

SZUM NR 9
25,00 PLN (W TYM 5% VAT)
LATO-JESIEŃ 2015
ISSN 2300-3391

SZUM

SZTUKA

POLSKA

W

ROZSZERZONYM

POLU

KURATORZY

ŁUKASZ SUROWIEC
STACH SZABŁOWSKI
MATEUSZ SADOWSKI
BIENNALE W WENECJI





PREZENTUJEMY LAUREATÓW



I NAGRODA

KRZYSZTOF MANIAK

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
Wydział Intermediów

tytuł: Bez tytułu

technika: fotografia cyfrowa

wymiary: 20 cm x 30 cm, opcjonalnie 30 cm x 40 cm
2014 r.



II NAGRODA

NAGRODA SPECJALNA Prezesa ERGO Hestii Piotra Śliwickiego

KATARZYNA KIMAK

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Wydział Sztuki Mediów

tytuł: 25. кадя

technika: projekcje
2015 r.



NAGRODA PUBLICZNOŚCI

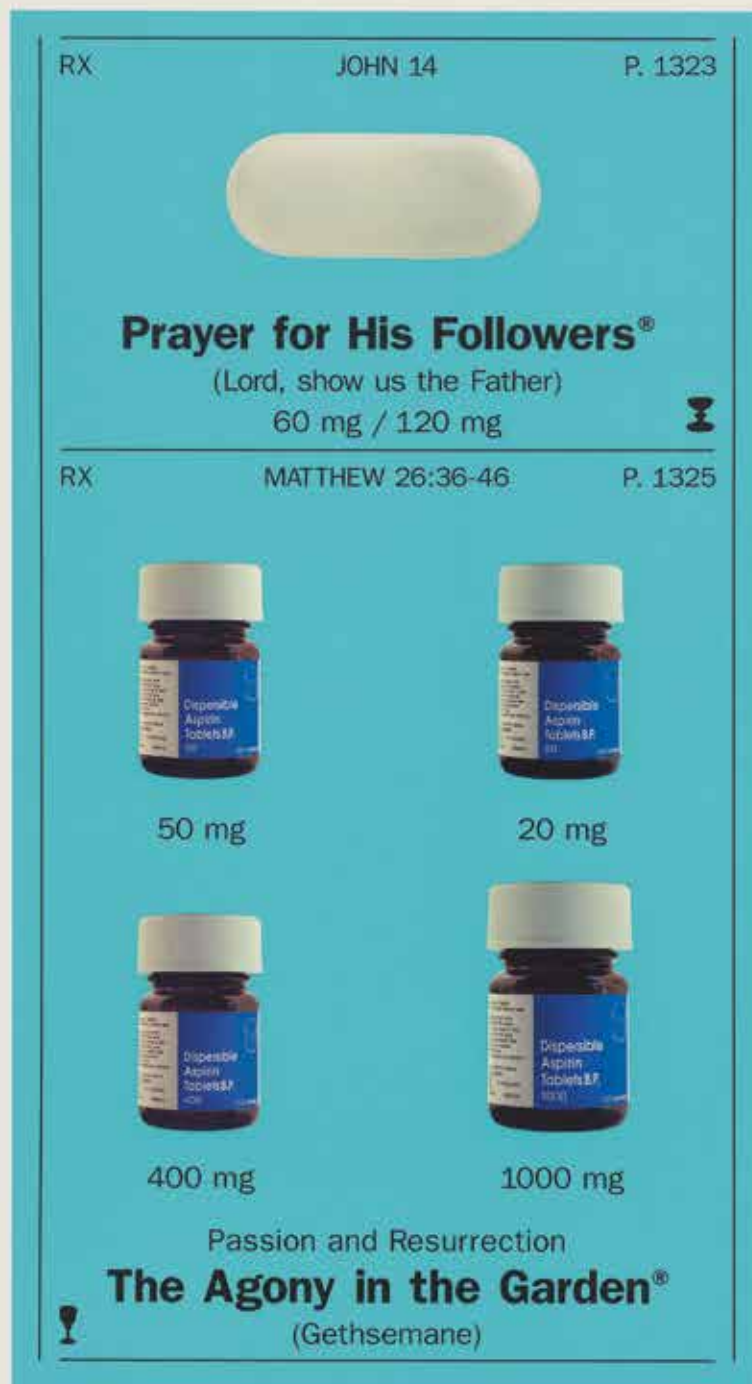
EWA KASPEREK

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Komunikacji Multimedialnej

tytuł: φ (fi)

technika: fotografia analogowa (wielki format),
obiekt mapa / fotografia

wymiary: fotografia 120 cm x 90 cm,
obiekt mapa / fotografia 60 cm x 50 cm
2015 r.



DAMIEN HIRST

NEW RELIGION

25.07–27.09.2015

WERNISAŻ / OPENING: 24 LIPCA / GODZ. 18.00 / 24TH JULY 2015 / 6 P.M.
CSW ŁAŻNIA 1 / CCA BATH 1 / GDAŃSK — DOLNE MIASTO

Wystawa jest realizowana we współpracy z Paul Stolper Gallery oraz British Council

Honorowy Patronat Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Bronisława Komorowskiego / Honorary Patronage of the President of Poland Bronisław Komorowski

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. / Project supported by the Ministry of Culture and National Heritage.

Organizatorzy | Organizers

Patroni Medialni | Media Patrons



TORMIAR

**Festiwal
Architektury
i Wzornictwa:
Rzeczy wspólne**

**12.06 –
18.10
2015**

CSW W TORUNIU

Wystawy:

12.06 – 18.10.2015

Wszechstronni Rzemieślnicy
i Utalentowani Artyści.

Spółdzielnia RZUT 1935 – 1996

Krajobraz po Tormiarze

Konferencja naukowa:

15-16 czerwca

Rzeczy wspólne.

Polskie spółdzielnie
artystyczne i rzemieślnicze
XX wieku

**Piękno na co dzień,
dla wszystkich**

Wanda Telakowska

#PRLniebytakiszy

Główny organizator



Urząd Miasta Torunia

Partnerzy



Pizza Hut



HERNIMEX



EKOPRAL

Partnerzy medialni



OBIEG



NOTES



PURPOSE



LABY DESIGN



kulturaonline.pl



MAZERIA



o.pl



Sergei Tcherepnin, *Vice Versa Cave*
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
4.05 – 26.06.2015

3.07–4.10.2015

Christian Boltanski



W mgnieniu oka

Kurator: Joanna Zielińska

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka
ul. Nadwiślańska 2-4, Kraków
www.news.cricoteka.pl

Organizator: **cricoteka**

 instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Projekt dofinansowany
ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Partner: **INSTITUT
FRANÇAIS**
POLOGNE

Patronat Medialny:

TVP
KRAKÓW

NOTES—
—NA—6
TYGODNI

SZ U M

**RADIO
KRAKÓW**

OFF. | **RADIO
KRAKÓW**

Co jest spo- łecz- ne?

Aktywność
Zamku Ujazdowskiego
w przestrzeni publicznej
(1988–2014)

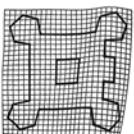
ALTHAMER
BERG
BLACK MARKET INTERNATIONAL
BOLTANSKI
CATTELAN
DOWNSBROUGH
JANKOWSKI
HOLZER
HOLZFEIND
KALINA
KALTWASSER / KÖBBERLING
KAWAMATA
KLAMAN
KORPYS / LÖFFLER / KAISER
KRUGER
MARSZEWSKI
MACH
MURAK
PERSZKO
PLATEN / HÄFSTRÖM
PRZYJEMSKI
RAJKOWSKA
TURRELL
WEINER
WODICZKO

BYSZEWSKI / PARCZEWSKA – LET

13.05 – 27.09.2015

Wystawa jest czynna codziennie
(oprócz poniedziałków) 12.00-19.00,
w piątki do 21.00

www.csw.art.pl



Centrum
Sztuki
Współczesnej
Zamek
Ujazdowski

PARTNER WYSTAWY

 Clear Channel
Where brands meet people

PATRON MEDIALNY WYSTAWY

 KULTURA
DOSTĘPNA

 NOTES-
WA-6
TYGODNI

PATRONI MEDIALNI CSW

 gazeta  wyborcza.pl

 cojstgane

 ELLE  ELLE  ELLE

 artinfo.pl  STOLICA

JAN VANRIET

PIEŚŃ LOSU
SONG OF DESTINY



Muzeum
Narodowe
w Gdańsku

ODDZIAŁ
ZIELONA
BRAMA

16.05 – 13.09.2015

WWW.MNG.GDA.PL

MAKOM

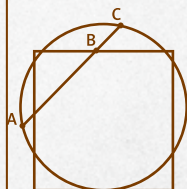
WYSTAWA



DANI KARAVAN

ESENCJA
MIEJSCA

27.06–20.09.2015



MIĘDZYNARODOWE
CENTRUM
KULTURY

INTERNATIONAL
CULTURAL
CENTRE

Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury

Kraków, Rynek Główny 25

wtorek–niedziela 11.00–19.00

(ostatnie wejście o godzinie 18.30)

www.mck.krakow.pl

Tomasz
Mróz

Défai- tisme

21.05.-21.06.2015

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
OPOLE, PL. TEATRÁLNY 12

DYREKTOR GSW
ANNA POTOCKA

KURATOR WYSTAWY
ŁUKASZ KROPIOWSKI

WWW.GALERIAOPOLE.PL

ORGANIZATOR:

PATRONI MEDIALNI:



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

GALERIA JEST SAMORZĄDOWĄ INSTYTUCJĄ KULTURY MIASTA OPOŁA

Andrzej Matuszewski

18.06—30.09.2015



Andrzej Matuszewski, Obraz 17, 1962/63, olej, płótno, 120 × 90 cm



GALERIA PIEKARY

Galeria Piekary
ul. św. Marcin 80/82
61-809 Poznań
CK Zamek, Działynek Różany
www.galeria-piekary.com.pl

9/11 ART SPACE

www.fundacjaartspace.pl

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego. POZnań***

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
oraz Miasta Poznania

Patronat
medialny:

artinfo.pl

M A G
E N
T A

OBIEG

SZ U M

YES

Odkrywaj Swoj Blask



Diamant Idealny YES®

Diamant, który błyszczy bardziej niż inne.

Pierścionek Metropolitan z Diamentem Idealnym YES®
dostępny w Salonach YES lub na YES.pl.

Zapraszamy do Salonu YES



G A L E R I A
Arsenal

Miłość na skraju przepaści

wystawa czynna do 16 sierpnia 2015, wt. - nd. 10 - 18
Galeria Arsenal elektrownia, ul. Elektryczna 13, Białystok

Anna Baumgart, Milena Dopitova, Ira Eduardovna, Alla Georgieva, Izabella Gustowska, Kristina Inčiūraitė, Elżbieta Jabłońska, Anna Jermolaewa, Magdalena Jetelová, Alevtina Kakhidze, Šejla Kamerić, Olesia Khomenko, Katarzyna Krakowiak, Victoria Lomasko, Agata Michowska, Duba Sambolec, Kateřina Šedá, Mare Tralla

kuratorki: Denise Carvalho, Monika Szewczyk

galeria-arsenal.pl
facebook.com/GaleriaArsenal

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

OBIEG

NOTES
NA 6 TYGODNI

SZ U M

O.pl

gazeta

Województwo Białostockie

Białystok
Miasto warte zachodu

MIŁOŚĆ NA SKRAJU PRZEPAŚCI

WRO MEDIA ART BIENNALE 2015

250 artystów z całego świata

Na wystawy Biennale WRO 2015
w nowym gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej
we Wrocławiu, Centrum Sztuki WRO,
Muzeum Narodowym i DH Renoma zapraszamy do 30 czerwca



foto: Marcin Maziej

MICHAEL CANDY (AU), BIG DIPPER, KINETIC LIGHT SCULPTURE, NAGRODA WRO 2015 (EX AEQUO)

Wystawa WRO Résumé

17 lipca - 30 września 2015 | Centrum Sztuki WRO Widok 7, Wrocław

wybrane prace z programu Biennale oraz bogata dokumentacja
prezentowana w innowacyjnej formie

WRO on Tour

Projekcje i pokazy – przekrojowy wybór najlepszych prac z programu Biennale WRO 2015

Szczegółowy program i informacje o zasadach udostępniania:
od 15 lipca na wro2015.wrocenter.pl





**Katarzyna Kozyra
Roger Ballen
Wojciech Wilczyk
Carl De Keyzer**

ATLAS SZTUKI

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



Angelika Fojtuch *Venus* / performance / 2015

P/T

PRZEWROTNOŚĆ / TÜCKEN

26.06. — 11.10.2015

ALTONAER MUSEUM / HAMBURG

David Brooks / Thilo Droste / Angelika Fojtuch / Anja Fußbach / Arti Grabowski / Karska & Went

Till Krause / Maciej Salamon / Sigrid Sandmann / Michał Szłaga / Ania Witkowska

Heiko Wommelsdorf / Julita Wójcik / Piotr Wyrzykowski

Kuratorki / Curators: Iwona Bigos, Katarzyna Rogacka, Marta Wróblewska

www.ggm.gda.pl

Miasto Gdańsk partnerem 17. edycji Festivalu Altonale



HISTORISCHE MUSEEN HAMBURG
ALTONAER MUSEUM



ZACHĘTA SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ

KURATORSTWO I TEORIE SZTUKI



NOWE STUDIA LICENCJACKIE
na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu
łączące teorię z praktyką

UAP | POZNAŃ



Szczegóły na stronie:
wea.uap.edu.pl





ZNAJOMI ZNAD MORZA

31.07.—30.09.2015

Gdańska Galeria Miejska 2 | The Gdansk City Gallery 2

kurator | curator: Patrycja Rytko
współpraca | co-operation: Ania Witkowska, Adam Witkowski

www.znajomiznadmorza.blogspot.com

Miejska Galeria Miejska 2 / 2015

Gdańska Galeria Miejska 2 | The Gdansk City Gallery 2 | ul. Powroźnicza 13/15 | Powroźnicza Street 13/15 | Gdańsk | godziny otwarcia galerii: 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

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

www.ggm.gda.pl

Organizator | Organiser:

Partnerzy | Partners:

Patroni medialni | Media Patrons:



SZ U M

CBIEG

NOTES
NA 6 TYGODNI

gazeta

trojmiasto.pl

Radio Gdańsk

inyou pocket
ESSENTIAL CITY GUIDES

o.pl



PIOTR PIOTROWSKI

1952–2015



OD REDAKCJI

KAROLINA PLINTA

Mówi się o nich, że to najbardziej wpływowe jednostki w systemie sztuki. Krytycy zazdroszczą im możliwości kreowania faktów artystycznych, twórcy mocy samostanowienia i pozycji, dzięki której koncentrują na sobie uwagę mediów bardziej niż sami artyści. Pozornie kuratorstwo prezentuje się jako niezwykle atrakcyjny zawód, ale jak to wygląda w praktyce? Kwestia stanu kuratorstwa w Polsce, pomimo pojawienia się publikacji takich jak *Zawód: kurator* czy *Display. Strategie wystawiania*, nie wydaje się wystarczająco przedyskutowana. Z tego względu w dziewiątym numerze „Szumu” postanowiliśmy przyrzeć się historii i aktualnej pozycji polskich kuratorów. W głównym artykule numeru Adam Mazur śledzi proces tworzenia się tego zawodu od lat 90. XX wieku, opisuje sylwetki i sposób działania wybijających się na tym polu jednostek, wreszcie definiuje podstawowe problemy współczesnej masy kuratorsko-krytycznej. Ciekawym dopełnieniem tego materiału jest rozmowa ze Stachem Szablowskim, kuratorem związanym z CSW Zamek Ujazdowski, o zdobywaniu przez niego zawodowych szlifów i budowaniu swojej marki jako multidyscyplinarnego freelancera, który od wielu lat z powodzeniem łączy pracę kuratorską z krytyką artystyczną.

Temat artystycznej freelancerki i zmagañ instytucjonalnych pojawia się też w materiałach odnoszących się już do działalności samych artystów. W tym numerze koncentrujemy się na dwóch indywidualnościach — Tymku Borowskim i Łukaszu Surowcu. Ten pierwszy przygotował

dla nas dłuższy tekst definiujący jego praktykę artystyczną, z kolei o tym drugim pisze Szymon Maliborski, a konkretnie o jego projekcie *Skup łez*, który rok temu wywołał wiele szumu w mediach. Porównanie tych dwóch, jakże różnych sylwetek wypada niezwykle pouczająco. Jeszcze inną, bardziej indywidualistyczną postawę twórczą reprezentuje Mateusz Sadowski, którego kapitalne prace goszczą w rubryce Do zobaczenia oraz na naszej okładce.

Jak zwykle staramy się trzymać rękę na pulsie i opisować najciekawsze wydarzenia ostatniego kwartału — czy to poprzez staranną selekcję godnych polecenia wystaw w dziale Recenzje, czy też poprzez krytyczne pióra naszych felietonistów. Wydarzeniem bieżącego numeru uczyniliśmy 56 Biennale w Wenecji, które relacjonuje dla nas Piotr Kosiewski. Tegorocznymi bohaterami Polskiego Pawilonu zostali Joanna Malinowska i C.T. Jaspers, którzy równocześnie mieli wystawę retrospektywną w Muzeum Sztuki, na co także zwróciliśmy uwagę. Godny polecenia jest tekst Andrzeja Leśniaka o siedzibie Fundacji Galerii Foksal, której przebudowa zapoczątkowała nowy etap w dyskusji o współczesnym stosunku do architektury późnego modernizmu i sposobach jej rewitalizacji. Pamiętając o tegorocznych jubileuszach polskich BWA, do rubryki Wskazane zaprosiliśmy tym razem Monikę Szewczyk, dyrektorkę białostockiego Arsenalu. Mamy nadzieję, że lektura „dziewiątki” będzie dla naszych czytelników tak pożywna jak zaproponowany przez nią zestaw *the best of*. ☞

RYSUNEK XVI – XVIII W. WŁOCHY, NIEMCY, NIDERLANDY

**Kolekcja Muzeum
Narodowego
we Lwowie imienia
Andrzeja Szeptyckiego**

26.06. — 27.09.2015 r.

Wystawa czynna od 26 czerwca
do 6 września codziennie
w godzinach 10:00 – 20:00;
od 7 do 27 września od wtorku
do niedzieli w godzinach 11:00 – 19:00

Państwowa Galeria Sztuki
Sopot, Plac Zdrojowy 2

**Agostino Carracci
Francisco Jose de Goya
Carlo Maratta
Guido Reni
Salvator Rosa
Michał Anioł
Giovanni Battista Tiepolo
Tycjan
Anthonis van Dyck
i inni**

Giò Battista Carracci



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-726 Sopot, PLAC ZDROJOWY 2, tel.: (+48 58) 551 06 21, fax: 551 32 42, NIP 585-122-00-52, REGON 000277167

PRACA I UMYŚL

W WYSTAWIE :

PALINDROM



ARTYŚCI ZAPROSZENI DO WYSTAWY

MONIKA MAUSOLF MARTIN CREED ANDRZEJ TOBIS KAJA RENKAS STEFAN BERTALAN SOFIE MÜLLER MARIUSZ CZEŻYK PHILIP AKKERMAN ANDRZEJ SOBIEPAN WŁADYSŁAW HASIOR ALEKSANDER WOŹNIAK PATI DUBIEL SEBASTIAN KULARSKI PAWEŁ HAJNCEL KAROLINA MATYJASZKOWICZ PAWEŁ ALTHAMER SZYMON POPIELEC NATALIA MACIOCHA MARTA FIC MICHAŁ CHUDZICKI ANIEL LEŚNA ANDRZEJ KOT ROBERT KUŚMIROWSKI ROBERT KORZENIOWSKI WŁADYSŁAW WAŁĘGA MIROSLAW ŚLEDZ RENATA BUJAK LESZEK ZAJĄC TOMASZ PIEŚNIAK AGNIESZKA MAJEWSKA TADEUSZ GŁOWAŁA JOHNSON WEREE WILLEM VAN GENK DIRK MARTENS FRANCIS MARSHALL GERARD VAN LANKVELD JACEK STANISZEWSKI HENRYK CZEŚNIK JOANNA ZASTRÓŻNA FILIP KALKOWSKI JOANNA RUSINEK MARCIN ZAWICKI ANNA PANEK ALEKSANDRA CZERNIAWSKA DOBRAWA BORKAŁA GRZEGORZ KOZERA JAKUB JULIAN ZIOŁKOWSKI PIOTR JANAS KONRAD MACIEJEWICZ MICHAŁ MROCZKA JUSTYNA ADAMCZYK PAWEŁ DUNAŁ ANNA SZPRYNGER AGNIESZKA SOBCZAK ANDRZEJ PARTUM ROMAN OPALKA AGNIESZKA ŁUKASZEWSKA DANIEL MRÓŻ DAVID GRAND EWA JUSZKIEWICZ JAN ZIELIŃSKI MATEUSZ SZCZYPIŃSKI TOMASZ PREFICZ TOMASZ PŁONKA MIKOŁAJ KOWNACKI NN

OPIEKA ARTYSTYCZNA: ROBERT KUŚMIROWSKI

KOLEKCJE Z OŚRODKÓW PSYCHIATRYCZNYCH:

MUSEUM DR GUISLAIN IN GENT, INSTYTUT PSYCHIATRII I NEUROLOGII W WARSZAWIE, CENTRUM PSYCHIATRII DŁUGO-TERMINOWEJ W STRONIU ŚLĄSKIM, ZAKŁAD PSYCHIATRYCZNY KRAKÓW KOBIERZYN, SZPITAL NEUROPSYCHIATRYCZNY W LUBLINIE, WOJEWÓDZKI SZPITAL DLA NERWOWO I PSYCHIATRYCZNIE CHORYCH W ŚWIECIU, ŚWIĘTOKRZYSKIE CENTRUM PSYCHIATRII W MORAWICY, CENTRUM ZDROWIA PSYCHICZNEGO W GDYŃ.

PATRONAT MEDIALNY:

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

GAZETA WYBORCZA, POLSKIE RADIO TRÓJKA,
RADIO GDAŃSK, MAGAZYN SZUM, IN YOUR POCKET
WWW.TRÓJMIASTO.PL, WROTA POMORZA

Wystawa czynna od 19 czerwca 2015r. od godziny 18:00. Oficjalne otwarcie z udziałem Artystów i kuratora o godzinie 19:30 w siedzibie PGS przy placu Zdrojowym 2 (wstęp wolny).

Ekspozycję można oglądać do 16 sierpnia 2015 r. od wt.-nd. w godzinach 11.00-19.00 od 27 czerwca galeria otwarta codziennie w godzinach 10.00-20.00.



OKŁADKA:

Mateusz Sadowski, *Pół banana*, 2014

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, Jakub Apfelbaum, Justyna Balisz,
Łukasz Białkowski, Jolanta Bobala, Tymek Borowski,
Jakub Dąbrowski, Piotr Drewko, Alicja Gzowska,
Łukasz Izert, Aleksander Kmak, Jakub Knera,
Joanna Kobylt, Piotr Kosiewski, Andrzej Leśniak,
Kuba Maria Mazurkiewicz, Szymon Maliborski,
Anna Miller, Łukasz Musielak, Janek Owczarek,
Piotr Pękala, Piotr Policht, Agata Pyzik, Piotr Rypson,
Konrad Schiller, Daria Skok, Marta Skłodowska,
Piotr Słodkowski, Zuzanna Stańska, Agnieszka
Szewczyk, Katarzyna Szydłowska, Wojciech
Szymański, Krzysztof Wójcik

REKLAMA:

redakcja@magazynszum.pl

DRUK:

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

NAKŁAD:

1200 egzemplarzy

WYDAWCA:

Fundacja Kultura Miejsca

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. 21

OD REDAKCJI

tekst: Karolina Plinta

TEMAT NUMERU

S. 30

NEGOCJATORZY SZTUKI

tekst: Adam Mazur

ilustracje: Piotr Macha

OBIEKT KULTURY

S. 48

PRZEJRZYSTOŚĆ BETONU

NOWA SIEDZIBA FUNDACJI GALERII FOKSAL

tekst: Andrzej Leśniak

FELIETON

S. 59

KTO UCZY SIĘ OD KOGO?

tekst: Agata Pyzik

WYDARZENIE

S. 60

KRYZYS, MARKS, SZTUKA

tekst: Piotr Kosiewski

FELIETON

S. 73

1 MAJA W ABU DABI

tekst: Wojciech Szymański

INTERPRETACJE

S. 74

**ALICJA ROGALSKA I ŁUKASZ SUROWIEC,
CZAS UCZUĆ**

tekst: Szymon Maliborski

FELIETON

S. 85

LUZKA STRONA TECHNOLOGII MUZEALNYCH

tekst: Zuzanna Stańska

ROZMOWA

S. 86

BYLIŚMY REALISTAMI, ŻĄDALIŚMY NIEMOŻLIWEGO

ze Stachem Szablowskim rozmawia Adam Mazur

FELIETON

S. 109

ZWROT METODĄ IN VITRO

tekst: Karolina Plinta

TEORETYCZNIE

S. 110

ZACZĄĆ OD WŁASNEJ GŁOWY

tekst: Tymek Borowski

FELIETON

S. 121

ROTARY CLUB

tekst: Wojciech Albiński

DO WIDZENIA

S. 122

Mateusz Sadowski

S. 128

RECENZJE

WSKAZANE

S. 192

MONIKA SZEWCZYK

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Mateusz Sadowski

ur. 1984. Artysta, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, gdzie obecnie pracuje na wydziale fotografii. Posługuje się wideo, fotografią i instalacją. Jego prace mają bardzo intymny charakter, często wyrażany za pomocą minimalistycznych i kontemplacyjnych obrazów, w których cyfrowa estetyka swobodnie łączy się z pejzażem przyrodniczym lub abstrakcyjnymi, poetyckimi przedstawieniami. Współpracuje z galerią Stereo.

S. 122

Tymek Borowski

ur. 1984. Artysta i przedsiębiorca, swoją karierę zaczynał jako malarz zaliczany do kręgu „zmęczonych rzeczywistością”. Z czasem porzucił tradycyjnie pojmowane malarstwo na rzecz poszukiwań nowego języka artystycznego, najpierw wyrażonych poprzez działalność galerii Herostrates, prezentującej fikcyjne dzieła (współtworzył ją z Pawłem Śliwińskim), a następnie w projektach powstających pod szyldem internetowej Billy Gallery (otwartej w 2011 roku i prowadzonej razem z Pawłem Sysia-kiem). Swoje prace zwykle utrzymuje w formie filmów dostępnych *online*, plansz instruktażowych lub obrazów digitalnych. W 2012 roku razem z Rafałem Dominikiem i Kasią Przewańską założył Czosnek Studio, zajmujące się projektowaniem graficznym.

S. 110

Łukasz Surowiec

ur. 1985. Rzeźbiarz, performer, studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Poznaniu i Berlinie. Jego działania opierają się na współpracy z grupami wykluczonymi społecznie i stoją nierzadko w kontrze do sposobów pomocy wypracowanych przez publiczne służby specjalne. Jedne z jego najważniejszych realizacji to: *Szczęśliwego Nowego Roku* (2011–2013), *Black Diamonds* (2012–2013) oraz *Wózki* (2012). Brał udział w 7 Berlin Biennale, gdzie wystąpił z projektem *Berlin-Birkenau*. W 2013 roku w Bunkrze Sztuki miał solową wystawę *Dziady*, której integralną częścią była zaaranżowana w podziemiach galerii poczekalnia dla bezdomnych. Kolejny istotny projekt artysty to *Skup łez*, zorganizowany w 2014 roku w Lublinie razem z Alicją Rogalską. Mieszka i pracuje w Bytomiu.

S. 74

PLACE | called | L SPACE

www.placecalledspace.org



**PROGRAM
REGIONALNY**
NARODOWA STRATEGIA SPÓJNOŚCI



Małopolska

UNIA EUROPEJSKA
EUROPEJSKI FUNDUSZ
ROZWOJU REGIONALNEGO



FUNDUSZE EUROPEJSKIE DLA MAŁOPOLSKI

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

PMGO PLUNDI

mnk
MUZEUM
NAUKOWE
W KRAKOWIE

KRONEKA

HIT

tranzit.sk

ngbk

c/o careof

BWA
TAKSÓR

bétonsalon
Centre d'art et de recherche

Meet
Factory

FUTURA

SOKOŁ
Instytut Kultury

G



**Giovanni Morbin,
Bodybuilding, 1997**

dokumentacja; w ramach wystawy
The Wall. Art Face To Face with Borders
we współpracy z Careof/DOOVA w Mediolanie
kurator: Stanisław Ruksza

29.5 — 31.8
2015

Sztuka,
filmy, koncerty,
komiksy, wykłady
oraz dyskusje

o żydowskiej
tożsamości
w dzisiejszej
Europie

Vot ken you mach ?

Muzeum
Współczesne
Wrocław

plac
Strzegomski
2A

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

Kunsthau
Dresden

Projekt realizowany we współpracy z Kunsthau Dresden, finansowany przez
Niemiecką Federalną Fundację Kultury i Ostdeutsche Sparkassenstiftung / Project in cooperation with the
Kunsthau Dresden funded by the German Federal Cultural Foundation and the Ost deutsche Sparkassenstiftung
Dofinansowano ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej / Co-financed by the Foundation for Polish-German Cooperation
Muzeum Współczesne Wrocław jest samorządową instytucją kultury miasta Wrocławia / Wrocław Contemporary Museum is
the municipal institution of culture of the city of Wrocław

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES



Ostdeutsche Sparkassenstiftung
gemeinsam mit der
Ostschlesischen Sparkasse Dresden



Fundacja Współpracy
Polsko-Niemieckiej
Założona w 1997 roku

Gazeta

RADIO

rain

TVPI
WROCLAW



19.06 – 13.09.2015

Muzeum Współczesne
Wrocław i Zachęta
– Narodowa Galeria
Sztuki **zapraszają do
Warszawy** na wystawę

Dziki pola. Historia Awangardowego Wrocławia

Zachęta – Narodowa
Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
Warszawa



www.zacheta.art.pl

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

ZACHĘTA

Stowarzyszenie
na imię
Kulturę
Europejską

Współorganizator:

Partner
strategiczny:

Partner medialny:

WROCLAW 2016
Europejska Stolica Kultury



TEMAT NUMERU

NEGOCJATORZY

tekst: Adam Mazur
ilustracje: Piotr Macha

SZTUKI

Kurator w polskiej sztuce to postać ambiwalentna. Z jednej strony środowisko ekscytuje się sukcesami powołanego na kuratora Documenta Adama Szymczyka i śledzi każde posunięcie Sebastiana Cichockiego czy Łukasza Rondudy, a z drugiej pojawiają się głosy deprecjonujące kuratorów, określanych też mianem „artystów bez wyobraźni” (Joanna Mytkowska) czy „kreatywnych koordynatorów” (Maria Anna Potocka). Rolę kuratora dosadnie przedstawiła w opublikowanym w „Rzeczpospolitej” artykule *Mafia bardzo kulturalna* Monika Małkowska: „Żeby coś, co sztuką nie jest, przeobraziło się w nią, wystarczy poprosić kuratora — niech namaści to egzegezą. Poddana krytycznej analizie kupa błocka okaże się pełna wysublimowanych znaczeń”. Czy aby na pewno?

KUSTOSZ NA WOLNOŚCI, W KOŃCU

Narodziny polskiego kuratorstwa można określić w miarę precyzyjnie: to początek Trzeciej Rzeczypospolitej. W PRL-u nie było kuratorów, zamiast nich funkcjonowali komisarze i specjaliści do spraw wystaw, muzealni kustosze i kierownicy galerii autorskich. Każdy znał swoje miejsce i nawet będąc w opozycji do systemu, musiał się wobec niego pozycjonować. Nie znaczy to, że nie było wybitnych jednostek zmagających się z ustalonymi przez biurokrację ramami. Archeologia kuratorstwa w Polsce powinna uwzględnić wszystkie te nietuzinkowe postaci, począwszy od muzealników (Marek Rostworowski, Ryszard Stanisławski) przez galerzystów (Wiesław Borowski, Jerzy Ludwiński), artystów aktywistów i organizatorów (Zbigniew Dłubak, Józef Robakowski, Jarosław Kozłowski) po działających w kontrze do systemu opozycjonistów (duet Janusz Bogucki i Nina Smolarz). Kuratorzy w pełni mogli rozwinąć swoją działalność dopiero w demokracji. Trudno bowiem wyobrazić sobie praktykę kuratorską polegającą na mediacji znaczeń i dyskursywizacji sztuki bez wolności wypowiedzi. Co nawet ciekawsze, twierdzenie to można spróbować odwrócić i, wskazując na rosnące znaczenie kuratorów w latach 90., powiedzieć, że równie trudno wyobrazić sobie demokrację bez sztuki współczesnej zapośredniczonej w zinstytucjonalizowanej praktyce kuratorskiej. Nieprzypadkowo wiele kluczowych dla lat 90. wystaw zbiorowych dotyczy tematu granic wolności, badanych i chętnie przekraczanych przez artystów i sekundujących im kuratorów (między innymi: kuratorowana przez Ewę Mikiń w 1990 roku w Kunstmuseum w Düsseldorfie wystawa *Bakunin w Dreznie*, pokazana w warszawskim CSW Zamek Ujazdowski w 1990 roku ekspozycja *Raj utracony. Sztuka polska w 1949 i 1989 roku* Ryszarda Ziarkiewicza, zaprezentowana w CSW Zamek Ujazdowski w 1995 roku wystawa *Idee poza ideologią* Grzegorza Borkowskiego czy pokaz zorganizowany przez Dorotę Monkiewicz w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2000 roku *Na wolności, w końcu. Sztuka polska po 1989 roku*).

W tych pierwszych latach wolności zdefiniowany zostaje zawód kuratora jako jednostki walczącej, zaangażowanej ideowo i obywatelsko, używającej jako oręża sztuki (często, choć nie tylko, krytycznej — zob. rozmowa ze Stachem Szablowskim w niniejszym numerze). Warto podkreślić, że w tym okresie ciężar odpowiedzialności spoczywał głównie na barkach artystów, najbardziej narażonych na ataki opinii publicznej. Kuratorzy byli wycofani i pozostawali na drugim planie. Dobrym przykładem jest tu pamiętana w środowisku rejterada Jana Stanisława

Wojciechowskiego, który nie uszanowawszy twórczości Zbigniewa Libery, pod naporem krytyki zmienił koncepcję wystawy w Pawilonie Polonia. Choć Libera nie pokazał w Wenecji swojej sztandarowej pracy *Legó. Obóz koncentracyjny*, koniec końców to Wojciechowski odczuł dotkliwe konsekwencje, pogrążając się w instytucjonalnym niebycie. Działanie Wojciechowskiego to jednak odosobniony przypadek. Szybko stało się jasne, że w zimnej wojnie artystów i społeczeństwa wszyscy zainteresowani jadą na tym samym wózku. Jeśli artyści byli w awangardzie i na pierwszym froncie, to na drugim, w charakterze wsparcia organizacyjnego i zaplecza krytyczno-teoretycznego, pojawili się kuratorzy. Dobrze uwiadamnia to przykład kuratorowanej w 2000 roku w gdańskiej Łaźni wystawy *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*. Choć kuratorka Bożena Czubak nie rozwinęła znaczenia tytułu, to z opartego na dialogu kurator–artysta projektu wynikało, że „negocjatorami” są tu nie tylko zaproszeni do udziału artyści, lecz także sama kuratorka oraz towarzyszący jej i skądinąd znani również z własnych kuratorskich projektów teoretycy, Ewa Mikina i Piotr Piotrowski. Negocjatką, która poniosła konsekwencje wyborów programowych, okazała się też wyrzucona wkrótce potem ze stanowiska dyrektorki Wyspy Aneta Szylak.

OBERKURATORZY

Transformacyjny dyskurs kuratorski zapewne nie wzmocniłby się tak szybko od strony instytucjonalnej, gdyby nie dwa, ale za to kluczowe momenty. Pierwszy to powierzenie Andzie Rottenberg funkcji komisarza Pawilonu Polonia i stanowiska dyrektorki Zachęty. Drugi to nominacja Wojciecha Krukowskiego na stanowisko dyrektora stołecznego CSW. Zarówno Rottenberg, jak i Krukowski wywodzili się z kręgów opozycyjnych i byli zwolennikami autorskiego programu realizowanego w powierzonych im instytucjach. O ile Rottenberg szybko weszła w rolę pierwszej kuratorki III RP, przygotowując zaskakujące (a dla wielu prowokacyjne) wystawy sztuki współczesnej, o tyle szefujący Akademii Ruchu Krukowski zainteresowany był stworzeniem kolektywu kuratorskiego z prawdziwego zdarzenia. Dokonując czystki w zanurzonym w PRL-u Zamku Ujazdowskim, zbudował program instytucji z udziałem kuratorów związanych z galeriami autorskimi, takimi jak Miłada Śliżńska (Galeria Foksal) czy Marek Grygiel (Mała Galeria), kuratorami niezależnymi, w tym Ryszardem Ziarkiewiczem i Piotrem Rypsonem, a także kuratorami-debiutantami. To właśnie w instytucji Krukowskiego każdy program miał swojego kuratora, każdy też mógł zostać tam

kuratorem, włącznie z pracownikami technicznymi i osobą odpowiedzialną za zamkowe DTP.

Wyciągając wnioski z praktyki wieloletniego dyrektora Muzeum Sztuki Ryszarda Stanisławskiego czy działań Wiesława Borowskiego prowadzącego Galerię Foksal, Anda Rottenberg i Wojciech Krukowski dokonali niemożliwego — przygotowali w czasach turbokapitalistycznej transformacji warunki pod ekspansję pola sztuki w drugiej dekadzie III RP. Kojarzeni zwykle z polityką kulturalną, Rottenberg i Krukowski wpłynęli także na kuratorstwo, zarysowując kolejnemu pokoleniu adeptów tej dziedziny horyzont możliwości. Anda Rottenberg zmieniła myślenie o miejscu instytucji w debacie publicznej oraz o wystawach tematycznych, które od tej pory stały się wystawami „problemowymi”. Jej kuratorskim projektem odpowiadają hasła z powstałego na przełomie wieków *Słowniczka artystycznego „Rastra”*. Choć była dyrektorka Zachęty ma na koncie szereg środowiskowych „imprez” oraz wynikających ze współpracy międzynarodowej „polikontaktów”, to do historii przejdzie jako kuratorka „ambitów”. Zdaniem Łukasza Gorczycy i Michała Kaczyńskiego jest to „najbardziej ambitny typ wystawy zbiorowej, tak zwana »wystawa problemowa«, czyli starannie wymyślona przez kuratora. Zaproszeni artyści lub konkretne, wyselekcjonowane przez kuratora dzieła mają ilustrować postawione przez niego tezy, odnieść się do nich albo też charakteryzować wskazane zjawisko. Niestety, tego typu wystawy, popularne na Zachodzie (bo ciekawe, a poza tym przynoszące rozgłos kuratorom), u nas są rzadkością”.

Co ciekawe, choć Rottenberg kojarzona jest z wystawami z końcowego okresu swojej pracy w Zachęcie, to w opublikowanej w „Krytyce Politycznej” (2015, nr 40/41) rozmowie przeprowadzonej przez Artura Żmijewskiego wskazuje na *Gdzie jest twój brat Abel?* (1996) jako na jedną z najważniejszych ekspozycji w swoim dorobku.

Z kolei znaczenie Wojciecha Krukowskiego polega w mniejszym stopniu na podkreślaniu własnej kuratorskiej wizji, a w większym na stworzeniu miejsca, którego tożsamość budowana była przez kuratorów realizujących autorskie projekty. Krukowski dobierał współpracowników w taki sposób, by w miarę możliwości każda wystawa grupowa i indywidualna stawała się istotnym wydarzeniem w biografiach osób zaangażowanych w instytucję: artystów, kuratorów, a nawet techników. On sam zaś najpierw

chętnie współkuratorował (z Piotrem Rypsonem, Ryszardem Ziarkiewiczem, Jarosławem Kozłowskim), a później już autonomicznie przygotowywał kolejne edycje Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Współczesnej, która stała się jego oczkiem w głowie. Nierówny poziom kolekcji nie zmienia faktu, że dzięki niej w latach 1993–2008 CSW stanowiło jedyne miejsce w kraju, gdzie można było zobaczyć obok siebie klasyków polskiej i światowej sztuki zestawionych z pokoleniem twórców najmłodszych. Co istotne dla historii sztuki współczesnej, jak również kuratorstwa, pomysł na kolekcję przypomina zabiegi Ryszarda Stanisławskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi. Sam Krukowski chętnie opowiadał o przejęciu misji tej instytucji przez CSW. Po śmierci Ryszarda Stanisławskiego Olga Stanisławska przekazała Zamkowi Ujazdowskiemu bibliotekę rodziców, a w 2006 roku w CSW miała miejsce wystawa *Ryszard Stanisławski — muzeum otwarte*. Krukowski przyjął również do CSW depozyt Galerii Foksal oraz zdeponował Archiwum Jerzego Ludwińskiego. Zamek Ujazdowski stał się na krótką chwilę centrum sztuki współczesnej, i to nie tylko z nazwy. Czas transformacyjnych oberkuratorów minął jednak bezpowrotnie.

Odejście Andy Rottenberg z Zachęty, a później z MSN-u oraz odejście z CSW Wojciecha Krukowskiego wyznaczają cezurę w historii polskiego kuratorstwa. Dziś dyrektorzy instytucji nie mają takich ambicji i możliwości jak ich poprzednicy. A może mają, tylko nie są w stanie im podolać? Skupieni na walce o program, utrzymaniu pozycji i budowie instytucji, ledwo skrywają niechęć wobec artystów, a także kuratorów, z którymi przecież współpracują. W przywołanych już rozmowach Artura Żmijewskiego z „Krytyki Politycznej” w niskiej ocenie kuratorów — jak rzadko — zgadzają się ze sobą Joanna Mytkowska i Maria Anna Potocka. Inne potwierdzenie rozchodzącego się dyskursu dyrektorskiego i kuratorskiego stanowi zamieszczona w tomie *Zawód: kurator* rozmowa Karoliny Sikorskiej z szefującym Muzeum Sztuki w Łodzi Jarosławem Suchanem, o podkreślającym hegemonię instytucji tytule *Muzeum kolekcjonując, kuratoruje*.

REWOLUCJA PRZY FOKSAL

Choć Rottenberg i Krukowski stworzyli wielkie jak na polską skalę wystawy, to paradoksalnie ich własne projekty kuratorskie wydają się z dzisiejszej perspektywy zbyt ciężkie, zbyt ambitne, nieprzystające do szybko zmieniającej

ANDA ROTTENBERG ZMieniła MYŚLENIE O MIEJSCU IN- STYTUCJI W DEBACIE PUBLICZNEJ ORAZ O WYSTAWACH TEMATYCZNYCH.



ANDA ROTTENBERG



SEBASTIAN CICHOCKI



ŁUKASZ RONDUDA



ANETA SZYŁAK

się sztuki kuratorskiej lat 90. XX wieku i początku XXI wieku. Dużo ciekawiej prezentują się tu skromniejsze działania w Małym Salonie Zachęty, prowadzonym przez Hannę Wróblewską i Magdę Kardasz, czy w Laboratorium CSW, gdzie swoje wystawy realizowali kuratorzy tej instytucji (w latach 90. to przede wszystkim Marek Goździewski, a po 2000 roku Stach Szablowski). Jednak najciekawsze rzeczy na początku wieku działały się w cieniu instytucjonalnych gigantów, a konkretnie w założonej w 1966 roku warszawskiej Galerii Foksal. W latach 90. doszli tam do głosu młodzi współpracownicy kierownika Wiesława Borowskiego. Ograniczani niewielką przestrzenią galerii Andrzej Przywara, Adam Szymczyk i Joanna Mytkowska nie myśleli o realizacji „ambitów”, lecz aktualizując *Teorię Miejsca*, pogłębiali oraz intensyfikowali pracę kuratorską z artystami, wśród których wymienić można: Mirosława Bałkę, Pawła Althamera, Wilhelma Sasnała, Cezarego Bodzianowskiego czy Piotra Uklańskiego. Poważna współpraca z artystami — jakkolwiek naiwnie to zabrzmie — wcale nie jest oczywista z kuratorskiego, a tym bardziej instytucjonalnego punktu widzenia. Z artystą się myśli, odczuwa i pracuje, a nie — ot tak, po prostu — pokazuje jego prace. Warto wspomnieć w tym kontekście rozmowę z Ryszardem Stanisławskim przeprowadzoną w 1997 roku przez związanych z Galerią Foksal Andrzejem Przywarą i Adamem Szymczykiem. Opublikowany w „Obiegu” artykuł *Muzeum to są również ludzie* stanowi jeden z nielicznych dokumentów składających się na historię polskiego kuratorstwa i jednocześnie relację z kontaktu odmiennych pokoleniowo, a zarazem zasadniczo bliskich sobie ideowo stron. Tekst kończy swego rodzaju *memento* Stanisławskiego, skierowane do Przywary i Szymczyka: „Nie mogę zrozumieć osób, które zajmują się sztuką nowoczesną, ale nie mają czułości i zainteresowania dla artysty, drodzy panowie...”. I faktycznie, opierając się na historii miejsca i międzynarodowej pozycji Galerii Foksal, Przywara wraz z zespołem poddał rewizji dotychczasową praktykę instytucji sztuki. Nowe, odpowiadające współczesności podejście kuratorskie polegało nie tylko na ścisłej współpracy i nieustającej refleksji w relacji kurator–artysta, lecz także na większym nacisku na kontekst praktyki artystycznej; kontekst instytucjonalny, ideowy, jak również między innymi rynkowy. Wystawy indywidualne stały się odpowiadającymi estetyce relacyjnej działaniami, zaś wystawy zbiorowe nie miały już charakteru „ambitów”, „imprez” czy „polikontaktów”, a wyprzedzały tak popularne dziś afektywne ekspozycje wchodzących ze sobą w związku obiektów, postaw i idei. Tak rozumiane pokazy w odróżnieniu od reszty produkcji w polu kultury

były dyskursywne, ale nie publicystyczne; formalnie dopracowane, ale nie formalistyczne. Dobrym przykładem tego typu działań są: zrealizowana w Galerii Foksal wystawa *Biurokracja*, zaprezentowany na gościnnych występach w BWA w Zielonej Górze *Prym* czy *Akcja równoległa*, wydarzenie towarzyszące realizowanemu jeszcze w Cieszynie festiwalowi Nowe Horyzonty.

Ścisła i obliczona na lata współpraca z artystami oznaczała względną izolację od reszty środowiska oraz oskarżanie osób skupionych wokół Przywary, Mytkowskiej i Szymczyka o elitaryzm. Doszło również do eskalacji sporu — i rozłamu w łonie Galerii Foksal — o relację z artystami, o definicję wystawy oraz po prostu o sztukę. Choć do dziś kontakt pomiędzy samą galerią a Fundacją Galerii Foksal jest zamrożony, trudno oprzeć się wrażeniu, że ze starcia obronną ręką wyszli młodzi wówczas kuratorzy. Andrzej Przywara kieruje jedną z najpotężniejszych instytucji, i to nie tylko polskiego świata sztuki, Joanna Mytkowska po epizodzie w paryskim Centrum Pompidou dyktuje warszawskiemu Muzeum Sztuki Nowoczesnej, a Adam Szymczyk po latach spędzonych na kierowaniu Kunsthalle Basel i kuratorowaniu Berlin Biennale przygotowuje kolejną edycję Documenta. Wyciągnąwszy wnioski z instytucjonalnej praktyki i krytycznej teorii Galerii Foksal, krytycy ci osiągnęli to, co pokoleniom wcześniejszym — włącznie ze Stanisławskim — nigdy nie było dane: sukces w skali nie tylko lokalnej czy regionalnej, lecz także globalnej. Paranoiczne interpretacje i spiskowe teorie w równym stopniu wskazują na niezrozumienie dla tej sieciowej metody pracy, co podkreślają skuteczność i efektywność strategii przyjętej w latach 90. przez kuratorów Galerii Foksal. Choć sukces „Foksów” jako środowiska, jak również jako poszczególnych jednostek jest nie do powtórzenia, to sposób działania i myślenia o wystawach rzutuje na kolejne, pozostające w cieniu Szymczyka–Przywary–Mytkowskiej pokolenie kuratorów.

MASA KRYTYCZNA

Na początku transformacji kuratorów było kilku, może kilkunastu. Wraz z upływem czasu liczba osób przedstawiających się jako kuratorzy systematycznie rosła, a praktyka kuratorska podlegała nieuchronnemu procesowi instytucjonalizacji. Apogeum przypadło na lata 2005–2011, kiedy to działały podyplomowe studia kuratorskie na Uniwersytecie Jagiellońskim, kształcące od kilku do kilkunastu kuratorów rocznie. Jednak w pewnym momencie — jak mówi ich pomysłodawca Andrzej Szczerski — zabrakło odpowiedniej liczby kandydatów. „Po sześciu latach okazało się,



JOANNA ZIELIŃSKA



STACH SZABLOWSKI

że wykształciliśmy tak dużą grupę absolwentów, że kolejnych chętnych zaczynało brakować. Studia musiały przynosić zysk, a to oznaczało, że można je było organizować dla grupy liczącej co najmniej dwadzieścia osób — tak dużej liczby chętnych w 2011 roku nie było”. Choć kierunek został zawieszony, do dziś corocznie pojawia się paru absolwentów ze specjalizacją kuratorską, zdobytą w ramach studiów dziennych na historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim lub na edukacji artystycznej na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Dodatkowo, raz na kilka lat pojawia się kurator(ka) wykształcony(a) za granicą, czy to w de Appel (Aneta Rostkowska), czy w Courtauld Institute of Art (Sylwia Serafinowicz).

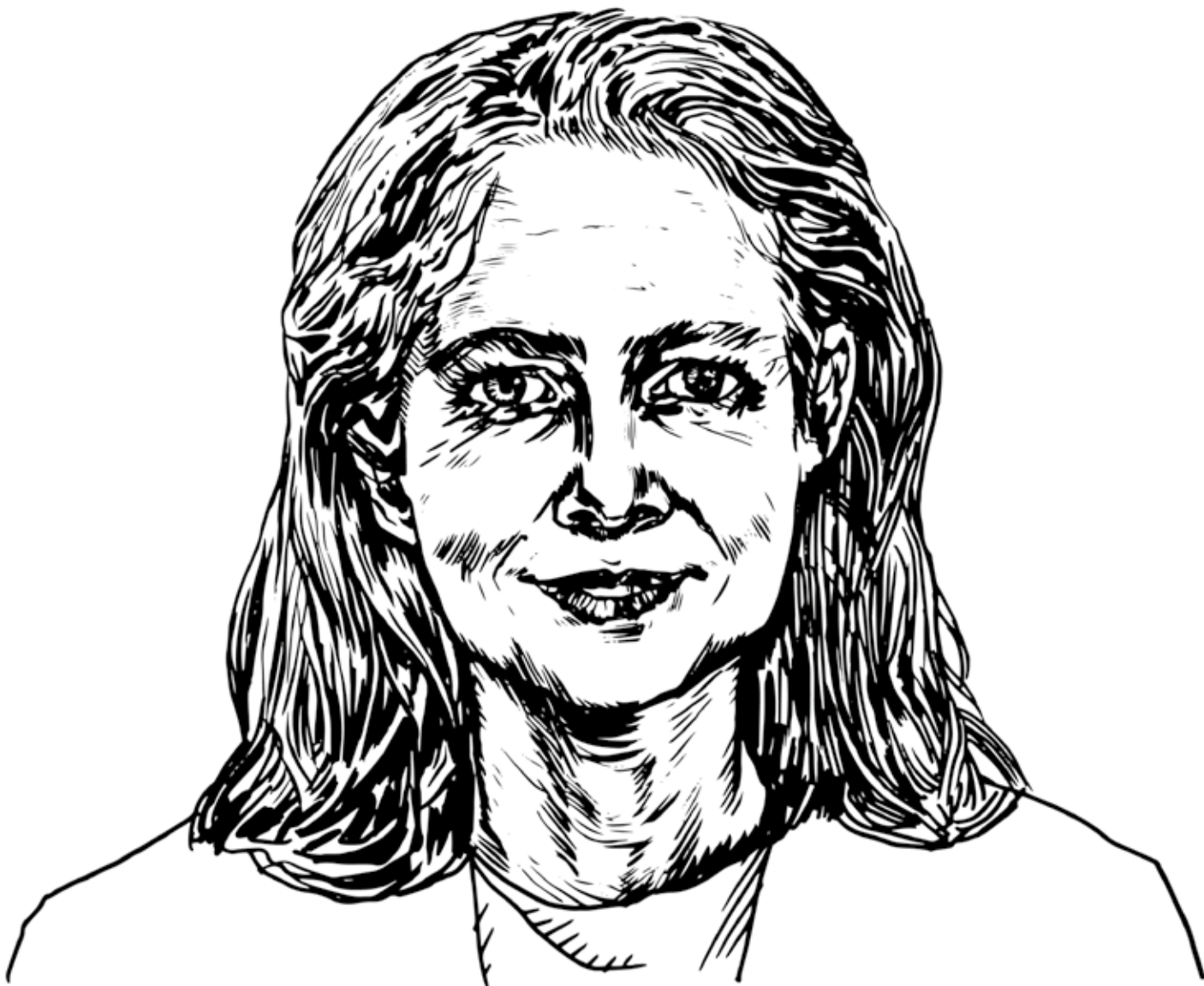
O zmianie ilościowej dobrze świadczy zainteresowanie konkursem na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na biennale w Wenecji. Organizowana w tym roku już po raz pięćdziesiąty szósty impreza ma w polskim świecie sztuki rangę szczególną. Wynika ona nie tyle z budżetu (dość skromnego, biorąc pod uwagę koszt pracy w Wenecji), ile raczej z prestiżu i wciąż ważnej w peryferyjnym polu sztuki szansy przebicia się do obiegu międzynarodowego. Wygrany przez Magdalenę Moskaiewicz konkurs (wystawa C.T. Jespera i Joanny Malinowskiej) był z paru względów przełomowy. Jeszcze dekadę temu zgłaszano kilka, czasem kilkanaście propozycji. Tym razem nadesłano rekordową liczbę dwudziestu czterech projektów, wśród których znalazły się propozycje wystaw klasyków sztuki polskiej (od Zbigniewa Libery przez Luxus po Ewę Partum), obiecujących twórców młodszego i średniego pokolenia (od Honzy Zamojskiego i Pawła Kruka przez Agnieszkę Kalinowską i Elżbietę Jabłońską po Agnieszkę Polską i Monikę Zawadzki), a nawet artystów zagranicznych (Gustava Metzgera, Slavs and Tatars, Tamása Kaszása). W sumie pod propozycjami wystaw podpisały się trzydzieści trzy osoby, a wśród nich nie zabrakło krajowych gwiazd kuratoringu (od Adama Budaka po Sebastiana Cichockiego, od Łukasza Rondudy po Dobriłę Denegri). Licznie reprezentowane było też młodsze pokolenie (Joanna Sokołowska, Aleksandra Jach, Dominik Kuryłek, Michał Jachuła, Ewa Opalka). Zorganizowany po raz drugi przez Zachętę z ramienia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego konkurs (pierwszym był ten na Biennale Architektury w 2014 roku) miał całkowicie transparentny charakter. Bez plotek, bez redakcyjnego śledztwa, by dojść, kto z kim i co wysłał. Wszystkie zgłoszone projekty udostępnione zostały na stronie www.biennale2015.weebly.com oraz zaprezentowane na konferencji z udziałem przedstawicieli jedenastoosobowego jury. Co warte podkreślenia, na owej konfe-

rencji obecnych było zaledwie kilka osób, przy czym nie było żadnego spośród zgłaszających projekty kuratorów. Być może dlatego przedstawiciele jury pofolgowali sobie, przystępując zgodnie do krytyki kuratorskich konspektów. „Poprawne, ale miałkie”, mówiono. „Tworzone we współpracy z ciekawymi artystami, ale sformatowane i szablonowe”, narzekano. „Dobrze skosztorysowane, ale nieciekawe i przewidywalne”, utyskiwano. Zdaniem komisji liczba projektów nie przełożyła się na ich jakość. Gdyby na konferencji obecni byli zainteresowani, może padłby kontrargument, że problemu nie stanowią miałkie propozycje, lecz przewidywalny skład i znane z góry opinie jury. Ponieważ jednak nie pojawił się nikt, całość spuentowała Anda Rottenberg mało dyplomatycznymi słowami: „Uwierzcie mi, państwo, nie było z czego wybierać”. Znaczna część konferencji poświęcona została dyskusji, czy nie lepszym rozwiązaniem okazałby się powrót do znanej z początku lat 90. figury komisarza arbitralnie podejmującego decyzję, kogo i co pokazać w Wenecji. Tak jakby otwarty i demokratyczny konkurs lepiej byłoby zastąpić postacią suwerena o niemal absolutnej władzy. Powrót do formatu „oberkuratora”? Pytanie o demokratyczne reguły gry w polu sztuki jest ciągle aktualne.

Dyskusja wokół konkursu weneckiego pozwala dobrze zobaczyć napięcie obecne pomiędzy kuratorami, którzy dzielą się na względnie anonimowy tłum kilkudziesięciu *wannabes* oraz kilku, a może kilkunastu liczących się i dzierzących władzę — również instytucjonalną — zawodowców. Ten podział uwidacznia się, kiedy spojrzy się na profil osób zgłaszających propozycje wystaw oraz skład oceniającego jury. Ponad trzy czwarte kuratorów biorących udział w wystawie ma poniżej czterdziestego piątego roku życia. Kuratorów doświadczonych policzyć można na palcach jednej ręki, to: dyrektor praskiej Galerii Narodowej Adam Budak, szefowa fundacji Profile Bożena Czubak, była wicedyrektor IAM-u Joanna Kiliszek oraz występujący w duecie dyrektorzy BWA Monika Szewczyk i Wojciech Kozłowski. Wszystkie wymienione powyżej osoby mogłyby uczyć resztę robienia wystaw lub... samemu zasiadać w jury. Wybór względnie niedoświadczonej i nieznanej szerzej w środowisku Magdaleny Moskaiewicz można uznać za znaczący sygnał wysłany tymże zawodowcom, a także za znak na przyszłość. Jury skupia tu kuratorski establishment, a łączące się z loterią i publicznymi połajankami wysyłanie projektów i czarna robota do wykonania (przy ograniczonym budżecie i czasie) scedowane zostają na kuratorski prekariat. Chyba że wrócą stare, dobre transformacyjne rozwiązania i zwycięży model z komisarzem



STANISŁAW RUKSZA



JOANNA WARSZA

wystaw wybierającym to, co dla Pawilonu Polonia najlepsze.

ZAWODY KURATORSKIE

W wydanej w 2013 roku antologii *Zawód: kurator* redaktorki Marta Kosińska, Karolina Sikorska i Anna Czaban paradoksalnie rozmywiają przedmiot swoich badań. Zamiast o kuratorach wolą pisać o „dyspozycji kuratorskiej”. Zamiast o jednostkach wolą mówić o wielości, niczym w tytule otwierającego publikację tekstu: *Być może nie był kuratorem i nie działał w pojedynkę*. Ton rozczerowania pobrzmiewający w całości publikacji dobrze oddaje fragment wstępu: „Wielu praktyków polskiego pola sztuki wołałoby zastąpić pojęcie »kurator« jakimś innym terminem, na przykład: krytyk, animator, działacz, artysta. Być może pojęcie to rozczerowało nas tak bardzo, że chcielibyśmy czytać tytuł niniejszej książki przewrotnie i pokazać, jak wielki zawód sprawił nam kurator?”. Wypowiedź wpisująca się w krytyczny względem kuratorów ton dyskusji zaskakuje w jednej z pierwszych tego typu publikacji w historii polskiej sztuki i zaciemnia obraz funkcjonowania zawodowych kuratorów w polu sztuki. Tymczasem po ćwierćwieczu transformacji wydaje się, że doszliśmy do momentu, gdy ukształtowała się w pełni postać zawodowego kuratora wystaw sztuki współczesnej (nie mylić z obecnymi w przywołanej antologii kuratorami teatralnymi, edukatorami i tak dalej). Opisywany w *Słowniczku artystycznym* „Rastra” typ etatowej „biurwy” z Zachęty oraz urzędującego w Zamku Ujazdowskim „zujka” można odnaleźć w powstających i rozszerzających w ostatnich latach swoją działalność galeriach miejskich, wojewódzkich i narodowych. Zapuszczający korzenie w instytucjach etatowi kuratorzy tworzą specyficzną kastę urzędniczą, która odpowiada za program placówki i tym samym kształtuje oficjalny dyskurs artystyczny. Od peerelowskich kustoszy oraz specjalistów do spraw wystaw odróżnia ich przede wszystkim, jakkolwiek powściągnięta przez dyrekcję, możliwość realizowania mniej lub bardziej autorskiego programu oraz forsowania propozycji własnych pokazów tematycznych i indywidualnych. Prezentowana przez redaktorki *Zawodu: kurator* i jednocześnie kuratorki poznańskiego Arsenалу perspektywa „zawiedzionych nadziei” dotyczy właśnie tej grupy kuratorów. Problemy poddanych presji etatowych

**CORAZ
DZIEJ
I OSTRZEJ
WANE PRZESZKODA-
GAJACE
ŁĄCZNOŚCI INSTYTU-
CJE
ZAKŁADAJĄCE BYCIE
NA ETACIE W JEDNEJ
INSTYTUCJI I ORGANI-
ZOWANIE EKSPOZY-
CJI W DRUGIEJ
I TRZECIEJ.**

kuratorów, a także szukającej oszczędności i unikającej problemów dyrekcji są jaskrawiej widoczne, kiedy spojrzysz na liczącą kilkanaście, a może nawet kilkadziesiąt osób grupę kuratorskich wolnych strzelców. Skazani na mobilność i negocjacje pomiędzy artystami a instytucjami freelancerzy mają wprawdzie trudniejszą pozycję przetargową, ale za to przy założeniu skuteczności działania łatwiej im obronić swoje autonomiczne stanowisko. Przeglądając się pracy nielicznych w Polsce freelancerów, takich jak Ewa Toniak, Agnieszka Pindera, Anna Markowska czy Joanna Warsza, widać, jak ciekawe rezultaty może taki rodzaj pracy przynosić. Osobnymi typami wolnego strzelca są: kurator działający z dosko-

ku, na co dzień zatrudniony na uczelni akademik, obracająca się w trzecim sektorze aktywistka czy zwolniony z etatu i poszukujący pracy urzędnik. Dla nich wszystkich wystawy stanowią świetną okazję, by zabłysnąć i dorobić do skromnego pensum. Coraz rzadziej spotykane i ostrzej rugowane przez domagające się wyłączności instytucje jest działanie zakładające bycie na etacie w jednej instytucji i organizowanie ekspozycji w drugiej i trzeciej.

Zarówno wśród etatowców, jak i pośród wolnych strzelców istnieje podział na kuratorów specjalistów oraz kuratorów od wszystkiego. Wśród tematów monograficznych wyróżnić można politycznie poprawne *gender*, *queer*, Bliski Wschód, postkolonializm. Specjalizować można się też, zgodnie z akademicką tradycją historii sztuki, w poszczególnych dyscyplinach, od rzeźby i malarstwa przez performans, film eksperymentalny i wideo, fotografię po modne ostatnio dźwięk i literaturę. Innym rodzajem specjalizacji jest tworzenie wystaw w budynkach postindustrialnych i postocznioowych, na festiwalach miejskich i w przestrzeni publicznej. Dla kuratorów specjalistów — pod warunkiem, że kontrolują działania konkurencji na swoim terenie — zawsze znajdzie się praca. A jeśli robi się zbyt tłoczno lub też jeśli zmieniają się trendy, zawsze można przeskoczyć ze sztuki na przykład nowych mediów na badanie równie hermetycznych, ale dużo już modniejszych i sprawdzonych na Zachodzie relacji sztuka–nauka. Praca kuratora eksperta jest ostatnio wyżej wartościowana, niejako w odpowiedzi na „wszystkoizm” postmodernistycznej praktyki kuratorskiej lat poprzednich. Typowym dla

peryferii zagrożeniem może okazać się łatwość adaptacji nowinek z Zachodu, przypominająca *trendsetting*, a w gruncie rzeczy będąca rodzajem kuratorskiej mimikry.

Do specyfiki polskiego pola sztuki należy względnie wysoka liczba ważnych pokazów realizowanych przez kuratorów, którzy na tej jednej bądź na kilku ekspozycjach poprzestają. Jako przykład przywołać tu można przede wszystkim Kazimierza Piotrowskiego (kuratora *Irreligii*) czy Pawła Leszkowicza (kuratora *Ars Homo Erotica*). Osobliwa wystawowa agonistyka zasadniczo zrywa z rutyną instytucjonalnego obiegu sztuki. Jednocześnie zakłada odwrócenie przyjętego w zachodniej literaturze ujęcia figury kuratora, którego tożsamość określa nie tyle ostatnia wystawa, ile konsekwentnie dokonywane wybory, potwierdzające oryginalność jego wizji na przestrzeni lat. W polskich realiach często mamy jednak do czynienia ze swego rodzaju kuratorskim złotym strzałem. Przełomową wystawę z doskoku może więc zrobić radykalny akademik, walczący o wpływy i nową sztukę młodzi historycy sztuki, wierzący w spisek teoretyk, sfrustrowany artysta, wyrzucony z pracy dyrektor, zredukowana z gazety krytyczka, wyautowany gej czy zaangażowane postfeministki.

Innym czynnikiem wyróżniającym praktykę kuratorską w posttransformacyjnym polu sztuki jest relacja z rynkiem. Jeśli w poprzedniej dekadzie możliwe było obsadzenie na stanowiskach kuratorów Pawilonu Polonia dilerów reprezentujących wystawianych artystów (Stanisław Dróżdź i Paweł Sosnowski, Krzysztof Wodiczko i Bożena Czubak), to dziś ten rodzaj partnerstwa prywatno-publicznego wydaje się niemożliwy do powtórzenia. Pragnienie oddzielenia za wszelką cenę tego, co publiczne, od tego, co prywatne, sprawia, że wchodząc w rolę galerzysty, kurator *de facto* kończy swoją karierę i ogranicza się do pracy w przestrzeni własnej bądź na targowych stoiskach. Nie jest przypadkiem, że obiecujący kuratorzy, którzy pracują z wieloma artystami, zmienili swój sposób działania lub otworzyli własne galerie komercyjne, chcąc spróbować swoich sił już jako biznesmeni (mam tu na myśli między innymi Michała Lasotę czy Michała Wolińskiego). Przykład Łukasza Gorczycy, który angażuje się w pracę kuratorską (choćby na tegorocznej edycji lubelskiego Open City), potwierdza tę regułę. Niemniej brak większej liczby dużych prywatnych instytucji i muzeów sztuki w rodzaju Art Stations Grażyny Kulczyk hamuje rozwój zawodu kuratora.

W dyskusji o kuratorach często wysuwany jest niedorzeczny argument, że wchodzą w rolę artystów, kreują się na demiurgów i kradną spektakl twórcom. Niezrozumienie dla pośredniczącej instancji kuratora jako osoby dokonu-

jącej wyborów i wartościowań opierających się na wiedzy eksperckiej, ideach, intuicji i smaku zapewne by znikło, gdyby odwrócić sytuację i zastanowić się nad artystami, którzy stają się kuratorami. Zwłaszcza w polskiej historii sztuki można znaleźć szereg działań oddolnych, które miały istotny wpływ na myśl kuratorską oraz na definicję wystawy. Wystarczy wspomnieć kluczową dla lat 90. ekspozycję *Antyciała* przygotowaną przez Roberta Rumasa w Zamku Ujazdowskim (1995) czy pokazy kuratorowane przez Józefa Robakowskiego. Z wydarzeń międzynarodowych nie można pominąć jednego z ważniejszych w kontekście globalnym biennale w Berlinie, kuratorowanego przez Artura Żmijewskiego we współpracy z Joanną Warszą i grupą Voïna (2012). Instytucje jednak nie tylko nie ufają kuratorom zewnętrznym, lecz także obawiają się artystów-kuratorów. Nie każda galeria ma bowiem ochotę tak jak stołeczna Zachęta, by artysta-kurator zrobił — niczym Karol Radziszewski pracujący nad wystawą kolekcji — „siusiu w torcik”.

KURATOROWANIE PRZYSZŁOŚCI

Choć heroiczny okres lat 90. i przypadająca na pierwszą dekadę XXI wieku dominacja dyskursu kuratorskiego w polskiej sztuce należą już do przeszłości, to figura kuratora wciąż wydaje się kłopotliwa. Wziąwszy pod uwagę cytowane wyznania dyrektorów wiodących instytucji, komisji weneckiej czy ujawnione nadużycia Fabia Cavallucciego, można wręcz mówić o swoistym backlashu. Jakkolwiek trudno sobie wyobrazić zniknięcie kuratorów ze sceny artystycznej, to nikogo już nie dziwią duże instytucje sztuki korzystające z usług anonimowych zespołów koordynatorów (osobną kwestią pozostaje fakt, jak przekłada się to na poziom wystaw w tychże placówkach). Przynależne funkcji kuratora negocjowanie sztuki samo poddane jest nieustającej negocjacji w ramach systemu. Na koniec warto przedstawić zasadnicze, jak się wydaje, problemy rzutujące na przyszłość praktyki kuratorskiej.

Palącą kwestią okazuje się rosnąca rywalizacja, dywersyfikacja i podziały wśród kuratorów. O ile krytyczno-artystyczny establishment znowu znalazł się pod skrzydłami AICA Polska, a artyści połączyli się w działaniu wokół Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej, o tyle kuratorzy — i ci etatowi, i wolni strzelcy — stali się bezradnymi i niezorganizowanymi ofiarami kuratorskiego kultu indywidualizmu. Jednocześnie są oni jednak w stanie skutecznie działać w networku międzynarodowym i elitarnych klubach w rodzaju IKT. Problemów do dyskusji jest tu wiele. Wskazana byłaby choćby podstawowa ochrona pozycji kuratorów, którzy, jak pokazało „Fabio Leaks”,



ADAM BUDAK



ADAM SZYMCZYK

stawiani są przez instytucje w roli nie tyle wspierających opiekunów, ile reprezentujących opresyjną i wyzy-skującą władzę kontrolerów. Dyskusji trzeba poddać też takie zagadnienia jak: płaca minimalna i stawka za pracę, relacje artysta–kurator, szereg kwestii etycznych związanych z rozwojem rynku sztuki i instytucji prywatnych. To szczególnie istotne dla młodego pokolenia kuratorów, bez szans na etaty i apanaże, zagrożonego prekaryzacją i instytucjonalnym wykluczeniem.

Problem organizacji powiązany jest z kwestią relacji centrum–peryferie oraz zbadania wpisanych w sieć relacji w polu sztuki mechanizmów władzy. Innymi słowy, z jednej strony możemy mówić o sukcesie integracji polskiego świata sztuki oraz pracy w network kuratorskich gwiazd (*casus* Adama Szymczyka), z drugiej wciąż słabo rozpoznane pozostaje znaczenie praktyki kuratorskiej (i dalej artystycznej) poza centrum (a więc Warszawą). Ostatecznie na sporze wokół instytucji przy ulicy Foksal historia polskiej sztuki współczesnej i kuratorstwa się nie kończy. Przełom wieków to przesilenie także w środowisku gdańskim, gdzie Aneta Szyłak tworzy CSW Łaźnia, a później Instytut Sztuki Wyspa i Festiwal Alternativa, a ostatnio angażuje też się w nową inicjatywę: powołania oddziału sztuki współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku. Początek nowego milenium to również czas aktywności Sebastiana Cichockiego w bytomskiej Kronice czy Adama Budaka i Jarosława Suchana w krakowskim Bunkrze Sztuki. Wszyscy ci kuratorzy przeszli niezwykle interesującą drogę, pisząc w pewnym sensie alternatywną dla dominującej narrację. Inna sprawa, że oddalone od centrum działania kuratorskie mają inny cel i wydźwięk, stanowiąc o jakości lokalnego, choć nie prowincjonalnego, życia artystycznego.

Na koniec wspomnę, że niezwykle istotne dla oceny oraz jakości dyskursu kuratorskiego są badania nad historią i specyfiką wystaw. To równie ważne dla przyszłości kuratorów jak samoorganizacja, większa mobilność, otwartość instytucji oraz współpraca z artystami. Do wydanych w ostatnim czasie kluczowych publikacji zaliczyć można: książkę *Display. Strategie wystawiania* Marii Hussakowskiej i Ewy Małgorzaty Tatar (Kraków 2012), wspomniany już tom *Zawód: kurator* Marty Kosińskiej, Karoliny Sikorskiej

DYSKUSJI TRZEBA PODDAĆ TAKIE ZA- GADNIENIA JAK: PŁACA MINIMALNA I STAW- KA ZA PRACĘ, RELACJE ARTYSTA–KURATOR, SZEREG KWESTII ETYCZNYCH ZWIĄZA- NYCH Z ROZWOJEM RYNKU SZTUKI I IN- STYTUCJI PRYWAT- NYCH. TO SZCZEGÓL- NIE ISTOTNE DLA MŁODEGO POKOLENIA KURATORÓW.

i Anny Czaban (Poznań 2013) oraz pozycję *Artysta–kurator–instytucja–odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki* Marty Kosińskiej, Karoliny Sikorskiej i Agaty Skórzyńskiej (Poznań 2012). Dwie pierwsze wymienione publikacje skażone są jednak kontekstem instytucjonalnym, który doprowadził do ich powstania. Pierwsza z nich wydana została po upadku krakowskich studiów kuratorskich, druga w efekcie konfliktu kuratorek poznańskiego Arsenału z dyrektorem Piotrem Bernatowiczem. Nie ma w nich rozmachu ani nowej metodologii, charakterystycznych dla opracowań ukazujących się za granicą. Doceniając wartość przekładów i adaptacji, należy jednak mieć nadzieję, że uda się polskiemu środowisku stworzyć oryginalne ujęcie kuratorstwa. Nie byłoby bowiem dobrze, gdyby

dyskurs zdominowała już nie tyle mimikra względem wzorców zachodnich, ile jeszcze bardziej deprymująca perspektywa prekariacka. Takie low-life’owe spojrzenie na kuratorstwo, prezentowane choćby w tomie *Zawód: kurator*, jest potrzebne, ale przecież są też w polu sztuki jaśniejsze punkty, a nawet (kuratorskie) gwiazdy. Nadzieję na bardziej obiektywne i naukowe badania pokładać można w działaniach między innymi Gabrieli Świtek, Krzysztofa Kościuczuka czy Anny Markowskiej. Dopiero bowiem fundamentalne opracowania historyczne pozwolą uchwycić specyfikę i określić wartość polskiej praktyki kuratorskiej — choć trzeba pamiętać, że zorientowane one będą na mniej lub bardziej odległą przeszłość dyscypliny. Tymczasem, by przywołać podtytuł popularnej książki Bruce’a Altshulera, *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History*, nasi koledzy i koleżanki również kuratorują wystawy, które „tworzą historię sztuki”. ■



OBIEKT KULTURY

PRZEJRZYSTOŚĆ BETONU

tekst: Andrzej Leśniak
fotografie: Juliusz Sokołowski

NOWA SIEDZIBA FUNDACJI GALERII FOKSAL

**PODCZAS ROZPOCZĘTYCH W 2010 ROKU SPOTKAŃ Z ARCHITEKTEM ROGEREM DIENEREM
ROZWAŻANO REKONSTRUKCJĘ FASADY W JEJ HISTORYCZNEJ FORMIE, JEDNAK — ZE
WZGLĘDU NA FUNKCJĘ, JAK RÓWNIEŻ Z POWODU NARUSZENIA INTEGRALNOŚCI
WYGLĄDU OBIEKTU PRZEZ NAJEMCĘ PARTERU — ZDECYDOWANO
SIĘ NA ZAPROJEKTOWANIE I ZBUDOWANIE FASADY OD NOWA**

Budynek z 1963 roku projektu Leszka Klajnerta, będący od 2001 roku siedzibą Fundacji Galerii Foksal, w przeciągu ostatniej dekady widocznie podupadł. Elementy ściany kurtynowej, zardzewiałe i zdeformowane, przestały spełniać swoje zadanie: pomieszczenia były zalewane przez deszcz, zimą szybko się wychładzały. Właściciel rozważał zachowanie budynku w niezmienionej formie i stopniowe dostosowywanie się do pogarszających się warunków jego funkcjonowania. Taka decyzja stanowiłaby niezmiernie wyrazisty gest, zgodny nie tylko z coraz popularniejszymi postulatami ochrony polskiego powojennego modernizmu, lecz także z ogólniejszym prezerwacjonizmem architektonicznym: ideą braku ingerencji w tkankę historyczną, a nawet rezygnacji z projektowania i budowania w warunkach niemal całkowitego podporządkowania architektury rynkowi. Skoro niemożliwe jest już projektowanie architektury, która byłaby czymś innym niż odbiciem sił rynkowych, zasadne są tylko gesty zachowania tego, co już istnieje. Radykalnie pojęty pomysł zachowania starego budynku w niezmienionej formie brzmi bardzo atrakcyjnie jako

koncept. Wystarczy wyobrazić sobie postępującą entropię obiektu — modernistyczny pawilon jako ostaniec w otoczeniu odbudowanych po wojnie kamienic Nowego Świata to dzieło sztuki samo w sobie, skazany na powolny rozpad pomnik epoki, której nie stawia się pomników. Niemniej ta idea nie została wprowadzona w życie z powodów funkcjonalnych. Podczas rozpoczętych w 2010 roku spotkań z Rogerem Dienerem rozważano też rekonstrukcję fasady w jej historycznej formie, jednak — znów ze względu na funkcję, jak również z powodu naruszenia integralności wyglądu obiektu przez najemcę parteru — zdecydowano się na zaprojektowanie i zbudowanie fasady od nowa.

Pracownia Diener & Diener tworzyła już interwencje w istniejącą tkankę architektoniczną. Niezrealizowany projekt Ruhr Museum w Essen z 1999 roku zakładał dobudowanie oszczędnych formalnie, przejrzystych struktur na budynkach kopalni i koksowni kompleksu Zeche Zollverein. Prostopadłościennymi obiektami, po zmroku promieniujące światłem, miały jednocześnie dopełniać pierwotne, industrialne formy i odróżniać się od nich w taki sposób, by





wyraźna stała się granica między tym, co zastane, a współczesną interwencją. Architektura wschodniego skrzydła Muzeum Historii Naturalnej w Berlinie, powstałego ostatecznie w 2010 roku, opiera się na podobnej logice. Konkurs z 1995 roku zakładał odbudowę części budynku zniszczonej jeszcze w czasie drugiej wojny światowej. Propozycja pracowni była jednocześnie odpowiedzią na wymóg konkursowy (konieczność stworzenia przestrzeni dla działalności wystawienniczej i badawczej) i próbą wizualnego dostosowania się do istniejącego budynku. Nowo powstałe skrzydło zostało zbudowane z betonowych odlewów imitujących detale historycznej tkanki, a stolarkę okienną, rysunek cegieł i pilastry odzwierciedlono z dużą dokładnością. Niemniej w tym przypadku również nie chodzi o zatarcie granicy między historią i teraźniejszością. Ślepe (i dzięki temu funkcjonalne!) otwory okienne z daleka zdradzają charakter interwencji, a szarość betonu odcina się od cieplej barwy cegieł historycznego budynku.

Warszawska realizacja z pozoru nie wpisuje się w ten model — interwencja Diener & Diener na pierwszy rzut oka wydaje się wizualnie radykalna, obca zarazem wobec otoczenia i przeszłości obiektu. Chociaż prowokująco odmienny od wcześniejszego wygląd fasady jest tylko jednym z elementów interwencji. Równie ważne — mimo że mniej spektakularne, a czasem niemal niewidoczne — są momenty kontynuacji i uczytelnienia tego, co historyczne. Najbardziej wymowny, choć też najtrudniejszy do wychwycenia, gest dotyczy sposobu potraktowania konstrukcji. Architekt nie zamaskował jej niedoskonałości (choć poszczególne piętra zostały zaprojektowane na planie prostokątów, to w rzeczywistości, na skutek błędów wykonawczych, mamy do czynienia z równoległobokami bez kątów prostych). Zrezygnował też z zastosowania grubych warstw tynków i płyt gipsowych, oczyścił żelbetonowy szkielet i pozostawił jego geometrię nietkniętą. Konstrukcja stała się czytelna również z zewnątrz: architekt podkreślił jej znaczenie poprzez całkowitą redefinicję podziałów elewacji. Betonowe prefabrykaty zostały zaprojektowane w odniesieniu do wysokości kondygnacji: to sprawia, że elewacja jednocześnie radykalnie różni się od

MAMY TU DO CZYNIE-
NIA Z KONTYNUACJĄ,
A NAWET Z INTEN-
SYFIKACJĄ PRZEJRZY-
STOŚCI DAWNEGO
PAWILONU. NIEKTÓ-
RE SPOŚRÓD BETO-
NOWYCH PREFABRY-
KATÓW SĄ ŚLEPE,
JEDNAK POZOSTAŁE,
BĘDĄCE WŁAŚCIWIE
WIELKIMI RAMAMI
OKIENNYMI, CAŁKOWI-
CIE ZMIENIAJĄ
SPOSÓB PERCEPCJI
OTOCZENIA.

silniejsza. Mamy tu do czynienia z kontynuacją, a nawet z intensyfikacją przejrzystości dawnego pawilonu. Niektóre spośród betonowych prefabrykatów są ślepe, jednak pozostałe, będące właściwie wielkimi ramami okiennymi, całkowicie zmieniają sposób percepcji otoczenia (kiedy jesteśmy we wnętrzach) i pomieszczeń (kiedy patrzymy do środka, stojąc poza budynkiem). O podobnie ukształtowanej fasadzie budynku biurowego Kohlenberg w Bazylei Roger Diener pisał, że „napięcie między tradycyjną ramą okienną i wielką szklaną powierzchnią wydaje się rozpuszczać granice pomieszczenia”. Przypadek nowej siedziby Fundacji Galerii Foksal jest w istocie analogiczny: wielkie powierzchnie okien to gest na skalę nawet nie architektoniczną, ale urbanistyczną. Tworzą one miejskie obrazy i dowartościowują krajobraz Warszawy (ten efekt został zresztą wielokrotniony dzięki dobudowaniu niewidocznego z poziomu ulicy, ukrytego za attyką tarasu, który przyciąga gości). Pozwalają zobaczyć miasto i dodatkowo podkreślają oś widokową prowadzącą ku Pałacowi Kultury. Atmosfera pomieszczeń galerii jest tworzona przez te widoki w nawet większym stopniu niż przez trafione decyzje dotyczące wnętrza. Zastosowanie anhydrytowej posadzki o delikatnie cieplej barwie sprawia, że — zwłaszcza w słoneczny dzień — przestrzenie wystawiennicze i biurowe przyjemnie kontrastują z chłodem klatki schodowej. Ale

zburzonej ściany modernistycznego pawilonu i wydobywa na światło dzienne samą strukturę budynku. Inny element kontynuacji widoczny jest w warstwie materiałów; szczególnie wymowne pozostaje zastosowanie w nadbudowanej części klatki schodowej lastrico, wyglądającego tak samo jak to, które pokrywa zachowane w dawnej części schody. Różnica jest niezauważalna, zaciera się całkowicie. Dzięki takim gestom znika także pierwotne wrażenie obcości nowego kształtu budynku.

W działalności Fundacji Galerii Foksal kluczowa była zawsze relacja pawilonu z otoczeniem. Projekty Olafura Eliassona, Oskara Hansena czy Santiago Sierry grały z przestrzenią wokół budynku, wykorzystując transparentność modernistycznej fasady i wizualną łączność z Pałacem Kultury. W wyniku interwencji Diener & Diener ta relacja z zewnątrz staje się jeszcze









równie ważne okazuje się to, jak budynek pozwala się zobaczyć. Betonowe prefabrykaty nie zostały pomalowane. Ich subtelna, pudrowa, przyjemna w dotyku powierzchnia, która wystawiona została na działanie czynników atmosferycznych, szybko zmienia się w czasie, ciemnieje, pokrywa się osadami, niejako wbrew wrażeniu monumentalności bryły. Dzięki wielkim powierzchniom okien obserwator zewnętrzny zyskuje możliwość wglądu do wewnątrz; fasada — mimo swojej ekspresywności, mimo masywności dwunastu betonowych elementów — otwiera się do wewnątrz. Pozwala zobaczyć nie tylko przestrzeń dwóch

górných kondygnacji, przeznaczonych na działalność wystawienniczą, lecz także poziom piętra zajętego przez biura fundacji. Ekspresyjność i transparentność zostają tu zestawione pod postacią otwartych i zamkniętych elementów fasady. Choć budynek ujawnia formalne związki z niektórymi spośród wcześniejszych projektów pracowni, to zestawienie to tworzy w kontekście zabudowy okolic Nowego Świata wrażenie poszukiwania nowego języka, jednocześnie kontynuującego modernistyczne rozwiązania starego pawilonu i redefiniującego sposób, w jaki budynek fundacji działa jako część miasta. ▣





GILAD RATMAN **FOUR WORKS**

14.06–28.08.2015

TRAFO

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE

WWW.TRAFO.ORG



PARTNERZY:

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



PATRONI MEDIALNI:



FELIETON

KTO UCZY SIĘ OD KOGO?

tekst: Agata Pyzik

Wydarzenia u naszych wschodnich sąsiadów kazały mi jeszcze raz przemyśleć polityczną funkcję sztuki. W Polsce po raz ostatni podobną, interwencyjną rolę, obserwowaną obecnie w Rosji i na Ukrainie, odegrała sztuka krytyczna, i to do tego stopnia, że zasadniczo każde poruszenie, jakie sztuka może wywołać dziś poza bardzo ugrzecznioną sferą, nadal związane jest z historycznymi już dziełami krytycznymi. Odkąd Polska okopała się w swojej pozycji półperyferyjnego kraju neoliberalnego, gdzie jednak nic poważnego się nie dzieje, kręgom polskiej sztuki doskwiera głównie właśnie owa peryferyjność oraz — choć zjawisko to jest bezpośrednio związane z kryzysem finansowym — brak rynku.

Jako że po 1989 roku historia w naszym regionie Europy potoczyła się rozmaitymi drogami, to patrząc na sytuację artystów w Rosji i na Ukrainie, niejeden uczestnik polskiego życia kulturalnego powinien poczuć się szczęśliwcem. W krajach tych wydarzyły się ostatnio dwie rewolucje, przy czym w przynajmniej w jednym z nich wyrzuciły one dotychczasowy porządek społeczny. Ze względu na dramatyczną sytuację sztuka zyskała tam nagle wpływ narodowy: artyści tacy jak grupa Voina, której najsłynniejszą akcją jest namalowanie penisa na moście wiodącym do siedziby FSB w Petersburgu, poprzez swoje projekty być może stali się katalizatorem późniejszych wydarzeń, w tym licznych protestów, wystąpienia Pussy Riot przeciwko Władimirowi Putinowi czy ogólnie po prostu rozruchu w skostniałym społeczeństwie rosyjskim.

Niemniej głównymi aktorami zglobalizowanego świata sztuki z tych krajów są oligarchowie, którzy zakładają sobie galerie i muzea, o czym tak wielu w Polsce chyba marzy (to znaczy o tym, aby sklonować Grażynę Kulczyk), by wymienić tu choćby nazwiska Romana Pinchuka, Dashy Zhukovej czy Alexandra Mamuta. Zarazem, ze względu na „sytuację polityczną”, Rosja i Ukraina stały się nagle bardzo seksi dla małej grupki zachodnich, lewicujących kuratorów, którzy propagują „uzdrowienie” społeczne tych miejsc poprzez organizowanie tam wydarzeń typu biennale.

W cieniu roli Rosji w obecnym konflikcie w ukraińskim Donbasie i aneksji przez nią Krymu co najmniej jedno

z tych wydarzeń, czyli zeszłoroczna Manifesta w Petersburgu, zostało zbojkotowane przez dużą część środowiska artystycznego. Natomiast wydarzenie porównywalne, choć znacznie skromniejsze, czyli biennale w Kijowie, organizowane obecnie przez austriackich kuratorów nie powoduje już żadnych tego typu dyskusji. Owszem sytuacja jest tu inna: Manifesta były czystym artworldowym wydarzeniem, za którym niechybnie stały pieniądze oligarchów, zaś wpływowy kurator Kasper Koenig dodatkowo zraził środowisko, oświadczając, że nie widzi problemu w podporządkowaniu wydarzenia reżimowi. Jednak towarzyszący program publiczny polskiej kuratorki Joanny Warsza miał skomplikować jednoznaczność sytuacji. Argumentowała ona, że bojkot doprowadzi tylko do większej izolacji kulturalnej Rosji.

School of Kiev to wydarzenie polegające w znacznej mierze na samoorganizacji i mobilizacji lewicowych aktywistów, którzy zaangażowali się w Majdan. Biorąc pod uwagę, jak trudno prowadzić działalność artystyczną na Ukrainie, trzymam kciuki za tę imprezę, i to z podobnych powodów, dla których poparłam Joannę Warszę. Niepokoi mnie jednak używanie biennale w retoryce kuratorów i uczestników jako jedynej drogi politycznej organizacji wobec obecnej wojny i etnicznych podziałów na Ukrainie. Georg Schoelhammer mówi na przykład o uczeniu się „demokracji” od Ukrainy w momencie, kiedy trwa tam fatalny konflikt, a w Kijowie zamordowano kilku prorosyjskich krytyków obecnej władzy. Czy w takiej sytuacji sztuka jest w ogóle najlepszym narzędziem krzewienia demokracji, a w tym konkretnym przypadku kanalizowania sił politycznych stworzonych przez Majdan?

Chodzi mi tu o sposób wykorzystywania wydarzeń artworldowych na obszarach skonfliktowanych, zdegradowanych przez historię, zagrożonych ubóstwem. Nie mam złudzeń co do roli, jaką może odegrać sztuka w procesie demokratycznym przy obecnym uzależnieniu od rynku i pochodzących z bardzo wątpliwych źródeł pieniądza. Z pewnością aktywność grup oporu politycznego i artystycznego w miejscach, gdzie dziś narusza się prawa człowieka, jest dowodem na żywotność demokracji. Niemniej odmienna percepcja dwóch dość podobnych wydarzeń w Rosji i na Ukrainie mówi znacznie więcej o naszych własnych uprzedzeniach i protekcyjnalizmie. Z pewnością oba kraje potrzebują dziś odrodzenia i ujrzenia ich jako dwóch stron tej samej monety, czyli znajdującej się w stanie zapadłości politycznej Europy Wschodniej. ▣

**56 MIEDZYNARODOWE BIENNALE SZTUKI W WENECJI
9 MAJA — 22 LISTOPADA 2015**

ZŁOTE LWY:

ZA CAŁOKSZTAŁT TWÓRCZOŚCI
El Anatsui (Ghana), Susanne Ghez (USA)

**DLA NAJLEPSZEJ
PREZENTACJI NARODOWEJ**
Armeński Pawilon — Armenity / Haiyutioun

**DLA NAJLEPSZEGO ARTYSTY
NA WYSTAWIE GŁÓWNEJ**
Adrian Piper (USA)

**SREBRNY LEW DLA NAJBARDZIEJ OBIECUJĄCEGO
MŁODEGO ARTYSTY (WYSTAWA GŁÓWNA)**
Im Heung-Soon (Korea Południowa)

TERRY ADKINS

56 Międzynarodowa Wystawa Sztuki — Biennale w Wenecji, *Wszystkie przyszłości świata*,
fot. A. Chemollo, dzięki uprzejmości organizatorów biennale

WYDARZENIE

KRYZYS,

tekst: Piotr Kosiewski

MARKS,

SZTUKA

Okwui Enwezor, dyrektor artystyczny tegorocznego 56 Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji, główną wystawę zorganizował pod hasłem *Wszystkie przyszłości świata*. Pokazuje ona sztukę w dwóch perspektywach: globalizacji i kryzysu.



JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA, *IN THE MIDST OF THINGS*, 2015

Kompozycja: Gene Coleman; dyrektor artystyczny: Nicholas Isherwood,
56 Międzynarodowa Wystawa Sztuki — Biennale w Wenecji, *Wszystkie przyszłości świata*,
fot. I. Balena, dzięki uprzejmości organizatorów biennale

TAK SIĘ RZECZY MAJĄ...

Enwezor zgromadził na wystawie dzieła 136 pojedynczych artystów lub grup. Tak oto powstała — rozpisana na dwie części: pawilon centralny w Giardini oraz Arsenal — obszerna i chwilami może nawet przytłaczająca ekspozycja. Trudna wprawdzie, ale bardzo przemyślana. Poprzednie biennale przyzwyczały widzów do odkrywania twórczości do tej pory zapomnianej lub wcześniej nieuznawanej za artystyczną. Pokazywano prace amatorów, nieprofesjonalistów, szaleńców. Nie brakowało wypraw w odległą czasami przeszłość sztuki. W 2011 roku Bice Curiger zaprezentowała na przykład na wystawie płótna szesnastowiecznego weneckiego malarza Jacopa Tintoretta: *Ostatnia wieczerza*, *Odnalezienie ciała św. Marka* oraz *Stworzenie zwierząt*.

Enwezora interesuje coś innego: geografia sztuki i pokazywanie obszarów słabo dotąd obecnych w polu sztuki. Niemalże połowa artystów zaprezentowanych w tym roku w Wenecji wywodzi się spoza klasycznych centrów, Europy i Stanów Zjednoczonych. Jak podkreśla kurator, proponował on spotkanie praktyk artystycznych z Afryki, Azji, Australii, Europy, Ameryki Północnej i Południowej, by pokazać specyfikę tej twórczości oraz to, w jaki sposób tamtejsi artyści badają ludzką kondycję.

Wystawa zdaje się ucieleśnieniem współczesnego kuratorstwa, które jak stwierdza Anthony Downey w rozmowie z Okwui Enwezorem dla pisma „Ibraaz”, „stało się niemalże awangardą globalizacji; jest otwarte na rynki wschodzące, odkrywa nowych artystów, otwiera nowe obszary”. Downey porównuje je do... neoliberalizmu, także patrzącego na rynki wschodzące i bez wahania wkraczającego na nowe tereny, by następnie je bezceremonialnie zagarniać. „Jak można uniknąć udziału w tym procesie globalizacji?” — pyta. „Nie staram się tego unikać, tylko kontrolować swój udział” — odpowiada mu Enwezor. I dodaje, że jedną z trosk artystów funkcjonujących przez dekady poza wielkimi centrami artystycznymi było niedostrzeganie „przez system ich problemów, ich pomysłów oraz ich pracy”. Dziś, za sprawą współczesnego kuratorstwa, to się zmienia.

Przyjęcie takiej perspektywy sprawiło, że Europa wydaje się nieco nieobecna (choć wielu artystów pochodzących z tej „innej” części świata tu właśnie pracuje). Pojawiły się nawet głosy żalu, że pominięto twórczość z naszego regionu świata. Tymczasem na wystawie znalazły się między innymi: intrygujące obrazy Rumuna Victora

Mana, rzeźby Gruzinki Thei Djordjadze czy rysunki Rosjanki Olgi Czernyszewej. Nie ma natomiast Polaków, obecnych na poprzednich weneckich biennale.

Enwezor, tworząc wystawę, zastosował kilka kluczy. Jeden z nich stanowią klasycy współczesności, którzy stali się swoistymi punktami odniesienia: Marcel Broodthaers, Robert Smithson, Fabio Mauri czy Pino Pascali. Podobny status ma zmarła w 1989 roku Egipcjanka Inji Efflatoun, autorka ciekawych, kolorystycznie wyszukanych płócien. Swoisty „mistrzowski” status kurator nadał też zmarłemu niedawno artyście: Terry’emu Adkinsowi, którego obiekty tworzone z gotowych przedmiotów otwierają ekspozycję w Arsenale, oraz Chrisowi Markerowi, jego prace rozmieszczono z kolei w kilku częściach ekspozycji. Dla obrazów Georga Baselitza stworzono specjalne, osobne miejsce, przypominające trochę sanktuarium. Odrębną przestrzeń przeznaczono też dla zmarłego w ubiegłym roku Haruna Farockiego, którego projekty — jak podkreśla sam Okwui

Enwezor — stanowią szczególnie ważny przykład sztuki zaangażowanej. Na małych ekranach pokazano dziesiątki filmów tego niemieckiego twórcy (układają się one w swoisty atlas).

Innym kluczem są na przykład dialogi artystów różnych pokoleń. I tak intrygujące jest zestawienie prac z neonów Bruce’a Naumana z drażniącym, niepokojącym projektem *Nymphaeas (Water Lilies)* (2015) jednego z najciekawszych twórców młodego pokolenia Adela Ab-

dessemeda. Mniej przekonuje natomiast połączenie zdjęć Walkera Evansa z modelami prac Isy Genzken, będącymi jej ingerencjami w zastanę przestrzeni, w której umieszcza ona przeskalowane obiekty: gigantyczną różę czy wielkie orchidee (te ostatnie zrealizowano zresztą przed Pawilonem Austriackim). Projekty Genzken wydają się trochę trywialne w porównaniu z surowymi, wręcz ascetycznymi zdjęciami Ameryki czasów wielkiego kryzysu autorstwa Evansa.

Wystawa ukazuje też powrót do dzieła sztuki jako obiektu. Zaprezentowano tu malarstwo w bardzo różnych przejawach, w tym między innymi wielkie, abstrakcyjne obrazy Daniela Boyda, cykl przedstawień czaszek Marlene Dumas czy autobiograficzne i grające z tradycją realizmu płótna przedwcześnie zmarłego Tetsuyi Ishidy. Odbiorcę uderza na biennale liczba pokazanych rysunków, autorstwa choćby Teresy Burga, Tiffany Chung czy Massinissa Selmamiego. Znajduje się tu też rzeźba, bardzo różnie rozumiana, od figur Humy Bhabha, przypominających

KURATOR ZAPROPONOWAŁ SPOTKANIE PRAKTYK ARTYSTYCZNYCH Z AFRYKI, AZJI, AUSTRALII, EUROPY, AMERYKI PÓŁNOCNEJ I POŁUDNIOWEJ.

wielkie, archaiczne totemy, po *The Phoenix* (2015) Xu Binga, olbrzymiego, niezwykle efektownego mitycznego stwora, który unosi się nad taflą wody, wykonanego z gruzów zabudowań zniszczonych podczas przebudowy Pekinu z okazji olimpiady. W Wenecji nie zabrakło także prac wideo czy performansu. Jakby Enwezor unikał jednoznacznych deklaracji, orzekania o aktualności tych albo innych mediów.

Jeżeli pokaz *Wszystkie przyszłości świata* czymś zaskakuje, to odniesieniami do muzyki. Jedną z najciekawszych prac jest performans *In the Midst of Things* duetu Jennifer Allora i Guillem Calzadilla. Chór — bezpośrednio na wystawie — wykonuje nowy utwór Gene'a Colemana, zainspirowany oratorium Josepha Haydna *Stworzenie świata*. Inne utwory wykonywane są na Arenie, specjalnej scenie zbudowanej przez architekta Davida Adjaye w pawilonie centralnym w Giardini. To tam Jeremy Deller przypomniał dziewiętnastowieczne pieśni robotnicze. Na scenie tej prezentowane też są: dzieło Olafa

Nicolaia, zainspirowane kompozycją Luigiiego Nona *Un volto, e del mare / Non consumiamo Marx* z 1968 roku, na głos z taśmy magnetycznej oraz — z inicjatywy Mathieu K. Abonnencia — utwory na cztery fortepiany przedwcześnie zmarłego afroamerykańskiego kompozytora Juliusa Eastmana, jednego z czołowych twórców muzycznego minimalizmu i kontynuatora poszukiwań Johna Cage'a.

Na Arenie codziennie czytany jest także *Kapitał* Karola Marksa. Strona po stronie, linijka po linijce. Od początku do końca. *Kapitał* — swego rodzaju oratorium — będzie odczytywany od 6 maja do 22 listopada. Pomysł to intrygujący i trochę zaskakujący. Po co Enwezor proponuje powrót do tego tekstu, skoro, jak sam podkreśla, nie istnieje świat opisywany przez Marksa? „Nie ma proletariatu, nie ma burżuazji, nie ma intelektualistów, przynajmniej w takim rozumieniu, w jakim Marks wyobrażał sobie wszystkie te grupy”, stwierdza kurator. Enwezor świadomy jest też późniejszych, często tragicznych w skutkach, odczytań *Kapitału*. A jednak ów tekst przetrwał jako narzędzie opisu konfliktów, jakie targają światem w dobie globalizacji i obecnego kryzysu, świata, w którym problem kapitału staje się kluczowy.

WYSTAWA JEST POSTAWIENIEM PYTANIA O TO, CZY TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA MOŻE PRZEDSTAWIĆ „NIEPOKÓJ, JAKI PRZENIKA NASZE CZASY”. TAKA PERSPEKTYWA, ZWŁASZCZA PRZYJĘTA PRZEZ OSOBĘ PRZYWIĄZANĄ DO IDEI AUTONOMII SZTUKI, MOŻE NIEPOKOIĆ. JEDNAK, JAK PRZEKONUJE ENWEZOR, SZTUKA ORAZ SAMO WENECKIE BIENNALE ZAWSZE POZOSTAŁY UWIKŁANE WE WSPÓŁCZESNOŚĆ.

Biennale jest próbą „wyobrażenia sobie bohaterów i postaci, które mogłyby zastosować narzędzia Marksa we współczesnym kontekście”, korzystając przy tym z możliwości, jakie daje sztuka. Wystawa jest zarazem postawieniem pytania o to, czy twórczość artystyczna może przedstawić „niepokój, jaki przenika nasze czasy”. Taka perspektywa, zwłaszcza przyjęta przez osobę przywiązaną do idei autonomii sztuki, może niepokoić. Jednak, jak przekonuje Enwezor, sztuka oraz samo weneckie biennale zawsze pozostawały uwikłane we współczesność. Kurator osadza obecną wystawę w historii konkretnego miejsca — Giardini. W 1895 roku to właśnie tam zainaugurowano pierwszą Międzynarodową Wystawę Sztuki. Biennale zostało utworzone w określonym momencie: wykluwania się nowoczesności, powstawania wielkiego przemysłu, akumulacji kapitału, procesów urbanizacyjnych i budowania nowego modelu tożsamości narodowej oraz suwerenności państw. Był to również czas ruchów masowych, walczących o prawa

robotników i kobiet, a także początków antykolonializmu. Dzisiaj też — jak zaznacza Enwezor — zachodzi wielka zmiana: z ery przemysłowej wkraczamy do ery postprzemysłowej. Walczymy z kryzysem, borykamy się z falami migracji i powrotem nacjonalizmów. Samo biennale przez 120 lat również ulegało rozmaitym przemianom, choć nieustannie balansowało między uniwersalizmem a tym, co narodowe. Ten ostatni wymiar został wzmocniony przez powstawanie od 1907 roku odrębnych pawilonów narodowych.

Część prac zgromadzonych na *Wszystkich przyszłościach świata* układa się w swoisty rejestr bolączek współczesności. Rysunki Rirkrita Tiravaniji to kronika niedawnych protestów z całego globu, od Singapuru przez Rosję po Stany Zjednoczone. Anonimowy kolektyw Abounaddara rejestruje z kolei rzeczywistość w Syrii doby konfliktu. W filmie Mykoły Ridnego *Regular Places* (2014) oglądamy zaś charkowskie place. W dziele tym przedstawiony został zwykły dzień. Jedni spieszą się do pracy, inni spacerują. Spokój obrazu kontrastuje jednak ze ścieżką dźwiękową, którą stanowi zapis demonstracji antymajdanowych. Agresywnych, pełnych gróźb wobec osób o odmiennych poglądach.



KATHARINA GROSSE, UNTITLED TRUMPET, 2015

akryl na płótnie, ziemia, złom aluminiowy; wymiary zmienne
56 Międzynarodowa Wystawa Sztuki — Biennale w Wenecji, *Wszystkie przyszłości świata*,
fot. A. Chemollo, dzięki uprzejmości organizatorów biennale





C.T. JASPER, JOANNA MALINOWSKA, HALKA / HAITI. 18°48'05"N 72°23'01"W
56 Międzynarodowa Wystawa Sztuki — Biennale w Wenecji, *Wszystkie przyszłości świata*,
fot. S. Sagui, dzięki uprzejmości organizatorów biennale

Artyści opowiadają w Wenecji o konfliktach zarówno politycznych, jak i ekonomicznych. Mika Rottenberg stworzyła niewielki sklepik sprzedający perły hodowlane. Na jego zapleczu można zobaczyć film ukazujący warunki pracy osób, które je wydobywają, wyzysk i biedę. Gulf Labor Coalition upomina się o robotników budujących filię Muzeum Guggenheima w Abu Dabi. Jeremy Deller bada warunki pracy w fabrykach od XIX wieku po czasy współczesne. Artysta ten porusza problem braku praw pracowniczych, stałych umów czy limitowanego czasu pracy. *Wszystkie przyszłości świata* pokazują jednak tylko, jak sprawy się mają. Próżno szukać tu prac stanowiących próbę realnej zmiany. Do wyjątków należy *Untitled 2015 (14,086, unfired)* Tiravaniji. Twórca ten na wystawie zorganizował... warsztat produkcji cegieł. Dochód z ich sprzedaży zostanie przekazany organizacji pozarządowej zajmującej się pomocą rozwojową.

Nietrafny i zbyt łatwy okazałby się tu zarzut, że powstała wystawa propagandowa. Enwezor zaproponował wielowątkową, skomplikowaną opowieść. Kurator jest bowiem świadomy specyfiki twórczości artystycznej i jej różnorodności. Powołując się na Waltera Benjamina, podkreśla, że dzieło sztuki „powinno stawiać nam wyzwanie, by spojrzeć znacznie dalej i poza prozaiczny wygląd rzeczy”. Zwraca przy tym uwagę na to, jak bardzo odmienne oblicza ma sztuka zaangażowana, a także na fakt, że prace z pozoru całkowicie abstrakcyjne mogą być nasycone społecznymi czy politycznymi treściami. Dobrym przykładem są przypomniane na biennale kompozycje Juliusa Eastmana, które tytułami — *Evil Nigger* (1979), *Gay Guerrilla* (1980), *Crazy Nigger* (1980) — wpisują się w kluczowe problemy jego czasów: rasizm oraz homofobię.

WIELE ROZMAITYCH OPOWIEŚCI

Chętnie narzeka się na archaiczność formuły weneckiego biennale. Prezentacja sztuki w dziesiątkach pawilonów narodowych, zakończona przyznawaniem nagród, może wydawać się obecnie osobliwym pomysłem. Czy w dobie globalizacji oraz rozmywania się silnych tożsamości ma to jeszcze sens? A jednak tych pawilonów przybywa. W tym roku otworzono aż osiemdziesiąt dziewięć krajowych reprezentacji, umiejscowionych na terenie Giardini i w dawnym Arsenale, część rozrzucono też po całym mieście. Być może ta formuła stanowi właśnie atut Wenecji. Oglądanie dziesiątek pojedynczych wystaw to pouczające doświadczenie. Pokazują one różnorodność narracji, odmiennosć odwołań, źródeł, inspiracji. Uświadamiają, jak różne bywają hierarchie artystyczne, jak odmiennie definiowana jest nowoczesność, jak różnie myśli się o swo-

jej autoprezentacji oraz jak sztuka staje się narzędziem polityki zagranicznej. W tym kontekście pouczające bywa obejrzenie nawet najbardziej tradycjonalistycznych czy po prostu złych wystaw.

Niektóre pawilony są dość zdumiewające. Niewielkie San Marino „wynajęło” swoją przestrzeń wystawienniczą chińskim artystom, wszystko pod hasłem *Repubblica di San Marino „Friendship Project” China*. Azerbejdżan, niesłyszany specjalnie z przestrzegania reguł demokracji i praw człowieka, zorganizował aż dwie prezentacje. Lista artystów z całego świata pokazanych na *Vita Vitale* jest imponująca. Niektóre prace, w tym Mircei Cantora, są interesujące, jednak całość ekspozycji pozostaje nieznośnie pretensjonalna. Paradoksalnie ciekawsza jest druga wystawa, *Beyond the Line Artwise*, na której zaprezentowano azerskich artystów. Pokaz, jak podkreślano, nonkonformistycznej twórczości ostatnich dekad ZSRR pozwala zobaczyć, w jaki sposób wyznaczano granice wolności w sztuce na dalekich rubieżach imperium (a nie w jego centrum), a także to, jak dzisiaj definiuje się niezależność artystyczną w Azerbejdżanie.

Niemniej także w przypadku krajów postrzeganych jako potęgi artystyczne zdarzają się nieporozumienia, czego doskonałym przykładem jest pretensjonalny Francuski Pawilon, z pseudoogrodem (poruszające się drzewa) zaprojektowanym przez Céleste Boursier-Mougenot, która odwołuje się tu do wielkiej tradycji André Le Nôtre’a i jego następców. Z formułą oficjalnej prezentacji nie do końca poradziła sobie też Sarah Lucas, wystawiająca w pawilonie Wielkiej Brytanii. Jej prace, tradycyjnie autoironiczne, na granicy parodii, pełne erotycznych odniesień, w wersji pokazanej w Wenecji niepokojąco przypominają luksusowe gadżety.

Wystawy w pawilonach narodowych nieuchronnie pozostają w cieniu głównej ekspozycji. Ona też narzuca ton całości biennale. Niektóre pawilony nawiązywały do głównego hasła imprezy, inne zaś proponowały ucieczkę w wyestetyzowane światy. Czasami intrygującą. Chiharu Shiota cały Japoński Pawilon wypełniła wielką instalacją z tysięcy czerwonych nitok oraz wplecionych w nie kluczy. Tak powstała niezwykle piękna, wręcz hipnotyzująca praca o pamięci, czasie i zdomowieniu, w której — jak podkreśla artystka — jej własne wspomnienia z dzieciństwa łączą się ze wspomnieniami innych ludzi, ofiarodawcami kluczy.

Ciekawa zdaje się także gra z przeszłością samych pawilonów. Rosyjskiemu Pawilonowi wystawiająca w nim Irina Nachowa, jedna z najważniejszych postaci moskiewskiego konceptualizmu, przywróciła pierwotny zielony kolor z czasów carskich, zgodny z projektem Aleksieja Szczusiewa. Niemiecki Pawilon został natomiast wewnątrz

całkowicie przekształcony, jakby chciało wymazać jego niechlubną przeszłość. Wystawę w nim pokazaną, z pracami między innymi Olafa Nicolaia i Tobiasa Zielonego, poświęcono imigracji, pracy i budowaniu tożsamości, a zatytułowano ją — nawiązując do idei Okwui Enwezora — *Fabrik*. Także Heimo Zobernig całkowicie zmienił Austriacki Pawilon. Stworzył puste, eleganckie wnętrze. Jego projekt wydaje się wręcz zaprzeczeniem idei narodowej reprezentacji.

Nie zabrakło deklaracji politycznych i odniesień do najnowszych wydarzeń. Wystawa w Ukraińskim Pawilonie, zatytułowana *Hope!*, z pracami między innymi Nikity Kadana i Żanny Kadowej, odwołuje się do obecnej sytuacji tego kraju, w tym do konfliktu z Rosją.

Lwowska Open Group umieściła w tym pawilonie dziewięć ekranów, na których trwa — na bieżąco — transmisja z rodzinnych domów wojskowych rekrutów. Oglądamy opustoszałe domostwa oczekujące na powrót ich mieszkańców z wojny. Islandzki Pawilon z kolei wprost wpisał się w aktualne spory polityczne w Europie. Christoph Büchel w desakralizowanym kościele Santa Maria della Misericordi urządził meczet, przy czym nic nie wskazywało tu na to, że widz ma do czynienia z artystyczną instalacją.

Do odleglejszej przeszłości odwołuje się Jaanus Samma w Estońskim Pawilonie. Jego *Not Suitable For Work. A Chairman's Tale* to opowieść o Juhanie Ojastem (nazwisko zmienione), mężczyźnie, który wydawał się dobrze przystosowany do sowieckiej rzeczywistości. Był nawet przewodniczącym jednego z kołchozów. Jednak w 1964 roku został aresztowany i usunięty z partii, ponieważ okazał się homoseksualistą. Od tego czasu aż do śmierci w 1990 roku pozostawał na uboczu społeczeństwa. Projekt Sammy, trudny, chwilami drastyczny w dosłowności przedstawień, wydaje się kolejnym przykładem modnej archeologii przeszłości, odkrywaniem historii do tej pory spychanych na margines. Niemniej trudno tu zapomnieć o współczesnym kontekście i niedawnych decyzjach estońskich władz.

W Litewskim Pawilonie Dainius Liškevičius opowiada historię o dorastaniu w ostatniej dekadzie istnienia ZSRR (w tym o zniszczeniu w 1985 roku przez Broniusa Maigysa *Danae* Rembrandta). Przeszłości, tym razem kolonialnej, poświęcono Belgijski Pawilon. W całości dotyczy on rela-

NIE ZABRAKŁO DEKLARACJI POLITYCZNYCH I ODNIESIEN DO NAJNOWSZYCH WYDARZEŃ. WYSTAWA W UKRAIŃSKIM PAWILONIE, ZATYTUŁOWANA *HOPE!*, Z PRACAMI MIĘDZY INNYMI NIKITY KADANA I ŻANNY KADROWEJ, ODWOŁUJE SIĘ DO OBECNEJ SYTUACJI TEGO KRAJU, W TYM DO KONFLIKTU Z ROSJĄ.

cji między Europą a Afryką, tego, w jaki sposób kształtowano obraz podbijanego kontynentu oraz jego mieszkańców, a także tego, jak oni sami odnajdywali się w snuty przez Europejczyków opowieściach. Mathieu K. Abonnenc sfotografował dziewiętnastowieczne rzeźbiarskie przedstawienia Afrykańczyków. Maryam Jafri wydobyła z archiwum zdjęcia — zarówno te uznane za oficjalną dokumentację, jak i te odrzucone — przełomowych wydarzeń, takich jak na przykład ogłoszenie niepodległości przez Kongo czy Kenię.

Próbę dyskusji ze zbiorowymi wyobrażeniami stanowi *Apotheosis* Jiřígo Davida w Czeskim i Słowackim Pawilonie, kuratorowanym przez Adama Budaka. Dla artysty punktem odniesienia stał się ogromny, powstały w latach

1910–1928, cykl płócien Alfonsa Muchy *Epopeja słowiańska*, który opowiada o wydarzeniach od prehistorii aż do XIX wieku. Powstała panoramiczna, zmitologizowana historia Słowian jako wspólnoty. Cykl Muchy w chwili jego ukończenia był pewnym archaizmem, i to nie tylko artystycznym, lecz także ideowym (pomysły politycznej wspólnoty państw, które niedawno odzyskały niepodległość, okazały się mrzonkami). David sięgnął po ostatnie płótno z tej serii. *Apotheosis historii Słowian* przedstawia słowiański triumf: plemiona, dotąd uciemiężone, wyzwoliły się (postać mężczyzny oswobodzonego z oków wprost nawiązuje do ikonografii zmartwychwstania). W pawilonie znalazła się kopia tego obrazu Muchy. David ogranicza w niej kolorystykę do odcieni czerni i bieli oraz wprowadza do pierwowzoru istotne korekty: Morawianie w strojach ludowych wykonują faszystowskie pozdrowienie, a na białym koniu pojawia się Marina Abramović. Jest tu też Joseph Beuys oraz kopia *Amerykańskiej flagi* Jaspersa Johnsa. W centrum zaś David bardzo werystycznie przedstawił scenę narodzin. To słowiańskość przefiltrowana przez historię i kulturę ostatecznego wieku. Przy czym samo płótno zostało ukryte w wąskiej szczelinie między dwoma ścianami wbudowanymi we wnętrze pawilonu. Niemalże niemożliwe stało się więc obejrzenie całości obrazu. Widz został skazany na jedynie fragmentaryczny jego odbiór.

Problemowi tożsamości poświęcony jest też Armeński Pawilon, uznany za najlepszy — całkowicie zasadnie — na tegorocznym biennale. Wystawa została usytuowana



THEA DJORDJADZE, A GLASS OF ANGER, 2015

różne materiały, zmienne wymiary, 56 Międzynarodowa Wystawa Sztuki – Biennale w Wenecji, *Wszystkie przyszłości świata*,
fot. A. Chemollo, dzięki uprzejmości organizatorów biennale

w klasztorze położonym na wyspie San Lazzaro degli Armeni, miejscu szczególnym, bo od XIX wieku będącym jednym z najważniejszych centrów kultury ormiańskiej. To tam w stulecie jednego z największych ludobójstw w dziejach zebrano prace artystów ormiańskiego pochodzenia rozsypanych po świecie, od Kanady i Stanów Zjednoczonych przez Włochy po Liban i Turcję. W tej ostatniej mieszka między innymi Sarkis, stąd też jego prace wypełniły także cały pawilon tego kraju (to ważne, gdyż Turcja do tej pory odmawia uznania wydarzeń z 1915 roku za zbrodnię ludobójstwa). Kuratorka wystawy Adelina Cüberyán von Fürstenberg próbowała znaleźć element wspólny całej ekspozycji, który połączyłby tak różnych twórców, tytułową *Armenity*. Okazała się nim przeszłość. Zaprezentowane prace, często wykorzystujące rodzinne świadectwa, wspomnienia, pamiątki, nie zawsze są wybitne, ale bronią się poprzez kontekst, w który zostały wpisane. Rozsiano je po całym klasztorze, umieszczono obok historycznych eksponatów i dzieł sztuki, w tym obrazów Iwana Ajwazowskiego, w krużgankach, w bibliotecznych szafach, w muzealnych gablotach, w ogrodzie otaczającym zabudowania. Decyzję jury o przyznaniu temu właśnie pawilonowi Złotego Lwa można zapewne tłumaczyć historycznymi i politycznymi okolicznościami (ludobójstwo, uchodźstwo, obecna sytuacja na Bliskim Wschodzie...), choć jest to też przypomnienie banalnego stwierdzenia, że wystawa nie ogranicza się do pokazania kilku wybitnych prac.

Do przeszłości, problemów tożsamości, a także kolonializmu odnosi się też *Halka / Haiti*. 18°48'05"N 72°23'01 C.T. Jaspera i Joanny Malinowskiej, pokazana w Polskim Pawilonie. Artyści wybrali się do Cazale, haitańskiej wsi do dziś zamieszkałej przez potomków polskich legionistów z okresu wojen napoleońskich, i wystawili tam kanoniczną operę Moniuszki. To pomysł niczym z *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga (autorzy pracy przyznają się zresztą do fascynacji tym filmem). To właśnie zapis spektaklu wyreżyserowanego przez Pawła Passiniego pokazano w pawilonie. Zaprezentowano go na wielkim, wygiętym ekranie (3 × 15 m), który w całości wypełnił wnętrze budynku, a swoim kształtem przypominał — świadomie — dziewiętnastowieczne panoramy. Pokaz otwiera długa sekwencja poranku w Cazale, nazwana przez twórców *Uwerturą* (to oczywiście odwołanie do struktury utworu muzycznego). Z ciemności powoli wyłaniają się zarysy zabudowań. Zaczynają się krzątać pierwsi mieszkańcy. Na drodze przecinającej wieś pojawiają się nieliczne motorynki. Wreszcie nastaje dzień. Na głównym placu zaczyna się spektakl. Jest on odgrywany przed mieszkańcami. Wydarzenie to niewątpliwie ma dla

nich odświętny charakter, chociaż tuż obok trwa zwyczajne życie. Nie ustaje transport. Kury grzebią w ziemi, zaś koza, niespecjalnie zainteresowana tym, co się dzieje, nieustannie poszukuje pożywienia. Tymczasem młodzi mieszkańcy Cazale tańczą poloneza, potem zaś opowiadane są dzieje Janusza i Halki.

Jasper i Malinowska, wystawiając w Cazale *Halkę* Moniuszki, jedno z dzieł fundamentalnych dla polskiej wyobraźni narodowej, chcieli postawić pytanie o tożsamość, o poczucie przynależności do wspólnoty. Dzisiejsi mieszkańcy niewiele wiedzą o kraju i kulturze swoich przodków, chociaż pielęgnują swoją odrębność. Niemniej — zbierając dokumentację do swojej pracy — artyści zaczęli odkrywać ciekawe paralele, w tym między innymi istnienie starej pieśni ludowej *Choucouné*, która podobnie jak opera Moniuszki opowiada o wielkiej miłości zniszczonej przez podziały klasowe, dostrzegli także współczesny wymiar tego konfliktu. „Podział klasowy wciąż zależy od rasy. Ludzie o jaśniejszej karnacji, których jest może pięć procent, to szczyt drabiny społecznej” — podkreślała w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Magdalena Moskalewicz, kuratorka Polskiego Pawilonu.

Sama praca oparta jest na kontrastach. Sposób zaprezentowania filmu rodzi napięcie między formą panoramy, przeznaczoną do upamiętniania dramatycznych lub heroicznych, najczęściej też bitewnych wydarzeń, a codziennością Cazale. Sztuczność wpisana w istotę opery — śpiew zamiast mówionego tekstu, obecność muzyki podkreślająca dystans między sceną a widownią — kontrastuje z realnością niewielkiej ubogiej wioski i jej mieszkańców. Egotyczność kontuszy i góralskiego stroju zderza się z egzotycznością krajobrazu i zwyczajnością ubrań słuchaczy. To napięcie wynikające z nieprzystawania obu tych światów — dziewiętnastowiecznej opery i wioski z postkolonialną przeszłością — sprawia, że *Halka* mówi też coś ważnego o współczesności. Szkoda tylko, że utwór Moniuszki, wbrew obiegowym opiniom muzycznie interesujący, został w pracy Jaspera i Malinowskiej (ale też Passiniego) niemalże odarty ze swojego arcyzmu. Chociaż być może lokalne warunki nie pozwalały na jego lepsze wykonanie. Warto tu jednak pamiętać, że Brian Sweeney Fitzgerald „Fitzcarraldo” w środku dżungli budował operę po to, by móc w niej słuchać śpiewu Enrica Carusa. ▣



Wierzę, że sztuka może do czegoś służyć.

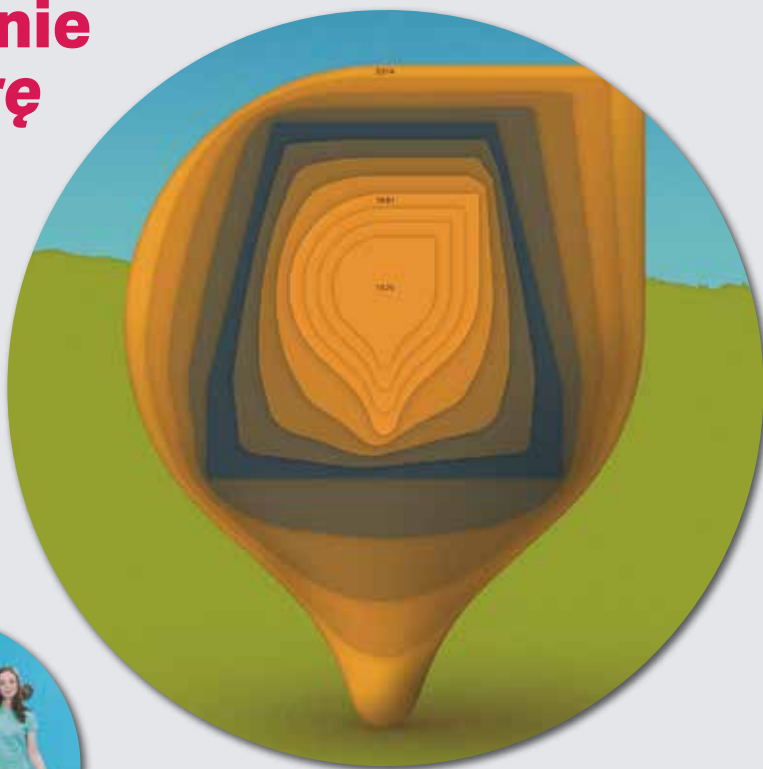
Dlatego pomagam ludziom w zdobywaniu nowego spojrzenia na świat i siebie samych,

poprzez tworzenie szytych na miarę dzieł sztuki.

Możesz u mnie zamówić
różnego typu prace.
Przykłady już
zrealizowanych:

klient: **biznes**
(ING Bank Śląski) >>>
Alegorie działania różnych
departamentów banku w postaci
wielkoformatowych murali w
jego nowej siedzibie.

klient: **organizacja pozarządowa**
(Stowarzyszenie im. Ludwiga van
Beethovena) >>> Oparty na
badaniach naukowych film,
tłumaczący, czym jest kultura,
jak działa i jak jej używać.



klient: **prywatny kolekcjoner**
(Piotr Stasik) >>>
Abstrakcyjny portret
psychologiczny, opowiadający
o "technice życia"
portretowanej osoby, oparty
na spotkaniu i wywiadzie
z "modelem".

Te pomysły się sprawdziły. A może wymyślimy razem coś jeszcze innego?

Dowiedz się więcej: www.tymekborowski.com

Masz pytania? Zastanawiasz się, czy to dla Ciebie?
Chętnie wytłumaczę dokładniej, jak to działa. Napisz do mnie:

>>> mail@tymekborowski.com

Working hard on interesting stuff
at the crossing of art, design and science

Tymek Borowski

FELIETON

1 MAJA
W ABU DABI

tekst: Wojciech Szymański

W samo południe 1 maja aktywiści GULF-u (Global Ultra Luxury Faction) urządzili w budynku Muzeum Guggenheima przy Piątej Alei protest i performans zarazem. Rozrzucając w muzealnym holu ulotki inspirowane pracami On Kawary, domagali się spotkania z zarządem instytucji w celu przedstawienia postulatów robotniczych. Zrobili to w imieniu setek pozbawionych podstawowych praw pracowniczych robotników z regionu Azji Centralnej i Dalekiego Wschodu, którzy w pocie czoła, przy temperaturze dochodzącej do 50 stopni Celsjusza w cieniu, budując w Abu Dabi nowy oddział zasłużonej instytucji sztuki. Co za bezczelność!

Podczas gdy muzeum na swoich stronach internetowych chwali się bombastycznym projektem budynku samego Franka Gehry'ego, który stać się ma landmarkiem na sztucznie usypanej wyspie w stolicy Zjednoczonych Emiratów Arabskich, grupa lewackich pomyślników psuje święto, by wykrzykiwać postulaty o płacy minimalnej oraz prawie do zakładania związków zawodowych, i bałamuci nieświadomych półniewolników z Nepalu czy innego Bangladeszu, pracujących na szczęście i rozwój Arabii Felix i muzealnego potentata w wystawianiu sztuki współczesnej.

Władze instytucji spotykać się nie zamierzają. Zapewniając jednocześnie o swojej krystaliczności, zachowują się w sposób typowy dla tego McDonalda globalnego świata sztuki i wolą zamknąć okupowane przez aktywistów muzeum niż z nimi deliberować. Przypomina to sytuację sprzed prawie pół wieku, kiedy rodziła się krytyka instytucjonalna, a Hans Haacke zaproponował na swoją wystawę w Guggenheimie sławne i klasyczne dziś dzieło *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*. Praca ta, jak wiadomo, ukazywała biznesowe i przemocowe praktyki zasłużonej dla muzeum rodziny, dlatego też wystawa miesiąc przed otwarciem decyzją dyrektora Thomasa Messera została odwołana, a jej kurator, Edward F. Fry, zwolniony z pracy. Wiwat maj!

Nie chcę, dając ten przykład, opisywać smutnej historii i choroby zysku trawiącej to muzeum. Chcę jedynie powie-

dzieć, że od przeszło czterdziestu lat, pomimo setek krytycznych wobec instytucji akcji artystycznych, nie zmieniło się nic. A jeśli nawet, to na gorsze.

Lecz uszy do góry! Ameryka Ameryką, ale i my nie wypadliśmy sroce spod ogona i też mamy swoje własne Abu Dabi. Czyżbyśmy w końcu dostali Madagaskar w apanaże? Ależ skąd! Polskie Abu Dabi leży dużo bliżej, nad Wisłą, w mieście Krakowie.

Pracownicy Muzeum Narodowego nie są co prawda skazani na pięćdziesięciostopniowy żar, ale zarobki większości z nich i tak pozostają dramatyczne. Niektórzy, jak donosi lokalna prasa, nie otrzymują nawet płacy minimalnej, brakującą kwotę dostają w postaci dopłat do miesięcznej pensji, wielu może pomarzyć o średniej krajowej, a dysproporcje w zarobkach pomiędzy najlepiej opłacanymi osobami — na stanowiskach kierowniczych — a pozostałymi zatrudnionymi w tej instytucji stawiają nas gdzieś właśnie w szeregu z Abu Dabi. Nic dziwnego zatem, że pracownicy weszli w spór zbiorowy z dyrekcją i domagają się podniesienia płac. Podobne postulaty podnoszą pracownicy i związkowcy z innych małopolskich instytucji kultury. Tym, co czyni przypadek Muzeum Narodowego wyjątkowym, jest nie tylko znaczenie i wielkość instytucji (ponad pół tysiąca etatów), lecz także sytuacja prawno-organizacyjna placówki podległej Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Fakt ten powinien sprawić, że spór pracowniczy przeniesie się z poziomu lokalnego na szczebel centralny, bo to ministerialne gabinety są miejscem, gdzie powinien on zostać rozwiązany.

Ale czy dyrekcja muzeum jest winna zaistniałej sytuacji? Nie ona jedyna i nie ona najbardziej. Wysokość zarobków w instytucji podległej ministerstwu zależy od decyzji podejmowanych w rządowych gabinetach w Warszawie, nie w Krakowie. Kwestia ta jest zbyt ważna dla zbyt wielu osób, by sprowadzić ją do wewnętrznego sporu pomiędzy dyrekcją a pracownikami. Może to jednak sprawiać wrażenie, że jest ona wykorzystywana w sytuacji, gdy kończy się kadencja dotychczasowej dyrektorki i gdy w Warszawie zwraca się oczy ku jesiennym wyborom parlamentarnym, których wynik nie jest pewny.

Byłoby fatalnie, gdyby ów protest pracowniczy został rozstrzygnięty na gorze i doraźnie posłużono by się nim w tym przedwyborczym i przedkonkursowym czasie, by zadziałać na korzyść któregoś nowego emira. Wtedy nawet nie pomoże prastara, szlachetna pieśń: „Wiwat maj, 1 maj, w Abu Dabi błogi raj”. ☞

INTERPRETACJE

ALICJA ROGALSKA

}

ŁUKASZ SUROWIEC

tekst: Szymon Maliborski

CZAS UCZUĆ

Pomysł na funkcjonowanie punktu był prosty: to skup, gdzie można wejść i zostawić swój płacz, otrzymując za to realne pieniądze, a dokładnie „100 zł za 3 ml oddanych na miejscu łez”, jak głosiło wycięte z folii samoprzylepnej hasło reklamowe.



ALICJA ROGALSKA I ŁUKASZ SUROWIEC, SKUP ŁEZ, 2014
fot. F. Chrobak



ALICJA ROGALSKA I ŁUKASZ SUROWIEC, SKUP ŁEZ, 2014

fot. F. Chrobak

Gdy w połowie lipca 2014 roku Alicja Rogalska wraz z Łukaszem Surowcem pracowali w Lublinie nad organizacją *Skupu łez*, nie przypuszczali zapewne, że projekt powołania do życia tej parainstytucji wywoła małą medialną burzę, stanie się chwilową sensacją, lokalnym skandalem, a nawet solą w oku pewnych osób czy urzędów. Dzisiaj, prawie rok od tego wydarzenia, które wprowadziło lekkie przesunięcie w rzeczywistości, chciałbym zastanowić się nad tym, co właściwie działało się przez tych kilka upalnych dni, czego byliśmy świadkami oraz czy ukonstytuowało to jakąś chwilową wspólnotę. Analizując działania artystów, trzeba również spojrzeć na podjęte przez nich kroki w relacji do konkretnej przestrzeni dziania się *Skupu łez*, zobaczyć, jak włączają się w gęstą tkankę społecznych powiązań.

Skup łez jako projekt artystyczny został stworzony w odpowiedzi ze strony twórców na zaproszenie Pracowni Sztuki Zaangażowanej Społecznie Rewiry i został poprzedzony poszukiwaniami, obserwacjami podczas wizyt studyjnych, a także mapowaniem miejsca. Funkcjonował przez pięć kolejnych dni przy wspomnianej ulicy 1 Maja 4A, w wynajętym w tym celu pomieszczeniu usługowym. W wyremontowanym i przygotowanym specjalnie lokalu, typowym dla tamtejszej zabudowy, *Skup łez* wpisał się w przestrzeń ulicy, stając się sąsiadem pobliskich sklepów, warzywniaka czy licznych lombardów. W swoim wystroju oscylował pomiędzy czystym i białym wnętrzem gabinetu kosmetycznego a przestrzenią biurową. Przez trzy witrynowe okna można było, nie wchodząc do środka, doskonale zorientować się w jego działalności: na zewnętrznej elewacji artyści umieścili nazwę swojego biznesu oraz trzy symboliczne łzy.

Pomysł na funkcjonowanie punktu był prosty: to skup, gdzie można wejść i zostawić swój płacz, otrzymując za to realne pieniądze, a dokładnie „100 zł za 3 ml oddanych na miejscu łez”, jak głosiło wycięte z folii samoprzylepnej hasło reklamowe. Była to przestrzeń swoistej transakcji: do jednorazowej próbówki, czasami przez wiele godzin, poszczególne osoby od-

wiedzające skup zbierały swoje łzy. Po przeliczeniu wartości na złotówki próbówka była opisywana imieniem i nazwiskiem dawcy oraz datą jego urodzenia. Tak opieczętowana wędrowała następnie do szklanej szafy, gdzie stawała się elementem kolekcji zmateriaлизованego społecznego żalu. W zamian za wykonaną pracę i sprzedaż wypracowanego na miejscu produktu uczestnik otrzymywał określoną sumę pieniędzy, od kilku do ponad stu złotych. *Skup łez* stał się jednym z licznych punktów usługowych skorelowanych z potrzebami mieszkańców, a jednocześnie, ze względu

na swój charakter i funkcję, okazał się czymś niecodziennym, obcym, czymś, od czego wymagano potwierdzenia jego prawdziwości. W funkcjonowaniu był podobny do lombardu, gdzie otrzymuje się gotówkę za konkretne przedmioty, w materii transakcji pozostawał jednak radykalnie odmienny, nie mieścił się w granicach rynkowej ekonomii. Stąd być może tak częste pytania: czy to tu, czy to tak naprawdę? Choć w pierwszym odruchu mógł uchodzić za kuriozalny, punkt powstał z rozmysłem i w świadomej relacji do konkretnej okolicy, niejako w odpowiedzi na lokalne uwarunkowania ekonomiczne. Ulica 1 Maja, odnosząca się w swojej nazwie do Święta Pra-

cy, to przestrzeń znacznego bezrobocia. Prowadząca wprost z dworca PKP w okolice centrum jest terenem szemranym, gorszą dzielnicą miasta, zdominowaną przez punkty kredytowe, drobny handel, parabanki. Strategia działania artystów polegała na obserwacji i subwersywnym wpasowaniu się w tę rzeczywistość z propozycją odpowiedniego projektu. *Skup łez* stał się miejscem o niesamowitej energii przyciągania. W trakcie jego funkcjonowania odwiedziło go i zostawiło w nim swoje łzy ponad 220 osób. Kwota 5000 złotych, przeznaczona jako budżet na płacz, wyczerpała się dwa dni przed terminem zakończenia akcji.

Skup łez jako drobne przesunięcie w rzeczywistości wymagał bezustannego potwierdzania swojej prawdziwości. Pierwszą reakcją wchodzących było zazwyczaj

**SKUP ŁEZ WPISAŁ SIĘ
W PRZESTRZEŃ ULICY,
STAJĄC SIĘ SĄSIADEM
POBLISKICH SKLE-
PÓW, WARZYWNIAKA
CZY LICZNYCH LOM-
BARDÓW. W SWOIM
WYSTROJU OSCYLO-
WAŁ POMIĘDZY BIA-
ŁYM WNETRZEM
GABINETU KOSME-
TYCZNEGO A PRZE-
STRZENIA BIUROWĄ.**

niedowierzanie. Stworzony rozmyślnie na rozmaitych aporiach wydawał się konstrukcją paradoksalną. Był pewną wersją przedsięwzięcia, ale takiego, które nie jest nastawione na zysk, działał niczym lombard, lecz nie skupywał niczego kosztownego (łzy jako takie pozbawione są właściwie wartości). A jednak nabywał coś cennego, osobiste emocje, historie i czas konkretnych ludzi, ich prywatne przeżycia, odmierzane co do mililitra. Zapewniał pewien rodzaj pracy, lecz właściwie pracy bezużytecznej. Był miejscem wywoływania przykrych wspomnień, ale i formą zbiorowego *katharsis*. Jak wspominał Tomasz Rakowski, badający reakcję i opinię gości punktu, każdy uczestnik akcji wymiany musiał sam dla siebie wymyślić *Skup łez*, zastanowić się, czym on dla niego jest, znaleźć własną strategię, by wygrać, by wypłakać jak najwięcej, a wreszcie, by zadać sobie pytanie: po co to wszystko? Jego wizualna normalność i jasno określone reguły funkcjonowania (godziny otwarcia od dziesiątej do osiemnastej, specjalny stół, przy którym mierzono ilość łez) przy jednoczesnych sprzecznościach w istocie działalności stworzyły z niego przestrzeń wymykającą się łatwym kategoryzacjom. Przesuniętą w stosunku do granic typowej ekonomii, otwartą na inny wymiar relacji, a przez to przełamującą horyzont rutynowych doświadczeń. Punkt mógł i powodował pewien niepokój wyładowywany w postaci oskarżeń, doszukiwania się spisku i obaw o robienie z ludzi idiotów, w formie zarzutów o marnowanie publicznych pieniędzy przyznanych w ramach ministerialnej dotacji.

EKONOMIA BEZCELOWOŚCI

Kiedy na spokojnie przypominam sobie działania wynikłe wokół *Skupu łez*, dochodzę do wniosku, że było to wydarzenie niezwykle gęste, proces dziejący się równocześnie na wielu polach. Widać to jednak dopiero z perspektywy czasu, po rozłożeniu go na osobne dyskursy, których nie dało się łatwo wyróżnić, uczestnicząc w tamtym doświadczeniu. Przy tym wszystkim

**STWORZONY ROZ-
MYŚLNIE NA ROZ-
MAITYCH APORIACH
WYDAWAŁ SIĘ KON-
STRUKCJĄ PARADOK-
SALNĄ. BYŁ PEWNA
WERSJĄ PRZEDSIĘ-
BIORSTWA, ALE TAKIE-
GO, KTÓRE NIE JEST
NASTAWIONE NA
ZYSK, DZIAŁAŁ NICZYM
LOMBARD, LECZ NIE
SKUPYWAŁ NICZEGO
KOSZTOWNEGO (ŁZY
JAKO TAKIE POZBA-
WIONE SĄ WŁA-
ŚCIWIE WARTOŚCI).**

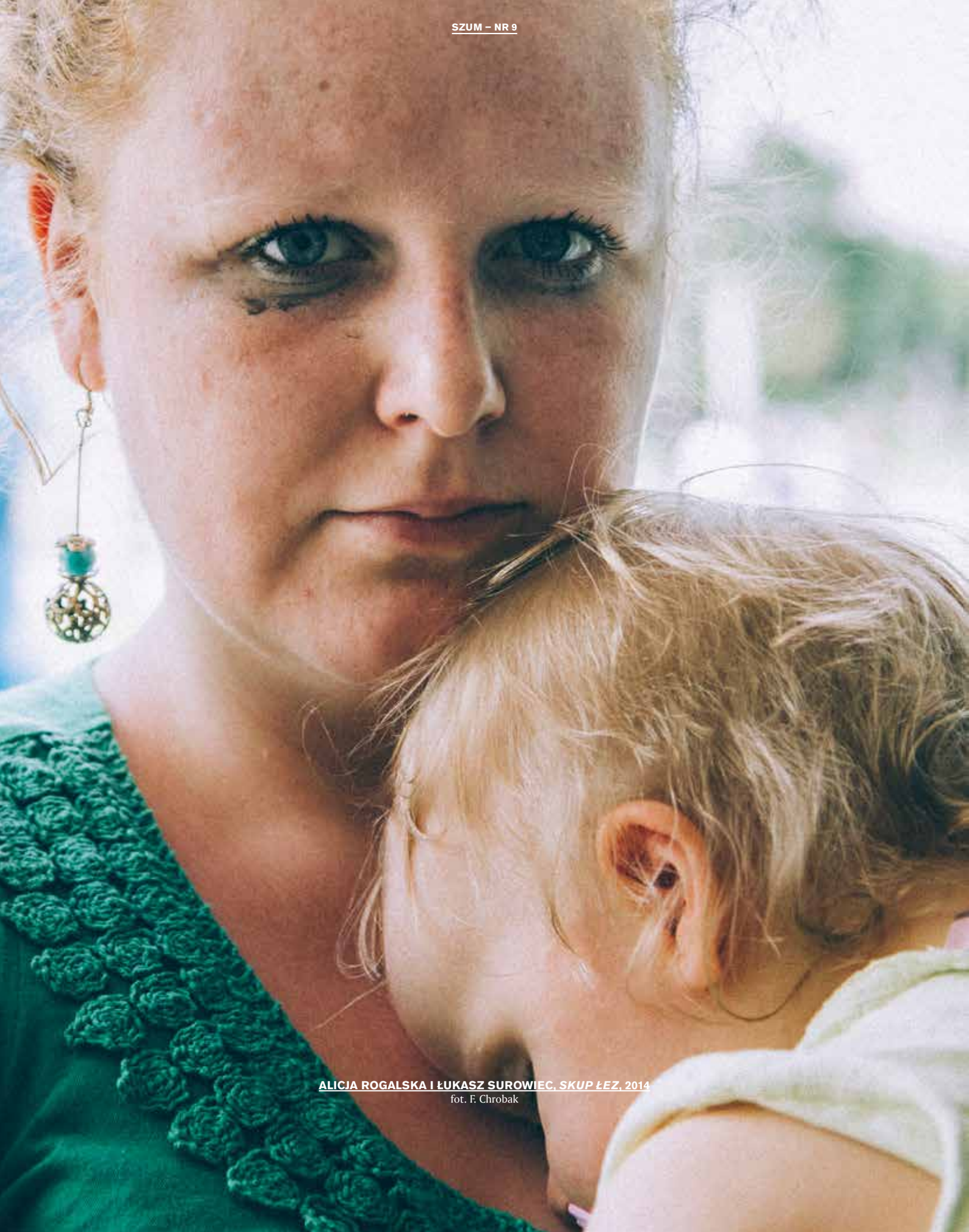
był to też projekt dość prosty: krytyczny, lecz jednocześnie w pewnym sensie kampfowy, skoncentrowany na ekonomii, lecz niepozbawiony wymiaru świeckiej duchowości. Podskórnie całej akcji towarzyszyła również refleksja nad skutecznością i celowością artystycznych praktyk. Zadanie pytania o kategorie, które przykładane są do sztuki nazbyt mechanicznie, na zasadzie słów kluczy. Tego typu działania można umocować we wcześniejszej praktyce twórców. Uwidaczniają się one chociażby w geście pokawalkowania i rozrzuca na sopockiej plaży sztabki złota (*Jedna sztabka złota*, 2012). W akcie tym Łukasz Surowiec zużywa budżet projektu w sposób radykalnie nieproduktywny. Deklaruje wręcz wprost, że go wyrzuca; wsiąka on jak krew w piach. Programowe działanie bez celu, bez produktywnego wykorzy-

stania potencjału sztuki stanowi też cechę charakteryzującą *Skup łez*. Podczas rozmów z artystami padło stwierdzenie, że w trakcie trwania akcji w Lublinie chcą oni wydobyć „to, co prawdziwe, bez celu”. Prawdziwe są tu społeczne afekty, zebrane i zamknięte ostatecznie w jednej kolbie, prawdziwe pomimo tego, a może nawet i wbrew temu, że łzy wywoływano często sztucznie, na zawołanie, przy użyciu różnorodnych środków. Bezcelowość stanowi tu formę kpiny z produktywności, z przykazu celowego i efektywnego wykorzystywania środków finansowych, z działań nastawionych na zysk, z wolnorynkowej ekonomii, *de facto* przeorientowanej na potrzeby projektu na generowanie materialnej straty. Muszę przyznać, że pozostaję pod wrażeniem tego swoistego gestu marnotrawstwa, który skonfrontowany z szeroką opinią publiczną nakazał postawić pytanie: kto za to wszystko płaci? Spowodował też pewien niesmak u lokalnych urzędników, którzy nasłali na skup kontrolę sanepidu, a także zakłopotanie i zdenerwowanie w ministerstwie kultury: no bo jak tak można po prostu rozdawać budżet!?

W tej perspektywie należy spojrzeć na projekt i za- uważać krytykę samego systemu przyznawania gran-



ALICJA ROGALSKA I ŁUKASZ SUROWIEC. SKUP ŁEZ, 2014
fot. F. Chrobak



ALICJA ROGALSKA I ŁUKASZ SUROWIEC, SKUP ŁEZ, 2014

fot. F. Chrobak

tów, wspierania działań artystycznych poprzez celowe dotacje, które jako przyznane publicznie pieniądze powinny zostać wydane zgodnie z określonymi standardami. Gdy porządek celowości staje się hegemoniczny, gdy patrzymy na sztukę jako na wsparcie przemysłów kultury, których działalnością rządzi ekonomiczne prawo zysku, wówczas manifestacyjna bezcelowość jest jak ożywczy prysznic i jednocześnie ciężka obraza. Celowość to w jakimś sensie sedno postulatu użyteczności sztuki, często jednak pracującej po innej stronie barykady niż chcieliby tego zwolennicy posługiwania się praktyką artystyczną jako narzędziem emancypacji. Istota postulatu, który zostaje tutaj wywrócony na nice i krytycznie przepracowany przez bez-celowość (zob. *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014). Z drugiej strony nie jest oczywiście tak, że projekt niczemu nie służy, a jego działanie się nie ujawnia interesujących faktów społecznych, nie buduje pewnej wiedzy. Co więcej, problematyzuje on samą kategorię skuteczności, starając się zdemaskować ramę, w jakiej została osadzona. Artyści doskonale zdają sobie sprawę, że dzisiejsza postać systemu ekonomicznego wchłonęła wiele praktyk oporu i strategii sztuki współczesnej. W niektórych przypadkach kapitalizm w swoich eksperymentach z zakresu zarządzania relacjami społecznymi i organizacją pracy, typami usług i tak dalej upodabnia się do radykalnych akcji artystycznych wyrosłych z działań neoawangardy. Nieprzypadkowa zatem wydaje się refleksja zwrotna: traktowanie przez artystów rynku i systemu kapitalistycznego jako swistej przestrzeni działania, pola, z którego czerpie się strategię pracy, obnażając przy tym mechanizmy ich funkcjonowania. Rynek stał się medium, poprzez które wypowiadają się twórcy. Na przecięciu się tych zależności znajduje się *Skup też*, wpisany w kontekst ekonomicznego i społecznego funkcjonowania ulicy z jej specyficzną atmosferą punktów usługowych, lombardów oraz parabanków. Skup otworzony został

w relacji do konkretnej przestrzeni miasta, podupadłej dzielnicy z lokalnie wysokim procentem bezrobocia. Gdyby pomyśleć o nim w przestrzeni instytucji sztuki, to jako że pozostawałby poza obiegiem ekonomicznym i społecznym, byłby jedynie ciekawym eksperymentem, laboratorium relacji oddzielnym od wspólnotowego ciała. Jego wartość realizuje się zatem w tym, że funkcjonuje jednocześnie na wielu płaszczyznach: analitycznej, gdy rozprawia się z ramą myślenia o skuteczności sztuki; demaskatorskiej, gdy przejmuje pewne strategie rynkowe, nadając im nowe znaczenia; wspólnotowej, gdy szuka nowych dróg ujawnienia społecznych afektów.

**ARTYŚCI DOSKONA-
LE ZDAJĄ SOBIE
SPRAWĘ, ŻE DZISIEJ-
SZA POSTAĆ SYSTE-
MU EKONOMICZNE-
GO WCHŁONEŁA WIE-
LE PRAKTYK OPORU
I STRATEGII SZTU-
KI WSPÓŁCZESNEJ.
W NIEKTÓRYCH PRZY-
PADKACH KAPITALIZM
UPODABNIA SIĘ DO
RADYKALNYCH AKCJI
ARTYSTYCZNYCH WY-
ROSŁYCH Z DZIAŁAŃ
NEOAWANGARDY.**

ARCHIWUM NASZYCH ŻAŁÓW

Przy okazji pisania o *Skupie też* nie sposób pominąć kwestię emocji oraz tego, co po projekcie pozostało. Łzy. Ta w sumie niewielka ilość cieczy wyprodukowana i sprzedana w ciągu pięciu dni kontrastuje z nakładem pracy włożonej w przygotowanie lokalu, z uporem i trudem płakania, z bagażem historii i emocji, jakie miały okazję wybrzmieć w trakcie trwania projektu. Łzy, niczym pozostałość po właściwej całości, stały się ulotnym produktem, drobnym, materialnym śladem wysiłku ponad 200 osób. Przefiltrowane i oczyszczone z resztek makijażu czy fragmentów cebuli, wyjałowione z bakterii, złane do szczelnie zamkniętej kolby złożyły się na 150 mililitrów rafinowanych emocji. Ich ilość, nieadekwatna do wysiłku poczynionego dla ich pozyskania, zdaje się aż poetycka. Jako wydzielina są jednak zarazem produktem fizjologii, cieczą naznaczoną biologią. Kiedy przypominam sobie poszczególne prace artystyczne z ostatnich lat, wydaje mi się, że niewiele zaistniało projektów, które skupiły w sobie tyle afektywnej siły, kondensując społeczną energię w tak prostej i wyrazistej formie. Zastanawiając się nad przyszłymi losami tego artefaktu, warto odnotować, że w zamyśle realizatorów *Skupu też* miał on funkcjo-

nować w przestrzeni pozaartystycznej — docelowo miał znaleźć się w archiwum państwowym, gdzie byłby obecny jako obiekt w dziale dokumentów życia społecznego, nie zaś jako przedmiot czysto artystyczny.

O tym, że zebrane łyzy stanowią swoistą resztkę, decyduje również fakt, że powstały niejako w procesie odparowywania historii, ułatwiania się opowieści, wspomnień. Stały się przez to niemym archiwum powodów i potrzeb, przez które się płacze, wypowiedzianych w trakcie działalności tej parainstytucji. Dodatkowo powstał przy tym odparowany zbiór opowieści o tym, na co te pieniądze za łyzy zostaną przeznaczone, co będzie można za nie nabyć, gdzie się rozejdą: do koperty ślubnej, na wymianę koła, na drobne przyjemności. Integralną częścią akcji było więc nie tylko zbieranie łyż, materialnego śladu po akcie płaczu, lecz także kolekcjonowanie spontanicznie przekazywanych historii, które dopełniły komercyjny aspekt „żalenia się”.

Skup swoją działalnością pozwalał na wzajemne przenikanie się perspektywy biograficznej konkretnej osoby, obdarzonej własną historią i prywatną logiką przeżyć, z perspektywą społeczną, zawierającą w sobie napięcia, powielenia podobnych życiorysów i tylko nieco inne sytuacje egzystencjalne. Jego wielka wartość polegała na dobitnym uświadomieniu sobie, że emocje nie sprowadzają się jedynie do prywatnego życia, wyłącznie do jednostek. Stanowią raczej coś, co tworzy ciało kolektywne, połączone energią wspólnego przeżywania. Spoiwem wspólnoty nie są tylko jej racjonalne wybory, konstytuuje ją także afektywna siła. W tym przypadku przechodząca w żal, smutek, rozładowywana w akcie płaczu. *Skup łyż* aktualizował wpisany głęboko w naszą kulturę rytuał gorzkich żalów, swoiście polskiej modlitwy, odprawianej w okresie Wielkiego Postu. Wspólnota kościelna wymienia się tutaj na wspólnotę stworzoną w ramach relacji projektowanych przez aktywność punktu. Społeczność powstaje wokół *compassio* — współodczuwania

**SKUP SWOJA
DZIAŁALNOŚCIĄ PO-
ZWALAŁ NA WZAJEMNE
PRZENIKANIE SIĘ PER-
SPEKTYWY BIOGRA-
FICZNEJ KONKRETNEJ
OSOBY, OBDARZONEJ
WŁASNA HISTORIA
I PRYWATNĄ LOGIKĄ
PRZEŻYĆ, Z PERSPEK-
TYWĄ SPOŁECZNĄ, ZA-
WIERAJĄCĄ W SOBIE
NAPIĘCIA, POWIELE-
NIA PODOBNYCH ŻY-
CIORYSÓW I TYLKO
NIECO INNE SYTUACJE
EGZYSTENCJALNE.**

cierpienia, świeckiego rytuału łączenia się w zmartwieniu i przenoszenia go w sferę publiczną. Akt ten może stać się przez to przykładem ciekawej renegotiacji miejsca sakralnych rytuałów w postsekularnej rzeczywistości. W owym aspekcie ujawnia się jeden ze sposobów na stworzenie tymczasowego ciała kolektywnego, którego ruch i trwanie przenika podobna emocja. W tym akcie uruchamiają się również pewne klisze myślowe, nawyki postrzegania polskości jako tożsamości ufundowanej na cierpiętnictwie, nawykłej do narzekań, od których można próbować się uwolnić grupowym aktem płaczu, oczyszczenia, *katharsis*. To czas swoistej pracy zarobkowej, ale też przede wszystkim pracy uczuć, aktywności nieustannie współdziałających ze sobą. Czas uczenia tego, co własne, i tego, co zbiorowe, wspomnianego łączenia per-

spektyw jednostkowych i grupowych. Emocje (a może afekty) stawały się przedmiotem alternacji, nieustannej substytucji, gdy zmateriałizowane w postaci łyż generowały określoną sumę pieniędzy. W tym procesie ciągłej wymiany ekonomicznej, przeliczania tego, co niewycenialne, na odliczoną gotówkę, sprzedawania nie tyle produktu, ile czasu i relacji, Surowiec i Rogalska przeprowadzają swoją krytykę poprzez stosowanie współczesnych strategii rynkowych. Przywołując raz jeszcze wspomnianą zbieżność pomiędzy funkcjonowaniem kapitalizmu i sztuki współczesnej, można powiedzieć, że *Skup łyż* podejmuje kwestię tego, że w dzisiejszej rzeczywistości emocje i relacje stały się formą kapitału, a zarządzanie nimi strategią na jego akumulację.

Ciekawym wątkiem wartym rozważenia jest także szersze spojrzenie na działalność Pracowni Rewiry. Środowisko to, z perspektywy ogólnopolskiej niezbyt często zauważane, proponuje, moim zdaniem, jeden z najbardziej spójnych i wartościowych programów, które nie oglądają się na trendy i idą w poprzek modom. Jednym z jego punktów okazał się niewątpliwie *Skup łyż*, zintegrowany z fragmentem lubelskiej rzeczywistości, do dzisiaj wspominany w lokalnych rozmowach. ☞



ALICJA ROGALSKA I ŁUKASZ SUROWIEC. SKUP ŁEZ, 2014
fot. F. Chrobak

**WYDZIAŁ
ZARZĄDZANIA
KULTURĄ
WIZUALNĄ**

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



FELIETON

LUDZKA STRONA TECHNOLOGII MUZEALNYCH

tekst: Zuzanna Stańska

Ostatnio, przy okazji Kongresu Muzealników Polskich, dostało do mnie z całą mocą, w którą stronę zmierza dyskusja o wykorzystywaniu technologii, nazywanych czasami zamiennie „multimediami”, w muzeach w naszym kraju. Dyskusja ta toczy się już kawał czasu, pojawia się co rusz przy okazji informacji o budowanych lub odświeżanych tego typu instytucjach w Polsce. W skrócie istnieją dwa obozy — zwolenników muzeów narracyjnych oraz entuzjastów muzeów obiektu. Muzea narracyjne są „nowoczesne”, opowiadają historie, używają multimediiów, eksponują niewiele obiektów (niektórzy powiedzieliby „za mało”), a ich radykalni przeciwnicy zapewne stwierdziliby, że blisko im do parków rozrywki. Z kolei muzea obiektu są „tradycyjne” i stawiają przedmiot na piedestale. Typowym przykładem instytucji pierwszego typu jest Muzeum Powstania Warszawskiego, a drugiego Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Ważne pozostaje także to, że znacząca większość nowo powstałych muzeów ma być narracyjna. Wyjątek stanowi tutaj Muzeum Warszawy, którego dyrektor Jarosław Trybuś wielokrotnie publicznie wypowiadał się, że odnowiona instytucja przybierze charakter muzeum obiektu.

Tak więc multimedia stały się jednym z elementów definicji obu typów muzeów. Aplikacja mobilna, kiosk interaktywny czy jakiegokolwiek inne medium na ekspozycji stanowi synonim nowoczesności; narracje tego rodzaju mają zaangażować widza i wypełnić z jego głowy wizję zakurzonej instytucji. Zastosowane w masowej skali postrzegane są jako lekarstwo na całe muzealne zło — nudę i starość. Dla muzeów obiektu multimedium to jednak interferencja, która przeszkadza w kontemplacji Dzieła. Oczywiście to

wszystko stanowi pewne uproszczenie całej dyskusji, choć ogólnie można ją tak właśnie podsumować.

Zarabiam na życie tworzeniem technologii dla muzeów, można więc mnie łatwo wrzucić do worka zwolenników muzeów narracyjnych, bo mają multimedia, są nowoczesne i tak dalej, i tak dalej. Tymczasem to nie do końca prawda.

Chciałabym zaapelować do obu stron sporu, żeby odrzuciły na chwilę stereotypowe wyobrażenie obu typów instytucji i tego, jaką rolę odgrywają w nich multimedia. Te zaś nie powinny być utożsamiane ani z jednym, ani z drugim rodzajem muzeum.

Multimedia nigdy nie powinny stać się zapychaczem przestrzeni ekspozycyjnej czy zabawką powstałą tylko po to, by ją mieć. Gadżetem oglupiającym widza. Nie mogą być także urządzeniem obrażającym inteligencję odbiorcy, i to na poziomie zarówno działania sprzętu, wykonania programu, jak i — przede wszystkim — zawartych w nim treści. Multimedia działające w taki sposób powinny znaleźć się gdzieś na dnie muzealnych piwnic, przekłete i zapomniane.

Celem multimediiów jest opowiedzenie jakiejś historii tak, jakby zrobił to człowiek będący dobrze wykwalifikowanym specjalistą, a więc ciekawie, w sposób wzbudzający refleksję, wywołujący u użytkownika pytania i chęć poszerzenia swoich horyzontów. Tak, aby na końcu poczuł on, że nie stracił czasu, tylko zyskał nową wiedzę, oraz że było to ubogacające go doświadczenie. Że wyjście do muzeum coś mu dało.

Nie jest ważne, jaka technologia pomoże osiągnąć ten cel — każde muzeum ma inne potrzeby oraz możliwości. Istotne pozostaje to, żeby dzięki multimediom udało się nawiązać więź między obiektem i zwiedzającym. Tylko tyle i aż tyle. W całej tej euforii nowości, nowoczesności i zmiany nie zapominajmy o tym, proszę. ☒

ROZMOWA

BYLIŚMY REALISTAMI,

ze Stachem Szabłowskim
rozmawia Adam Mazur
współpraca: Jakub Banasiak
fotografie: Bartek Wieczorek

ZADALIŚMY NIEMOŻLIWEGO

Adam Mazur: Jakie wystawy z lat 90. pamiętasz?

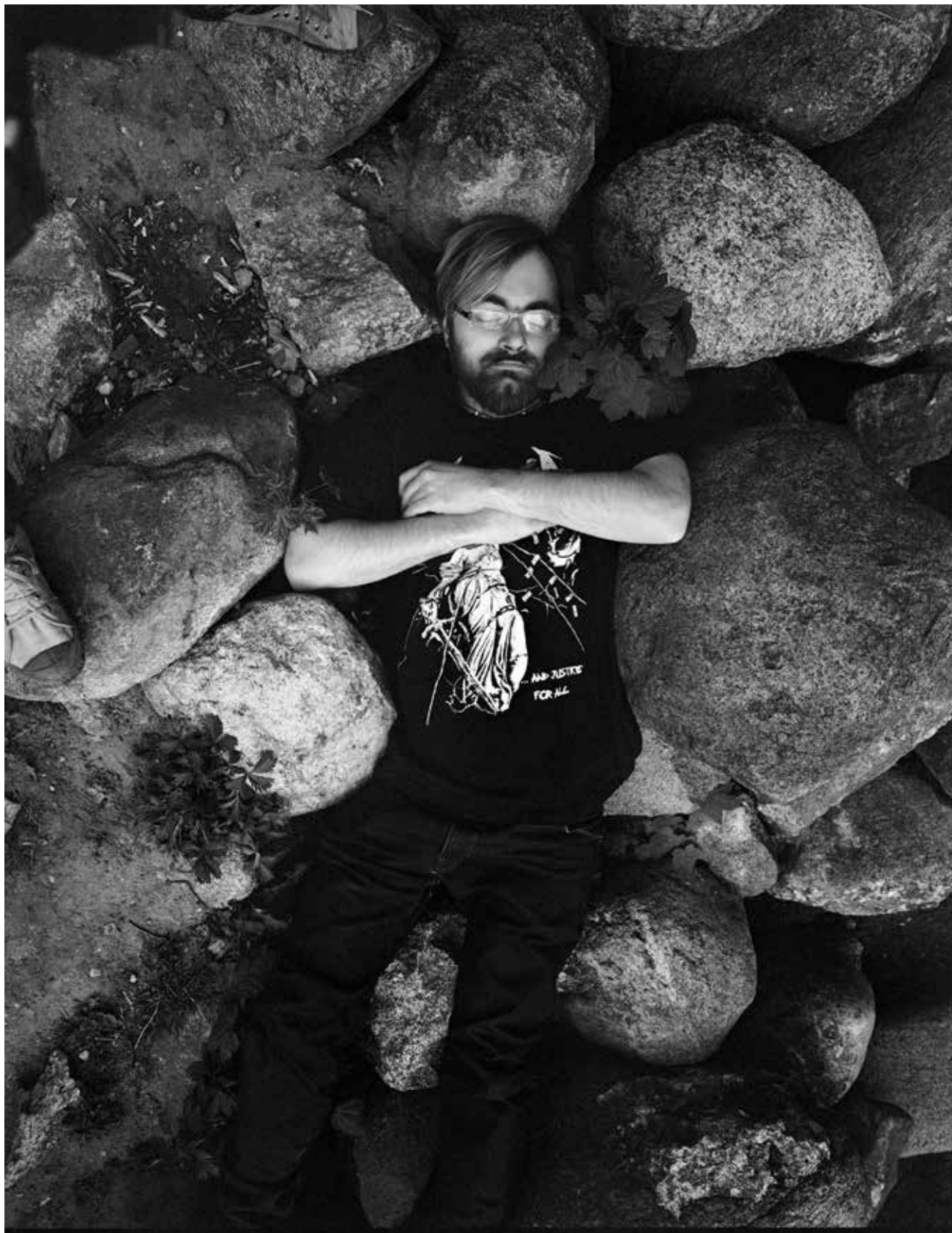
Stach Szabłowski: Pierwszą poważną wystawą, która radykalnie przemodelowała moje wyobrażenia o sztuce, o tym, czego można od niej oczekiwać, był *Raj utracony* (1990), oglądałem go jako nastolatek. Chociaż nie, był jeszcze nieszczęsny *Arsenał '88*. To ciekawa sprawa — *Arsenału* bronić się nie da, jednak dla młodego, bardzo plastycznego umysłu jawił się jako wydarzenie. To była pierwsza tego rodzaju duża manifestacja młodej sztuki, jaką widziałem. Nie pokazywano jej w muzeum, tylko w Hali Gwardii, zamiast „dzieł sztuki” były „prace”, zdjęte z piedestału. Był jakiś bród, jakieś punkowe syfiarstwo, niegrzeczność. Miałem piętnaście lat, umykało mi, że ta niegrzeczność jest w gruncie rzeczy kontrolowana. Ważne było to, że po raz pierwszy mogłem utożsamić się jakoś z artystami; przeczuwałem, że pewnie słuchają tej samej muzyki, co ja. Z kolei *Raj utracony* to już inny poziom, coś więcej niż pokoleniowe emocje. To była wystawa, która podpowiadała mi, czym potencjalnie może być sztuka. Bez żadnego przygotowania, niewiele rozumiejąc, zobaczyłem, że wystawa może wyglądać inaczej niż to, co jako dziecko widywałem w Zachęcie. Uświadomiłem sobie, że są inni artyści. Nie wiedziałem wprowadzić za bardzo, kim oni są, ale dostrzegałem ich odmienną w stosunku do tych osób, które tworzyły mainstream sztuki współczesnej, znany każdemu w PRL-u. Z jednej stro-

ny wyznaczał go Dwurnik, z drugiej, powiedzmy, Hasiór, a z trzeciej Starowieyski. Z kolegami jaraliśmy się Beksińskim — to był nasz mistrz! To właśnie postacie, które mogłeś znać jako szczeniaki. Oprócz tego funkcjonowały solidarnościowe pokazy w kościołach. Widowałem te wystawy. Jedną z nich był *Labirynt*, zaprezentowany w moim najbliższym sąsiedztwie, w kościele Wniebowstąpienia na Ursynowie. Miałem do niego kilka kroków i w związku z tym widziałem tę ekspozycję kilka razy. Ciągnęło mnie tam jednak z przyczyn politycznych, a nie artystycznych. Podobało mi się, że artyści walczą z komuną, ta walka uwiarygodniała ich w moich oczach. Polityczny sens zamazywał mi artystyczny wymiar tych przedsięwzięć. Jako dzieciak byłem wychowany na kulcie Solidarności i Wałęsy, toteż rozumiałem te wystawy w dość naiwnych kategoriach walki dobra ze złem, dodatkowo potęgował to jeszcze kontekst kościelny. W *Labiryncie* brało udział wielu bardzo poważnych, ciekawych artystów, ale dla mnie byli oni bardziej politycznymi aktywistami, awangardą sprzeciwu, niż artystami. Wydawało mi się to zresztą oczywiste; wyobrażałem sobie wtedy, że nikt nie popiera junty, może z wyjątkiem zomowców, którzy są właściwie robotami, kosmitami. Ludzie na ulicy, księża, prymas, papież, robotnicy, Ameryka, artyści — wszyscy są za wolnością.

A.M.: Czyli można powiedzieć, że nie identyfikowałeś się ze sztuką pokazywaną na tych wystawach?

S.S.: Podobnie jak moi znajomi miałem bardzo tradycyjne wyobrażenia o sztuce, oglądaliśmy albumy Salvadora Dalego i wydawało nam się, że to niebywała jazda... Konfrontacja z odmiennymi środkami wyrazu, w tym instalacją, konceptualnym gestem, czymś innym niż przedstawiające malarstwo albo literacka metafora — to było olśnienie. Fascynujące okazało się też poczucie istnienia innych języków, które generalnie były dla mnie wtedy niezrozumiałe, ale też właśnie dlatego interesujące. Pojawiała się chęć nauczania się owych języków, rozpoznania ich. Podobnie chyba jest dzisiaj z ludźmi wchodzącymi z marszu w sztukę aktualną. Występuje moment rozdrażnienia, bo widzisz rzeczy, które kłócą się z codziennym doświadczeniem, z cykulacją obrazów i sposobem używania wizualności, jaki dominuje w powszedniej ikonosferze. Wiadomo, że wiele osób reaguje agresywnie na zjawiska, których





nie potrafi zrozumieć. Ja również czułem się sfrustrowany nieprzejrzystością sztuki współczesnej, ale jeszcze bardziej byłem nią zaintrygowany.

A.M.: Oglądanie wystaw płynnie przeszło u ciebie w studiowanie historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Dlaczego wybrałeś takie studia?

S.S.: Wydawało mi się, że interesuję się sztuką, choć tak naprawdę niewiele o niej wiedziałem. Po maturze zdawałem do łódzkiej filmówki, ale brałem pod uwagę, że trudno się będzie do niej dostać i że może to potrwać nawet kilka lat. W tym czasie chciałem robić coś rozwijającego, dlatego wybrałem się na historię sztuki. Niespecjalnie zresztą zdawałem sobie sprawę, czego dotyczą te studia. Czułem, że to, co jest naprawdę dla mnie interesujące, dzieje się teraz. Idąc na historię sztuki, wypierałem chyba pierwszą połowę tej nazwy; wypierałem pojęcie historii, myśląc tylko o sztuce, i to rozumianej raczej jako pewna praktyka niż akademicka dyscyplina.

A.M.: Chodziłeś już wtedy na wystawy, wernisaże?

S.S.: Tak, zacząłem odwiedzać wystawy. *Raj utracony* okazał się ważny także dlatego, że wprowadził mnie w aurę Zamku Ujazdowskiego, który jako obiekt pojawił się trochę znienacka. Do 1990 roku nie wiedziałem nawet, że w Warszawie stoi taki budynek. To był nieznany zabytek, ukryta lokalizacja. Moi rodzice nic o nim nie wiedzieli, kiedy na początku lat 70. osiedlali się w Warszawie, ten gmach jakby w ogóle wtedy nie istniał. Cała aura tego nieotynkowanego i bardzo wtedy offowego miejsca... Dla nastolatka wrażliwego na rzeczy wymykające się oficjalnym, formalnym strukturom takie miejsca, które miały jakiś powiew undergroundu, tak jak właśnie ówczesny Zamek Ujazdowski, jego jakby bękarcia forma, były przekonujące. To miejsce miało surową formę, zdawało się jakby nie do końca zbudowane, znajdowało się gdzieś na uboczu, było jakieś niekoherentne; brzydki niby-zabytek z nowych pustaków. I pokazywano w nim sztukę ludzi, którzy w znanych mi wtedy kategoriach artystycznych, w skali, jaką mogłem się posługiwać, wyglądali w moich oczach na rebeliantów.

**PO MATURZE
ZDAWAŁEM DO ŁÓDZKIEJ
FILMÓWKI, ALE
BRAŁEM POD UWAGĘ,
ŻE TRUDNO SIĘ BĘDZIE
DO NIEJ DOSTAĆ
I ŻE MOŻE TO POTRWAĆ
NAWET KILKA LAT. W TYM CZASIE
CHCIAŁEM ROBIĆ COŚ
ROZWIJAJĄCEGO, DLA
TEGO WYBRAŁEM SIĘ
NA HISTORIĘ SZTUKI.**

A.M.: Nie byli to artyści z Zachęty?

S.S.: Nie. Dlatego też zacząłem odwiedzać Zamek dosyć regularnie. W tamtych latach to miejsce było głównym punktem odniesienia. Zamek stał się przewodnikiem, poszerzał mentalną przestrzeń. Mam tu na myśli na przykład wystawę Johna Cage'a, która otworzyła mi szeroko oczy. Mocno przeżywałem pojawienie się fali artystów lat 90., ich prace pokazano na wystawach *Idee poza ideologią* oraz *Antyciała*. Te oraz inne ekspozycje to były prezentacje twórców, których mogłem uważać za swoich. Taki był koniec, rozwanie się powidoków sztuki lat 80., a te na początku nowej dekady dość mocno jeszcze się przecież majaczyły.

A.M.: Wystawy *Idee poza ideologią* i *Antyciała* oglądałeś jako student?

S.S.: Tak.

A.M.: Studia na historii sztuki dały ci narzędzia, żeby interpretować tego typu zjawiska?

S.S.: Nie ma co owijać w bawełnę: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego nie dawał żadnych narzędzi do rozpoznawania bieżącej sytuacji artystycznej. Przeciwnie, intelektualnie okazała się to bardzo konserwatywna propozycja, delikatnie mówiąc, nieufna nie tylko wobec sztuki aktualnej, lecz także wobec wszystkiego, co działo się po drugiej wojnie światowej. Wyjątkiem były tu zajęcia Waldemara Baraniewskiego, zwłaszcza fakultet z krytyki artystycznej oraz organizowane przez niego spotkania z artystami. Niemniej trzeba było kształcić się na własną rękę i improwizować. Sami musieliśmy rozpoznawać, czym jest pole naprawdę żywej, współczesnej sztuki. Oddzielać ziarno od plew. Chodziłem więc właściwie wszędzie — do Domu Artysty Plastyka i do Zamku Ujazdowskiego, do Galerii Napiórkowskiej też zresztą zaglądałem. Powoli zdobywałem wiedzę, co gdzie jest i jakie jakości mogą się pojawić w poszczególnych miejscach.

A.M.: Jakich artystów Baraniewski zapraszał na spotkania?

S.S.: Porażającym przeżyciem było dla nas wszystkich zderzenie ze Zbigniewem Liberą, którego Waldemar Baraniewski zaprosił na spotkanie ze studentami.

Wyobraź sobie: ten skoncentrowany na historiografii, konserwatywny instytut, w którym pojawia się taki artysta jak Libera! Opowiadał on nam wtedy przede wszystkim o latach 80., o swoich pierwszych pracach wideo, o trzecim obiegu, pokazał nam też pismo „Tango”.

A.M.: Czy ta styczność z artystami zachęciła cię do nawiązywania podobnych kontaktów na własną rękę?

S.S.: Kiedy byłem studentem? Wiesz, na początku to były takie relacje typu fan-idol. Kiedyś razem z moją obecną żoną Ewą spotkaliśmy na starówce Pawła Altamera. Zmierzał właśnie do sklepu z zabawkami, by zanieść tam kolejne figurki; robił wtedy lalki na sprzedaż, z tego się utrzymywał. Rozpoznaliśmy go na podstawie autoportretu, który widzieliśmy wcześniej na wystawie, zaczepiliśmy go i... wzięliśmy od niego autograf. Paweł był absolutnie zdumiony, powiedział, że pierwszy raz w życiu ktoś rozpoznał go jako artystę i potraktował jak gwiazdę rocka. A my postrzegaliśmy go właśnie trochę w takich kategoriach. Wracając do spotkania z artystami zorganizowanych przez Waldemara Baraniewskiego, ważna okazała się wizyta Artura Żmijewskiego i Grzegorza Kowalskiego, dyskutowana potem żywo między studentami. Było to przeżycie mocne pod każdym względem, i emocjonalnym, i intelektualnym. Artur w zasadzie nic nie mówił, patrzył tylko na swoje buty, miał wąsy, wyglądał osobliwie i dziwnie się zachowywał, co w gruncie rzeczy nam się podobało. Dowiedzieliśmy się wtedy o Kowalni i o prowadzonych tam eksperymentach. A to z kolei zaowocowało zainteresowaniem się tą pracownią i pismem „Czereja”. Gdyby nie Baraniewski, w ogóle nie wiedzielibyśmy o tym, co się tam dzieje. Był to bowiem jeszcze okres przed nagłościeniem istnienia Kowalni i przed wprowadzeniem tego środowiska na scenę instytucjonalną.

A.M.: Kiedy zacząłeś pisać i uczestniczyć w życiu artystycznym?

S.S.: Byłem pod wrażeniem atmosfery panującej w Zamku Ujazdowskim, zacząłem więc udzielać się jako wolontariusz. Pilnowałem też wystaw za jakieś drobne pieniądze, a dzięki temu miałem styczność z kuratorami i artystami: obser-

wowałem ich zza węgła, jak również uczestniczyłem w spotkaniach informacyjnych. W połowie lat 90. ekspozycji w Zamku pilnowali raczej studenci niż starsze panie, co więcej byliśmy zobowiązani do odpowiadania na pytania gości. Uczestniczyliśmy w związku z tym w oprowadzeniach kuratorskich, które często odbywały się z udziałem artystów. Wkrótce potem zacząłem pomagać w Zamku przy różnych innych projektach. Z drugiej strony istotny okazał się też warsztat Baraniewskiego na temat krytyki artystycznej. Pisaliśmy teksty i wspólnie je omawialiśmy, a profesor dosyć bezlitośnie metakrytykował nasze krytyki. To była dobra szkoła. A z trzeciej jeszcze strony byli Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński, którzy założyli swoją pierwszą galerię na korytarzu w liceum. Twórcy ci byli niesamowicie świadomi instytucji galerii oraz mechanizmów sztuki w czasie, gdy większość moich rówieśników nie myślała w ogóle o żadnych mechanizmach — na sztukę składały się dla nich trzy elementy: artysta, widz i doświadczenie. Oczywiście rozpoznawało się, że z różnymi miejscami związani są różni artyści, że gdzieś warto chodzić, a gdzieś indziej niekoniecznie, ale nie było publicznej dyskusji nad instytucjami, ich strategiami oraz tożsamością.

A.M.: Poznaliście się na studiach?

S.S.: Studiowaliśmy na trzech różnych latach — Łukasz był rok wyżej, Michał rok niżej. Można się było od nich sporo nauczyć; zwłaszcza jeden przekaz miał wtedy charakter rewelacji, oświecenia. Pokazali oni na nim, że całe życie artystyczne nie dzieje się samo z siebie, że ktoś to musi robić i że ważne jest, jak to się robi, że można sztukę komunikować i mediować lepiej, inaczej, odmiennym językiem. To nie była jeszcze epoka kuratorów. Kurator jawił się jako postać raczej przezroczysta, ot, urzędnik z ramienia instytucji. Przekonanie, że to nie instytucje, lecz artyści formułują dyskurs sztuki, było dość powszechne. Ja zacząłem zwracać uwagę na to, kto jest kuratorem tego czy innego projektu dopiero wtedy, gdy kręciłem się po Zamku. Wówczas zacząłem kuratorów zauważać, spotykać. Obserwować ich pracę i rozumieć ich rolę.

**BYŁEM POD
WRAŻENIEM ATMOS-
FERY PANUJĄCEJ
W ZAMKU UJAZDOW-
SKIM, ZACZAŁEM WIĘC
UDZIELAĆ SIĘ JAKO
WOLONTARIUSZ. PIL-
NOWAŁEM TEŻ WY-
STAW ZA JAKIEŚ DROB-
NE PIENIĄDZE, DZIĘ-
KI CZEMU MIAŁEM
STYCZNOŚĆ Z KURA-
TORAMI I ARTYSTAMI.**



Muzeum Miejskie w Tychach poleca książkę

PATRYK OCZKO

TYCHY SZTUKA W PRZESTRZENI MIASTA

*pierwsze
tak obszerne
opracowanie
monograficzne
poświęcone sztukom
wizualnym
w Tychach*

Szczegółowe informacje na www.muzeum.tychy.pl

WYDAWCA:



MUZEUM MIEJSKIE W TYCHACH
43-100 Tychy, plac Wolności 1 tel. +48 32 327 18 20-22
promocja@muzeum.tychy.pl www.muzeum.tychy.pl

Publikacja dofinansowana ze środków:

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

TYCHY ✓ DOBRE MIEJSCE
dla kultury

PATRONAT:

**TVP
KULTURA**

**TVP
KATOWICE**

SZ U M

OBIEG

reflektor

A.M.: Kiedy opublikowałeś swój pierwszy tekst?

S.S.: Moje pierwsze teksty ukazały się w „Ratuszu”, piśmie wydawanym przez władze miejskie. Był to miesięcznik o Warszawie, o kulturze, mieście, urbanistyce... Zacząłem tam pisywać dość wcześnie, jakoś na początku studiów.

A.M.: Z tego względu poszedłeś na zajęcia o krytyce artystycznej?

S.S.: Pisanie zawsze mnie interesowało; lubiłem i lubię pisać. A poza warsztatami u Baraniewskiego były jeszcze bieżące zajęcia. Jednak kurs w Instytucie Historii Sztuki organizowano chronologicznie, wiedziałem więc, że na jakiegokolwiek zajęcia o sztuce współczesnej będę musiał czekać długie lata. Tym samym kursy z krytyki stały się okazją, żeby wydobyć się na chwilę z tych mroków średniowiecza i zacząć poruszać się po innym gruncie niż historiografia, porozmawiać o czymś współczesnym. Na dodatek spotkania miały formułę warsztatu, co również było dla mnie ciekawe.

A.M.: Czy na studiach myślałeś już o tym, kim jest krytyk, a kim kurator? Musiałeś przecież dokonywać już wyborów zawodowych i ostatecznie zostałeś kuratorem w Zamku...

S.S.: Otóż ja nie dokonywałem tych wyborów. Mojemu pokoleniu mnóstwo rzeczy przydarzało się przypadkiem, ludzie łądowali w najróżniejszych profesjach w wyniku splotów rozmaitych okoliczności. Ktoś zakładał zupełnie nowe radio i na gwałt ściągał wszystkie osoby, jakie znał, żeby to radio tworzyły, przy czym żadna z nich nie była radiowcem ani nawet jeszcze chwilę wcześniej nie planowała nim być. Generalnie pokolenie, które zaczynało studiować na początku lat 90., nie snuło tak precyzyjnych planów zawodowych jak młodzi ludzie teraz. Czasy nie sprzyjały planowaniu karier... Co chwilę pojawiały się nowe zawody, które jeszcze przed momentem w ogóle nie istniały. Nie wiedzieliśmy, co wydarzy się za rok. Długofalowe plany na przyszłość nie należały do ducha tych czasów.

A.M.: A więc najpierw byłeś wolontariuszem w Zamku, potem robiłeś jakieś praktyki czy fakultet i w końcu zostałeś kuratorem w dziale polskim.

S.S.: Tak, kiedy zacząłem robić fakultety, to zinstytucjonalizowało moją obecność w Zamku. Wciąż nie była to kwestia rozstrzygającej decyzji, tylko wzrastającego zainteresowania, rosnącej wiedzy, a co za tym idzie — potrzeby udziału. Po prostu chciałem aktywniej uczestniczyć w tym, co wcześniej tylko obserwowalem. Szukałem sposobu na wniknięcie w ten świat, ale bez takiego planu, że na przykład zostanę kuratorem.

A.M.: Od którego momentu wiedziałeś, co konkretnie robią kuratorzy w Zamku, Marek Goździewski, Ewa Gorządek, Milada Ślizińska?

S.S.: Pierwsze formalne stanowisko otrzymałem w dziale fundraisingu: mieliśmy zdobywać kasę od sponsorów. Wszyscy byliśmy tam młodzi i niedoświadczeni, a samo zadanie pozyskiwania pieniędzy na wystawy wymagało dość ścisłych kontaktów z artystami i kuratorami. Tak więc później, przy pierwszej okazji, kiedy Ewa Gorządek szukała asystenta, zgłosiłem się i zostałem.

A.M.: Jak początkowo wyglądała twoja praca jako kuratora?

S.S.: Zacząłem od wystaw, przy których asystowałem Ewie. Pierwszą był chyba indywidualny pokaz Hanki Łuczak. To był duży projekt *site-specific*, oparty na produkcji nowych prac. Nie tylko wystawienie, lecz także proces; Ewa pracowała wtedy ręką w rękę z artystką.

A.M.: Opowiedz o pierwszej ekspozycji, którą robiłeś sam.

S.S.: To była wystawa Daniela Zielińskiego, młodego dizajnera, który kończył w tym czasie wzornictwo przemysłowe. Na boku swojej szkolnej aktywności tworzył on obiekty, a czasami też narzędzia, które wymykały się temu, co mógł robić na uczelni w formule wąsko rozumianego dizajnu. Obiekty Daniela miały specyficzne funkcje i bardzo konceptualny charakter. Poznałem go przez jakichś znajomych z akademii, zainteresowałem się tym, co robi, i zaproponowałem

**PIERWSZE FORMALNE
STANOWISKO OTRZY-
MAŁEM W DZIALE FUN-
DRAISINGU: MIELI-
ŚMY ZDOBYWAĆ KASĘ
OD SPONSORÓW.
WSZYSCY BYLIŚMY
TAM MŁODZI I NIEDO-
ŚWIADCZENI, A SAMO
ZADANIE POZYSKI-
WANIA PIENIĘDZY
NA WYSTA-
WY WYMAGAŁO DOŚĆ
ŚCISŁYCH KON-
TAKTÓW Z ARTYSTAMI
I KURATORAMI.**

mu zrobienie wystawy w Zamku, która ostatecznie odbyła się w tak zwanej Łoży [umowna nazwa niewielkiej przestrzeni wystawowej na pierwszym piętrze Zamku Ujazdowskiego — przyp. red.].

A.M.: Który to był rok?

S.S.: To było w 1997 albo 1998 roku, nie jestem pewien.

A.M.: Rozumiem, że cały czas pisałeś teksty?

S.S.: Tak. Zacząłem pisać do „Art & Business”, do „Machiny”; wkrótce też wachlarz tytułów, z którymi współpracowałem mniej lub bardziej regularnie, znacznie się rozszerzył. Nie zajmowałem się wyłącznie krytyką artystyczną, wręcz przeciwnie. Wykonywałem różne zlecenia dziennikarskie; dużo pisałem o kinie, przeprowadzałem wywiady, zajmowałem się tekstami lifestyle’owymi, opublikowałem też kilka reportaży, próbowałem nawet swoich sił jako krytyk kulinarny.

A.M.: Jak wtedy funkcjonowała krytyka artystyczna w relacji do kuratorów i instytucji? Wydaje mi się, że byłeś jedną z niewielu osób, które łączyły wówczas obie te funkcje.

S.S.: Najpierw byłem człowiekiem piszącym. Dopiero później zacząłem łączyć to z działalnością kuratorską, nie przerywając jednocześnie pisanie, zwłaszcza że mój status kuratora w Centrum Sztuki Współczesnej długo nie był oczywisty. Asystowałem Ewie Gorządek i realizowałem samodzielne projekty, jeżeli któraś z moich propozycji została zaakceptowana, ale nie otrzymałem żadnej oficjalnej nominacji na kuratora. Raczej nim bywałem, podobnie jak bywałem publicystą, dziennikarzem, krytykiem.

A.M.: Wtedy było się albo etatowym galerzystą, albo kuratorem, albo krytykiem, tak jak Dorota Jarecka czy Piotr Sarzyński.

S.S.: Ja jednak czułem się zupełnie kimś innym niż Jarecka czy Sarzyński. Dla mnie Dorota Jarecka była wtedy po prostu panią z dziennika, osobą zatrudnio-

**NAJPIERW BYŁEM
CZŁOWIEKIEM PI-
SZĄCYM. DOPIE-
RO PÓŹNIEJ
ZACZAŁEM ŁĄCZYĆ
TO Z DZIAŁALNO-
ŚCIĄ KURATORSKĄ,
NIE PRZERYWAJĄC
JEDNOCZEŚNIE PISA-
NIA, ZWŁASZCZA ŻE
MÓJ STATUS KURATO-
RA W CENTRUM SZTU-
KI WSPÓŁCZESNEJ
DŁUGO NIE
BYŁ OCZYWISTY.**

ną na etacie w „Gazecie Wyborczej” do pisanie o sztuce, podobnie zresztą jak Piotr Sarzyński. Oni pisali, bo mieli taką pracę. Ja byłem freelancerem, który pisał, ale robił też inne rzeczy; nigdy nie szukałem zatrudnienia w żadnej redakcji. Po prostu byłem człowiekiem piszącym — mogłem pisać gdziekolwiek, ale nie musiałem. Z czasem się to oczywiście zmieniło. Sztuka wciągała mnie coraz głębiej i to w tej dziedzinie zacząłem zmierzać w stronę kompetencji eksperckich. Chłopcy z „Rastra” definiowali to w jeszcze inny sposób — myśleli o sztuce w kategoriach systemu. Widzisz, na tym polegała różnica: ja myślałem o uczestnictwie w sztuce w kategoriach działania, pisanie czy, potem, kuratorowania, a Łukasz i Michał bardzo wcześniej nauczyli się myśleć instytucjami: galerią, pismem, środowiskiem.

A.M.: Postrzegałeś to właśnie w taki sposób? To była dla ciebie przestrzeń do zorganizowania za pomocą tekstów, na przykład w „Machinie”?

S.S.: Też, ale punktem odniesienia szybko stał się „Magazyn Sztuki” czy też działania Ryszarda Ziarkiewicza, którego wówczas poznałem.

A.M.: Ale chyba nie pisałeś do „Magazynu Sztuki”?

S.S.: Pisałem. Mniej więcej na przełomie XX i XXI wieku opublikowałem tam ze trzy teksty.

A.M.: Opowiedz o pracy nad *Sceną 2000*. To była twoja pierwsza tak duża wystawa czy może pracowałeś wcześniej z Ewą nad projektami o podobnej skali? Właściwie w Polsce nie było do tamtego momentu tak dużych pokazów...

S.S.: Rzeczywiście, nie pracowałem wcześniej z Ewą nad porównywalnym projektem, ale część wystaw, które ona robiła, a przy których ja asystowałem, była i tak bardzo skomplikowana pod względem produkcyjnym. To ośmielało do myślenia o działaniu w nieco większej skali. Jeżeli chodzi o mój indywidualny program kuratorski, to w pierwszych latach największy sens widziałem w pracy ze studentami czy z ludźmi, którzy zaraz staną się absolwentami, czyli z moimi rówieśnikami.

A.M.: Nie szukałeś zatem artystów już uznanych?

S.S.: Nie, wtedy w ogóle nie miałem ochoty pracować z artystami, których ktokolwiek zna. Rozpoznałem swoją rolę w ten sposób, że będę debiutował razem z artystami. Uważałem, że takie właśnie zadanie stoi przede mną jako przed młodym, początkującym kuratorem. To były przedsięwzięcia robione przez bardzo niedoświadczonego kuratora z bardzo niedoświadczonymi artystami.

A.M.: A więc można uznać *Scenę 2000* za przełom?

S.S.: Tak. Przy tym pokazie interesowało nas z Ewą spojrzenie transgeneracyjne, próba określenia przestrzeni sztuki, w jakiej się poruszamy. Nasze decyzje były sumą wcześniejszych wyborów Zamku — a zwłaszcza Ewy — i otwarcia się na nowych, młodych artystów. Oczywiście mówimy też o mnóstwie twórców, z którymi ani ja, ani Ewa nie pracowaliśmy, ale uważnie ich obserwowaliśmy. To byli tacy artyści jak Zuzanna Janin, o której pisałem teksty, czy Joanna Rajkowska, którą wtedy bardzo się interesowałem i o której też pisałem. Dodam, że ostatecznie zrobiliśmy jej razem z Ewą dużą wystawę solową. Ważne pozostawało dla nas to, że ludzie z frontu sztuki krytycznej, tacy jak Artur Żmijewski czy Katarzyna Kozyra, spotykali się z twórcami ówczesnie peryferyjnymi, takimi jak Maurycy Gomulicki czy Jarek Kozakiewicz, którzy mieli wtedy dopiero swoje pierwsze większe ekspozycje... Byli outsiderzy, ekscentrycy i dysydenci pokroju Rogulusa, ale byli też artyści niemal debiutanci, na przykład Hubert Czerepok, Zbigniew Rogalski czy Anna Konik. Z różnorodności tych doświadczeń i sposobów kontaktów z artystami narodził się pomysł wystawy, której niemożliwą do spełnienia ambicją stało się to, żeby pokazać — i zobaczyć — „wszystko”. Wiadomo było, że to się nie uda, ale wydaje mi się, że sama próba i tak okazała się ważna...

A.M.: Czy nie jest tak, że *Scena 2000* to próba zilustrowania tego, jak funkcjonuje świat sztuki, który w latach 90. jeszcze się rozwijał, zaś na pokazie objawił się już w formie olbrzymiej wystawy-machiny mającej pokazać, jak to wszystko działa?

S.S.: Nie sądzę, żeby ta ekspozycja odsłaniała mechanizmy — pokazywała ona raczej rezultat ich działania. Do przedstawienia samej mechaniki sceny artystycznej trzeba by innego pokazu, tematyzującego instytucje, odbiór społeczny sztuki w początkach transformacji, mapującego miejsca i podmioty, które uczestniczyły

w przemianach tamtej dekady. Nasz projekt nie miał takiego metazamierzenia. Brakowałoby zresztą dystansu do jego przeprowadzenia, przedstawialiśmy bowiem rzeczywistość, która wciąż była jeszcze w procesie. *Scena 2000* nie została przez nas pomyślana jako zaplanowana cezura. W latach 90. poszerzały się granice sceny artystycznej, kodyfikowały się nowe języki, inne się dezaktualizowały; morfowały się hierarchie artystyczne, sposoby obrazowania. Chcieliśmy pokazać — ale i zobaczyć — co się z tych zmian wyłoniło, stworzyć reprezentację aktualnych praktyk i postaw. Kiedy przystępowaliśmy do robienia wystawy, uważaliśmy, że ta nowa przemodelowana „scena” to świat, który już istnieje, ale jeszcze nie został przedstawiony. Uczestniczymy w owej „scenie”, intuicyjnie rozpoznajemy, co do niej należy, a co nie, ale nie wiemy dokładnie, jak ona wygląda z perspektywy bardziej całościowej. Przy *Scenie 2000* posługiwaliśmy się z Ewą Gorządek intuicją na dużo większą skalę, niż robię to teraz. Trzeba też wziąć pod uwagę euforyczny nastrój przełomu wieków. Było w tym coś z ekscytacji, że istnieje nowa sztuka, która już krzepnie. Pierwsza wątpliwość, czyli pytanie, czy pole można poszerzyć tak, aby obejmowało rzeczywistość transformacji, została w latach 90. rozwiązana. Odpowiedź okazała się pozytywna: można. *Scena 2000* miała w sobie coś odświeżającego; przedmiotem celebracji były tu dorobek sztuki lat 90. oraz praktyki przełomu wieków, z których wyłaniał się naprawdę różnorodny, bogaty i ciekawy pejzaż artystyczny.

Jakub Banasiak: Co zmieniła w twojej praktyce kuratorskiej ta ekspozycja?

S.S.: Mogłbym długo mówić o tym, czego nauczyłem się, robiąc tę wystawę. Po raz pierwszy na przykład musiałem wziąć na barki różne ciężary związane z realizowaniem pokazu z udziałem dużej liczby artystów, i to pokazu, przy którym toczy się gra o „widzialność”, o środki na produkcję... Ewa Gorządek miała w tej materii o niebo więcej doświadczenia, ale dźwiganie tych ciężarów i tak mnie nie ominęło. Przystępując do wystawy, miałem pod pewnymi względami naiwne i idealistyczne wyobrażenia o świecie sztuki i o społeczności artystów jako pewnej wspólnoty, którą przenikają duchy bezinteresowności i braterstwa. W wyobrażeniach tych idea konkurencji, instynktu zasłaniania się nawzajem (dosłownego i symbolicznego) nie do końca się mieściła. Po tej wystawie już tak. Okazało się, że niekoniecznie jesteśmy jedną wielką rodziną.

J.B.: Kiedy, z twojego punktu widzenia, skończyły się lata 90., bo rozumiem, że nie w 2000 roku?

S.S.: W 2000 roku wydawało się, że więcej rzeczy się rozpoczyna, niż kończy. Dla mnie końcem sztuki lat 90. jest moment akademizacji „wrogów publicznych” z lat 90. Ten koniec — pewnie jak większość „końców” — jest rozciągnięty w czasie. Początkiem końca jest dla mnie moment, kiedy Kozyra jedzie na biennale w Wenecji, czyli 1999 rok.

J.B.: A koniec końca?

S.S.: Ten moment wskazać jest już dużo trudniej, ponieważ na koniec końca nakłada się nowy początek, czyli wejście na scenę artystów, którzy dorastali, społecznie i artystycznie, w Polsce postpeerelowskiej. Myślę tu o pokoleniu Wilhelma Sasnała, Julity Wójcik...

J.B.: A więc myślisz o twoim własnym pokoleniu?

S.S.: Tak. Ale ten koniec, o który pytasz, splótłbym z początkiem. Ostatecznie mówimy tutaj nie o zerwaniu, wyraźnej cezurze, ale raczej o poszerzeniu dyskursu sztuki o nowe wątki. Sądzę, że nie byłem jedynym, który żywił nadzieję, że wyartykułują je artyści urodzeni wprawdzie jeszcze w PRL-u, ale wszystkie najważniejsze „dorosłe” doświadczenia zdobywający już w nowym systemie. Chodzi o nadzieję, że będą umieli opowiedzieć nową rzeczywistość. Wystawa *Rzeczywiście, młodzi są realistami* z 2002 roku stanowiła próbę uchwycenia tego nowego języka opisu rzeczywistości po transformacji, stworzonego, dodam, przez pokolenie wychowane właśnie w transformacji.

J.B.: Tutaj chyba po raz pierwszy zostaje przez ciebie postawiony problem kuratorski.

S.S.: Kiedy pracowaliśmy z Ewą Gorządek nad *Sceną 2000*, nie stawialiśmy żadnego, jak to nazwałeś, problemu. Nie stawialiśmy żadnej tezy, która mogłaby nam zawęzić pole widzenia, bo chcieliśmy widzieć jak najszerszej, co w jakimś stopniu jest analogiczne do

sposobu, w jaki Adam Mazur podszedł po latach do konstrukcji książki *Nowe zjawiska* — wyszedł on z założenia, że trzeba w niej pokazać wszystko, co warto pokazać, bez ograniczeń, które zawsze jakoś wiążą się z pracą wokół konkretnego zagadnienia. Inaczej rzecz się miała z *Realistami*.... Ta wystawa faktycznie była dosyć precyzyjnie zdefiniowana. Ze *Sceny*... chcieliśmy się z Ewą czegoś dowiedzieć, a na *Realistach*...

zamierzaliśmy raczej razem z artystami potwierdzić i zobrazować pewne dokonane wcześniej rozpoznania. Niezależnie od założeń wystawa ta miała jeszcze jeden, niechciany, ale — jak się okazało — istotny parametr, który zaciążył nad jej kształtem i tonem. Otóż była to ekspozycja totalnie kryzysowa, miała bardzo niski budżet. W sensie produkcyjnym zabieraliśmy się do niej gołymi rękami; musieliśmy wyczarować coś z niczego. W gruncie rzeczy było to dość partyzanckie przedsięwzięcie, które tematyzowało gorzki smak sukcesu pokolenia lat 70.

J.B.: Było już wtedy, w 2002 roku, wiadomo, że pokaz okaże się „sukcesem”?

S.S.: Żartujesz? Ale przecież wszyscy go od tego pokolenia oczekiwali, prawda? Ono było poniekąd do sukcesu zobligowane i przymuszone. Graliśmy pojęciem sukcesu, które co prawda ironicznie, ale zostało już wprowadzone do arsenału retorycznego sztuki, analogicznie do innych zjawisk neoliberalnego życia. Oczywiście trudno było wypowiedzieć słowo „sukces” bez cienia ironii, gdyż ówczesne społeczno-

-ekonomiczne realia funkcjonowania artystów i rynku, którego w rzeczywistości nie było, nie pozwalały użyć tego określenia bez kwaśnego uśmieszku. Z drugiej strony jednak „sukces” miał się stać samospełniającą się przepowiednią. Przeczuwaliśmy, że rośnie pokolenie, które nie będzie się interesować bezpośrednią konfrontacją z wrażliwością większości, tak jak artyści w latach 90., tylko spróbuje zająć się opisem i budową systemu symbolicznego, a ten pozwoli nam lepiej zrozumieć wydarzenia wokół nas. To było dosyć oczywiste, że mogą to zrobić wyłącznie nowi ludzie.

**PRZECZUWALIŚMY, ŻE
ROŚNIE POKOLENIE,
KTÓRE NIE BĘDZIE
SIĘ INTERESO-
WAĆ BEZPOŚRED-
NIĄ KONFRONTACJĄ
Z WRAŻLIWOŚCIĄ
WIĘKSZOŚCI, TAK
JAK ARTYŚCI W LATACH
90., TYLKO SPRÓBU-
JE ZAJĄĆ SIĘ OPISEM
I BUDOWĄ SYSTE-
MU SYMBOLICZNEGO,
A TEN POZWOLI
NAM LEPIEJ ZROZU-
MIEĆ WYDARZENIA
WOKÓŁ NAS. TO BYŁO
DOSYĆ OCZYWISTE, ŻE
MOGĄ TO ZROBIĆ
WYŁĄCZNIE NOWI
LUDZIE.**



na ten „nowy świat”, na negocjowanie i polemizowanie z nim. Stąd też na początku XXI wieku zauważa się taką presję instytucji na wywołanie boomu tak zwanej młodej sztuki. To nieprawda, że figura „młodej sztuki” była tylko pustym znakiem, pożyczonym z arsenału marketingowych środków. Istniała realna potrzeba znalezienia nowych języków, wspierania tych, którzy się nimi posługują. Wystawa z jednej strony stanowiła próbę odpowiedzi na pytanie, co to właściwie za język i o czym on opowiada, z drugiej zaś naszą intencją, na którą artyści żywo odpowiadali, był samoświadomy i ironiczny charakter ekspozycji. *Realści...* zaczęli się pracą Julity Wójcik *Krojenie cebuli*. Była to stacja obie-rania tytułowego warzywa, która została umieszczona przed wejściem na wystawę w taki sposób, aby widowie symbolicznie (a nierzadko i dosłownie) płakali nad sytuacją sztuki, wchodząc do środka. Agnieszka Brzeżańska zaprezentowała dokumentację odrzuconych wniosków i podań o wszelkiego rodzaju wsparcie, skierowanych tak do różnych instytucji, jak i do prywatnych sponsorów. O tym też byli *Realści...* Brzeżańska pokazała, że w całym tym kraju sukcesu nie znajdzie się nawet złotówka na jej twórczość, że wszyscy jej odmówili, że dochodzi do ściany, bo do kogokolwiek się zwróci, dostaje tylko odmowne odpowiedzi.

A.M.: Ta wystawa była bardzo desperacka.

S.S.: Tak. Jej centralnym punktem była praca Wojtka Zasadniego — żyrandol, który po wielu staraniach udało nam się pożyczyć od firmy Swarovski, a wcale nie było łatwo ich przekonać. To także znamienne, że dla takiej firmy pożyczanie żyrandola Zamkowi Ujazdowskiemu, galerii sztuki współczesnej, było prawie równoznaczne z wysłaniem go na jakiś skłot. A Wojtek chciał po prostu pokazać coś pięknego i wspaniałego, czyli tę kategorię pracy, której instytucja nie była w stanie z nim wyprodukować. Całkowicie zasadnie zastanawiał się wówczas, czy w ogóle nie dać sobie spokoju z tworzeniem sztuki, którą instytucje chcą pokazywać, a w której tworzeniu nie są w stanie pomóc, nie mówiąc już o tym, że nie da się z tego żyć, nawet skromnie. Poprosił więc, abyśmy zdobyli dla niego ten wielki, drogi żyrandol... Obrazy Marcina Maciejowskiego pokazywały z kolei społeczną czarną dziurę. Już nie tematyzowały losu artysty, lecz były robione przez artystę, który dookoła widział ludzi równie zdesperowanych jak Zasadni, Brzeżańska czy roniąca łzy Wójcik. Realizm w tytule wystawy odnosił się do pozbywania

się złudzeń, jeżeli w ogóle ktokolwiek jeszcze je miał. Anna Niesterowicz przedstawiła wtedy bardzo krytyczną pracę na temat samej instytucji, dokumentując między innymi materialną nędzę biur Zamku Ujazdowskiego. Warto w tym miejscu poruszyć wątek Grupy Ładnie. Z trzech głównych ładnowców w tej wystawie uczestniczył tylko jeden — Marcin Maciejowski. Wilhelm Sasnal, który w tym czasie był już artystą Fundacji Galerii Foksal, odmówił udziału, ponieważ nie chciał być wplątany w nasz pokaz. Ścisłe mówiąc: najpierw się zgodził, a później się wycofał. Bardzo nam wtedy Wilhelma brakowało, ale teraz widzę, że jego nieobecność też była mocnym znakiem, który uzupełniał *Realistów...* o kolejny wątek. W 2002 roku zaczynała się już gra; próby sił między instytucjami, nadobecność, widzialność, pozycjonowanie, strategie... Można powiedzieć, że absencja artysty tematyzowała te problemy lepiej niż niejedna praca. Rafała Bujnowskiego nie zaprosiliśmy natomiast my sami. Powiedzmy to sobie szczerze, bo nie ma co tu udawać, że nie popełniliśmy wtedy błędu — w tamtym czasie wspomnianego artystę sklasyfikowaliśmy jako formalistę, w związku z czym nie zmieścił się nam w przyjętej perspektywie. Wydawało nam się, że jest zbyt zajęty sztuką. Z czasem okazało się to grubą pomyłką.

J.B.: Iza Kowalczyk uczyniła z tej wystawy bardzo silną opozycję wobec sztuki krytycznej. W posłowie książki *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* występujesz jako swego rodzaju czarny charakter, który doprowadza do merkantylizacji i komercjalizacji sztuki — zaprzeczenia ideałów sztuki lat 90. Jak wtedy postrzegałeś taką etykietę?

S.S.: Wydaje mi się, że Iza była wtedy bardzo mocno przywiązana do pewnej formuły krytyczności i troszeczkę nie zrozumiała naszej wystawy. Wraz z Ewą Gorządek próbowaliśmy w przestrzeni *Realistów...* zaobserwować, jak w Polsce z ogromnym opóźnieniem reaktywowany jest język przypominający antysystemowe momenty popartu z lat 60. Sztuka krytyczna zajęta była biopolityką. To ważna kwestia, ale nie jedyna. Problem polegał na tym, że ten biopolityczny nurt sztuki krytycznej okazał się jakby wyprany z realiów, w których wszyscy funkcjonowaliśmy. Ta sztuka nie rozgrywała się w tej aż za gęstej od „widomych znaków” przestrzeni codzienności, pełnej emblematów sukcesu, dowodów porażki, widocznych na każdym kroku scenografii do spektaklu konsumpcji,

rozwarstwienia, mediów, pieniądza... Tymczasem w sztuce, która wyszła z Kowalni, ten świat był pustym polem, tak jakby go wcale nie było. Nawet scenografie z projektów Kozyry czy Żmijewskiego to zawsze jakaś piwnica czy łaźnia, przestrzenie wyjęte z codzienności, abstrakcyjne. Laboratoria do testowania dyskursu, teorematy czy nawet studio fotograficzne, tak jak w pracy *Oko za oko* Żmijewskiego, czy znów secesyjna łaźnia Gellerta, tak jak u Kozyry... Odnosnie do merkantylności myślę, że szczególnie w tamtych latach były to zakłęcia. Robiąc *Realistów...*, nie byliśmy w stanie niczego zmerkantylizować. Co tu mówić o nas, działających na poziomie symbolicznym, skoro sztuki zmerkantylizować nie dawały rady osoby, które rzeczywiście próbowały coś sprzedawać! Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy trwała omawiana wystawa, do Rastra przyjechał z Krakowa Piotr Kłós, by kupić obraz Marcina Maciejowskiego. Miał w kieszeni dwa tysiące złotych; to były jego oszczędności ze stypendium studenckiego, które odkładał kilka miesięcy. Został przyjęty przez galerzystów jak poważny kolekcjoner, który chce zakupić dzieło sztuki i dysponuje odpowiednim kapitałem... To była taka skala. Myślę, że Iza przegapiła bardzo ważny aspekt nie tyle w naszej wystawie, ile w działalności artystycznej pokolenia, z którym pracowaliśmy. Ona zdawała się uważać, że kiedy artyści przestają odwoływać się do foucaultowskiego dyskursu, w tym samym momencie przyjmują neoliberalną retorykę sukcesu i w dodatku definiują ją w kategoriach ekonomicznego triumfu... To nieporozumienie.

A.M.: Po 2000 roku stałeś się jednym z najbardziej aktywnych kuratorów w Polsce, robiłeś jedną wystawę za drugą.

S.S.: Nie wiem, czy rzeczywiście było ich aż tak dużo... Pamiętaj, że robiłem wtedy wystawy przede wszystkim w małym formacie, w *project space* Zamku Ujazdowskiego, czyli w Laboratorium. To nie były wielkie projekty z dużymi budżetami. Jedna sala, jeden artysta, skromne środki. Oczywiście zdarzały mi się też projekty w większej sali, takie jak wystawy solowe Jarosława Flicińskiego

go, Dominika Lejmana czy Agaty Bogackiej, ale super-produkcje nie były moją codziennością. Stanowiło ją raczej działanie w mikroskali.

A.M.: Chodzi mi raczej o pewną regułę — żaden inny kurator pracujący w tym czasie nie robił tylu wystaw, zarówno indywidualnych, jak i grupowych.

S.S.: Skoro tak mówisz... Z grupowymi projektami przesadzasz na pewno. Od *Realistów...* minęło dwa i pół roku, zanim Ewa Gorządek zaprosiła mnie do współpracy przy wystawie *Za czerwonym horyzontem*. I to była propozycja, której nikt by nie odmówił — mogliśmy zrobić dość solidny research, stworzyć wystawę na cały Zamek, pracować z blisko pięćdziesięcioma artystami z Polski oraz Rosji i razem z nimi sproblematyzować wiele ciekawych zagadnień rodzących się, a wręcz iskrzących na styku tych dwu rzeczywistości.

**ZOSTAŁEM PRZECZ
ZAMEK WYCHOWA-
NY. BYŁA TO
W TYM CZASIE INSTY-
TUCJA TEGO TYPU,
ŻE JAK W PROGRA-
MIE POWSTA-
ŁA JAKAŚ LUKA,
SZPARA, TO ZARAZ
TRAKTOWANE TO
BYŁO JAK OKA-
ZJA: ŚWIETNIE!**

A.M.: Niedługo później angażujesz się bardzo mocno w pokaz *W samym centrum uwagi*, są to lata 2005–2006, czyli niecały rok później. W 2007 roku robisz *Blokersów*, a już w 2008 roku *Establishment*. To niesłychane tempo, krzywa rosnąca.

S.S.: To nie do końca tak. W okolicach *Blokersów* zacząłem skupiać się na większych przedsięwzięciach, ale kosztem możliwości szybkiego reagowania, robienia niewielkich projektów, które stanowiły reakcję na czyjś pomysł albo spotkanie z ciekawą, młodą postacią. Coś za coś. Zresztą tę misję przejął w Zamku Marcin Krasny. Swoją drogą *Establishment*, o którym wspominasz, to właśnie nasz wspólny projekt, mój

i Marcina. Z kolei *Blokersi* byli projektem Ewy Gorządek, to ona zainicjowała to przedsięwzięcie. Jestem zresztą wielkim entuzjastą pracy w duetach.

A.M.: Duża częstotliwość robienia wystaw nie jest zarzutem. Chodzi mi raczej o to, że pojawia się nowa jakość.

S.S.: Zauważ jednak, że ta „nowa jakość” nie była dziełem moim, tylko Zamku pod pieczę Wojciecha Krukowskiego. Zamek dużo produkował, miał ostre tempo, *horror vacui*, jakąś niecierpliwość. Ta instytucja tak właśnie została zdefiniowana przez Krukowskiego.



A.M.: A ty korzystałeś z tej możliwości.

S.S.: Tak, a nawet więcej — tak zostałem przez Zamek wychowany. Ideę instytucji artystycznej poznałem przecież właśnie poprzez niego. Była to w tym czasie instytucja tego typu, że jak w programie powstała jakaś luka, szpara, to zaraz traktowane to było jak okazja: świetnie! Wypełnijmy tę lukę, pokażmy coś jeszcze. Wydawało się, że do pokazania jest tak wiele... Rzeczywiście odnajdywałem się w tym systemie o tyle, że pracowałem z artystami, którzy byli na zbyt wczesnym etapie, by dostać od instytucji duży kredyt zaufania w postaci znaczącego budżetu, stabilnego miejsca w programie. To był rodzaj transakcji wobec kuratora i artysty: nie macie dużych środków, ale macie do dyspozycji pole. Jeżeli umiecie zadziałać szybko i w skromnych okolicznościach, spróbujcie swoich sił. Organizowaliśmy więc wystawy, na przykład solowe pokazy Pawła Kruka czy Agnieszki Brzeżańskiej, które dało się zrealizować właśnie na podstawie takiego kontraktu — w głównych galeriach, ale dość szybko, spontanicznie, bez poważnego wsparcia ze strony instytucji. To odpowiadało polityce Zamku, który chciał mieć bardzo dużo, ale który tak naprawdę nie miał finansowej mocy, żeby aż tak dużo mieć. Odpowiadało to i mnie; była w tym jakaś bezpośredniość, możliwość reakcji na artystów spotykanych na mojej drodze. Oczywiście praca w ten sposób jest trudna — niełatwo robić coś bez pieniędzy, ryzykuje się wtedy jakości produkcyjne — ale było też w tym dużo życia i energii.

A.M.: Często zarzucano Zamkowi, że pracuje z artystami bez budżetu.

S.S.: To prawda, ale przecież oni w tym uczestniczyli. Sam pracowałeś w Zamku i wiesz, że nie obiecywał on klasycznego instytucjonalnego standardu. Twoja była mentorka, Milada Ślizińska, dokonywała cudów, żeby ukryć przed międzynarodowymi gwiazdami rzeczywisty charakter tego miejsca. Zamaskować jego prawdziwe oblicze i stworzyć iluzję, że jesteśmy w normalnym, globalnym muzeum. Nawet jej się to udawało, prawda? W Polsce wszyscy jednak wiedzieli, że nie oferujemy zaplecza budżetowego, porządných instytucjonalnych warunków, ale za to proponujemy szerokie pole działalności, możliwości działania. W „porządnej” in-

NAJCIĘKAWSZE POSTAWY TO TE, KTÓRE NIE DO KOŃCA MIESZCZĄ SIĘ W SYSTEMIE. JEŻELI COŚ CIEKAWEGO DZIEJE SIĘ POZA NIM, TO TRZEBA SPRÓBOWAĆ GO POSZERZYĆ, A NIE DOPASOWAĆ SIĘ DO NIEGO.

stytucji wielu artystów, którzy zaistnieli w Centrum Sztuki Współczesnej, w ogóle nie mogłoby nic pokazać. Nie starczyłoby na to czasu, procedury nie uniosłyby takiego tempa. Nie twierdzę, że to uniwersalna recepta na instytucję, ale w sumie był to jakiś pomysł.

A.M.: Lata po *Za czerwonym horyzontem* i *W samym centrum uwagi*, w którym też aktywnie uczestniczyłeś, to okres, kiedy zaczynasz poszukiwać swojego establishmentu. Czy tak?

S.S.: Na pewno starałem się pozostać otwarty na zmiany. Szukałem jednak raczej artystów niż jakiejś grupy czy fali. Jeżeli na przykład decydowałem się na współpracę z takim artystą jak Paweł Kruk, to dlatego, że nie pasował do żadnego establishmentu. Tak samo było w przypadku Agnieszki Brzeżańskiej czy nawet Roberta Kuśmirowskiego. Kiedy robiłem wystawę z tym ostatnim nie było ustalone, czy to genialny artysta czy oryginał, outsider. Nie było jeszcze wiadomo, jak potoczy się jego historia...

A.M.: Czyli robisz antyestablishment. Szukasz artystów będących jeszcze poza systemem.

S.S.: Wiesz, tu nie chodzi o przekorę. Ale przyznasz chyba, że najciekawsze postawy to te, które nie do końca mieszczą się w systemie. Jeżeli coś ciekawego dzieje się poza nim, to trzeba spróbować go poszerzyć, a nie dopasować się do niego.

A.M.: Tak jak w przypadku wystaw Grzegorza Drozda.

S.S.: Grzegorz Drozd jest właśnie modelowym przykładem artysty, który potrafi wymknąć się kategoryzacji. Trzeba włożyć trochę wysiłku, żeby go przeczytać, bo nie da się tego zrobić przez poznawczą rutynę i przyłożenie do niego wzorów typowych postaw i scenariuszy praktyk artystycznych. Nawet na *Establishmentie*, zbiorowej wystawie, grał osobną, własną rolę. Występował w charakterze jednoosobowego greckiego chóru — bardziej komentował całą ekspozycję, niż brał udział w tej samej grze, co inni.

A.M.: Czy masz poczucie, że stworzyłeś jakiegoś artystę, na przykład Drozda albo Kozaka?

S.S.: Nie. W ogóle ostrożnie bym podchodził do tych kreatywnych możliwości kuratorów, jeżeli chodzi

o stwarzanie artystów czy nawet wpływanie na ścieżki ich rozwoju. Można im pomóc, ale nie da się tego zrobić za nich. Już nie mówiąc o tym, że nie powinno się tego robić. Czy stworzyłem Kozaka lub Drozda? No co ty! Dwa razy nie. Uwierzyłem w nich, bo kuratorstwo to kwestia wiary w artystów. Zresztą trzeba by o wiele poważniejszego zawodnika ode mnie, by stworzyć kogoś takiego jak Tomek Kozak.

A.M.: Współpracujesz z takimi artystami jak: Norman Leto, Zbigniew Libera, Tomek Kozak, Grzegorz Drozd, Kuba Bąkowski... To osoby, które są odszczepieńcami, ale i abnegatami; twórcami niemieszczącymi się w żadnym aktualnym schemacie. Czy to właśnie profil artysty, z jakim współpracujesz?

S.S.: Szukanie wspólnego mianownika moich wyborów to nie jest robota dla mnie, tylko na przykład dla ciebie. Pewnie taki wspólny mianownik rzeczywiście istnieje, jednak ostatnią rzeczą, na którą miałbym się porywać, jest wymyślenie sobie jakiegoś profilu i szukanie pasującego do niego artystów. Interesuje mnie figura, którą ty nazywasz odszczepieńcem, choć wołałbym znaleźć inny termin, „odszczepienie” jest dość dramatyczny i stygmatyzujący...

A.M.: To może lepiej powiedzieć, że interesują cię artyści, którzy są bardzo zmienni, labilni, pęknięci... Tacy, którzy nie rozwijają się w linearny sposób.

J.B.: Ale i to z czasem się zmieniło. Anty-establishment, o którym mówił Adam, stał się establishmentem — z penerstwem na czele.

S.S.: Tak, to „pęknięcie”, o którym powiedział Adam, dotyka chyba czegoś ważnego, czegoś, co mnie bardzo fascynuje. A co do zmian, o których mówi Kuba, to cóż, nie mam już trzydziestu lat. Kiedyś fascynował mnie początkowy moment w działalności artystów. Nie mówię, że przestał on być dla mnie ciekawy, ale teraz wyraźniej widzę też zalety artystycznej dojrzałości. Starzejesz się i nagle dostrzegasz coś, co okazuje się oczywiste: artyści dojrzaali bywają bardziej interesujący od ar-

tystów młodych, bo... są dojrzaali? Są mądrzejsi, więcej umieją, to wszystko jest głębsze i bardziej intrygujące. Zamiast gonić bez końca za skądinąd ciekawymi debiutami — za którymi swoją drogą powinien ktoś gonić — zaczęło mnie interesować pogłębianie sytuacji. Stąd na przykład moja indywidualna praca z artystami, którzy byli na *Establishmencie* (albo mogliby się na nim znaleźć). Kiedy już robiłem z Marcinem tę wystawę, patrząc na niektórych uczestników, myślałem: zbiorowy projekt to nośna platforma, jest w tym kolektywna energia, ale za dużo jest tutaj do powiedzenia, by na tym skończyć.

A.M.: W Zamku Ujazdowskim zaczynałeś w dziale wystaw polskich i pracujesz tam do tej pory. Przez długie lata utrzymywałeś relacje z jednej strony z Wojciechem Krukowskim, z drugiej z Ewą Gorządek. Opowiedz o nich. Czy to były relacje mistrzowskie? Jakbyś je opisał?

S.S.: Nie, z Wojciechem Krukowskim nie miałem w zasadzie żadnych osobistych relacji. Były one czysto służbowe, zwracaliśmy się do siebie zawsze *per* „pan”. Jeśli zaś chodzi o moje wybory, to generalnie wierzył mi na słowo, nie spieraaliśmy się, nie dyskutowaliśmy. Niczego mi nigdy nie odrzucił (chyba że z przyczyn budżetowych).

Niczego nie ocenzurował. Z jedną moją wystawą — pokazem Anny Niestero-wicz *Nieprawdziwy Zamek* — polemizował za pomocą własnej realizacji artystycznej. Jest w tym jakaś ironia, dość gorzka — właściwie nie poznałem osobiście człowieka, który stworzył mi tyle ciekawych możliwości. Co do Ewy Gorządek to po prostu zawsze świetnie nam się razem pracowało. Mógłbym o niej mówić długo i dobrze, ale teraz podkreślę tylko jedną rzecz. Ewa to nie jest osoba zastraszona. Ona nie należy do osób, które ciągle się boją o widzialność, o pozycję, o swój zakres władzy. Takie osoby nieustannie wikłają się w jakieś power game’y, lękają się współpracować z innymi, ciągle próbują coś udowodniać. To nie przypadek Ewy; ona wie, kim jest, i niczego nie musi udowodniać. Z takimi ludźmi kapitałnie się pracuje. No i wiesz, zjedliśmy razem beczkę soli przy tych wszystkich projektach, które wspólnie zrobiliśmy.

Z WOJCIECHEM KUKOWSKIM NIE MIAŁEM W ZASADZIE ŻADNYCH OSOBI- STYCH RELACJI. BYŁY ONE CZYSTO SŁUŻBO- WE. JEŚLI ZAŚ CHO- DZI O MOJE WYBORY, TO GENERALNIE WIE- RZYŁ MI NA SŁOWO, NIE SPIERAŁIŚMY SIĘ, NIE DYSKUTOWALI- ŚMY. NICZEGO MI NI- GDY NIE ODRZUCIŁ (CHYBA ŻE Z PRZY- CZYN BUDŻETOWYCH). NICZEGO NIE OCENZUROWAŁ.

A.M.: To wymijające odpowiedzi... Unikasz autorytetów? To chyba też jest dla ciebie charakterystyczne.

S.S.: To nie jest kwestia unikania. Mówiłem już, że kiedy zaczynałem, figura kuratora rysowała się niezbyt ostro. Być może następnemu pokoleniu kuratorów łatwiej będzie dokonywać takich rozstrzygnięć — przyjmować jakieś wzory, szukać swoich *role models*. Do tego w swoich początkach funkcjonowałem w sytuacji dość prowincjonalnej i endemicznej w tym sensie, że słynni kuratorzy międzynarodowi nie bardzo się nadawali jako punkty odniesienia dla moich małych wystaw w Laboratorium; w tej dość specyficznej instytucji, jaką był wtedy Zamek Ujazdowski, w tej przepoczwarzającej się Polsce lat transformacji, z totalnie naiwnymi wyobrażeniami o wolnym rynku. Śmiesznie byłoby gdybym mówił, że jestem na przykład ze szkoły Haralda Szeemanna, kiedy robiliśmy wystawę z Wojtkiem Zasadnim...

A.M.: To, co jest interesujące, to płynność twojej praktyki kuratorskiej, która przenika się z krytyką artystyczną. Czy w ogóle czujesz się kuratorem?

S.S.: Odpowiedziałbym ci banalną frazą, że kuratorem się bywa, krytykiem zaś trzeba być cały czas. Dlatego właśnie uważam, że przeplatanie się tych dwóch praktyk jest organiczne, choć działa tylko w jedną stronę. Krytyk oczywiście nie musi kuratorować. Nie wyobrażam sobie za to kuratora, który nie byłby z ducha i praktyki krytykiem. Kluczem do praktyki kuratorskiej jest wydawanie krytycznych sądów. Cel obu tych praktyk również jest w moim pojęciu bliski: chodzi o rolę pośrednika między artystami a upublicznieniem ich praktyk, mediowaniem, dyskutowaniem, wartościowaniem, kontekstualizowaniem tego, co robią ludzie sztuki.

A.M.: Czyli kluczowe jest dotarcie do odbiorców?

S.S.: To jest chyba pytanie retoryczne. Oczywiście, jeżeli coś robisz, wszystko jedno czy jako kurator, czy jako krytyk, to chcesz z tym dotrzeć do innych. Swego czasu bardzo przeżywałem, że propozycja Pawła Kruka, którą usiłowałem wymediovować, robiąc mu wystawę, została totalnie niepodjęta. Artysta, którego uważałem za obiecującą i wybitną postać, został kompletnie zignorowany, a wystawa trafiła w próżnię. Gdyby inni stworzyli mu pole możliwości, zrobiłby na pewno ważne rzeczy. A tak trochę zniknął, powraca dopiero teraz.

A.M.: Jak zmieniałeś się w czasie jako krytyk w relacji do kuratora?

S.S.: Formuła, w której działałem, zależała i nadal zależy również od partnerów, z którymi pracowałem. W pierwszych latach XXI wieku dużo uwagi poświęcałem pracy z mediami głównego nurtu. Wysokonakładowe tygodniki, dzienniki, prasa niebranżowa. To było satysfakcjonujące nie tylko z przyczyn ekonomicznych, choć oczywiście też, ale przede wszystkim ze względu na świadomość, że w ogóle ktoś to czyta, do kogoś to dociera. Wewnątrz świata sztuki trudno jednak czasem uciec od wrażenia, że funkcjonujemy w jakimś rezerwacie, w przestrzeni na wpół fikcyjnej. Wiesz, chodzi mi o pisma czytane przez 500 osób — nic nie ujmując „Szumowi”, który na pewno ma więcej czytelników. W każdym razie dobrze jest, kiedy głosy z tego rezerwatu wydostają się na zewnątrz. Z drugiej strony, pracując z mediami głównego nurtu, trzeba było mierzyć się ze specyfiką definiowanych przez nie zadań. Na przykład przez jakiś czas pracowałem dla dodatku „Życia Warszawy”, zatytułowanego „Po Godzinach”. Co tydzień miałem dla nich pisać trzy teksty o tym, co dzieje się w sztukach wizualnych. To były lata 2003–2004, więc ciekawych wydarzeń artystycznych było dużo mniej niż dziś. Musiałem oglądać dosłownie wszystko, co wystawiono w mieście, i pisać o rzeczach bardzo złych, bo tych dobrych nie było wystarczająco dużo. Wiesz, generalnie lubię pisać o tym, co mnie interesuje, a interesują mnie raczej rzeczy dobre niż słabe. Zdarzają się oczywiście porażki ciekawe albo porażki ważne, które są interesujące i warto się nad nimi pochylić, ale to są wyjątki od reguły. W przypadku „Życia Warszawy” musiałem jednak na pewien czas zmienić formułę krytyczną. Z własnej inicjatywy pewnie bym tego nie zrobił, ale okazało się to fascynującym doświadczeniem.

A.M.: Pamiętam dyskusje innych kuratorów Centrum Sztuki Współczesnej, którzy komentowali twoje teksty. Czy twoje wycofanie się z pisanie tekstów krytycznych wynikało w jakiejś mierze z tego, że jako kurator instytucji publicznej nie powinieneś tego robić?

S.S.: Jasne. Sam też badałem pole, po którym mogę się poruszać, wychodząc z amorficznej sytuacji lat 90.

A.M.: W ten sposób nie da się stworzyć wyrazistej postawy krytycznej czy kuratorskiej, pewnej „linii”. Czy to jest propozycja niezależności, dowolności?

S.S.: Ta dowolność wiedzie nas do innej kategorii, a mianowicie do kategorii wolności. O dowolności nie ma mowy, to nie to samo. Chciałbym wierzyć, że jako krytyk, kurator i przede wszystkim jako odbiorca

jestem otwarty, że jestem w stanie przekroczyć własne przyzwyczajenia i schematy. Rzeczywiście nie chciałbym sam nadziać się na jakąś linię, kojarzy mi się ona z kijem w zadku. W sztuce najciekawsze są rzeczy, które od „linii” są odchylone. Chciałbym pozostać otwarty na wiele, co nie znaczy, że jestem gotowy przyjąć cokolwiek. Jest raczej przeciwnie. Najogólniej mówiąc, chodzi o przeżywanie sztuki i o uczestniczenie w niej, o myślenie, działanie, mówienie, pisanie, a także dyskutowanie o tym.

A.M.: A nie o anarchię? W Zamku byłeś postrzegany jako kurator niesubordynowany, nieterminowy, anarchiczny... To jest dosyć szczególnie postrzegana wolność — bezgranicznie. Tak ją rozumiesz?

S.S.: Wydaje mi się, że mieszasz porządki. Nieterminowość to jest upośledzenie, wada, a nie kwestia jakiegóż anarchistycznej ideologii. Najlepiej pracuje mi się pod presją czasu. Umiem się mobilizować i poświęcać na 200 procent. Nie asekuruję się, bo uważam, że w sztuce asekurancтво ma krótki zasięg. I jestem rzeczywiście, niestety, kiepskim biurokratą. Chociaż upierałbym się jednak, że miewa to też swoje zalety. Metodologią czysto biurokratyczną nie wszystko da się w sztuce zrobić. Jeżeli zaś anarchią nazywasz szerokość wyborów, to zauważ, że to odpowiada współczesnej definicji pola sztuki. Faktycznie w tym polu możesz potencjalnie znaleźć wszystko, ale powszechnie wiadomo, że to nie znaczy, że wszystko się w nim znajdzie. Niemniej w punkcie wyjścia nie jest ono zamknięte prawie na żaden rodzaj praktyki.

A.M.: Nadal w to wierzysz?

S.S.: Tak, uważam, że tak jest. Jednocześnie jest to obszar niesłuchanie selektywny, a więc więcej odrzuca, niż przyjmuje. I ze mną jest podobnie.

A.M.: Cały czas chodzi mi o uchwycenie głównych cech twojej praktyki. To jest anarchiczne, wolnościowe w tym sensie, że sprzeciwiasz się regułom. Bardziej intrygują cię osoby, które wyłamują się z systemu, moment, kiedy nie są one jeszcze sformatowane. To jest ciekawe od strony koncep-

cyjno-kuratorskiej. Dodajmy do tego sporo dziwnych, oryginalnych, nieprzewidywalnych projektów, takich jak *Club Cube* czy *Midnight Show*. Opowiedz o tego typu działaniach.

S.S.: Wygląda to tak, że sporo mam już za sobą. I w pewnym momencie pojawia się chęć na eksperymentowanie także z medium wystawy, z formatami — szczególnie kiedy dobrze już znasz te narzędzia, kiedy czujesz, że panujesz nad nimi i wiesz, że jesteś w stanie trochę je zmodyfikować, użyć ich inaczej. Podzielać z czasem, w którym rozgrywa się wystawa, tak jak zrobiłem to w *Midnight Show*, czy z brzmieniem artefaktu i przestrzeni, tak jak uczyniłem to na wystawie *Głos*. W ogóle wierzę w medium wystawy — pojętej jako inscenizacja, jako pole rozwijania dyskursu, jako przestrzeń doświadczenia, jako miejsce animacji martwego przedmiotu. Takie zaświaty, gdzie żywi (widzowie) spotykają się z martwymi (przedmiotami, dzie-

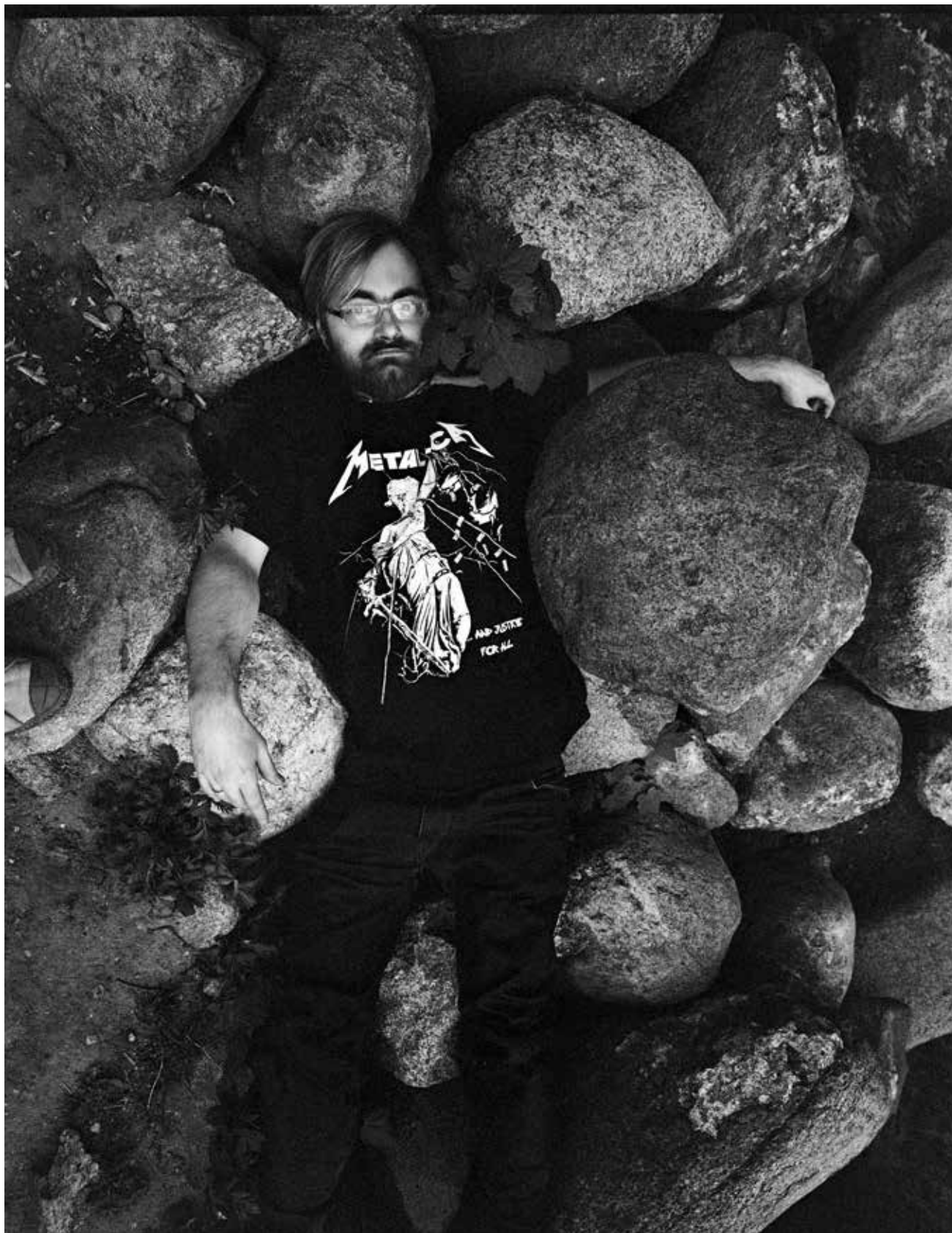
łami) w czymś w rodzaju międzystrefy, w połowie drogi między czystym konceptem a twardą rzeczywistością. Często zresztą te warstwy nakładają się na siebie. Zaraz jednak znowu uznacie z Kubą, że nie posiadam już żadnych właściwości... Bo z jednej strony robię projekty takie jak *Midnight Show* czy *Gestykulacje*, a z drugiej pracuję na przykład z Olafem Brzeskim, który wymaga powrotu do najbardziej konwencjonalnie pojętego formatu wystawowego, ponieważ jest artystą zainteresowanym dziełem, artefaktem. Jeszcze inny przykład to wystawa Piotra Bosackiego. Oddaję w niej wszystkie swoje siły artyście, w które-

go bardzo mocno wierzę — swoją misję pojmuję tu jako stworzenie mu tak dużego pola możliwości, jak tylko się da, ewentualnie postrzegam się tu jako lustro, w którym może obejrzeć własne koncepcje przed ich upublicznieniem.

A.M.: Dlaczego twoimi ulubionymi artystami są głównie twórcy polscy?

S.S.: To wynika z parametrów mojej pracy. Być może to jest mój handicap, że nigdy nie udało mi się stworzyć dla siebie platformy, pozycji, aby w ten sposób, w jaki jestem w stanie pracować z artystami polskimi, pracować w skali makro, w skali międzynarodowej. To jest związane z partyzanckimi korzeniami mojej pracy.

**NAJLEPIEJ PRACUJE
MI SIĘ POD PRE-
SJĄ CZASU. UMIEM
SIĘ MOBILIZOWAĆ
I POŚWIECAĆ NA
200 PROCENT. NIE
ASEKURUJĘ SIĘ, BO
UWAŻAM, ŻE W SZTU-
CE ASEKURANC-
TWO MA KRÓTKI
ZASIĘG.**





A.M.: Odbierasz to jako stratę, którą w jakimś sensie zadowiesz instytutu?

S.S.: W pewnym sensie tak. Budowałem swoją praktykę akurat w takim momencie, gdy instytucja nie mogła lub nie chciała zapewnić mi wsparcia potrzebnego do rozwinęcia działalności w międzynarodowej skali. Ale oczywiście każdy jest kowalem własnego losu...

J.B.: Próbowaleś kuratorować artystów zagranicznych?

S.S.: Jasne. Zrobiłem na przykład wystawę z Roeem Rosenem, który jest artystą fascynującym mnie w równym stopniu, co inni, najczęściej polscy twórcy — ci, z którymi realizowałem indywidualne projekty. Ten prowincjonalny rys mojej praktyki ma rozrośnięte korzenie i jest też związany z administracyjnym podziałem Zamku Ujazdowskiego, stanowiącym główne pole mojej działalności. Projekty poza nim zacząłem realizować stosunkowo późno. Istniał tam podział geograficzny — dział wystaw międzynarodowych i program wystaw polskich, czyli mój dział. Ja wystartowałem jako bardzo młody kurator, który pracował ze swoimi rówieśnikami, niemalże studentami. To było oczywiste, że są to artyści polscy, bo byli to ludzie ze szkoły, z Krakowskiego Przedmieścia, naprzeciwko uniwersytetu, na który chodziłem. W jakiś sposób więc już na samym początku podwójnie mnie to zdefiniowało. Zostałem w Zamku najęty do pracy z artystami polskimi.

A.M.: Ale po wystawie Rosena też nie zacząłeś robić wystaw międzynarodowych. Ten projekt nie był satysfakcjonujący?

S.S.: Przeciwnie, to było bardzo satysfakcjonujące. Nie ze względu na „międzynarodowość”, a na wybór, jakiego mogłem dokonać. Bardzo chciałem pracować z artystą, który tworzy w taki sposób jak Rosen. Nie było jednak w Polsce nikogo podobnego, może z wyjątkiem Tomka Kozaka, i to do pewnego stopnia. Jeśli w ogóle chciałoby się szukać jądra moich zainteresowań, to najłatwiej byłoby to opisać za pomocą artystów. Można o tym mówić lokalnie i powiedzieć, że na przykład Wojtek Bąkowski znajduje się blisko centrum moich fascynacji. Można też mówić globalnie i przywołać tu Rosena albo wielu innych artystów międzynarodowych, z którymi nie miałem okazji pracować. Fabiowi proponowałem na przykład wystawę Nathalie Djurberg, której niestety nie uznał za wystarczająco wybitną artystkę. Bardzo chciałem też pracować z Reynoldem Reynoldsem, ostatecznie zrobiłem z nim jednak wystawę w Białymstoku.

A.M.: To jest już epoka Fabia Cavallucciego. Twoja rola została wtedy bardzo mocno ograniczona, byłeś blokowany. Czy zacząłeś szukać możliwości robienia wystaw poza Zamkiem?

S.S.: Sami zauważyliście, że przed Fabiem robiłem relatywnie dużo projektów, nie miałem więc za bardzo czasu na realizację poza Zamkiem. Prawdę mówiąc, nie czułem też takiej potrzeby — zwłaszcza że nie tylko spełniałem się w Centrum Sztuki Współczesnej, lecz także miałem swoje drugie życie, jako krytyk, dziennikarz, publicysta, współpracownik różnych redakcji. Fabio mnie blokował, ale paradoksalnie nie było to dla mnie takie złe. Miałem różne pomysły, dla których musiałem poszukać innych pól, wejść w kooperację, a te okazały się rozwijające. Żał mi było sceny zamkowej, ale za to poznawałem inne. Odkrywałem odmienne style pracy, właściwe poszczególnym instytucjom, nowe filozofie robienia projektów, a także pewne przywileje zewnętrznego kuratora... Teraz za świątłych i mądrych rządów Małgorzaty Ludwisiak oraz wicedyrektora Jarosława Lubiaka sytuacja w Zamku poprawiła się radykalnie, praca jest przyjemnością, w zasadzie spacerkiem po ukwieconej łące [śmiech]. Ale jeszcze niedawno tak nie było. Byłem przyzwyczajony do tego, że kurator (zwłaszcza kurator w Zamku Ujazdowskim) strasznie się zarywa, że robi wszystko sam, nosi rzeczy na montażu, pracuje dwadzieścia cztery godziny na dobę siedem dni w tygodniu i mało kogo to w instytucji obchodzi — może z wyjątkiem artysty i kilku osób bezpośrednio zaangażowanych w to przedsięwzięcie. Kiedy zacząłem pracować poza Zamkiem, odkryłem, że bywa inaczej. Poza tym kurator zewnętrzny zawsze postawiony jest w pozycji zbieżnej z platońską wizją kuratora — dostarcza dyskursu, konceptu, a kto inny musi odwalić czarną robotę. Dla mnie była to pewna rewelacja — to, ile czasu dostaję na myślenie, to, że nie muszę wszystkiego robić sam od początku do końca.

A.M., J.B.: Puenta?

S.S.: Puenta jest taka, że muszę lecieć! ☛

PLATO

platform (for contemporary art)

Ostrava

SOULO
around 2005
mixed media on paper
29,5 x 42 cm

The project is supported by the City of Ostrava

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

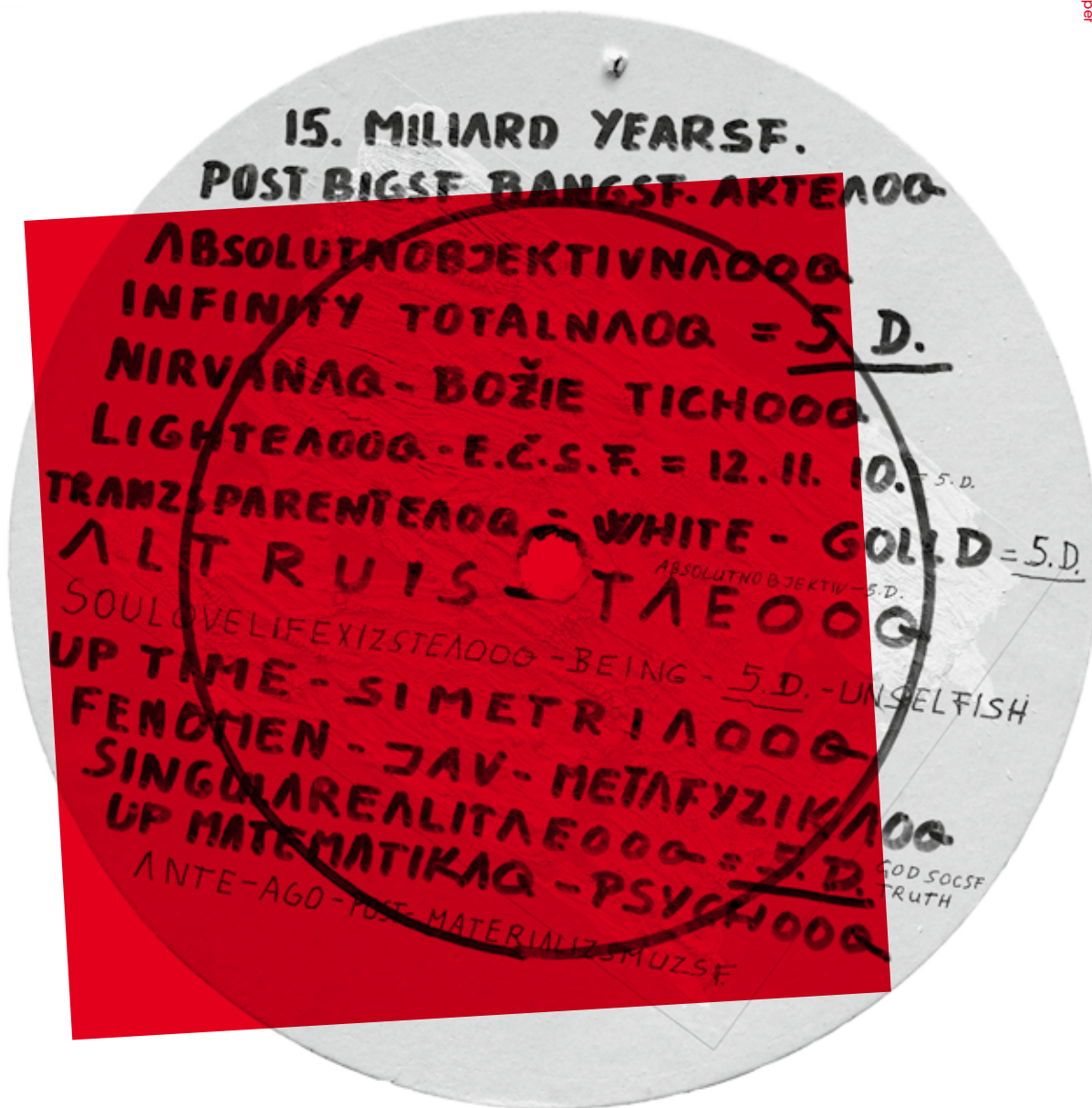
OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

OSTRAVA
CZ

Ostrava City Gallery



Stano Filko

5.D.

28 05 — 30 08 2015

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

www.plato-ostrava.cz

FELIETON

ZWROT
METODĄ
IN VITRO

tekst: Karolina Plinta

Wszyscy wiemy, że ogłaszanie nowych nurtów w sztuce jest miłe. Właściwie każdy krytyk lub kurator chciałby choć raz w swoim życiu zdefiniować jakieś nowe zjawisko, zauważone jego bystrym okiem i przedstawione zadziwionej artystycznej ciżbie. Nie ma w tym oczywiście nic złego, co więcej, jest to praktyka ze wszech miar pożyteczna, jeśli aplikuje się ją ze stosownym umiarem. Nowe zjawiska w sztuce nie powstają przecież co miesiąc, a już na pewno nie co tydzień. Taki stan rzeczy bywa jednak trudny do zniesienia dla niektórych kuratorów, wyraźnie znudzonych powolną przemianą materii sztuki w Polsce. Zdesperowani i żądni wydarzeń, zdają się desperacko szukać sposobów na wygenerowanie nowych zjawisk, co samo w sobie jest ciekawą, nową tendencją w polskim kuratorstwie. Ja, jako osoba, która właśnie ją odkryła, pozwolę sobie przedstawić ten nowy trend.

Zanim w pełni wyluszczę sprawę, chciałabym zaznaczyć: zjawisko, o którym mówię, dopiero się rodzi. A konkretnie tworzy się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, gdzieś w okolicach biurka kuratora Łukasza Rondudy, heroicznie badającego granice pomiędzy kuratorstwem, dyskretną sztuką kreatorstwa i mainstreamem. Po ogłoszeniu (razem z Sebastianem Cichockim) nadejścia nowej sztuki narodowej i zwrotu konserwatywnego w polskiej sztuce kurator ten zaczął się nudzić. W związku z czym obwieścił niedawno, że dokonuje się właśnie w naszej rodzimej sztuce zwrot kinematograficzny. Wielu, co prawda, mogło się zdziwić, że polska sztuka zwraca się (przewraca? koziołkuje? wykonuje salta pod dyktando kuratora?) ku czemuś nowemu w tak szybkim tempie, tym bardziej że symptomów owego przewrotu tym razem nie było widać. Kurator Ronduda postawił jednak na swoim i zabrał się do pracy. Zapisał się do szkoły Andrzeja Wajdy i zaczął kręcić film. W tym samym czasie MSN razem z PISF-em powołało Nagrodę Filmową, która oferuje spory grant dla śmiółków gotowych dołożyć swoją cegiełkę do powstania zwrotu

kinematograficznego. Zjawisko jest więc prawie gotowe, choć trzeba będzie pewnie jeszcze trochę zaczekać, aż się narodzi. Aby przyspieszyć ten proces, zawsze można napisać książkę, sankcjonującą przy okazji prawa autorskie do nazwy nowego nurtu. Genialne, prawda? Kto wie, może da się ten mechanizm zastosować także w przypadku innych, nieistniejących w polskiej sztuce tendencji, które domagają się stworzenia (nowa sztuka krytyczna? albo, wreszcie, sztuka postinternetowa?). Nic tylko zakasać rękawy i rzeźbić, panowie i panie.

Żarty jednak na bok. Nawet jeśli wysiłki Łukasza Rondudy wydają się trochę zbyt nachalne, w postulowanych przez niego tezach o kolejnych nowych nurtach odkryć można coś faktycznie ciekawego. A jest to mianowicie pytanie o awangardę — zakłada ono wyczerpanie się awangardowego paradygmatu i potrzebę szukania w sztuce nowych środków ekspresji, które pozwolą jej stać się dziedziną mniej marginalną i akademicką. Czasem ma być to nowa plastyka, czasem film. Kuratorowi Rondudzie najwyraźniej marzy się sztuka budząca większe zainteresowanie w społeczeństwie. Teraz jest ono stosunkowo skromne, sztuka działa w zamkniętym kręgu artystów, kuratorów, krytyków i kolekcjonerów, co dobrze opisał swego czasu Stach Szablowski. Inna sprawa, że takie ambicje zdają się mierzyć część środowiska artystycznego, czego wyraz stanowi ostatnia kampania antypopkulturowa, przeprowadzona przez wspomnianego Szablowskiego na portalu dwutygodnik.com. Mariaż sztuki z popkulturą? Sztuka zrozumiała społecznie? Artyści, którzy robiąc sztukę, myślą o jej odbiorze przez publiczność? Przecież to nie wypada. Na pewno nic dobrego z tego nie wyniknie, będzie lepiej, jeśli artyści zostaną na swoim bezpiecznym poletku i skupią się na wyrażaniu siebie. A popkultura? Przecież toto nie ma żadnej wartości, ot, puste kalorie zapychające brzuchy konsumentów. Nie to co sztuka — tylko ona może zadać te najtrudniejsze pytania i zdekonstruować system. I tak dalej aż do ostatecznego zamęczenia widowni, która koniec końców staje się pusta. Artyści może są zadowoleni, gdyż mogą pracować wyłącznie dla własnej przyjemności, choć pewnie jest im przykro, kiedy później nie zgłasza się zbyt wielu chętnych do oglądania ich dzieł. Ktoś z nich skomentuje cierpko, że nikt ich nie rozumie, że pewnie to wina edukacji. Gdzie są, do diaska, ci ignoranci? Cóż, może poszli do kina, na przykład na... *Performer*a? Mam nadzieję, że będzie to dobry film oraz że niechciane zjawisko jednak powstanie. Nawet jeśli oznacza to użycie instytucjonalnej metody *in vitro*. ☞

TEORETYCZNIE

ZACZAĆ

OD

tekst: Tymek Borowski

WŁASNEJ

GŁOWY

If you are not early, you are late

—  



FUCKCONTEMPORARYART(TUMBLR.COM)

Od kiedy tylko zacząłem stykać się ze sztuką współczesną, byłem wobec niej nieufny. Tak jak większość „zwykłych odbiorców” miałem nieodparte wrażenie, że to szarlataneria i „nabieranie gości”. Paradoksalnie im bardziej tę sztukę współczesną poznawałem, im więcej jej oglądałem i o niej wiedziałem, tym więcej miałem do niej zastrzeżeń. Nie trawiłem typowego dla niej dorabiania głębi do byle czego, rozbuchanej dyskursywności oraz subtelnych łamigłówek dla ekspertów.

W kontrze do takiego podejścia poszedłem w programowo bezideowe malarstwo. Chętnie cytowałem Piotra Janasa i jego deklarację o „obrazach z niczego i o niczym”. Jakub Banasiak zaliczył mnie wtedy w poczet malarzy „zmęczonych rzeczywistością”, co z perspektywy czasu wydaje mi się nieprecyzyjne. Powiedziałbym raczej, że byłem zmęczony symbolizowaniem, mówieniem niewprost, metaforami. Zmęczony rzeczami, które udają coś, czym nie są.

Poza tym „neomodernistycznym” malarstwem zajmowałem się też (razem z Pawłem Śliwińskim) uprawianiem działalności artworldowo-kabaretowej. Wymyślaliśmy nieistniejących artystów i reprezentujące ich galerie, robiliśmy fotomontaże i rzeźby przedstawiające dzieła sztuki, karykatury oraz parodie prac.

KRYZYS

Tworzyłem obrazy, powoli stawałem się rozpoznawalnym „surrealistycznym malarzem”. Sytuacja wygodna i do pozazdrosczenia, ale jednocześnie popadałem w nudę i frustrację. Czułem, że tkwię w pracowni, machając pędzlem, a ucieka mi to, co mnie ciekawi: poważne i intelektualnie interesujące sprawy, współczesność, rzeczy wynikające z technologii i nauki.

Myślałem kiedyś, że to „pułapka rynku”, ale teraz sądzę, że była to pułapka głównie w mojej głowie. Moja sytuacja przypominała położenie kogoś pracującego na etacie, kto znienawidził swoją pracę, ale boi się, że w czasach kryzysu nie dostanie innej. Czułem, że tych ciekawych, „prawdziwych” rzeczy nie mogę robić wewnątrz sztuki. Terytorium sztuki współczesnej to w pewnym sensie unieważnione pole. Bardzo trudno robić w nim rzeczy na poważnie. Różnego rodzaju interdyscyplinarne, „awan-gardowe” projekty odbywające się w murach instytucji sztuki tracą możliwość wpływu na rzeczywistość, stają się „zabawą w tę rzeczywistość”. Kiedy ktoś pyta, czy nasze „eksperymentalne projekty” mają jakiegokolwiek przełożenie na nią, chowamy się za parawanem sztuki. To nie jest naprawdę, to jest sztuka.

BRAK PODMIOTOWOŚCI

Poza samym obszarem, po którym poruszałem się ze swoimi pracami, czułem, że jako artyście brakuje mi podmiotowości na kilku polach:

1. Po pierwsze podmiotowości intelektualnej. Jeśli to inni interpretują, „kontekstualizują” twoje prace, i to od tej ich kontekstualizacji i „wy tłumaczenia” w dużej mierze zależy ich wartość symboliczna, to nie stawia cię to na zbyt mocnej pozycji.

2. Po drugie podmiotowości ekonomicznej. Jeśli bierne czekasz na kolekcjonerów, jeśli jesteś raczej pracownikiem galerii lub rynku sztuki, to także nie stawia cię to na zbyt mocnej pozycji.

3. Po trzecie podmiotowości wystawowej. Jeśli twoim jedynym sposobem docierania do ludzi są wystawy, a żeby taką wystawę zrobić, musisz czekać na czyjeś zaproszenie, to — tak, dobrze zgadliście — nie stawia cię to na zbyt mocnej pozycji.

Zaznaczę, że wydawało mi się wtedy, że to problem systemu. Teraz z perspektywy czasu widzę, że w dużym stopniu wynikało to też z tego, że po prostu nie umiałem we właściwy sposób się do tego ustosunkować. Obawiałem się skonstruować własny model swojej aktywności zamiast lepienia go z prefabrykatów. Ale nie uprzedzajmy faktów.

PRZEWROTKA, ODŚWIEŻENIE JĘZYKA, „STYL ZERO”

Któregoś miesiąca frustracja przekroczyła punkt graniczny. To było wyzwajające i odświeżające: postanowiłem rzucić dotychczasowe rzeczy i zająć się Ważnymi Rzeczami, które mogłyby mieć realny wpływ na rzeczywistość, zmienianiem świata na lepsze. Wiedziałem, że chcę nie tylko skupić się na takich tematach, lecz także wyskoczyć z dotychczasowej formy, uwolnić się od swojego zakrzepłego „stylu”.

Wielu artystów umieszcza swoje rzeczy w kontekście historii sztuki, sztucznie wpisuje się w jakąś tradycję, nasyca odniesieniami, bo uważa, że to legitymizuje ich działania, upoważnia je. Natomiast ja doznałem w tamtym momencie zupełnie przeciwnej Totalnej Iluminacji: robić sztukę tak, jakby ona nie istniała. Robić sztukę — to znaczy mówić fajne, ważne i ciekawe rzeczy o sobie i o świecie. Tu i teraz, brać język, który jest prosty, współczesny i naturalny, i mówić nim o ważnych rzeczach. Inspirująca i odświeżająca była dla mnie sztuka oddolna — memy i internety, gdyż to właśnie w taki sposób jest ona robiona — bez oparcia w tradycji, przy użyciu najbardziej podręcznych metod.



HAVING A "STYLE" IS A SIGNAL THAT THE AUTHOR IS **CONSISTENT**, **PREDICTABLE** AND **TRUSTWORTHY** PERSON.

ABOUT THIS PAINTING:



HOW ART WORKS ?

(TymeK Borowski, 2011)

QUICKER WHITE KNEES, MADE BY PEARCE STONE, (SOMEONE CHANGED THEIR COMPLETELY UNUSUAL) AND TWO COLLECTED SWAMP WINGS BY JAY, PRACTICAL WINGS TRANSFORMED INTO CAPTIVATING METAPHOR. INTEREST, CONTEMPLATED WITH FOR THEIR ELEGANT, LAME AND THEN, VIBRATING CRAFTSMANSHIP. THEY WERE THIN, TRAINED TO FUNCTION IN SHORT BROWNSHAW AREA. FITNESS SIGNALS, COMPLETELY MADE HAND KEYS INVOLVED BEHOLDABLE, PASSION, QUALITIES: INTELLIGENCE, FINE MOTOR CONTROL, PLANNING, ANALYTIC, CHALLENGED, AND SOMETIMES ALICED TO RARE MATERIALS.

OVER 2000 BY THOUSANDS OF KNEE-ARTISTS, SUCH SPILLS INCREASED THE STATUS OF THEIR WORKS, AFTER THEM AND GAINED A REPRESENTATIVE STRAIGHT, OVER TWO, 100, UNABLE.

AND THIS IS EXACTLY WHAT USUALLY THE WORK OF ART IS: THE FITNESS SIGNALS, EMPLOYING THAT THE AUTHOR HAS PERSONAL QUALITIES RECOGNIZED AS ATTRACTIVE IN CERTAIN TYPES OF THE MORE BURGESS OR NOT TARGET GROUP THE LATE OR CONTEMPORARY. HELI, "COLLECT GAVE" USUALLY BEING, "IN THOUGHTS."

IN THIS WORK, I GATHERED SOME OF THE FITNESS SIGNALS, TYPICAL FOR CONTEMPORARY, BUT, I AM NOT INVOLVING AND INVOLVING BEING, THINGS, THE FIRST ATTENTION.

(TymeK Borowski, 2011)



THE USE OF PRECISE FORMS IS A SIGNAL THAT THE AUTHOR HAS **FINE MOTOR CONTROL**.



DOING SOMETHING WHICH HAS NO LOGICAL REASON IS A SIGNAL THAT THE AUTHOR IS **SPONTANEOUS**.



WRITING LONG TEXTS AND WORKS' EXPLANATIONS SATURATED WITH NAMES OF TRENDY PHILOSOPHERS AND REFERENCES TO CULTURE IS A SIGNAL THAT THE AUTHOR **INTELLIGENT** AND **SELF-CONSCIOUS**.



THE USE OF REPETITIVE OR DIFFICULT TO IMPLEMENT FORMS IS A SIGNAL THAT THE AUTHOR IS **HARDWORKING** AND **PATIENT**.



REFERENCES TO WORKS OF ART THAT ARE CONSIDERED IMPORTANT BY PROFESSIONALS ARE A SIGNAL THAT THE AUTHOR IS **TRAINED IN ART** AND IS A **MEMBER OF THE ART-GEES TRIBE**.



COMING UP WITH UNUSUAL FORMS (OR EXTRAORDINARY COMPILATION OF USUAL) IS A SIGNAL THAT THE AUTHOR IS **CREATIVE**.

LEAVING THE APPARENTLY UNFINISHED WORK IS A SIGNAL THAT THE AUTHOR IS **TALENTED** ENOUGH TO NOT HAVE TO LABORIOUSLY FINISH IT.

COURAGEOUS GESTURES ARE A SIGNAL THAT THE AUTHOR IS **SELF-CONFIDENT**.

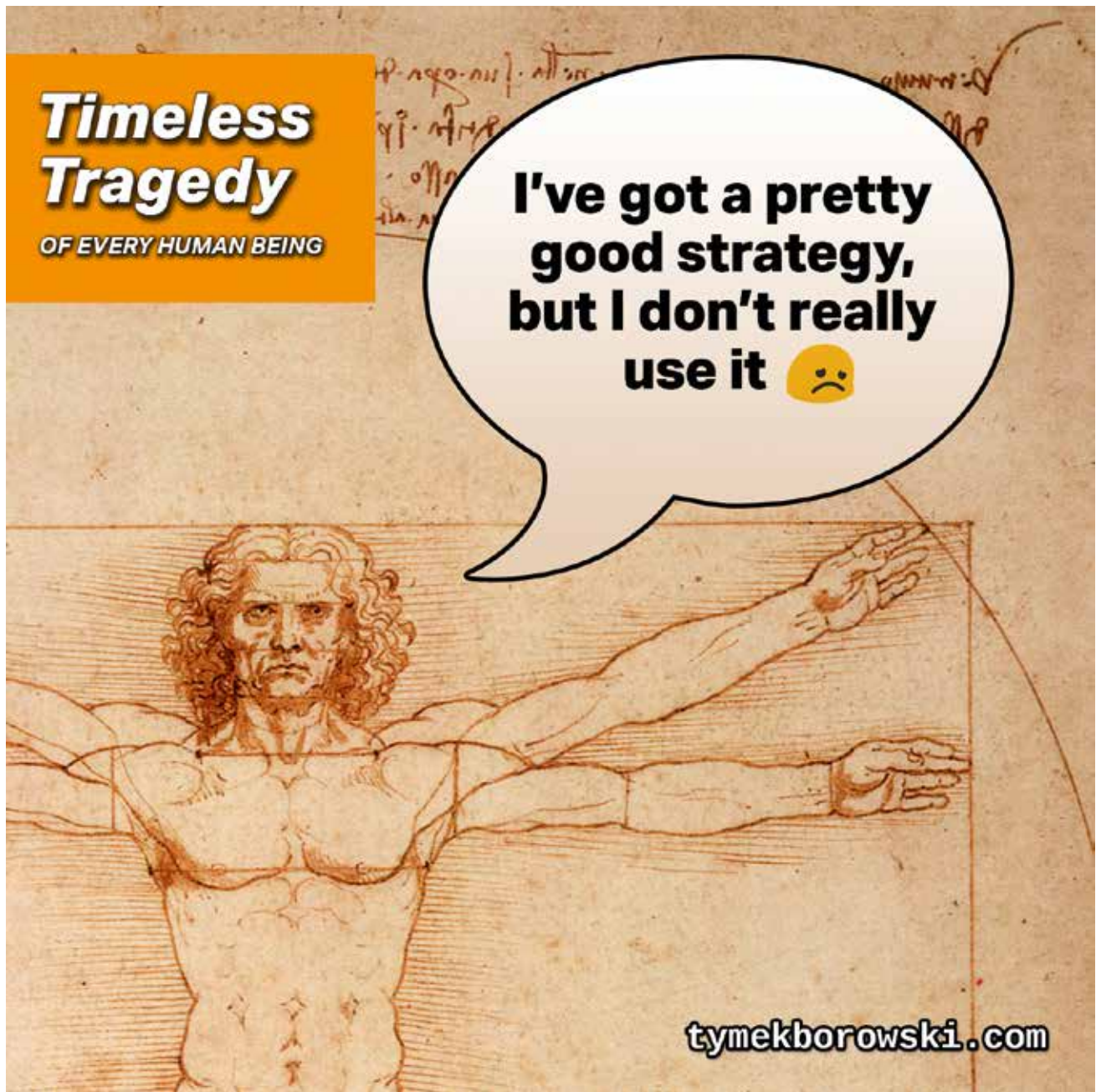


DOING SOMETHING REALLY CONTROVERSIAL, CONTRARY TO EXISTING RULES OF ART OR SOCIAL CONVENTIONS IS A SIGNAL THAT THE AUTHOR IS AN **INDEPENDENT** AND **STRONG** PERSON.

HOW ART WORKS ?
TYMEK BOROWSKI
150 x 190 CM,
MIXED MEDIA ON
CANVAS, 2011

TYMEK BOROWSKI, *HOW ART WORKS?*

różne media na płótnie, 150 × 190 cm, 2011, dzięki uprzejmości artysty



TYMEK BOROWSKI, *TIMELESS TRAGEDY* [Z CYKLU *THEORY AND PRACTICE OF REALITY*]

plik JPG, 2015, dzięki uprzejmości artysty

KRK



M O C A K

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
ul. Lipowa 4

POLSKA – IZRAEL – NIEMCY

DOŚWIADCZENIE AUSCHWITZ

15.5–31.10.2015

**YEHUDA BACON
MIROSLAW BAŁKA
OSKAR DAWICKI
DANI GAL
MIKOŁAJ GRYNBERG
EREZ ISRAELI
RAFAŁ JAKUBOWICZ
VARDI KAHANA
MICHEL KICHKA
GRZEGORZ KLAMAN
JANE KORMAN**

**SIGALIT LANDAU
ZBIGNIEW LIBERA
MARCEL ODENBACH
NAOMI TEREZA SALMON
WILHELM SASNAL
SARAH SCHÖNFELD
AGATA SIWEK
ŁUKASZ SUROWIEC
ERNST VOLLAND
ARTUR ŻMIJEWSKI**

www.mocak.pl

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



Sarah Schönfeld, 'weil wann...', 2004, fotografia, courtesy of S. Schönfeld

Współorganizator
**Zentrum für verfolgte Künste
im Kunstmuseum Solingen**

Sponsorzy Auswärtiges Amt



Partnerzy wystawy



Partnerzy MOC AK-u



Patroni medialni



Zacząłem pracować nad nowymi rzeczami: pracami utrzymanymi w stylistyce memów, blogiem, szybkimi pracami cyfrowymi. Zrobiłem kilka obrazów „pisanych”, w tym między innymi *Autorportret*, który wydaje mi się dziełem przełomowym. Na sporym płótnie, szczelnie wypełnionym tekstem, upchnąłem masę „wątków, które wypełniały moją głowę”, wydruków prac cyfrowych, linków do stron w internecie i tak dalej.

INTERNET — *HOW ART WORKS* I BILLY GALLERY

W tym czasie rozmawiałem dużo z Pawłem Sysiakiem, którego męczyły podobne problemy. Postanowiliśmy zrobić razem coś, co pozwoliłoby nam zajmować się sztuką tak, jakbyśmy tego chcieli. Naszą krytykę zastanego stanu świata sztuki, nasze osobiste z nim problemy i sugestie rozwiązań zawarliśmy w filmie *How Art Works*.

By wprowadzać w życie naszą wizję sztuki „*on important things*”, stworzyliśmy własną eksperymentalną mini-instytucję: Billy Gallery. Byliśmy radykalni — stwierdziliśmy, że będziemy pokazywać prace wyłącznie w internecie i że nie będziemy na nich zarabiać. Utrzymywać mieliśmy się z prac projektowych, podzielić naszą aktywność na *stricte* artystyczną, „czystą i wzniosłą”, oraz komercyjną.

Choć z dystansu widzę, że różne głoszone przez nas wtedy tezy były naiwne, to cenniejsze pozostaje dla mnie to, że ów naiwny radykalizm pozwolił mi wówczas przełamać uprzednią stagnację. W tych nowych, bardzo szlachetnych i awangardowych ramach wytrzymałem rok.

AKCEPTACJA WIELOWĄTKOWOŚCI

Tu dochodzimy do ciekawego momentu: poczułem, że zamieniłem jeden dogmat na drugi, jedne ograniczenia na drugie. Dlatego tak jak porzuciłem surrealistyczne malarstwo, tak samo porzuciłem internetową awangardę, i nie chciałem już wyznaczać sobie jakichś trzecich granic.

**PEWIEN TEORETYK
SZTUKI POWIEDZIAŁ
MI KIEDYŚ: „NIE MOŻ-
NA BEZKARNIE BALAN-
SOWAĆ NA GRANICY
SZTUKI I NIE-SZTU-
KI”. WYDAJE MI SIĘ,
ŻE TEN PROBLEM TO
PROBLEM TEORETY-
KÓW I NIECH ONI SIĘ
TYM ZAJMUJĄ. KRYTY-
CY OPISUJĄ, TWÓRCY
ROBIĄ. KŁOPOT WIE-
LU ARTYSTÓW, KTÓRY
TRAPIŁ TEŻ MNIE,
POLEGA NA TYM, ŻE
MÓWIĄ JĘZYKIEM HI-
STORYKÓW SZTUKI,
OPOWIADAJĄ O SWO-
ICH RZECZACH TAK, BY
TE HISTORIE KLEIŁY
SIĘ Z OBOWIĄZUJĄCĄ
AKTUALNIE NARRACJĄ.**

Interesują mnie dość różne rzeczy. Patrząc z zewnątrz, można by ten rozstrzał nazwać gąszczem sprzeczności. Postanowiłem zatem nie próbować na siłę tego uspoźniać, tylko pogodzić się z wielowątkowością. Nie zaczynać od z góry zdefiniowanych dziedzin, kierunków, „prefabrykatów”, a od własnej głowy. Używać całej palety — starych mediów, nowych mediów, robić rzeczy bezideowe, półideowe, całkiem ideowe, słowem to, co w danej chwili będzie mnie ciekawić.

AWANGARDA — NIE DZIELIĆ, NIE CHOWAĆ SIĘ W SZTUCE

Czy to sztuka, czy to nie sztuka? Twoja ostatnia produkcja to dzieło sztuki czy dizajn? Film fabularny czy video art? A może to nie ma żadnego znaczenia?

Pewien teoretyk sztuki powiedział mi kiedyś: „nie można bezkarnie balansować na granicy sztuki i nie-sztuki”. Wydaje mi się, że ten problem to problem teoretyków i niech oni się tym zajmują. Krytycy opisują, twórcy robią. Kłopot wielu artystów, który trapił też mnie, polega na tym, że mówią językiem historyków sztuki, opowiadają o swoich rzeczach tak, by te historie kleiły się z obowiązującą aktualnie narracją, udowadniały przynależność

robionych przez nich rzeczy do jakiejś abstrakcyjnej kategorii.

Postanowiłem przestać przejmować się tymi kategoriami, a jednocześnie przestać chować za parawanem „sztuki”. Szczerze mówiąc, kiedy patrzę na rzeczy, które tworzę, nie interesuje mnie, czy to sztuka. Staram się po prostu robić to, co mnie ciekawi; traktować równo wszystkie kawałki kultury, patrzeć na nią całościowo. Postanowiłem nie dzielić swojej aktywności, pozbyć się szkodliwej schizofrenii twórczość *versus* działalność zarobkowa; nie postrzegać pracy graficznej, projektowej jako fuchy, tylko potraktować dizajn i usługi jako poszerzenie pola działalności, jako kolejne media, środki działania w rzeczywistości. Mam więc wachlarz opcji: od dzieł-komunikatów przez działania projektowe po usługi, wymyślanie i budowanie narzędzi, które tak samo jak

komunikaty — lub nawet bardziej — mogą przekształcać rzeczywistość.

Awangarda to sprawdzenie się, to działanie w kategorii *open* (kategorii wszechwag). Awangarda to realne wychodzenie poza obszar sztuki, sprawdzanie swoich narzędzi na zewnątrz, sprawdzanie, na ile mogą się one przydać we współpracy z biznesem, mediami, organizacjami pozarządowymi, światem nowych technologii i nauki. To wychodzenie z bezpiecznego, instytucjonalnego kontekstu — kontekstu, w którym niemożliwa jest porażka (bo koniec końców wszystko okaże się przynajmniej ciekawe), ale też niemożliwy jest sukces (bo wszystko jest trochę na niby).

NIEZALEŻNOŚĆ EKONOMICZNA JAKO FUNDAMENT AWANGARDY

Nie da się żyć powietrzem, trudno jest robić wartościowe rzeczy „po godzinach”. Najcenniejszym surowcem, jakim dysponujemy, jest czas, dlatego musisz stworzyć sobie warunki, w których zarabiasz na tym, czym chcesz się zajmować (albo na rzeczach pokrewnych).

Kiedyś dominującym modelem niezależności ekonomicznej artysty była kontestacja na strychu, ewentualnie w zawilgoconej piwnicy, czyli minimalizacja kosztów. Ale możemy podejść do tego inaczej — spojrzeć na siebie jako na przedsiębiorcę, na firmę, na start-up. Użyć swoich nietypowych kompetencji, aby wypracować ekonomicznie podmiotowy sposób bycia artystą.

Nie można robić czegoś nowego, pozostając w starym systemie finansowania. Aby robić awangardę na obszarze zahaczającym o sztukę, trzeba uzyskać niezależność od tradycyjnego rynku sztuki, od systemu grantów i stypendiów — od tych wszystkich typowych dla świata sztuki sposobów zarabiania pieniędzy, których cechą wspólną jest to, że artysta musi na coś czekać. Zaznaczę, że uzyskać niezależność nie oznacza koniecznie zrezygnować. Uzyskać niezależność oznacza nie być uzależnionym od tych czynników. W praktyce można to osiągnąć przez dywersyfikację źródeł dochodu — uniezależnienie się od jednego obszaru poprzez zakorzenienie w kilku.

OŚIĄGANIE PODMIOTOWOŚCI W PRAKTYCE

Jak ta dywersyfikacja wygląda w moim przypadku? Pracuję w szerokim spektrum: od zleconej działalności projektowej przez robienie dzieł sztuki na zamówienie po sprzedaż prac.

Jeśli chodzi o działalność projektową, to przez ostatnie trzy lata prowadziłem Czosnek Studio — nieformalny kolektyw artystów-dizajnerów (ostatnio we współpracy z Rafałem Dominikiem i Katarzyną Przezwąńską). W jego ramach zajmowaliśmy się typowym projektowaniem graficznym, jak również rzeczami z pogranicza dizajnu i sztuki. Wszystko wskazywało na to, że przekształcimy go w regularną firmę, wynajęliśmy biuro i tak dalej, ale okazało się, że taki model nam nie pasuje. Ostatecznie wróciliśmy do luźniejszego, bardziej elastycznego trybu współpracy — bez oddzielania się od pozostałych elementów działania.

Robię dzieła sztuki na zlecenie. W tym momencie głównie są to portrety opierające się na pogłębionych wywiadach psychologicznych (www.customizeddigitalart.com). Dziełem na zlecenie był także mój najnowszy film zrealizowany we współpracy z Rafałem Dominikiem i Jakubem Maińskim, *How Culture Works?* (www.howculture-works.pl), sfinansowany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena. Myślę, że taki model powstawania dzieł sztuki, w których sponsorująca je osoba/instytucja jest zainteresowana nie tyle posiadaniem, ile samym powstaniem danej pracy, jest ciekawym kierunkiem, jeśli chodzi o funkcjonowanie ekonomiczne sztuki w niedalekiej przyszłości. W pewnym sensie to model zbliżony do systemu grantowego, ale tu grantodawcą i beneficjentem jest prywatny kapitał, a nawet konkretna osoba.

Jak pisałem — uniezależnić nie oznacza zrezygnować. I skoro nie muszę już sprzedawać prac, mogę to robić, ale z mocniejszej pozycji. W tradycyjnym systemie galeryjnym panują często relacje feudalne, w których artyści są pracownikami. By móc działać podmiotowo, trzeba odwrócić (a dokładniej zrównoważyć) tę zależność, ustawić się na pozycji wytwórcy dóbr, producenta korzystającego ze wsparcia agenta, galerzysty. Oczywiście można to zrobić tylko w przypadku wypracowania pierwszego rodzaju podmiotowości — intelektualnej, kiedy to wartość symboliczna naszych wytworów nie jest zależna od kontekstualizacji dokonywanej przez kogoś innego.

Dywersyfikacja dochodów i alternatywne metody finansowania prac pozwalają mi też robić takie rzeczy jak udostępnianie sporej części swoich prac za darmo w internecie, na otwartych licencjach Creative Commons. Robię to przede wszystkim z pobudek idealistycznych — zależy mi na szerokiej dystrybucji moich prac, bo wierzę w ich potencjał zmieniania rzeczywistości po mojej myśli, choć jednocześnie ma to też sens biznesowy. Rozpowszechniając swoje dzieła za darmo, pracuję na swoją popularność

i pozycję, co przekłada się na późniejsze zarobki. Zainteresowanych tym, jak zarabiać na darmowych treściach, odsyłam do książki Chrisa Andersona *Za darmo. Przyszłość najbardziej radykalnej z cen*.

Generalizując (bo są wyjątki), system galeryjny tkwi w logice dwudziestowiecznych mechanizmów dystrybucji kultury. Nie widzi, że zarabiać można na czymś innym niż materialne, unikatowe dzieła sprzedawane na własność, i to w jednym egzemplarzu. Na razie nic nie wskazuje na to, by coś miało się zmienić. Jeśli artyści chcą nadążać za rozwojem kultury, muszą brać sprawy we własne ręce, wymyślać sposoby działania adekwatne do naszych czasów.

To wszystko nie oznacza konieczności rezygnacji z wystaw i tym podobne. Jeśli jest się podmiotowym, można bez szkody dla swojej autonomii działać też na polu sztuki, pracować z instytucjami i tak dalej, gdyż można robić to, będąc ich pełnoprawnym partnerem. Wiem, że galerie i muzea to odpowiednie kanały dla niektórych rodzajów mojej aktywności. Pole sztuki ma swoje zalety,

trzeba tylko umieć z nich mądrze korzystać i nie traktować go jako jedyne obszaru działania.

MODEL SZYTY NA MIARĘ

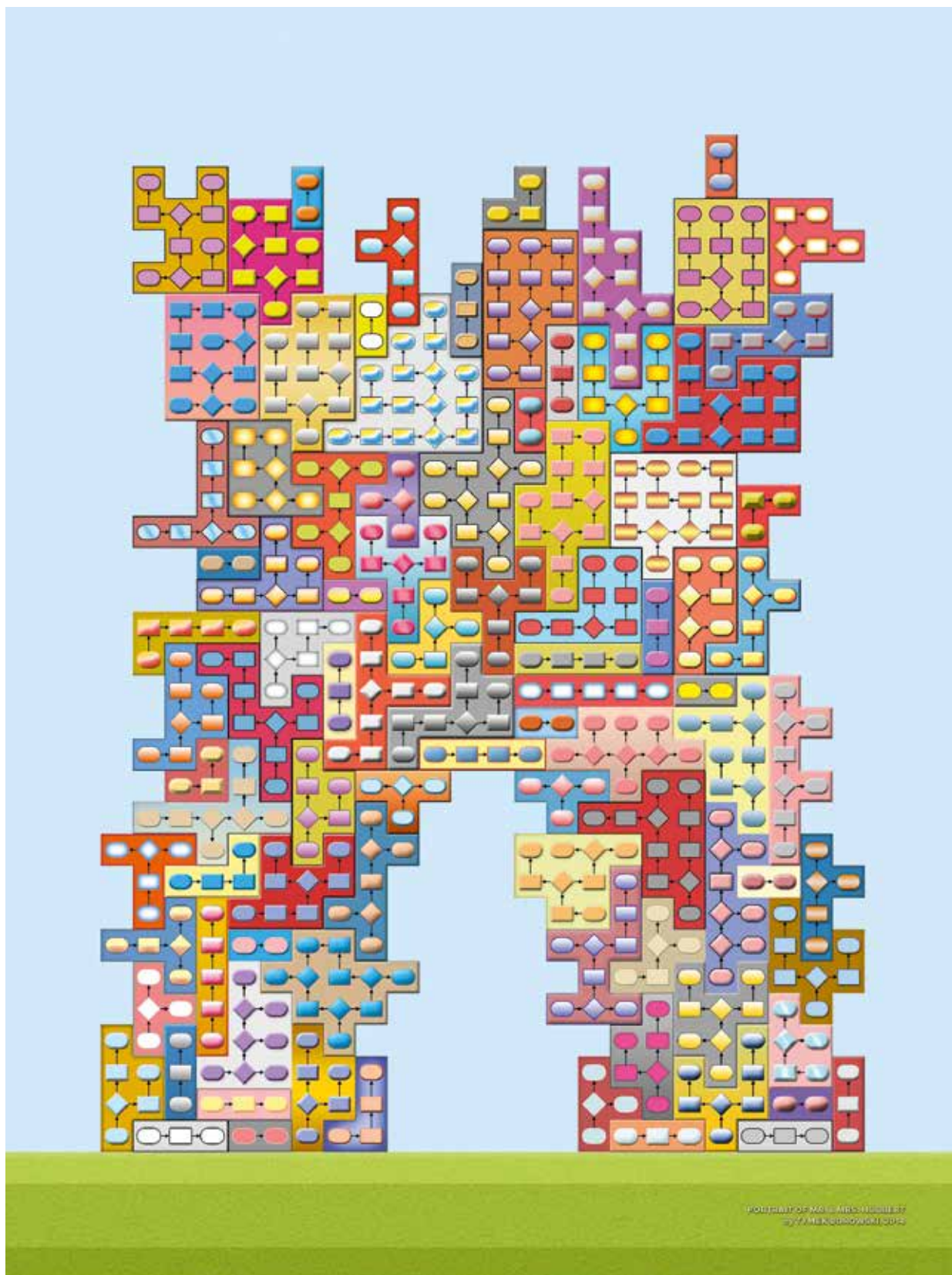
Dla niektórych „klasyczny” świat sztuki jest super. Masa osób świetnie odnajduje się w modelu, który mi jawi się jako „feudalny”. Myślę, że to kwestia charakteru. Każdy ma swój unikalny zestaw cech i talentów. Mój talent, mój zestaw zainteresowań i wrodzonych umiejętności sytuuje się na pograniczu tradycyjnych dziedzin. Dlatego właśnie tam buduję sobie swój model działania, dlatego też taki model, jaki opisuję, jest najlepszy dla mnie — bo jest szyty na miarę.

Może to banalny morał, ale nie warto walczyć ze swoją naturą. Stąd też chciałbym zachęcić wszystkich twórców, którzy spotykają się z podobnymi kłopotami jak ja, aby nie zaczynali swoich działań od predefiniowanych kategorii (dostarczanych im przez kulturę), tylko od własnej głowy. ▣



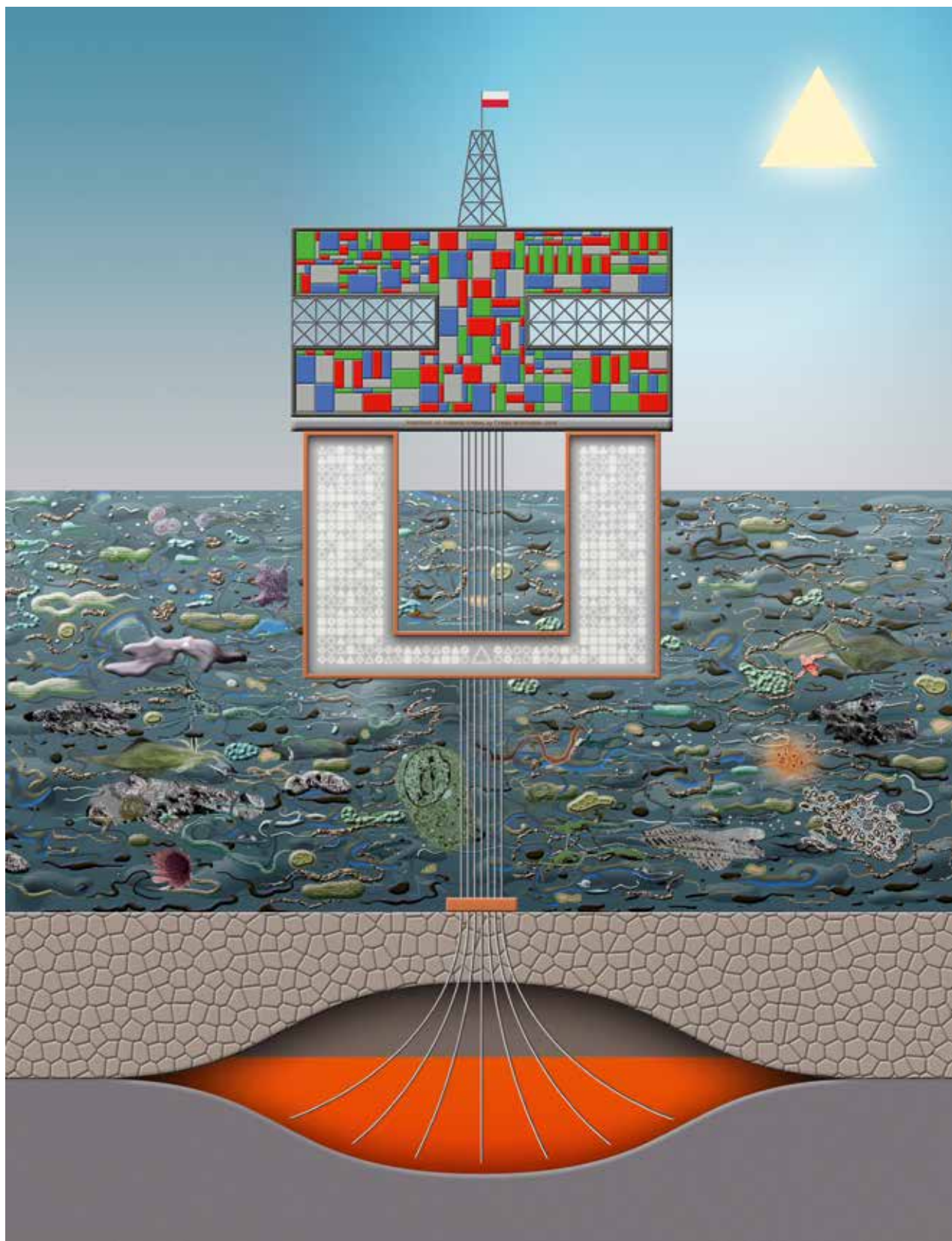
TYMEK BOROWSKI, ŚMIECI NA SKRAJU DROGI

malarstwo cyfrowe, plik PSD zaprojektowany dla wydruku 200 × 400 cm, 2015, dzięki uprzejmości artysty



TYMEK BOROWSKI, *PORTRET PAŃSTWA HUBBERT*, 2014

plik PSD zaprojektowany dla wydruku 60 × 80 cm, 2014, dzięki uprzejmości artysty



TYMEK BOROWSKI, *PORTRET TOMASZA CHMALA*, 2014

plik PSD zaprojektowany dla wydruku 100 × 130 cm, 2014, dzięki uprzejmości artysty



B

INFORMUJEMY, ŻE WE WROCŁAWIU SĄ GALERIE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ.

BWA Wrocław
Galerie Sztuki Współczesnej

W

A

www.bwa.wroc.pl

FELIETON

ROTARY CLUB

tekst: Wojciech Albiński

Zauważyłem to już w poprzednim numerze: nasycenie stron magazynu słowami sztuka i artysta jest tak duże, że można się pociąć (proszę sobie wyobrazić pociętego studenta historii sztuki). Czyta się przez to dłużej, krew brudzi papier i istnieje ryzyko, że czytać się nie skończy. A zatem chciałbym o czymś innym, tak żeby złapać dystans, higienę. Chciałbym o suwnicach.

Pociąg relacji Kraków–Warszawa oddalał się teraz spóźniony, ale jeszcze przed jego nominalnym czasem odjazdu na peron wbiegł niezbyt postawny mężczyzna, który w cywilizowanym kraju mógłby być pierwowzorem jakiegoś bohatera gazetowych stripów. W rękę trzymał oprawny w tekturę płaski szary blok przewiązany sznurkiem, na głowie wicherzyły mu się mimo wieku wciąż jeszcze bujne fale ciemnych włosów. Chciał nadać paczkę.

Kilka godzin wcześniej stałem przed witryną jego galerii i jak nieufny nieufnego pytałem, za ile ta, a za ile tamta praca. Tu było łżej. Zdziwieni sobą, zaczęliśmy rozmawiać, pociąg się spóźniał, a on dał się poznać. Co za człowiek, co za namiętność, jak opowiadał!

„Teraz już nie zbieram tych przedwojennych. Oni po zawałach, miażdżycy, takich zbierałem na początku, ale oni już za starzy, nie idzie się dogadać. Zacząłem tak, że na śmietniku znalazłem dwa obrazy Chwistka, ktoś mi dał Stażewskiego, te pierwsze reliefy, mam też teczkę kata z Płaszowa, to kupi Narodowa. Teraz to idzie co innego; abstrakcja fotograficzna z lat 50., to się sprzedaje. No jak zdobywam? Zdobynam jak detektyw, po rodzinie. Nie wie pan, jak kupić Spałwana, Siudowskiego? Pan zobaczy, kiedy zmarli, gdzie... To wszystko jest napisane. Ja w poprzednim życiu — bo pan wie, że Kraków jest stolicą księgowych — byłem księgowym dla IBM-u, ale już mi się odechciało. Za Winiarskiego dali tyle. Opałka, jak maluje, to liczy. Epigonów jest mnóstwo. To trzeba jak najtaniej kupować, znaleźć dobry moment, szukać, namierzać, przyjść przed wszystkimi. A jaka przyjemność puścić coś w dobre ręce!”

W klapie marynarki niebieską emalią błyszczy znaczek, koło sterowe z napisem w otoku. Co to za przypinka? I znów pełna definicja: „To organizacja, no, spotykają się, kontaktują ludzie, to powstało w Bostonie już w 1905 roku”. A po co? „No różnie, dla współpracy, ale charytatywnie. To Rotary Club”.

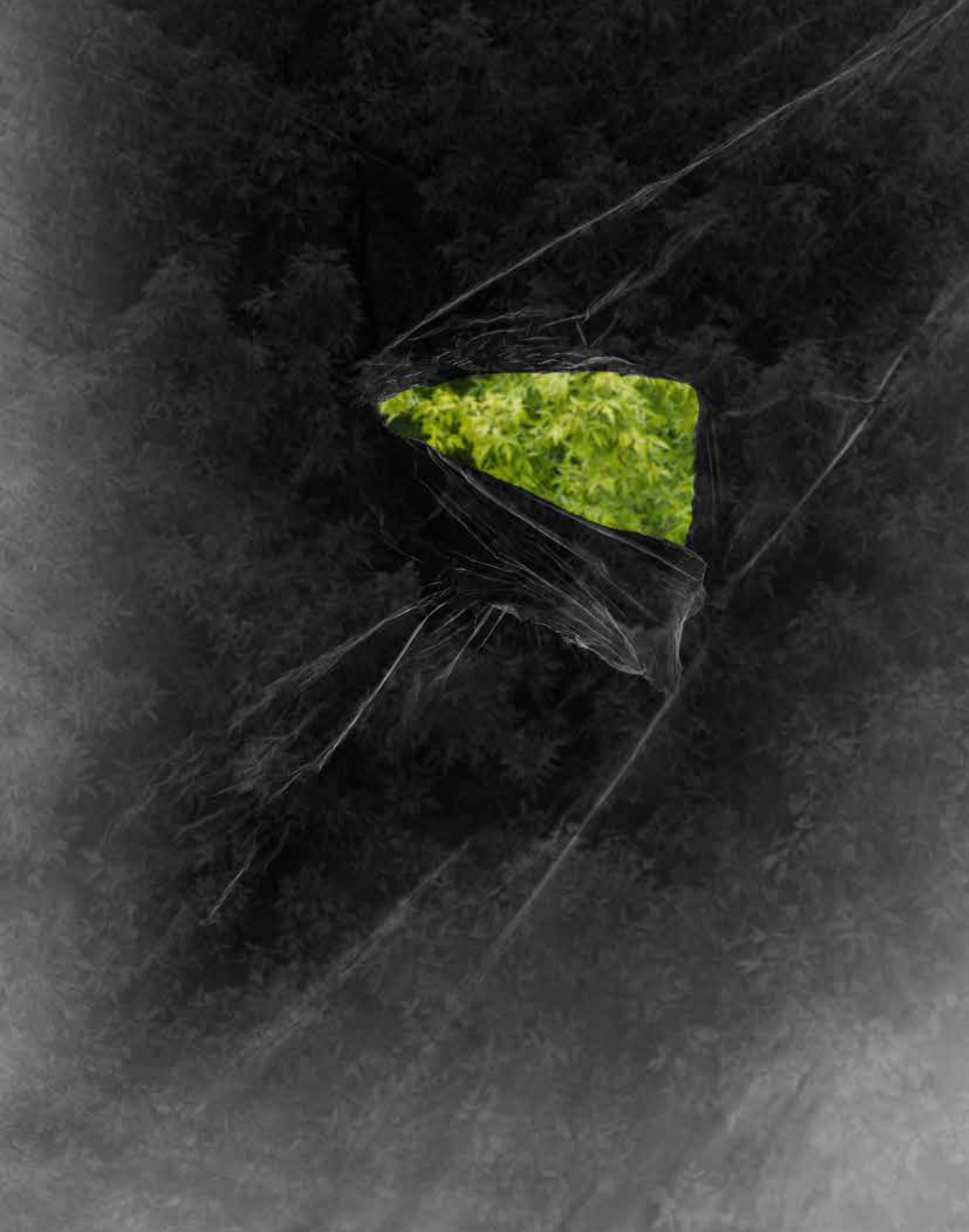
Bohater przylizuje wargi, na stację wjeżdża pociąg. Tłoczmy się do drzwi, zza płaszczyzny paczki wynurza się ręka, niczym na zbliżeniach w albumie Wita Stwosza, łapię ją ledwie na moment, bo musimy już lecieć, i zajmuję miejsce w pociągu. Nie, nie Pendolino.

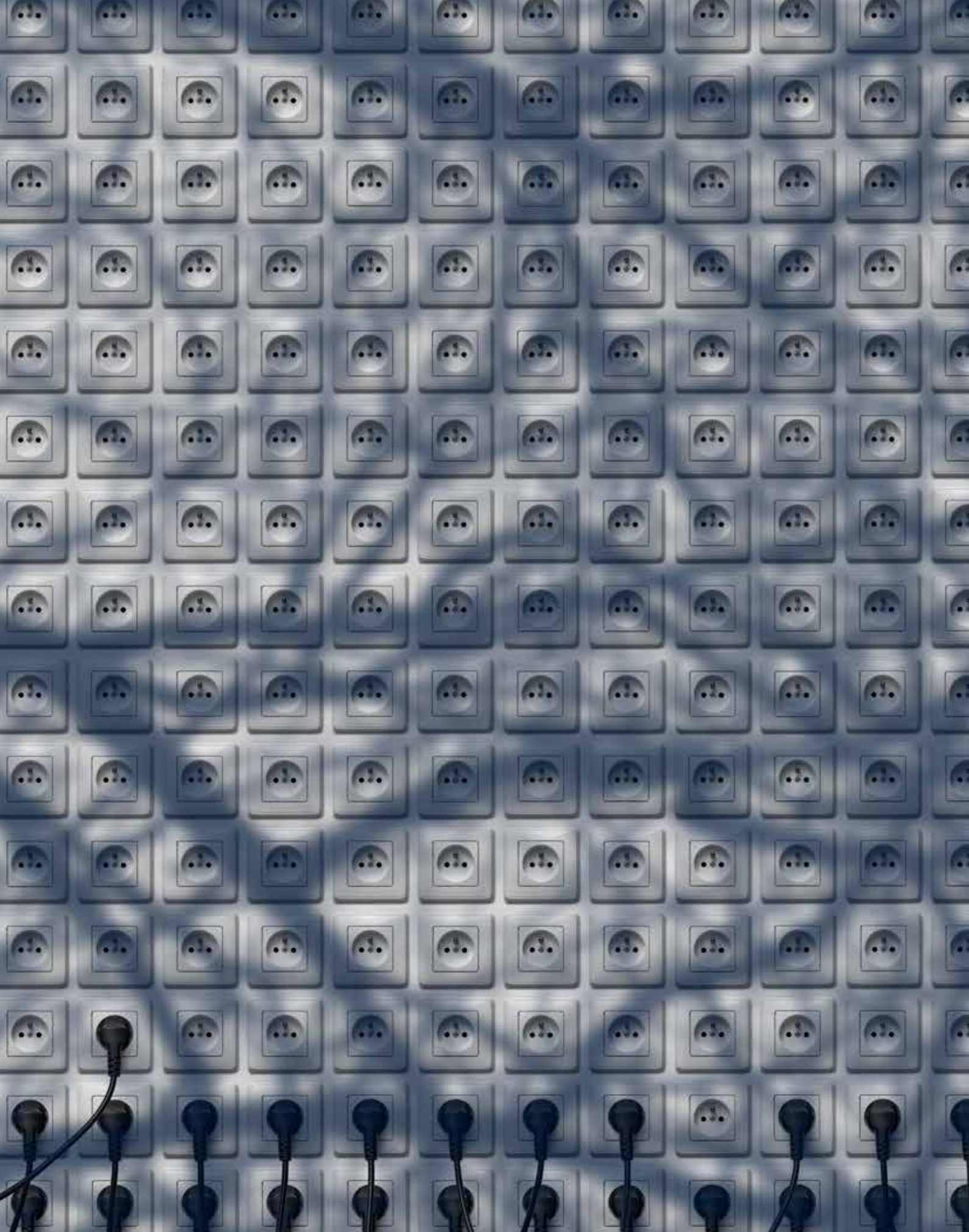
Mijam piękną blondynkę w kolorowej i krótkiej sukience z żalem, że będę musiał siedzieć sam i rozmyślać nad szczyrim labiryntem tego zbieracza. Jednak chwilę później ona przychodzi do mnie, bo pomyliły jej się miejsca, i przez dwie godziny opowiada mi o suwnicach, pozwalając mi, i mam nadzieję, że także i wam, nieco odetchnąć. ▣

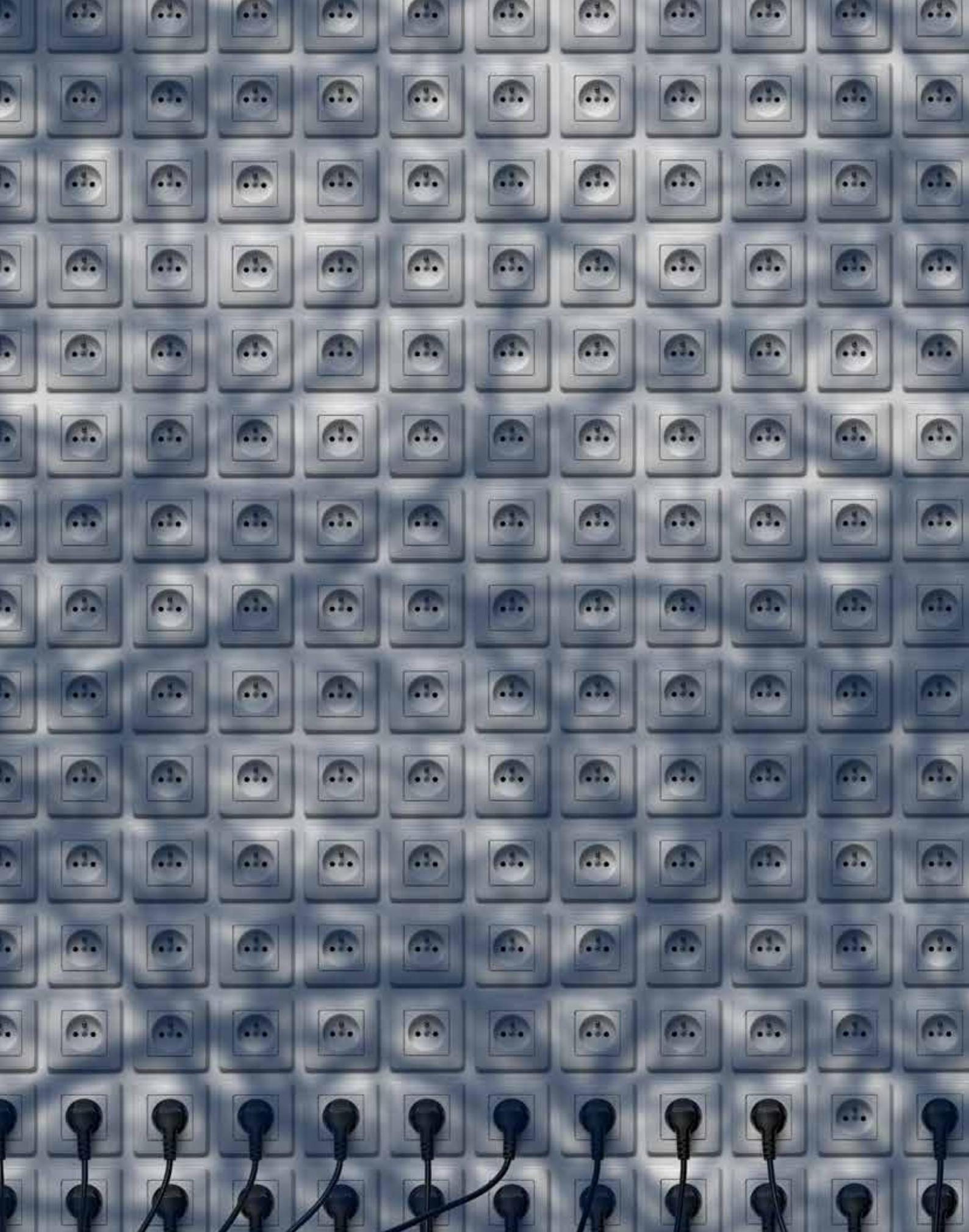
DO WIDZENIA

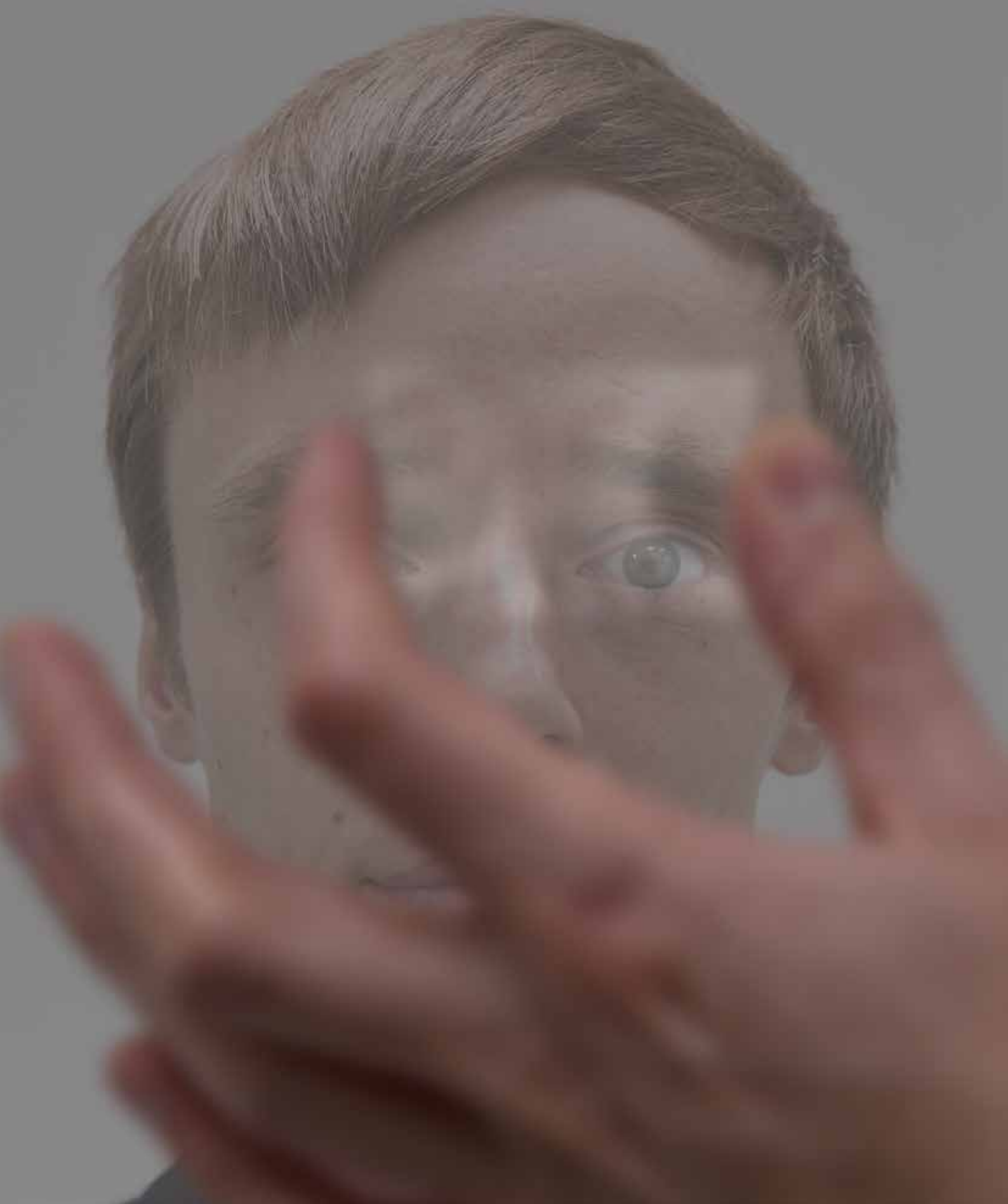
Mateusz Sadowski















JAROSŁAW FLICIŃSKI, *IN THE MEANTIME USEFUL*, 2010–2014
fot. M. Kujda © Muzeum Współczesne Wrocław, 2015

- S. 130 ZIEMIA**
Muzeum Współczesne Wrocław
tekst: Jakub Gawkowski
- S. 132 ALL WE ARE**
Gdańska Galeria Miejska
tekst: Daria Skok
- S. 136 ARS MORIENDI / SZTUKA UMIERANIA**
BWA Tarnów
tekst: Martyna Nowicka
- S. 139 ATTILA CSÖRGŐ, KWADRATURA KOŁA**
Galeria Arsenał, Białystok
tekst: Anna Miller
- S. 141 ILUZJE. BEESKOW — ŁÓDŹ 2015**
Atlas Sztuki, Łódź
tekst: Agata Pyzik
- S. 144 JOANNA MALINOWSKA, C.T. JASPER, ZWIĄZKI ROZWIĄZKI**
ms1, Łódź
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 148 MAJĄTEK. RZEŻBY Z KOLEKCJI RODZINY VON ROSE ORAZ FILMY I FOTOGRAFIE Z ARCHIWUM ZOFII CHOMĘTOWSKIEJ**
Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
tekst: Jan Owczarek
- S. 151 DZIAŁAJ ALBO GIŃ! GUSTAV METZGER — RETROSPEKTYWA**
CSW Znaki Czasu, Toruń
tekst: Katarzyna Szydłowska
- S. 154 JUSTYNA GÓROWSKA, DZIEWCZYNA, KTÓRA POŚLUBIŁA WULKAN**
lokal_30, Warszawa
tekst: Anna Miller
- S. 157 KDO NA MOJE MÍSTO**
Plato — Galeria Miasta Ostrawy
tekst: Karolina Plinta
- S. 160 OSKAR DAWICKI, LACRIMOSA**
Galeria Labirynt, Lublin
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 162 PROJEKT METROPOLIS. WYSTAWA FINAŁOWA**
Muzeum Śląskie, Katowice
tekst: Marta Kudelska
- S. 165 OMER FAST**
MOCAK, Kraków
tekst: Karolina Plinta
- S. 168 MICHAŁ SZLAGA I TOMASZ KOPCEWICZ, ODYSEJA #1**
Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
tekst: Jolanta Bobala
- S. 171 PIOTR BOSACKI, SPRAWA JEST W ZAŁATWIANIU**
CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
tekst: Aleksander Kmak
- S. 176 NATALIA WIŚNIEWSKA, TWARDA SPACJA**
Galeria Miłość, Toruń
tekst: Karolina Plinta
- S. 179 THOMAS VAN LINGE, TERRA INC.**
Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin
tekst: Karolina Plinta
- S. 182 ANDRZEJ TOBIS, A–Z. SŁOWNIK ILUSTROWANY JĘZYKA NIEMIECKIEGO I POLSKIEGO**
Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa
tekst: Adam Mazur
- S. 184 ARTISTS NOVELS. THE BOOK LOVERS PUBLICATION**
Cricoteka, Sternberg Press, 2014
tekst: Wojciech Szymański
- S. 187 WALDEMAR BARANIEWSKI, PAŁAC W WARSZAWIE**
red. Łukasz Gorczyca, Katarzyna Szotkowska-Beylin
Raster, Warszawa 2014
tekst: Agata Pyzik
- S. 190 CURATING „EASTERN EUROPE” AND BEYOND ART HISTORIES THROUGH THE EXHIBITION**
red. Mária Orišková
Peter Lang GmbH–VEDA SAS Publishing House, Frankfurt nad Menem–Bratysława 2013
tekst: Adam Mazur

ZIEMIA

Muzeum Współczesne Wrocław
 kuratorka: Sylwia Serafinowicz
 20 lutego — 4 maja 2015

Informacji o stanie naszej planety oraz o tym, jak bardzo źle się z nią obcho- dzimy, każdego dnia tylko przybywa, a więc zrealizowana w klaustrofo- bicznych przestrzeniach Muzeum Współczesnego Wrocław wystawa *Ziemia* wydaje się aż nadto aktualna. Punktem wyjścia dla ekspozycji sta- ło się wydarzenie z 24 grudnia 1968 roku, kiedy to z pokładu statku Apollo 8 sfotografowano Ziemię nieśmiało wynurającą się zza horyzontu księ- życy — tak powstało *Earthrise*, jed- no z najważniejszych zdjęć w historii fotografii. Po polsku słowo „ziemia” oprócz nazwy zamieszkiwanej przez nas planety oznacza także glebę czy podłoże. Ze wszystkich znaczeń i kontekstów, które się tutaj tworzą, kuratorka Sylwia Serafinowicz stwo- rzyła gęstą narrację, i to za pomocą nieco ograniczonego wachlarza środ- ków. Choć pierwsze wrażenie przy- nosi właśnie odczucie lekkiej biedy i jałowości, zaraz pod tą warstwą od- krywamy trochę żyznego czarnoziemu.

W centrum ekspozycji znajduje się gablota z czasopismem doku- mentującym wyprawę Apollo 8 wraz z wzniosłym i pełnym nadziei na lepsze czasy komentarzem Richar- da Nixona. Sąsiaduje z nią praca najgłośniejszego bodaj nazwiska na afiszu, czyli nestora amerykańskiego minimalizmu, Roberta Morrisa. Ci, którzy oczekiwali filcowych rzeźb czy interaktywnych instalacji na wiel- ką skalę, będą zawiedzeni. Fragmenty konceptualnego wydawnictwa The Xerox Book z 1968 roku, przedsta- wiające trzecią planetę od Słońca, z pewnością nie są najbardziej cha- rakterystycznym elementem jego dorobku, lecz mimo to tworzą odpo- wiedni kontekst historyczny i pozwa- lają cieszyć się kolekcją MWW. Obok

zobaczymy też pracę kolejnego klasy- ka, tym razem brytyjskiej sztuki kon- ceptualnej. Wyświetlana praca *Earth* Johna Lathama, świadectwo rodzenia się refleksji ekologicznej na początku lat 70. XX wieku, to z całą pewnością najmocniejszy punkt wstępnej części wystawy. Szkoda tylko, że nikt chyba nie pomyślał o warunkach, w jakich pokazuje się ten film, trwający prze- cięż dwadzieścia pięć minut. Obraz wyświetlany jest w przejściu, tak więc gdybyśmy chcieli spojrzeć na niego z odpowiedniego dystansu, musie- libyśmy usiąść na kolanach osoby, która pilnuje ekspozycji. Jeżeli już pa- trzenie na planetę z góry w różnych ujęciach wprawi nas w wystarczają- co podniosły nastrój, możemy przejść do dalszej, nieco bardziej swojskiej części wystawy. Otwierają ją zdjęcia Elżbiety Tejchman dokumentujące pierwsze rzeźbiarskie biennale form przestrzennych na tle socjalistycz- nych bloków Elbląga, a także cykl *Panoramy*, w którym artystka bada pojęcie panoramyczności w fotogra- fii. Za zdjęciami Tejchman znajduje się pokój z projektami wrocławskiej awangardy lat 70. Prace, pochodzą- ce rzecz jasna z kolekcji muzeum, kuratorka bardzo zręcznie włącza w ciąg stworzonej narracji, wzboga- cając ją o nowe znaczenia. Zdjęcia autorstwa Natalii LL, która występuje tu jako utalentowana fotografa przy- rody i dokumentalistka utrwalająca performans Konrada Jarodzkiego, wskazują na historyczny paradoks, jakim był romans wielkiego przemy- słu ze sztuką współczesną. Artyści, chętnie korzystając z przemysłowego mecenatu, coraz wyraźniej intereso- wali się stanem naszej planety i po- stępującą degradacją środowiska naturalnego. Romans zakończył się,

zanim zdążył na dobre rozkwitnąć, czego świadectwo stanowi choćby broszura wydana podczas pleneru ziemi zgorzeleckiej, w której czytamy, że „model współczesnej cywilizacji jest najznakomitszą — ze znanych nam — maszyną zdążającą do samo- zagłady”. Dużo miejsca poświęca się na ekspozycji Wandzie Gołkow- skiej. Najpierw zapoznajemy się z jej korespondencją z Paolem Barilem. W jednym z listów poprosił on ją o wysłanie nieco polskiej ziemi — na wystawie umieszczono zamkniętą w szkłe glebę, owoc tej epistolarnej znajomości. Gablota z listami, wyko- rzystująca tę anegdotyczną historię, przy okazji dobrze i bezpretensjo- nalnie wprowadza w idee mail artu. Możemy zapoznać się również z ma- nifestami ekologicznych akcji Bari- lego, w tym z moim ulubionym *Club of People Who Defecate in Open*, a także z dokumentacją akcji Gołkowskiej, która zajmując się relacją słowa do materii, skolacjonowała wy- raz „ziemia” w różnych wersjach ję- zykowych, podarowanych jej, zwykle listownie, przez znajomych. Owocem *Kolekcji „Ziemi”* była między innymi ekspozycja w szwedzkim mieście Ystad, skromną rekonstrukcję tego pokazu możemy oglądać w rogu sali.

Przegląd archiwów ma urozmaicić i rozładować kolejna odsłona, pre- zentująca kilka prac pochodzącego z Chorwacji Igora Grubicia. Video *Monument — Work in Progress* długimi, monotonnymi ujęciami po- kazuje niszczące pomniki fundacji Josipa Tity na terenie byłej Jugosła- wii — miejsca ludzkich konfliktów zbrojnych i ideologicznych, które po latach na powrót zawłaszcza natura. W wyważonych, pięknych kadrach Grubicia pomniki, niegdyś mające

symbolizować wielkie idee, zdają się odpolitycznione, a nawet żałosne, na zawsze pozbawione swojej siły. Medytacyjny charakter pięćdziesięciominutowej pracy wideo ożywia jedynie obecność stadka kóz na tle poległego, betonowego kołosa. Obok oglądać możemy kolejny, tym razem bardziej skondensowany w formie projekt Grubicia — *Angels with Dirty Faces*. Film i kilka eksponowanych grupami fotografii pół żartem, pół serio wnoszą górników z serbskiej kopalni Kolubar do rangi świętych, co dodatkowo podkreśla nawiązująca do kościelnej kaplicy aranżacja niewielkiej salki. Projekt przedstawiający dzisiejszą kopalnię i górnicze protesty sprzed lat ślizga się jednak nieporadnie po głównym wątku wystawy, skracając to w stronę sztuki zaangażowanej, to znów w pobieżną refleksję nad materią, która w rezultacie prowadzi nas na interpretacyjne bagna.

Kolejna część ekspozycji do tytułowego zagadnienia podchodzi raczej dosłownie. Oglądamy tu między innymi prace dwóch wrocławskich legend, Jana Chwałczyka i Zdzisława Jurkiewicza, przy czym każdemu z nich poświęcona została niewielka, osobna przestrzeń. Ładnie tu, nostalgicznie i bardzo retro. Wszystko jest niezwykle ciepłe i nastrojowe, o kolorach pożółkłego papieru i spadających liści. W serii grafik Chwałczyk za pomocą eksperymentalnej techniki próbował oddać piękno polskich gór. W przypadku Jurkiewicza wystawa zamienia się na chwilę w oglądanie pamiątek po dziadku — do ekspozycji, obok kilku abstrakcji z lat 50. XX wieku, włączono zeszyt młodego Jerzego z 1945 roku, okopprzyrodnicze rysunki z serii *Atlas*, jak również obrotowe mapy planet. Rozczulającą całość dopełnia instalacja *Nest in Landscape* Habimy Fuchs, złożona z mchu i innych leśnych elementów. To akurat, że w tak nieprzyjaznych i zdehumanizowanych przestrzeniach bunkra przeciwnie-

czego udało się prostymi środkami stworzyć na swój sposób sympatyczny, pełen nostalgii klimat, stanowi spory sukces. *Ziemia* w końcu drga, a my wychodzimy z melancholijnego letargu, gdy na ścianach pojawiają się prace Szymona Małeckiego, który wykorzystując różne media, znacząco ożywia tę spokojną atmosferę. Wyróżnia się tu przede wszystkim *Burza magnetyczna* — psychodeliczne wideo oszałamiające feerią barw, którego hipnotyczna ścieżka dźwiękowa nadaje charakter pozostałym, równie ciekawym pracom. Różnego formatu abstrakcje Małeckiego na zmianę straszą nas i zachwycają. Kryształ, magmowe kształty, pęcherze pokrywające płótno. Czarna, mieniąca się materia balansuje gdzieś na granicy kosmicznej, blogerskiej estetyki Anno Domini 2013 i nowotworów spod znaku Aliny Szapocznikow. Jest w tych projektach coś pociągającego i bardzo *disco*, choć skojarzenia odbiegają też mimowolnie ku mroczniejszym rejonom egzystencji.

Całość zamyka instalacja *In the Meantime Useful* Jarosława Flicińskiego. Artysta zaprasza nas tu do wspaniałego królestwa odpadków znalezionych w Portugalii. Śmieci, porozkładane na trzech podestach, to bogactwo form, kształtów i tekstur. Małe, nieważne obiekty Fliciński wnosi do rangi artefaktów, poszlak w jakiejś mistycznej historii istnienia, a może raczej sekretu jego prywatnego, wewnętrznego świata — trochę jak w Gombrowiczowskim *Kosmosie*. Instalacji towarzyszy opis pióra samego artysty, będący wyrazem jego niewątpliwie literackiej smykałki i głęboko romantycznej duszy.

Wystawa rozpoczęta od wielkich słów amerykańskiego prezydenta, nadziei, wzniosłych myśli i zdjęć planety z kosmosu kończy się na naszym codziennym uniwersum. To w tych kawałkach tektury, potłuczonym tale-rzyku, suchym tynku i kilku drewniakach, a nie w wielkich przestrzeniach kosmosu mamy szukać odpowiedzi

na nurtujące nas pytania. Niby zgoda — jest bardzo spójnie i nastrojowo, jednak finisz ekspozycji aż prosi się o jakąś aktualną refleksję ekologiczną. Wystawa *Ziemia*, a raczej jej kuratorka popełnia ten sam błąd, co większość ludzi. Zdaje się samej Ziemi nie zauważać, do tematu podchodzi pretekstowo, korzystając z okazji do odgrzebania paru interesujących dzieł z muzealnej kolekcji i zaprezentowania wytypowanych przez siebie artystów. Nie chodzi nawet o jakieś radykalne zerwanie z antropocentryczną doktryną — po prostu zamiast kopać w temacie odkrywkowo, można by pofedrować głębiej. Trochę szkoda, że jedyne prace wchodzące w ten, bądź co bądź, ciągle aktualny ekologiczny dyskurs pochodzą sprzed czterdziestu pięciu lat, podczas gdy najnowsze z pokazanych projektów wątku zdają się nie podejmować wcale, zamiast tego zajmując się zupełnie niepotrzebnie „nomadycznym charakterem życia współczesnego artysty”, o którym przecież można z sukcesem opowiedzieć przy innej okazji.

Jakub Gawkowski

ALL WE ARE

Gdańska Galeria Miejska

kurator: Viktor Neumann

18 kwietnia — 31 maja 2015

Sześć artystek, w odpowiedzi na zaproszenie Gdańskiej Galerii Miejskiej i kuratora Viktora Neumanna, zaprezentowało swoje projekty, w których próżno szukać dyskursów feministycznych czy pytań o seksualność i ciało. W przypadku wystawy sześciu kobiet-artystek to zagadnienie, choć nudne i przebrzmiałe, pojawia się mimo woli, ale gdzieś bardzo na ubożcu. Niewielką przestrzeń gdańskiego white cube'a zdominowały analizy struktur i tożsamości społecznych, relacji władzy i jednostki. Większość pokazanych w ramach ekspozycji *All We Are* prac Anetty Mony Chisy i Lucii Tkačovej, Yael Bartany, Judith Hopf, Idy Persson i Magdaleny Abakanowicz mogliśmy zobaczyć w Polsce po raz pierwszy.

Kluczowe pytanie postawione przez Viktora Neumanna brzmiało: jak jednostki budują struktury społeczne, polityczne, religijne, ekonomiczne i jak się w nich odnajdują? Neumann, dostrzegając nasilającą się na przestrzeni ostatnich kilku lat potrzebę odnalezienia identyfikacji zbiorowej jednostki, zwraca uwagę na płynne, a zarazem wykluczające się skutki tego zjawiska. Zauważa, że struktury, w które wkracza jednostka, dają jej poczucie bezpieczeństwa. Tożsamość zbiorowa jest jednak niczym tykająca bomba, której wybuch grozić może choćby utratą własnej odrębności w imię ideologii, tak jak w przypadku maszerujących kobiet w *Manifesto of Futurist Women (Let's conclude)* Anetty Mony Chisy i Lucii Tkačovej. Narzędziem struktur jest dyscyplina wyznaczająca role i kreująca wzajemne zależności. Z daleka role te zdają się jasno określone, z bliska jednak okazują się chwiejne i kruche. Między innymi o tym są do-

skonałe obrazy młodej Idy Persson, a także praca *Flock of Sheep* Judith Hopf.

Nie da się nie zauważyć, że w wystawie biorą udział wyłącznie artystki. Viktor Neumann, zapytany o fakt uczestnictwa jedynie kobiet w *All We Are*, odpowiada, że jest to pytanie, które nie powinno padać. „To przebrzmiałe kody. Hej, mamy 2015 rok!” — stwierdza kurator, po czym dodaje, że kobiety stanowią blisko siedemdziesiąt procent studentów szkół artystycznych. *All We Are* to wystawa, w której chociaż udział bierze sześć kobiet, nie pada ani jedno pytanie o seksualność czy ciało. Wprawdzie Anetta Mona Chisa i Lucia Tkačova w *Manifesto of Futurist Women...* zastanawiają się nad społeczną rolą kobiety w postkomunistycznej rzeczywistości, jednak nie jest to w ich pracy priorytetem. Same artystki podkreślają, że nie miały zamiaru tworzyć manifestu feministycznego oraz że same feministkami nie są. Sytuacja jednostki wobec autorytetu władzy jest dla wszystkich taka sama.

Na *All We Are* złożyły się cztery przestrzenie galerii. Fragment rzeźbiarskiej instalacji *Flock of Sheep* Judith Hopf otwiera całą ekspozycję. Nieopodal za ścianką działową oglądać możemy grupę maszerujących kobiet — to wideo Anetty Mony Chisy i Lucii Tkačovej, które wyświetlane jest na nietypowo zainstalowanym ekranie, stanowiącym część ekscentrycznej bryły. Na ścianie obok zawieszono jeden z trzech prezentowanych na wystawie obrazów Idy Persson. Z kolei w niewielkiej sali Victor Neumann umieścił dwa rysunki węglem Magdaleny Abakanowicz. Pomieszczenie to stanowi odrębną przestrzeń, w której węgle tejsze artystki straciły łączność z resztą ekspozycji. Według kuratora to nie metryka świadczy o współczesności twórcy, a pytania, jakie stawia forma jego dzieł. Stąd też zdecydował się on na włączenie w ramy wystawy archiwalnych, choć dotąd nieprezentowa-

wanych, szkiców Abakanowicz, poruszających problem kondycji jednostki w tłumie. Być może jednak sama nowoczesna kreska to za mało. Prace, wyizolowane pod względem nie tylko tradycyjnego medium, lecz także przestrzennie, sprawiały wrażenie, jakby były osobne wobec całej ekspozycji. Zwiedzając wystawę dalej, wkraczamy do wąskiego korytarza, gdzie pokazano dwa monumentalne obrazy Idy Persson. Po prawej stronie za czarną brezentową kotarą kryje się zaś ciemna przestrzeń, która stanowi oprawę dla *Inferno*, instalacji wideo Yael Bartany. Izraelska artystka znana jest w Polsce między innymi z weneckiego biennale, gdzie w 2011 roku reprezentowała nasz kraj.

Na wystawie zaskakują obrazy młodej szwedzkiej artystki, Idy Persson. Ich geneza tkwi w jej myśleniu o kontroli i władzy, stanowią one pokaz obsesyjnej autokontroli i będącej jej następstwem formalnej dyscypliny. Obrazy Persson — zmonumentalizowane odwzorowanie małych maszyn konstruowanych przez artystkę z kawałków drewna — są zarazem doskonałym przykładem czystej abstrakcji. Z daleka wyglądają autorytarnie i hipnotyzująco, tworzą łudzące wrażenie przestrzeni i jednocześnie struktury pełnej rytmicznych i logicznych podziałów. Z bliska okazuje się jednak, że kompozycja tych prac jest oparta na kruchej siatce delikatnych linii. Każda jednostka całości to chybota i ryzykowne poczucie bezpieczeństwa. Tożsamości zbiorowe są przecież jak tykająca bomba. Poszczególne prostokąty, z których Persson komponuje swoje obrazy, z daleka zdają się pozbawione odrębności, z bliska jednak nabierają indywidualnego charakteru, okazuje się, że wcale nie zostały równo nakreślone. Obrazy Idy Persson są pełne sprzeczności. Perfekcyjnie wykończone, oparte — przynajmniej z daleka — na regularnych podziałach, stanowią jednocześnie zgodną całość i zbiór setek tworzących tę całość jednostek.

CYKL
WYSTAW
WYKŁADÓW
PROJEKCJI

TECHNIKI

WYZWALANIA

Gry z aparatem / czas przeszły dokonany_17.02. - 22.03.

Anne Collier ^(USA), Dora Maurer ^(HU), Ewa Partum ^(PL)

Gender jako dokamerowy performance_27.03. - 3.05.

Verena Dengler ^(AT), Tomislav Gotovac ^(HR),
Jakob Lena Knebl ^(AT), Annegret Soltau ^(DE)

Ja/ty/on/ona/oni_12.05. - 10.06.

Bogna Burska ^(PL), Christina Dimitriadis ^(GR), Marina Faust ^(AT),
Mathilde ter Heijne ^(NL), Michal Pashtan ^(ISR), Salvatore Viviano ^(IT)

**10 ŁATWO DOSTĘPNYCH OBRAZKÓW,
KTÓRE ZROBIĄ Z CIEBIE PREZYDENTA**

/10 EASY-TO-GET IMAGES TO MAKE

YOU LOOK LIKE A PRESIDENT/_16.06. - 19.07.

Andrea Palašti

Podwójny brak obecności_22.09. - 1.11.

Sara Glaxia ^(MEX), Anja Manfredi ^(AT), Suzy Lake ^(CA)

W Y
S T A
W Y

www.ckzamek.pl

kuratorki

KAROLINA MAJEWSKA-GÜDE
DOROTA WALENTYNOWICZ

Galeria Fotografii pf

Centrum Kultury ZAMEK | ul. Św. Marcin 80/82 | 61-809 Poznań

CENTRUM
KULTURY
ZAMEK

Patronat medialny:

SZ U M

OBIEG

M A G
E N
T A

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

DOFINANSOWANO
ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

POZnań*

Anetta Mona Chisa, Lucia Tkacova, *Manifesto of Futurist Woman (Let's Conclude)*, kadz z filmu, 2008, dzięki uprzejmości Gdanskiej Galerii Miejskiej



Prace skomponowane zostały z kolorów uznawanych — jak zauważa artystka — za przyjemne i wesołe, jednak kiedy zestawia się je ze sobą, stają się one opresyjne i niepokojące. Z daleka przestrzenne, z bliska dwuwymiarowe i płaskie. Urodzona w 1985 roku, a obecna na rynku dopiero od dwóch lat, Ida Persson to największe odkrycie gdańskiej wystawy.

Flock of Sheep Judith Hopf to rzeźbiarska instalacja typu „na wynos”. Niczym kawę w papierowym kubku obiekty można bowiem spakować do kartonów, w których zostały odlane. Betonowe bloki z narysowanymi „twarzami” owiec przewieźć można wszędzie i ustawić w dowolnej konfiguracji. Owczy tłum pozbawiony woli. Forma betonowych bloków, odlanych w kartonach, pozostawiona została przypadkowi — przypadkowe były kartony, jak również zagięcia na nich, które odbiły się na materiale. Z daleka owce wyglądają anonimowo, jakby zostały wykonane seryjnie. I tu jednak, podobnie jak na obrazach Idy Persson, z bliska dostrzegamy, że jednostki tworzące grupę zachowują subtelnie zarysowane cechy indywidualne. Tam, gdzie karton się rozszedł pod naporem mokrej materii, pozostały kruszące się brzegi. Zwierzęce głowy, nakreślone według tego samego schematu, w sposób sumaryczny, ukazują nerwowy ruch ręki. Nieprecyzyjny, a więc za każdym razem nieco inny, indywidualizujący. To właśnie za pomocą owych narysowanych „twarzy” z konwencjonalnie przedstawionymi stanami emocjonalnymi artystka przeprowadza szturm na derridiańskie rozróżnienie tego, co „zwierzęce”, i tego, co „ludzkie”. Ciała są betonowe, nijakie, podobne do siebie — zwierzęce. Głowy zaś, naznaczone skonwencjonalizowanymi przedstawieniami smutku czy radości, reprezentują to, co ludzkie i zindywidualizowane.

Na wystawie pokazano także dwa skrajnie różne filmy — *Manifesto*

of Futurist Woman... Anetty Mony Chisy i Lucii Tkačovej oraz *Inferno* Yael Bartany. Podczas gdy pierwszy jest krótkim, conceptualnym zapisem manifestu (marsz kobiet to jednocześnie wiadomość w kodzie morskim Semaphore), drugi stanowi anachroniczną opowieść o Templo de Salomao, trzeciej świątyni Salomona, utrzymaną w heroicznej, hollywoodzkiej estetyce. *Manifesto of Futurist Woman...*, jako że jest rytmiczny i opiera się na znakach, doskonale współgra z siatką podziałów obecną na obrazach Idy Persson. Stanowić może także komentarz do *Flock of Sheep* Judith Hopf. Pomimo tego, że wideo Chisy i Tkačovej interpretuje się jako obraz roli kobiet w postkomunistycznej rzeczywistości, możemy dostrzec w nim także upadek jednostki, indywidualności, która zanika w przepelnionej ideologią masie. W tym kontekście jest to odpowiedź na kluczowe pytanie o relacje jednostki i grupy zadane przez kuratora pokazu.

Jedynie Bartana zdecydowanie wyłamuje się z rytmicznej, znakowej estetyki dzieł eksponowanych na *All We Are*. Jej *Inferno* wyświetlane jest w ciemnym pomieszczeniu, usytuowanym mniej więcej w centralnej części galerii i wyizolowanym ścianami działowymi oraz czarną, brezentową tkaniną. Film Bartany poddaje krytyce współczesne tożsamości i systemy etniczno-religijne. Artystka posługuje się w nim metodą *historical pre-enactment*, która, opierając się na remiksie treści historycznych, pozwala na kreowanie wypowiedzi rozpoczartych między fikcją a rekonstrukcją historyczną. Jej film, pełen ujęć rodem z Caravaggia, zdaje się doskonałą technicznie stylizacją na hollywoodzki kicz, a przy tym zachowuje szlachetny, wyrafinowany język artystycznej wypowiedzi. Jest to pastisz języka komercyjnych produkcji, powstających jedynie na potrzeby przemysłu rozrywkowego, kultury przeznaczonej dla mas. Punktem

wyjścia dla *Inferno*, nakręconego w 2010 roku, stała się ukończona w 2014 roku replika pierwszej świątyni Salomona, zbudowana według biblijnych opisów. Bartana kreuje wizję, w której dopiero powstający w São Paulo obiekt pojawia się w pełnej krasie, zaś wielkie, współczesne miasto przetasowane zostaje z historyczną rekonstrukcją wnętrza jerozolimskiej świątyni. Wewnątrz niej widzimy opętane religijną ekstazą twarze i tłumy ubrane w chitony. Kiedy Neumann po raz pierwszy zobaczył ten materiał, zapytał: dlaczego ze wszystkich miast akurat São Paulo? Dzisiaj, po otwarciu *All We Are*, zdaje się pytać: a niby dlaczego nie?

Mimo mocnej pozycji Anetty Mony Chisy i Lucii Tkačovej czy Yael Bartany to obrazy młodej Idy Persson okazały się, według mnie, największą atrakcją wystawy. Gryzący wyłom w spójnej strukturze ekspozycji stanowi włączenie w jej ramy prac Magdaleny Abakanowicz. Mieszczą się one w innej epoce i innym porządku estetycznym. Są modernistycznym wtrętem pośród prac, które posługują się zupełnie innymi strategiami twórczymi. Powieszenie ich w osobnej, wyodrębnionej przestrzeni jedynie podkreśliło ich nieadekwatność i odizolowało od reszty pokazu. Ostatecznie jednak *All We Are* jest wystawą o uderzająco czystym, zdyscyplinowanym układzie, w którym uwidacznia się ręka międzynarodowego kuratora. Dobra robota, Victorze Neumann.

Daria Skok



ARS MORIENDI / SZTUKA UMIERANIA

BWA Tarnów
 kurator: Przemysław Chodań
 27 marca — 3 maja 2015

„Śmierć jest wszechobecna” — pisze Przemysław Chodań, kurator wystawy *Ars moriendi* w tarnowskim BWA. „Śmierć świetnie się sprzedaje” — dodaje nieco dalej. Tyleż tragiczne, co nieuchronne umieranie nie jest jakimś nowym, odświeżonym po latach wątkiem, a jednym z klasycznych tematów sztuki, obecnym w niej już od wieków. Nie stanowi to zatem zaskoczenia, że kurator wystawy poświęconej umieraniu ma z czego wybierać, nawet jeśli postanowił się skupić wyłącznie na pracach polskich artystów. *Ars moriendi / Sztuka umierania* w tarnowskim BWA to nie

próba ukazania stosunku współczesnych artystów do umierania, a raczej przegląd różnych „śmiertelnych działań”. Z tego też powodu wystawa prezentująca tak „atrakcyjny” (bo ekstremalny) motyw nie jest najlepszym tematem recenzji — brakuje jej wyraziście zarysowanych koncepcji, z którymi można efektownie polemizować. Nie znaczy to jednak, że jest to ekspozycja nieudana, gdyż pełno na niej delikatnych nawiązań czy dialogów między pracami, niemniej za brało tu trochę odważnych rozwiązań aranżacyjnych. Zdecydowaną zaletę stanowi natomiast decyzja kurato-

ra o włączeniu do pokazu kolekcji historycznych funeraliów Bogdana Steinhoffa.

Skojarzenia ze śmiercią w tarnowskim BWA budzić może już samo miejsce. W Parku Strzeleckim poza niewielkim pałacykiem, gdzie mieści się galeria, znajduje się także mauzoleum generała Józefa Bema, zaprojektowane przez Adolfa Szyszko-Bohusza. Ten wątek został doskonale wykorzystany w katalogu wystawy — otwiera go archiwalne zdjęcie ze sprowadzenia prochów generała Bema do Tarnowa i zorganizowanego wówczas komisijnego

pomiaru antropometrycznego. Zresztą katalog zasługiwałby na osobną recenzję — ten świetnie uzupełniający ekspozycję zbiór tekstów został rzetelnie opracowany przez Magdalenę Burdzyńską (związaną z BWA Tarnów). Nieoczekiwana kolorystyka publikacji, kojarząca się raczej z Tumblrem niż ze śmiertelną powagą, trumienne wzory czy rysunki pożyczone z ozdobnych okładek mszałów — wszystko to tworzy spójną całość, przy czym, co warto dodać, katalog ogląda się równie dobrze tym, którzy na wystawie nie byli. Autorem koncepcji publikacji jest Przemysław Chodań, który do współpracy zaprosił religioznawczynię, Małgorzatę Zawilą, oraz historyka sztuki, Jerzego Żmudzińskiego. Jeśli chodzi o zawartość sal galerii i książki, jest ona tożsama — i tu, i tu zaprezentowano prace jedenaściorga artystów i związane z nimi komentarze dotyczące procesu twórczego lub stosunku do śmierci. W wybranych przez kuratora dziełach poświęconych „ćwiczeniom z umierania” można wskazać różne wątki, w tym śmierć jako proces związany przede wszystkim z cielesnością, fascynację historycznymi motywami wanitatywnymi czy osobiste przeżycia związane ze śmiercią.

Zdecydowanie najmocniejszą pracą na całej wystawie są *Obrzędy intymne* Zbigniewa Libery, realizujące wątek cielesny. Paradoksalnie jednak moją uwagę przykuło inne dzieło. W gablocie obok mszałów funeralnych o pięknych okładkach spoczywa na czerwonym aksamicie wyrzeźbiona z kamienia głowa. Być może pochodzi ona z nagrobka, a na pewno była wcześniej częścią innej rzeźby. Widoczne na kamieniu zużycie sugeruje, że obiekt znajdował się na zewnątrz, wygląda na smagany wiatrem i obmywany deszczem. Obcięta przy szyi *Głowa* została przez artystkę, Laurę Pawełę, wykończona czerwonymi plastikowymi kroplami o wydłużonym kształcie, które przypominają zastygłą krew, narysowaną uprosz-

czoną, dziecięcą kreską. Staranna forma niespodziewanie umieszczona pośród przedmiotów historycznych, związanych z tradycyjnymi obrzędami przejścia, wchodzi z nimi w dialog. W wypowiedzi towarzyszącej pracy Paweła stwierdza, że jako osoba niewierząca ma problem z obrzędami pogrzebowymi, w których nie chce i nie potrafi się odnaleźć. Głowa, umieszczona wśród obiektów z porządku katolickiego, staje się zatem częścią szerszego kontekstu — i właśnie tego rodzaju odniesień zabrakło większości przedstawionych prac.

Wracając jednak do Libery i jego *Obrzędów intymnych*, trudno nie zauważyć, że wobec pozostałych zaprezentowanych na wystawie projektów (może poza *Widziałam swoją śmierć* Zuzanny Janin) jest to praca o przytłaczającej wręcz mocy rażenia. Wyświetlona na zwykłym peryskopowym telewizorze przykuwa uwagę widzów niemal natychmiast po wejściu do sali. Opieka nad odchodzącą babcią artysty, karmienie, wycieranie i przewijanie nieświadomej starej kobiety zostało zestawione z *Bólem głowy* Anety Grzeszykowskiej, *Autoportretami obsesyjnymi* Magdy Hueckel i *Zabiłeś za mnie kurę* Justyny Górskiej. Wszystkie powyższe prace poświęcone zostały różnym przedstawieniom śmierci jako procesu, któremu ulega ciało. I chociaż w założeniu może to wyglądać zgrabnie, to jednak wobec *Obrzędów intymnych* trudno brać serio projekty Grzeszykowskiej i Hueckel. Absurdalny czarny humor *Bólu głowy*, czarno-białego filmu o dezintegracji ciała po wybuchu (sztucznego ognia), surrealistycznego i zabawnego, zdaje się przybierać postać średnio udanego żartu wobec powagi i strasznej codzienności ukazanych w pracy Libery. Zdjęcia Hueckel, przedstawiające ciało nałożone na procesy rozkładu, także błędną w zestawieniu z *Obrzędami intymnymi*. Obronną ręką z tego zestawienia wychodzi chyba tylko Górська, którą ratuje odmien-

ny temat — śmierć zwierzęcia, a nie człowieka.

Niepokój związany ze śmiercią wiąże Hueckel z kolejnym wątkiem obecnym na wystawie, czyli z tematem osobistej fascynacji śmiercią. Najbardziej wyróżniają się tu prace Zuzanny Janin z cyklu *Widziałam swoją śmierć*, a konkretnie *Ceremonie* oraz *Siedem śmierci*. Pierwsza z nich to wideo z zaaranżowanego przez artystkę własnego pogrzebu (w którym uczestniczy ona *incognito* i obserwuje żałobne obrzędy). Druga przedstawia siedem możliwych sposobów utraty życia, w których główną rolę grają te same „zwłoki”. Temat ten realizuje także Przemysław Branas. Przygotowując *Hienę*, przez kilka miesięcy regularnie odwiedzał on cmentarz, gdzie zbierał niedopalone znicze, które później topił i wlewał do formy. W wyniku tego procesu powstała woskowa rzeźba w kształcie niewielkiej trumny i dokumentacja fotograficzna przedstawiająca siatki pełne zebranych zniczy. Proces tworzenia tego dzieła wymagał od artysty oswojenia się z cmentarzem, który zamiast miejscem pamięci stał się dla niego źródłem materiałów niezbędnych do pracy twórczej. Inaczej śmierć postanowiła oswoić inna młoda artystka, Honorata Martin. *Moment* to zapis chwili oddzielenia się od świata, zanurzenia w wodzie, które ma stanowić metaforę śmierci. Trudno jednak zapomnieć, że w symbolice chrześcijańskiej, bliskiej artystce w innych jej dziełach, zanurzenie w wodzie jest także znakiem chrztu. W ten sposób moment odejścia z jednego świata jest wejściem do drugiego, w którym to jednostka staje się częścią nowej wspólnoty — taka interpretacja pracy Martin pozwala dostrzec, że *Moment* to właściwie jedyny projekt na wystawie, w którym umieranie, przynajmniej częściowo, ma związek z religią.

Zasadniczym założeniem wystawy miała być właśnie świecka refleksja, oddalona od utrwalonych przez

religię sposobów przeżywania straty. Wybrane przez kuratora dzieła, korespondujące z historycznymi przedstawieniami śmierci, są więc nie tyle prześmiewcze, ile areligijne. Jest to właściwie jedyny wątek spajający wszystkie pokazane prace — i byłby on dosyć skutecznym pomysłem, wokół którego można by zbudować całą narrację wystawy, gdyby nie jej część historyczna. Dawne sztuka i rzemiosło — niezbyt zresztą zgrabnie wplecione w tkanę ekspozycji — przesycane są bowiem religijną symboliką. Zdaje się więc, że kuratorowi zabrakło pewnej konsekwencji w urzeczywistnianiu pomysłu „świeckich ćwiczeń z umierania”, tak jakby kolekcja Steinhoffa została dorzucona w pakiecie z mecenatem przedsiębiorcy. Nawet jeśli tak właśnie się stało, można było chyba wybrnąć z tego lepiej — ale o tym za chwilę.

Jak wyglądają odszukane przez Chodania areligijne symbole śmierci? Przykładowej odpowiedzi dostarcza Andrzej Wasilewski i jego *Pin-up fruits*, zestawienie apetycznych *pin-up girls* i rozkładających się owoców. Piękne dziewczyny, odrażające owoce, oczywiście, oczywiście, także ich tkanki kiedyś się rozłożą. Problemów ze śmiercią ciała nie ma bohater filmu Anny Orlikowskiej, kościotrup z gry *The Movies*. Jej praca to powtórzenie *Tańca śmierci*, drzeworytu Hansa Holbeina, w rzeczywistości wirtualnej. I chociaż umieranie nie dotyczy świata, który zawsze można zacząć tworzyć od początku, to umieszczone w nim kościotrupy odgrywają tę samą rolę, co wyryte przez Holbeina figury — przypominają o istnieniu i nieuchronności śmierci. Zupełnie inaczej do sprawy przetwarzania istniejących wzorów podszedł malarz Paweł Susid. Jego niewielki gwasz *Złe życia kończą się śmiercią* przedstawia napis o tytułowej treści wyryty na tablicy. Umieszczona nad nim liczba XI sugeruje, że to jedenaste przykazanie z kamiennych tablic Mojżesza. Absurdalna treść tego napisu i jego

kolorowa forma sprawiają jednak, że trudno traktować go jako poważną wypowiedź, chociaż Susid w tekście towarzyszącym obrazowi stwierdził, że bywał zań chwalony nawet w środowiskach kościelnych.

Praca Susida umieszczona została na tarnowskiej wystawie w niewielkiej bocznej salce, razem ze zbiorami Steinhoffa. Tu pojawia się największy problem *Ars moriendi* — o ile dobór dzieł wydaje się dość reprezentatywny, o tyle aranżacja nie była w stanie udźwignąć ciężaru ekspozycji. Wykorzystano przestrzeń tylko w głównej siedzibie BWA, w Pałacyku Strzeleckim — sporą salę główną i przylegającą do niej boczną salkę. W pierwszej panuje półmrok, wiele wybranych przez Przemysława Chodania prac to filmy, które rzucane są bezpośrednio na ściany. Druga, jasna salka jest z kolei wypełniona niezbyt fortunnie ułożonymi trumnami, mszałami, zdjęciami i tak dalej. Dużą zaletą działalności tarnowskiego BWA była dotychczas umiejętność współpracy z Muzeum Okręgowym w Tarnowie czy nawet z pobliskim Zalipiem. Tym razem, podczas wystawy na wymagający temat, zaniechano tego i ekspozycja wygląda trochę jak upchnięta na siłę w zbyt małej przestrzeni, gdzie brakuje miejsca na aranżacyjne zabawy. Może kuratorowi zabrakło doświadczenia w pracy z przestrzenią, a może w salach BWA naprawdę nie dało się inaczej rozmieścić prac. Tak czy tak, na papierze katalogu wystawa wygląda zgrabniej niż w rzeczywistości, a teksty artystów poświęcone śmierci można przeczytać bez używania latarki w telefonie. Ale skoro w świecie sztuki po śmierci ekspozycji pozostaje katalog, możemy się tylko cieszyć.

Martyna Nowicka

ATTILA CSÖRGŐ, KWADRATURA KOŁA

Galeria Arsenál, Białystok
 kuratorka: Monika Szewczyk
 13 marca — 16 maja 2015

Czy można dotknąć nieskończoności? A może da się ją złapać, zobaczyć, oznaczyć jej kształt? Czy można dokonać niemożliwego — stworzyć kwadratowe koło? Węgierski twórca Attila Csörgő przedstawia nam cztery obiekty, które mogą pomóc odpowiedzieć sobie na te pytania.

Przestrzeń Galerii Arsenál w Białymstoku, miasta, gdzie od niedawna Csörgő osiedlił się na stałe, okazała się idealną oprawą dla machin artysty. Wystawę pokazano w oddziale dawnej elektrowni, budynku pofabrycznym z początku XX wieku. W hali głównej wraz z *Kwadraturą koła* prezentowana jest *Tężnia* Roberta Kuśmirowskiego, którą wypełniają pozostałości współczesnej cywilizacji. Przejście z przepastnej przestrzeni hali fabrycznej do sal wystawowych jednocześnie wprowadza w kameralny charakter pokazu i tworzy industrialny kontekst dla maszyn Csörgő. W porównaniu ze skalą *Tężni* instalacje artysty zyskują wymiar wysmakowanych, wirtuozerskich rzeźb. „W jego pracach pojawia się wyraźne napięcie pomiędzy »ubogim« wyglądem obiektów, bliskich estetyce *arte povera*, a skomplikowanym i wysublimowanym potokiem myśli wyrażonych w tworzonych konstrukcjach. Procesy i mechanizmy są widoczne i przejrzyste, a powstałe obiekty nie mają żadnych ukrytych elementów”, pisze Barnabás Bencsik, węgierski krytyk sztuki, we wstępie do ekspozycji. Surowce wystawy to: aluminium, pleksi, folia światłoczuła, papier oraz szkło — materiały na tyle transparentne, by unieść ciężar stawianych przez artystę pytań.

Czy koło może być kwadratowe? Leonardo da Vinci pokazał, że tak.

Csörgő rezygnuje z postaci człowieka witrażowego, by zastąpić go efektem świetlnym. Renesansowa analiza miejsca człowieka we wszechświecie znajduje tu swoje rozwiązanie czysto fizyczne. Sztuka staje się wyzwaniem, zagadką do rozwikłania. Koło może być kwadratowe, o ile puścimy na nie od góry snop światła, a na jego drodze zawiesimy kwadrat — zdaje się odpowiadać widzom autor tytułowej pracy wystawy (*Kwadratura koła*, 2014, lustro aluminiowe 3D, lampa, koło z pleksi). W ciemnej pofabrycznej przestrzeni nowoczesny przedmiot prezentuje się niezwykle elegancko. Podobnie jak w sztuce *art déco* Csörgő przywiązuje dużą wagę do jakości materiałów. Ten artysta-naukowiec i artysta-wynalazca cyzeluje swoje dzieła sztuki niczym średniowieczny rzemieślnik. Podchodzi do nich z pietyzmem, dbając o każdy szczegół, który ma znaczenie w odbiorze całości.

Wystawa skąpana jest w półmroku, dlatego aby znaleźć kolejny obiekt, musimy podążać za światłem, które iluminuje *Tarcza* (2015, papier, lustro, lampa). W labiryncie cieni docieramy do kolejnego pytania postawionego przez artystę: czy można zobaczyć nieskończoność? Podążając wzrokiem za zwiniętą w rulon kartką oraz światłem lampy odbitym od lustra, odkrywamy na sześciennym wzorze płytek podłogowych wstęgę Möbiusa, matematyczny symbol nieskończoności. Pytanie o nią, kluczowe dla narracji wystawy, ma charakter czysto empiryczny — fizyczny i matematyczny. A odpowiedzią na nie jest „dziwne materii pomieszczenie”, nie zaś dociekania metafizyczne. Autor bada, jak można uchwycić niemożliwe, a nie to,

jak dotrzeć do prawdy o nim. Zatrzymuje się na samym poznaniu, a nie na tym, co chce poznać. Chce przechytrzyć ulotność nieskończoności za pomocą obliczeń i trików optycznych, które wywołują u odbiorcy określony estetyczny efekt.

Do zupełnie innego wniosku dochodzimy, obcując z *Möbius Space* (2006, folia transparentna, czarno-biały wydruk fotograficzny, stół podświetlany). Tym razem światło prowadzi nas do podświetlonego blatu stołu, na którym artysta umieścił zwiniętą we wstęgę Möbiusa kliszę fotograficzną. Na ścianie obok rozpostarł zaś kliszę w dekoracyjnej ramie. Csörgő dalej drąży temat, pytając: jaki kształt ma nieskończoność? czy coś przedstawia? Na wydruku fotograficznym uwieczniony jest Pałac Branickich (obok niego mieści się główna siedziba Galerii Arsenál). Nieskończoność może zatem przyjąć kształt kliszy, aparatu, negatywu, a wreszcie fotografii zachowującej wizerunek chwili dla tych, którzy nie brali w niej udziału. Nieskończoność może być też obiektem uwiecznionym na zdjęciu. Czy Pałac Branickich nie opowiada nam historii jego właścicieli i ich epoki, mimo że nie ma już ich między nami? Wstęga Möbiusa może prowadzić również do refleksji o pamięci. Nawet kiedy budynki zostały zburzone, a fotografie zniszczone, wspomnienia wciąż pozostają w nas. Wprowadzenie konkretnego obiektu na kliszę kieruje nasze myśli ku przemijaniu. Nieskończoność zyskuje materialny kształt fotografii, ale też niematerialnej pamięci o człowieku.

Wstęga Möbiusa, motyw przewodni wystawy, prowadzi nas do kolejnego obiektu. Zanim go jednak

zobaczmy, wpiętych usłyszymy miarowe tykanie *Clock-work* (2015, zegar, statyw, lampa, szkło, folia transparentna). Praca wręcz woła, by się do niej zbliżyć, a kiedy już jesteśmy przy niej, możemy obserwować, jak wskazówka zegara ślizga się po powierzchni wyprofilowanego szklanego cylindra. Znowu światło dopełnia poetycką wymowę dzieła — oglądamy na ścianie cień w kształcie wstęgi Möbiusa. Wskazówka zegara wędruje po granicy nieskończoności, której nie jest w stanie przekroczyć. Czy nieskończoność można zmierzyć w czasie? Mimo charakteryzującego artystę optymizmu poznawczego dochodzi on tutaj dosłownie i metaforycznie do ściany. Tylko cienie i odbicia są w stanie dotknąć nieskończoności.

Kwadratura koła to krótki traktat na temat nieskończoności wcielony w estetyczne przedmioty. Csörgő koncentruje się na granicach percepcji, prowadząc z odbiorcą grę iluzji, sztuczek, labiryntów światła, cienia i dźwięku. Wciela się w konstruktora machin do badania nieskończoności. Stawia coraz głębsze pytania i odpowiada na nie tak konkretnie, jak tylko potrafi. Z przemijającego świata materii próbuje wydestylować nieskończoność i cały czas balansuje na jej granicy. Niemniej zbliżając się do niej, nieuchronnie oddala się coraz bardziej. Najwyraźniej widać to w pracy *Möbius Space*, do której niespodziewanie wkrada się metafizyka. Mówiąc o nieskończoności, nie da się nie dotknąć tego, co skończone, przemijające, i nie zapytać jednocześnie o wieczność. Światło, które wyłania obiekty z cienia przestrzeni wystawienniczej, również kieruje nas ku metaforycznemu wymiarowi prac. Odkrywa przed nami zamiysł twórcy, który inaczej pozostałby jedynie w jego umyśle. Przywołuje na myśl koncepcje artysty jako kontynuatora dzieła boskiego stworzenia. Csörgő wciela się zarazem w średniowiecznego rzemieślnika, dopracowując

szczegóły swoich instalacji, renesansowego humanistę, badając granice poznania, i w oświeceniowego naukowca, który za pomocą mechanizmów próbuje zgłębić zasady działania świata.

Industrialny kontekst białostockiej fabryki działa na korzyść wystawy. Wyobraźmy sobie, że te same obiekty zostałyby ustawione w białych ścianach galerii — pozostałaby z nich wówczas jedynie estetyczna forma. Tutaj, w przepastnej przestrzeni elektrowni, w kontekście *Tężni* Kuśmirowskiego, wpisują się one w narrację maszyn — pozostałości współczesnej cywilizacji. W grze półcieni zyskują wymiar cennego mechanizmu, który został umieszczony w specjalnie dla niego przygotowanej przestrzeni. Precyzja wykonania tych przedmiotów budzi w nas szacunek dla ich autora. Przestrzeń wystawy kreuje płaszczyznę rozmowy twórcy z odbiorcą. Attila Csörgő dyskretnie stawia pytania o kolejne aspekty nieskończoności. Swoimi pracami, ich formą, materiałem i tematyką, zaprasza nas do kontemplacji ich subtelnej materii.

Anna Miller



Hartmut Staake, *Młego weekendu*, olej na płótnie, 1981, 100 x 100 cm,
Kunstarchiv Beeskow — Archivierte Sammlung von Kunst aus der DDR, fot. D. Szewenberg

ILUZJE. BEESKOW — ŁÓDŹ 2015

Atlas Sztuki, Łódź

kuratorki: Jagoda Barczyńska, Agata Mendrychowska, Marta Skłodowska

6 marca — 12 kwietnia 2015

Nie sądziłam, że zobaczę taką wystawę w Polsce. Jedynym rodzimym odpowiednikiem reżimowej, socjalistycznej twórczości z Niemieckiej Republiki Ludowej, jaką w marcu pokazał Atlas Sztuki na wystawie *Iluzje. Beeskow — Łódź 2015*, byłby socrealizm, a ten nie cieszy się raczej, nad czym ubolewam, nawet czyśto historycznym zainteresowaniem muzeów. Ostatni pokaz w tym stylu zorganizowało kilka lat temu Muzeum

Śląska Opolskiego — a więc daleko od popularnych ośrodków sztuki. Tym bardziej nieoczekiwana zdaje się wystawa specyficznego, choć stonowanego dość kompletną estetyczną całość, fragmentu zbiorów muzeum w Beeskow, gdzie zdeponowane zostało ponad 20 000 dzieł sztuki, obiektów i pamiątek, które w czasach NRD stanowiły własność rozmaitych państwowych organizacji, od partii komunistycznej, czyli Socjalistycznej

Partii Jedności Niemiec (SED), do pomniejszych organów państwowych, a także organizacji kulturalnych lub też na przykład władz Berlina Wschodniego. Obiekty te nie przyozdabiały wyłącznie partyjnych gabinetów, pojawiały się również w pensjonatach wczasowych, biurach czy stołówkach pracowniczych. Kontekst ów czyni zgromadzone na wystawie przedmioty jeszcze bardziej absurdalnymi — komunizm, choć upadł tylko

dwie i pół dekady temu, wydaje się dziś odległy i niewiarygodny, a zaprezentowane w Łodzi obrazy są niczym prehistoryczne skamieliny z innej epoki.

Utworzona w 1949 roku NRD ze względu na bliskość Zachodu pełniła funkcję przedmurza socjalizmu podczas zimnej wojny, tym samym stała się krajem szczególnie brutalnej kontroli społeczeństwa, z którego ostatecznie uciekło ponad półtora miliona obywateli. W tej schizofrenicznej sytuacji — postnazistowskie Niemcy zostały podzielone na pół, a sam Berlin przedzielono murem, tak aby mieszkańcy NRD nie odważyli się uciec z przymusowego socjalistycznego raju — propaganda i ornament masowy były znacznie intensywniejsze niż w pozostałych krajach bloku wschodniego, o czym świadczy choćby to, że do końca istnienia republiki socjalistycznej pochody pierwszomajowe paradowały w pełnych parafernaliach. Jednocześnie jednak w NRD, z jej oficjalnym antyfaszyzmem, zamieszkało wielu najwybitniejszych lewicowych artystów, zmuszonych do ucieczki z nazistowskich Niemiec, z Bertoldem Brechtem na czele, a poziom życia i zarobki robotników były tam najwyższe w całym bloku. I to właśnie ze względu na to ostatnie, a nie na dziwny syndrom sztokholmski, w latach 90. narodziła się tam tak zwana ostalgia, czyli tęsknota za komunizmem.

Ostalgii chyba zawdzięczamy łódzką wystawę, bo z pewnością nie ciepłym odczuciom wobec upadłego komunizmu. Być może dlatego też ekspozycja nie została zbyt nagłośniona i trwała zaledwie miesiąc. Zwiedzając ją, natychmiast dostrzegamy tego przyczynę. Nie jest to miły, postodwilżowy pokaz słonecznego dizajnu *à la* „chcemy być nowocześni”. To nie estetyka „awangardy dla mas” polskiego plakatu. To socrealistyczne obrazy Honeckera i Breżniewa ściskających dłonie na tle krwistych flag ZSRR i NRD. I to

w kontekście tak odległym od postmodernistycznej zgrzywy Komara i Melamida czy innych prześmiewców soc-artu jak to tylko możliwe. Zero ironii, pełna powaga.

Oczywiście NRD nie produkowało wyłącznie ikon (i to często dosłownie, tak jak na obrazie *Socjalistyczna ikona* Norberta Wagenbretta, 1990) Honeckera, Breżniewa, Gorbaczowa czy Stalina (*sic!*) lub pomników Lenina czy Marksa, ale jej nieoficjalni artyści pozostawali znacznie mniej znani niż rosyjscy nonkonformiści, a czasem wręcz zupełnie zapomniani. Niektórych doceniono dopiero po upadku muru berlińskiego, zwłaszcza jeśli udało im się wpisać w kontekst sztuki Niemiec Zachodnich. Od lat 80. XX wieku takim artystą jest na przykład Neo Rauch, przedstawiciel Nowej Szkoły Lipskiej, a obecnie jeden z najbardziej docenianych twórców niemieckich, którego niepokojący realizm okazał się znaczący w kontekście zarówno „odrodzenia malarstwa” lat 80., jak i zjednoczenia Niemiec, co więcej, uznawany jest też za jednego z reprezentantów nowych realizmów, obok Tuymansa czy Sasnała. Pokazana w Atlasie kolekcja prze wartościowuje niby oczywiste w byłych krajach komunistycznych pojęcia sztuki oficjalnej i nieoficjalnej, a dzieje się tak ze względu na wyrażany przez nią krytycyzm wobec władzy i zwrot ku estetykom awangardowym. Choć NRD było krajem, gdzie za posiadanie zachodnich płyt groził areszt, to aby uczestniczyć w życiu artystycznym i móc wystawiać, nie trzeba było od razu być artystą reżimowym. Jedną z najciekawszych cech malarstwa NRD, jaka pojawiła się po tym, jak socrealizm przestał obowiązywać, jest dająca często dziwaczne rezultaty adaptacja wcześniejszych stylistyk, na przykład Nowej Rzeczowości *à la* George Grosz czy Otto Dix, a czasem też malowanie oficjalnych czy półoficjalnych portretów w tego typu stylistyce. Seria przedstawień żołnierzy radzieckich autorstwa Thomasa

Zieglera utrzymana jest we wczesnej estetyce Francisa Bacona (przypomina ona nam o tym, dlaczego ten ostatni pozostał w gruncie rzeczy malarzem realistycznym). Bohaterowie tych płócien zostali ukazani na metafizycznym, krwistoczerwonym tle, nadającym ich sylwetkom „niesamowitości” i wywołującym wrażenie obcości, a to na pewno nie stanowiło efektu pożądanego przez jakiegokolwiek oficjalny organ władzy, który mógłby zamówić owe portrety.

Niesamowitość, a także poczucie obcości — to tutaj zaczynamy powoli dochodzić do sedna, dlaczego ci zupełnie mi wcześniej nieznani, całkowicie figuratywni, realistyczni twórcy tacy jak: Karl Heinz Kuhn, Gerhard Fuesser, Harald Metzkes, Jörg Jantke czy wspomniany już Norbert Wagenbrett i wielu innych mają dziś potencjalnie całkiem sporą siłę oddziaływania. Z punktu widzenia czystego piktorializmu, sposobu obrazowania, ich malarstwo jest całkowicie świeże i nieopatrzone dziesiątkami reprodukcji w albumach oraz na wystawach. Wywiera podobny efekt jak dziś zapomniane, a bardzo interesujące postsocrealistyczne malarstwo radzieckie, obecnie powoli odkrywane na nowo, chodzi mi tu o prace Aleksandra Dejneki czy Wiktora Popkowa. Ich twórczość, choć realistyczna i propagandowa, opiewająca zalety reżimu, zawsze miała w sobie pewien mrok, ciemną stronę, która dziś każe nam patrzeć na ich dzieła nie tylko jako na relikty przeszłości, lecz także jako na często fantastyczne, nowatorskie podejście do obrazowania rzeczywistości.

Wiele obiektów z Beeskow udowadnia, że zasadniczo wszystkie prądy w sztuce zachodniej miały swoje wschodnioniemieckie odpowiedniki: hiperrealizm, realizm krytyczny, kwestionowanie realizmu samego malarstwa (by wspomnieć tu choćby usytuowane w studiu obrazy Krafta), „nowi dzicy” lat 80., pop-art (Uwe Pfeifer), konceptualizm podważający samą zasadę rzeczywistości. Warto

tu też wspomnieć o wielkim nieobecnym pokazu, który wyemigrował zbyt wcześnie, by uznać nawet jego dzieła powstałe w latach 50. w NRD za część tejże spuścizny, czyli o Gerhardzie Richterze, współtwórca „kapitalistycznego realizmu”. Być może nie byłoby jednak tego ostatniego nurtu, gdyby nie lata spędzone w NRD.

Zaprezentowano też na ekspozycji fascynujące portrety robotników — często w „nienaturalnych” pozach, przeskalowane, jakby nieudolne, ale wizualnie dziwnie porywające. Kobiety na linii produkcyjnej, robotnicy metalurgiczni, stachanowcy, rolnicy, w końcu same maszyny. Patrzymy w twarz czemuś, co albo znienawidziliśmy, albo nauczono nas nienawidzić w szkole. Dziś, w obliczu kryzysu finansowego i powrotu myślenia w kategoriach klasy, ten dorobek, oczywiście upiększający trudne warunki, w jakich miliony kobiet i mężczyzn budowało lepszą socjalistyczną przyszłość, może zostać zobaczony w kontekście, który nie śmieszy, ale raczej przestrasza, na poważnie, trochę tak jak u Andrzeja Wajdy w jego *Człowieku z marmuru*. Niepokój wynika chyba z tego, że dziś możemy spojrzeć na te okropne reżimowe dzieła bez naglącej potrzeby potępiania ich. Podobne emocje towarzyszyły na przykład niedawno ponownemu odkryciu sztuki Andrzeja Wróblewskiego, w tym też jego prac socrealistycznych, których jednak prawie wcale nie zobaczyliśmy na wystawie w warszawskim MSN-ie. Dlaczego? Pokazałyby one przecież, że w twórczości tego artysty istniała pewna ciągłość między jego malarstwem „nowoczesnym” a socrealistycznym, a nie zaś totalna estetyczna przepaść. Co więcej, na przykładzie kolekcji z Beeskow widzimy, że omawiany system artystyczny nie stanowił monolitu i ulegał przemianom: z jednej strony widać tu bowiem ponadczasowość dostojnego realizmu, z drugiej dostrzec można nowoczesne projekty architektoniczne, kola-

żowe, utrzymane w stylu zbliżonym do prac luminary typu Superstudio, mające unowocześnić socjalizm w duchu kolorowego postmodernizmu, stworzyć nowe miasta, osiedla, rodzaje przemysłu, a także umożliwić bardziej prywatne, przyjazne stosunki między mieszkańcami.

Choć dziś popularność pewnych estetyk czasów socjalizmu wraca, najczęściej z tego okresu odzyskuje się awangardę, i to tę, którą można jakoś zestawić z rozwojem sztuki na Zachodzie. Nie poświęca się natomiast wystarczającej uwagi sztuce „reżimowej”, z góry uznając ją za wtórny, propagandowy kicz. Interesuje nas bowiem głównie jej wymiar polityczny, i to przeważnie interpretowany w kategoriach jednoznacznie negatywnych, podporządkowania: artystyczna słabość tej sztuki zestawiana jest z twórczością nieoficjalną, awangardową, widzianą (i docenianą) w kategoriach „opozycyjnych”, nawet jeśli sztuka ta nie zawsze była oryginalna wobec estetyk rozwijanych na Zachodzie. Percepcja awangardowej, konceptualnej twórczości powojennej w krajach komunistycznych i jej kariera w kręgach wyrafinowanych znawców i miłośników sztuki miała związek ze spadkiem zainteresowania nurtem realistycznym. Kolekcja z Beeskow już przez to tylko jest ciekawa, że pokazuje, jak często te kategorie — sztuki reżimowej i estetyk awangardowych — nie były sobie przeciwne. Przykładowo estetyka konceptualizmu niekoniecznie musiała stać w sprzeczności z tą oficjalną i była akceptowana na zasadzie czysto estetycznego ozdobnika — bądź co bądź trudno sobie wyobrazić, aby jej implikacje ideowe mogły zostać jakkolwiek wcielone w życie. Na Zachodzie konceptualizm napotkał zatem sprzeczności kapitalizmu, a na Wschodzie — komunizmu.

Jak pisał Boris Groys w *Stalinie jako totalnym dziele sztuki* (1987), socrealizm stał się i pozostaje nadal jednym z najbardziej niechcia-

nych stylów w historii. Są to obrazy traumatyczne, zalegające w magazynach, zepchnięte do nieświadomości na rzecz awangardy konstruktywistycznej i sztuki nonkonformistycznej, co stwarza wrażenie, jakby tego rodzaju twórczość była główną aktywnością artystyczną w tych krajach. A przecież tak nie było! Jeśli dziś popularną rozrywką jest jazda trabantem i picie wódki w barze wytapetowanym sierpami i młotami i z portretami Stalina na ścianach (tak jakby po ujawnieniu zbrodni stalinowskich po 1956 roku heroiczne przedstawienia Wielkiego Wodza nie zostały zakazane), to jest to wyraźny znak, że mamy do czynienia z kolejnym zniekształceniem, a nie tylko z „przepracowywaniem” komunistycznej traumy. Większość osób przychodząca do muzeów komunizmu, nigdy go nie doświadczyła. I choć wielu uważa życie za żelazną kurtyną za niekończący się ciąg cierpień, to jednak nie możemy dać umrzeć nostalgicznym obrazom epoki. Z tego wszystkiego właśnie wynika zapewne dziwny sposób funkcjonowania pamiątek po komunizmie.

Iluzje chcą opowiedzieć o „zniekształcaniu widzenia” przez estetykę komunistyczną. Niemniej dzisiaj, po tym, jak system ten został całkowicie odrzucony i potępiony, „zniekształcenie” owo nabiera cech broni obosiecznej. Jak bowiem traktować muzea komunizmu, rozsiane po stolicach byłych krajów komunistycznych, gdzie więcej miejsca od przedstawień życia codziennego zajmują symulacje cel więziennych i podsłuchy Stasi? A jednak pewien mechanizm powtarzania czyni te symulacje bardzo atrakcyjnymi. Czy w podobny sposób możemy dziś też patrzeć na produkcję artystyczną z tych krajów? Kolekcja z Beeskow udowadnia, że takie wyzwanie estetyczne warto przynajmniej podjąć.

Agata Pyzik



JOANNA MALINOWSKA, C.T. JASPER, ZWIĄZKI ROZWIĄZKI

ms1, Łódź

kurator: Michał Jachula

20 marca — 16 maja 2015

Joanna Malinowska i C.T. Jasper (niedawno jeszcze podpisujący się jako Christian Tomaszewski) urodzili się w Polsce, ale mieszkają przede wszystkim w Nowym Jorku. *Związki rozwiązki* w łódzkim ms1 to pierwsza w Polsce tak obszerna prezentacja ich twórczości.

Ich wspólne dzieła *Matka Ziemia* *Siostra Księżyc* (2009), skafander wzorowany na tym, jaki nosiła Walentyna Tierieszkowa, czy *Halka / Haiti. 18°48'05"N 72°23'01*, wystawiana w Polskim Pawilonie na tegorocznym Biennale Sztuki w Wenecji, to wyjątki od reguły. Artysty są razem, ale zazwyczaj pracują osobno. Przy-

jęta przez nich praktyka działania może tłumaczyć osobliwy tytuł wystawy. Powstała podwójna retrospektywa (pokazano ich prace z lat 2003–2015), chociaż miało być zupełnie inaczej. „Chcieliśmy się pokazać razem jako małżeństwo. Muzeum miało być zaaranżowane jako dziwne mieszkanie na wpół zamieszkane, na wpół opuszczone, a w nim nagrania prywatnych scen z życia na poły prawdziwych, na poły zmystyfikowanych” — mówiła Joanna Malinowska w rozmowie z portalem culture.pl.

Dlaczego tak się stało? Punktem wyjścia dla wystawy były relacje Katarzyny Kobro i Władysława Strzemiń-

skiego. Jednak — jak jest to podkreślane — nie o uczuciach, a o sztuce chciano tu mówić. O wzajemnych relacjach w twórczości Malinowskiej i Jaspera.

Sam pomysł przyjrzenia się artystom-parom jest pociągający. Tym bardziej że w XX wieku nie brakuje na tym polu ciekawych przykładów, i to zarówno z okresu burzliwej awangardy (Sonia i Robert Delaunay, Sophie Taeuber-Arp i Jean Arp, Natalia Gonczarowa i Michaił Łarionow), jak i z czasów późniejszych (Jackson Pollock i Lee Krasner, Nancy Spero i Leon Golub). Temat jest tym bardziej interesujący, że dwudziestowieczne

żony-artystki pozostawały i nadal często pozostają w cieniu swoich mężów-artystów, zaś wspólne prezentowanie ich twórczości stanowi rzadką praktykę. Również w Polsce. Poza przypadkiem Franciszki i Stefana Themersonów nie było zwyczajem organizacji tego typu wspólnych pokazów (z wyjątkiem, jak zauważa Gabriela Świtek w tekście opublikowanym w katalogu wystawy, artystów zajmujących się sztuką użytkową). Powodów zapewne można wymienić wiele, poczynając od przekonania o autonomii twórczości artystycznej i jej oddzielenia od codziennego życia po traktowanie sztuki jednego z partnerów — najczęściej kobiety — jako czegoś pośredniego.

Związki rozwiązek są próbą postawienia dziś pytania o biografię szczególnie, bo twórcy żyjącego w związku z innym twórcą. O — jak pisze kurator ekspozycji Michał Jachuła — wpisanie w historię sztuki „biografii artystycznych, mitologizowania artysty i konstruowania wizerunku twórcy”. Oraz, jak można przeczytać w materiałach prasowych, o „nierozdzielność życia i sztuki”. Tyle że mówiąc o tym wszystkim, nie można zapominać o zmianach społecznych w ostatnich dekadach, o procesie emancypacji kobiet, a także o — coraz częściej innym niż w przeszłości — typie relacji w samym związku.

Owe relacje w przypadku Joanny Malinowskiej i C.T. Jaspiera są trochę problematyczne. Co więcej, oboje zdają się podkreślać własną autonomię, także na poziomie codziennych wyborów. „Ja odbywam podróże do Ziemi Ognistej czy na biegun północny, gdzie przeżywam totalne egzaltacje i ekstazje, a C.T. pakuje walizki, bo nic go nie łączy z tą kulturą (lub brakiem kultury) i raczej wolałby być w Monachium lub Berlinie” — podkreśla w jednej z rozmów Malinowska.

Oczywiście z łatwością można znaleźć elementy dla nich wspólne. Oboje czerpią z kultury, historii, filo-

zofii, sztuki (Jasper przede wszystkim z historii kina). Ich praktyka artystyczna bywa bliska warsztatowi badacza kultur, ale też kustosa w dawnym muzeum historii naturalnej, gdzie współlistniały obiekty przyrodnicze z antropologicznymi. Oboje nieustannie też reinterpretują ślady przeszłości. Tylko czy wspólna biografia stanowi przekonujący klucz interpretacyjny do ich sztuki? Wątpię. Co więcej, wystawa chyba lepiej pokazuje ich rozwiązania, odrębności. Jeżeli już coś ich łączy, to swoista wszechżerność, łatwość przechodzenia z jednego medium w drugie oraz pewna niekoherencja stylistyczna połączona ze sprawnością operowania różnymi technikami. To sprawia, że osoba pisząca o tej ekspozycji — zależnie od dokonanych wyborów — może z łatwością wykreować bardzo różny obraz obojga artystów.

Jedną z muzealnych sal niemal w całości wypełniła *Rekonstrukcja. Forma zoomorficzna [...] z kłem mamuta przebijającym ciało* z 2015 roku. Obiekt ten przypomina wielką, archaiczną rzeźbę słonia bądź mamuta. Joanna Malinowska „odtworzyła” tu własną pracę *Boli* z 2009 roku, którą zakupił kolekcjoner Charles Saatchi. W rzeźbie tej nawiązywała do niewielkich zoomorficznych figur ludu Bamana z zachodniej części Mali, wykonywanych z błota i gliny. Obiektom tym przypisywano duchową moc, zdolność utrzymywania równowagi we wszechświecie. W ich przypadku niezwykle istotne było to, z czego zostały zrobione. Pozostaje to ważne również w pracy Malinowskiej. W swojej rzeźbie artystka nie tylko użyła drewna i gipsu, lecz także swetra prezydenta Boliwii Eva Moralesa, skrawków *Etyki* Barucha Spinozy oraz litra wody z Cieśniny Beringa, oddzielającej Azję od Ameryki. Dodatkowo figura „zwrócona jest w kierunku” *Konfiguracji* Jeana Arpa z 1931 roku, jednej z najważniejszych prac wchodzących w skład kolekcji grupy „a.r.” (jej pierwowzór zwróco-

ny był w stronę obrazu Kazimierza Malewicza). W tym jednym projekcie spotyka się przeszłość i współczesność Ameryki Południowej, dawne afrykańskie obyczaje i tradycja dwudziestowiecznej awangardy.

Styk kultur obszarów kolonizowanych, a także ludów Afryki czy Indian ze sztuką cywilizacji zachodniej to kwestie stale obecne w twórczości Malinowskiej. Interesują ją problemy zawłaszczania, podbijania, ale też poznawania i opisywania. Na wystawie pokazano między innymi *Autoportret jako Franz Boas pozujący jako Indianin Kwakiutl, przedstawiający sposób udrapowania koca w trakcie wystawy grupowej w Smithsonian Institute w 1896 roku* (2007). Artystka prezentuje w tej pracy dawne zdjęcie znanego amerykańskiego antropologa, który sam wcielał się w przedmiot swoich badań. Boas proponował inny sposób patrzenia na kultury pozaeuropejskie i odejście od ich wartościowania. Uwidacznia się tu jeszcze jeden problem intrygujący Malinowską. Wiele mówi się o wpływie kultur pozaeuropejskich na sztukę Starego Kontynentu, by przywołać tu choćby twórczość Gauguina, Picassa czy niemieckich ekspresjonistów. Malinowska stawia jednak inne pytanie: jak by to wyglądało, gdyby inspiracje te przebiegały w odwrotnym kierunku? Jak na przykład wyglądałaby sztuka afrykańska powstała pod wpływem kubizmu?

Co więcej, artystka w swojej sztuce zwraca uwagę na sam proces tworzenia prac oraz sposób wykorzystania środków do ich powstania. Oczywiście łączenie ze sobą różnych gotowych materiałów jest od dawna znane w sztuce (kubiści, Duchamp i surrealiści ze swoimi „przedmiotami gotowymi”...), niemniej Malinowska zdaje się tu odwoływać do zupełnie innej tradycji: tworzenia przedmiotów o magicznych właściwościach.

Fascynujące jest wyliczanie wszystkich materiałów składających się na prace artystki, szukanie zachodzących między nimi związków, domyslanie się

ich pierwotnych i wtórnych znaczeń. Tyle że elementy te nie dają się ułożyć w koherentną całość, a być może zachowują nawet, jak pisze Nova Benway, swój indywidualny charakter. „Nie tyle podlegają interpretacji czy ulegają syntezie, ile pozostają w zawieszeniu”.

W poszukiwaniu pierwotnej materii z 2010 roku to zwykła biała pralka. Bez przerwy wiruje. Coś się w niej obraca. Co? Opis towarzyszący pracy sumiennie wylicza zawartość bębna, to: „piętnaście uncji błota/gliny z Chichén Itzá; garść niczego zebrana w ciemności (z dziesięciominutowego performansu Zbigniewa Warpechowskiego z 1973 roku); kartezjańskie zwątpienie”. Znajduje się tam też martwy zając, który „dużo wie o sztuce” (jawne nawiązanie do Josefa Beuysa), traktat Barucha Leibniza oraz *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji* Bronisława Malinowskiego. Czy naprawdę to wszystko kryje białe pudło pralki? Musimy wierzyć artystce na słowo. To jednak nie koniec komplikacji. Jak podkreśla sama Malinowska, praca nawiązuje do Wielkiego Zderzacza Hadronów, czyli akceleratora cząstek w Europejskiej Organizacji Badań Jądrowych CERN pod Genewą. Liczba podsuwanych tu przez artystkę tropów może oszalać.

O ile Joanna Malinowska nieustannie dokłada kolejne elementy, o tyle C.T. Jasper zdaje się je ujmować. W Łodzi pokazana została jego praca *Erased* (2012–2013), którą wcześniej, jeszcze jako Christian Tomaszewski, zaprezentował w Le Guern. Przestrzeń zaaranżowana w muzeum naśladuje wnętrze warszawskiej galerii; przypominają o nim nawet meble. W opustoszałej przestrzeni wyświetlane są dwa filmy: *Błaszany bębenek* oraz *Blue Velvet*. Niby dobrze znane, ale jednak inne. Jasper z obu starannie usunął ludzi oraz dialogi. Pozostały jedynie wnętrza, bezludne pejzaże.

Podobnie C.T. Jasper postąpił w *Zmierzchu faraonów*, projekcie

z 2014 roku. Jedno z muzealnych pomieszczeń zajął namiot zbudowany z owczych skór. Z początku wydaje się on niedostępny. Po chwili jednak z trudem odnajdujemy niewielki otwór prowadzący do środka. Wewnątrz na wielkim ekranie wyświetlany jest film: wielkie pustynne przestrzenie, zabudowania z czasów faraonów... Nie ma tam tylko ludzi. W tym przypadku procesowi wymazywania poddano *Faraona* Jerzego Kawalerowicza, powstałego na kanwie powieści Bolesława Prusa o rządach Ramzesa XIII. Historia końca dwudziestej dynastii i rozpadu Nowego Państwa (w rzeczywistości upadło ono wraz ze śmiercią Ramzesa XI) bywa uznawana za wnikliwe studium mechanizmów władzy, za opowieść o relacjach pomiędzy nią a religią, za dzieło o pożądaniu władzy i o egoizmie rządzących. „Każdy chciał tego, co lękiem napędlano innych; każdy prosił o własne dobro, nie pytając, czy nie zrobi szkody bliźniemu” — pisał Prus. Istnieją jednak i inne interpretacje, umieszczające powieść, a potem film w historycznym kontekście. Książka Prusa w takim ujęciu staje się opowieścią o upadku Rzeczypospolitej, a film Kawalerowicza mówi o władzy w systemie komunistycznym. Dzisiaj natomiast *Faraon* mógłby stanowić komentarz do *Arabskiej Wiosny*. Może zatem *Zmierzch faraonów* jest próbą uchwycenia tego, co stałe. Niezmiennej dominanty. Pustynia, pozostałości dawnej architektury, to wszystko przez wieki było sceną, na której działa się historia. Może to więc miejsce pamięci.

Play LIVE (2015) także stanowi pozostałość po filmie. Tym razem jest to *Playtime* Jacques'a Tatiego z 1967 roku, czyli jedna z opowieści o panu Hulot. Tu z kolei ocalały futurystyczne meble z końca lat 60. XX wieku. Starannie odtworzone, dzisiaj bardziej przypominają fantazyjne rzeźby niż użytkowe przedmioty. Odległe i dziwaczne, podobnie jak ówczesne rojenia o przyszłym świecie.

Związki rozwiązek to także pytanie o wystawę retrospektywną. O możliwości, jakie daje ten typ pokazu, oraz o jego ograniczenia. Oboje artyści cytują dawne projekty, przetwarzają je, umieszczają w innym kontekście. Malinowska w *Rekonstrukcji. Formie zoomorficznej* [...] z kłem mamuta przebijającym ciało przerabia swoją pracę, używając gliny, gipsu i papieru maché. Zaskakujące składniki, z których powstał pierwowzór, nie były tu już potrzebne (i być może dostępne). To bowiem tylko odtworzenie dzieła na potrzeby muzeum. Jasper rekonstruuje z kolei przybliżony kształt galerii, gdzie pokazywano jego prace. Osobliwy wydać się może ów pomysł powtarzania w innym miejscu klasycznego dzieła *site specific*. Czy jednak dzisiaj, kiedy obiektem kolekcjonerskim stają się całe zaaranżowane przestrzenie, projekt Jaspiera może dziwić? Podobnie jak retrospektywa artystów, których nadal trudno zaliczyć do „klasyków sztuki”. Tyle że obecnie twórcy, nawet ci bardzo młodzi szybko stają się częścią mainstreamu, a tym samym bardzo szybko następuje też proces muzealizacji ich sztuki.

Piotr Kosiewski

GASKON

**FLICIŃSKI
KORPYTA**

Porządek z chaosu
20.06–15.08.2015

KUKLA OMULECKI

PODLASKA PALA

ZIÓŁKOWSKA WOLNIAK

Galeria Le Guern
Widok 8 00-023 Warszawa
www.leguern.pl

ZAKRZEWSKI

Rzeźba z kolekcji rodziny von Rose, fot. I. Omulecki, dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunkowskiego w Krakowie



MAJĄTEK. RZEŻBY Z KOLEKCJI RODZINY VON ROSE ORAZ FILMY I FOTOGRAFIE Z ARCHIWUM ZOFII CHOMĘTOWSKIEJ

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni
 kuratorka: Agnieszka Tarasiuk
 18 marca — 17 maja 2015

Podtytuł wystawy *Majątek* zdradza, o jakich bogactwach tu mowa. Chodzi tu bowiem o konkretny dobytek — zakumulowany również w formie dzieł sztuki — pewnej arystokratycznej rodziny z terenów dawnych Prus Wschodnich, a dokładnie z Dylewa (przed 1945 rokiem — Döhlau). Na pokazie w Królikarni, zrealizowanym przez Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego we współpracy z Fundacją Archeologia Fotografii, oglądamy jego marne resztki w postaci zniszczonych, rozczłonkowanych fragmentów rzeźb. Ale epatowanie artystycznymi destrukcjami nie jest w tym przypadku jedynie efektownym gestem. Kilka ostatnich ekspozycji w Królikarni pokazało, że kiedy ta instytucja sięga po własne zbiory, robi to bardzo zręcznie i nieszablonowo, dotykając problemów wychodzących daleko poza obszar sztuki. *Majątek* stanowi wyrazisty przykład takiej myśli kuratorskiej.

Dylewskim rzeźbom-destruktom towarzyszą na wystawie zdjęcia Zofii Chomętowskiej z lat 20. i 30. XX wieku. Skąd się tu wzięły i po co? Odpowiedź wydaje się jasna: wystawa została zrealizowana przy wspomnianej już współpracy z Fundacją Archeologii Fotografii, która z tejże artystki uczyniła niemal swoją ikonę, od kilku lat udanie sprawując pieczę nad jej dorobkiem. Chociaż wybór nie jest tu wcale taki oczywisty — żeby go wyjaśnić należy przywołać kilka historycznych faktów.

Franz Rose odziedziczył dwór w Dylewie w 1888 roku i niemal od razu stał się „typowym panem na włościach” — zdobył dla rodziny tytuł szlachecki, w obrębie posiadłości

stworzył romantyczny ogród, a także poświęcił się powiększaniu rodzinnej kolekcji sztuki. Oprócz zbierania sztampowych obrazów, będących kopiami wielkich mistrzów, Rose podpisał kontrakt z włoskim rzeźbiarzem Adolfem Wildtem, głównym bohaterem wystawy. I tak artysta ten zasilal Dylewo każdą pierwszą kopią swojej nowej rzeźby, co w efekcie złożyło się na całkiem pokaźny zbiór. Kiedy Franz Rose umarł, kontrakt wygasł. Druga wojna światowa. Rodzina von Rose uciekła z Dylewa. Front zrównał posiadłość z ziemią, przepadł cały dobytek. Nowe czasy. Ziemie Odzyskane. Zgliszczca zostały obsiane trawą. Na terenie majątku powstało Państwowe Gospodarstwo Rolne. Opowieść tyleż dramatyczna, co symptomatyczna dla ówczesnego momentu historycznego.

Szczątki rzeźb Wildta przeleżały pod ziemią dziesięciolecia, archeolodzy wykopali je dopiero na początku XXI wieku. Tak trafiły do przepastnych magazynów Muzeum Rzeźby w Królikarni. Wyciągnięte z niebytu ujrzały światło dzienne dopiero przy okazji *Majątku*. A Zofia Chomętowska? Cóż, jako osoba urodzona w bogatej rodzinie Druckich-Lubeckich z Polesia odwiedzała — a nawet filmowała — pałac w Królikarni (swoją drogą należący do jej ciotki). To właśnie w tym miejscu krzyżują się ze sobą losy kolekcji von Rose i zdjęć Chomętowskiej — nie da się ukryć, że całkiem przez przypadek.

Ale właśnie to przypadkowe spotkanie stanowi oś narracji proponowanej przez zespół kuratorski pod kierunkiem Agnieszki Tarasiuk; dlatego też, niejako z konieczności, przytoczyłem powyżej owe histo-

ryczne perypetie. Trzeba podkreślić, że mamy do czynienia z wystawą bardzo klarowną, schludną, logicznie skonstruowaną. Każda sala dotyczy trochę innych spraw (zasygnalizowanych i zwięźle opisanych na ścianach), które jednak mieszczą się w ramach głównej opowieści o, mówiąc najogólniej, gwałtownych zmianach porządku społecznego w dwudziestowiecznej Europie Środkowo-Wschodniej. Również pokazywane materiały zgromadzone według ciekawego i sugestywnego klucza. Całość otwierają dwie gablotki z garstką rozkruszonego marmuru, który przypomina bardziej proszek do prania niż skałę, oraz ze zniszczoną od ciepła kłiszą fotograficzną Zofii Chomętowskiej. Już na starcie wiadomo, że główną rolę ma tu odgrywać materia traktowana podmiotowo: w swojej zastanej, niezrekonstruowanej formie. Zapewne stąd też decyzja o wyciągnięciu na muzealne kubiki destrukcji, przepalonych i poharatanych kawałków karraryjskich marmurów i brązów, niegdyś gładkich i idealnych wizerunków na przykład antycznych bóstw. Na względnie dobrze zachowane, łatwe do identyfikacji lub po prostu zrekonstruowane rzeźby trzeba trochę poczekać. Wcześniej co i rusz napotykałyśmy jakieś formy pokawałkowanej marmurowej drobnicy, kojarzące się po prostu ze skałami i kamieniami, ale nie z dekoracją pałacowych salonów sprzed lat. Nawet te dzieła, które zachowały się niezłe, wyglądają jakby toczyło je jakieś choróbko — popękane kończyny, rozprucia, czarne nadpalenia, wyżarte twarze. Z nikczemną przyjemnością wyobrażam

sobie, jak musiały cierpieć, na przykład celowo ostrzeliwane przez czerwonoarmistów.

Zatrzymując się tylko na etapie wyciągnięcia z magazynów artystycznych destruktyw, *Majątek* byłby przeciętną wystawą o posthumanistycznym, zorientowanym na przedmioty zacięciu. Coś w stylu: „Zobaczcie, mamy w kolekcji także dzieła zdefektowane i nie boimy się ich pokazać!”. Jednak równolegle do resztek kolekcji rodziny von Rose rozgrywa się narracja snuta za pomocą fotografii Zofii Chomętowskiej, wywodzących się zresztą z podobnego porządku czasowego i społecznego. Są to w większości urokliwe ujęcia okolic jej rodzinnego majątku na Polesiu — łąki, pagórki, rzeczne rozlewiska. Sporą część stanowią także sceny z życia chłopów mieszkających i pracujących na pobliskich mokradłach. Wszystkie te niewielkie obrazy otacza jakaś aura czułościowości. Wcale nie zdziwiłbym się, gdyby u kogoś wywołały one sentymentalne westchnienie za „tamtymi czasami” i „tamtymi ziemiami”. Zakładam jednak, że cel kuratorów był dokładnie odwrotny. Wystarczy tu przyrzeć się krótkim filmom Chomętowskiej, nagrywanym za pomocą amatorskiej kamery Pathé Baby. Z jednej strony herbatka arystokracji w parku, towarzyskie spotkanie na schodach pałacu, fikuśna gra w tenisa, a z drugiej brodzący w bagnistej rzece chłop. Sentymenty na bok, chciałoby się powiedzieć. Przy okazji tych amatorskich filmików często słyszałem zdanie o jakoby „współczesnym” sposobie rejestrowania rzeczywistości przez artystkę. Należy się z tym zgodzić. Z dzisiejszej perspektywy fotografowanie i filmowanie „wszystkiego” jest normalnością, kilkadziesiąt lat temu niekoniecznie. Nawet za sprawą wtórnego przemontowania filmy Chomętowskiej nasuwają skojarzenie ze współczesnymi formatami, na przykład z filmikami w popularnej aplikacji Vine.

Oglądając *Majątek*, warto zadać sobie pytanie o celowość łączenia ze sobą pozostałości po arystokratycznej kolekcji dzieł sztuki i fotografii Chomętowskiej. W moim odczuciu wystawa stanowi rodzaj dość poetyckiej i metaforycznej opowieści, w której obydwie te wątki ciekawie i niejednoznacznie się przeplatają. Nieodwracalnie zniszczone dzieła sztuki przywodzą na myśl upadek przedwojennego porządku społecznego, współtworzonego przecież przez nie i niejako „pamiętanego”. Uwidacznia się on także bezpośrednio na zdjęciach Chomętowskiej (majątek na Polesiu, życie chłopów, ruiny Warszawy). Niemniej próbując sugerować się tropami zaproponowanymi w dołączonej do wystawy książce pod redakcją Jana Sowy (polskie kresy wschodnie i niemieckie kresy zachodnie; kolonialne zapędy Polaków na Ukrainie; wyzysk chłopstwa przez szlachtę), z trudem przychodzi mi wyłuskanie ich na samej wystawie. Jawi mi się ona bowiem jako zbyt delikatna, aby udźwignąć tak poważne tematy. Na szczęście książka słusznie nie została nazwana katalogiem, a raczej częścią składową ekspozycji. Poszerza jej ramy problemowe o wątki, którym dzisiaj — bardzo słusznie — poświęca się coraz więcej uwagi.

Ostatnim akordem *Majątku* jest esej dźwiękowy Michała Libery *Bildung* (2015). Autor nałożył na siebie między innymi nagrania z kamieniołomów w Carrarze, dźwięki dylewskich rzeźb oraz głos Sibylle Friedberg (pamiętającej jeszcze pałac w Dylewie), która czyta ustępy z Kanta o przyrodzie, sztuce i kształtowaniu się substancji. To dość erudycyjna praca i trudno powiedzieć, czy podsumowuje ona poruszane na wystawie kwestie, czy raczej zaprasza do jakiegoś odprężenia.

Jedno jest pewne: *Majątek* to wystawa w całości bardzo dobrze przygotowana, rozgrywająca się w prostych, ale precyzyjnych, subtelnych

i przemysłanych gestach. Muzeum Rzeźby w Królikarni po raz kolejny dowodzi, że doskonale radzi sobie z własnymi zbiorami (wcześniejsze świetne projekty to *Skontrum* czy *Clinamen* Izy Tarasewicz) i że nawet za pomocą artystycznych ostatków jest w stanie stworzyć intrygującą i fachową opowieść o sprawach wychodzących daleko poza obszar muzeum. Oczywiście także i tutaj dochodzi do przemycenia komentarza dotyczącego aktualnej sytuacji instytucji (roszczenia reprivatyzacyjne Krasińskich). W jednej z sal znalazło się nawet miejsce na dokumenty związane z Królikarnią. Można w nich przeczytać, że w 1944 roku właścicielka Królikarni miała zamiar rozebrać pozostałości pałacu zniszczonego w trakcie wojny, lecz sprzeciwił się temu niemiecki urzędnik do spraw muzeów, argumentując, że po wojnie — ze względu na dziedzictwo kulturowe — powinien on zostać odbudowany. Nie dodam nic więcej, oprócz tego, że dziedzictwo kulturowe stanowi dobro wspólne.

Jan Owczarek



Gustav Metzger, *Supportive (fragment)*, 1966–2011, 7 rzutników ślądów z jednostkami sterującymi Kodak SAV 2050, obracające się filtry polaryzacyjne, ciekłe kryształy, dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu

DZIAŁAJ ALBO GIŃ! GUSTAV METZGER — RETROSPEKTYWA

Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń
kuratorzy: Dobrila Denegri, Pontus Kyander
27 marca — 30 sierpnia 2015

Wystawa *Działaj albo giń!*, przygotowana przez Dobrile Denegri i Pontusa Kyandera w CSW Znaki Czasu w Toruniu, to pierwsza na świecie tak kompleksowa prezentacja sztuki Gustava Metzgera. Zgromadzone zostały na niej nie tylko prace ważne dla jego ewolucji twórczej, lecz także bogaty zbiór archiwaliów, charakteryzujący osobowość artysty i nadający kontekst innym jego działaniom.

Gustav Metzger urodził się w 1926 roku w Norymberdze, w rodzinie polskich Żydów. Dzieciństwo spędził więc w mieście corocznych wieców NSDAP oraz pokazów siły i propagandy nazistowskiej. W 1939 roku, dzięki organizacji Refugee Children Movement, razem z bratem został wysłany do Wielkiej Brytanii. Reszta jego rodziny zginęła. Jako młody chłopak zainteresował się lewicową myślą polityczną, przez chwilę na-

wet mieszkał w komunie trockistów i anarchistów w Bristolu. Szybko jednak zrezygnował z bezpośredniej działalności politycznej i postanowił zostać artystą. Uczęszczał na zajęcia z rzeźby i rysunku w Borough Polytechnic Institute. Podczas swoich młodych lat poznał Henry'ego Moore'a, Eduarda Paolozziego i Davida Bomberga, u którego uczył się malarstwa.

Na pierwszą część retrospektywy Gustava Metzgera składają się wczesne obrazy, rysunki i szkice do rzeźb, które długo leżały zapomniane, a teraz premierowo pokazane zostały w Toruniu. Są to prace szkolne, zainspirowane wortycyzmem i ekspresjonizmem, a także te późniejsze, będące wynikiem poszukiwań nowej formy ekspresji, wyrażone własną techniką malarską — „szybką i intensywną”. Metzger, używając ubogich mate-

rialów, wprowadzał do swoich dzieł nowoczesne, abstrakcyjne motywy. Kiedy w 1956 roku w londyńskiej galerii Whitechapel otworzono wystawę *This is Tomorrow*, nową sztukę brytyjską zdominował pop. Metzgera niezmiernie zainspirował ten pokaz i wkrótce pod wpływem tych właśnie nowych tendencji odrzucił tradycyjne malarstwo i rzeźbę. W tym czasie też radykalizowała się jego postawa jako artysty, jak również jako społecznika, o czym opowiada druga, archiwalna część toruńskiej wystawy. Znajdują się na niej zbiory plakatów, ulotek i fotografii dokumentujących działalność ruchów społecznych, w które Metzger był aktywnie zaangażowany, protestujących przeciwko broni jądrowej, antywojennych i proekologicznych. Tytuł wystawy *Działaj albo giń!* pochodzi od hasła sformułowanego w latach 60. XX wieku

przez The Committee of 100, organizację antynuklearną, której twórcą był Bertrand Russell, a nieoficjalnym sekretarzem właśnie Gustav Metzger.

Pod koniec lat 50. Metzger odszedł od ekspresjonizmu i taszyzmu i zaczął eksperymentować ze sztuką auto-destrukcyjną i autokreacyjną. Bezkompromisowość postawy aktywisty znalazła swoje odbicie w radykalnych działaniach z oraz wobec malarstwa. Destrukcja stała się dla Metzgera sposobem zwrócenia uwagi na bezmyślną „obsesję niszczenia” (wojny, wyścig zbrojeń). Jego pierwsze prace z serii destrukcyjnej (*Kartony*, 1959) powstały z rozłożonych pudeł po telewizorach. To w nich Metzger po raz pierwszy świadomie odszedł od tradycyjnego malarstwa, skupiając się na obiektowości i formie. Podobnie było w przypadku „demonstracji” z malowaniem kwasem na nylonie (1960–1961), które okazały się bliższe destrukcyjnym pracom grupy Gutai niż eleganckim, kłutym artefaktom Lucia Fontany. Na wystawie w Znakach Czasu można zobaczyć film z akcji w przestrzeni publicznej na Southbank, ukazujący nowoczesną sztukę na tle nowej, brutalistycznej architektury.

Revolucja obyczajowa, która wydarzyła się w latach 60. XX wieku w Wielkiej Brytanii, znana szerzej jako swingujący Londyn, sprzyjała awangardowym spotkaniom i festiwalom artystycznym. W 1962 roku grupa Fluxus zorganizowała w londyńskiej Gallery One Festival of Misfits (Festiwal Odmieńców). Metzger został zaproszony do wzięcia w nim udziału, ale jego propozycji nie zrozumiano i została odrzucona. Taka sytuacja miała się jeszcze niejednokrotnie powtórzyć w twórczości artysty. Tym samym wiele projektów Metzgera pozostało wyłącznie na kartach katalogów, niezrozumianych lub niewykonanych. Jedną z najgłośniejszych takich sytuacji są Documenta 5, zorganizowane przez Haralda Szeemanna w 1972 roku, podczas których projektu Metz-

gera — przezroczystego kubika gromadzącego spaliny wydzielane jednocześnie przez kilka samochodów osobowych — nie zrealizowano.

Popularna w tamtym czasie teoria destrukcji w sztuce zainspirowała Metzgera do zainicjowania i zorganizowania w 1966 roku głośnego sympozjum DIAS, Destruction in Art Symposium [Symposium o Destrukcji w Sztuce]. Zaproszeni zostali na nie akcjonści wiedeńscy, Yoko Ono i wielu innych awangardowych twórców europejskich. Sam Metzger w wydarzeniu nie wziął udziału, znawszy, że bardziej interesuje go autodestrukcja niż sama destrukcja.

Nie uchowało się zbyt wiele oryginalnych prac artysty z wczesnych lat 60., prawdopodobnie dlatego, że zaczął on używać nietrwałych materiałów (stal, plastik, karton, gazeta). Taki był jednak cel: sztuka autodestrukcyjna z założenia miała być nietrwała i podlegać niszczeniu. Wiele ze zorganizowanych w tamtym czasie akcji miało więc charakter efemeryczny i zachowała się po nich jedynie skromna dokumentacja archiwalna w postaci manifestów, zdjęć, plakatów i ulotek, zaprezentowana na toruńskiej wystawie.

Lata 60. to nie tylko bunt przeciwko tradycji, lecz także czas postępu cywilizacyjnego i technologicznego. Już w ich połowie Metzger zaczął zajmować się związkami sztuki i nauki. Zaprezentowana w Toruniu duża instalacja *Supportive* z lat 1966–2011 to szereg projekcji z wykorzystaniem technologii proto LCD. Należą one do etapu autokreacyjnego w twórczości Metzgera. Projekcje te są przypadkowe, kreowane przez niezależne od artysty procesy, a powstające w ten sposób obrazy budują wielobarwną i dynamiczną kompozycję. Co ciekawe, instalacja ta wykorzystywana była jako psychodeliczna wizualizacja koncertów grup Cream oraz Pink Floyd. Do inspiracji twórczością Gustava Metzgera przyznawali się także członkowie zespołu The Who, którzy

podczas koncertów niszczyli instrumenty i demolowali scenę.

Wzajemne oddziaływanie sztuki i nauki nie skończyło się jednak na eksperymentach z ciekłymi kryształami. W swojej koncepcji sztuki autorefleksyjnej Metzger interesował się powstawaniem dzieł zależnych wyłącznie od reakcji fizycznych lub chemicznych, zakładających użycie nowych technologii oraz maszyn. Przykładem są tu prace: *Kropla na płycie grzewczej*, która ukazuje proces zamiany stanu skupienia wody z ciekłego w lotny, czy *Tańczące rurki*, instalacja poruszająca się chaotycznie pod wpływem drgań powietrza. W latach 70. artysta poświęcił sporo uwagi rozwijającej się technologii komputerowej. Zajął się też opracowywaniem sztuki generowanej przez komputery. Jednak wymagania technologiczne jego projektów niejednokrotnie wyprzedzały realne możliwości sprzętu.

W dwóch ostatnich pomieszczeniach CSW zgromadzone zostały najnowsze prace artysty. Instalacja *Eichmann i Anioł* (2005) to hołd dla Waltera Benjamina. Nawiązuje ona do procesu Adolfa Eichmanna, pomysłodawcy i egzekutora „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”, relacjonowanego przez Hannah Arendt. Po środku sali ustawiona została kuloodporna kabina, kopia z procesu w Jerozolimie, obok pas transmisyjny, a w tle ściana wyłożona popakowanymi stertami gazet oraz reprodukcja obrazu Paula Klee *Angelus Novus*. Metzger odwołuje się w instalacji do Benjaminowskiej koncepcji anioła historii: „Oblicze zwróciło ku przeszłości. Tam, gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieprzerwanie mnoży piętrzące się ruiny i ciska mu je pod stopy. Chciałby się pewnie zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki zaścielające pobożowisko. Lecz od rajy wieje wichry, zaplątał mu się w skrzydłach, a tak jest potężny, że anioł nie potrafi

ich złożyć. Wicher ten niepowstrzymanie gna go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim aż pod niebo wyrasta zwalisko ruin. To, co nazywamy postęphem, to właśnie ten wicher” (Walter Benjamin, *Tezy historiozoficzne*, tłum. Janusz Sikorski, [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, wstęp Jerzy Kmita, tłum. Hubert Orłowski i inni, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975). Instalacja ta przypomina o nieuchronności historii; przytaczając Benjamina, Metzger uwarściwia nas na osobiste, jednostkowe tragedie, których czasem nie zauważamy w natłoku przekazów medialnych.

W ostatniej sali zgromadzonych zostało kilka prac z serii *Fotografie historyczne*, powstającej od lat 90. Składają się na nią wielkoformatowe, znane ujęcia fotograficzne, uwieczniające kluczowe momenty XX wieku: likwidację getta warszawskiego, poparzone napalmem wietnamskie dzieci, zamachy terrorystyczne czy wystąpienia Hitlera w Reichstagu. Artysta uczynił je niewidocznymi, ustawiając przed nimi przeszkody. Fotografie zasłonięte są czasem murem z cegieł, czasem bambusowym płótkiem, a czasem stalową płytą. Cykl ten ma przywrócić wrażliwość na widok śmierci i zniszczenia. Metzger zmusza odbiorcę do wytężenia wzroku, przeczołgania się, fizycznego zaangażowania. Pośrodku sali zaprezentowano instalację *In Memoriam*, na którą składają się tekturowe słupy (przypominające te z berlińskiego pomnika Petera Eisenmana). Ustawione asymetrycznie, chaotycznie tworzą labirynt nie do przejścia.

Od lat 70. artysta projektuje dzieła dla przestrzeni publicznych, zwracając uwagę na kwestie ekologii. Symbolem dewastacji środowiska naturalnego stał się dla Metzgera samochód, częsty bohater jego projektów, w CSW prezentowanych w formie makiet. *Kabra* to najprostsza z instalacji — plastikowy sze-

ścian zbiera spaliny z czterech połączonych wydechami samochodów. *Sztokholm, czerwiec* oraz *Ziemia minus środowisko* to z kolei prace, które Metzger zaproponował jako uzupełnienie wielkich, odbywających się w Sztokholmie i Rio de Janeiro, konferencji ONZ-etu poświęconych ekologii.

Wystawa w toruńskim CSW podkreśla aktywność Gustava Metzgera jako prekursora ruchów sprzeciwiających się przemocy, kapitalistycznej zachłanności, komercjalizacji sztuki, a także nadmiernej roli mediów w kształtowaniu historii powszechnej. Prezentuje działalność artysty, który zawsze wydawał się kroczyć nieco z boku na bieżąco zapisywanej historii sztuki. Mimo tego wiele jego prac powstawało równolegle, a nawet wyprzedzało niektóre awangardowe działania innych twórców. Artysta ten do dziś śledzi aktualne wydarzenia, a w swojej twórczości zwraca uwagę na problemy współczesnego świata. Nie pozostaje też obojętny na otaczające go wydarzenia natury politycznej czy medialnej. Obecnie twórcę, prawie już dziewięćdziesięcioletniego, zajmuje temat wymierających gatunków. Metzgerowi towarzyszy bowiem przekonanie, że sztuka może reagować na problemy współczesnego świata. Jego twórczość i bezkompromisowość powinna stać się inspiracją dla innych. Sto lat panie Metzger!

Katarzyna Szydłowska

JUSTYNA GÓROWSKA, *DZIEWCZYNA, KTÓRA POŚLUBIŁA WULKAN*

lokal_30, Warszawa

kuratorka: Zuzanna Derlacz

13 lutego — 21 marca 2015

Znacie to wrażenie, kiedy kolejna wystawa sztuki współczesnej okazuje się powtórzoną opowieścią, korzysta z zasłyszanych wątków, a artysta eksponuje własną wrażliwość bez refleksji nad tym, dlaczego opowiada widzom tę samą historię? Jeśli tak, posłuchajcie.

Wystawa Justyny Górowskiej *Dziewczyna, która poślubiła wulkan* została pokazana w czterech salach lokalu_30. Zza okien zagląda do wnętrza galerii pejzaż śródmiejskiej Warszawy, podczas gdy w środku rozgrywa się opowieść o tajemnicy. Jej świadectwem są różne przejawy człowieczeństwa zaprezentowane w kolejnych projektach artystki — od genów, które odróżniają nas od zwierząt w *FoxP2* (2012) i *Zabiłeś za mnie kurę* (2011), przez zaginione ogniwo ewolucji w *orang pendeka* (2013) oraz potrzebę rytuału w *Merapi* (2013) aż po pozostawienie śladu swojego istnienia w *FW JG* (od 2009).

Opowieść o niesamowitości otwiera para obiektów połączonych pytaniem o granice człowieczeństwa. Naprzeciw wejścia umieszczono szkielet kury zabitej przez chłopaka artystki, Adama Grubę — to fragment projektu *Zabiłeś za mnie kurę*. Jego dopełnienie stanowi wideo, w którym oglądamy umieranie zwierzęcia zestawione z utworem Piotra Czajkowskiego. Szkielet nie staje się u Górowskiej przedmiotem dyskusji o prawach zwierząt, ich godnego życia i śmierci. Humanitarne traktowanie żywych istot prowadzi tutaj do estetyzacji. Wypreparowany, oczyszczony szkielet staje się rzeźbą

uwierczoną piórkiem zamiast łba. Wielu z nas zna opowieść o kurze biegającej po podwórku po odcięciu głowy. W projekcie Górowskiej ta drastyczna historia została ujęta w formę dekoracyjnej rzeźby. „Tym sposobem kultura zawłaszcza naturę” — czytamy w materiałach do wystawy. Na wątku uczłowieczania koncentruje się również wideoinstalacja *FoxP2*. Enigmatyczny tytuł to nazwa genu pozwalającego ludziom porozumiewać się za pomocą mowy. Górowska podczas kursu inżynierii genetycznej na Wydziale Biotechnologii Uniwersytetu Rolniczego w Krakowie wyizolowała ze swojego DNA ów gen. Prezentuje nam go teraz na wydruku zawieszonym obok centralnej części pracy, którą stanowi kilkunastominutowy film. Artystka, patrząc prosto na nas, odtwarza w nim swoisty taniec śmierci. Cała ubrana w przylegający do ciała czarny strój, z którego odcinają się jedynie odsłonięta twarz i dłonie, wykonuje płynne, wystudiowane ruchy, przypominające jakąś wschodnią sztukę walki, spokojnym i zmysłowym głosem opowiada drastycznymi słowami o kolejnych etapach śmierci zwierzęcia. „Jeśli boisz się go skrzywdzić, nie wchodź do tego pomieszczenia”, ostrzega widza na początku. Cały spektakl agonii zwierzęcia rozgrywa się nie w przestrzeni, ale w naszej wyobraźni. Kreowany w *FoxP2* świat powstaje za pomocą wypowiedzianych przez Górowską słów. Na ekranie oglądamy bowiem scenę tresury, a nie kaźni. Zestawienie brutalnej opowieści o cierpieniu ze spokojnym głosem i gestami postaci wywołuje szokują-

cy efekt uczestnictwa w morderstwie. Artystka bazuje tutaj na wstrząsie, jaki ma nadzieję wywołać w widzu. Niemniej gdyby nie objaśnienia projektu, nic oprócz tego wstrząsu by nam po nim nie pozostało. Chociaż weszliśmy do tego pomieszczenia, to w wyniku obejrzenia szokującego wideo chcemy z niego jak najszybciej uciec.

Na szczęście kolejna sala przenosi nas w zupełnie inne miejsce — egzotyczną dżunglę indonezyjskiej Sumatry. Górowska pojechała tam w ramach artystycznej rezydencji. W tym czasie usłyszała, że tubylcy widują orang-pendeka — zagubione ogniwo ewolucji, którego istnienia nigdy nie potwierdzili naukowcy. Wideo *orang pendek* stanowi poszukiwanie niesamowitości. To zapis ekspedycji Górowskiej, jej chłopaka i tubylców, zorganizowanej, by odnaleźć ślady tytułowego stworzenia. Jej uczestnicy rozmawiają z osobami, które spotkały orang-pendeka, szukają jego tropów. Duszny klimat i dżungla sprzyjają dostrzeganiu tego, co wydaje się znajdować poza granicami poznania. Barwny motyl zdaje się być tygrysem, a nieznany owad śmiercionośnym zagrożeniem. Szukanie materialnego dowodu istnienia niesamowitości doprowadziło wyprawę do tajemniczego śladu, który artystka odlała i ustawiła w przestrzeni galerii. Tym samym antropologiczna fascynacja mentalnością Dzikiego zyskuje swoje potwierdzenie. Film niestety jest zapisem 1:1, brak mu dramaturgii i zwrotów akcji. Odbiorca po kilku minutach jest znudzony pamiątką z egzotycznych wakacji. Efektowna scenografia dżungli nie zakryła braku treści



Justyna Górowska, *Merapi*, 2013, fot. Adrian Lach, dzięki uprzejmości galerii lokal_30

i braku refleksji nad celem opowieści. Szkoda, że Górowska nie pomyślała o tym, że robi ten film dla widza.

Kolejny sumatrański projekt, *Merapi*, nie przyniósł materialnych efektów. Artystka, spotykając się z irracjonalnym, próbuje zakorzenić je w naukowej wizji świata. W tę część wystawy wprowadza nas wydruk z sejsmogramu lokalnej stacji badawczej. Ma on potwierdzać wzmożoną aktywność drgań skorupy ziemskiej podczas zaślubin jednej z młodych kobiet z Sumatry z duchem wulkanu. Górowska próbowała dotrzeć do okoliczności tego rytuału, do tytułowej „dziewczyny, która poślubiła wulkan”, ale powstrzymała ją przed tym zmowa milczenia tubylców pragnących zachować swoją tajemnicę. Artystka nie poddała się jednak — w przestrzeni galerii umieściła wyimaginowany tron ducha wulkanu. Przypomina on indiański totem. Pokryty jest jedną z przypraw stosowanych w sumatrańskiej kuchni, której intensywny ceglany odcień nadał sali niezwykle charakter. Na ścianach rozwieszono prace Górowskiej, przypominające materiały do testu Rorschacha (na podstawie symetrycznie odbitej na papierze plamy badany opowiada, co widzi, a psycholog wyciąga wniosek na temat osobowości pacjenta). Projekt *Merapi* dopełniają dwa filmy wideo. Na jednym z nich oglądamy ceremonię wcielania się młodych chłopców z Sumatry w duchy koni. Na drugim Górowska fantazjuje na temat zaślubin z wulkanem, pokazując coś na kształt rytualnego tańca, który mógł się wówczas odbywać. Widać, że artystka dotknęła tajemnicy, ale chcąc dać o niej świadectwo, tworzy obiekty, które zupełnie się z nią rozmiągają.

O ile opisane projekty łączy wątek niesamowitości, rozumiany jako przekraczanie granic między ludzkim a zwierzęcym, nauką a wiarą, o tyle w kolejnym niesamowitość staje się bliższa freudowskiemu postrzeganiu tego terminu. Według ojca psycho-

analizy niesamowitość zawiera w sobie opozycję znanego, swojskiego, bezpiecznego i nieznanego, obcego, budzącego strach. Na tej pozornej sprzeczności opiera się cykl *FW JG*, realizowany przez artystkę od 2009 roku. Justyna Górowska (JG) minutowymi czarno-białymi filmami wideo improwizuje na temat fotografii Franciszki Woodman (FW). Nie są to jednak parafrazy konkretnych zdjęć, ale impresje na temat klimatu twórczości Woodman. Wystarczy zobaczyć choć jedną pracę amerykańskiej artystki, by poczuć niesamowitość jej projektów. Podobnie jak Woodman Górowska inscenizuje sceny w swojskiej przestrzeni domu i natury. Dom jest jednak u nich obu nie-domem, to opuszczone, zdewastowane miejsce, podobnie jak natura, która niepokoi i tworzy scenografię tajemniczości. Obie artystki korzystają z arsenału środków grozy znanych między innymi z nowel Edgara Allana Poea czy filmów Alfreda Hitchcocka. Nie przypadkiem pokazane zostają tu miejsca takie jak cmentarz czy ciemny las. Analogicznie do twórczości Woodman fotografia Górowskiej jest estetyzowana poprzez umieszczenie postaci w rogu kadru, dekoracyjne sploty gałęzi czy przedmioty gubiące swoją pierwotną funkcję, na przykład drzwi, które stają się partnerem do tańca. Ten surrealistyczny eksperyment sięga źródeł fotografii rozumianej jako zapis śladu istnienia jednostki. Woodman w wieku dwudziestu dwóch lat popełniła samobójstwo, Górowska w tym samym wieku wykonała poświęcony jej cykl, za który otrzymała nagrodę Samsung Art Master. I znów, gdyby nie komentarz do wystawy, byłby to jedynie cykl estetycznych zdjęć.

Tu pojawia się pytanie: czy twórczość powinna mówić sama za siebie? A może okoliczności powstania i intencja artysty w ogóle nie są istotne, skoro mijają się z wymową obiektów? Co nadaje im wartość: przyjemność estetyczna bądź szok wywołany

w widzu czy intelektualny odbiór idei w nich zawartych?

Wystawa prowokuje te pytania, ale nie odpowiada na nie. *Dziewczyna, która poślubiła wulkan* pozostawia odbiorcę z ambiwalentnymi wrażeniami. Budzi w nas uczucia, których wolelibyśmy nie mieć, przywołuje obrazy, których wolelibyśmy nie widzieć. Strach miesza z ciekawością, obrzydzenie z fascynacją. Bywa zbyt wymyślona, banalna, ale też tajemnicza, niesamowita, szokująca. Opiera się na schematycznych zestawieniach takich jak natura–kultura, umysł–wiera. Brakuje jej refleksji nad sposobem opowiadania przeżytej przez artystkę historii tym, którzy jej nie doświadczali. Z jednej strony wydaje się, że wszystko to już było, z drugiej kolejne spojrzenie na to samo może sprokować pojawienie się zupełnie nowych wniosków. Tak więc mimo że słyszeliśmy już wiele podobnych opowieści, warto zdobyć się na cierpliwość i wysłuchać tej historii do końca, by nasza wrażliwość mogła dopowiedzieć jej zaskakujący ciąg dalszy.

Anna Miller

KDO NA MOJE MÍSTO

Plato — Galeria Miasta Ostrawy

kuratorzy: Zbyněk Baladrán, Marek Pokorný

17 grudnia 2014 — 22 marca 2015

„Kto zajmie moje miejsce, kto weźmie mój krzyż?” — pyta się dramatycznie górnik, pracownik jednej z vítkovických kopalni i bohater poematu *Kdo na moje místo*. To pytanie, rzucone przez robotnika złorzeczącego elicie i władzy, uznać można za płomienne wezwanie do buntu. Autora tego utworu, Petra Bezrucza, poetę z przełomu XIX i XX wieku, określa się mianem barda Śląska Cieszyńskiego. Choć jego tożsamość jest niejasna, powszechnie przyjmuje się, że pod tym pseudonimem ukrywał się Vladimír Vašek, pracownik poczty w Opawie. Skromny żywot urzędnika pozostaje trochę niewspółmierny do jego poważnej i ekspresyjnej poezji, wzywającej robotniczy lud czeski do rewolucji i oporu przeciwko niemieckim, polskim i żydowskim najeźdźcom. Być może odzwierciedla to jednak paradoksalne losy tej twórczości, która początkowo piętnowana była przez cesarską cenzurę, ale potem, za czasów rządów komunistycznych, weszła do kanonu lektur szkolnych i zaczęła być kojarzona z literaturą systemową. Sam Bezruč stał się z kolei idealnym przykładem Wielkiego Poety, którego wszyscy Czesi znają, ale nikt nie czyta, ponieważ kojarzy się on co najwyżej ze szkolnym apelem lub konkursem recytatorskim.

Kilkadziesiąt lat po powstaniu *Kdo na moje místo* wyzwanie tkwiące w przesłaniu poematu postanowiła podjąć grupa czeskich artystów, zaproszona do galerii Plato na wystawę o identycznym tytule. Miejsce jej usytuowania jest znaczące — instytucja znajduje się w nieczynnym miasteczku hutniczym w Dolnych Vítkovicach, obecnie rewitalizowanym i przysposabianym do działalności kulturalnej.

Pokaz pomyślany został jako próba odświeżenia dorobku Bezrucza poprzez wskazanie na jego krytyczny potencjał. Przy okazji jest to także prezentacja twórców z ostrawskiej sceny artystycznej, mającej, trzeba to przyznać, ciekawą renomę. Dodam jeszcze, że obecna sytuacja ekonomiczna w Ostrawie nie napawa optymizmem, co chyba jeszcze bardziej prowokuje tutejszych artystów do kontynuacji myśli Bezruczowskiej.

Kuratorzy pokazu, Zbyněk Baladrán i Marek Pokorný, rozumieją chyba aż nadto ciężar specyfiki twórczości późnych wnuków Bezrucza, do ekspozycji postanowili bowiem podejść żartobliwie i ucharakteryzowali ją na kształt staromodnej szkolnej wystawy. Nie ma tu wprawdzie gablot, ale są za to prymitywne parawany, służące za tło dla częstokroć siernieżnej sztuki, czy to w tematyce, czy w formie. Zaraz przy wejściu do galerii w oczy rzuca się płótno Daniela Balabána, przedstawiające dwie smutne dziewczyny, które opierają się o siebie (*Zmęczenie*, 2000). Szare zjawy na rozmażanym, czarnym tle dość przekonująco oddają ponury nastrój panujący w mieście. Obrazowi towarzyszą powieszone nieopodal portrety członków ostrawskiego środowiska artystycznego pędzla Hany Puchovej. Namalowane w naiwnej manierze, ukazują jednostki blade i krępe, z potwornymi łapskami, w babcinych łapciach lub z dzieckiem przy ledwo co zasłoniętej po karmieniu piersi. Ktoś tu chyba trzyma kubeczek z winem wernisażowym, ale zapewne jest on już pusty, ktoś inny nie ukrywa emocji i nawet nie sili się na uśmiech. Oczywiście zdarzają się tu rewolucjoniści pokroju Martina Zeta,

który w pracy *Red Daddy* pomalował sobie całą twarz na czerwono. Niemniej na wystawie dominuje jednak ironia i owo wspomniane wcześniej zmęczenie: z obrazu Václava Stratila odczytać można deklarację o niegdysiejszej sławie (*I Used to Be Famous*, 2008–2010), z kolei Tomáš Svoboda porzucił gdzieś pod ścianą transparent z napisem „Svobodu!”, jak gdyby akcentując, że nie ma już chętnych do jego noszenia (*Failure*, 2014). Ten specyficzny pejzaż ludzki dopełnia jeszcze postać wodza i środowiskowego prowodyra, Jiříego Surůvki, którego dzieła zostały pokazane w osobnym kąciaku. Widzimy na nich Surůvkę jako artystę kreującego się na lokalnego superbohatera, z upodobaniem wciskającego się w kostium Batmana i pozującego na tle zadymionej panoramy czeskiego Gotham City, ewentualnie wzmacniającego swoją superbohaterską posturę w McDonalddie.

Obok kwestii środowiskowych znalazło się też miejsce na zaprezentowanie portretów samych mieszkańców Ostrawy, pokazanie ich problemów, codzienności oraz rozterek. Najbardziej bezpośrednio możemy doświadczyć tej tematyki, przyglądając się fotografiom Victora Kolárza, dokumentującym życie w Ostrawie od lat 70. do czasów najnowszych. Zobaczyć można na nich zarówno kolumny robotników spieszących się do pracy, jak i szeregi wózków sklepowych przy supermarketach, które pojawiły się tutaj po 1989 roku. O tożsamości tutejszych mieszkańców chyba najwymowniej mówią jednak zdjęcia Jiříego Skali, który opowiedział o tych ludziach za pomocą narzędzi, jakimi posługują się w pra-

Jan Merta, *Transcendence*, żelazo, 112,8 x 66,5 x 60,5 cm, 2009



cy, i tak na przykład Jan Boublík jest reprezentowany przez piłę tarczową, a Josef Malát przez tokarkę. Koncentracja na robotniczej rzeczywistości skłania równocześnie do krytycznego spojrzenia na ekonomiczne i polityczne realia w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, zarówno przed, jak i po 1989 roku. Pracom dotyczącym tego zagadnienia nie brakuje jednak ani humoru, ani ironii, o czym można się przekonać, oglądając krótkometrażowy film *Kentaur* węgierskiego artysty Tomása Szentőjbya (występującego pod różnymi pseudonimami, tu akurat jako Tamás St. Turba). Film ów pochodzi z 1973 roku i jest kolażem scen z życia robotniczych pracujących w fabryce, pod których głosy podłożone zostały dialogi Szentőjbya parodiujące socjalistyczną nowomowę. Z żartobliwym *Kentaurem* dobrze koresponduje wideo Jany Kapelovej *Free Working Time* (*Ytong Song*). Artystka ta postanowiła ułożyć piosenkę z nazw firm, jakie widzi codziennie z okna swojego biurowca. Zmęczenie klasy robotniczej, które przeradza się w cichy bunt śpiących, zobrazowane zostało z kolei w projekcie Barbory Kleinhamplovej i Terezy Stejskalovej *Sleppers' Manifesto*. Pracę tę pokazano tuż przy wejściu na wystawę, można więc potraktować ją jako zapowiedź nastroju całej ekspozycji, na której bunt wyraża się nie tyle przez żywiołową walkę z systemem, ile raczej przez bierny opór czy też spowolnienie, prowadzące mimowolnie do rozkładu jego mechanizmów. W tym sensie dodatkowe walory zyskuje wspomniane na początku zmęczenie, jako nastrój charakterystyczny dla Ostrawy czy lokalnej sztuki — z jednej strony będący wyrazem rezygnacji i świadectwem zastoju, a z drugiej prowadzący do rewolty, wysnionej przecież przez poetę.

Last, but not least znajdziemy na wystawie odniesienia do samego Bezrucza, i to także niepozbawione humoru. Na ekspozycji znalazły się

na przykład zdjęcia Václava Kopecký z cyklu *The Petr Bezruč Memorial, Opava*. Obok fotografii przedstawiających wnętrze muzeum Bezrucza postawiono krzeselko z kubeczkiem i dzbankiem na wodę, dedykowane zapewne paniom pilnującym wystawy wieszczka. Petr Babák, starając się przełożyć poezję Petra Bezrucza na język współczesny, podszedł do sprawy niezwykle dosłownie. Jego praca, zatytułowana za jednym z utworów wieszczka, *Kiedy kość spadnie na beton*, przedstawia grube kości wołowe oraz gumową piłkę służącą do ćwiczeń korekcyjnych. Jan Merta podjął z kolei temat samego etosu artysty, który humorystycznie zobrazował za pomocą dziesięciu alegorycznych rzeźb i obrazu. Wdzięcznym dopełnieniem bezruczowskiego wątku jest pokazywany na wystawie zapis szkicu Jiříego Wimmera. Komik wciela się w nim w postać pisarza, który starając się podczas wieczorku poetyckiego wyrecytować swój wiersz, targany jest obłędnymi atakami kaszlu.

Wystawę *Kdo na moje místo* można czytać na wielu poziomach — poprzez miasto, jego klasę pracującą albo też samo środowisko artystyczne. Ciekawe zdaje się także przyjrzenie się jej jako pewnemu rodzajowi instytucjonalnego statementu. Jeden z kuratorów wystawy, Marek Pokorný, sprawuje bowiem rządy w Plato od niedawna. Po zakończeniu pracy w Galerii Morawskiej mimowolnie stał się on jednym z następców Bezrucza, musiał więc przyjąć jakąś postawę wobec panujących w Ostrawie realiów, i to zarówno społecznych, jak i artystycznych. I wydaje mi się, że zrobił to w najlepszy możliwy sposób: deklarując z jednej strony zaangażowanie, a z drugiej świadomość warunków, w jakich działa, ich specyfiki i ukrytego potencjału. Do wystawy zaprosił środowisko lokalne, jak również cenionych czeskich artystów pokroju Dominika Langa, reprezentanta Czech i Słowacji na biennale w Wenecji w 2011 roku. W resulta-

cie *Kdo na moje místo* jest wystawą różnorodną i bezpretensjonalną, która odkurza dorobek Bezrucza, ale robi to z odpowiednim dystansem, odzierając go z nadmiernej wzniosłości.

Karolina Plinta



OSKAR DAWICKI, *LACRIMOSA*

Galeria Labirynt, Lublin

kurator: Robert Rumas

27 marca — 26 kwietnia 2015

W przestrzeni lubelskiej galerii powstała monumentalna instalacja. W jej centrum znalazł się film Oskara Dawickiego *Łzy szczęścia*, do którego muzykę skomponował Paweł Mykietyn. Na wielkim ekranie widzimy twarz mężczyzny, pełną emocji. To artysta. Z jego oczu spływają krople łez. Powoli. Jednak nie skapują mu one po policzkach, tylko płyną, wbrew naturze, po jego skroniach, do góry. Logika została zaburzona. Większą część pomieszczenia zalano wodą. W czarnej, niepokojącej tafli odbija się film oraz widzowie. To swoiste *recto* wystawy. Jest też

verso — *Przelew*. Po drugiej stronie ściany, do której przytwierdzony został ekran, zamontowano kran, zwykły, przeciętny. Dopiero przyglądając się mu uważniej, można zauważyć, że w jego końcówkę wetknięto pięciodolarowy banknot. Łzy płaczącego mieszają się z kroplami kapiącymi z kranu.

„Nie ma tu miejsca na rozbudowaną narrację, nie ma miejsca na słowa ani żonglerkę obrazami. Bohater płacze, ale zarazem odwraca sensy do góry nogami. Podejmuje grę z prawami grawitacji i po raz kolejny próbuje oswajać rozpacz, przeli-

czając jej cierpkie krople na twardą walutę” — pisze o wystawie Robert Rumas, jej kurator. *Łzy szczęścia* (2014) nie są jednak ani nową, ani nieznaną pracą. Były już prezentowane na ekspozycji *Co widać. Polska sztuka dzisiaj* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Miało to jednak charakter dość prosty, wręcz niepozorny — pokazano je na ekranie telewizora. Z kolei instalacja *Przelew* pojawiła się wcześniej w filmie *Performer* (2015). W Lublinie obie prace stały się częścią większej całości.

Łzy szczęścia wydają się kolejną autoopowieścią o artyście i jego by-

towaniu. Sugestywną, pełną emocji, wzmocnioną muzyką Mykietyna. Jest tu wzniosłość, a nawet patos, dodatkowo podkreślany siłą i wizualną atrakcyjnością instalacji, której film stał się częścią. „Dawicki rozwija przed widzami zaskakującą odrealnioną przestrzeń i wprowadza go w specyficzny, wizualno-dźwiękowy trans” — podkreśla Rumas. Jednocześnie w tej pracy widać jakieś estetyczne rozbuchanie, przesyt. Wszystko to ma uwodzić odbiorcę.

Jednak owa wzniosłość jest przełamana przez autoironiczny komponent, podważający powagę dzieła. A jest nim samo oblicze artysty. Napięte mięśnie twarzy, pulsujące, naprężone żyły, zaczerwienienie skóry to nie oznaka emocji, lecz wysiłku. Wszak widzimy artystę wiszącego głową w dół. Płaczący twórca i krople skapujące przez pięciodolarówkę... Podważa to prawa fizyki i ironicznie opisuje reguły rynku.

Istotnym elementem strategii artystycznej Oskara Dawickiego — jak podkreśla Karol Sienkiewicz — jest „udowadnianie, że istnieje, a dzięki stosowanym przy tym zabiegom także spojrzenie na siebie oczami innych”. Artysta nieustannie umieszcza się w samym centrum dzieła. W *Projekcie reklamowym* (2002), na który składają się użytkowe druki zachęcające między innymi do nabycia kotłów grzewczych czy sprzętu rehabilitacyjnego, Dawicki ukrył swoje wizerunki. W performansie zaprezentowanym podczas berneńskiego festiwalu Bone rozmawiał sam ze sobą o sensie sztuki (*Bez tytułu*). Stał się też bohaterem powieści *W połowie puste* Łukasza Gorczycy i Łukasza Rondudy, później wystąpił również w filmie *Performer*, w którym zagrał samego siebie.

Pieniądze także pojawiały się już w jego twórczości. Dawicki stawiał pytania o ekonomiczny wymiar sztuki, o zależność między nią a ekonomią. Wydobywał merkantylny aspekt twórczości, podważając wyobrażenia

o bezinteresownym charakterze działalności artystycznej. *Budżet Story* (2007) to film z udziałem Jana Nowickiego, którego długość ograniczona została otrzymanym budżetem. Dzieło kończyło się wraz z jego wyczerpaniem. W 2008 roku w warszawskiej galerii Witryna na placu Konstytucji wystawił 10 000 złotych, czyli dokładnie tyle, ile otrzymał na realizację pokazu. Pieniądz stał się tożsamy z dziełem artysty.

Na wystawie w Lublinie widzimy artystę-mężczyznę, który płacze, a przecież w europejskiej kulturze płacz zarezerwowany jest dla kobiet. Film Dawickiego można odnieść do innych przedstawień płaczu, czy to w sztukach wizualnych, czy właśnie w filmie. Dawnych i współczesnych. Do wyobrażeń antycznych płaczek, Marii szlochających u grobu Chrystusa, kobiet z doby romantyzmu dyskretnie ocierających łzy. A mężczyźni? Jeżeli już rozpaczali, to zasłaniali twarz szatą lub rękoma. Obraz męskiej twarzy ze łzą spływającą po policzku był czymś osobliwym. Jedynie święty Jan, młodzieniec, mógł zapłakać u stóp krzyża. A współcześnie? Tu lista jest znacznie dłuższa. Marta Ryczkowska, pisząc o wystawie w Labiryncie, wylicza przykładowe prace wideo z tym motywem, w tym projekt Andrée Weschlera i Basa Jana Adera. Sam Oskar Dawicki w wideo *I'm sorry* (2005), zanosząc się płaczem, przeprasza za nieudaną ekspozycję.

Dawicki wystawia siebie i swoje uczucia na widok publiczny. Obnaża się. Widz staje wobec intymnej sytuacji. Jednocześnie zaś przelicza swoje emocje na pieniądze. *Lacrimosa* ostentacyjnie miesza wzniosłość z ironią czy wręcz z żartem. A nawet łączy *sacrum* z *profanum*. W sam tytuł instalacji wpisane są religijne notacje. Pomijano je zazwyczaj, mówiąc o pracy Dawickiego. *Lacrimosa* to kluczowy fragment pieśni *Dies irae*, będącej częścią mszy żałobnej w rycie rzymskim (przejmująco opra-

cowany między innymi przez François-Josepha Gosseca w *Grande messe des morts*, a później przez Wolfganga Amadeusza Mozarta w *Requiem*). „*Lacrimosa dies illa*” — „Dzień ów łzami zlan gorzkimi”.

Oczywiście to dość odległe odwołania. Chociaż... Mykietyn — autor muzyki do pracy Dawickiego — w 2008 roku skomponował *Pasję* (w 2014 roku napisał z kolei *Hommage à Oskar Dawicki* na orkiestrę symfoniczną, utwór poświęcony performerowi). Wcześniej pytanie o obecność *sacrum* we współczesnym świecie stawiał — określany przez Oskara Dawickiego mianem mistrza — Zbigniew Warpechowski. Czynił to bardzo drastycznie, tak jak w akcji *Champion of Golgotha* z 1978 roku (powtarzanej do 1994 roku), ironicznej wersji drogi krzyżowej, przepisanej na współczesne wyobrażenia. Dawickiemu podobne odwołania nie są obce. W *Drzewie wiadomości* (2009) sięga do dawnych, biblijnych wyobrażeń. Fotografuje dorodne, obwieszone jabłkami drzewo, tyle że ktoś bardzo pracowicie ponadgryzał tu wszystkie owoce. Celebracja przeszłości przeradza się w jej karykaturę.

W pracach Dawickiego stale padają pytania o egzystencjalny wymiar sztuki, chociaż zadawane są ze świadomością zużycia języka wypowiedzi artystycznych. Ale czy dzisiaj można jeszcze stawiać pytania, na jakie mógł pozwolić sobie Warpechowski? „Nie można już ich powtarzać, nie narażając się na ośmieszenie siebie, ale też poprzednich pytających — stwierdza Dawicki w rozmowie opublikowanej na łamach »Didaskaliów«. — Moje działania to raczej lament nad pustym miejscem”.

Piotr Kosiewski

PROJEKT METROPOLIS. WYSTAWA FINAŁOWA

Muzeum Śląskie, Katowice
kurator: Stanisław Ruksza
27 lutego — 3 maja 2015

Pod koniec lutego w Muzeum Śląskim otwarto wystawę finałową Projektu Metropolis. W założeniu miała stać się ona próbą odkrycia na nowo zróżnicowania regionu, wbrew pozorom bowiem Górny Śląsk mało ma wspólnego z jednorodnym obszarem. To wciąż kipiący tygiel animozji — zwłaszcza obszar pomiędzy Górną Śląską Okręg Przemysłowym a Zagłębiem Dąbrowskim, wraz z coraz silniej naznaczającą się dominacją Katowic na tle innych miast. Kluczowa przy projekcie okazała się odpowiedź na pytanie, które rozbrzmiewa już od czasów powstań śląskich czy powojennej historii Polski: czy tę wielokrotnie rozrywaną, szarpaną strukturę miast, regionu, poszczególnych mniejszych narracji da się jeszcze ze sobą scalić? Odpowiedzi próbowano udzielić w trakcie trwania Projektu Metropolis w różnych częściach województwa: Zabrze, Gliwicach, Rudzie Śląskiej czy coraz częściej traktowanych jako wielkie sypialnie Tychach oraz Zagłębiu Dąbrowskim. Musimy tu dodatkowo pamiętać, że terytorium Górnego Śląska po zmianie ustrojowej dostało ciężką amunicję reform, niekoniecznie zakończonych sukcesem, których rany rozdrapywane są po dzień dzisiejszy przez ruchy autonomii na Śląsku, a także przez część mieszkańców.

Zgodnie z obecną polityką władz regionu Górny Śląsk lansowany jest jako polskie Zagłębie Ruhry. Podobnie bowiem jak tam, także i tutaj dzięki kulturze i sztuce dokonana się mistyczna przemiana. Ludzie z całej Polski gnają na Śląsk, spragnieni rozrywki na światowym poziomie, wielkich imprez, i to zarówno w oko-

licach Spodka, jak i ulicy Mariackiej. Na inny taki współczesny mit kreowana jest nowa siedziba Muzeum Śląskiego — porównania do efektu Bilbao nie zaskoczą tu chyba nikogo. Czy jednak nie mamy po raz kolejny do czynienia z mrzonkami? Jak powszechnie wiadomo, politycy potrafią zgłębiać inaczej interpretować rzeczywistość i wystawa Projektu Metropolis boleśnie nam o tym przypomina.

Nie jest to zresztą pierwsza próba Stacha Rukszy — kuratora omawianej wystawy — odczarowania niebezpiecznego fantazmatu Górnego Śląska. W 2009 roku współpracował on z Sebastianem Cichockim przy ekspozycji *Muzeum Historii Nienaturalnej*, prezentującej część Śląskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej. Zebrane prace ilustrowały lokalną specyfikę, ale nie w sposób dosłowny, warto tu przywołać choćby słynną *Maszynę do rysowania na piasku*. Za kolejny krok można uznać współpracę Stacha Rukszy z Marcinem Dosiem przy *Indunature* oraz *Alternatif Turistik*, w których nacisk położono na stworzenie alternatywnej mapy regionu. W specyfice Projektu Metropolis można dopatrzeć się inspiracji obecnych już w tamtych działaniach. Niekoniecznie jednak musi się to sprowadzać do poszukiwania pomiędzy nimi wspólnego mianownika. Mimo to kuszące pozostaje przyglądanie się ich zależnościom, które czasem objawiają się bardzo wyraźnie, a czasem chowają pod ziemię.

To właśnie tam, schowane przed ciekawskim okiem, ukryte zostało to, co przez wiele lat napędzało Górny Śląsk. Węgiel. I to właśnie kilkanaście metrów pod ziemią znajdują się sale Muzeum Śląskiego (będące

terenem po dawnej kopalni), gdzie odbyła się finałowa wystawa Projektu Metropolis. Powiedzmy sobie od razu: Muzeum Śląskie dysponuje ogromnymi i niezwykle przestronnymi salami. Nie sposób nie zauważyć, że jest to przestrzeń wręcz stworzona na wielkie instalacje i obiekty, a wreszcie na wielkie wystawy. Tylko ilu artystów jest zdolnych do wygrania z przestrzenią tego miejsca? I, co ważniejsze, czy stać na nich bądź co bądź lokalne muzeum? Ekspozycja Projektu Metropolis stanowi niestety przykład „klasycznej” wystawy, a więc takiej, jakich wiele możemy spotkać w innych instytucjach. To tu też następuje nieuniknione zderzenie z przestrzenią budynku. Mamy bowiem miejsce przeznaczone do prezentowania sztuki, które — niestety — pożera ją. Jak przezwyciężyć ten impas, nie kwestionując sensu samego muzeum?

Zwiedzając wystawę, zauważamy, że pomiędzy salami rozciąga się czarna taśma, która z każdym naszym krokiem przekształca się w twór przypominający obcego. W instalacji Łukasza Błażejewskiego można rozpoznać inspirację Merzbau. Atrakcyjnie wizualna forma to z jednej strony osobna instalacja, a z drugiej symboliczne wypełnienie przestrzeni pomiędzy obiektami. Przede wszystkim jednak praca ta stanowi polemikę z ideą white cube’a. Dystans do dzieła, stwarzany przez wielką białą przestrzeń, zawsze pozostaje zakamuflowany. Wszyscy mamy skłonność do ulegania iluzji, że tego rodzaju przestrzenie są najlepsze do prezentowania sztuki współczesnej. Czarne macki Błażejewskiego przypominają nam jednak, że może nie powinniśmy się w nich czuć całkiem bezpiecznie.

Na podobnej zasadzie funkcjonował Projekt Metropolis — ujawniał skalę różnicy pomiędzy kreacją rzeczywistości a światem coraz bardziej niszczących śląskich miast. Czynił to bez popadania w przesadną megalomanię i dramatyzowanie, wpisywał się po prostu w realne problemy danego miejsca. Bo czy można mówić o rozkwicie aglomeracji, skoro wystarczy przejść kilka ulic od centrum poszczególnych miast, by zobaczyć ciąg opuszczonych kamienic? I czy faktycznie można mówić o modzie na region, jeśli wyjeżdża stamtąd coraz więcej młodych ludzi, zaś ci, którzy zostają, nierzadko spotykają się z podobnymi problemami jak ich rodzice po 1989 roku? Ta dojmująca niemożliwość wybrzmiała w auto-destrukcyjnych pracach Kristiana Skylstada, traktujących o pobycie artysty w coraz bardziej zapadającym się w sobie Bytomiu.

Poczucie frustracji, niespełnionych politycznych czy ekonomicznych obietnic pojawia się również w pracy Marka Glinkowskiego, będącej opowieścią o popadającym w zapomnienie jednym z największych węzłów kolejowych w Europie, który znajduje się w Tarnowskich Górach, a także w fotografiach Grzegorza Klamana, przedstawiających hipotetyczną grupę *quasi-terrorystów*, zbuntowanych przeciwko prywatyzacji kopalni. Nikogo tu też chyba nie zdziwi obecność Łukasza Surowca z jego cyklem o bezdomnych.

Oczywiście Projekt Metropolis to również próba dopuszczenia do głosu innych wykluczonych — Żydów, o czym przypomina nam w swojej pracy Natalia Romik. Obecność mniejszości żydowskiej na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim jest o tyle ciekawa, że w przeciwieństwie do innych regionów wątek ten pozostaje tu silnie zmarginalizowany. Dlaczego? W Katowicach przed drugą wojną światową znajdowała się przecież synagoga, obecnie zaś przypomina o niej jedynie obelisk, jakby ce-

lowo wepchnięty pomiędzy stragany na targu. Z kolei Będzin był dla wielu mieszkańców Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego tym, czym dla Krakowa Kazimierz. Mimo wyraźnej tendencji do przypominania historii narodu żydowskiego w Polsce Śląsk pozostaje nadal miejscem w szerszej skali milczącym na ten temat. Niewygodna historia? Wstyd? A może podskórny strach, że ktoś inny mógłby zabrać nam prawo do bycia tymi najbardziej pokrzywdzonymi?

Trzeba tu zaznaczyć, że to, co na początku stanowiło wybawienie dla tego miejsca — złoża węgla i związany z tym przemysł — ostatecznie stało się jego przekleństwem. Brzmi to jak antymodernistyczna teoria, ale na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim problem ów wciąż istnieje, wbrew zaprzeczeniom władzy. Są to dalekosiężne reperkusje, ale w efekcie tego regresu wciąż nasilają się głosy o ponownej autonomii Śląska, co nie pozostaje bez związku z kryzysem ekonomicznym. Po bolesnym okresie zamykania kopalni pojawiło się poczucie wykorzystania, odrzucenia i pozostawienia samemu sobie. I to tutaj właśnie mści się wspomniane dziedzictwo. Tak wiele uwagi poświęcono w debatach społecznych tym kwestiom, że na margines ze-pchnięto inne, na przykład obecność Romów, o czym przypomina Magda Fabiańczyk, czy historie Niemieszczące się w etosie Ślązaka-górnika.

Łukasz Trzcński, Mikołaj Długosz i Patrycja Orzechowska poświadcza, że w swoich pracach dużo miejsca zagadnieniu kreowania pamięci poprzez obraz. Każde z nich zdaje się konstatować, że Susan Sontag, że pamiętamy jedynie fotografie. To, jakie obrazy przedostają się do szerszej świadomości, w dużym stopniu determinuje społeczne wyobrażenie danego miejsca. Jeśli chodzi o Górny Śląsk, wiadomo o tym aż za dobrze. Poddając analizie archiwa publiczne i prywatne, wspomniani wyżej artyści budują przed widzami nową narrację,

a czynią to w kontekście tego, co na Górnym Śląsku pozostaje nieobecne lub niechciane. Jedną z takich postaci paradoksalnie jest wciąż Hans Bellmer, urodzony w Katowicach twórca niezwykle, mrocznych lalek, którego przywołuje w swoim projekcie Patrycja Orzechowska. Bellmer spędził w Katowicach zaledwie kilka pierwszych lat swojego życia. Czy możemy zatem o nim mówić jako o wielkim nieobecnym śląskiej sztuki? Jak bardzo determinuje nas miejsce urodzenia, nawet jeśli zostaje ono zasłane mgłą niepamięci?

Finałowa wystawa Projektu Metropolis poprzez swoje usytuowanie w Muzeum Śląskim i ciąg poprzedzających ją działań sugeruje, że poczucie przynależności jest na Górnym Śląsku czymś niezwykle istotnym. Trudno się z tym nie zgodzić, patrząc na silne przywiązanie Ślązaków do swojej gwary (czy jak chcą niektórzy: języka), tradycji i pewnego wycinka własnej historii. I chociaż od jakiegoś czasu można dostrzec, że pojawiła się potrzeba nowego spojrzenia na Górny Śląsk i Zagłębie Dąbrowskie, to poza hipsterskim wizualnym liftingiem niewiele jednak zmienia się w samym postrzeganiu regionu. W rezultacie tworzy się błędne koło, trudno bowiem wyjść poza stereotyp hałdy, kluski śląskiej i specyficznego lokalnego patriotyzmu. Świetnie problem ten ukazuje praca Łukasza Skąpskiego *Przaja mojemu hajmowi*. Składa się na nią wielki wzornik tatuaży opartych na lokalnych motywach, budownictwie i historiach. Jednym z najciekawszych wzorów są tu *Brudne nogi* Mikołaja Małka. Wykonanie takiego tatuażu, polegającego na pokryciu całych stóp czarnym tuszem, wiązałoby się z wielkim bólem fizycznym. Wzór Małka, przedstawiony w postaci obrazu, wabi formą, chociaż znaczenie tego gestu lokuje się poza estetycznymi doznaniem. Podobnie rzecz się ma w przypadku pracy *Brynica to nie granica* Kamila Kuskowskiego, która odnosi się do,

nazwijmy to wprost, specyficznego śląskiego szowinizmu, związanego z antagonizmami pomiędzy Śląskiem a Zagłębiem Dąbrowskim czy też wszystkimi Obcymi. Konfrontacja z tymi dwoma pozornie prostymi pracami może rozdrapać wspomniane na początku rany i nieustannie obecne poczucie krzywdy. Śląsk wciąż ma bowiem żal do Polski o poniżanie jego kultury przez władze PRL-u, a także o zaniedbanie i klęskę regionu po 1989 roku, co ostatecznie wzmogło tendencje nacjonalistyczne oraz dążenia do autonomii regionu.

To właśnie w tej sferze — zderzenia lokalności z szerszym polem społecznym — uwidacznia się największe wyzwanie dla współczesnego Górnego Śląska. Wydaje się bowiem, że pomimo lansowania tego regionu na polskie Eldorado jego bolączki ukryte są bardzo głęboko i wciąż pozostają mocno zakorzenione w zbiorowej tożsamości mieszkańców. W pewnym sensie wystawa Projektu Metropolis w Muzeum Śląskim jest czymś oczywistym. Próbuje mierzyć się z tożsamością miejsca i funkcją samego budynku, jego kontekstem historycznym, a także ogólnym znaczeniem regionu. Lokalne mity czy ważne postaci sta-

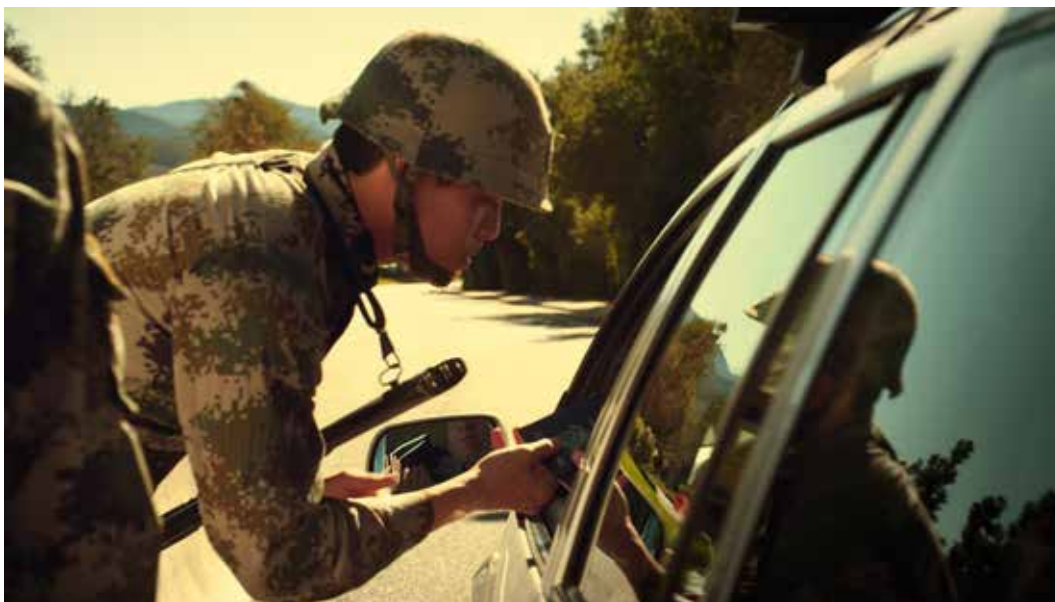
nowią tu naturalne źródło inspiracji. Jak pokazują działania zogniskowane wokół projektu, sztuka ma moc spajania tych rozsianych elementów poprzez ich wspólną konceptualizację.

Usytuowana pod ziemią wystawa — co już samo w sobie wydaje się niezwykle symbolicznym gestem, biorąc pod uwagę miejsce, gdzie jesteśmy — pokazuje, ile jeszcze zostało do zrobienia, jej wydźwięk jest zatem słodko-gorzki. Górny Śląsk niczym w soczewce skupia w sobie zaniedbania transformacji ustrojowej. To tu znaczenie współczesnej kultury i sztuki było marginalizowane, aż do czasu podjęcia przez Katowice starań o przyznanie im tytułu Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Wówczas nastąpiło chwilowe przebudzenie, które jednak szybko zostało zaprzepaszczone na skutek myślenia tylko o komercyjnym sukcesie tych wydarzeń.

Wystawa Projektu Metropolis poprzez swój brak spektakularności, a także niejako dziwaczny i osobliwy charakter przypomina, jak faktycznie wygląda rzeczywistość Górnego Śląska. Ten region powoli się zmienia, ale żadna prawdziwa rewolucja jeszcze się tu nie wydarzyła. Cho-

ciaż wolimy wierzyć w odrodzenie dwugłowego smoka z filmu Jadwigi Kocur, odurzyć się koncertami w katowickiej Dolinie Trzech Stawów czy spędzić szaloną noc na ulicy Mariackiej, problemy tego miejsca nie znikną. Podsumowując, wypada powiedzieć, że w Muzeum Śląskim, jeszcze przed oficjalnym otwarciem, pokazano bardzo dobrą wystawę. Wyszła z niej opowieść nieprzykaskująca obecnemu stanowi rzeczy, ale i niezbyt wobec niego krytyczna. Pokazała obraz regionu zgodnie ze słowami popularnej piosenki — „bo tutaj jest, jak jest”. Ci, którzy oczekiwali wielkiego boomu sztuki współczesnej, wyszli z pokazu zawiedzeni, bo też i nie o to tutaj chodziło. Co ciekawe, gdy podpytywałam po wernisażu o wrażenia lokalsów, część osób przyznała, że nie zrozumiała do końca tej ekspozycji. Dlaczego? Może dlatego, że często sami nie pojmujemy tego, co dzieje się wokół nas, i wolimy chować się za fantazmatami. Niewykluczone, że Śląsk wciąż czeka na kolejną reformację. Tylko czy ma ona szansę kiedykolwiek się powtórzyć?

Marta Kudelska



Omer Fast, *Cigłowość*, 2012, film cyfrowy, 40 min.,
dziękuję uprzejmości g6 agency / Paris, Arratia Baer Berlin, Dvir Gallery/Tei Aviv

OMER FAST

MOCAK, Kraków

kuratorka: Maria Anna Potocka

13 lutego — 26 kwietnia 2015

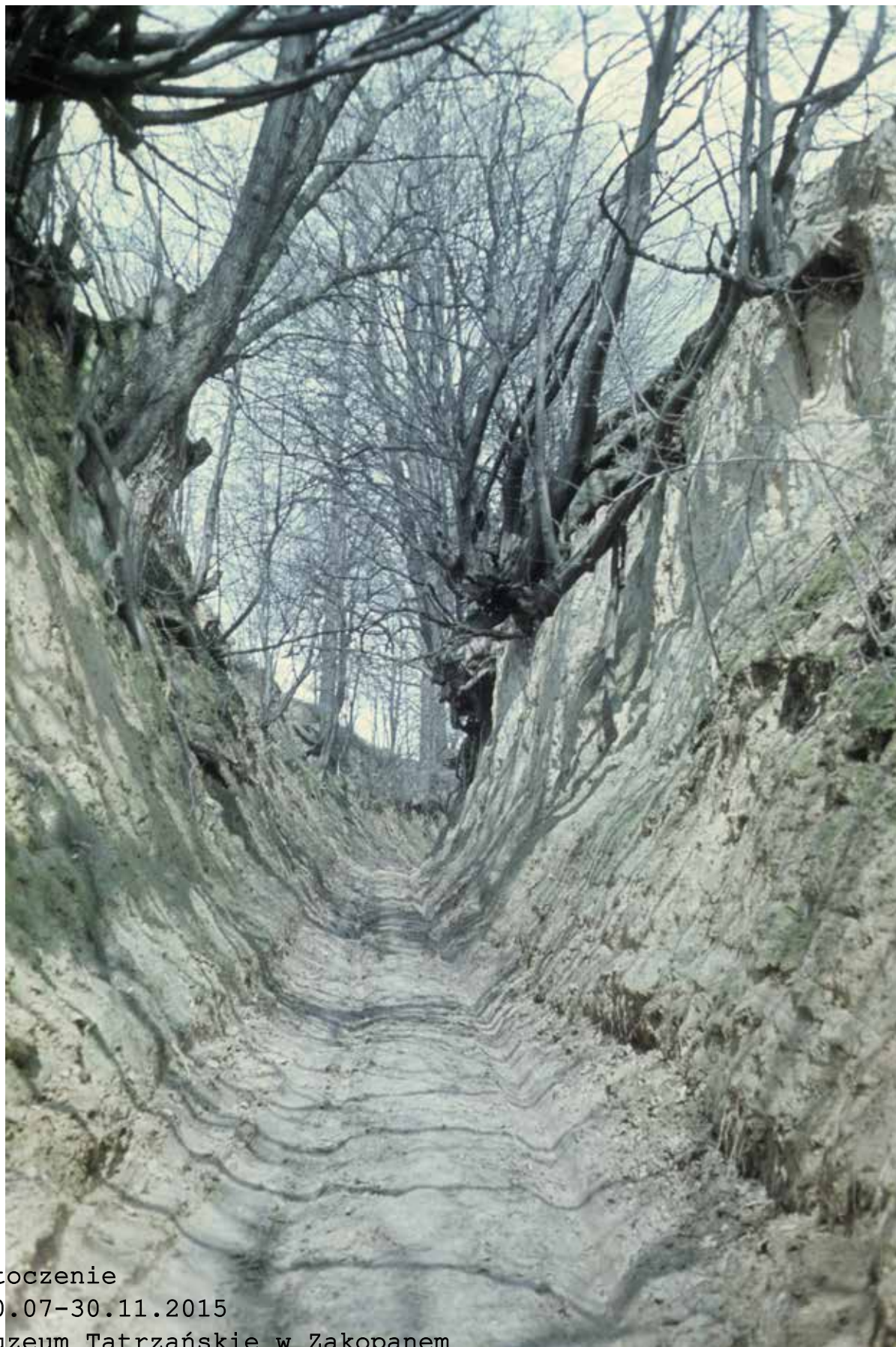
Kiedy Omer Fast wypowiada się o sobie samym, porównuje się do wampira, który zamiast krwią żywi się ludzkimi historiami. Jak każdy fetyszysta dba także o to, byśmy czerpali dwuznaczną przyjemność z dokonującego się na naszych oczach lekko obscenicznego *show* — oglądając jego filmy, można odnieść wrażenie manipulacji czy też pewnego rodzaju kradzieży dokonywanej przez artystę na swoich bohaterach. Ich historie stają się jego historią, jego postać jest w nich mocno wyczuwalna, czy to jako osoby ukrywającej się za kamerą, czy tajemniczego alter-Omera. Fetyszizm Fasta ujawnia się także w jego dbałości o jakość obrazu, zawsze na najwyższym poziomie. W MOCAK-u udało się zorganizować odpowiednią aranżację, która pozwala cieszyć się filmami artysty w pełnym wymiarze. To zresztą stanowi element automatycznie oddalający je od estetyki dokumentu, cho-

ciaż być może to właśnie interesuje artystę. W końcu oglądając jego filmy, uczestniczymy w zagadkowym świecie przedstawionym, który daje nam z jednej strony uludę realności, a z drugiej — świadomość kłamstwa. Wchodząc do tego świata, musimy przystać na jego warunki i zaakceptować przyjemność, jaką jest dla nas patrzenie na obrazy perwersyjne i niejednokrotnie cyniczne.

Każdy film prezentowany na wystawie porównać można do szkatułki, która stopniowo otwiera się przed nami, odsłaniając kolejne warstwy interpretacyjne. Na poziomie ogólnym Fasta zdają się interesować przede wszystkim sytuacje publiczne i sposoby przedstawiania różnego typu zawodów. Przy czym trzeba zaznaczyć, że pod pojęciem „zawód” kryje się czasem profesja zaskakująca i z początku całkiem nieoczywista. Może być to grabarz, mały model pozujący do zdjęć reklamowych, wojskowy

albo... grupa męskich prostytutek wynajęta przez zgorzkniałe małżeństwo. Mogą być to także aktorzy, którzy opowiadają artyście o swoich przeżyciach z planu *Listy Schindlera*, filmu nakręconego w Krakowie przez Stevena Spielberga. Ich wypowiedzi stają się relacją o tym, jak powstaje reprezentacja pewnego wydarzenia historycznego. Są pracownikami, ale i świadkami — nie tyle już jednak historii, ile momentu jej odtworzenia.

Sposób działania Fasta dobrze obrazuje wielowątkowa praca *Wszystko, co się wznosi, musi się zbiec*. Jej akcja zaczyna się od ukazania zwykłego dnia z życia czwórki aktorów filmów porno. Kamera śledzi ich od momentu, gdy budzą się rano i przygotowują do pracy, a następnie spotykają na planie filmowym. Do tego dołączane są stopniowo kolejne historie, teoretycznie niemające związku z tą pierwszą: poznajemy fikcyjnego reżysera filmów



Otoczenie
10.07-30.11.2015
Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem
[fb/otoczeniezakopane](https://www.facebook.com/otoczeniezakopane)

porno, który opowiada o swojej pasji, śledzimy scenę nagrywania ostrej sceny seksu (jak najbardziej realnej — Fast nagrywał prawdziwą ekipę przy pracy) oraz obserwujemy nagranie radiowe, podczas którego autor audycji — *notabene* o imieniu Omer — próbuje nakłonić aktorkę do odczytania poetyckiego tekstu o stosunku. Dodatkowo do tych obrazów dołączona została jeszcze historia skłóconego małżeństwa, które nerwowo dyskutuje ze sobą przez telefon. On siedzi w sypialni razem z kochanką, a ona histerycznie opowiada mu o dziwnych zdarzeniach w okolicy. Wszystkie te opowieści łączy temat seksu, ujęty na różne sposoby. Jeśli jednak przyjrzeć się uważnie ich scenerii, okazuje się, że ścieżki bohaterów poszczególnych historii zdają się przecinać — większość scen nakręcona została w tym samym domu. Koniec końców te teoretyczne osobne filmowe etiudy stają się jedną opowieścią rozgrywającą się przez większość czasu w domu na przedmieściach Los Angeles. Wątki fantastyczne mieszają się tutaj z jak najbardziej realistycznymi. W efekcie otrzymujemy filmowy esej o seksie i sposobach jego obrazowania, mówienia o nim czy wreszcie szarej codzienności produkcji przeestetyzowanych filmów erotycznych.

Wszystko, co się wznosi... to zresztą nie jedyna praca Fasta, w której opisuje się on swoją umiejętnością przewrotnego wykorzystywania estetyki filmów dokumentalnych. Czasem zmieszanie porządku realnego i fikcyjnego okazuje się najlepszym podsumowaniem dylematów towarzyszących ludziom w różnych okolicznościach. Tak jest na przykład w filmie *Najlepsze jest 1500 metrów*. W projekcie tym zapoznajemy się ze specyfiką pracy pilota drona Predator. Obsługujący maszynę pilot widzi swój cel (czasem mogą to być obiekty wojskowe, a czasem... cywile) jako cyfrowy obraz, może więc mieć złudzenie, że uczestniczy w grze. Ta

realna historia, opowiedziana przez prawdziwego pilota, zostaje nam jednak zaserwowana jako przerywnik wypowiedzi aktora grającego pilota, który snuje opowieści o symbolicznym znaczeniu. Jego kwestie przechodzą w sekwencje filmowe, a widzowie znów zmuszeni zostają do poruszania się na kilku płaszczyznach równoległych. Po ich nałożeniu się na siebie dostajemy obraz równie trudny do zidentyfikowania, co cyfrowe widoki obserwowane przez pilota drona.

Oczywiście nie wszystkie filmy Fasta opierają się na tak skomplikowanej konstrukcji narracyjnej. Czasem ogranicza się on do jednego, ale za to efektownego triku, tak jak w przypadku *Wyglądać pięknie dla Boga* (za G.W.). Jest to film zainspirowany 10–16 Gillian Wearing. Artystka w swojej pracy pod postaci dorosłych podłożyła głosy dzieci opowiadających o swoich marzeniach i lękach. W projekcie Fasta oglądamy z kolei dzieci, które przemawiają głosami dorosłych pracowników domów pogrzebowych opowiadających o swojej pracy i zabiegach kosmetycznych, jakim poddawane są ciała zmarłych przed ceremonią pochówku. Równocześnie pokazywana jest sekwencja obrazów, na których dzieci charakteryzowane są do zdjęć reklamowych. Ich buzie malowane są w podobny sposób jak twarze nieboszczyków. Następnie mali bohaterowie filmu ustawiają się na planie zdjęciowym i zastygają w bezruchu, śliczni i rumiani. Jedno z dzieci delikatnie porusza ustami, mówiąc: „Najgorzej jest, jeśli rodzina zmarłego uzna, że zmarły wygląda jak zmarły. Tymczasem powinien wyglądać, jakby spał lub odpoczywał po ciężkim dniu”.

Być może najbardziej intrygującym filmem, w którym motyw pracy mimo swojej istotności pozostaje trudny do dostrzeżenia jest *Ciągłość*. Z pozoru to opowieść o spotkaniu starszego małżeństwa z synem, żołnierzem z Iraku. Na początku wszystko wygląda tu normalnie — widzimy męża i żonę

jadących samochodem na spotkanie ze swoim dzieckiem, następnie cała trójka wraca do domu, gdzie czeka już kolacja i świeża pościel na łóżku w pokoju syna. Ta sekwencja powtarza się jednak trzykrotnie i za każdym razem rodzice witają się z innym młodzieńcem. Oni sami zresztą zachowują się nietypowo — a to ojciec ukradkiem całuje w usta swojego „potomka”, a to znów matkę ponoszą emocje i sama łączy się w erotycznym uścisku z synem, co beznamietnie obserwuje ojciec. To nasuwa podejrzenie, że „przybywający z Iraku” młodzieńcy nie są w istocie synami owej pary, lecz wynajętymi aktorami lub męskimi prostytutkami. Film kończy zaskakująca scena — rodzice, jadąc najpewniej po kolejnego „syna”, spotykają na drodze wielbłąda. Ten prowadzi ich w głąb lasu, nad wąwóz, gdzie leżą już trzej martwi synowie, w wojskowych mundurach, z przestrzelonymi głowami lub pozbawieni kończyn. Wokół nich uwijają się Irakijczycy — zabierają im broń i inne rzeczy, które mogą okazać się pomocne w walce. Tutaj znów pojawiają się pytania: na co w ogóle patrzymy? czy to kolejna zaaranżowana scenka? a może koszmarny sen na jawie rodziców, którym ułuda miesza się z prawdziwymi doświadczeniami? Być może faktycznie stracili oni na wojnie syna, a teraz — by jakoś zaradzić traumie — zatrudniają męskie prostytutki, wypełniając pustkę w swoim życiu. Skoro rozmowa z psychologiem im nie wystarcza, decydują się na aranżowanie określonej scenografii, umożliwiającej im odgrywanie różnych sytuacji. Ich zachowanie wydaje się dziwaczne, ale właściwie czy my sami czasem nie odgrywamy podobnych „scenek z życia”, dzięki którym bezpiecznie oddalamy się od konfrontacji z trudną rzeczywistością?

Karolina Plinta

MICHAŁ SZLAGA I TOMASZ KOPCEWICZ, *ODYSEJA #1*

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
10 kwietnia — 10 maja 2015

Tym razem początek był dużo bardziej prozaiczny. Nie poszło o kobietę ani o bitwę, ani o żadnego drewnianego konia. Nagliły tu, co najwyżej, pewien problem do rozwiązania i zaległa lekcja do odrobienia. To jednak wystarczyło, aby dwóch długoletnich przyjaciół, nie tylko po fachu, postanowiło wyruszyć w podróż. I tak dołączyli oni do załogi jachtu Sputnik II, którym żagluje kuzyn jednego z nich, i spędzili prawie miesiąc w 2014 roku na Morzu Śródziemnym. Co z tego wynikało? Odpowiedzi na powyższe pytanie starała się udzielić wystawa *Odyseja #1* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie.

Bohaterami ekspozycji byli fotograf Michał Szlaga oraz malarz Tomasz Kopcewicz, a cel, który przyświecał ich wyprawie, postawili sobie już dawno — spróbować przygotować wypowiedź artystyczną o morzu. Motyw ten w sztuce polskiej, a z pewnością w malarstwie, to niemalże temat plaża, szeroko omijany przez artystów plastyków. Gdy w Anglii czy Niemczech szalało malarstwo romantyczne, Polska nie miała dostępu do morza, a potem, poza nielicznymi wyjątkami, nikt specjalnie się w to zagadnienie nie zagłębiał. Niemniej ci dwaj zaprzyjaźnieni artyści już od dawna przymierzali się do pleneru na morzu i gdy tylko taka okazja się nadarzyła, bez wahania z niej skorzystali. Kopcewicz spakował szkicowniki, farby, tusz i ołówki, zaś Szlaga zabrał narzędzie rolek filmu oraz przedpotopowy aparat Makina 67 firmy Plaubel. Bez większego planu, wyjąwszy obietnicę codziennej rzetelnej pracy, wyruszyli w rejs wzdłuż granic Afryki i Europy. Chcąc podkreślić roboczy charakter wyprawy, Szlaga wpadł na pomysł uniformów, w których prezentować się miała cała

trzyosobowa załoga jachtu. Wszyscy, jak na prawdziwych wilków morskich przystało, nosili białe marynarskie czapeczki oraz koszule w paski. Dobra passa im sprzyjała i podczas pleneru udało im się zebrać sporo materiału. Na wystawie zaprezentowano jednak zaledwie część tego owocnego połowu. Więcej prac udało się pokazać w towarzyszącym jej, pięknie wydanym katalogu.

Ekspozycja zajmowała salę na parterze sopockiej galerii. Na program główny składały się fotografie Szlagi oraz dwa duże płótna, mniejsze obrazy i rysunki wybrane ze szkicownika Kopcewicza, a także jego krótki film. Fotografie tworzyły fryz obiegający całą przestrzeń — początkowo pokazane zostały w jednym rzędzie, potem ich prezentacja rozszerzała się aż do skumulowanych opowieści o poszczególnych przystankach podróży. Wyjawszy trzy duże widoki morza w dalszej części sali, wszystkie odbitki miały jeden rozmiar. Prace malarza pokazano natomiast na dwóch ekranach przecinających przestrzeń. Przy wejściu wyeksponowane zostały dwa duże płótna, zaś po przeciwnej stronie znajdowały się litografie i szkice. Trzy mniejsze obrazy z widokiem poszatowanego krajobrazu stanowiły interwał między zdjęciami morza a początkiem dokumentalnej relacji.

Podróż miała stać się okazją do przepracowania tematu morza i odezwania się od dotychczasowych gęb artystów. Szlaga-pejzażysta nie wyparł jednak zupełnie Szlagi-dokumentalisty, tak samo jak Kopcewicz-dokumentalista nie zastąpił Kopcewicza-abstractjonisty. Dlatego też ciekawie i niejednoznacznie wypadły zebrane na wystawie prace, choć podział na materiał „artystyczny” i „dokumentalny” dało się tu wyczuć od razu.

Motywy spajającym dzieła obu artystów bezsprzecznie było morze, jednak każdy twórca zwrócił uwagę na zupełnie inny jego aspekt, co ostatecznie pozwoliło uzyskać spójną wypowiedź. Szlaga skupił się przede wszystkim na ukazaniu klasycznego pejzażu, fotografowanego za pomocą analogowego sprzętu. Jego widoki przypominają klasyczne mariny, skoncentrowane na jak najlepszym rozegraniu zestawień barwnych i opanowaniu żywiołu w kadrze. Ten cykl zdjęć łączy także sposób komponowania: horyzont znajduje się tu dokładnie w połowie obrazu. Morze u Szlagi to niczym nieograniczona przestrzeń, której majestatu nie zaburza nawet przepływający w oddali statek (na „najbardziej kiczowatej”, zdaniem autora, fotografii). Takie romantyczne pejzaże na *Odysei #1* występują wyłącznie na fotografiach. Kopcewicz nie stworzył ani jednego studium morza. Tym, co przykuło jego uwagę, są praktycznie nieobecne u Szlagi falochrony — hałdy usypane z betonowych elementów, które mają wyhamować żywioł w krytycznym momencie. Ich misterną tkanę, zgeometryzowaną i uproszczoną, artysta studiował na płótnach malowanych już po powrocie, w pracowni. Wpisujące się w dotychczasowe poszukiwania syntetyzacji formy, charakterystyczne dla tego twórcy, odbiegają one od poprzednich jego obrazów dużo szerszą gamą barwną, zdominowaną przez mieniące się ciepłe zielenie i błękity. Te same zapory stały się podstawą jego poszukiwań graficznych — kilka jego linorytów to także studia form falochronów.

Żegluga po Morzu Śródziemnym i mierzenie się z nim to jedna odsłona tej odysei. Drugą stanowi zapis wydarzeń przeżytych na lądzie przez



załogę w czapeczkach. Fotografie z tej części wyprawy ułożone zostały zgodnie z kolejnością odwiedzanych miejsc. Wstęp do nich tworzą trzy mniejsze obrazy Kopcewicza, wariacje na temat fragmentu marokańskiego krajobrazu widzianego przez kilkuwarstwowy płot, który oddziela Melillę, hiszpańską enklawę w Maroku, od Afryki. To miejsce, gdzie grupa trafiła w dużej mierze przez przypadek (brak aktualnych dokumentów jednego z marynarzy), stało się jednym z mocniejszych punktów podróży i nadało ton całej narracji z łądu. Początkowo Szłaga z Kopcewiczem nastawiali się na tropienie wątków opisanych w Homerskim eposie. Jednakże zamiast do cyklopa Polifema czy nimfy Kalipso trafili na Rio de Oro: wyschłe koryto rzeki, w którym uchodźcy z Afryki żyją i którzy próbują przedostać się do Europy. Zdjęcia i rysunki z tego miejsca ukazują przede wszystkim trudne życie w dramatycznych warunkach. Relację z Melilli wzbogacają dodatkowo fotografie Szłagi tropiące czy to zakochanych, którzy kryją się w najbardziej ustronnych miejscach miasta, czy to ludzi wpatrujących się tęsknie w otwarte morze, czekających na lepsze jutro. Ciąg dalszy tej historii skrywa kolejny punkt podróży — Kartagina. Oprócz prac stylizowanych na typowo turystyczne fotografie z zabawkami (są to jednak za dobre zdjęcia, aby udawać amatorszczyznę!) pojawiają się na wystawie kolejne odsłony z życia uchodźców. A wśród nich chwila radości i możliwość zapoznania do zdjęcia przed ekskluzywnym statkiem, tak aby było się czym pochwalić swoim bliskim. Gorzką puentę tej wymarzonej drogi można dostrzec na zdjęciach z Ibizy. Wśród nich znajduje się jedna z najbardziej przejmujących scen, która bezlitośnie ujawnia, jak wygląda w rzeczywistości upragniony los uchodźców i gdzie znajduje się ich miejsce w społeczeństwie Białych. Całą historię zamyka fotografia leżaków przed hotelem ze

złotym napisem „*Stairway to heaven*”. Puste białe siedziska, przypominające marmurowe nagrobki, tworzą opozycję do cukierkowego napisu.

Ostry wydzźwięk tego reportażu z obcej Europejczykom rzeczywistości łagodzi trochę kadry dokumentujące turystów, którzy wypoczywają na plażach. Podczas gdy Szłaga pokazuje ich z sympatią, Kopcewicz rysuje odpoczywającego przyjaciela z dużą dozą ironii i robi sobie z niego zwyczajnie żarty, a jego chorobę morską szkicuje aż kilka razy. Niemniej malarz ten z podobnym dystansem podchodzi do części swoich rysunków, szczególnie zaś do tych przedstawiających roślinność śródziemnomorską. Mimo to szkice, w których ukazuje uchodźców czy Szłagę przy pracy, zwłaszcza te graficzne, są formalnie bardzo trafne. Obaj artyści poświęcają także trochę uwagi Ibizie jako piekła na ziemi. To, co może tam spotkać przybysza, zdradzają zarówno mroczne szkice, jak i fotografie z epicentrum szalonej imprezy.

Dodatkiem do wystawy był zestaw slajdów prezentowany w przyległym pomieszczeniu. Znajdowały się w nim dwa rzutniki ze zdjęciami wykonanymi nieco na marginesie głównych poszukiwań, zdradzającymi codzienność życia na jachcie, jak gdyby odpowiedniki szkiców Kopcewicza. Kameralną atmosferę dopełniał tu bulgoczący dźwięk wydobywający się z głośników, który był niczym innym jak zarejestrowanym odgłosem pracy silnika jachtu.

Charakterystyczne dla całej relacji z wyprawy, jak również dla sposobu jej przygotowania jest bardzo tradycyjne, wręcz staroświeckie (w najlepszym tego słowa znaczeniu) podejście artystów. Zamiast elektronicznego sprzętu, którym pewnie można by rejestrować upatrzone motywy, wykorzystali dużo bardziej narażone na wilgoć papier i filmy (kilka-krotnie podtopione) oraz jeszcze nie do końca oswojony aparat z wysuwanym miechem, co podobno wzbu-

działo rozbawienie osób postronnych, podobnie zresztą jak czapeczki, które załoga sumiennie nosiła na głowach przez większość czasu (wyjątkiem był pobyt na Ibizie). Słuszna jest tu jednak i uwaga, że niemożliwością byłoby zabranie na tak mały jacht sztalugi czy ogromu sprzętu fotograficznego, tak więc dokonane wybory wynikały po części z gabarytów Sputnika II. Brak jasnego planu, ogromna doza otwartości na wydarzenia, które bez zapowiedzi przynosiła podróż, oraz uczciwa chęć zmierzenia się z morzem i samymi sobą sprawiają, że nazwanie tego projektu „odyseją” nie razi pretensjonalnością. Ba! To chyba jedna z najbardziej bezpretensjonalnych wypraw artystów i tą szczerością urzeka do tego stopnia, że samemu chce się spakować plecak i ruszyć z domu.

Tyle o pierwszej odysei Kopcewicza i Szłagi. Już wiadomo, że szykują się kolejne. Najbliższa odbędzie się w Polsce, na dużo mniejszą skalę. Mogę zdradzić, że zamiast jachtu pojawi się balia, a zamiast morza — Wisła. Brzmi jak żart? Homer przecież też nie był śmiertelnie poważny.

Jolanta Bobala

PIOTR BOSACKI, *SPRAWA JEST W ZAŁATWIANIU*

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa

kurator: Stach Szablowski

17 kwietnia — 14 czerwca 2015

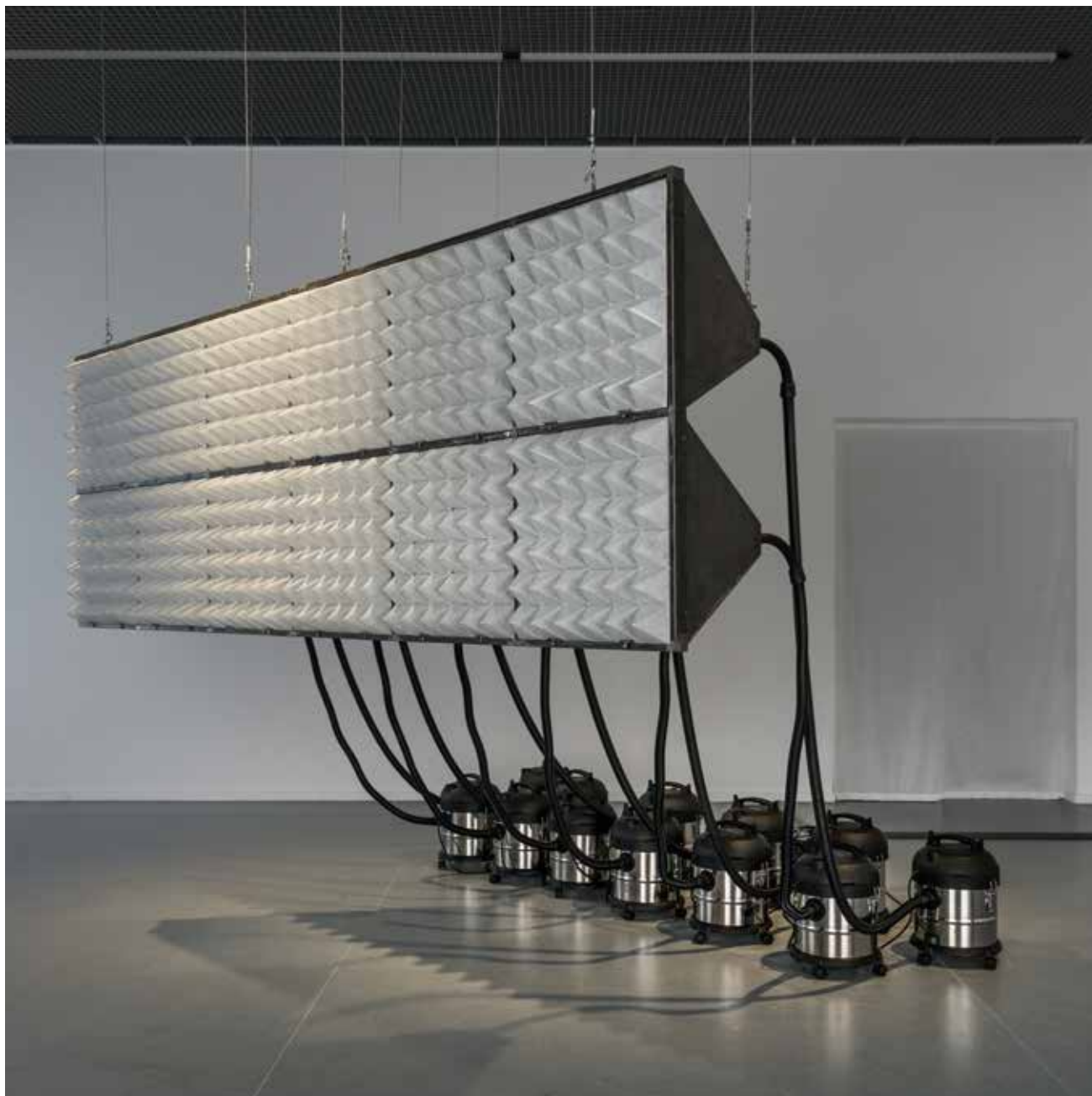
Nie bez powodu sprawa jest w załatwianiu, bo sprawa załatwiona do końca raczej być nie może. Na wystawie Piotra Bosackiego postawieni bowiem zostajemy wobec fundamentalnych pytań, na które jak zwykle nie da się udzielić nawet częściowo zadowalającej odpowiedzi: jak działa świat? co to jest życie? jaki to w ogóle ma sens? w jakim kierunku to zmierza? Te i podobne wątpliwości można by mnożyć, ale (na szczęście!) chyba nie całkiem o to chodzi. *Sprawa jest w załatwianiu* to krytyczne spojrzenie na samo obsesyjne zadawanie pytań, które mają zagłuszyć milczenie natury. Stąd też Piotr Bosacki, który dotychczas lubił pogadać na temat swoich obserwacji, dołączając do animowanych filmów mniej lub bardziej rozbudowane komentarze z offu, na pokazie w CSW, co podkreśla też kurator Stach Szablowski, rzekomo oszczędza słów, „dając wybrzmieć samym pracom”. Wyjątkowo nie podoba mi się to stwierdzenie, gdyż nie jest ono do końca prawdziwe — większość prac wcale nie pozostaje aż tak lapidarnie skomentowana przez samego artystę na wywieszonych drukach, co więcej, zazwyczaj oznacza też ono, że pущzone samopas dzieła stają się niewiele mówiącymi totemami, które owszem mogą na nas działać lub nie, ale których nie rozumiemy albo rozumiemy „intuicyjnie”, co zdają się szczególnie kochać najbardziej gorliwi miłośnicy wymagającej sztuki współczesnej. Jeśli komuś ta intuicja wystarczy, świetnie, ale mnie nie-szczególnie. Zwłaszcza że na wystawie Bosackiego kluczowe okazuje się dostrzeżenie systemowości oraz desperackiej racjonalności jego dzieła, a to nie jest odpowiedzią na złożo-

ność i polifonię materii, ale właśnie na jej pustkę i milczenie. Cała twórczość tego artysty stanowi, według mnie, reakcję na bezruch, a nie na dynamizm natury.

Jeśli już po tym pierwszym akapicie ktoś posądzi wystawę o koturnowość i przesadę, zapewne będzie miał rację. Nie można zapominać, że jesteśmy na pokazie typu Stereo-w-CSW, tak więc bujna filozoficzna refleksja zapieczętowana w powściągliwych i ubogich wręcz pracach nie powinna nikogo dziwić. Stąd też pewien grobowy nastrój całej ekspozycji. Nie mamy tu wprowadzić sprawdzonego schematu galerii Stereo — białe ściany, czarne obiekty — niemniej ten zaproponowany przez CSW właściwie oddziałuje bardzo podobnie. Na wystawie jest ciemno, duszno, w jakiś sposób też gęsto, mimo że same dzieła zostały w przestrzeni raczej rozrzedzone. Już w pierwszej sali, gdzie zgromadzono prace wideo, słychać wyjątkowo drażniący i zarazem niepokojący dźwięk mechanicznego instrumentu Bosackiego, jednocześnie z pomieszczenia obok dobiega nas statyczna i monumentalna ściana hałasu wytworzonego przez dwanaście odkurzaczy. Pustka i prostota zostają tu zderzone z agresją audialności, nieme filmy z hardidrem maszyn przekraczających granice poszczególnych przestrzeni wystawienniczych. To akurat zdaje mi się bardzo dobrym posunięciem, ponieważ tworzy pewną rysę na nieskalanej estetyce opartej na kluczu Stereo — nie, żebym nie był jej fanem, po prostu dobrze jest czasem zawiesić wzrok na czymś innym. Na wystawie brakuje jednak zdecydowanego kroku w stronę przełamania bo-

skości demiurga-artysty-konstruktora i podniosłej atmosfery towarzyszącej jego tworum. O ile bowiem Hadrys i Lasota zawsze z dumą podkreślali biedę i penerstwo materiału wyjściowego, o tyle Szablowski wydaje się panicznie od tego uciekać ku wyrefinowanej kosmogonii i filozoficznym dociekaniami. I tu znowu — nie, żebym się z nim ostatecznie nie zgadzał, ale wydaje mi się, że droga tam wiodąca powinna być zupełnie inna. To właśnie dostrzeżenie owej śmieciowości i prowizorki stanowi zaczątek refleksji, nie zaś przeniesienie ich na poziom ilustracji, na którym stają się mętnymi symbolami czy odniesieniami. Co prawda, w tekście kuratorskim Szablowski wspomina o ubogim ekwipunku Bosackiego, ale wobec doświadczenia wystawy wydaje się to raczej deklaracją bez realnego pokrycia. Rozumiem, strach przed abiektem, elitarna instytucja i tak dalej, ale czy aby na pewno warto udawać, że nie czerpiemy jakiegś szczeniackiej frajdy z tych długopisów oblewanych acetonem albo z niemożliwego widoku z wnętrza wypełnianego odkurzacza? Zwłaszcza że sam artysta wyraźnie dystansuje się od patosu w zabawnych komentarzach, w których snuje miniopowieści, na przykład: „często bywa tak, że jakiś człowiek prosi mnie o coś. Ja mu obiecuję, że prośbę spełnię, a potem oczywiście nawet palcem nie kiwnę i o sprawie zapomnę”. Prosty, bezceremonialny dowcip. Niemniej ta widokówka prokrastynacji trochę grzęźnie w grobowcu, w jakim Bosackiego zamyka Szablowski. Pewnie można by tu mówić o twórczym napięciu między pracami a ich ekspozycją, chociaż zdecydowanie

Piotr Bosacki, *Sprawa jest w załatwianiu*, 2015, dwanaście odkurzaczy, stal, tkanina, dzięki uprzejmości: CSW Zamek Ujazdowski



bardziej uwidacznia się na pokazie to, że windowane na poziom kosmicznej refleksji dzieła niezbyt mieszczą się w wyznaczonych im ramach.

Ciekawy pozostaje jednak opór dzieł artysty, które nieco przekomarzają się z otoczeniem-mauzoleum. Choć nie są to z pewnością moje ulubione prace, to właśnie filmy z cyklu *Die Kunst der Animation* najskuteczniej wymykają się jednoznacznej interpretacji. Bosacki poklatkowo uruchamia w nich systemy przedmiotów i ich różne „aktywności”: oglądamy a to długopisy, a to dywany, a to tabletki musujące... Wydarza się tu coś pomiędzy Robakowskim a obiektywizmem Urbańca — pozbawione logiki zabiegi na przedmiotach codziennego użytku, rekompensacyjne fantazje, które mają przekonać i nas, i samego artystę, że „sprawa jest w załatwianiu”, symulować „dzianie się”. Właśnie to postrzegałbym jako najbardziej palącą kwestię w sztuce Bosackiego — niekoniecznie od razu zobrazowanie kosmosu czy innego metaporządku, ale rozpaczliwe poszukiwanie aktywności w bezruchu, podjęcie niesymetrycznego dialogu z uparcie milczącym światem. Stąd też, tak myślę, upodobanie Bosackiego do wtrącania swoich komentarzy, swoisty *horror vacui* jego myśli, który nie pozwala „wybrzmieć pracom” tak, jak chciałby tego Szablowski. To kompulsywne gadanie wynika z przerażenia, że „tam nic nie ma”, że świecące, szeleszczące, dudniące, ogłuszające dzieła nieudolnie ukrywają pustkę. Artysta nie jest tutaj stoickim filozofem przyrody, obserwatorem ani naukowcem, tylko szalonym wynalazcą opętany pragnieniem poruszenia materii wobec jej uporczywego zaistnienia. Najlepiej ukazują to właśnie filmy z serii *Die Kunst der Animation*, w których wprawiane w ruch przedmioty są zazwyczaj nieruchome — szczególnie zapadły mi w pamięć dywany przypominające swoim beładnym, falującym ruchem jakieś mikroorganizmy. Jak sugeruje sama

etymologia tytułu, nie chodzi jednak tylko o poruszanie, ale o coś więcej, o ożywianie. Nie powinno zatem dziwić, że Bosacki podkreśla kreacyjny i artystyczny charakter tego zjawiska — jego sztuka to, mówiąc trochę górnolotnie, a trochę w duchu doktora Frankensteina, ożywianie tego, co dotychczas było martwe.

Tak też jest w przypadku zrealizowanej specjalnie na tę wystawę instalacji *Chamber Music* — wyizolowanego z przestrzeni galerii labiryntu skomunikowanych ze sobą pomieszczeń oświetlonych lampami jarzeniowymi, z których każda wydaje nieco inne dźwięki. Przemierzanie owego niepokojącego, klaustrofobicznego ciągu łudząco do siebie podobnych pokoiw samo w sobie stanowi ciekawe doświadczenie, niemniej nie o zagubienie tu chodzi, lecz o różnorodność odgłosów i dźwięków w tym akustycznie niemożliwym miejscu. Artysta zwraca uwagę na symfoniczne rozwarstwienie jednostajnego dźwięku lamp — część z nich brzęczy w tonie wyższym, część bardziej przeciągle i tak dalej. Inna sprawa, że te audialne niuanse są bardzo subtelne, aż do granicy irytacji. Obsesyjne studiowanie różnic przez Bosackiego świadczy, według mnie, o tym, że *Chamber Music* nie jest po prostu kolejnym instrumentem opowiadającym o abstrakcyjnych zasadach przyrody, ale dopiero gestem jej poruszenia, przewyciężenia milczenia kilkunastoma rodzajami szumu. Jest też w tej pracy coś desperackiego, poszukiwanie komunikatu tam, gdzie go nie ma, przerażenie przypadkowością i tymczasowością zjawisk.

Zaryzykowałbym stwierdzenie, że w twórczości Bosackiego w ogóle nie pojawiają się instrumenty rozumiane jako materialne przedstawienia zasad i zjawisk zachodzących w świecie. Artysta konstruuje raczej matryce dopiero produkujące tę rzeczywistość, takie jak na przykład hałaśliwa sprężynowa maszyna pokazana w osobnej sali, która wedle

mojego odczytania ma wypełnić przestrzeń audialną wystawy, nie pozwolić jej ani na chwilę zamilknąć. Może właśnie tak da się wytłumaczyć pompatyczną pustkę niektórych sal ekspozycji, chociaż to wciąż pozostaje mało przekonujące.

Ostatecznie wystawa nie ma aż tak depresyjnego wyrazu, jaki tutaj kreślę, niemniej przyznaję, że jestem dość podatny na wzbudzane przez nią emocje — jako Polakowi smutna sztuka pozostaje mi przecież bliższa niż cokolwiek innego. Jedną z najlepszych prac orientacji „optymistycznej”, jaką widziałem w ostatnim czasie, jest instalacja włączonych odkurzaczy, zatytułowana tak jak ekspozycja — *Sprawa jest w załatwianiu*. Dwanaście maszyn z hałasem wciąż ga powietrze, przyczyniając się tym samym do powstawania dzieła, czyli coraz bardziej zakurzonych i zszarzałych filtrów w kształcie ostrosłupów. Monumentalna, ale i nieprzytłaczająca praca wychodzi właściwie nie spod ręki artysty, ale innych aktorów — kurzu, bakterii i wszelkiego rodzaju drobin. Jest w tym prostym geście coś pięknego i wyzwającego, zwłaszcza że ogłuszająca i zajmująca dużo przestrzeni maszyneria współpracuje z czymś, czego nie sposób od razu zobaczyć, nie mówiąc już o usłyszeniu — instalacji towarzyszy film nakręcony z wnętrza uruchomionego odkurzacza, który stanowi spełnienie czysto dziecięcej i naiwnej ciekawości z gatunku „jak to wygląda od środka?”. Obraz ów, mimo że sprawia dużo poznawczej przyjemności, jest chyba jednak trochę zbyt łopatologicznym dopowiedzeniem *Sprawy...*, ta prezentowałaby się lepiej o własnych siłach.

Na koniec zostawiłem pracę rzeczywście wieńczącą ekspozycję, dzieło pod wiele mówiącym tytułem *Kosmos*. Tak się nieszczęśliwie złożyło, że w czasie pierwszej wizyty na wystawie zawędrowałem do kosmicznej baszty w środku zwiedzania i na instalację spojrzałem nieco

trzeźwiej, niż powinienem. Wyobrażam sobie, że gdybym otumaniony odkurzaczymi, paraliżującym doświadczeniem *Chamber Music*, a na końcu z irytującym dźwiękiem sprężynowej maszyny w uszach, przeszedł przez pusty, biały korytarz i wkroczył do baszty, klęknąłbym w zachwycie. Tak się jednak nie stało. Żeby była jasność — *Kosmos* bardzo mi się podoba, ale sposób jego prezentacji jest, delikatnie mówiąc, egzaltowany, i to na serio. Akwarium wypełnione wprawioną w ruch wirowy wodą zostało zasiedlone kolonią dafni, których powolny ruch dookoła zbiornika stanowi odzwierciedlenie ruchu obracającej się galaktyki. Mając przed sobą dzieło Bosackiego, nie da się nie przyznać, że jest to praca bardzo mądra, trafna i... właściwie piękna, chociaż zaraz z tego piękna będę chciał się trochę wytłumaczyć. Jako że sprawy związane ze statusem natury poruszają we mnie jakąś wyjątkową strunę, dałem się trochę ponieść *Kosmosowi*. Urzekło mnie, że Bosacki dowartościowuje zamknięte, samowystarczalne uniwersum rozwirotek, dostrzegając w nim te same prawa mobilności i przetrwania, jakie obserwować możemy w naszym makrokosmosie. Niemniej artyście daleko do stawiania znaku równości między różnymi kosmosami i prostej agitacji na rzecz wyjścia poza naszą ograniczoną pozycję „uprzywilejowanego” zwierzęcia. Bosacki podejmuje znacznie bardziej wymagające, ale i ciekawsze zadanie: wskazuje, że nie ma dwóch spolaryzowanych pozycji, między którymi moglibyśmy postawić ów znak równości, przeciwnie — są różne warianty tego samego, homogenicznego bios, z taką samą siłą napędzającego ławicę dafni, co spiralny ruch galaktyk.

To powiedziawszy, trzeba przyznać, że *Kosmos* uderza w nieznośnie wysokie tony. Chociaż czyni to może nie tyle sama praca, ile jej ekspozycja i funkcja, jaką pełni na wystawie. Decyzja, aby uczynić z niej koronę

Sprawy..., bezlitośnie odbija się na samym dziele, a przecież ono i tak jest już wystarczająco pompatyczne. Tymczasem po hałaśliwych, krzykliwych i rozedrganych pracach stoickie wyciszenie *Kosmosu* ma w sobie tyleż powagi, co żartu — a co najgorsze, wydaje mi się, że żartu niezamierzonego. Tego też trochę nie mogę wybaczyć Szablowskiemu i scenografom wystawy, którzy momentami smutną, ale i nieco wariacką sztukę Bosackiego potraktowali ze śmiertelną powagą, unieruchamiając ją w najbardziej oczywistym kluczu interpretacyjnym, z kolei samemu artyście wystawili mauzoleum za życia. Szkoda, bo przecież jego twórczość opowiada o czymś zupełnie innym.

Nie da się o *Sprawie...* mówić bez wskazania na tę ambiwalencję. Obiekty Bosackiego są naprawdę dobre, ale gdzieś tam wymagają temperowania przez kuratora. Ten natomiast ochoczo dokłada cegielkę za cegielką do tej świątyni sztuki, i to nawet jeśli ta jest śmieciowa, a śmieci są uświęcone i pełne powagi. Do pewnego momentu myślałem, że to może po prostu różnica arbitralnych w końcu interpretacji twórczości Bosackiego, który według Szablowskiego jest analitycznym obserwatorem-filozofem, a według mnie zdeperowanym demiurgiem z depresją, ale kiedy stanąłem przed *Kosmosem*, przekonałem się, że coś tutaj poważnie nie gra. Bardzo dobra praca stała się bowiem nieznośnie ciężkim pomnikiem sztuki, a wystawa namaszczeniem genialnego artysty. Trochę to pocieszające, że sprawa jest w załatwianiu, możemy bowiem wierzyć, że nie ugrzęźnie na stałe w dostojnych salach CSW, tylko mimo całej powagi pozwoli sobie na dystans i żart. Czego jak czego, ale autoironii sprawa załatwiana w Zamku Ujazdowskim zdecydowanie nie dotyczy.

Aleksander Kmak

samotne, biedne, bez słońca, zwierzęce i krótkie

Thomas Hobbes



KRONIKA

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



NATALIA WIŚNIEWSKA, *TWARDA SPACJA*

Galeria Miłość, Toruń
 kurator: Piotr Lisowski
 18 kwietnia — 31 maja 2015

Natalia Wiśniewska jeszcze do niedawna traktowała swoją twórczość bardzo poważnie. „Sztuka, moim zdaniem, jest stymulantem do pobudzania imperatywu bycia lepszym, do pobudzania refleksyjnej strony” — mówiła w wywiadzie *Aktywując obecność*, opublikowanym na łamach internetowego „Szumu” w styczniu 2014 roku. I faktycznie, jej konceptualne prace niosły ze sobą zdecydowanie moralistyczny przekaz, czasem podawany publiczności w sposób bardzo brutalny — tak jak wtedy, gdy zbudowała szklaną kapsułę, w której rozbrzmiewał odgłos pa-

lenia zwłok w krematorium. W środku wyświetlana była jeszcze filmowa rejestracja tego zabiegu. Z kapsuły nie dało się wyjść samemu. Ekstremalny pomysł młodej artystki na przypomnienie o śmierci, która — no tak, no tak — każdego z nas kiedyś czeka.

Na zorganizowanej w kwietniu wystawie *Twarda przestrzeń* motyw *vanitas* pojawia się ponownie. Spotykamy na niej dziadka artystki, reprezentowanego jedynie przez kilka kosteczek i strzępek materiału, pochodzące ze zwłok ekshumowanych na polecenie rodziny. Wiśniewska postanowiła nagrać moment wykopywania

szczątków dziadka, na filmie widzimy więc grabarzy w prostokątnym dole. W tle słychać głos ojca artystki, który zabawia kąpiących rozmową o piłce nożnej. Poważny nastrój gdzieś przyska, pojawia się za to dystans i ironia, której wcześniej w pracach Wiśniewskiej nie było. Co się stało?

Kanibalizm oka, bo tak nazywa się nagranie z komentarza, symbolicznie otwiera wystawę. Jednak aby zobaczyć film, trzeba zastosować się do instrukcji artystki — wsunąć kasetę wideo do odtwarzacza, a po seansie przewinąć taśmę i odstawić kasetę na miejsce. Goście wizytujący

ekspozycję na widok staromodnej taśmy rozczulają się, co jest zgodne z zamiarem Wiśniewskiej. Kasetą to jeden z kilku obiektów, które odgrywają tu rolę dzieł sztuki. Gdy pytam artystkę o ten fetyszystyczny gest, uśmiecha się przebiegle.

Zupełnie dosłownie można powiedzieć, że *Twarda spacja* to wystawa urodzinowa. Natalia Wiśniewska mniej więcej w tym czasie skończyła trzydzieści lat, a jej partner, Piotr Lisowski, wszedł w wiek Chrystusowy. Razem od zeszłego roku prowadzą galerię Miłość. I choć od pierwszego pokazu nie minął jeszcze rok, to jednak otwarcie wystawy w nowym sezonie, po otrzymaniu dotacji z ministerstwa kultury, bez wątpienia było wydarzeniem, które należało uczcić. Do tego faktu żartobliwie odnosiła się praca *Niech żyje Muzeum* — film przedstawiający fasadę klasycystycznego pałacu w Śmiełowie, obecnie filię Muzeum Narodowego w Poznaniu, instytucję przestarzałą i pokrytą warstewką wystawienniczego kurzu. W pewnym momencie w tle filmu słychać szeptane *Sto lat*, po czym światła w oknach muzeum gasną, niczym świece na torcie. Urodziny odhaczone, czas zacząć nowy etap życia, jak również działalności artystycznej. Zanim jednak to nastąpi, warto podsumować to, co było. I jako się rzekło, *Twarda spacja* to wystawa zamykająca pewien etap twórczości artystki.

Wystawę Wiśniewskiej wypełniają obiekty, które należałoby nazwać fantomowymi pracami artystycznymi. Weźmy za przykład *Łopatę* — owo tytułowe narzędzie do kopania zostało tu obleczone w skórę i położone na szklanym postumencie. Pozbawione swojej pierwotnej funkcji staje się fetyszem, nad którym można się najwyżej chwilę zadumać w trakcie wernisażowego small talku. Podobne wrażenie można odnieść w kontakcie z *Książką* — pozostawiony na eleganckim fotelu tom teoretycznie zaprasza do zapoznania się z jego

treścią. Kiedy jednak bierzemy go do ręki, okazuje się, że nie można go otworzyć, gdyż z dwóch stron ma grzbiety. Pozostaje więc podziwiać książkę jako przedmiot, estetyczny obiekt, który staje się świadectwem radykalnej przemiany artystki. Jej sztuka już nie zbawia świata, nie dąży do tego, by zmienić ludzi na lepsze. W zasadzie wygląda na to, że niewiele może. Jest jedynie zabawką do podziwiania.

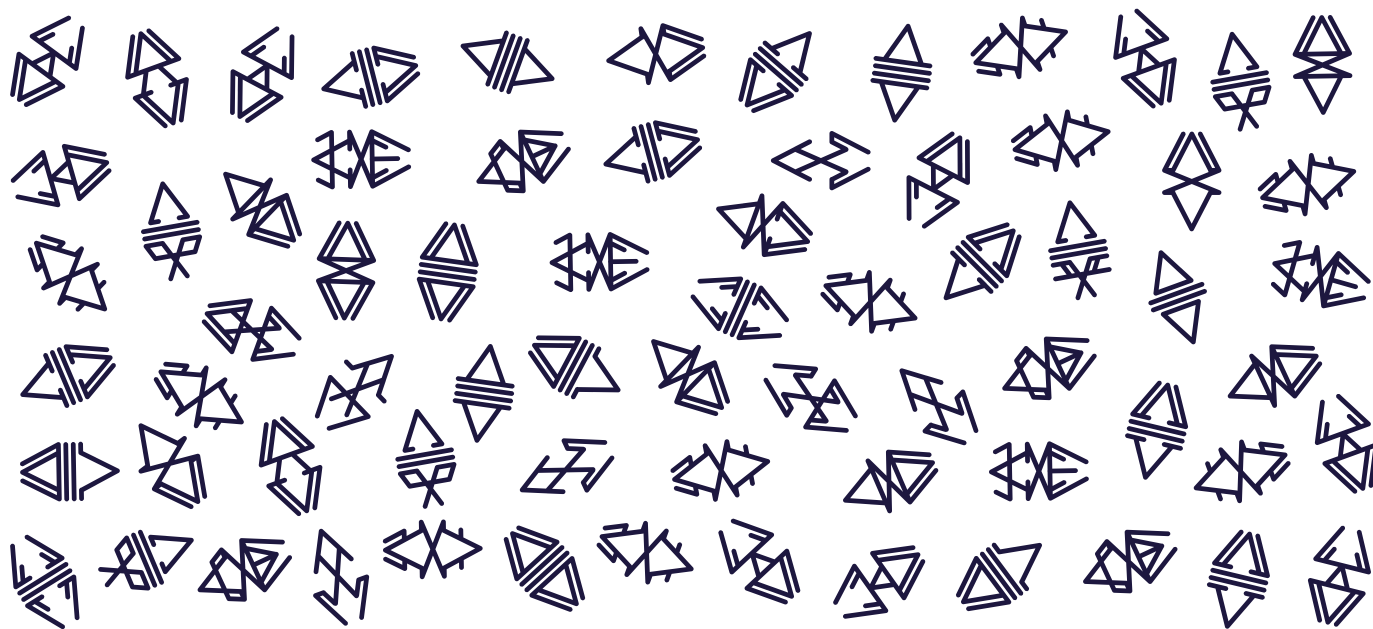
Melancholiczna tęsknota za utraconą wiarą w sprawczość sztuki powraca w pracy *Ciepło*, projekcji wideo, na której widać falujące gorące powietrze. Kamera nie może jednak oddać jego temperatury, pomimo wizualnej sugestii nie odczuwamy bowiem ciepła. Chociaż... naprzeciwno miejsca, gdzie wyświetlany jest film, stoi krzesło, na którym trzeba usiąść. Okazuje się wówczas, że jest ono podgrzewane. A więc ciepło jest, choć to nie takie samo doświadczenie, jakbyśmy usiedli obok płonącego ogniska albo piecyka. Wszystko w tej sytuacji zdaje się pozorowane i sztuczne; zamiast realnego doświadczenia dostajemy jego symulację, coś wybrakowanego i wprowadzającego równocześnie w konfuzję, podobną do tej, jakiej doświadczamy, siadając po kimś na muszli klozetowej w publicznej toalecie.

Ostatnim akordem wystawy jest lightbox przedstawiający kunsztowną martwą naturę, która przywodzi na myśl holenderskie malarstwo wani-tatywne. Owoce, wcześniej pocięte, zostały następnie poddane zabiegowi szycia chirurgicznego. A więc znów mamy tu do czynienia ze zbiorem fantomów, martwych obiektów pozszywanych tak, by stworzyć iluzję jakiejś idei. Ten wysmakowany obraz z jednej strony kojarzy się z popularnymi martwymi naturami Pawła Bownika, ale z drugiej każe również powrócić do postaci martwego dziadka, od którego wspomnienia zaczyna się wystawa. W obu przypadkach mamy do czynienia z przedstawieniami

śmierci, raz ujętej ironicznie, a raz nostalgicznie i jakby z nutką tęsknoty do tego, co nieodwracalnie znika.

Wystawa, choć skromna, daje dość sugestywny obraz przemiany stosunku Wiśniewskiej do sztuki i świata. Szukając przyczyny tego zwrotu, warto znów przywołać pracę *Niech żyje Muzeum*. Chociaż przedstawia ona anachroniczną instytucję, to w kontekście urodzinowej wystawy można ją potraktować także jako komentarz do samej Miłości — galerii może nie komercyjnej, ale uzależnionej od aktualnej ekonomii kulturalnej w Polsce i wplątanej w biurokratyczne realia. Na Wiśniewskiej, która wcześniej miała bardzo idealistyczne wyobrażenie o sztuce, takie zderzenie z szarą rzeczywistością musiało pozostawić ślad. Jej niewinność artystyczna uleciała wraz z przyrostem papierkowej roboty. Sztukę przez wielkie S spuszcza więc w toalecie, a po wielkich ideach zostaje co najwyżej bulgota-nie w rurach. Tylko co w takim razie je zastąpi?

Karolina Plinta



OBSZAR WSPÓLNY, OBSZAR MIEJSKI.

ZUZANNA SOKOŁOWSKA

Tegoroczna, piąta już odsłona Festiwalu Sztuki Współczesnej Arteria to twórcza kontynuacja poprzednich edycji tego wpisanego na stałe w krajobraz Częstochowy wydarzenia, której głównym celem jest osvajanie trudnej, niejednorodnej miejskiej przestrzeni. Tym razem zaproszeni artyści będą aktywizować mieszkańców za pomocą działań wpisujących się w strategię pedagogiczną Grzegorza Kowalskiego „Obszar wspólny, obszar własny”. Projekt ten realizowany był od lat 80. ubiegłego wieku w pracowni artysty na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i polegał on na używaniu pozawerbalnej komunikacji – gestów, sztuk wizualnych oraz znaków, która umożliwiała stworzenie artystycznej platformy porozumienia oraz interakcji, uwrażliwiając twórców na obecność odbiorców. Tytułowy „obszar własny” to indywidualna, osobista przestrzeń, z której wkracza się w „obszar wspólny”, tworzący specyficzne terytorium sprzyjające nawiązywaniu aktywnego kontaktu. Ten rodzaj wypracowanej przez Kowalskiego strategii, określanej mianem „dydaktyki partnerskiej”, przyczynił się do powstania legendarnej pracowni, z której wywodzą się artyści, na stałe już wpisani w obieg historii polskiej sztuki, między innymi Artur Żmijewski czy Katarzyna Górna, zaproszeni do udziału w tegorocznej Arterii. Górna jest

artystką, której twórczość oscyluje wokół definicji kobiecości we współczesnej rzeczywistości. Artur Żmijewski tymczasem tworzy prace poruszające aktualną sytuację polityczną, jak i społeczną, próbując wyrobić w widzach gest krytycznego myślenia. Udział w tegorocznej edycji Festiwalu biorą także między innymi Bogna Burska i Zuzanna Janin, których działania w dużej mierze oscylują wokół percepcji ciała, Joanna Wowrzeczka, Dorota Hadrian, Szymon Motyl, Marcin Polak, duet FRiKO, Monstfur, oraz artystyczno-kuratorska grupa Restauracja Europa, organizatorzy Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Akcji „Interakcje”. Zaproszeni twórcy, po zbadaniu miejskiej tkanki, przygotują realizacje, które będą tworzyć sytuację wzajemnej komunikacji, sprzyjającej integracji mieszkańców. Podczas tegorocznej Arterii nie zabraknie również warsztatów oraz pola do dyskusji nad ideą sztuki krytycznej i zaangażowanej oraz jej społecznego wpływu, przy udziale Stanisława Rukszy i Izabeli Kowalczyk. Tegoroczna odsłona Festiwalu to próba stworzenia miejskiej, zintegrowanej platformy za pomocą artystycznych działań, która będzie sprzyjała osiągnięciu zarówno intelektualnego, jak i emocjonalnego stanu pełnego porozumienia, redefiniującego pojęcie miasta jako przestrzeni wypracowanej z aktywnego, społecznego dialogu.

patronat medialny

PRO
WINCJA

patronat medialny

TOK
Pieniąż
Radio
Informacyjne

TVP
KULTURA

gazeta

SZUM

OBIEG

gmina, 10

partnerzy

apartem
POLSKA REP. NARODOWA

B
BOULANGERIE

ApartmentCity

Thomas van Linge, *Untitled (Bows)*, 2014, wyrzuty ziemi, detal

THOMAS VAN LINGE, *TERRA INC.*

Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin
 kuratorka: Aurelia Nowak
 26 lutego — 11 kwietnia 2015

Postawię sprawę jasno: Terra Inc. w Zonie nie była wystawą mojego życia. Oczywiście nie znaczy to, że była zupełnie zła. Thomas van Linge to w końcu młody i zdolny artysta, który odebrał edukację w dobrych szkołach w Holandii i Niemczech. Tam też nauczył się języka współczesnej sztuki, tej najbardziej współczesnej. Ma niezły warsztat, przykładą dużą wagę do materiału stosowanego w pracach, interesują go modne tematy z pogranicza ekologii i cyfryzacji. Teoretycznie więc nie ma się tutaj do czego przyczepić, a jednak przechadzając się po piwnicznych salach Zony,

miałam ochotę szybko z nich wyjść. Może właśnie dlatego, że nie było tam się do czego przyczepić?

Estetyczne wybory obecnej „kuratorzki młodszej” w Zonie, Aurelii Nowak, nie są dla mnie zaskoczeniem. Jako że sama lawiruje pomiędzy Szczecinem a Berlinem, gdzie prowadzi galerię Project Pony, ma zapewne sposobność zapoznawania się z młodymi artystami, którzy masowo produkują kuszącą, konceptualno-minimalistyczną sztukę z domieszką digitalnej estetyki. Nowak wydaje się niestabnącą zwolenniczką tego rodzaju twórczości, pokazywanej przez

nią czasem w Pony Project, a teraz również i w Zonie.

Thomasa van Lingego od jego licznych postinternetowych rówieśników odróżnia zamiłowanie do problematyki związanej z naturą. Jego uwaga nie koncentruje się aż tak bezpośrednio na biologii ludzkiej i hybrydyzacji ciała — o popularności tego zagadnienia mogliśmy się przekonać choćby na wystawie *Ustawienia prywatności* w MSN-ie — tylko bardziej na kwestii współczesnego doświadczania środowiska naturalnego i jego przekształcania przez człowieka. W pracach van Lingego natura jawi się

jako zmodyfikowany produkt, konsumowany przez ludzi pod różnymi postaciami — czasem jako obraz w Google Maps, innym razem jako sfotoszopowany widok, służący za efektowną tapetę na ekranie naszego laptopa. Idąc tym tropem, artysta sam przygotował kilka naturo-kulturowych produktów, które demonstrują mechanizm mieszania się tych dwóch sfer. Na wystawie w Zonie znajdziemy więc na przykład trzy głązy pokryte błyszczącym lakierem (trochę na modłę Aia Weiweia), zmięte i spłaszczone płótno ze „skalnym” nadrukiem (*W8 [Terra Firma]*, 2015) czy czerwony minerał opleciony odblaskową klamrą od nart (*Entangled*, 2015).

Spośród wszystkich obiektów uwagę przyciągały szczególnie ceramiczne misy, ustawione w kolumnach na środku galerii. Praca, zatytułowana żartobliwie *Bowls*, przypominała zbiór delikatnych znalezisk archeologicznych, które miałyby się ochotę jednym kopniakiem zniszczyć, dając upust swoim dziecinnyim pragnieniom dewastatorskim. Starannie wykonane przedmioty z jednej strony ciekawiły swoimi kolorami i fakturami, a z drugiej kryły zabawną niespodziankę, możliwą do dostrzeżenia dopiero z bliska. Na ich powierzchni umieszczono nadruki przedstawiające mniej lub bardziej luksusowe współczesne gadżety: złote zegarki, pierścionki czy okulary przeciwsłoneczne. I tak nagle, jakby za jednym mrugnięciem oka, autentyczne pamiątki po dawnych kulturach okazały się chińską podróbką antyku, łatwą do kupienia w przymuzealnych sklepach, oferujących wiele podobnych zabawek dla złąknionych pamiątek turystów. Albo inaczej: może były to sfabrykowane artefakty pokazywane na wystawie zamiast nieistniejącego oryginału? Wariantów interpretacyjnych jest tu tak wiele, jak wiele manipulacji dokonuje się na materialnych świadectwach naszego kulturowego dziedzictwa. W pracach van Lingego nie

znajdziemy oczywiście krytyki tego zjawiska — artyście chodzi raczej o jego ilustrację i pokazanie, w jaki sposób ludzie odnoszą się do historii.

Natura we współczesnej kulturze funkcjonuje także pod inną, skądinąd zmienną postacią: fizycznego akceleratoronizmu, przejawiającego się w dążeniu do bycia zdrowym i wysportowanym. Thomas van Lingę nawiązuje do tego faktu w pracy *Strength. Speed. Victory (Mixed)*, która przypomina pomnik wystawiony na cześć bezimiennego joggera lub miłośnika górskich wycieczek. Jednak zamiast jego postaci na kamiennym cokole widnieją tylko adidasy, najbardziej wymowny fetysz współczesności. Rzeźba dodatkowo została jeszcze opleciona nylonowym paskiem wspinaczkowym, co daje zabawny efekt wizualny: ciężką bryłę pomnika zestawia się tu z lekkim paskiem jakby w sugestii, że powinno się go chwycić i przesunąć kamień. Czy po to, aby poćwiczyć, wypróbować siebie, wzmocnić swoje mięśnie? Lub, ewentualnie, zrobić sobie zakwasy?

W zasadzie najsłabszą częścią *Terra Inc.* są wystawione w Zonie „obrazy-instalacje”, kunsztowne przetworzenia widoków natury. Czasem przypominają one flagi, które non-szalancko zawieszone na stalowych poręczach przedstawiają jakby satelitarne krajobrazy powierzchni planet, czasem zaś są to pofałdowane folie z nadrukami falującej tafli wody, wbite brutalnie w stalowe podłoże (*Liquidity [no. 1 & 3]*). W tych pracach chyba najbardziej uwidacznia się upodobanie artysty do zabawy materiałami, które poprzez swoją syntetyczność przewrotnie flirtują z tematem instalacji. Fetyszyści warsztatowi powinni być zachwyceni, mogąc przyglądać się tym obiektom — kolor każdej śrubki i sposób jej wykorzystania został tu dogłębnie przemyślany. Do pracowanie formalne owych dzieł nie zmaże jednak nieprzyjemnego wrażenia, że mamy do czynienia z produkcją na swój sposób wtórną. Wydaje

mi się po prostu, że prace van Lingego są zbyt przewidywalne, by mogły naprawdę intrygować. Trochę pomaga im ich żartobliwość, dodająca ich przesłaniu błyskotliwości. Na dłuższą metę jednak — nuda.

Po wystawie van Lingego zagościła w Zonie Małgorzata Turewicz-Lafranchi — artystka urodzona w Szczecinie, a obecnie mieszkająca w Szwajcarii. Jej wystawa, złożona z wysublimowanych minimalistycznych rzeźb, jest kolejną ekspozycją, w której Aurelia Nowak stawia na podobną estetykę. Trochę to monotonne. I choć obie ostatnie wystawy na pewno były interesujące poznawczo, dobrze byłoby ten repertuar wzbogacić o nieco bardziej ryzykowne lub eksperymentalne prezentacje. Zona Sztuki Aktualnej to w końcu nie berlińska galeria komercyjna, ale działająca *non-profit* instytucja przy Akademii Sztuki w Szczecinie. Mogłoby się zatem wydarzyć tam coś więcej, coś, co obudziłoby miejscową publiczność z artystycznego letargu.

Karolina Plinta

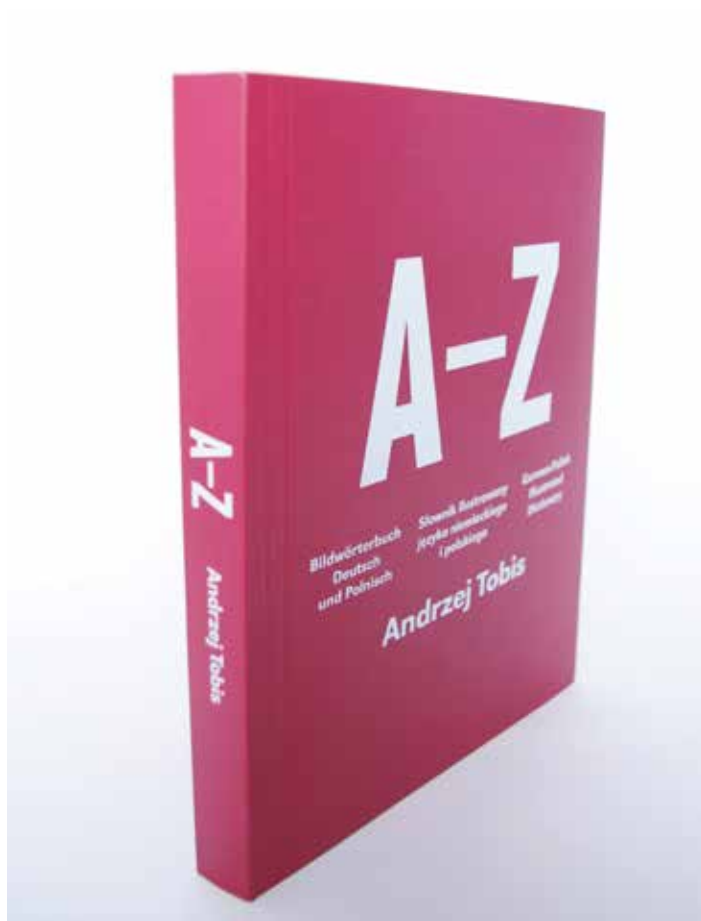
**– minimalne
formy realno-
ści**

**– potłacz
– gesty znika-
nia**

5.07 – 6.09.

2015

bunkier.art.pl



ANDRZEJ TOBIS, A-Z. SŁOWNIK ILUSTROWANY JĘZYKA NIEMIECKIEGO I POLSKIEGO

Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2014, s. 374

Działania Fundacji Bęc Zmiana oraz zaprzyjaźnionych kuratorów sprawiły, że projekt *A-Z. Słownik ilustrowany języka niemieckiego i polskiego* Andrzeja Tobisa, malarza zamieszkałego w Katowicach, zna chyba każdy uczestnik polskiego świata sztuki. Coś jest na rzeczy, skoro nawet Jakub Banasiak włączył powstające w latach 2006–2014 dzieło śląskiego artysty do swojego „drugiego kanonu”. Prosty pomysł sięgnięcia po tytułowy słownik, wydany w czasach głębokiej komuny, w celu przeфотографowania go hasło po hasło w zu-

pełnie odmiennych realiach historycznych, społecznych, ekonomicznych i kulturowych Tobis zrealizował bravurowo, przez kilka lat wyszukując w swoim sąsiedztwie odpowiednio zaskakujące i surrealistyczne motywy. Projekt, który bez cienia ironii można określić mianem postkonceptualnego, obrósł w tym czasie sporą literaturą, tekstami towarzyszącymi, komentarzami i debatami bardziej niż recenzjami. I choć sam należę do grona oddanych fanów Tobisowego słownika, figuruje on w moim osobistym nie drugim, lecz pierwszym

kanonie, nie mogę powstrzymać się od słów krytyki pod adresem wieńczącej — oby nie! — proces twórczy fotoksiążki.

Publikację książkową zwiastowało, jak to często dziś bywa, pojawienie się informacji na ogłaszanej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego liście dotacji. Być może to właśnie dofinansowanie sprawiło, że odpowiedzialny za redakcję merytoryczną tercet (Sebastian Cichocki, Bogna Świątkowska, Andrzej Tobis) niepotrzebnie rozdał minimalistyczny w założeniu projekt.

Powściągliwość wydawcy zaczyna się i kończy na miękkiej oprawie. Niemal czterysta stron książki wypełnia wybór stu fotografii Tobisa oraz obfity materiał towarzyszący. Obok otwierającego tom wstępu Cichockiego w słowniku znalazły się opublikowane pierwotnie w *Notesie na 6 tygodni* rozmowy z autorem przeprowadzone przez Cichockiego i Świątkowską. Z *Notesu...* przedrukowano również wybór zdjęć autora z autokomentarzem, zatytułowany *Mały zestaw wakacyjno-katastroficzny*. Przełożony na język niemiecki i angielski komentarz do dzieła Tobisa zajmuje w sumie niemal jedną trzecią książki. Jakkolwiek ciekawe i uzasadnione merytorycznie są te przedruki z prasy, to należy jednak zauważyć, że nie tylko nie wnoszą one nic nowego do rozumienia dzieła, lecz także — co gorsza — rozbijają spójność publikacji. Odpowiedzialny za projekt graficzny książki Tomasz Bersz dodatkowo podkreślił osobny status materiału towarzyszącego doborem cieńszego papieru.

Mimo że słownik Tobisa nawiązuje formatem i kolorem okładki do enerdowno-peerelewskiego oryginału, zespół pracujący z katowickim artystą nie był zainteresowany dyscypliną obowiązującą w tego typu publikacjach. Oryginalny koncept zakładał grę z nieprzekładalnością kontekstów leksykalnych i kulturowych obecnych w słowniku polsko-niemieckim. Wydany przez Bęc Zmianę produkt to wbrew tytułowi nie słownik polsko-niemiecki, a polsko-niemiecko-angielski. O ile przekład tekstów towarzyszących na język angielski faktycznie ułatwia kontakt z projektem większej liczbie odbiorców, przy jednoczesnym zwiększeniu objętości tomu, o tyle niezrozumiałe pozostaje dla mnie uzupełnienie zasadniczej polsko-niemieckiej części dzieła o podkreślające dominację *lingua franca* świata sztuki tłumaczenia angielskie.

Jako że eksponowane na szeregu wystaw w osobnych gablotach plansze Tobisa same w sobie stały

się rozpoznawalnym znakiem, grafik miał tutaj trudne zadanie i angielskie podpisy zmuszony był zamieścić na stronach poprzedzających fotografie z tekstem polskim i niemieckim. W ten sposób powstał jeden z najbardziej oryginalnych układów graficznych w historii polskiej typografii: na lewej stronie rozkładówki pojawia się przykładowo numer strony 134 oraz słowo „porthole”, a na prawej odpowiednio „91 17 das Bullauge 91 17 okienko burtowe”. Angielskie tłumaczenie jakby wstydliwie zostało podane czcionką o połowę mniejszą względem tekstu niemieckiego i polskiego, ale za to paginacja książki ma większy rozmiar fontu niż paginacja i numeracja odnosząca się do oryginalnego słownika ilustrowanego przez Tobisa. Na tym jednak nie koniec. Mętlik graficzno-poznawczy wzmacnia się, gdy przerzucimy kartkę i spróbujemy zapoznać się z tablicą, która powstała na podstawie zdjęcia kadrowanego przez autora nie w pionie, lecz w poziomie. Bersz zdecydował się takie fotografie odwrócić, tak aby zajmowały większą część strony i były lepiej widoczne. Decyzja ta pociągnęła za sobą dość nieoczekiwane skutki. Przeglądając publikację, musimy co dwie, trzy kartki obracać tom w jedną lub drugą stronę, by móc oglądać zdjęcia w pionie lub w poziomie. Do tego tekst angielski, który w przypadku rozkładówek ze zdjęciami pionowymi znajdował się na podobnej wysokości, umieszczony w jednym rzędzie, w momencie odwrócenia książki traci kontakt z podpisami w języku polskim i niemieckim, lewitując na stronie obok nad fotografią (podczas gdy teksty polski i niemiecki znajdują się pod zdjęciem, czyli przy prawej krawędzi książki).

Rosnącą podczas lektury irytację wzmacnia przejście do części tomu z materiałami towarzyszącymi, w której również opublikowano zdjęcia Tobisa, tyle że uzupełnione o humorystyczne opisy przygotowane dla rozrywki czytelników *Notesu...* W tej

sekwencji książki fotografie, zarówno te pionowe, jak i te poziome, ułożono zupełnie inaczej — w ramach oddzielających je od komentarza, dodatkowo poziome kadry nie są odwracane na bok, tylko prezentowane czytelnikom na połowie strony, pionowe zaś nie są już wrzucane na spód, a obramowane i wydrukowane mniej więcej do dwóch trzecich objętości kartki. Chaos układu i dziwaczne kryteria wyboru materiału do A–Z pogłębia arbitralność reguł prezentacji zdjęć. Przeglądając zasadniczą część, wydrukowaną na grubszym papierze, w której bez komentarza pokazano fotografie ilustrujące poszczególne hasła (porządek alfabetyczny haseł w języku polskim), można odnieść wrażenie, że brak tu zdjęć najbardziej znanych, a nawet ikonicznych. Sprawa wyjaśnia się w drugiej części książki: najślawniejsze fotografie ze słownika zamieszczone zostały zgodnie z porządkiem publikacji w *Notesie...*, czyli dość przypadkowo, a do tego pokazano je w dużo mniejszej skali, choć z autorskim komentarzem.

Trudno w to uwierzyć, ale publikacja, która mogła stać się artystycznym wydarzeniem, okazuje się graficznym kuriozum. Należy więc mieć nadzieję, że Andrzej Tobis na tym nie poprzestanie i wyda kiedyś słownik będący adekwatniejszym obrazem jego dzieła. Co jeszcze bardziej zaskakujące, książce towarzyszy prosta, zrozumiała i konsekwentnie zaprojektowana strona internetowa, na której można zapoznać się ze słownikiem. To dość nietypowa pointa recenzji książkowej: drodzy czytelnicy, zamiast sięgnąć po publikację lepiej odwiedźcie stronę www.aztobis.pl.

Adam Mazur



ARTIST NOVELS. THE BOOK LOVERS PUBLICATION

red. David Maroto, Joanna Zielińska, Cricoteka, Sternberg Press, 2014, s. 253

Wymyślona i zredagowana przez duet Joanna Zielińska i David Maroto książka *Artist Novels. The Book Lovers Publication* nie jest pierwszym wspólnym dziełem tej pary dotyczącym twórczości literackiej uprawianej przez artystów sztuk wizualnych. Publikacja ta stanowi kolejną odsłonę prowadzonego od 2012 roku przez polską kuratorkę i hiszpańskiego artystę projektu zatytułowanego *The Book Lovers*. Jego zasadniczą część to ciągle uzupełniana i dostępna *online* bibliografia powieści pisanych przez artystów oraz wciąż

powiększana biblioteka tego rodzaju utworów literackich, zdeponowana w M HKA w Antwerpii. Prezentacje projektu w formie wystaw, wykładów, performansów oraz publicznych odczytów odbyły się dotychczas między innymi w Nowym Jorku (EFA, *Project Space*, 2012), Warszawie (MSN, *Powieść jako forma sztuki*, 2013) czy Krakowie (Cricoteka, *Czytać jak książkę*, 2015).

Książka — dostępna na razie w wersji papierowej jedynie po angielsku — wydaje się logicznym rozwinięciem wymienionych powyżej

form popularyzacji wiedzy o interesującym redaktorów zagadnieniu, a także najbardziej odpowiednim medium do prezentacji wyników ich kilkuletnich już dociekań i badań. Zwłaszcza zaś książka o tak urzekającym i uwodzącym wręcz dizajnie jak tom *Artist Novels* projektu Jakuba de Barbaro.

Przewodnikiem po kolejnych kręgach literackich i nawarstwiających się problemach teoretycznych, związanych z pisaniem powieści przez artystów, redaktorzy postanowili uczynić Rolanda Barthes'a. Wybór ten jest ze wszech miar zrozumiały

i niezwykle celny. Któż bowiem byłby lepszy jako mistrz w tej materii od autora *Stopnia zero pisania* (1953), książki, która zresztą już kiedyś wpłynęła na kilku artystów, z Danielem Burenem na czele (ogłosili oni swój manifest pod hasłem „stopień zero malowania”), i zarazem pisarza, który, jak przypomina Susan Sontag, „mówiąc o sobie, często używał trzeciej osoby, jakby uważał się za postać fikcyjną”, a także „opublikował recenzję własnej spekulatywnej książki o samym sobie (Barthes o Barcie o Barcie)”.

To właśnie Barthes'owi, jak się zdaje, książka Maroto i Zielińskiej zawdzięcza nie tylko ogólną definicję powieści („przedmiot fantazmatyczny, który nie chce zostać pożarty przez metajęzyk”), sformułowaną przez francuskiego teoretyka i krytyka kultury w otwierającym książkę tekście *Przygotowywanie powieści*, lecz także konstrukcję, która w inspiracji Barthes'em oparta została na „rozszerzonej spirali fikcji literackiej” i podzielona na trzy teoretyczne lub teoretyzujące części: *Przestrzeń kartki: literackie aspekty powieści artystycznej*; *Przestrzeń wystawy: redefiniowanie praktyki artystycznej* oraz *Przestrzeń publiczna: życie społeczne powieści*. Tak skomponowanej ramie teoretycznej, na którą składają się zapisy rozmów oraz eseje, towarzyszą ponadto: urywki powieści artystycznych (to znaczy tworzonych przez artystów sztuk wizualnych), fragmenty nigdy wcześniej niepublikowanych powieści takich klasyków XX wieku jak Guy de Maupassant i Yayoi Kusama, z wprowadzającymi w ich treść i formę mikroesejami, a także aktualna bibliografia powieści artystycznych i krótka historia projektu *The Book Lovers*.

Pomyślana tak „rozszerzona spirala fikcji” obejmuje zatem swoim zasięgiem kwestie i pytania dotyczące zarówno fenomenu uprawiania literackiej twórczości przez artystów, jak i specyfiki samego medium

oraz gatunku powieści, które — jeśli wierzyć redaktorom — jest obecnie wręcz powszechnie używane i eksplorowane przez artystów (bibliografia powieści artystycznych obejmuje już kilkaset tytułów). Poruszając się dalej spiralnym ruchem, na naszej trajektorii spotykamy kolejne pytania: o pokrewieństwo powieści z książką artystyczną (*artist book*) i strategią konceptualną, o medium powieści w przestrzeni wystawienniczej muzeum lub galerii sztuki, o instytucjonalne funkcjonowanie tego rodzaju obiektów, które konceptualizować możemy przecież tak jako artefakty (materialne, zazwyczaj papierowe przedmioty), jak i jako performatywy (jakimi stają się w trakcie czytania), o mediowanie w relacyjnym polu doświadczenia pomiędzy dziełem sztuki a widzem, w końcu o sposoby dystrybucji i percepcji powieści artystycznych oraz o rolę narracji i opowiadania historii w naszym codziennym życiu.

Ta świetnie pomyślana książka, ważniejsza tym bardziej, że porusza prawie zupełnie dotychczas pomijane w dyskursie o sztuce współczesnej zagadnienie, znajdzie zapewne i swoich krytyków. Opory wzbudzać mogą już sama definicja powieści artystycznej oraz sposób myślenia o tego typu utworach, które formułuje Maroto, odchodząc dość daleko od Barthes'owskiego rozumienia gatunku. Redaktor proponuje bowiem, aby mianem powieści artystycznej określać takie literackie produkcje artystów, które zawierają więcej niż 60 000 słów, chociaż, przynajmniej od razu, w polu zainteresowania pomysłodawców projektu *The Book Lovers* znajdują się także nowele. Te zdefiniowane zostały jako fikcjonalne utwory narracyjne, których objętość przekracza 20 000 słów, ale nie jest większa niż 60 000 słów. Trzeba przyznać, że takie ilościowe próby rozumienia powieści są dość ekstrawaganckie i chyba nie do końca trafione. Definicja powinna raczej

bowiem odnosić się do genologii i gatunkowych wyznaczników krótszej lub dłuższej formy literackiej (liczba wątków, bohaterów, sposób prowadzenia narracji, stopień fabularyzacji), znamy przecież nowele dłuższe od niejednej powieści i powieści krótsze niż arbitralnie przyjęte 60 000 słów. To zresztą nie jedyny problem z proponowaną przez Marotą definicją. Bo jeśli już interesować się fabularnymi formami narracyjnymi, to dlaczego nie uwzględnić obok noweli także opowiadań? Dlaczego nie włączyć do bibliografii i biblioteki innych narracyjnych form fabularnych, mniej może fikcjonalnych, a bardziej referencjalnych, jakimi są na przykład autobiografie i pokrewne im formy życiopisania, które zawierają się w Goetheańskiej formule prawdy i zmyślenia? W końcu sprzeciw może budzić także programowe wykreślenie z obrębu badawczych zainteresowań redaktorów, w imię niezrozumiałości z punktu widzenia dzisiejszych perspektyw literaturoznawczych czystości gatunkowej, takich hybrydycznych form narracyjnych, które śmiało łączą tekst z obrazem. Maroto w swoim tekście wprowadzającym skłonny jest klasyfikować jako powieści artystyczne jedynie te fabuły, które w sposób całkowicie konwencjonalny posługują się obrazem jako ilustracją. Wybór ten zupełnie nie przekonuje i nie służy, moim zdaniem, temu ważnemu skądinąd projektowi, powinien więc może zostać jeszcze zrewidowany.

Krytyka definiowania przedmiotu projektu i zasadności klasyfikacji powieści artystycznych jest tym bardziej zasadna, jeśli przyrzeć się zawartym w tomie tekstom próbującym zbudować ramę teoretyczną i kontekst omawianego zjawiska. Wypowiedzi teoretyczne sprawiają wrażenie nieco przypadkowych. Są w książce eseje znakomite i wprowadzające cały wachlarz nowych zagadnień i problemów z zakresu teorii oraz praktyki artystycznej. Są jednak i wypowiedzi

dość naiwne i pisane jakby we mgle. Do pierwszej grupy zaliczyłbym rozmowę pomiędzy Davidem Marotem i Sethem Siegelauhem, która dąży do osadzenia tradycji powieści artystycznej w duchu konceptualizmu, a także inną rozmowę przeprowadzoną przez redaktora publikacji, z Kennethem Goldsmithem, autorem książki *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, w której sproblematyzowana została kwestia tak zwanego nietwórczego pisania, to jest pisania polegającego na przepisywaniu cudzych tekstów oraz tekstowej strategii *appropriation*. Ciekawe rozpoznanie przynosi także esej Christophera K. Ho. Autor analizuje w nim zwrot literacki oraz tekstowy w latach 60. XX wieku i postrzega ten moment w historii sztuki współczesnej jako reakcję na modernistyczne, podkreślane mocno przez Clementa Greenberga, a sięgające jeszcze XVIII wieku i klasy(cysty)cznej estetyki, rozróżnienie na sztuki czasowe, narracyjne i przestrzenne, plastyczne, jakie nastąpiło za sprawą Gottholda Ephraima Lessinga i jego książki *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*.

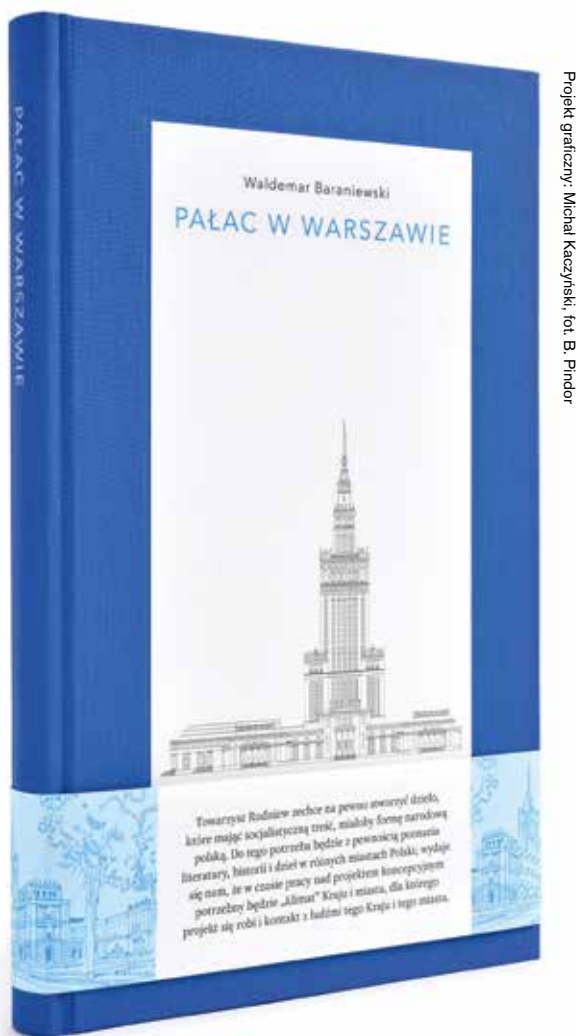
W grupie tekstów mniej udanych umieściłbym natomiast szczery, ale niestety naiwny artykuł Barbary Browning, poświęcony performatywności czytania i wzywaniu czytelników do działania, moc taką autorka przypisuje powieściom, czy — problematyczną i kłopotliwą w kontekście zamierzeń redaktorów — rozmowę Ingo Niermanna z Tomem McCarthyem. Ten ostatni to oczywiście najślawniejszy pisarz, któremu przydarzyło się być także artystą. Pisarz, który — co ważniejsze — zdobył nominację do Nagrody Bookera w 2010 roku za swoją trzecią powieść pod tytułem *C*, znalazła się ona nawet na shortliście. Pisarz tłumaczony na przeszło dwadzieścia języków. Pisarz uprawiający krytykę literacką i piszący eseje dla najważniejszych anglojęzycznych gazet o literaturze. Pisarz wreszcie, który jest przedstawicielem literackie-

go mainstreamu, zwanego też przez minoderyjnych wielbicieli parnasem. McCarthy'emu, jako się rzekło, przydarzyło się jednak być także artystą. Odnosi nawet spore sukcesy w tej dziedzinie: pokazy założonego przez niego i Simona Critchleya (tym razem piszącego fikcjonalne fabuły filozofa) Międzynarodowego Towarzystwa Nekronautycznego (INS) odbyły się w najważniejszych instytucjach wystawienniczych świata.

Otwarte pozostaje w tym przypadku pytanie o to, co literacka kariera pisarza McCarthy'ego może nam powiedzieć na temat powieści artystycznych pisanych przez artystów, którzy w przeciwieństwie do Brytyjczyka nie funkcjonują najczęściej w obiegu innym niż wystawienniczy. Wydaje się, że McCarthy potrafi dobrze rozdzielić te dwie role i te dwa obiegi — literacki oraz artystyczny — a w jego powieściach, podobnie jak w literackich dokonaniach na przykład Wyndhama Lewisa czy Witkacego (uwzględnionych w bibliografii skompilowanej przez Marota i Zielińską), próżno szukać tych cech, które w jakiś sposób pozwoliłyby nam poważnie zastanowić się nad fenomenem powieści artystycznej.

Przypomina mi się tutaj historia sprzed dziesięciu lat, gdy McCarthy — wówczas pisarz-debiutant — zawitał do swojej dawnej szkoły z pogadanką dla młodzieży. Jednym ze słuchających go wówczas w Dulwich College uczniów byłem ja sam. I widziałem człowieka, który chciał być pisarzem i pisać powieści; takie prawdziwe, nie artystyczne.

Wojciech Szymański



Projekt graficzny: Michał Kaczyński, fot. B. Pindor

WALDEMAR BARANIEWSKI, PAŁAC W WARSZAWIE

red. Łukasz Gorczyca, Katarzyna Szotkowska-Beylin, Raster, Warszawa 2014, s. 232

Pałac Kultury i Nauki pozostaje najważniejszym budynkiem powstałym w Polsce po 1945 roku i żadne zmiany polityczne czy ustrojowe, systemowe przetasowania, style architektoniczne i rozpaczliwe próby obudowania go innymi obiektami albo wręcz zburzenia go nie zachwieją ani jego pozycją, ani z pewnością jego dalszym istnieniem. Przynajmniej w jakiegokolwiek dającej się przewidzieć przyszłości. Powód? Pałac jest „większy od życia”, większy nawet

niż sam system, który go zbudował, ale go nie przeżył. Odgrywa on kluczową rolę w konstrukcji Warszawy jako miasta i jego idei po 1945 roku, bez niego stolica utraciłaby całe lata swojej historii planowania jej centrum, a także, w obecnej neoliberalnej rzeczywistości, zostałaby pozbawiona ostatniego fragmentu własności publicznej w najbardziej atrakcyjnym i decydującym dla miasta punkcie na rzecz dzikiej prywatyzacji, która obejmuje nieubłagane

jego kolejne elementy. Wszystko, co zostało zbudowane po powstaniu pałacu w centrum Warszawy, musiało być negocjowane z jego pozycją, jak również z placem Defilad. Te z projektów, które zostały zrealizowane przed 1989 rokiem, pod względem urbanistycznym sprawdzają się do dziś, natomiast „interwencje” i propozycje z lat 90. XX wieku i pierwszych lat XXI wieku albo były katastrofalne, tak jak bazarowisko ery Balcerowicza i ohydne pasiaste hale MarcPolu,

albo jeśli nawet były udane, napotykały najprzeróżniejsze przeszkody, tak jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Dzisiaj Pałac Kultury i Nauki wzbudza coraz więcej sympatii, traktowany jest jako symbol naszego „Warsaw Gotham City”, co widać na zdjęciach Błażeja Pindora, podkreślających jego złowrogą gotyckość, ale też poświadczających kult, jakim otoczony jest ów budynek.

O tym wszystkim, a także o wielu innych zagadnieniach pisze Waldemar Baraniewski, profesor historii sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w książce doskonalej pod każdym względem: merytorycznym, redaktorskim, wizualnym i bibliofilskim. *Pałac w Warszawie* wypełnia ogromną lukę w monografiach o tym budynku, zawiera to, na co czekaliśmy od dawna — jego opis nie z perspektywy sentymentalno-kiczowatej czy upolitycznionej (najczęściej to ujęcia prawicowe i patriotyczne), ale historycznej i urbanistycznej, z uwzględnieniem roli miejskiej i ideologicznej, jaką pałac odgrywał zarówno w kształtującym się na nowo po wojnie planie Warszawy, jak i w budowie socjalizmu w Polsce. Jak się okazuje, oba te aspekty były ze sobą powiązane na wiele skomplikowanych sposobów.

Pałac był efektem — jakkolwiek niewiarygodnie to zabrzmie — pewnego marzenia urbanistycznego. Tego, że można zacząć kompletnie od nowa w całkowicie zniszczonym, zamordowanym mieście. W monografii Baraniewskiego historia pałacu zaczyna się przed wojną. Przygotowania do powstania placu Defilad rozpoczęły się jeszcze przed 1914 rokiem — wtedy to zostały wytyczone główne ulice, które po 1945 roku wyznaczyły przyszły plac. Pustka, jaka po nim pozostała, miała też tragiczny kontekst Holocaustu — od strony ulicy Świętokrzyskiej teren placu był terenem getta, który został poddany szczególnej wojennej destrukcji. „Brutalne zniszczenie miasta, niemal całkowita dekom-

pozycja społeczna i przestrzenna, której towarzyszyła »dehumanizacja czy dekuluralizacja materii, z której się składało nasze miasto, zbliżenie tej materii ku stanom surowców«, splatały się z nadziejami i tęsknotą za monumentalną stołecznością i zakorzenioną jeszcze w latach 30. potrzebą reprezentacji” — opisuje początek powojennych planów wobec Warszawy Baraniewski. Ale nadszedł 1949 rok wraz z pełną implementacją realizmu socjalistycznego w Polsce, a ta ma szczególne znaczenie w architekturze, gdyż jest traktowana jako najsilniejszy aspekt propagowania socjalizmu, co następować miało przez samo przebudowywanie miasta, a tym samym przebudowywanie nowego, socjalistycznego człowieka.

Interpretacja budowniczego zrywu stalinistów, czyli planu sześcioletniego zainicjowanego przez Bierutą, to bodaj jedyny punkt, w którym nie mogę się całkowicie zgodzić z autorem. Baraniewski nie odrzuca samego planowania urbanistycznego i wielkiej rewolucji budowniczej, dokonanej przez komunistów w Polsce, tylko zestawia je, bardzo interesująco zresztą, z przedwojennym modernizmem, zauważając kapitalne zbieżności pomiędzy planem Bieruta a Kartą Ateńską i Corbusierowskim modernizmem międzynarodowym, z ich krytyką dziewiętnastowiecznego miasta kapitalistycznego, postulatami prymatu funkcjonalności i dobra ogółu ponad dobrem wybranych klas społecznych. Baraniewski zauważa i krytykuje „totalistyczne” aspekty obu wspomnianych nurtów. Oczywiście między realizacją architektoniczną postulatów modernizmu a stalinizmem istniały zasadnicze różnice — prostoty funkcjonalizmu nie udało się pogodzić z propagandą socrealizmu, w której ornament miał swoją funkcję, niemniej „totalność” nie musi koniecznie oznaczać totalitaryzmu. Być może gdyby nie „totalność” projektu stalinistów, Warszawa nie zostałaby

odbudowana tak szybko, chociaż to późniejszej gomułkowskiej Polsce zawdzięczamy ekspansję budownictwa mieszkaniowego. Stalinizm pod tym względem nie starał się, wbrew temu, co deklarował, stworzyć najdogodniejszych warunków dla klasy robotniczej — jako pierwszy swój projekt zrealizował przecież niezwykle kosztowny i luksusowy Pałac Kultury i Nauki, który otaczały... jedynie zgliszczka. Niemniej pałac miał pełnić zupełnie inną funkcję, porównywalną z rolą, jaką miało odgrywać nigdy nie powstałe w Warszawie metro na luksusową modłę socjalistyczną. Był efektem projektu „luksusu dla mas”, a jednocześnie schlebiał narodowym gustom. To dlatego właśnie jest tak fascynujący. Mimo że za jego realizacją stali architekci rosyjscy, wzorowany jest na moskiewskich Siedmiu Siostrach, czyli wieżowcach socrealistycznych zainspirowanych Nowym Jorkiem, główny architekt, Lew Rudniew, autor projektu Moskiewskiego Uniwersytetu, dokonał studyjnych podróży po polskich miastach „historycznych” (Krakowie, Zamościu i Poznaniu), by tym ukłonem wobec polskiego gustu zjednać sobie nie tylko społeczeństwo, lecz także część partii.

Pałac Kultury i Nauki jest też znakomitą dowodem na to, że socrealizm jako styl „narodowy w formie i socjalistyczny w treści” nie istnieje, gdyż po prostu nie może istnieć jako kierunek jednocześnie spójny stylistycznie i ideologicznie. To reakcyjny miszmasz eklektyzmu i paroksyzmów, kiczu i olśniewającego monumentalizmu. Pałac stanowił pewien sposób na legitymizację władzy ludowej w Polsce, która jednak nie była temu projektowi całkowicie przychylna, dlatego też motyw populistycznego zwrotu w stronę tradycji narodowych wykraczał daleko poza architekturę. Ów „parapet polski”, zaczerpnięty z rodzimego renesansu, stanowi jednak zaledwie część całkowicie świeckiego znaczenia oraz funkcji

pałacu. Budynek ten postrzegać też należy jako przemycenie i umocowanie nowego symbolicznego uniwersum (rozpaczliwe starania o nową tożsamość będzie też symbolizował po 1989 roku). Tutaj Baraniewski przywołuje fascynujące dysputy nad nowym panteonem narodowym. Miał się w nim znaleźć tak Stalin, jak i Kopernik. Stalin umarł jednak w trakcie budowy, a projekty, między innymi Xawerego Dunikowskiego, okazały się niezadowolające. Z tych i wielu powodów Stalin nie został zrealizowany i zastąpili go Skłodowska-Curie, Chopin oraz Mickiewicz. Pałac, powstały o wiele później niż moskiewskie siostry, jest dzieckiem „socjalizmu w jednym kraju”, co wiąże się z dużo większą konserwatywnością jego symboliki (ornament to też rodzaj sprzeciwu wobec „wypaczeń formalizmu”). W efekcie oglądamy dziś niespójne i pogmatwane dzieło, przywołujące na myśl wdrażanie w Polsce realnego socjalizmu. W każdej chwili bowiem wytyczne z Moskwy mogły ulec zmianie. I tak też się działo. Od końca lat 50. zaczęto projektować rozwiązania lekkie, skandynawskie i zachodnioeuropejskie, w formie Ściany Wschodniej. Wydaje się, że wraz z jej ukończeniem w gierkowskiej Polsce pałac, plac i ściana zastygły w perfekcyjnej symbiozie, której nic nie powinno estetycznie zakłócać.

Warszawa oczywiście mogła być inna, podobnie jak i nasza historia. Stalinizm mógł nie podyktować losów centrum stolicy i zwyciężyć mogły nieco bardziej romantyczne wizje Macieja Nowickiego, w których, jak pisze autor publikacji, „polskość kryła się w »drobnej skali«, w umiarze i prostocie”. Ale wyobraźmy sobie także odmienne rozwiązanie, na przykład takie, w którym nie wydarza się odwilż, albo takie, w którym nie ma „totalności”, a tym samym w zrujnowanej Polsce nie istnieje presja, aby szybko odbudować stolicę, nie ma też dekretu Bieruta unieważniające-

go własność i stary, nierówny świat, nie ma presji na zmianę, niczym przed wojną tworzą się slumsy. Podczas odwracania i przepisywania historii, z którym dziś mamy bardzo często do czynienia, zapomina się, że Warszawy nie udało się odbudować, gdyby nie zmiany wprowadzone w okresie rządów Bieruta.

Ze względu na to, co symbolizuje, pałac ma moc „traumatyzującą” wszystko dookoła, a dzieje się tak dlatego, że przywołuje zarówno tragedię wojennej Polski oraz pamięć o tym, na gruzach czego powstał, jak i traumę stalinizmu, przejawiającą się choćby w tym, że obiektu tego nie można zburzyć. Późniejsi architekci postulowali albo zniszczenie pałacu, albo zabudowę mającą funkcjonować niczym parawan. Obecne rozwiązanie — szereg dość tandetnych biurowych wieżowców (zwłaszcza w porównaniu z brudnoszarą majestatyczną elegancją pałacu) — zdaje się swego rodzaju tymczasowym kompromisem pomiędzy starą a nową Polską. A więc tą, która mimo że zawiodła, to chciała stworzyć równe, socjalistyczne społeczeństwo, a tą, która dziś zajmuje się głównie unieważnianiem i usuwaniem wszelkich śladów po tej pierwszej, nie pozostawiając nic w zamian. W Warszawie zapewne nie uda się już zatrzymać procesu prywatyzacji, chociaż nie doszło tu też jeszcze do zburzenia pałacu i zawłaszczenia tej luksusowej (bo jednej z ostatnich) wysepki własności wspólnej. „Architektura pałacu nie należy bowiem do dnia dzisiejszego, nie ten, jakże niedoskonały, stan ma opiewać. Jest zwrócona ku przyszłości, tylko poprzez formę i materiałowość pogrąża się w »przypadłościach dzisiejszej fazy urzeczywistniania Projektu«” — pisze Baraniewski o socrealizmie, choć brzmi to tak, jakby pisał o dniu dzisiejszym.

Agata Pyzik

CURATING „EASTERN EUROPE” **AND BEYOND. ART HISTORIES THROUGH THE EXHIBITION**

red. Mária Orišková, Peter Lang GmbH–VEDA SAS Publishing House,
 Frankfurt nad Menem–Bratysława 2013, s. 206

Znudzenie analizami dzieł sztuki, niechęć do żywotów artystów, a także fascynacja władzą kuratorów przekładają się na rosnącą wśród historyków sztuki popularność badań nad wystawami. Trend ten, spopularyzowany w świecie anglosaskim książkami choćby Bruce'a Altshulera, Mary Anne Staniszewskiej czy nieustrzonego Hansa Ulricha Obrista, dotarł do Europy Centralnej i zaowocował referatami, projektami badawczymi, konferencjami, jak również wydaną w 2014 roku pod redakcją Márii Oriškovéj antologią *Curating „Eastern Europe” and Beyond. Art Histories Through the Exhibition*.

Choć wstęp pióra Oriškovéj zapowiada ujęcie historyczne tematu i nastawioną na lokalny kontekst analizę wystaw powstałych w regionie, który umownie nazwano „Europą Wschodnią”, to ostatecznie antologia jest dość luźnym zbiorem zamówionych tekstów dotyczących ostatnich dwóch dekad, a także referatów wygłoszonych na konferencji w Galerii Morawskiej w Brnie w 2010 roku (*Art History on the Disciplinary Map in East-Central Europe*). Eseje teoretyczne pióra akademików (w tym między innymi Piotra Piotrowskiego, Cristiana Naego i samej Márii Oriškovéj) mieszają się tu z mniej lub bardziej osobistymi zwierzeniami kuratorów i świadectwami muzealników (w tym między innymi Zdenki Badovinac, Suzany Milevskiej, Andrzeja Szczerskiego). Książka Oriškovéj nie ma wyraźnej struktury, co więcej, w dość luźny sposób łączy badania odnoszące się do tematów ogólniejszych, pozostających w luźnym związku z wystawami (Iza Kowalczyk, *Working Through Traumatic. History*

in Central Europe), ze studiami konkretnych przypadków (Kelly Presutti, *Les Promesses du Passé. Shaping Art History via the Exhibition*). O ile oderwane od pokazów teksty naukowe zdają się tracić sens w antologii poświęconej właśnie wystawom, o tyle ich szczegółowe analizy w znacznej mierze zawierają w sobie wady prasowego omówienia i magazynowej recenzji, przez co nie osiągają poziomu dobrego referatu (Edit András, *Whose Nostalgia is Ostalgia? An Eastern Europe and Former Soviet Republics Survey Exhibition in the New Museum, New York*). Spójności publikacji nie sprzyja również włączenie do tomu tekstu Stevena ten Thijsa *The Museum Xerox-Machine — a „Mid-Term” Review of L'Internationale*. Z drugiej strony połowkowy raport z realizacji finansowanego z europejskich funduszy programu kulturalnego nie tylko zwraca uwagę na prowincjonalną względem „zachodniej” pozycję „wschodniej” Europy, lecz także w sposób zgoła niezamierzony wskazują na aktualny status tego, wydawałoby się, historycznego już podziału. W pewnym momencie ten Thijs rozbrajająco wyjawia, że jako urodzony na Zachodzie właściwie nie rozumie, o co chodzi w całej dyskusji wokół Europy Wschodniej. Podczas lektury antologii można odnieść wrażenie, że reprezentowanej przez niego, jak również przez „międzynarodówkę artystyczną” zachodniej perspektywie przeciwstawiono, chcąc nie chcąc, akademicki dyskurs wschodnioeuropejski, uwikłany w nieustające poszukiwanie utraconej już dawno tożsamości. Co znaczące dla relacji Wschód–Zachód, sieć L'Internationale

le tworzą podmioty z Europy Zachodniej, którym Wschód co jakiś czas służy zasobami i artystycznymi archiwami, na przykład Kwiekulik (Warszawa) czy Júliusa Kollera (Bratysława). Obecność raportu z wykonania L'Internationale do pewnego stopnia tłumaczy tekst redaktorki tomu, która już w tytule eseju określa interesującą ujęcie: *Curating „Eastern Europe”. From the Politics of Representation to Collaboration and Networking*. Wskazując na koniec epoki wystaw ilustrujących kulturową i artystyczną odrębność regionu i potrzebę pan-europejskiej współpracy, Orišková zdaje się z kolei podcinać gałąź, na której siedzi wraz z szeregiem specjalistów od Mitteleuropy. I tak źle, i tak niedobrze.

Zróznicowane pod względem treści, formy, a nade wszystko jakości teksty, które składają się na antologię, oddają kondycję dyskursu o sztuce Europy Wschodniej. Miarą problemów wyłaniających się z publikacji okazuje się już kwestia tytułowego obszaru. Podana w cudzysłowie, który podkreśla umowność terminu, nazwa regionu może zarówno odnosić się do pozostających „w cieniu Jałty” członków Układu Warszawskiego, jak i sugerować sięgnięcie po dziewiętnastowieczną ideę ciążących ku niemieckiej kulturze państw Mitteleuropy. Choć książka Oriškovéj dotyczy „Europy Wschodniej”, nie znajdziemy w niej prawie nic o sztuce krajów byłego ZSRR, za to wyjątkowo wiele uwagi poświęcono w tomie Bałkanom i państwom byłej Jugosławii (w tym świetny tekst Branki Stipančić, *Balkanian, Attention!*).

Bez wątpienia najciekawszą stroną antologii są eseje dedykowa-

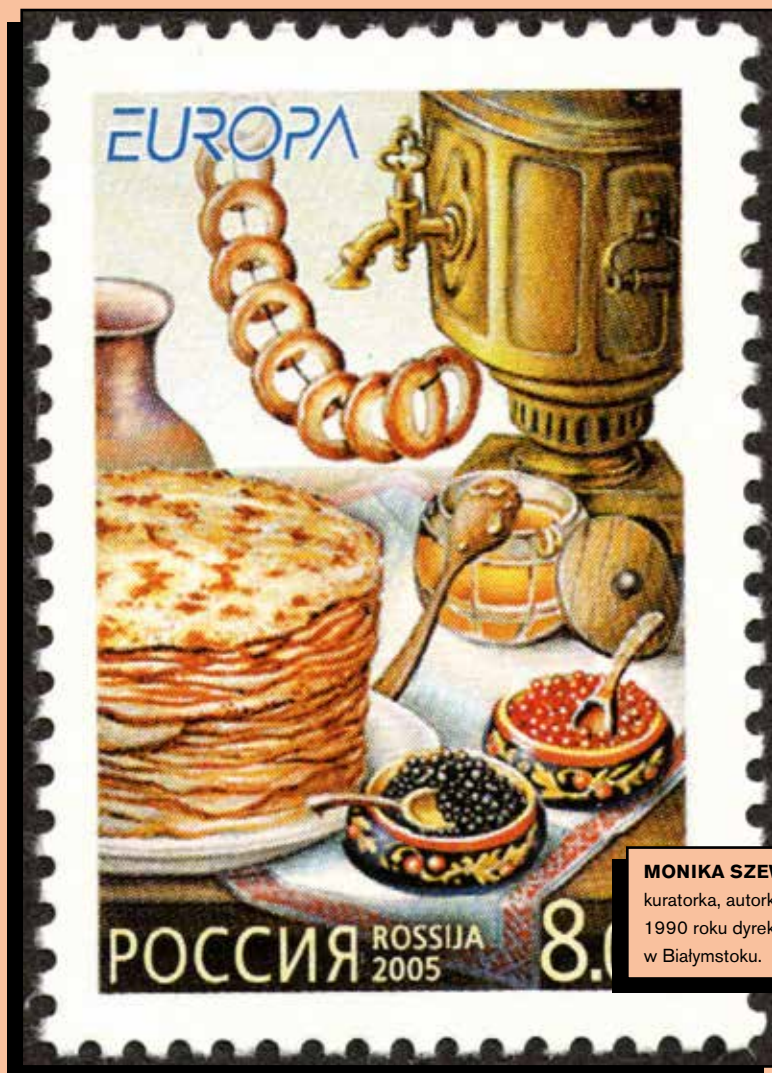
ne historii wystaw na temat Europy Wschodniej. Artykuły dotyczą jednak wyłącznie pokazów organizowanych po 2000 roku, co sprawia, że całość zdaje się nieco powierzchowna, dziennikarska bardziej niż historyczna. Z tego punktu widzenia niezrozumiałe wydaje się zamieszczenie w publikacji na przykład znanego polskiemu czytelnikowi tekstu Piotra Piotrowskiego, który poświęcony jest traumafili i traumafobii. Niemniej skoro już wykorzystuje się tu przedruki, to ów esej wybitnego badacza lepiej byłoby zastąpić bardziej adekwatnym, mianowicie wstępem do *Awangardy w cieniu Jałty*. Piotrowski wprost podejmuje tam problem wystaw dedykowanych regionowi, sięgając — czego nie czyni żaden z zaproszonych do tomu Oriškovej autorów — do lat 80. i 90. XX wieku, kiedy to powstały rewolucyjne projekty kuratorskie, takie jak *Europa, Europa* Ryszarda Stanisławskiego i Christopa Brockhausa. Koncentracja na współczesności w porównaniu ze żmudnymi badaniami historycznymi jest łatwa, ale te z kolei mogą uzupełnić wiedzę o przełomowych, nie tylko dla regionu, działaniach artystycznych. W tomie Oriškovej, niestety, dominują wystawy robione przez funkcjonujące na Zachodzie kuratorskie gwiazdy, pokroju Haralda Szeemanna czy Massimiliana Gioniego. Pokazy te służą potwierdzeniu stereotypów „wschodniej” czy „bałkańskiej” odmienności — trudno tu o odkrywcze propozycje kuratorskie. To raczej historia ekspozycji, które formują i cementują środkowo-wschodniocentralnoeuropejskie pole badań, zasilane grantami z regionu i funduszami wyspecjalizowanych jednostek badawczych. Pole być może ciekawe dla akademików, ale zasadniczo prowincjonalne i coraz mniej specyficzne z perspektywy zglobalizowanego świata sztuki.

Trudno czynić zarzut redaktorce, że próbuje dokonać adaptacji sprawdzanej koncepcji Altschulera, Obrišta i innych i zbadać historię wystaw

w regionie, z którego pochodzi. Po lekturze *Curating „Eastern Europe” and Beyond* pytanie, jak to zrobić lepiej, pozostaje otwarte. Podobnie zresztą jak pytanie o to, dlaczego żadna z omawianych ekspozycji nie okazała się istotna dla świata sztuki i nie była analizowana przez innych, zachodnich badaczy. Być może do tematu należy zastosować odmienną metodologię i zamiast nad wystawami skupionymi na poszukiwaniu tożsamości zastanowić się nad eksperymentalnymi pokazami artystów, projektami wymykającymi się logice regionalnych „blockbusterów”, realizowanych co pewien czas dla centralnych instytucji typu Centre Pompidou, MuMok czy New Museum. Pośrednio to także pytanie o inną niż dotychczasowa, określana przez wojny i totalitaryzmy (a potem replikowana przez wspomniane w tomie wystawy), tożsamość regionu. Wskazówki, jak można byłoby niesza-blonowo podejść do tematu, można odnaleźć w tekście Louisy Avgity *The Rewriting of Art History as Art. Mapping the „East”*. Grecka badaczka pokazuje, jak tworzyć i reagować na wciąż istniejące napięcia między (ruchomym) centrum zglobalizowanego świata a (względny) peryferiami. Avgita, co ciekawe, zarzuca refleksję nad kuratorskimi konceptami i nieprzypadkowo skupia się na dużo ciekawszych poznawczo i... kuratorsko działaniach artystów, takich jak kolektyw Irwin.

Na koniec należy dodać, że lekturę utrudnia brak kalendarium wystaw i indeksu nazwisk. Márii Oriškovej nie udało się też niestety ustrzec przed drobnymi, ale irytującymi błędami. Dotyczy to zarówno braku ujednoliconego zapisu bibliograficznego oraz faktografii, jak i pisowni nazwisk i nazw własnych, szczególnie kłopotliwej w przypadku państw Europy Wschodniej.

Adam Mazur



Źródło ilustracji: Wikimedia CC

MONIKA SZEWCZYK

kuratorka, autorka licznych wystaw, od 1990 roku dyrektorka galerii Arsenal w Białymstoku.

ROSYJSKI ZNACZEK POCZTOWY

- 1. PLACKI ZIEMNIACZANE**
- 2. BLINY Z KAWIOREM**
- 3. KREWETKI Z GRILLA**
- 4. CHŁODNIK LITEWSKI ZE SMAŻONYMI ZIEMNIAKAMI**
- 5. PIEROGI Z ŁOSOSIEM**
- 6. OSTRYGI I CHABLIS**
- 7. HOLENDERSKIE MATIASY W BUŁCE**
- 8. PENNE Z BOROWIKAMI**
- 9. RISOTTO ZE SZPARAGAMI**
- 10. PASZTET MOJEJ MAMY**

KRK



M O C A K

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
ul. Lipowa 4

Patron honorowy
wystawy

PEŁNOMOCNIK RZĄDU
DO SPRAW RÓWNEGO TRAKTOWANIA

MARINA ABRAMOVIĆ
& ULAY
ANE LAN
FLORIAN ASCHKA
MAJA BAJEVIC
VANESSA BEECROFT
PIOTR BLAMOWSKI
JUDY CHICAGO
GUSTAVE COURBET
BOLESŁAW CYBIS
EDWARD DWURNIK
EVA & ADELE
ANDREA FRASER
KATARZYNA GÓRNA
MARIE-ANGE GUILLEMINOT
DEBORA HIRSCH
& IAIA FILIBERTI
BARTEK JARMOLIŃSKI
OLGA KISSELEVA
JÜRGEN KLAUKE
KATARZYNA KOZYRA
LIDIA KRAWCZYK
& WOJTEK KUBIAK

ZBIGNIEW LIBERA
LUBRI
ŁÓDŹ KALISKA
MAŁGORZATA MARKIEWICZ
NATALIA LL
PALOMA NAVARES
SHIRIN NESHAT
DOROTA NIEZNALSKA
MARINA NÚÑEZ
MACIEJ OSIKA
MARIA PINIŃSKA-BEREŚ
KRYSZYNA PIOTROWSKA
ROEE ROSEN
MARTHA ROSLER
DANIEL RUMIANCEW
ADAM RZEPECKI
JADWIGA SAWICKA
MIRI SEGAL
ANNEGRET SOLTAU
JANA STERBAK
VALIE EXPORT /
PETER WEIBEL
PIOTR WYSOCKI

www.mocak.pl

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



PROGRAM
REGIONALNY



Małopolska

UNIA EUROPEJSKA
Europejski Fundusz Regionalny



Partnerzy MOCAK-u



Partner działań
edukacyjnych



Patron Galerii Re

RE-Bau

Patroni medialni



KULTURA

WWW.KRAKOW.PL

LOVE KRAKÓW

ROOM

ROOM

ROOM

ROOM

ROOM

ROOM

ROOM

ROOM

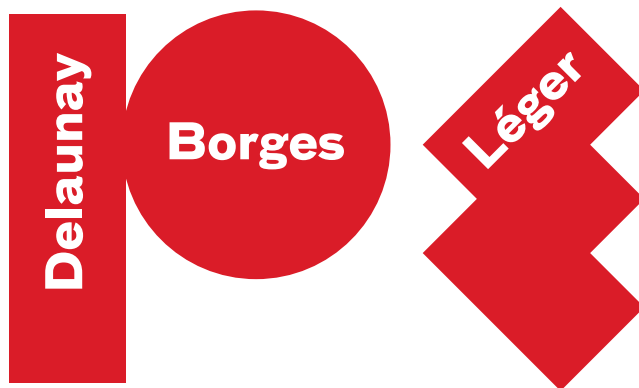
ROOM

ROOM

ROOM

ROOM

Maciej Osika, z serii Kolekcja Autoportrety, 2000–2012, fotografia, 70 × 50 cm, courtesy of M. Osika



28/05-6/09

PAPIEŻ

**Tadeusz
Peiper
w Hiszpanii
Polsce
Europie**



AWANGARDY



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

PATRON MUZEUM

empik

WYŁĄCZNY MECENAS WYSTAWY



Bank Polski

PARTNER WYSTAWY



WSPÓŁPRACA



PARTNER MUZEUM



PARTNER MUZEUM



DORADCA PRAWNY



**POLSKIE
RADIO**

TVP

gazeta

ams

GAZETA.PL

insider

Art&Business

VOICE

artinfo.pl

o.pl

NOTES

WYBIEGNI

SZ.U.M

STONICA

ROOM

ART