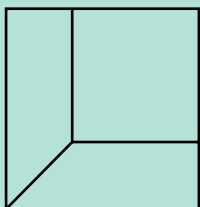


# S Z U M

„Szum” nr 12  
25,00 PLN (w tym 5% VAT)  
**wiosna-lato 2016**  
ISSN 2300-3391



Przestrzeń wokół  
rzeźby jest tak  
samo ważna jak  
przestrzeń rzeźby  
samej w sobie.

---

Odpowiedzialność  
artysty polega nie  
tylko na stworzeniu  
rzeźby w pracowni  
– to jest zaledwie  
punkt wyjścia.

Agnieszka  
Kurant

Mirosław  
Bałka



Maria  
Pinińska-Beres

Bogna  
Świątkowska

## Fotografia

# 15. jubileuszowa edycja konkursu Artystyczna Podróż Hestii

Zostań laureatem i wygraj miesięczną rezydencję  
w Nowym Jorku lub Walencji. Studenci wydziałów  
artystycznych: czekamy na Was!

Zgłoszenia do 04.04.2016

[www.artystycznapodrozhestii.pl/konkurs](http://www.artystycznapodrozhestii.pl/konkurs)

Organizator:



Mecenas:

**ERGO**  
**HESTIA**









Piotr Janas, 52.255494N, 21.074795E  
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 26.02 – 09.04.2016



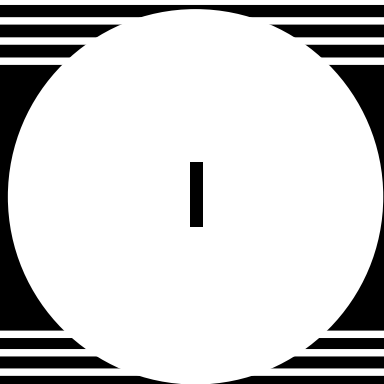
**M** MUZEUM  
sztuki  
nowoczesnej  
w Warszawie

Pawilon Emilia  
ul. Emilii Plater 51  
Warszawa

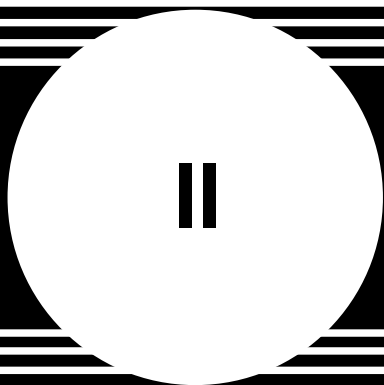
# OSTATNIE 3 WYSTAWY W EMILII

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

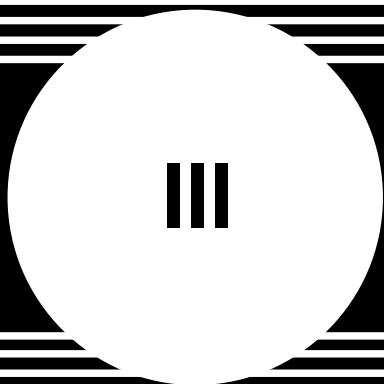
19.02.2016–01.05.2016



CHŁEB  
I RÓŻE



PO CO WOJNY  
SĄ NA ŚWIECIE



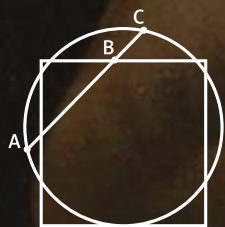
ROBIĄC  
UŻYTEK





# Ukraina Czekając na bohatera Kostyrko, Rawski

24.02–03.04.2016



MIĘDZYNARODOWE  
CENTRUM  
KULTURY

INTERNATIONAL  
CULTURAL  
CENTRE

Międzynarodowe Centrum Kultury  
Średniowieczne piwnice

Kraków, Rynek Główny 25  
wtorek–niedziela 10.00–18.00

[www.mck.krakow.pl](http://www.mck.krakow.pl)





# obrzędy powszednie i odświętne

ANDRZEJ DŁUŻNIEWSKI / ANDRZEJ DUDEK-DÜRER / RYSZARD GRZYB / CT JASPER / KOJI KAMOJI /  
ALICJA KOCHANOWSKA / ALEKSANDER KOMAROV / ALEXEY LUNEV / JOANNA MALINOWSKA /  
JACEK MALINOWSKI / TOMASZ MATUSZAK / DOROTA PODLASKA / DANUTA RADULSKA /  
JÓZEF ROBAKOWSKI / TADEUSZ ROLKE / LUDGARDA SIEŃKO / ANTONINA SLOBODCHIKOVA /



CSW Zamek  
Ujazdowski  
2016

# Bank Pekao Project Room

18/02—13/03/2016

**Piotr  
Urbaniec**

31/03—24/04/2016

**Piotr  
Skiba**

28/04—22/05/2016

**Magdalena  
Franczuk**

26/05—19/06/2016

**Bartosz  
Zaskórski**

23/06—31/07/2016

**Krystian  
Truth  
Czaplicki**

04/08—11/09/2016

**Rafał  
Żarski**

15/09—09/10/2016

**Przemysław  
Branas**

13/10—06/11/2016

**Anita  
Mikas**

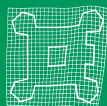
10/11—04/12/2016

**Bartosz  
Kokosiński**

08/12—31/12/2016

**Uladzimir  
Paźniak**

[www.csw.art.pl](http://www.csw.art.pl)



Centrum  
Sztuki  
Współczesnej  
Zamek  
Ujazdowski

partner projektu



patroni medialni

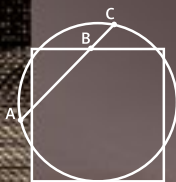




Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury

Kraków, Rynek Główny 25  
wtorek–niedziela 10.00–18.00

[www.mck.krakow.pl](http://www.mck.krakow.pl)



MIĘDZYNARODOWE  
CENTRUM  
KULTURY  
INTERNATIONAL  
CULTURAL  
CENTRE

# TEM PUS FU GIT

O CZASIE  
I PRZEMIJANIU

2.03—8.05.2016

WYSTAWA



# ATLAS SZTUKI

## Wobec awangardy XX wieku

Oskar Dawicki | Július Koller | Jarosław Kozłowski | Jacek Kryszkowski | Natalia LL  
Zbigniew Libera | Emilio López-Menchero | Andrzej Partum | Andrzej Paruzel  
Józef Robakowski | Jerzy Treliński | Ryszard Waśko | Peter Weibel | Piotr Weychert

04.03.2016-03.04.2016

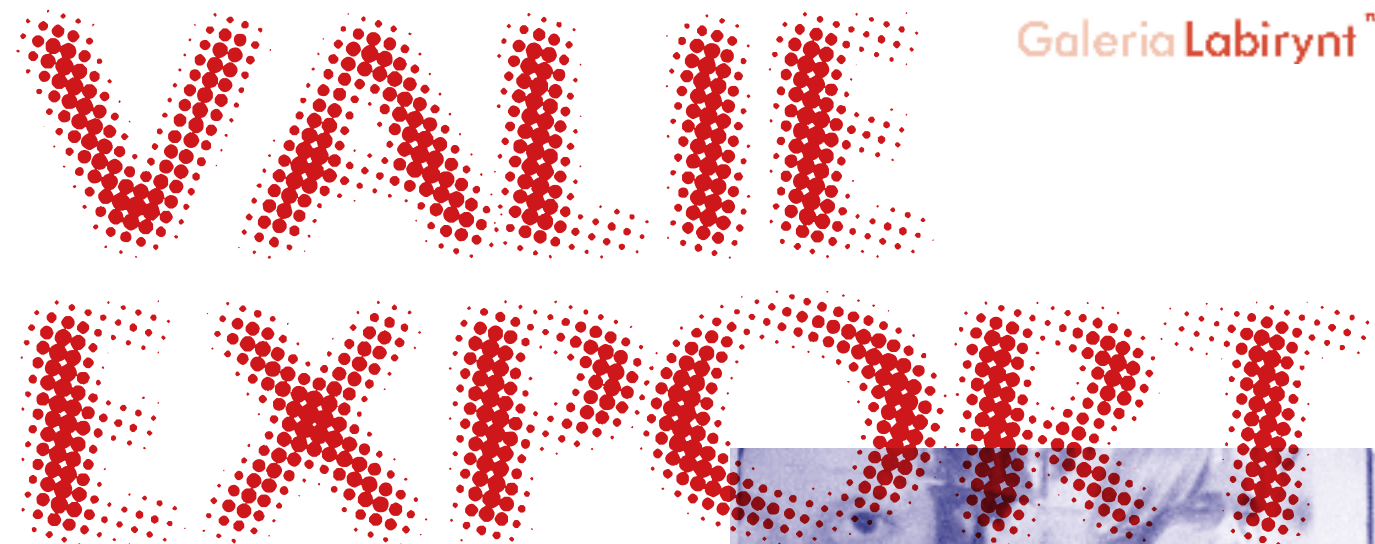
## Erika Hoffmann-Koenige: Mój wybór dla Atlasa Sztuki z Kolekcji Hoffmann

Jean-Michel Basquiat | Vanessa Beecroft | Monica Bonvicini | Dan Flavin | Günther Förg  
Isa Genzken | Nan Goldin | Felix Gonzalez-Torres & Christopher Wool | Katharina Grosse  
Zuzanna Janin | Steve McQueen | Pipilotti Rist | Frank Stella | Andy Warhol

15.04.2016-05.06.2016

## Robert Rauschenberg

10.06.2016-04.09.2016



# Tattooed Years / Tatuowane lata

**Kuratorka: Brigitte Huck**

Wystawa *Tattooed Years* obejmuje mocne obrazy, opowiadające o bólu, władzy i kontroli, o przymusie i uczuciach. Prezentowane dzieła ukazują kilkudziesięcioletnią twórczość artystki oraz dokumentują jej działania estetyczne i transgresyjne strategie: Expanded Cinema (poszerzone kino), performans, film, fotografię, instalacje przestrzenne, rzeźby, rysunki. Chodzi tu o wielowymiarowość i nielinearność, o rozszerzenie i połączenie, o zbieżności i odwołania, o czas, ruch, a także procesualność dzieła sztuki. Przecięcia i podwojenia, przemoc, agresja i przymus, tekst i język – zawsze z niezawodnie feministycznej perspektywy EXPORT – to tematy poszczególnych grup dzieł, podejmowane w *Tattooed Years*.

**Wystawa czynna: 11.03–30.04.2016**

**Galeria Labirynt**

**ul. ks. J. Popiełuszki 5, Lublin**

**[www.labirynt.com](http://www.labirynt.com)**







Międzynarodowe  
Centrum Kultury  
Nowy Teatr

—  
Przestrzeń  
wolności twórczej

—  
Otwarcie  
w kwietniu 2016

**NOWY  
TEATR**

**Goebbels  
Monster Truck  
Mykietyn  
Öhrn  
Rimini Protokoll  
Warlikowski  
i wielu innych**

[www.nowyteatr.org](http://www.nowyteatr.org)



Burowa Międzynarodowego Centrum Kultury Nowy Teatr dofinansowana jest z Funduszy norweskich i EOG, pochodzących z Islandii, Liechtensteinu i Norwegii, oraz środków krajowych i budżetu M. St. Warszawy  
[budujemy.nowyteatr.org](http://budujemy.nowyteatr.org) [www.esogrants](http://www.esogrants) [www.norwaygrants.org](http://www.norwaygrants.org)





KATALOG WYSTAWY  
EUROPEJSKIEJ STOLICY  
KULTURY  
WROCŁAW 2016

w ramach  
56. Międzynarodowego  
Biennale Sztuki w Wenecji  
(8.05–22.11.2015)

la Biennale di Venezia

56. Esposizione  
Internazionale  
d'Arte  
Eventi Collaterali

# DISPOSSESSION

## ARTYŃCI:

Manaf Halbouni  
Susanne Keichel  
Thomas Kilpper  
i Massimo Ricciardo, Holger Wüst  
Szymon Kobylarz  
Dorota Nieznalska  
Tomasz Opania  
The Open Group  
Andrij Sahajdakowski  
Oksana Zabużko

## TEKSTY:

Michał Bieniek, Małgorzata Miśniakiewicz  
Andrzej Leder  
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos  
Kristina Rapacki  
Karl-Siegbert Rehberg  
Mykoła Riabczuk  
Jan Sowa  
Oksana Zabużko

Cała publikacja dostępna również  
w wersji online na:  
[www.wroclaw2016.pl/dispossession](http://www.wroclaw2016.pl/dispossession)



# Marlena Kudlicka

**Kontrola jakości  
i weryfikacja standardu**

**Rzeźba**

**Quality Control and  
Standard Verification**

**Sculpture**

**Muzeum Współczesne Wrocław**

pl. Strzegomski 2a



Marlena Kudlicka, unprocedo 0 06, 2015, © Marlena Kudlicka  
Dziękuję za zaproszenie Artystyki | Galeria Zak Bramańska  
Courtesy of the Artist and Zak Bramańska Gallery

**19.2—3.5.2016**

Kurator wystawy / curator of the exhibition:  
Dorota Monkiewicz

**MWW**

Muzeum Współczesne  
Wrocław

Muzeum Współczesne Wrocław jest samorządową  
instytucją kultury Miasta Wrocławia

**RADIO  
WROCLAW**

**iram**  
DE KULTURNA INSTYTUCJA

**Gazeta**  
WROCLAW

**TVP3  
WROCLAW**

**odra**

**o.pl**

**Wrocław miasto spotkań**

# Andrzej Lachowicz



fot. dzięki uprzejmości Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu

1939 - 2015



PRENUMERATA I NUMERY ARCHIWALNE  
WWW.MAGAZYNSZUM.PL/SKLEP



MIKOŁAJ DŁUGOSZ, MARIA STRZELECKA, 2016



# Od redakcji

TEKST: Jakub Banasiak, Adam Mazur, Karolina Plinta

Zmieniamy „Szum” na lepsze. Wraz z *Mapą sztuki polskiej 2015* (numer 10) i tekstem Karoliny Plinty o konkursach artystycznych (numer 11) wyczerpaliśmy – jak sądzimy – dotychczasową formułę działu „Temat numeru”. Teraz, po serii artykułów o poszczególnych segmentach peryferyjnego pola sztuki, postanowiliśmy przyjrzeć się kondycji artystycznych mediów. Czy taki podział ma jeszcze sens? Postaramy się pokazać, że tak – homogeniczne dyscypliny ciągle pozostają operatywną kategorią opisu dzisiejszej sztuki. Malarstwo, rzeźba, fotografia czy performens nadal funkcjonują jako pojęcia, za pomocą których zorganizowane są akademie, wystawy, konkursy... I nawet jeżeli odbywa się mniej wystaw problematyzujących tradycyjne media, to przecież ciągle słyszymy o kolejnych zwrotach związanych z poszczególnymi dyscyplinami – ostatnio był to zwrot performatywny, wcześniej mówiło się o renesansie malarstwa, a w poprzednim numerze „Szumu” pisaliśmy o zwrocie kinematograficznym. Artystyczne media to nadal kościec, elementarny podział, ale także swoiste zwierciadło, które mówi nam o aktualnej kondycji rynku, akademii, muzeum. W tym sensie refleksja nad medium to przede wszystkim punkt wyjścia do refleksji krytycznej w polu sztuki jako takim. Jak postrzegane są więc poszczególne media w Polsce drugiej dekady XXI wieku? Jakie pełnią funkcje? Czy służą petryfikacji porządku instytucjonalnego, czy też go rozszczelniają? Czy kuratorzy i krytycy starają się przemyśleć ich kondycję, czy też używają ich jako wygodnych szufladek, w które można upchnąć kolejne nowe zjawiska artystyczne? Odpowiedzi szukajcie w tegorocznych numerach – w tym o fotografii pisze Adam Mazur, zwracając uwagę, że obecna kondycja tego medium jest wynikiem instytucjonalizacji jego specyficznego, w dużej mierze nieaktualnego już rozumienia – co z kolei w dużym stopniu uniemożliwia krytyczne przepracowanie jego tradycji.

Zmiana formuły „Tematu numeru” nie oznacza, że całkowicie rezygnujemy z praktyki mapowania artystycznej rzeczywistości. Postanowiliśmy jednak rozszerzyć perspektywę i przyjrzeć się kondycji pola sztuki w państwach Europy Środkowo-Wschodniej. W nowym dziale „Blok” znajdziecie tekst Anežki Bartlovej, krytyczki sztuki i laureatki konkursu dla młodych krytyków imienia Věry Jirousovej, o sztuce młodego pokolenia czeskich artystów.

Jednocześnie nie przestajemy przyglądać się temu, co dzieje się na scenie krajowej. Dział „Wydarzenie” tym razem poświęcony został wystawie Mirosława Bałki w łódzkim Muzeum Sztuki. Przygotowaliśmy więc dla was wywiad, którego artysta udzielił Marcie Skłodowskiej, natomiast samą wystawę wnikliwie omawia Waldemar Baraniewski. Ciekawe prezentacje miały miejsce także w innym miastach. W dziale „Teoretycznie” Maria Huskowska-Szyszko pisze o powtórzeniu historycznej akcji Drugiej Grupy, która odbyła się w listopadzie w Cricotece. Sztuka polska to jednak nie tylko wydarzenia krajowe, o czym możecie przekonać się, zaglądając do działu „Interpretacje”, w którym o londyńskich

prezentacjach prac Marii Pinińskiej-Bereś pisze Agata Jakubowska. Przyglądając się z uwagą obecnej polityce kulturalnej polskiego rządu, postanowiliśmy przypomnieć założenia programu *Znaki Czasu* – w dziale „Obiekt kultury” omawia go Maks Bochenek. Rdzeń numeru zamyka obszerna rozmowa Adama Mazura z Bogną Świątkowską.

Oczywiście tradycyjnie i w tym numerze znajdziecie także mnóstwo recenzji najciekawszych/najważniejszych wystaw ostatniego kwartału, autorskie wypowiedzi artystów na oddanych im przez nas stronach, podsumowanie kwartału w polskiej sztuce według Daniela Malona oraz kalendarium, od tego numeru w nowej formie. Życzymy przyjemnej lektury.





Kazimierz Sichulski, LIBERUM VETO, 1903 ( szkic okładki nr 10-17, 1903 ) tusz, pędzelek, zw. oł., papier, 21,4 x 18,6  
ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki

## TWÓRCZOŚĆ KAZIMIERZA SICHULSKIEGO

Zbiory Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki imienia B. G. Woźnickiego

**08.04 - 03.07.2016**

wystawa czynna od wtorku do niedzieli w godzinach 11:00 - 19:00

Państwowa Galeria Sztuki, Pl. Zdrojowy 2, Sopot



Ludzie, którzy  
ciągle czegoś  
ode mnie chcą

Norman Leto

11.03–10.04.2016

kurator: Arkadiusz Pótorak  
współpraca: Fundacja Wschód Sztuki

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie,  
Pl. Zdrojowy 2, Sopot  
wt.–nd. w godzinach 11.00–19.00

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 Sopot, Plac Zdrojowy 2, tel: (+48) 58 551 06 21, fax: 551 52 82, NIP: 505-122-90-52, REGON: 000277107

*Sopot*

FUNDACJA  
WSCHÓD  
SZTUKI

**OKŁADKA:**

Mirosław Bałka, *Czaszka*, 1989, z wystawy *Nerw*, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. Krzysztof Pijarski

**REDAKTORZY NACZELNI:**

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

**WICE:**

Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

**SEKRETARZ REDAKCJI:**

Ewa Dyszlewicz  
ewa.dyszlewicz@magazynszum.pl

**DYREKTOR ARTYSTYCZNY:**

Dominik Cymer

**LAYOUT:**

Cyber Kids on Real

**SKŁAD:**

Kaja Kusztra

**KOREKTA:**

Paulina Bieniek

**WSPÓŁPRACA:**

Wojciech Albiński, Jakub Apfelbaum, Justyna Balisz, Waldemar Baraniewski, Anežka Bartlová, Łukasz Białkowski, Jolanta Bobala, Tymek Borowski, Zofia Maria Cielątkowska, Natalia Ciesiak, Przemysław Chodań, Jakub Dąbrowski, Jakub Gawkowski, Hubert Gromny, Agata Jakubowska, Aleksander Kmak, Jakub Knera, Joanna Kobyłta, Piotr Kosiewski, Izabela Kowalczyk, Andrzej Leśniak, Kuba Maria Mazurkiewicz, Szymon Maliborski, Anna Miller, Mateusz Mondalski, Łukasz Musielak, Martyna Nowicka, Janek Owczarek, Ewa Opalka, Piotr Policht, Arkadiusz Pótorak, Jiri Ptacek, Agata Pyzik, Piotr Rypson, Konrad Schiller, Marta Skłodowska, Piotr Stodkowski, Daria Skok, Stach Szablowski, Wojciech Szymański, Magdalena Ujma, Maja Wolniewska

**REKLAMA:**

redakcja@magazynszum.pl

**DRUK:**

Zakład Graficzny „Colonel” S.A.  
ul. Dąbrowskiego 16  
30-532 Kraków

**NAKŁAD:**

1200 egzemplarzy

**WYDAWCA:**

Fundacja Kultura Miejsca

**DOFINANSOWANIE:**

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

**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

66

**Anežka Bartlová** – krytyczka i teoretyczka, doktorantka w Akademii Sztuki, Architektury i Dizajnu w Pradze, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą krytyce artystycznej w czasach normalizacji w Czechosłowacji. W 2014 roku laureatka Nagrody imienia Věry Jirousovej, poświęconej młodym krytykom w Czechach, którą obecnie organizuje. Publikuje w magazynach: „A2”, „Art+Antiques”, Artalk.cz i A2Iarm.cz. Współprowadzi galerię INI w Pradze.

94

**Maks Bochenek** – krytyk sztuki, wiceprezes Fundacji Alternativa, absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Gdańskim i Muzealnych Studiów Kuratorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant historii sztuki pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Omilanowskiej w Uniwersytecie Gdańskim. Wykładał w katedrze Intermediów Gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Współzałożyciel bloga „Modelator”, kurator wystaw takich jak *Alternativa 2013*, *Shoenberg!*, *Nauczyciele – Sokrates u Duchampa* w Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku, *Re- Designing the East* w VKW w Stuttgarcie. Publikował między innymi w „Obiegu”, „Visual Communication”, „Springerin”.

104

**Maria Hussakowska-Szysko** – historyczka i krytyczka sztuki, pracuje w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zajmuje się współczesnym muzealnictwem, kuratorstwem, historią sztuki nowoczesnej i współczesnej oraz sztuką amerykańską. Autorka publikacji *Spadkobiercy Duchampa? Negacja sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym* (1981) i *Minimalizm w sztukach wizualnych* (2003). Współredaktorka (obok Ewy Małgorzaty Tatar) książki *Display. Strategie wystawiania* wydanej w 2012 roku. Członkini AICA, do 2009 roku członkini Zarządu Polskiej Sekcji AICA.

**TYMEK BOROWSKI**

Eleganckie struktury (budynki, organizacje, idee) natychmiast się brudzą, kiedy wlewa się w nie życie.



# S Z U M

## NR 12

wiosna-lato 2016

15 **OD REDAKCJI**

Tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur,  
Karolina Plinta

32 **STRONA ARTYSTY**

Natalia Bażowska

33 **DO ZOBACZENIA**

Agnieszka Kurant

42 **PATAPHYSICS POST-PARTUM**

*Je suis Koji*  
Text: Daniel Malone

44 **TEMAT NUMERU**

*Ostatnie zdjęcia*  
Tekst: Adam Mazur

58 **STRONA ARTYSTY**

Attila Csörgő, *Local Time*

59 **STRONA ARTYSTY**

Irena Kalicka

60 **INTERPRETACJE**

*Maria Pinińska-Bereś w Londynie*  
Tekst: Agata Jakubowska

66 **BLOK**

*Podróż przez gwiazdozbiór młodej sztuki w Czechach*  
Tekst: Anežka Bartlová

72 **STRONA ARTYSTY**

Maurycy Gomulicki, *Malarstwo naskalne*

74 **WYDARZENIE**

*Techniki obecności przestrzennej*  
Z Mirosławem Bałką rozmawia Marta Skłodowska  
Fotografie: Krzysztof Pijarski

90 *Prawda etapu*

Tekst: Waldemar Baraniewski

94 **OBIEKT KULTURY**

*Program Znaki Czasu*  
Tekst: Maks Bochenek

102 **STRONA ARTYSTY**

Artur Żmijewski

104 **TEORETYCZNIE**

*Not as before, but Simply Again*  
Tekst: Maria Hussakowska-Szyszkó

110 **ROZMOWA**

*Gorąca transmisja. Z Bogną Świętkowską*  
rozmawia Adam Mazur  
Fotografie: Mikołaj Długosz

124 **KALENDARIUM**

128 **RECENZJE**

192 **WSKAZANE**

Piotr Krajewski

# **INTERDYSZYPLINARNE STUDIA DOKTORANCKIE**

---

**UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY  
W POZNANIU**

**ISD.UAP.EDU.PL**



# KURATORSTWO I TEORIE SZTUKI

Współpraca z wiodącymi galeriami w Polsce

Zajęcia z ekspertami ze świata kultury i sztuki

**NOWE STUDIA LICENCJACKIE**  
na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu  
łącznie teorię z praktyką

UAP | POZNAŃ



Szczegóły na stronie:  
[wea.uap.edu.pl](http://wea.uap.edu.pl)



Wydział Edukacji  
Artystycznej

**Zhana Kadyrova <sup>(UA)</sup> /  
Alice Nikitinová <sup>(CZ/UA)</sup>**  
*Crypsis*

10 02 – 01 05 2016

Curated by Marek Pokorný

**Jiří Havlíček**  
*Film Week*

18 04 – 24 04 2016

Curated by Marek Pokorný

**Šárka Mikesková**  
*By the Machine (Me Too)*

28 04 – 05 06 2016

Exhibition opening 27/4/2016

Curated by Marek Pokorný

**Pavel Pepperstein <sup>(RU)</sup>**  
*Debris of the Future*

19 05 – 21 08 2016

Exhibition opening 18/5/2016

Curated by Tomáš Glanc

Ostrava City Gallery

Multifunctional auditorium Gong  
Dolní Vítkovice, Ruská 2883  
706 02, Ostrava – Vítkovice

Mon – Sun, 10 a.m. – 6 p.m.  
Free entrance  
[www.plato-ostrava.cz](http://www.plato-ostrava.cz)

The project is supported by the City of Ostrava



ostravan.cz

FlashArt



Media Partners



OSTRAVA!!!





# JULITA WÓJCIK

wybrane prace

13.05–03.07.2016

kuratorka / curator: Patrycja Ryłko

Gdańska Galeria Miejska 2 / Gdansk City Gallery 2

Powroźnicza 13/15 / Gdańsk / [www.ggm.gda.pl](http://www.ggm.gda.pl)

godziny otwarcia galerii: wt-śr 11.00-17.00 / czw-nie 11.00-19.00 / wstęp wolny

opening hours: Tue-Wed 11 A.M.-5 P.M. / Thu-Sun 11 A.M.-7 P.M. / free admission

Organizator / Organizer



SZUM

NOTES  
NA 6 TYGODNI



Radio Gdańsk

gazeta



**Dominik Cymer**

fotografie:  
Jacek Kołodziejski

**dreams**

**&**

**marketing**



**KRONIKA**

Rynek 26, Bytom  
tel. 032 281 81 33  
[www.kronika.org.pl](http://www.kronika.org.pl)

kurator:  
Stanisław Ruksza

**16 kwietnia - 11 czerwca 2016**

produkcja: Cyber Kids on Real



**KRK**

Z MOJEGO  
OKNA  
WIDAĆ  
WSZYSTKIE  
KOPCE

ALL  
MOUNDS  
CAN BE  
SEEN  
FROM  
MY  
WINDOW

5.03-8.05.2016

GALERIA SZTUKI WARSZAWSKIEJ / NUMBER 52 (14)  
BUNKER SZTUKI / GALLERY OF CONTEMPORARY ART  
PL. ŁÓDZKIĘSKA 1A, WARSZAWA  
00-624



Partners / Partners



Partners / Partners



Partners / Partners



Partners / Partners





NARODOWY  
INSTYTUT  
FRYDERYKA  
CHOPINA



**1.03 –  
31.06  
2016**



**konkurs  
na portret  
Fryderyka  
Chopina –  
wystawa**

Muzeum Fryderyka Chopina  
ul. Okólnik 1, Warszawa





# Veronika Holcová

## *Homo Spiritualis*

kurator: dr Agnieszka Wołodźko

04.03–10.04.2016

wernisaż: 03.03.2016, 19.00

andel's Hotel Łódź

ul. Ogrodowa 17

andelsart.com



©Veronika Holcová, *Hermit*, z serii *Echo of sun*, 2009



artinfo.pl



S Z U M



KALEJDOSKOP

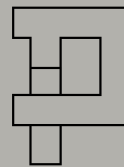


KOLEJNE WYSTAWY W TYM ROKU:	07.04.2016	ANDEL'S PRESENTS	GRZEGORZ DROZD & ALICJA ŁUKASIAK	KRAKOW
	19.05.2016	ANDELS PRESENTS	SHOSHANAH' CIECHANOWSKI KURATOR CHIARA VALCI MAZZARA	ŁÓDŹ
	12-15.05.2016	ANDEL'S PHOTO	MIESIĄC FOTOGRAFII W KRAKOWIE DEBUTS 2015 DOC MAGAZINE	KRAKOW
	09-12.06.2016	ANDEL'S PHOTO	FOTOFESTIWAL DEBUTS 2016 DOC MAGAZINE	ŁÓDŹ
	08.09.2016	ANDEL'S PHOTO	URSZULA TARASIEWICZ	ŁÓDŹ
	29.09.2016	ANDEL'S PRESENTS	MICHAŁ GAYER	KRAKÓW
	27.10.2016	ANDELS PRESENTS	ŁÓDŹ KALISKA	ŁÓDŹ
	24.11.2016	ANDEL'S PRESENTS	MONSTFUR	ŁÓDŹ

11 III  
/  
25 IV  
—  
2016

Współcześni artyści  
o żydowskiej Warszawie

POLIN  
MUZEUM HISTORII  
ŻYDÓW POLSKICH



Fot.: Noa Shadur i Konrad Smoleński,  
Field Survey, 2015. Kadr z filmu / fotomontaż



WYSTAWA

# Obecność/ Brak/ Ślady

Muzeum Historii  
Żydów Polskich POLIN  
ul. Anielewicza 6, Warszawa  
[www.polin.pl](http://www.polin.pl)

Wsparcie udzielone z funduszy norweskich i EOG  
przez Islandię, Liechtenstein i Norwegię

Patroni medialni

Wspólna instytucja kultury

ŻYDOWSKIE  
DZIEDZICTWO  
KULTUROWE

EEA  
grants

NORWAY  
grants

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

KONSERWACJA  
I REHABILITACJA  
DZIEDZICTWA  
KULTUROWEGO

SZUM  
Art&Business

NOTES—  
—NA—6  
TYGODNI

RDC  
POLSKIE RADIO

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.



MIASTO  
STAREJ  
WARSZAWY



Stowarzyszenie  
Żydowski  
Instytut  
Historyczny  
w Polsce

[www.eeagrants.org](http://www.eeagrants.org)

[www.norwaygrants.org](http://www.norwaygrants.org)



**B**

**Kropla nad i**

Krystian Truth Czaplicki

**Kropla nad i**

Krystian Truth Czaplicki

**Kropla nad i**

Krystian Truth Czaplicki

**Kropla nad i**

Krystian Truth Czaplicki

**Kropla nad i**

Krystian Truth Czaplicki

**Kropla nad i**

Krystian Truth Czaplicki

**W**  
—

8 kwietnia — 5 czerwca  
2016

**Kropla nad i**

Krystian Truth Czaplicki

**Kropla nad i**

Krystian Truth Czaplicki

galeria Awangarda BWA Wrocław  
ul. Wita Stwosza 32

galeria SiC! BWA Wrocław  
pl. Kościuszki 9/10

wernisaż: 8 kwietnia 2016, godz. 19.00  
galeria Awangarda BWA Wrocław

**A**

organizator:  
BWA Wrocław

Wrocław  
miasto spotkań



ANNA GRZELEWSKA / "JULIA WANNABE"

3.03 - 14.04.2016

IMAGO

**ANNA GRZELEWSKA**

**ZUZA KRAJEWSKA**

21.04 - 28.05.2016

WOJNA POWIECZNA I LITERATURA

**BARBARA STRYKOWSKA**











Idea dematerializacji dzieła, wieszczona przez artystów konceptualnych, na polu sztuki w dużej mierze się nie sprawdziła, lecz paradoksalnie realizuje się w ekonomii późnego kapitalizmu, w coraz większym stopniu opartej na bytach fantomowych, takich jak wirtualny kapitał, praca niematerialna i niewidzialna oraz produkty o niematerialnym charakterze (prawa autorskie, patenty, instrumenty finansowe, handel długami). Istotną formą kapitału stał się kapitał społeczny, czego wyrazem jest coraz częstsza obecność ukrytej eksploatacji energii społecznych i *general intellect* we współczesnej gospodarce i biopolityce. Procesy te pozwalają zrozumieć, iż twórczość artystyczna jest również w dużym stopniu produktem inteligencji zbiorowej.

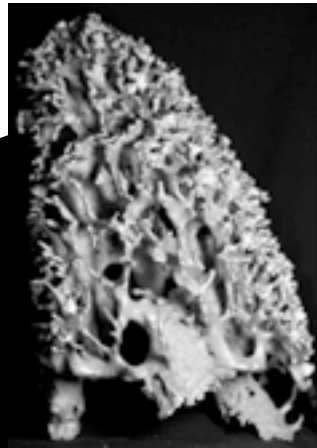


Oparta na crowdsourcingu i eksploatacji inteligencji zbiorowej praca *Koniec podpisu* związana jest z postępującym zanikiem pisma odręcznego zastępowanego użyciem klawiatury. Zjawisku temu towarzyszy powolny proces hybrydyzacji i erozji pojedynczego autorstwa na rzecz form kolektywnych takich jak Wikipedia. Widzowie odwiedzający muzeum mogą pozostawić swoje podpisy na czystych kartkach. Gromadzone podpisy tysięcy widzów są na bieżąco skanowane i spajane przez specjalnie napisany program komputerowy w jedną syntetyczną formę podpisu zbiorowego, ewoluującą w czasie trwania wystawy. Budynek muzeum jest nieustannie podpisywany przez niewidzialną rękę. Część pracy stanowi także maszyna Autopen – urządzenie używane przez polityków do składania niezliczonej liczby odręcznych podpisów. Robotyczne ramię bez przerwy składa podpis zbiorowy na kartkach, które są następnie wykorzystywane przez muzeum do drukowania na nich wszelkich dokumentów.

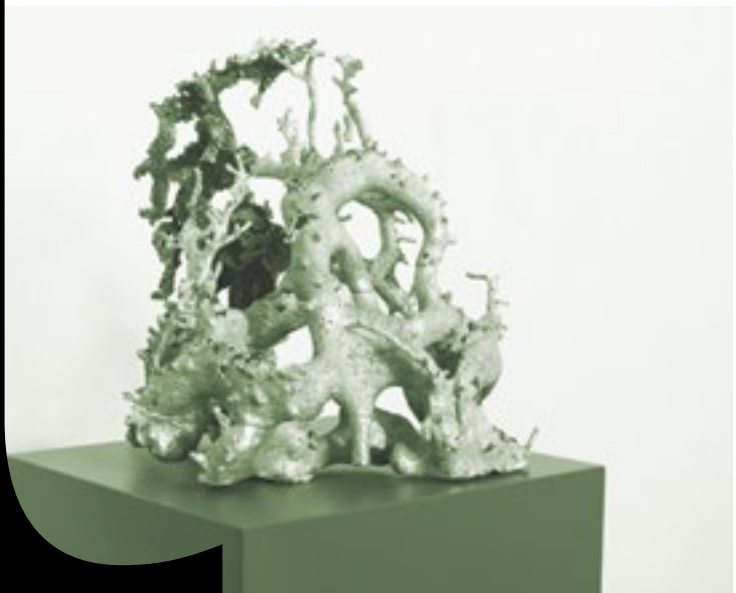




Przykładem eksploatacji energii społecznych oraz pracy niewidzialnej jest wykorzystywanie naszych danych osobowych przez firmy Google, Amazon i Facebook poprzez sprzedawanie ich korporacjom reklamowym. Klikając „lubie” na Facebooku lub szukając banalnej informacji w przeglądarce Google, wykonujemy pracę, której my sami nie jesteśmy świadomi, a która przynosi kumulowane zyski tym korporacjom. Pojedynczy użytkownik Facebooka przynosi około 36 dolarów zysku rocznie. Odpoczywając lub nawet patrząc na ekran, nieświadomie generujemy „widmowy kapitał”, pracując w rozproszonej fabryce. Jednocześnie powoli powstaje rodzaj nowej klasy robotniczej opartej na crowdsourcingu pracy cyfrowej wykonywanej przez miliony ludzi w sieci na platformach takich jak Amazon Mechanical Turk oraz w tak zwanych *click farms* generujących fałszywe „lajki” i *re-twit*ty.



Prace z serii *A.A.I* realizowane są przy udziale termitów, które podobnie jak ludzie należą do jednego z niewielu gatunków, które wykształciły społeczeństwo robotnicze oparte na podziałach klasowych. Termity zamieszkujące Afrykę budują gigantyczne kopce, wyglądające jak monumentalne budowle wzniesione przez ludzkie cywilizacje. W wyniku doprowadzenia do ekstremum idei zlecenia pracy na zewnątrz, instalacja *A.A.I* oparta jest na outsourcingu rzeźb do innego gatunku. Ten zrealizowany we współpracy z entomologami z University of Florida cykl prac polega na dostarczeniu termitom alternatywnego budulca do konstrukcji kopców: kolorowych piasków, drobinek złota i kryształów. W efekcie powstały hybrydalne, zawieszane pomiędzy naturą i kulturą rzeźby autorstwa kolonii termitów złożonych z milionów owadów-robotników. *A.A.I. System's Negative* to negatywowe odlewy systemów korytarzy wykonywane przez wlewanie płynnego aluminium lub cynku wewnątrz opuszczonych kopców termitów.



*Żywa waluta przechwytuje energię generowaną przy otwieraniu drzwi muzeum przez wchodzących, niczego nieświadomych widzów. Zbudowany we współpracy z inżynierami mechanizm przekształca energię kinetyczną z ruchu drzwi w energię elektryczną, akumulowaną w baterii i mogącą następnie służyć do napędzania dowolnego urządzenia elektrycznego. Powstała bateria-rzeźba stanowi kumulację energii społecznych widzów.*



Kultura jest motorem wzrostu gospodarczego, a artyści i inni twórcy jako istotny kapitał społeczny podnoszą wartość nieruchomości w dzielnicach, które zamieszkują. Są ważnymi, lecz całkowicie pasywnymi agentami gentryfikacji miejskiej, choć nigdy nie partycypują w zyskach przynoszonych przez ten proces. W podobny sposób eksploatowana jest energia widzów. Bycie publicznością stało się również formą pracy. Umieszczając na Facebooku lub Instagramie zdjęcia obejrzanych właśnie na wystawie dzieł, widzowie partycypują w podnoszeniu ich wartości. Idąc o krok dalej tropem idei Duchampa, stają się oni współtwórcami nie tylko prac artystycznych, ale przede wszystkim ich wartości rynkowej. Sztuka coraz częściej jest przejściową formą lokaty kapitału, a jej treść i forma okazują się czasem zupełnie nieważne. W razie potrzeby zamrożony w dziełach sztuki kapitał można upłynnić na rynku.

Magazyny w strefach bezcłowych Freeports w Genewie i Hong Kongu przechowują warte miliony dolarów, zamknięte w skrzyniach dzieła należące do korporacji lub bardzo zamożnych ludzi. Przenoszenie skrzyń zawierających te obrazy i rzeźby z jednego pomieszczenia do drugiego zastępuje wiele transakcji finansowych. Zmieniają one właścicieli niczym abstrakcyjna waluta.

Dzieła sztuki są przedmiotami o hybrydalnym statusie wynikającym ze złożonych relacji pomiędzy ich autorstwem, produkcją, obiegiem i wartością. Są to w pewnym sensie autonomiczne organizmy żyjące własnym życiem i uwalniające się od swoich pierwotnych autorów niczym memy.



*Air Rights* – lewitujące nad postumentami meteoryty unoszą się magicznie w powietrzu, zawieszone w polu elektromagnetycznym. Prace te nawiązują do nowego obszaru rynku nieruchomości opartego na handlu pustką, a dokładnie na tak zwanych prawach powietrznych (*air rights*), czyli sprzedaży pustej przestrzeni ponad dachami budynków. Zakup *air rights* gwarantuje właścicielom lub inwestorom ładny widok z okna na zawsze.



*Phantom Estate* jest propozycją muzeum dzieł widmowych, dzieł bez autorów. Instalacja inspirowana jest anegdotami na temat fikcji i fałszerstw obecnych w „masach spadkowych” artystów (*artists' estates*), których rodziny często kończyły lub fabrykowały liczne prace. *Phantom Estate* to krok dalej: na podstawie krążących legend i wywiadów z rodzinami i przyjaciółmi artystów konceptualnych takich jak Marcel Broodthaers, Alighiero Boetti, Lee Lozano, Gino de Dominicis, Edward Krasinski powstały swobodne interpretacje nigdy niezrealizowanych idei dzieł wspomnianych jedynie w prywatnych rozmowach. Przykładem jest zrekonstruowana na podstawie wspomnień kilku osób, nigdy nieskończona i niezachowana rzeźba-drabina Guy de Cointeta oraz autoportret jako wiatrowskaz Alighiera Boettiego wspomniany kiedyś przez artystę przy śniadaniu z żoną. Instalacja *Phantom Estate* nieustannie przemieszcza się po całym muzeum i zmienia kształt niczym żywy organizm.





Film *Cutaways*, zrealizowany we współpracy z amerykańskim montażystą filmowym – Walterem Murchem (montował m.in. *Ojca Chrzestnego* oraz *Rozmowę* Francisca Forda Coppoli) to portret równoległego świata niewidzialnej ekonomii widm nawiedzających kapitalistyczną rzeczywistość. Jest to spotkanie ludzi-fantomów wyciętych z różnych systemów i narracji:

filmowych i kulturowych oraz ekonomicznych i politycznych. Projekt podejmuje kwestię pracy niewidzialnej oraz praw autorskich obejmujących paradoksalnie również odrzucone materiały i „śmieci”.

W wyniku riserczu w poszukiwaniu postaci całkowicie i bez śladu wyciętych w ostatecznym montażu z istotnych filmów fabularnych, odnalezionych zostało około

**DICK  
MILLER**

**ABE VIGODA**

**Rob Lowe**

Malcolm McDowell

**LARA FLYNN**

**ROBERT LOGGIA**

Liv Tyler

**KLAUS**



dwustu interesujących postaci, z których wybrane zostały trzy. Scenariusz *Cutaways* połączył tych trzech widmowych bohaterów w jedną narrację. Wycięta z filmu *Znikający punkt* postać autostopowiczki zagrana ówczesznie przez aktorkę Charlotte Rampling spotyka wyciętego z *Rozmowy* Francisca Forda Coppoli emerytowanego adwokata, którego zagrał kiedyś aktor Abe Vigoda. Następnie oboje docierają na złomowisko samochodów, którego właściciel został niegdyś wycięty z filmu *Pulp Fiction* Quentina Tarantino. Cała trójka aktorów zgodziła się na udział w *Cutaways*, pozwalając na rzeczywiste spotkanie bohaterów usuniętych z trzech różnych filmów, w jednym miejscu i czasie. Ze względu na brak zgody ze strony studiów filmowych na użycie wyciętych postaci, *Cutaways* stał się również historią trzech praw autorskich, które same stają się autonomicznymi bohaterami uwolnionymi od scenarzystów, reżyserów i producentów. Film rozważa również ideę montażysty jako protokuratora oraz artysty jako montażysty.

JOHN  
LANDIS

*James van der Beek*

CHARLOTTE RAMPLING

N BOYLE

MILA KUNIS

KINSKI

Smutny paradoks maszyny świata sztuki i kultury polega na jej uzależnieniu od społecznego i finansowego kapitału, tzw. ciemnej materii (*dark matter*): tysięcy ludzi, którym nie udało się wyjść z cienia – pisarzy z nieopublikowanymi powieściami, artystów, którzy nie odnieśli sukcesu komercyjnego itd. To oni uczęszczają na projekcje i odczyty, kupują czasopisma i bilety do muzeów. Ci niewidzialni bohaterowie są wbrew pozorom niezbędni dla rozwoju przemysłu kultury.



Seria prac *Evolutions*  
niach wybitnego ma-  
– Nilsa Barricellego –

lat 50-tych zajmował

i rozwijaniem sztucz-

organizmów ewo-

niczym geny, memy

chowanie przypomi-

jawianie się i rozwój

takich jak rewolucja,

Wydruki dokumen-

pierwszych cyfro- wych organizmów

wykonywane były przez Barricellego

co 50 pokoleń. Dziś stanowią

one rodzaj archeologicznego

zapisu sztucznego życia.

Rzeźba *Mutations  
and Liquid Assets*

składa się z zakupio-

nych wcześniej wy-

konanych z różnych

metali dzieł (multi-

pli) autorstwa kilku

artystów reprezentu-

jących różne pokole-

nia i konteksty. Pra-

ce Josepha Beuysa,  
Richarda Prince'a,  
Carstena Höllera  
i Carol Bove zostały  
stopione ze sobą  
w jedną hybrydalną  
formę.

oparta jest na bada-  
tematyka z Princeton

który na początku

się tworzeniem

nego życia cyfrowych

luujących w czasie

lub wirusy. Ich za-

na emergentne po-

zjawisk społecznych

moda lub plotka.

tujące rozwój tych

Wydruki dokumen-

tujące rozwój tych

Wydruki dokumen-

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych

tujące rozwój tych







już  
w sprzedaży

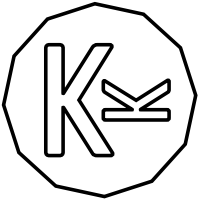
---

**miejsce**  
**studia nad sztuką**  
**i architekturą polską**  
**XX i XXI wieku**

rocznik naukowy  
Wydziału Zarządzania  
Kulturą Wizualną  
Akademii Sztuk Pięknych  
w Warszawie

[www.miejsce.asp.waw.pl](http://www.miejsce.asp.waw.pl)





## Je suis Koji

TEXT: Daniel Malone



Daniel Malone, detail from the installation, *Powstając Upadając / Downrising Uprising*, Galeria Kordegarda, 2008

A couple of years ago I had the privilege of being invited to collaborate on a project with Martha Rosler at the CCA in Warsaw. My invitation was based partly on what I might bring to the project as a foreigner based in Poland for some time (long enough to have been jokingly referred to in one “art novel” as the contemporary Koji Kamoji). Indeed, in the program of events developed by the various collaborators, it fell to me to organise the public discussion around immigration in Poland. It was clear to me that this was quite a big issue, in part, paradoxically, because of the relatively tiny number of immigrants. My own status as an immigrant—an English speaker from a first world country, moving voluntarily to base myself as an artist here—is clearly quite different from those we sort to include in the conversation. However I do have my own experiences and bugbears based on being an outsider, even just within the hermetic world of contemporary art.

42 There is something infuriatingly parochial about the way in which the Polish art scene operates. One example we have seen countless times is “big names” from abroad being invited to conferences here to comment on and validate the practices of amazing (usually historical) Polish artists, about which they know next to nothing. On the flip-side I’ve come to have a strong sense that, in spite of making work specifically engaged in local contexts and histories, the scene at large doesn’t really know what to do with someone like me, an artist who comes from somewhere else and brings quite different cultural framings and experiences to bear on their practice.

Unfortunately, however, I often find myself cringing even more when attempts are made in the Polish arts at engaging in questions of the “cultural other”. One recent example is the Polish pavilion at Venice which purported to “question the export of culture” by presenting a re-staging of Poland’s classic opera *Halka* in an area of Haiti once long ago settled by a small group of Polish soldiers.

The general and indicative problem I have with *Halka/Haiti* is the way it fetishises this exotic historical connection without using it as an opportunity to say anything critical about the situation that sustains Haiti’s woefully impoverished state today, more than 200 years after the revolution (or for that matter about Poland’s own misadventure with national identity, historically or today). It conveniently fulfils Venice’s latter-day criteria of producing transcultural spectacle without addressing any of the difficult questions regarding the trading of such tropes in contemporary art, or Venice’s own role in this trade as a symbolic centre of global trade and empire.

And yet *Halka/Haiti*’s pull is based on exactly this cultural clash, juxtaposing the abject poverty of it’s environs and the inhabitants lives with the titillating out-of-placeness of European *haute culture*, it proves nothing so much as contemporary arts amazing ability to manufacture, commodify and export such juxtapositions from far-flung corners of the globe back to it’s shimmering centres. In Herzog’s *Fitzcarraldo*, or the more recent work of Renzo Martens, this cultural conceit is made excruciatingly hard to watch. *Halka/Haiti* instead immersed us in a long slow-moving video projection,



in a darkened hall that one was free to wander in and out of like a magical aquarium of otherworldliness—another stop on the grand tour of national pavilions. It's 360° tableau projected on a curved screen presented the village and its inhabitants as a diorama in a natural history museum, albeit under visitation from quaintly faux-historical Polish figures. Ultimately the work felt like (yet another) attempt at sublimating Poland's own very real traumatic history for a place alongside the (post-colonial) cognoscenti of European high-culture.

A better example of nuanced and productive engagement in otherness can be found in the exhibition project *I Could Live in Africa* from a few years ago, which under the title of an obscure documentary on 80s Polish post-punk reggae band Izrael by Dutch filmmaker Jacques de Koning, brought together various artworks and happenings of the same dark period in Poland. In different ways all the works included dealt with the extreme discomfort and out-of-placeness of the artists within the heavily constructed nation state. They used tropes of cultural otherness variously as sites of empowerment, expressions of disenfranchisement or bewilderment. Altogether, for all their engagement in ideas of "other", the works articulated much about Poland, and the self-perception of those living here at this time.

Another entertainingly inverse example worth comparing to *Halka/Haiti* was a theatre piece I saw presented last year by an Indian director Manish Mitra and actors invited here on cultural exchange. They presented a heartfelt mediation on the famous story of Janusz Korczak accompanying Jewish children of his orphanage to the

gas chambers of Treblinka. The combination of Indian dramaturgy (melodramatic to European eyes), and a narrative loaded enough to border on cliché, produced a startling reminder of how we decide what's appropriate to touch on in our own culture, and how we sanction certain ways (or even people) to speak of them. More than anything it made me realise how something as central to Europe's experience as WWII might appear as distinct and foreign as so many of the conflicts we watch from afar in other places today.

Perhaps it's the "refugee crisis" currently sweeping across Europe—specifically the appalling amnesia it has been greeted with by so many countries that only 70 years ago experienced their own mass displacements from the ravages of war—that's got me thinking about all this right now. It seems no coincidence that Poland's own extreme mono-culturalism comes out of that same war, and yet welcoming those seeking refuge from widespread regional conflicts now seems the only way that could ever change.







# Ostatnie zdjęcia

TEKST: Adam Mazur

Fotografia po raz kolejny w swojej historii zmienia stan skupienia, a przejście od analogu do cyfry wydaje się mieć dużo większe konsekwencje niż zwycięstwo talbotypii nad dagerotypią. Innymi słowy, nieruchomy obraz zwany potocznie zdjęciem być może wygląda jak fotografia, ale obecnie ma z nią naprawdę niewiele wspólnego. W tym sensie fotografia należy do kategorii zombie.

44      Fotografię świat sztuki polskiej docenił na wystawie *Co widać?* kuratorowanej w 2014 roku w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej przez Sebastiana Cichockiego i Łukasza Rondudę. Nikt się nie oburzał i nie kwestionował udziału w wystawie sztuki współczesnej używających fotografii artystów takich jak Aneta Grzeszykowska, Igor Omulecki, Witek Orski, Mateusz Sadowski, Ewa Axelrad, Katarzyna Mirczak, Jan Smaga czy Paweł Bownik. Można się nawet zastanawiać, jak to się stało, że wcześniejsze przeglądy, które traktować można jako swoisty barometr sztuki, regularnie pomijały fotografów, pozostawiając im w najlepszym razie drugoplanową rolę dokumentowania życia artystycznego i wystaw. Jeszcze na zorganizowanych w stołecznym Zamku Ujazdowskim pokazach – jak kuratorowana przez Ewę Gorzałdek i Stacha Szablowskiego *Scena 2000* (2000) czy zaproponowany przez Jarosława Suchana sezon *W samym centrum uwagi* (2005–2006) – nie było ani jednego fotografa. Oczywiście nie znaczy to, że fotografia przed *Co widać?* nie istniała. Przeciwnie, rozwijała się intensywnie przez 150 lat, tyle że równoległe do świata sztuki. Doceniając otwierającą epokę normalności gest kuratorów MSN, można mimochodem za-

uważyć, że dobrze się stało, szkoda tylko, że w międzyczasie fotografia, jaką znamy, się skończyła.

## Rewolucja, której nie było

Chcąc uprawomocnić refleksję nad przyszłością relacji fotografia – sztuka, wypada zacząć od sproblematyzowania historii trudnego związku obu dyscyplin. W tym bowiem przypadku nie ma sensu charakterystyczne dla peryferyjnego pola produkcji kulturowej usprawiedliwianie stanu rzeczy niepewnym statusem sztuki współczesnej i instytucjonalnym zapóźnieniem. Jakkolwiek wielu fotografom wydaje się, że słabość fotografii w świecie sztuki wynika z ignorancji i dezyntelity kuratorów i dyrektorów muzeów, to można by to twierdzenie z powodzeniem odwrócić i zasugerować, że fotografowie sami są sobie winni, gdyż nigdy nie zaproponowali niczego, co godne byłoby uwagi decydentów. Wzajemny brak zainteresowania, lekceważenie i środowiskowa niechęć to symptomy, ale nie przyczyna stanu rzeczy.









Sięgająca XIX wieku podejrzliwość świata sztuki – zwłaszcza malarzy – wobec fotografii jako techniki użytkowej unicestwiającej aurę dzieła i fotografów jako nieudanych artystów odbierających chleb tym prawdziwym, na dobrą sprawę nigdy nie została w polskich realiach przepracowana. Głos międzywojennych awangardzistów optujących za użyciem nowych technik – fotografii, fotomontażu, filmu – w rodzaju Karola Hillera był zbyt cichy, by przełamać dominujące post-romantyczne mitologie. Nawet w samym środowisku fotograficznym łatwość, dostępność, masowość fotografii budziła wewnętrzny sprzeciw nestorów, dowodzących niczym Jan Bułhak, że tylko czasochłonne i niedostępne pstrykającej gawiedzi techniki szlachetne, skutkujące unkatowymi, zamasyście sygnowanymi odbitkami godne są „prawdziwych artystów fotografików” bezkrytycznie zapatrzonych w malarstwo spod znaku Ferdynanda Ruszczyca. Inaczej niż w przedwojennych Niemczech czy ZSRR w polskiej sztuce fotografia (a do pewnego stopnia również film) nie zaznała momentu dominacji połączonego z emancypacją; momentu, w którym jednomyślnie uznano by ją za technikę kluczową dla zrozumienia zmieniającego się błyskawicznie świata.

Powojenny reżim legitymizował separację dyscyplin, powołując do życia obok Związku Polskich Artystów Plastyków Związek Polskich Artystów Fotografików. Od organizacyjnego rozdziału może nawet ważniejsze było utrwalenie rozdziału technika – sztuka. Innymi słowy, problemy sztuki nie są problemami natury technicznej i nawet jeśli dotyczą sposobów widzenia, to rozwiązywane są na poziomie idei lub za pomocą tradycyjnych mediów z malarstwem na czele. Nawet jeśli w Polsce nie było Waltera Benjamina dającego filozoficzną wykładnię zachodzących zmian, Alfreda Barra włączającego od razu film i fotografię do programu powstającego Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a pierwsza awangarda nie zastąpiła mitu romantycznego geniusza używającym nowoczesnych technik producentem obrazów, to można było się spodziewać, że płynące do kraju pod koniec lat 60. i w latach 70. impulsy konceptualne istotnie zmienią pozycję fotografii tak, jak to się stało na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych. Nic takiego jednak się nie wydarzyło. Przeciwnie, dodatkowo wzmocniony został podział na sztukę i fotografię, konceptualizm i – jak ujął to Jan Stanisław Wojciechowski – „konceptualizm stylistyki fotomedialnej”. Tak zwany „fotomedializm” szybko stał się konceptualizmem gorszego gatunku, a wielu artystów związanych z tym nurtem znalazło się dodatkowo w pojemnym worku z etykietą „pseudoawangarda”. Co ciekawe, nawet nieliczne, choć intrygujące poznawczo prace fotograficzne uznanych artystów konceptualnych, takich jak Krzysztof Wodiczko czy Jarosław Kozłowski, były spychane na margines ich dorobku. O ile odrzucenie przedwojennych koryfeuszy fotografii artystycznej było stosunkowo proste ze względu na wtórność i zachowawczy charakter ich działań, o tyle tworzona w latach 70. sztuka – wbrew spłaszczającej przekaz krytyce – miała znaczny potencjał artystyczny. Innymi słowy, trudno z powodu użytego medium skreślić artystów takich jak Zbigniew Dłubak, Andrzej Lachowicz i Natalia LL, Kwiekulik czy związanych z Warsztatem Formy Filmowej Józefa Robakowskiego, Antoniego Mikołajczyka, Wojciecha Bruszewskiego i innych. A jednak na uznanie i pogłębioną recepcję własnej twórczości „fotografowie” ci (nie artyści!) musieli czekać kilka dekad. Niewiele zresztą brakowało, a znów zostaliby wykluczeni – wszystko za sprawą kuratorowanej przez Pawła Polita w 1999 roku w CSW Zamek Ujazdowski wystawy *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965–1975*. Wystawa Polita spotkała się ze zmasowaną krytyką, a w Lublinie została nawet zorganizowana kontrwystawa prezentująca wykluczonych twórców (*Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*). Wkrótce potem Zbigniew Libera rozszerzył, a Łukasz Ronduda i Piotr Ukleński pogłęбили proces ponownego odkrywania nie tyle zapomnianych, co raczej niedowartościowanych mistrzów sztuki lat 70. Nieprzypadkowo w ostatnim czasie artyści młodego pokolenia interesują się generacją ojców (i matek), współpracując z nią, a nawet jej hołdując. Karol Radziszewski i Natalia LL, Paweł Bownik i Krzysztof Wojciechowski, Mateusz Sadowski i Wojciech Bruszewski, Krzysztof Pijarski i Jerzy Lewczyński to tylko wybrane przykłady międzypokoleniowych transmisji, które z jednej strony odświeżają twórczość wygnanych niegdyś z panteonu pseudoawangardzistów i fotomedialistów, z drugiej zaś pozwalają dotrzeć do odbiorcy z własnym komunikatem artystom młodym, którym bez tego wsparcia trudniej byłoby liczyć na zrozumienie.

### Niekończący się festiwal

Kooptacja tuzina artystów-używających-fotografii nie zmieniła wszelako kondycji całego środowiska fotograficznego, które w swojej masie pozostaje poza światem sztuki, tworząc swoje własne struktury, fora, hierarchie i stawki. Od strony instytucjonalnej fotograficzne pole jest beneficjentem rozpoczętej pod koniec lat 90. festiwalizacji życia kulturalnego, ze szczególnym entuzjazmem podchwyconej przez niedoszłych bądź pozbawionych sukcesów odpowiadających ambicjom własnym fotografów, którzy zamienili się w menadżerów, prezesów i dyrektorów artystycznych. To charakterystyczne, że młode pokolenie nie było zainteresowane odnową istniejących, choć pozostających w opłakanym stanie postkomunistycznych struktur związkowych, tylko korzystając z możliwości pozyskiwania grantów, postanowiło zakładać własne fundacje i stowarzyszenia. Nawet jeśli szczyt festiwalizacji mamy – jak się wydaje – za sobą, to wystarczy wymienić kilka najważniejszych z całego szeregu imprez, by mieć obraz skali zjawiska. Od 2000 roku kolejne festiwale były organizowane w różnym okresie i ze zmiennym powodzeniem w Krakowie, Poznaniu, Łodzi, Szczecinie, Wrocławiu, Bielsku-Białej, Opolu, Białymstoku, Piotrkowie Trybunalskim, Częstochowie, Bydgoszczy, Gdańsku i – oczywiście – Warszawie. Sam w sobie fenomen festiwalu nie jest ani zły, ani dobry. Ma też swoje przełożenie na miejskie i ministerialne dotacje oraz sieć festiwalowych kontaktów. Zdarzają się tu momenty ciekawe i spektakularne kolapsy, jednak problem w tym, że bez zakorzenienia w instytucjach muzealnych niemal wszystko jest ruchem powierzchownym, namiastką – niczym wystawa na parkanie miejskiego ogrodu. Pomimo dobrego samopoczucia organizatorów (na przykład wrocławski TIFF organizowany w 2015 roku pod hasłem „Polska Now!”) w środowisku menadżerów daje się odczuć rosnące napięcie. Po latach cichej rywalizacji dyrektorzy głównych festiwali zorientowali się, że bez zjednoczenia sił

Wiktorija Wojciechowska, *Short Flashes*, 2013-2014  
(z książki *Short Flashes* Wiktorii Wojciechowskiej,  
wyd. Bemojake), fot. dzięki uprzejmości



i instytucjonalizacji wkrótce mogą znaleźć się w sytuacji zgoła folklorystycznej, zbliżając się rangą do festiwalu teatrów ulicznych. Obawy nie biorą się znikąd. Pomimo licznych prób i jeszcze większej liczby biznesowych podróży zarządów fundacji udało się jak dotąd wyeksportować pojedyncze wystawy i zwrócić uwagę na pojedyncze nazwiska, a instytucjonalny network ma swoje konsekwencje jedynie dla podróżujących z Houston do Pekinu, z jednego na drugie *portfolio review* dyrektorów artystycznych. Wyjątkiem potwierdzającym regułę może być sukces Krzysztofa Candrowicza, wieloletniego szefa łódzkiego Fotofestiwalu, który w roku 2015 kuratorował hamburskie Triennale Fotografii. Warto jednak dodać, że był to sukces bardziej osobisty niż artystyczny (z medialnego przekazu więcej można było się dowiedzieć o oryginalnym stylu życia i mieszkaniu kuratora niż o pokazywanej przezeń sztuce).

W 2015 roku tempo życia fotograficznemu ciągle nadawał imponujący rozmachem Miesiąc Fotografii w Krakowie oraz należące do ścisłej czołówki łódzki Fotofestiwal i wrocławski TIFF. Wszystkie te imprezy,

stowarzyszenia Warsaw Gallery Weekend (WGW) aż jedna czwarta zajmuje się wyłącznie fotografią (Galeria Czułość, Galeria Asymetria, Galeria Pola Magnetyczne, Fundacja Archeologii Fotografii, Fundacja Arton), a wiele galerii pokazuje fotografię w miarę regularnie (Galeria Raster, Galeria Starter, lokal\_30, Monopol, a ostatnio nawet Fundacja Galerii Foksal). Co ciekawe, ze względu na tę zastanawiającą popularność zrezygnowano z dalszego rozszerzania WGW o kolejne fotograficzne podmioty. Do klubu nie przyjęto Galerii Obserwacja, a Leica Gallery, znając z góry wynik, nawet nie próbowała ubiegać się o przyjęcie. Jest w tym nowym komercyjnym wrzeniu wiele z mody, odrabiania zaległości po latach zaniedbań i łatwego wekslowania wiary kolekcjonerów w moc i zyskowną dostępność „sztuki średniej”. Z drugiej strony prywatna inicjatywa oraz towarzyszące fundacje i stowarzyszenia wchodzą na teren opuszczony przez instytucje publiczne, które w łatwy sposób porzuciły badania podstawowe, komplikacje związane z konserwacją i archiwizacją, katalogowaniem, udostępnianiem fotografii. Trudno nie docenić w tym kontekście działań galeryjnego i pokrewnego

**Komercjalizacja fotografii niesie ze sobą także zagrożenia. W cieniu skromnych na tle światowym rekordów aukcyjnych rozwija się spekulacja, fascynacja materialnością zamienia się w fetyszyzm odbitek *vintage*, zaprzecza się naturze medium poprzez celebrowanie niskich edycji i limitowanie nakładów – koniecznie sygnowanych – książek fotograficznych.**

co ciekawe, przyjęły znany w polu sztuki współczesnej system kuratorski. To zaproszone do współpracy gwiazdy kuratorskie problematyzują materiał fotograficzny pokazywany na wystawach głównych i towarzyszących i dokonują jego swoistej edycji.

### Komercjalizacja

*Boom* na festiwalu zbiega się w czasie z rozrostem siatki szkół i wzrostem liczby absolwentów z dyplomami fotografa. Przy jednoczesnych deregulacji i zmianach w statusie fotografa zawodowego nie wróży to wielu z nich ani wybitnych karier artystycznych, ani nawet głodowych pensji na rynku komercyjnych zleceń. Wraz z podniesieniem poziomu edukacji artystycznej nadzieją – choć raczej dla wybrańców losu – może być uczestnictwo w rozwijającym się rynku sztuki. O postępach w handlu sztuką fotograficzną świadczy obecność specjalizujących się w fotografii podmiotów w ekskluzywnym klubie najlepszych warszawskich galerii komercyjnych. Jesienią 2015 roku w zrzeszającym 20 podmiotów działającym od niespełna pięć lat

*small businessu* dla dobra artystów i archiwów. Inna sprawa, że wydaje się, iż dynamika trendu wznoszącego prywatne galerie i fundacje również powoli spada i przestają się nim interesować sami uczestnicy. Świadczyć o tym może zamknięcie w 2015 roku Galerii Lookout i Galerii Aleksander Bruno (po wcześniejszych pożegnaniach z galeriami Luksfera, Kwadrat, Czarna) czy odejście niemal w tym samym czasie Pawła Bownika z Galerii Starter i Nicolasa Grosperre'a z BWA Warszawa.

Komercjalizacja fotografii niesie ze sobą także zagrożenia. W cieniu skromnych na tle światowym rekordów aukcyjnych (w 2014 roku sprzedano fotografię Stanisława Ignacego Witkiewicza za ponad 80 tysięcy złotych) rozwija się spekulacja, fascynacja materialnością zamienia się w fetyszyzm odbitek *vintage*, zaprzecza się naturze medium poprzez celebrowanie niskich edycji i limitowanie nakładów – koniecznie sygnowanych – książek fotograficznych. Sygnowane, numerowane, oprawione w ramy unikalne odbitki z epoki, a częściej współczesne cyfrowe wydruki mają równać się obrazom, ale czy na pewno o to chodzi w fotografii współczesnej?



## Muzea sztuki, nie fotografii

Oprócz będących pochodną bieżącej polityki kulturalnej szeregu grantów obsługiwanych przez organizujące festiwale NGO i raczkującego rynku kolekcjonerskiego, kondycję polskiego pola produkcji fotograficznej cechują słabe instytucje i brak czegoś, co można by nazwać „tradycją fotograficzną”. W przeciwieństwie do naszych sąsiadów – Niemców, Czechów, Szwedów – nie tylko nigdy nie mieliśmy mocnego przemysłu fotograficznego, ale nie rozwinęły się nawet instytucje wyspecjalizowane w przechowywaniu i udostępnianiu fotografii. Chodzi tu o muzea, archiwa, ale także o agencje fotograficzne z prawdziwego zdarzenia. Tego typu zaplecze wspierające artystów od strony materialnej, dbające o rozwój zbiorów i ciągłość badań historycznych jest bezcenne w momencie skokowego przejścia fotografii w nową, cyfrową, postmedialną fazę.

Choć od dekad mówi się o powołaniu Muzeum/Centrum Fotografii w Warszawie, to jak do tej pory wszystkie wysiłki speszły na niczym. Jedyne w Polsce Muzeum Historii Fotografii utworzono w latach 80. w Krakowie. Placówka ta od początku nie miała szczęścia i przez kolejne dekady pogrążona była w prowincjonalnym marazmie, przebijając się do mediów przy okazji procesów dotyczących praw własności kolekcji czy relacji z odnalezionych na wysypisku śmieci muzealnych zbiorów. Dopiero w grudniu 2015 roku, po latach oczekiwania przez środowisko, nastąpiła zmiana na stanowisku szefa miejskiej placówki. Wybrany na nowego dyrektora Marek Świca, były wicedyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, póki co nie ujawnił swojego programu naprawczego (co jest nową świecką tradycją wśród powołanych na dyrektorskie fotele urzędników), ale należy mieć nadzieję, że taki program ma. Inna sprawa, że za czasów urzędowania Świcy w Muzeum Narodowym w Krakowie fotografia niemal wyłącznie (choć i to nie zawsze) pokazywana była w ramach miejscowego festiwalu – Miesiąca Fotografii w Krakowie.

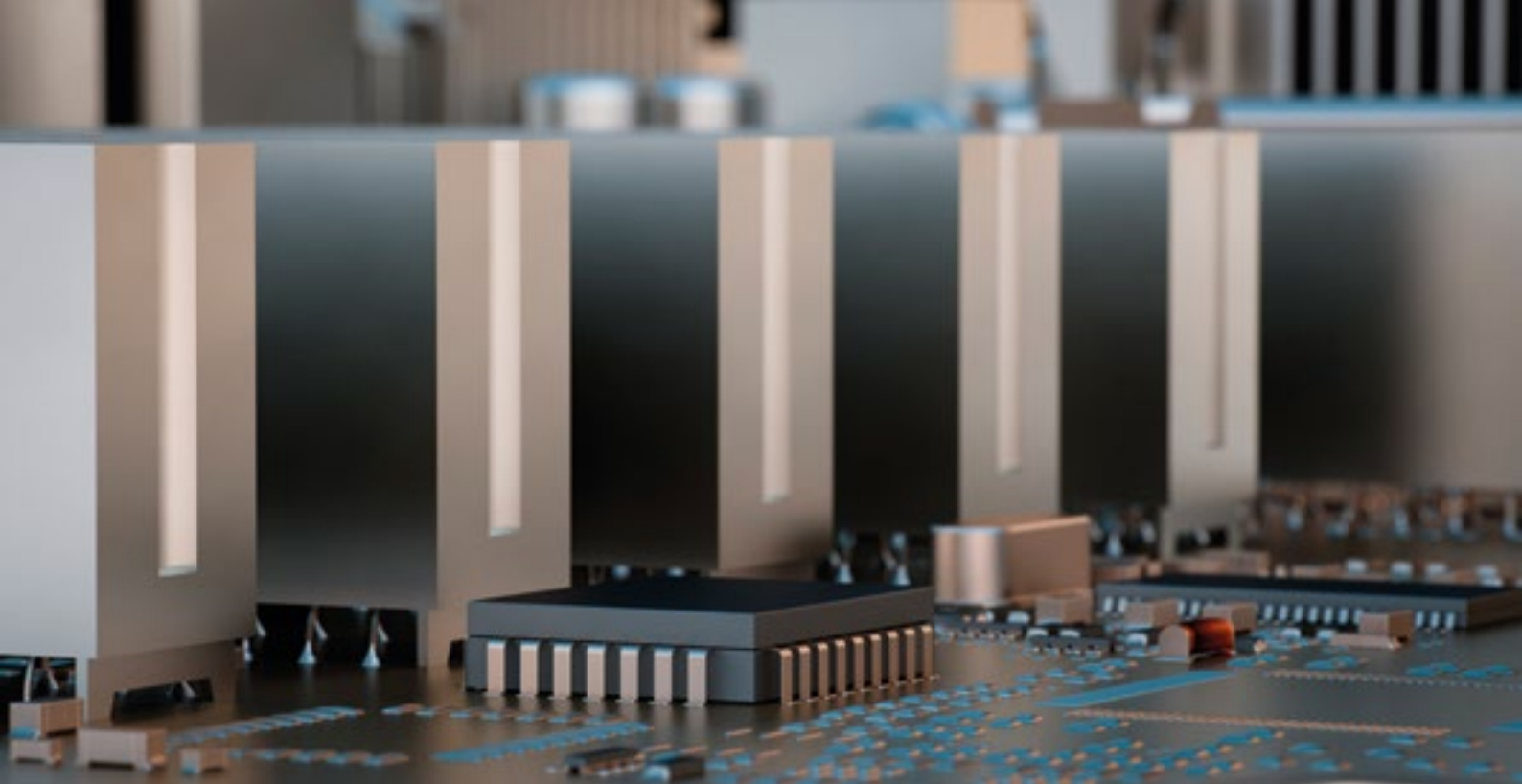
Rola Muzeum Historii Fotografii jest wyjątkowa także ze względu na procesy zachodzące w reorganizowanych państwowych instytucjach kultury, które wyrugowały resztki fotografii z własnych programów. Z perspektywy sztuki współczesnej decyzja oznacza awans fotografii. Z perspektywy historycznej to degradacja polegająca na likwidacji autonomii, zerwaniu ciągłości badań, zakupów do kolekcji, programów wystaw... Jakkolwiek oceniać instytucjonalną zmianę, Działy Fotografii nie przetrwały reform w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie i w Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie fotografia dołączyła do pojemnej, postmedialnej kategorii sztuki-w-ogóle. W nowo powstających instytucjach, jak stołeczne Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, specjalnych działów poświęconych nowoczesnej fotografii nawet nie próbowano otwierać, a zdeponowane w MSN archiwa Eustachego Kossakowskiego i Tadeusza Rolkego nie przełożyły się na wystawy monograficzne i konferencje – jak dotąd stanowią materiał pomocniczy w kwerendzie dotyczącej powojennej historii sztuki, a także wzmacniają mitologię nowej placówki.

Istniejącą próżnię wypełniają instytucje muzealne nowego typu (między innymi Dom Spotkań z Historią, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Warszawy, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Europejskie Centrum Solidarności...), a także Instytut Pamięci Narodowej i Narodowe Archiwum Cyfrowe, dla których praca z dokumentami fotograficznymi to działalność podstawowa. Paradoksalnie, to zachłyśnięcie się fotografią przez nowe muzea historyczne niesie ryzyko spłaszczenia wizji historii i pozbawienia obrazu właściwego kontekstu, o braku zainteresowania kwestiami teoretycz-

Oprócz będących pochodną bieżącej polityki kulturalnej obsługiwanych przez organizujące festiwale NGO i raczkującego rynku kolekcjonerskiego, kondycję polskiego pola produkcji fotograficznej cechują słabe instytucje i brak czegoś, co można by nazwać „tradycją fotograficzną”.



Wittek Orski, *Polbruk*, 2013 (widok wystawy *Ćwiecienie*), fot. dzięki uprzejmości artysty.



Karol Komorowski, *HW2*, 2015  
fot. dzięki uprzejmości artysty

nymi czy wartością artystyczną – drugorzędną z punktu widzenia „polityki historycznej” – nie wspominając.

Brak instytucjonalnego wsparcia tylko pozornie oznacza brak wywierania presji na artystów. Neoliberalna narracja jednostkowego sukcesu jest szczególnie silnie zakorzeniona w umysłach fotografów, którzy muszą wykazać się nie lada odpornością, by nie stoczyć się w odmęty komercji i medialnego spektaklu. Ostatecznie fotografia to fach, który zakłada znajomość zasad funkcjonowania Aparatu, i dlatego nie skorzystać z okazji, by nie zabłysnąć w komercji (jeśli w sztuce się nie da). Lichej jakości i płytki system mediów jest jednym z najbardziej konkurencyjnych rynków zleceń, co przy postępie technologicznym dającym możliwości pracy niemal każdemu amatorowi oznacza dramatyczny i stały spadek honorariów wypłacanych nawet uznanym fotografom. Pauperyzacja zawodu fotografa rykoszetem odbija się na statusie artystów posługujących się w swojej praktyce artystycznej fotografią. Instytucjonalne błędne koło się zamyka, ekonomiczna pętla powoli się zaciska – tuzinowi wskazanych przez instytucje artystów może się uda, a resztę pochłonie fotografia.

### Specyfika medium

Analizując polską fotografię współczesną, można od razu darować sobie nieciekawy pejzaż fotograficznego spektaklu, na który składają się chałtury robione dla prowincjonalnych oddziałów sieciowych agencji reklamowych, resztek prasy drukowanej i mediów elektronicznych. To, co najciekawsze, rozgrywa się na marginesie świata sztuki. W fotografii polskiej definitywny schyłek piktorializmu, humanizmu i socrealizmu miał miejsce

w latach 70., gdy zafascynowane konceptualizmem pokolenie twórców podjęło próbę przemyślenia miejsca fotografii w praktyce artystycznej. Od tego czasu dialektyka polskiej fotografii zakłada ścieranie się (i przenikanie) nurtu dokumentalnego z fotomedialnym. Jeśli dokumentaliści nie kwestionują statusu obrazu, koncentrując się na treściach społecznych, to wywodzący się z refleksji konceptualnej fotomedialiści na wszelkie możliwe sposoby będą wykazywali naiwność takiego podejścia, analizując i podważając ramy fotograficznej reprezentacji. Również dziś wydaje się, że fotografią polską rządzą dwa postmodernistyczne w gruncie rzeczy tryby pracy – postfotomedialny i postdokumentalny, które można uzupełnić o stworzony w latach 80. i 90. wachlarz praktyk polegających na przechwytywaniu i zawłaszczaniu obrazów. Mamy więc „nowych dokumentalistów”, „nowych konceptualistów” i artystów-używających-fotografii, a dominacja jednych nad drugimi jest wypadkową nastroju twórcy, środowiskowej mody i kuratorskiego widzimisię.

O ile oddany sprawie dokumentalista w rodzaju Wojtka Wilczyka czy Rafała Milacha może liczyć na warunkowane podejmowanym tematem zainteresowanie świata sztuki, o tyle prawdziwym wyzwaniem jest wejście na stałe do grona istotnych dla *artworldu* artystów-używających-fotografii. Obserwując dynamikę twórczości Anety Grzeszykowskiej, Ewy Axelrad czy Nicolasa Grosppierre’a, można dojść do wniosku, że podstawowym warunkiem kariery jest... stopniowe odejście od fotografii w stronę filmu, instalacji, obiektu. Przypomina to działania neoawangardy lat 70. i twórców wprost do teje neoawangardy nawiązujących, jak Zbigniew Libera czy Piotr Uklański, którzy fotografii używali wedle uznania. Do

klasyki należą hermetyczne ze względu na wymaganą znajomość historii fotografii *Pozytywy* Libery czy zdjęcia oparte na słynnym podręczniku Kodaka *Joy of Photography* Uklańskiego. Dzieła sztuki tego typu może nie tyle odmieniły, co raczej zwróciły uwagę krytyków i kuratorów sztuki na coś tak specyficznego jak fotografia.

Używanie (i nadużywanie) fotografii przez artystów to jedno, a drugie to problem z „fotografią czystą” (w modernistycznym sensie tego słowa). Specyfika polskiego świata sztuki właściwie wyklucza myślenie o „takiej” fotografii jako sztuce. No cóż, ktoś powie, nie było Atgeta, Steichena, Stieglitza, Sandera, Adamsa, Westona, więc nie ma się specjalnie czemu dziwić. Wspomniane sukcesy „nowych dokumentalistów” w warstwie wizualnej (czytaj: fotograficznej) spotykają się z niezrozumieniem. Krytycy i kuratorzy często zachowują

wiele wspólnego. W tym sensie fotografia należy do kategorii zombie, która jeszcze rusza się i całkiem dziarsko podryguje (lekko przy tym przerażając), a w gruncie rzeczy może być już od jakiegoś czasu martwa i animowana jedynie siłą inercji i zawczasu zmagazynowanych w mięśniach impulsów elektrycznych (czyli niebagatelnych – mimo wszystko – zasobów instytucjonalnych). Jakkolwiek by nie było, wchodząca w nową, cyfrową erę fotografia pobudza do refleksji teoretyków i stwarza nowe możliwości artystom. Kluczowe dla stanu fotografii światowej głósy właściwie nie docierają jednak do Polski, tak jak z Polski niewiele przebija się za granicę. Co ciekawe, nawet starania organizatorów wiodących instytucji, jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Fundacja Archeologii Fotografii czy festiwali takich jak Miesiąc Fotografii w Krakowie czy wrocławski TIFF, mające na celu

**Fotografią polską rządzą dwa postmodernistyczne w gruncie rzeczy tryby pracy – postfotomedialny i postdokumentalny, które można uzupełnić o stworzony w latach 80. i 90. wachlarz praktyk polegających na przechwytywaniu i zawłaszczaniu obrazów. Mamy więc „nowych dokumentalistów”, „nowych konceptualistów” i „artystów-używających-fotografii”, a dominacja jednych nad drugimi jest wypadkową nastroju twórcy, środowiskowej mody i kuratorskiego widzimisię.**

się tak, jakby w fotografii nieprzetworzonej w sposób ewidentny istniała wyłącznie treść, o której można rozmawiać. Ostatecznie, wszystkie kategorie fotografów (łącznie z artystami używającymi fotografii) napotykają coś w rodzaju szklanego sufitu. Uznanie świata sztuki okazuje się ulotne, a znak równości między fotografią a malarstwem, filmem czy rzeźbą/installacją – fałszywy. Trudno sobie obecnie nawet wyobrazić, że fotograf bądź fotografka zdobędzie nominację do realizacji wystawy w Pawilonie Polonia na Biennale w Wenecji. Pierwszy i jak do tej pory ostatni zaszczyt wystawy w Pawilonie Polonia spotkał dwie dekady temu Zofię Kulik. Podobnie sytuacja wygląda z konkursami dla młodych artystów. Przykładowo, wśród kilkudziesięciu uczestników organizowanych przez Zachętę i Deutsche Bank od ponad dekady Spojrzeń tylko Anetę Grzeszykowską można określić mianem artystki używającej fotografii. To dobry moment, by jeszcze raz podkreślić wagę epokowego gestu kuratorów MSN, mimochodem zauważając, że dobrze się stało, szkoda tylko, że w międzyczasie fotografia się skończyła.

zaproszenie do Polski znaczących artystów i teoretyków nie budzą entuzjazmu w zajęтым samym sobą środowisku fotograficznym i niezainteresowanym fotografią środowisku artystycznym. W ten sposób przemknęli przez Polskę między innymi artyści od Joana Fontcuberty i Hito Steyerl po Trevora Paglena i Alfreda Jaara, teoretycy od Abigail Solomon-Godeau po Charlotte Cotton, kuratorzy od Quentina Bajaca po Matthew Witkovskiego, redaktorzy od Aarona Schumana po... Nie dziwi więc, że jak do tej pory żaden polski fotograf nie znalazł się w przeglądzie FOAM Talents, nie otrzymał Paul Huf Award, nie był w finale Deutsche Börse Photography Prize – nie mówiąc już o zbliżeniu się z całokształtem dorobku do poziomu Infinity Award ICP czy Hasselblad Award. Nieprzypadkowo na jednej z najbardziej dyskutowanych w ostatnich latach wystaw, jaką był kuratorowany przez Quentina Bajaca w nowojorskim MoMA przegląd nowych zakupów pod tytułem *Ocean of Images* (7 listopada 2015 – 20 marca 2016), nie było nikogo z Polski. I to pomimo mocnej reprezentacji fotografów z regionu, w tym znanej publiczności Miesiąca Fotografii w Krakowie Indrę Śerpetytę czy obecnego w polskim świecie sztuki Zbynka Baładra.

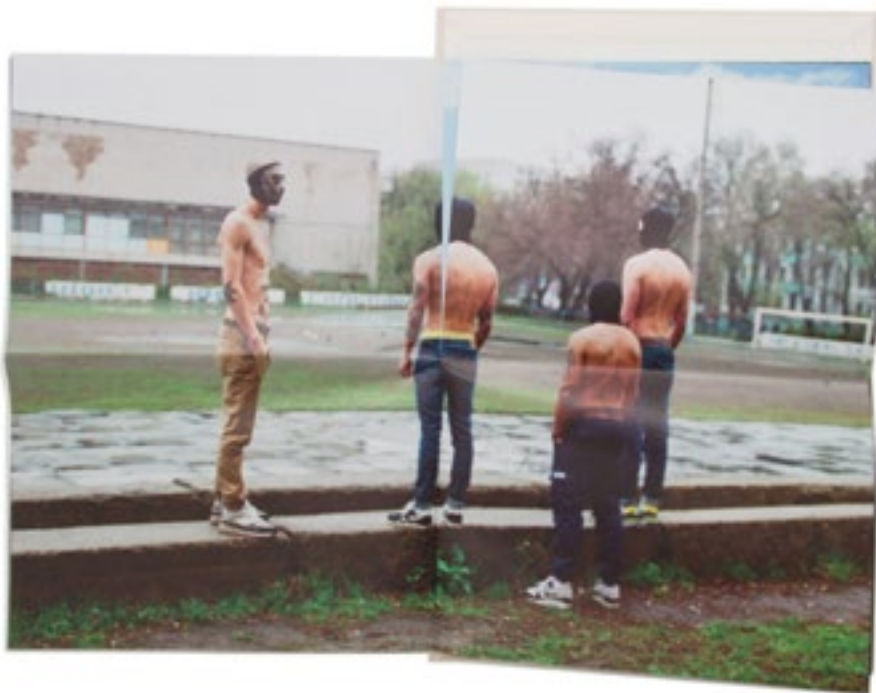
W opublikowanym w czerwcu 2015 roku na blogu The Photographers' Gallery tekście *What Is 21st Century Photography?* Daniel Rubinstein wpisuje fotografię w szerszy kontekst nowoczesności, sięgając do początków industrializacji, rewolucji naukowej, wolnorynkowego kapitalizmu i liberalnej demokracji. W pewnym momencie Rubinstein nazywa po imieniu czterech jeźdźców fotograficznej apokalipsy. Jego zdaniem anglosaską fotografię gnębią Indeks, *Punctum*, Dokument i Reprezentacja. Z pojęciowych jeźdźców fotograficznej apokalipsy tylko Dokument i Reprezentacja mają sens w naszym lokalnym kontekście. Zacerpnięte z Austinowskiego językoznawstwa pojęcie

### Fotografia zombie

Koncentrując się na polskiej prowincji, łatwo stracić z oczu szerszy horyzont wydarzeń. W oderwaniu od kontekstu nawet najambitniejsze programy zmiany stanu rzeczy będą chybione i skazane na prowincjonalną porażkę. Tymczasem medium po raz kolejny w swojej historii zmienia stan skupienia, a przejście od analogu do cyfry wydaje się mieć dużo większe konsekwencje niż zwycięstwo talbotypii nad dagerotypią. Innymi słowy, nieruchomy obraz zwany potocznie zdjęciem być może wygląda jak fotografia, ale ma z nią naprawdę nie-







Indeksu (pol. wskaźnik) jest dopiero odkrywane przez fotografów, a Barthesowskie *punctum* robi karierę jedynie w kręgach kolekcjonerów i eseistów oddanych fotografii wernakularnej. Tłumacząc więc metaforę Rubinsteina na język polski, należałoby więc odpowiednio dodać do apokaliptycznej grupy Sztukę i... Polskość. Sztuka to kompleksy i niespełnione ambicje, natomiast Polskość oznacza zamknięcie i niechęć do podejmowania tematów innych niż lokalne (lub z perspektywy innej niż lokalna),

podjęła próbę opisu fotografii – z racji miejsca zamieszkania krytyczki i siedziby wydawnictwa – głównie anglosaskiej przez wykorzystanie kilku powracających z uporem tematów wyeksploatowanych przez wiodących twórców od „muzealnych zdjęć” Thomasa Strutha po „intymny dziennik” Elinor Carucci. Oczywiście, nie ma sensu za Lange wskazywać na Central Park, Chinatown czy Afroamerykanów jako tematy, z którymi młodzi polscy fotografowie nie muszą się już mierzyć, bo starsi zrobili

**Problemem niosącym artystów pozostaje reprezentacja wielości rzeczywistości, która wypiera stopniowo tematykę tak lubianej jeszcze do niedawna przez teoretyków indeksykabilności.**

kolekcjonowania fotografii autorów innych niż polscy, fotografowanie tylko Polski i Polaków, chodzenie na wystawy i organizowanie wystaw tylko Polek i Polaków, fotografowanie polskiego pejzażu, polskiej historii i oglądanie świata tylko z perspektywy polskiej. Polska promocja polskiej fotografii: Teraz Polska! Polska Now!

#### **Fotografia po końcu fotografii**

W wydany w 2014 roku sto sześćdziesiątym czwartym numerze magazynu o sztuce „Frieze” Christy Lange

to wcześniej i lepiej. Różnice między Polską a światem są nieuchronne, ale są też i podobieństwa, jak choćby wskazany w tekście motyw nagości i wpisanych w ciało tematów tożsamościowych czy problemy dorastającej młodzieży. Obserwując tendencje na wystawach dyplomowych, pokonkursowych i innych przeglądach młodej fotografii, można wyrobić sobie zdanie na temat aktualnie obowiązujących punktów odniesień. W pewnym sensie to świetnie, że istnieje świadomość tego, co robią mistrzowie dokumentu w rodzaju Bogdana Konopki, Wojciecha Wilczyka i Rafała Milacha czy przodownicy fotografii

inscenizowanej jak Grzegorz Przyborek, czy też klasycy intermediiów w rodzaju Piotra Wołyńskiego i Konrada Kuzyszyna. Z drugiej strony źle by się stało, gdyby istniejące hierarchie petryfikować i replikować. Współczesnej fotografii polskiej dobrze zrobi zmiana perspektywy z tej akcentującej ciągłość i zmaganie się z tym, co już się wydarzyło, na spojrzenie w przyszłość. Innymi słowy, chodzi o fotografię po końcu fotografii. Przy czym koniec można rozumieć na wiele sposobów. Dosłownie jak rozpalający ognisko z analogowych aparatów Szymon Rogiński. Lub bardziej abstrakcyjnie jak należący do najmłodszego pokolenia Karol Komorowski, który fotografię traktuje także jako skanowanie i generowanie obrazów przy użyciu komputera [*Computer Generated Images* - CGI]. W serii zdjęć *Wirtualność zniknęła* (2014) Komorowski wyszedł poza krąg wzajemnych referencji sztuki i fotografii, a następnie skonfrontował się z koncepcją reprodukcji mechanicznej Waltera Benjamina. „Wątpienie w obraz jest już przestarzałą formułą artystyczną”, pisze Komorowski we wstępie do wystawy w Galerii Lookout. „Zaakceptowaliśmy rzeczywistość uporządkowaną według dwuwymiarowych przedstawień. Do tej wirtualności nie da się uciec, ale i też nie można uciec od niej – pozostalibyśmy w przestrzeni jakiejś czystej abstrakcji. Na znaczeniu straciła nawet różnica między halogenkami srebra, pikselami i CGI. Obrazy są dziś naszym Realnym, a wirtualność zniknęła. Jak więc należy zdefiniować ten realizm? Jak zmienia się nasze doświadczenie rzeczywistości w świecie, gdzie przestrzeń fizyczna została zaanektowana przez oprogramowanie komputerowe? Jak nowe interfejsy zmieniają nasz porządek symboliczny, język, tryby patrzenia? Jakie możliwości daje nam nowe zaufanie wobec obrazów?”. Pytania stawiane przez urodzonego w 1994 roku artystę są kluczowe dla zrozumienia fotografii po końcu fotografii. Co ciekawe, słowom mieszkającego na co dzień w Londynie Komorowskiego odpowiadają obrazy powieszony w rządki w galerii, porządnie oprawione, w edycji 1/10 i dostosowanej do wieku twórcy, a dla kolekcjonerów przystępnej, cenie. Sposób ekspozycji w galerii zajmującej się promowaniem fotografii współczesnej nie zmienia faktu, że wszystko, co stałe – tabele naświetleń, negatywy i pozytywki, proces ciemniowy i praca z żelatynowo-srebrną odbitką – niepostrzeżenie z tych komputerowo generowanych postfotograficznych obrazów się ulotniło.

Pragnienie ukazania kilku „rzeczywistości” jest motorem działania Mateusza Sadowskiego, który w swojej twórczości posługuje się filmem, fotografią, instalacją, a przede wszystkim ideami. „Uważam, że postrzeganie świata jest ściśle związane z konstruowaniem przez umysł struktury tego, co postrzegamy”, mówi artysta w opublikowanej w internetowym „Szumie” rozmowie z Michałem Lasotą. „Taka struktura jest niepełna, zawiera błędy i jest otwarta na transformację, na poprawki. Dzięki temu możliwy jest zwiększający się z czasem wzrost rozumienia rozmaitych zjawisk w świecie, choć oczywiście nie jest to proces liniowy”. Prace Sadowskiego często sytuują się na granicy abstrakcji, stając się wizualnymi i konceptualnymi łamigłówkami, śladami problemów i zagadnień rozwiązanych przez artystę, a następnie przekazanych dalej widzom. „Zaczynam pracę w momencie, w którym zaczyna brakować mi słów, i żeby coś sprawdzić, muszę to zobaczyć, a więc – zrobić. Interesuje mnie powoływanie takich sensów sytuacji wizualnych, których nie jestem w stanie sensownie werbalizować. Być może stąd ten dodatkowy wymiar rzeczy”. W działaniach Komorowskiego czy Sadowskiego fotografia jest narzędziem ułatwiającym pracę, jednym z elementów służących wizualizacji i komunikacji. Problemem niosącym artystów pozostaje reprezentacja wielości rzeczywistości, która wypiera stopniowo tematykę tak lubianej jeszcze do niedawna przez teoretyków indeksykalności. Indeks powraca jeszcze w dyskusjach – jak ostatnio w rozmowie z Benjaminem Buchlohem otwierającej poświęcony fotografii monograficzny numer „Texte zur

Kunst” z września 2015 roku – ale coraz trudniej odszukać ciekawe realizacje w obszarze sztuki i fotografii. Jeśli próbować znaleźć w młodej polskiej fotografii ilustrację obrony Buchloha, definiującego związek medium z rzeczywistością, to chyba najlepiej byłoby sięgnąć po którąś z prac Witka Orskiego z kończącej współpracę artysty z Galerią Czulość wystawy *Ćwiecienie*. Opuszczając galerię, artysta zarzuca urokliwą, młodą, ale także niedojrzałą i naiwną fotografię, która w centrum stawiała relacje towarzyskie, prywatki i była nośnikiem stylu życia. Z drugiej strony właśnie doświadczenie Czulości ma związek z postulowanym przez Orskiego przeniesieniem ciężaru na wystawę. „Fotografia ma dla mnie wartość w kontekście przestrzeni, gdy sama staje się fizycznym obiektem”, deklaruje artysta w opublikowanej w „Notesie na 6 Tygodni” rozmowie. „Mechaniczne powtarzanie motywu czy sposobu przedstawiania jest czymś, czego w fotografii bardzo nie lubię. Natomiast konstruowanie wystawy pozwala na zbudowanie wypowiedzi, która pracuje nie na serii, tylko na relacjach między pracami. To jest niby oczywiste, ale te relacje są dla mnie równie ważne, a może nawet istotniejsze niż to, co jest zarejestrowane na poszczególnych obrazach”. Z nieco innej strony format wystawy eksploruje Diana Lelonek, która na zorganizowanej w Project Roomie stołecznego CSW wystawie *Zoe-Terapia* oprócz skończonych prac przedstawiła także przeniesione z pracowni elementy oraz narzędzia służące pracy nie tyle samej artystki, co podmiotów nieludzkich w rodzaju niszczącej obrazu pleśni.

## Przewietrzenie

Wymienione wyżej przykłady wpisać można w przekraczający polską scenę pejzaż nowej fotografii, w której wykonane przez fotografa zdjęcie rzeczywistości nie jest ani punktem wyjścia, ani środkiem, ani nawet celem. Nie znaczy to, że wszyscy fotografujący idą aż tak daleko w rozszerzaniu pola postfotograficznego eksperymentu. Spośród twórców zdecydowanie wybijających się ponad lokalną scenę warto wymienić podtrzymujące zaufanie do fotograficznej rejestracji artystki, takie jak Wiktoria Wojciechowska, Joanna Piotrowska czy Yulia Krivich.

Wiktoria Wojciechowska zaczęła od pięknego i nostalgicznego na swój sposób dyplomu poświęconego miejscu zamieszkania (*Own Place*, 2013), by szybko przejść do realizacji cyklu portretowych realizowanych w Chinach, jak nagrodzony w 2015 roku Nagrodą Oskara Barnacha *Short Flashes* czy zrealizowany z udziałem ukraińskich weteranów wojennych cykl *Sparks*. Te równie proste, co formalnie przemyślane portrety pokazują, jak może odnaleźć się polski fotograf za granicą, bez poszukiwania egzotyki i protekcyjnego spojrzenia na świat, widocznego choćby w znanych zdjęciach Tomasza Gudzwatego czy wydanej niedawno książce Macieja Jeziorka *317 Days to Mars*. Dużo bardziej zaawansowany edytorsko i psychologicznie wydaje się cykl zdjęć Joanny Piotrowskiej pod tytułem *FROWST*, nagrodzony i w efekcie wydany przez londyńskie wydawnictwo MACK w 2014 roku. To, co decyduje o sile całego projektu, wydaje się na pierwszy rzut oka ukryte – uchwycenie w wystudiowanej, ale powściągliwej formie psychologicznej złożoności relacji rodzinnych i międzyludzkich. Same fotografie uwodzą doskonałym warsztatem, świetnymi, nieoczywistymi kompozycjami i tłem. Pozornie proste, wykonane niejako od niechcenia po chwili ujawniają chirurgiczną precyzję ustawienia, nieprzypadkowe oświetlenie, znaczące gesty. Piotrowska aranżuje, inscenizuje i przetwarza zarówno trudne psychologicznie, jak i dość banalne sytuacje napotymane w codziennym życiu kilkupokoleniowej rodziny. Tytułowy „zaduch” odnosi się do relacji panujących w domu. Na kolejnych stronach i rozkładówkach fotografka studiuje i analizuje gesty, tworząc narrację wizualną przypominającą dramat lub film



psychologiczny. Książka Piotrowskiej – choć cykl prezentowany był również w formie wystawy – pokazuje także, jak wykorzystać można medium książki do przekazu równie interesującego, jak w wypadku Witka Orskiego ekspozycja galeryjna. Przy czym Piotrowska nie jest tu wyjątkiem. Jakkolwiek krytycznie można się odnosić do rozwijającej się od dekady mody na *photobooks*, to należy dostrzec przekładające się na zainteresowanie kolekcjonerów i nagrody w konkursach opanowanie tego formatu przez pokolenie polskich fotografów. Widać to dobrze na przykładzie Yulii Krivich, wyróżnionej w konkursie Coming Out absolwentki warszawskiej ASP i uczestniczącej pod opieką merytoryczną Anny Nałęckiej w programie OFF Miesiąca Fotografii w Krakowie w 2015 roku. Ciekawa forma *Przeżycia* Krivich, będąca skrzyżowaniem książki i gazety, wprowadza do projektu bezpretensjonalną atmosferę. Ujęte w takie ramy zdjęcia Krivich zyskały na sile wyrazu. Są one zapisem powrotów artystki na Ukrainę i śladów rodzącego się wewnętrznego konfliktu. Ale to przede wszystkim obserwacja młodych ludzi, rówieśników autorki, którzy stają przed życiowymi wyborami, a toczący Ukrainę konflikt dosłownie odznacza się na ich posiniaczonych, pokrytych bliznami ciałach. Wszystkie trzy autorki – Wojciechowska, Piotrowska i Krivich – wykraczając poza podział na dokument i fotografię inscenizowaną, portret i pejzaż, wystawę i książkę fotograficzną, opowiadają o emocjach i relacjach, o spotkanych ludziach i o sobie; opowiadają w sposób ciekawy nie tylko dla odbiorcy polskiego. Trudno w to uwierzyć, ale tego typu autentyczny i subiektywny, emocjonalnie gesty, a do tego subtelny, zapis wcześniej w Polsce się nie pojawiał. Kluczowe w realizacji wspomnianych debiutów jest odejście od lokalności jako doświadczenia zamykającego i próba uniwersalizacji własnych emocji, relacji. Nie znaczy to, że na znaczeniu tracą typowe dla polskiej fotografii tematy uwikłanie w lokalne problemy z tożsamością i problemy z interpretacją wydarzeń historycznych, nieciągłość pamięci i tym podobne. Dominującą pozycję skoncentrowanej na śladach historii fotografii dokumentalnej spod znaku Wojciecha Wilczyka kontrpunktuje rozwijany przez Krzysztofa Pijarskiego i ekspozowany w 2015 roku w berlińskiej galerii C/O projekt *Żywoty nieświętych* poświęcony historii i wyburzeniom komunistycznych pomników. „Interesowały mnie nie tyle same pomniki i ich losy, lecz przede wszystkim problem ich widzialności/niewidzialności. Niektóre zostały całkowicie zniszczone, niektóre, choć trwają, są symbolicznie niewidoczne”, mówi Pijarski portalowi Culture.pl. „Choć pomniki powstają, by przetrwać wieki i wytłoczyć historię, której są nosicielami w otaczającej je przestrzeni miejskiej, to właśnie one jako pierwsze stają się przedmiotem gestów «oczyszczenia» w momentach kryzysu”. Wydany w formie książki oraz ekspozowany jako wystawa cykl Pijarskiego porównać można z opublikowanym jesienią 2015 roku projektem *Pozdrowienia z Auschwitz* Pawła Szypulskiego, który zebrał kilkadziesiąt typowych dla PRL fotograficznych pocztówek przedstawiających teren obozu zagłady Auschwitz-Birkenau. Szypulskiego wypadła uznać za artystę, choć wcześniej realizował się głównie jako kurator i komentator życia fotograficznego w Polsce. Wydana przez Miesiąc Fotografii w Krakowie i Patrick Frey Editions publikacja przywodzi na myśl klasykę gatunku w postaci *Nazistów* Piotra Uklańskiego (książkę niedostępną od lat, poszukiwaną i również wydaną przez Freya). Jakkolwiek kolekcje obrazów podnoszące problematykę pamięci Holocaustu i temat tak mocno wpisany w polski pejzaż jak Auschwitz mogą wydawać się już nieco trywialne, patetyczne, a nawet koniunkturalne, to książka Szypulskiego dowodzi, że można jeszcze powiedzieć coś ciekawego w tej kwestii.

Fotografem zainteresowanym historią, ale niekoniecznie Polską, jest Wawrzyniec Kolbusz, który podczas licznych wypraw do Iranu wykonał niezwykle pracę rekonstrukcji pamięci wojny z Irakiem, któ-

ra do dziś wpływa na tożsamość mieszkańców i bieżącą politykę jednego z najważniejszych i najbardziej zapalnych państw regionu. Praca Kolbusza spotkała się z zainteresowaniem międzynarodowej krytyki fotograficznej i pokazywana była w adresowanym do młodych twórców programie wrocławskiego TIFF. Związany początkowo z kręgiem Sputnik Photos Rafała Milacha Wawrzyniec Kolbusz jest jednym z tych fotografów, którzy łączą refleksję nad historią, wiedzę geopolityczną z opanowaniem warsztatu dokumentalisty i wizją artystyczną.

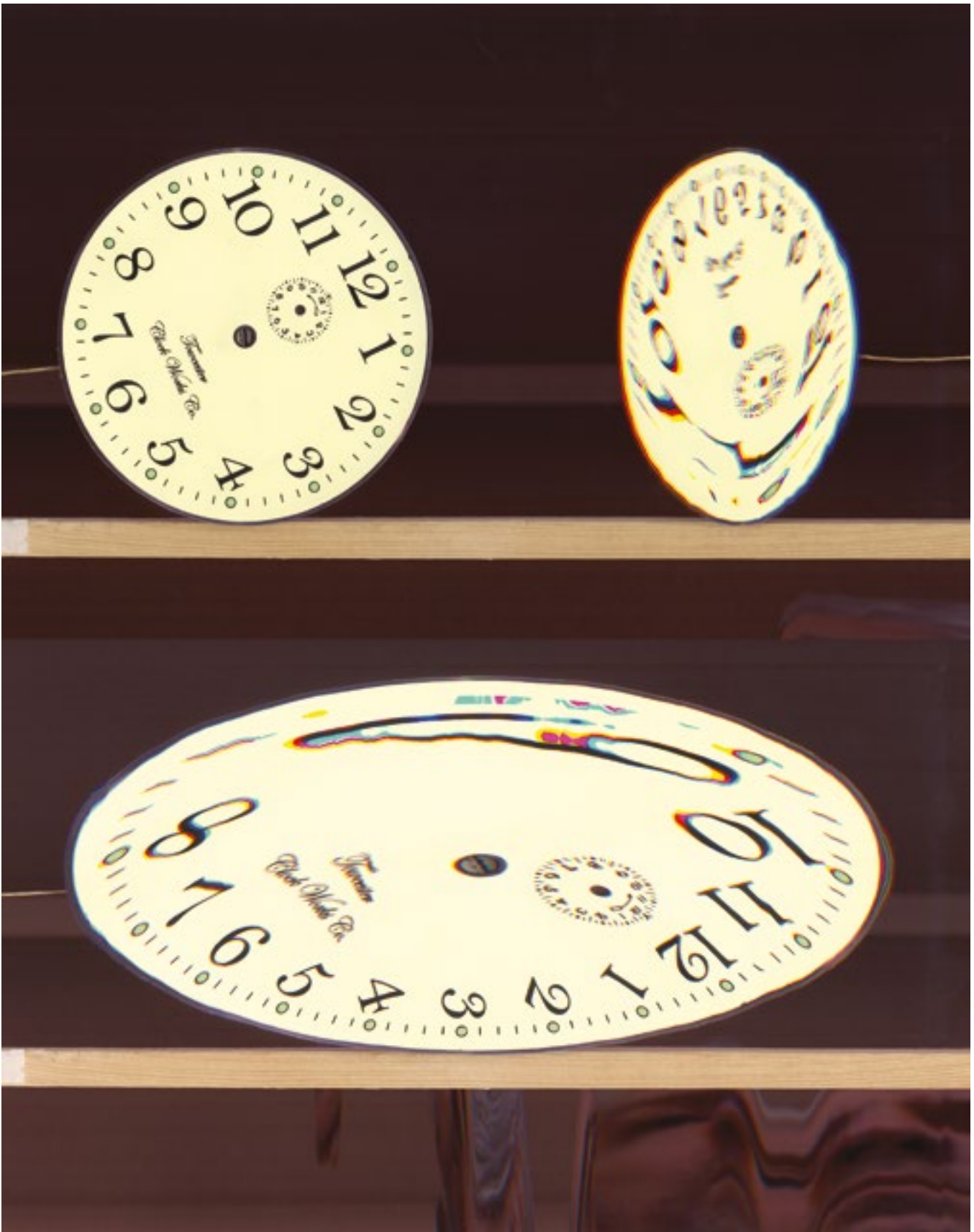
## Fabryka

Powyższe przykłady pozwalają mieć nadzieję, że w przyszłości polscy fotografowie będą w stanie użyć sztuki do opowiedzenia własnych historii. Oczywiście, lista młodych i zdolnych na nich się nie kończy. Adrian Kolarczyk, Łukasz Filak, Ernest Protasiewicz, Łukasz Wierzbowski, Agata Madejska, Magdalena Świtek, Ola Walków, Patryk Karbowski czy obecna na zorganizowanej dwa lata wcześniej edycji *New Photography* nowojorskiego MoMA Anna Ostoya zasługują na uwagę krytyki i kuratorów. Z drugiej strony dobrze byłoby, gdyby mieli oni świadomość czekających ich niemiłych niespodzianek wynikających ze wspomnianej w pierwszej części tekstu kondycji instytucji krajowych. Utalentowana młodzież zawsze się znajdzie. Pytanie, jak tych talentów nie roztrwonąć.

Kondycja młodej polskiej fotografii nie wyklucza również szerszych pytań dotyczących przyszłości medium: Co zrobić z tą nową fotografią i dziwnymi zdjęciami? Czy zadaniem fotografa jest dostarczać ładnych reprodukcji bądź zagadkowych zdjęć odpowiadających aktualnej definicji dzieła sztuki? Na jakich warunkach fotograf ma uczestniczyć w tworzącym nowy cyfrowy świat spektaklu? W polskim kontekście pytania wydają się niemal absurdalne, ale wystarczy spacerować się z Pawilonu Polonia (gdzie co dwa lata pokazywany jest kolejny odcinek artystycznego wideoserialu pokazującego zmagania z historią narodową) ot, choćby do Germanii. Prezentowana w pawilonie niemieckim na 56. Biennale Sztuki w Wenecji wystawa pod tytułem *Fabryka* kuratorowana przez Florianą Ebnera łączyła skupiony na kondycji uchodźców dokument Tobiasa Zielonego z konceptualną realizacją Olafa Nicolaia, wideoinstalacją politycznych blogerów z Egiptu Jasminy Metwały i Philipa Rizka z immersyjnym, psychodelicznym wideo Hito Steyerl. Jakkolwiek oceniać wystawę Ebnera, warto zauważyć zasadnicze przemieszczenie definicji medium przez odpowiedzialnego za program fotografii kuratora z Folkwang Museum w Essen. Artystów bardziej od wymiaru estetycznego interesuje relacja z wydarzeniami politycznymi daleko przekraczająca publicystkę prasową (Zielony, Metwały/Rizk), gra z regułami świata sztuki (Nicolaia) i wreszcie zasadniczy temat warunków reprodukcji, cyrkulacji i tożsamości obrazów w nowej rzeczywistości (Steyerl). Uczestników wystawy Ebnera łączy próba wyjścia poza schemat, zgodnie z którym Fotograf jest Funkcjonariuszem udoskonalamym Aparat władzy lub organizującym spektakl dla mas. Innymi słowy, galeria zamieniona w fabrykę jest o tyle nietypowa, że dostarcza okazji do podjęcia krytycznej refleksji nad kondycją obrazów i – szerzej – rzeczywistości. Przy czym dyskurs produkowany w *Fabryce* nie ma nic wspólnego z zagadnieniami in-deksykalności czy *punctum* ani tym bardziej sztuki i polskości.





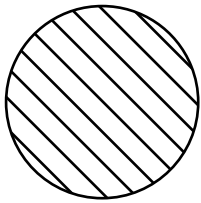




Irena Kalicka



STRONA ARTYSTY



# Maria Pinińska-Bereś w Londynie

TEKST: Agata Jakubowska

Zapewnienie artyście czy artystce, cenionej w lokalnym kontekście, międzynarodowej rozpoznawalności jest długotrwałym procesem, który nie zawsze kończy się sukcesem. Twórczość Marii Pinińskiej-Bereś (1931–1999) dopiero zaczyna się pojawiać na światowych salonach. Jesienią 2015 roku jej prace zostały pokazane w Londynie równocześnie w ramach dwóch ważnych wydarzeń artystycznych – na wystawie *The World Goes Pop* zorganizowanej w Tate Modern<sup>1</sup>, a także na targach Frieze na stoisku Galerii Dawid Radziszewski<sup>2</sup>. Trudno na razie postrzegać to jako przełom w recepcji twórczości Pinińskiej-Bereś.

Wystawa *The World Goes Pop* w założeniu jej kuratorki – Jessiki Morgan – prezentowała reakcje artystów na fenomen pop artu w różnych miejscach na świecie. Globalne spojrzenie przełamać miało anglosaską hegemonię dotychczasowej wersji historii tego nurtu, czemu sprzyjało też pominięcie ikon. Jednym z istotnych działań zmierzających do pokazania nowej wizji pop artu było zwrócenie większej uwagi na artystki, które w sumie stanowiły około 40 procent wszystkich pokazanych twórców. Niektóre z nich pokazywane były już wcześniej w tym kontekście na wystawach poświęconych właśnie relacji między tworzącymi kobietami i pop artem, czyli *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958–1968* (Rosenwald-Wolf Gallery, The University of the Arts, Filadelfia i The Brooklyn Museum, Nowy Jork, 2010/2011) i *Power Up: Female*

*Pop Art* (Kunsthalle w Wiedniu, 2010). Inne pojawiły się jako związane z pop artem po raz pierwszy, co dotyczy między innymi Marii Pinińskiej-Bereś.

W polskiej historii sztuki dominuje przekonanie, że pop artu w Polsce nie było, choć wymienia się niekiedy artystów w jakimś stopniu jemu bliskich<sup>3</sup>. Możliwość takiego ujęcia twórczości Pinińskiej-Bereś, niezamieszczanej na takich listach, jest atrakcyjna. Przy czym zdecydowanie nie chodziłoby o całą jej twórczość, a fragment – szereg rzeźb powstałych na przełomie lat 60. i 70. Ich związek z pop artem znajduje potwierdzenie w archiwum. Zachował się tam tekst artystki będący autokomentarzem do wystawy indywidualnej, pierwszej w jej karierze, jaka miała w 1970 roku w Piwnicy pod Baranami w Krakowie. W jego końcowej części odnotowała:

1 17 września 2015–24 stycznia 2016 roku.

2 14–17 października 2015 roku.

3 Typową opinię mogą ilustrować słowa Aleksandra Wojciechowskiego, który w 1983 roku stwierdził, że pop art w Polsce się nie przyjął, gdyż „nie istniały u nas względy natury politycznej, ekonomicznej i kulturowej, przemawiające za pop artem” (tenże, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 103). Opinia niejako powtórzona w opublikowanym w 2015 roku tekście Piotra Piotrowskiego, *Why Have There Not Been Great Pop Art Curatorial Projects in Eastern Europe in the 1960s?*, „Baltic Worlds”, October 2015, Vol. VIII: 3–4, s. 10–16.



Maria Pinińska-Bereś, *Czy kobieta jest człowiekiem?*, 1973, fot. dzięki uprzejmości Otwartej Pracowni

„Na wystawie jest obecny duch wolności pop artu połączony z dużym rygiorem wyboru dokonań. [...] zaprzecza wulgarnie pojmowanemu pop artowi, a zarazem wyzwala się z wszelkich dotychczasowych rygorów”<sup>4</sup>. Uwagi te niestety brzmią dość enigmatycznie i niewiele poza deklarowanym związkiem z pop artem można z nich wyczytać. Może poza interesującym łączeniem tego nurtu z wolnością.

Na londyńskiej wystawie pokazane zostały dwie prace Pinińskiej-Bereś *Maszynka miłości* (1969) i *Parawan* (1973). W katalogu znalazła się zaś reprodukcja rzeźby *Czy kobieta jest człowiekiem?* z 1972 roku<sup>5</sup>. Ta ostatnia najbardziej dosłownie odnosi się do problemów utożsamianych z pop artem. Ten ciągle, było tak też na tej wystawie, definiuje się przede wszystkim jako odpowiedź, często krytyczną, na masowe

media, obrazy i techniki w nich obecne oraz kulturę konsumpcyjną. Tak można postrzegać pracę Pinińskiej-Bereś – to ciało kobiece, przekształcone w kostium kąpielowy i poddane jak ono rygorom mody i atrakcyjności, jest z pewnością komentarzem do sposobu, w jaki kultura konsumpcyjna uprzedmiotawia kobiety. Nie jest to jednak praca najbardziej typowa dla Pinińskiej-Bereś, która unikała zazwyczaj dosłowności. Kuratorki przygotowujące wystawę zdecydowały się na pokazanie dwóch innych dzieł. Zostały one opatrzone komentarzami zwracającymi uwagę na ich krytyczny wymiar. W katalogu napisano, że Pinińska-Bereś w tych pracach „podejmowała kwestię uprzedmiotowienia kobiet służącego męskiej przyjemności”<sup>6</sup>. Podkreślanie wymiaru krytycznego wiąże się z zamiarem kuratorki wskazania politycznego

61

4 Maria Pinińska-Bereś, rękopis, archiwum artystki, Fundacja im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia.

5 Jest jedną z ilustracji towarzyszących tekstowi Kalliopi Minioudaki, *Feminist Eruptions in Pop, Beyond Borders*, [w:] *The World Goes Pop*, kat. wyst., red. Jessica Morgan i Flavia Frigeri, Tate Publishings, London 2015, s. 73–92.

6 Lina Džuverović, *Maria Pinińska-Bereś*, [w:] *The World Goes Pop...*, dz. cyt., s. 215.



znaczenia wyeksponowanych dzieł i szerzej globalnego popu. „Pop – pisała Jessica Morgan – rzadko był po prostu afirmatywną estetyzacją kultury konsumpcyjnej, ale angażował język reklamy i marketing, [...], by przekształcić wykształcone strategie komunikacyjne w polityczny sprzeciw, satyryczną krytykę, subwersywne zawłaszczenie i utopijną eksplorację zbiorowej i indywidualnej tożsamości”<sup>7</sup>. Obie prace mają jednak znacznie bardziej ambiwalentne znaczenia i przede wszystkim są mocno osadzone w kontekście, w którym powstały, kulturowym bądź osobistym, który jak w wypadku wielu takich dużych, obejmujących ogromny materiał pokazów znika. Przedstawię to tutaj na przykładzie jednej z dwóch zaprezentowanych prac – *Maszynki miłości*<sup>8</sup>.

*Maszynka miłości* przywodzi na myśl urządzenia erotyczne nazywane maszynami do seksu, które służą do mechanicznej stymulacji seksualnej osoby ich używającej. Mamy tu do czynienia z przedstawieniem zarówno samego urządzenia, jak i kobiety, która z niego korzysta. Połączone są one w taki sposób, że trudno orzec, czy główny element rzeźby – skrzynka stojąca na czterech nogach o wysokości około 90 centymetrów – przynależy raczej do urządzenia, czy jest odpowiednikiem korpusu kobiecego ciała. Wewnątrz niej znajduje się różowa waginalna forma penetrowana przez dildo w kształcie przypominającym kwiat, a także piersi. Wewnętrzne ścianki pomalowane zostały na pasy coraz bardziej rozbielonego różu, które można postrzegać jako ilustrację fal rozchodzącego się po ciele orgazmu. Użycie słowa „miłość” w tej pracy o ewidentnie erotycznym charakterze można by tłumaczyć wpływem idei hipisów, z którymi Beresowie utrzymywali bliski kontakt. Hipisi mówiąc o uwalnianiu sfery erotycznej życia człowieka od wpływów państwa, kościoła czy tradycji, używali pojęcia „wolna miłość”. Trudność z rozstrzygnięciem statusu skrzynki i możliwość uznania jej za korpus kobiecego ciała otwierają jednak możliwość innego potraktowania tytułowej maszyny niż ten zasugerowany powyżej. Zamiast maszyny do seksu służącej kobiecie mielibyśmy do czynienia z kobietą jako „maszynką miłości”. Zupełnie zmienia to wydźwięk całej pracy z takiego, który wskazywałby na znaczenie kobiecej przyjemności erotycznej, na taki, w którym to kobieta służy przyjemności erotycznej innych. Takiemu odczytaniu sprzyja między innymi to, że kobieta pozbawiona jest rąk, przez co sama nie może obracać korbką i tym samym kontrolować jej pracy. Ambiwalencja dotycząca pozycji kobiety, statusu jej przyjemności erotycznej w tej pracy, współgra z ambiwalencją dotyczącą relacji między postulatami rozwijających się w tym okresie ruchów feministycznych a głosicielami idei „wolnej miłości”. Tymi ostatnimi bardzo często były kobiety, w stosunku do których ograniczenia prawne i obyczajowe były dotkliwsze niż w przypadku mężczyzn. Dążyły też one do zdobycia, obok innych praw, prawa do przyjemności erotycznej, co wiązało się między innymi z rozerwaniem ścisłego związku między seksualnością i prokreacją. Z drugiej strony wiele przedstawicielek ruchów feministycznych, na przykład Robin Morgan, dystansowało się od idei „wolnej miłości”, jak i innych reformatorów życia erotycznego, twierdząc, że w niewielkim stopniu, jeśli w ogóle, uwzględniają oni nierówności między płciami.

Na wystawie *The World Goes Pop* dominowało odczytywanie skupione na problemie uprzedmiotowienia kobiety i kwestia przyjemności nie została zaznaczona<sup>9</sup>. Nie miała tam też szansy przykuć uwagi

7 Jessica Morgan, *Political Pop: An Introduction*, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/jessica-morgan-political-pop-an-introduction> [dostęp: 23.01.2016].

8 Obszerniejsza interpretacja tej pracy oraz innych tutaj przywołanych znajduje się w przygotowywanej przeze mnie książce pod roboczym tytułem *Rewolucja seksualna w Polsce według Marii Pinińskiej-Bereś*.

9 Akcentowano to też w komentarzu dotyczącym *Parawanu*, który może jednak nie tyle odnosić się do wyciszenia kobiecej seksualności, jak głosi katalog (*The World Goes Pop...*, dz. cyt., s. 215), co problemu intymności lub jej braku w PRL-owskiej rzeczywistości.



psychodeliczna estetyka *Maszynki miłości*, w której obok koloru różowego, ważne miejsce zajmują żółty i pomarańczowy, z którego wykonany jest kluczowy element – obracające się, wirujące, nogi. Obie prace Pinińskiej-Bereś znalazły się w części zatytułowanej *Pop Bodies*, której ściany i postumenty zostały w większości pomalowane na różowo. Można to uznać za powtórzenie typowego dla pop-artystów sięgnięcia po popularny motyw, by podjąć z nim grę. Jednak fakt, że zostały tu pokazane tylko prace kobiet, oraz to, że część ta sąsiaduje z tą poświęconą domowi (*Pop at Home*), sprawia, że ten fragment ekspozycji niebezpiecznie zbliża się do powielania schematu, zamiast go przełamywać.

Zupełnie inaczej prezentowała się twórczość Pinińskiej-Bereś w innej części Londynu w ramach targów Frieze, co wynika zarówno z wyboru wystawianej pracy, jak i jej ekspozycji. Dawid Radziszewski na stoisku swojej galerii pokazał *Krąg* z 1976 roku. Było to jedyne dzieło umieszczone w ascetycznym, biało-szarym boksie. Jeśliby pójść za skojarzeniami wywołanymi przez kolory, to tu poprowadziłyby nas one w stronę modernistycznej architektury, surowych białych ścian i betonowych podłóg, co współgra z realiami życia w komunistycznej Polsce.

*Krąg* powstał w okresie, kiedy Maria Pinińska-Bereś często podejmowała problem zagospodarowania przestrzeni. Tu wydzieliła krąg przy użyciu polnych kamieni. Umieszczona w jego

wnętrzu kompozycja, która składa się z koldry oraz jabłek i chleba wykonanych z *papier-mâché*, leżących na wacie pomieszanej ze słomą, przypomina legowisko. White są w nią cztery żerdzie, do których przymocowano jednobarwne tkaniny-flagi. Dwie flagi mają jednolity kolor różowy, co wskazuje na genderowy wymiar tego działania. Białe i czarne można wiązać z pacyfikacją robotników w 1976 roku<sup>10</sup>.

Uwagę zwraca prymitywizm tej aranżacji. To nowa jakość w stosunku do rzeźb Pinińskiej-Bereś z przełomu lat 60. i 70., które cechują się lekkością, niekiedy frywolnością. O ile szereg prac z początku dekady można postrzegać jako dyskusję z kulturą popularną, to później artystka skupiła się raczej na rozwijaniu alternatywy wobec niej. Zwrócenie się w stronę natury czy sposobu życia bliżej niej (barłóg zamiast wcześniejszego buduaru) stanowi odpowiedź z jednej strony na kulturę konsumpcyjną (w skromnym socjalistycznym wydaniu), z drugiej – na uprzedmiotwienie i modernizację, które stanowiły istotne elementy polityki władz PRL od początku lat 70.<sup>11</sup> Tworzenie alternatywnej przestrzeni – *Kręgu* – może wskazywać na eskapistyczną postawę wobec napiętej społeczno-politycznej sytuacji. Zatknięcie flagi oznaczające, symboliczną w tym wypadku, aneksję terytorium nadaje temu dziełu bardziej wojowniczy charakter.

10 Sugestia Jerzego Hanuska, za którą dziękuję.

11 Fotografia archiwalna dokumentuje jej ekspozycję na polnej drodze, wskazując wyraźnie na chęć artystki powiązania *Kręgu* z krajobrazem. Zdjęcie to nie jest związane z żadną imprezą artystyczną, a *Krąg* był dotychczas eksponowany w galeriach.

## Ambitne instytucje publiczne stawiają sobie za cel nie tyle utrwalanie istniejącej narracji, co jej przekształcanie, a dokonuje się to między innymi przez wskazywanie na dotychczas pomijane zjawiska, które zmieniają obraz całości.

Pojawienie się prac Pinińskiej-Bereś na Frieze w tym akurat momencie nie było przypadkiem. Działania podejmowane przez instytucje publiczne i podmioty rynku sztuki są, co oczywiste, choć przez niektórych przyjmowane ciągle ze zdziwieniem, powiązane. I jedni, i drudzy poszukują nowości. Ambitne instytucje publiczne stawiają sobie za cel nie tyle utrwalanie istniejącej narracji, co jej przekształcanie, a dokonuje się to między innymi przez wskazywanie na dotychczas pomijane zjawiska, które zmieniają obraz całości. Przykładem takiego działania jest właśnie wystawa *The World Goes Pop*, a takie postaci jak Maria Pinińska-Bereś, nieodkryta dotychczas artystka z Europy Wschodniej, świetnie spełniają warunki „nowości”. Rynek sztuki z oczywistych względów potrzebuje nowych dzieł/towarów. Odkrywanie przez muzea i uniwersytety zapomnianych twórców jest mu jak najbardziej na rękę. Stąd zrozumiałe są starania, by w ofercie targów znalazły się te nazwiska i tematy, o których akurat się mówi. Ten związek został wprost przywołany w jednym z artykułów zamieszczonych w specjalnym targowym dziennym wydaniu „The Art Newspaper”. W leadzie swojego tekstu Julia Halperin zauważyła: „Artyści od Brazylii do Japonii wychodzą z cienia na Frieze i w muzeach”, a potem: „Kilkunastu artystów z niedawnych wystaw popu w znaczący sposób obecnych jest na targach w tym tygodniu, włączając Wandę Pimentel z Brazylii i Marię Pinińską-Bereś z Polski”<sup>12</sup>.

Zestawienie Pimentel i Pinińskiej-Bereś jest interesujące, choćby dlatego że mimo tego wspólnego klucza były one obecne na Frieze w odmienny sposób. Wanda Pimentel została pokazana w Anita Schwartz Gallery, na Frieze Master w sekcji *Spotlight*, która przeznaczona jest na pokazy indywidualne artystów dwudziestowiecznych. Maria Pinińska-Bereś, przypomnę, znalazła się w sekcji Frieze London zatytułowanej *Focus* i skupionej na prezentacji wschodzących galerii. Pimentel zorganizowano małą indywidualną wystawę (taki charakter mają wszystkie prezentacje w *Spotlight*), która była czymś w rodzaju uzupełnienia wystawy *The World Goes Pop* o kolejną postać wartą uwzględnienia w tym kontekście<sup>13</sup>. W przeciwieństwie do brazylijskiej artystki Pinińska-Bereś była obecna na tej ekspozycji, więc pokaz na Frieze stanowić mógł uzupełnienie jej prezentacji w warunkach, w których praca miała szansę skupić na sobie większą uwagę. W zatłoczonej, zarówno jeśli chodzi o liczbę zwiedzających, jak i prac, przestrzeni Frieze London, zatłoczonej bardziej niż Frieze Masters, trudno było to jednak osiągnąć. Przygotowanie stoiska z jedną pracą, wyróżniającego się prostotą, pomogło się do tego zbliżyć. Prezentacja Pinińskiej-Bereś w Galerii Dawid Radzi-

szewski została bardzo dobrze przyjęta<sup>14</sup>. Już przed otwarciem targów, a potem w czasie ich trwania kilku krytyków wymieniało artystkę czy stoisko jako warte zobaczenia<sup>15</sup>.

Dawid Radziszewski pokazał inne oblicze artystki niż to zaprezentowane w Tate Modern. W krótkiej notce o stoisku towarzyszącej wspomnianemu artykułowi Halperin tłumaczył: „To jest nieco mniej «Pop», a raczej wiąże się z zainteresowaniem artystki *land artem* i *happeningami*”<sup>16</sup>. Trudno byłoby mu pokazać więcej dzieł z popartowskiego nurtu twórczości Pinińskiej-Bereś, bo-wiem albo należą one do kolekcji muzealnych, albo do kolekcji Artura Schwarza, który zakupił je w latach 70. Te ostatnie mogłyby się ponownie znaleźć na rynku, ale od długiego czasu nie funkcjonują w przestrzeni publicznej, tak jakby miały status zaginionych. Ciągle jednak w posiadaniu rodziny znajduje się szereg prac, którymi mogłyby się zainteresować także muzea spoza granic Polski.

Pokazy londyńskie były pierwszymi znaczącymi prezentacjami prac Marii Pinińskiej-Bereś w międzynarodowym świecie sztuki. Oferta Galerii Dawid Radziszewski spotkała się z dobrym przyjęciem, zarówno w wymiarze krytycznym, jak i handlowym. Obecność artystki na *The World Goes Pop* nie została jednak wyraźnie odnotowana. Mimo że na zdjęciu, które towarzyszy tekstowi *The Top 10 Exhibitions in Europe in 2015* zamieszczonemu w „Artnet”, na pierwszym planie znajdują się eksponowane w Tate Modern rzeźby Pinińskiej-Bereś, to jej nazwisko nie pojawia się ani w podpisie do fotografii, ani w tekście<sup>17</sup>. Prawdopodobnie znaczenie ma tu intensywniejsze jednak poszukiwanie „nowości” na rynku niż w instytucji takiej jak Tate Modern. Poszukiwanie przez ich publiczność, czasem tę samą, której oczekiwania w obu wypadkach są odmiennie. Samo spojrzenie oscyluje od skoncentrowanego na pojedynczych nazwiskach i pracach (na targach) do obejmującego całość narracji i wizualnej prezentacji (na wystawie w Tate Modern). W wypadku prezentacji prac Pinińskiej-Bereś nałożyło się to z odmienną ekspozycją – skoncentrowaną na niej na stoisku Galerii Dawid Radziszewski i wtapiającą ją w mozaikę barwnych prezentacji *pop bodies* w Tate Modern. Choć recepcja obecności artystki na tej drugiej wystawie pozostawia niedosyt, to jej rola we wprowadzaniu Pinińskiej-Bereś w międzynarodowy świat sztuki może jednak okazać się znacząca. Jeśli ten proces, rozpoczęty w Londynie, będzie trwał.



12 Julia Halperin, *It's Pop Art. But Not As We Know It*, „The Art Newspaper”, special daily edition, 14.10.2015, s. 7.

13 Pokazano ją na innej dużej ekspozycji prezentującej globalny pop art – *International Pop* zorganizowanej w 2015 roku w Walker Art Center w Minneapolis.

14 Dawid Radziszewski miał w ofercie także rysunki artystki i pracę *Gracje lzy* z 1982 roku, jednak te dzieła właściwie nie zaistniały w targowych mediach czy relacjach.

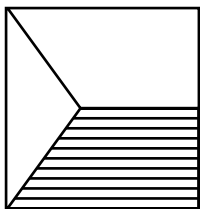
15 *30 Artist to Watch at Frieze London*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-30-artists-to-watch-at-frieze-london>; Ben Luke, *Six Artist to Watch at Frieze*, <http://theartnewspaper.com/reports/frieze-london-2015/frieze-frame-six-artists-to-watch-at-frieze/>; Christie Chu, *15 Artists to Watch at Frieze London 2015*, <https://news.artnet.com/market/frieze-artists-london-2015-340163> [dostęp: 23.01.2016].

16 Julia Halperin, *It's Pop Art...*, dz. cyt., s. 8.

17 Lorena Muñoz-Alonso, *The Top 10 Exhibitions in Europe in 2015*, <https://news.artnet.com/art-world/top-10-exhibitions-europe-2015-395190> [dostęp: 23.01.2016].







# Podróż przez gwiazdozbiór młodej sztuki w Czechach

TEKST: Anežka Bartlová

TŁUMACZENIE: Krzysztof Gawliczek

Refleksje na temat konkretnej sceny artystycznej przygotowywane przez krytyka-insajdera są zawsze wypadkową wysiłku stworzenia obiektywnego obrazu tejże sceny i subiektywnego punktu widzenia tego człowieka. Artykuł ten należy więc rozumieć raczej jako wgląd w (a nie przegląd) czy też spojrzenie na ten obszar z konkretnego miejsca, jakie wyznacza moja własna pozycja.

66 A zatem do dzieła, pora rozpocząć krążenie po orbicie praskiej sceny (młodej) sztuki współczesnej!

Mimo że zaproponowałam tu okrężny kierunek ruchu, to jednak chciałabym dookreślić jeszcze jego tendencję dośrodkową, której nie sposób pominąć – wyobraź sobie więc spiralę i nie traktuj tego, proszę, zbyt symbolicznie – spirala nie prowadzi ani na górę, ani na dół, kieruje się jedynie w stronę szczegółów, do wnętrza, do środka swej ramy. A ramą, która bezpośrednio i najogólniej umożliwia nam skupienie się na młodej scenie czeskiej sztuki, są oczywiście wiek i kategorie instytucjonalne. Każdy zgodzi się, że wiek nie wpływa na powstawanie i jakość sztuki. Pozostaje zatem pytanie, co wyznacza kategorię „młodości” i jak przedstawia się to w kontekście praskiej sceny artystycznej? Refleksja nad tą pozornie bezsensowną kwestią ma swoje uzasadnienie: ostatnimi czasy coraz rzadziej spotykam się z określeniem „młody/młoda” w rozważaniach na temat rozwoju sztuki. Pojęcie ageizmu nie zostało jednak zapomniane. Najbardziej prestiżowym i uznanym konkursem czeskiej sceny pozostaje Nagroda imienia Jindřicha Chalupeckiego [Cena Jindřicha Chalupeckého] przyznawana artystom do trzydziestego piątego roku życia. Z kolei Žlíňský Salon Młodych [Žlíňský salón mladých] granicę wieku obniża do trzydziestego roku, a Centrum Sztuki Współczesnej FUTURA wysyłające artystów na zagraniczne rezydencje, wybiera przeważnie twórców w okolicach trzydziestki (choć oficjalnym kryterium jest jakość ich działań, nie wiek).

Zasadniczo dojrzały artyści przechodzą tutaj negatywną selekcję: nie mieszczą się w ramach konkursu czy też rezydencji, a więc w pewnym sensie omija ich ocena i związana z nią ewentualna gratyfikacja. Mimo że przed ośmioma laty „młodzi” twórcy zainicjowali nagrodę dla „starych” – Artysta Zna Swoją Cenę [Umělec má cenu] – to właśnie przyjęte przez nich zasady, że to młodzi wybiorą tego, kto jest dla nich największą inspiracją, znowu skreślają tak zwanych debiutujących autorów i autorki, którzy mogliby być ciekawi przede wszystkim dla swojego (więc nie tylko średniego, ale i starszego) pokolenia. Pokróćce: „młodość” to synonim aktualności, która działa tu jak szkło powiększające, ułatwiające zauważenie konkretnego artysty przez krytyków. Żeby to zostało dobrze zrozumiane: nie opisuję idealnej sytuacji, lecz realną. Nie chodzi mi również o to, aby zmienić system nagradzania. Interesuje mnie, jak *status quo*, faworyzujący młodych au-



Barbora Kleinhamplová, *We the People*,  
2014, FUTURA, Praga,  
fot. dzięki uprzejmości artystki



torów, wpływa na atmosferę na samej scenie – w dużej części składającej się z artystek i artystów niemłodych. Oczywiście nie ma potrzeby udawać, że nie jest to typowo czeski, czy nawet praski, wyjątek.

**Jest to już regułą, że ciekawy współczesny artysta średniego pokolenia pracuje zgodnie z krytyczno-konceptualną modą, omijając media uznane za klasyczne. Natomiast rodzimi artyści i artystki odnoszący komercyjne sukcesy częściej pracują z klasycznymi mediami, a co znamienne, w swojej twórczości z reguły nie zajmują się aktualiami.**

Jednakże to charakterystyczne, że to właśnie w stolicy Czech znajduje się kilkanaście małych, tak zwanych niezależnych galerii. Jak zauważa dyrektor Galerii PĽATO Ostrava, Marek Pokorný, typowy dla czeskiej sceny artystycznej jest brak instytucji wystawowej, której status potwierdzałyby ustabilizowaną pozycję najlepszych

jej twórców. Małe, niezależne przestrzenie przeznaczone są zazwyczaj dla debiutujących artystek, a duże galerie (w Czechach nie znajdziemy większej instytucji poświęconej sztuce współczesnej, która działałaby pod nazwą „muzeum”) koncentrują się raczej na autorach niewspółczesnych lub na autorach znajdujących się na końcu swojej życiowej drogi (widać to na przykład w programie Praskiej Galerii Miejskiej [Galerie hlavního města Prahy] w ostatnich kilku latach pokazującej między innymi retrospektywę Květy Pacovskiej czy Milana Grygara). Co się zaś tyczy Galerii Narodowej, to podważa ona regularnie swój status, organizując wystawy prac dyplomowych studentów Akademii Sztuk Pięknych [Akademie výtvarného umění] i coroczną wystawą prac klauzurowych studentów UMPRUM – Wyższej Szkoły Artystyczno-Przemysłowej w Pradze [Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze] – czyli dwóch dużych, ale za to wyłącznie praskich szkół artystycznych.

Jeśli możemy jeszcze na chwilę zatrzymać się przy pokoleniu artystów w wieku 40–55 lat, którzy tworzą ową ustabilizowaną część sceny sztuki współczesnej, a którzy mają również usankcjonowaną funkcję w wiodących pracowniach szkół artystycznych, to ciekawy okazuje się fakt, że artystów w ukierunkowanych koncepcyjnie – choć często mówimy tutaj o konceptualizmie lokalnym czy wernakularnym – moglibyśmy określić mianem dobrych, a mimo to mniej okopanych na lokalnych pozycjach instytucjonalnych. Innymi słowy, jest to już regułą (niech żyją wyjątki!), że ciekawy współczesny artysta średniego pokolenia (tutaj słowa „współczesny” używam w znaczeniu klasyfikującym) pracuje zgodnie z krytyczno-konceptualną modą, omijając media uznane za klasyczne (choć „klasyczny” brzmi dziś dość śmiesznie).



Jan Brož i Richard Nikl, *Shrimps at the End of the Season*, 2014, VII. Zlínský salón mladých, fot. dzięki uprzejmości artystów



Barbora Dayef,  
kadr z filmu *Weight*,  
2014, 11'38"

Natomiast rodzimi artyści i artystki odnoszący komercyjne sukcesy częściej pracują z klasycznymi mediami, a co znamienne, w swojej twórczości z reguły nie zajmują się aktualiami. Kiedy ostatnio Jiří David w swojej instalacji przygotowanej na Biennale w Wenecji w roku 2015 spróbował to sztucznie rozdzielone pole przekroczyć i pracować za pomocą tradycyjnych, „wiszących” obrazów (*Apotheosis*, 2015), rozbił się o ścianę krytyki. Wystarczy to podsumować stwierdzeniem, że czeskie środowisko jest dość konserwatywne, a w stosunku do nowości i nieznanymi, zagranicznych twórców, jest raczej nieufne i zamknięte.

Ze względu na homogeniczność praskiej sceny wciąż niestety jej charakterystyczną cechą jest relatywnie mała znajomość teoretycznych dyskursów współczesności (znowu: niech żyją wyjątki!). Z pewnością po części jest to związane z niewielką liczbą tekstów tłumaczonych na język czeski. Dalej zaś z tym, że pokolenie mistrzów i profesorów akademickich z przyzwyczajenia nie uczy swoich studentów potrzeby podążania za nowościami. Głód nowego stale daje o sobie znać raczej na poziomie formalnym niż na intelektualno-teoretycznym.

Kolejną naturalną ramą instytucjonalną młodej sztuki są oczywiście szkoły: w Pradze jest to Akademia Sztuk Pięknych [Akademie výtvarných umění – AVU], Wyższa Szkoła Artystyczno-Przemysłowa [UMPRUM] oraz Akademia Sztuk Scenicznych [Akademie múzických umění], a konkretniej – jej Wydział Filmowy i Telewizyjny [FAMU]. Choć może wydawać się to dziwne po wnikliwej obserwacji, oczywiście staje się, że i dziś – po wielu dyskusjach, próbach zmian i paru rewolucjach – szkoła artystyczna, strukturalizowana przez pracownie prowadzone przez konkretnych wybranych autorów wciąż jest podstawowym kapitałem *artworldu*.

W dalszej części tekstu kolejno postaram się nazwać i opisać twórczość kilku młodych (na tę chwilę więc definiowanych ową magiczną granicą 35 lat) czeskich, a dokładniej praskich artystek i artystów. W ciągu ostatniego roku coraz bardziej widać konkretną grupę tworzących kobiet i (w mniejszym stopniu) mężczyzn, którzy pracują w sposób naturalny, kierując się przede wszystkim własnymi upodobaniami. Wymieńmy chociaż rytualne sytuacje aranżowane przez Terezę Příhodovou czy Matyáša Chocholę lub też delikatne i efemeryczne instalacje Anny Ročňovej. Odkrycie sztuki nieracjonalnej jako istotnego elementu twórczości jest dla sceny praskiej ważne właśnie z powodu kontrastu do wspomnianego wcześniej nacisku ze strony starszych pokoleń na pryncypia conceptualne. Na przykład Adéla Součková należy do twórców, którzy śledzą zmiany w sztuce, jednak słowa takie jak „aktualność” czy „trend” służą im raczej do szufladkowania i nie stanowią dla nich realnych wyzwań. Idąc w poprzek własnej twórczości, która opiera się głównie na zespoleniu, braku czasowości oraz symbolice (średniowiecznej, ale ostatnimi czasy niemal starożytnej), Součková skupia się na refleksji o życiu jednostki w świecie współczesnym. Nasze pierwotne instynkty i kulturowe nawyki ujawniają się w jej obrazach w obecności smartfonów czy też okien na pulpicie komputera. Jej sztuka nie niesie konkretnego przekazu dla widza, ale może on doznać wrażeń na poziomie uczuciowym i zmysłowym.

Mierzenie się z realiami współczesności nie jest powszechne wśród młodych twórców, często jest za to w ostatnim okresie przedmiotem dyskusji i krytyki. Powoli tematem staje się dla nich problematyczna spuścizna przeszłości (rozumiana tu jako normalizacja czy też dzika prywatyzacja lat 90.). O ile w Europie Środkowej możemy obserwować zapóźnienie w przyswajaniu trendów



Jiří Žák, *The Evening Programme*, 2013, performans podczas wystawy *Lapidarium*, Galerie Jaroslava Frágnera, Praga, fot. Dominik Hejtmánek

Jiří Žák, kadr z filmu *Mother City*, 2015, 21'





w momentach historycznych zwrotów (zapóźnienie było spowodowane trwałością niedotykalności tego, co jest przez starszą generację traktowane jako stygmat), o tyle dziś ten sposób znajdowania kolektywnej tożsamości jest przez młodych autorów wykorzystywany raczej jako środek niż cel. Swobodna reinterpretacja i łączenie poetyckich imaginacji z twardymi faktami historycznymi są dziś tak samo powszechne, jak przed pięcioma laty były z kolei działania na osobistych czy też instytucjonalnych archiwach. Jiří Žák w swoim ostatnim filmie *Mateřské město* [Miasto rodzinne, 2015], dotyczącego prób kolonizacyjnych czynionych przez Jana Antonína Baťę, często pozostawia to na poziomie delikatnego i nieagresywnego przeplatania opowieści, którą opiera na faktach historycznych i z lekkością transformuje w wideoesej. Wyrafinowana kontekstualizacja, której twórczość Žáka jest dobrym przykładem, polega na łączeniu tematu z problematyką medium. Žák tak jak Baťa pochodzi ze Žlina, w którym Baťa realizował swoją utopijną wizję i zmienił charakter tego miasta z rolniczego na przemysłowy, tworząc przy tym pełne zaplecze – także to na potrzeby filmu. Innym razem znów Žák pracował z filmem jako z materiałem i obserwował jego obecność w przestrzeni, jak wtedy, gdy stworzył instalację ze szpuli konkretnego filmu. Podobnie działa również Roman Štětina. On z kolei regularnie używa przestrzeni radiowej. Zaplecze radia jest dla niego punktem wyjścia w pracy z dźwiękiem i jego relacjom z widzianym, którego nie ma być widać, i słyszonym, którego musimy sobie wyobrazić. Można by rzec – *medium is a message*, „czyż to nie proste, drogi Wastonie?” Obaj stosują jednak kombinacje faktycznych informacji z jakąś dawką koniecznego fantazjowania. Jeżeli jednak obecnie twórczość Štětiny przesuwana się w kierunku czystej wizualności, to osiąga on sukcesy tam, gdzie zostaje na polu mediów. Dla przykładu poprzecinany serial *Colombo*, który pod nazwą *Ztracený případ* [Beznadziejny przypadek, 2014] został uhonorowany prestiżową nagrodą Jindřicha Chalupického w 2014 roku, mógł być odczytywany wielopłaszczyznowo, co nie zdarza się często u młodych twórców.

Pozostaną jeszcze przy artystach, którzy świadomie pracują z przestrzenią i własną tożsamością. Barbora Dayef, tak jak wielu młodych twórców, podczas pobytu w szkole doświadcza swych ograniczeń i możliwości swojego otoczenia. W delikatny sposób przemycia skromne dawki egzotyki opakowane w podstawowe techniki i metody pracy twórczej. Jednak jej filmy i instalacje, w przeciwieństwie do innych studentów pracujących podobnie, stanowią obserwację ruchu po linearnej, ale przemnożonej trajektorii. W obrazie *Váha* [Waga, 2014] dosłownie dorównuje swemu ojcu na huśtawce dzięki plecakowi wypełnionemu gliną, którą wcześniej wykopała motyką z ziemi. Cierpienie fizyczne, które zwykle uzmysławia kruchość fizyczną (*Minaret*, 2014), jest w pracach tym momentem, który nadaje pracom Dayef ludzkość, a ogólnoludzkie tematy (dorównanie rodzicom) stają się tematem społecznym. Przenikanie znaczeń, cielesności i humoru, który zawsze jest w jej dziełach swego rodzaju tylnymi drzwiami do rzeczywistości, pozwalają mniemać, że mamy się jeszcze na co cieszyć.

Tożsamość, tym razem kolektywna i wspólna, jest tematem poruszonym przez tych twórców, których najlepiej opisać można jako zaangażowanych. Pavel Sterec i Barbora Kleinhamplová tworzą (każde na swój sposób) tematy z tego, do czego często sami przywykliśmy. Emocjonalne i relacyjne frustracje, które znajdują ujście w adorowaniu urzędów, zakłócenia świadomości, kiedy głowa nie wie, co robi ręka, jak na przykład *We The People Who Know Flexibility Has Wide Spread Benefits* (2015) Kleinhamplovej. Innym razem chodzi o powstawanie obiektów, którym nadajemy

określoną wartość, jak na przykład w przypadku *Nehybné směny* [Bierna zmiana, 2012] Sterca: monumentalizowanego przykładu „monet” z kamienia. Większość dzieł obojga twórców porusza się w ramach określonych aktywnością ruchów emancypacyjnych (różnego rodzaju) oraz ukazywaniu (rozmaitych) wyników (post)kapitalizmu. Obydwoje też aktywnie wypowiadają się na temat aktualnych wydarzeń i angażują się w działalność grup aktywistów, organizują demonstracje i tak dalej.

Nie możemy zapomnieć także o młodych autorach i autorkach, którzy śledzą raczej rozwój sztuki za granicą niż na rynku rodzimym. Nik Timková łączy działalność społecznie zaangażowaną z postinternetową estetyką. Obie płaszczyzny artystka spaja przez wyrafinowane działania na rzeczach znajdujących się wokół niej. Motyw materializmu, typowy dla sztuki współczesnej, zestawia natomiast z niematerialnością (*Neo Tropical Companion*, razem z Jakubem Hoškem, 2012), marnotrawstwem czy też, odwrotnie, zasadą *re-use/re-duce/re-cycle* (*The Dawn*, razem z Adrianem Kissesem, 2015). Zasadnicze jest tu również przeplatanie z designem. W podobny sposób design i sztukę łączy też Jan Brož, który często współpracuje z Richardem Niklem. Rozdzielenie użytecznego od nieużytecznego przestaje w ich pracach odgrywać główną rolę, planem może stać się ornament, a śmieci biurowe (pocięte papiery, segregatory i skrzynki czy papierowe rurki) będące idealnym elementem dekoracji czasem są aż nazbyt zależne od swej jakości estetycznej i jej konotacji. Nikl z Brožem doróśli już do stosowania zasad customizacji pierwotnie modułowych elementów, jak to ma miejsce na przykład w ich wspólnej instalacji *FOMO* (2015).

W dyskusjach permanentnie powtarza się, że młodzi artyści czescy są mało zaangażowani i w nikłym stopniu odbierają świat wokół siebie, a ich działalność zatrzymuje się na poziomie formalnym. Osobiście zgadzam się z tym twierdzeniem, na jednym wydechu dodałabym jednak, że jeśli jako świadoma społeczność nie będziemy przynajmniej w jakimś zakresie wspierać i, nie bójmy się użyć tego słowa, motywować twórców, niewiele się zmieni. Ostatecznie więc refleksja, krytyka i ocena czyniona przez rzeczonoego insajdera-arbitra nie jest ani zbawienna, ani niebezpieczna, ale przede wszystkim potrzebna.

Na wspomnienie o wielu twórcach zabrakło tu miejsca, wielu z nich jest często młodym duchem, lecz niekoniecznie wiekiem, nazwiska jeszcze innych należałoby tu wymienić, ale albo nie znam ich osobiście, ale lub też zapomniałam ich imion, za co przepraszam. Nie chodzi tu jednak o stworzenie jakiejś listy. Dla lepszej orientacji odsyłam do katalogu powystawowego Žlińskiego Salonu Młodych. Ostatnia jak do tej pory, siódma, edycja miała miejsce w 2015 roku. W katalogu można znaleźć bardziej szczegółowy przegląd razem z biogramami poszczególnych autorów po angielsku.

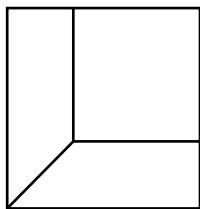












# Techniki obecności przestrzennej

Z Mirosławem Bałką rozmawia Marta Skłodowska  
FOTOGRAFIE: Krzysztof Pijarski

**Marta Skłodowska:** Pracuje pan w wielu mediach, ale zawsze podkreśla najważniejsze – „Jestem rzeźbiarzem”.

Czym się różni każdy inny obiekt sztuki od rzeźby?

**Mirosław Bałka:** Traktuję rzeźbiarstwo jako technikę obecności przestrzennej. Przewrotnie używam tradycyjnego słowa „rzeźbiarz”, ale rozumiem je bardzo nowocześnie – rzeźbiarstwo to dla mnie reakcja przestrzenna na sytuację, z którymi się spotykam. Bycie świadkiem rzeczywistości.

**Wystawa w łódzkim Muzeum Sztuki ma charakterystyczny dla pana rys minimalizmu, „powietrzność”, jak ujęła to jedna z kuratorek wystawy, Maria Morzuch. Czy to jest związane z koncepcją tej wystawy, czy z kierunkiem pańskich poszukiwań?**

Sposób ekspozycji wynikał tutaj bezpośrednio z przestrzeni wystawienniczej, czyli z sal Muzeum Sztuki. One mają dość duże ograniczenia, chociażby transportowe. Jedynymi schodami, które do nich prowadzą, spełniającymi również funkcje towarowe, są główne, ozdobne schody. Po prostu tam nie można było wnieść rzeźby, która jest większa. To znacznie wpłynęło na wybór prac i myślenia. Kluczem był również mieszkalny charakter wnętrza. Staraliśmy się szukać istoty tych przestrzeni, które są bardzo kameralne. Tak więc nie wyobrażam sobie wykonania tam gestu bardziej monumentalnego. To, że pojawiła się tak duża liczba rysunków, również z tego wynikało. Ustawienie dużej liczby rzeźb byłoby niemożliwe, a tak pojawiła się szansa na ciekawy dialog pomiędzy rzeźbami a pracami na papierze. Dla mnie wystawa musi mieć charakter ekonomiczny. Staram się robić wystawy tak, żeby zrozumieć charakter przestrzeni, żeby ją wykorzystać bez gestów dodatkowych w rodzaju budowania ścian, zamalowywania podłogi, wyklejania wielkich powierzchni. Z mojego doświadczenia wynika, że każda przestrzeń ma swój moment uczciwości. Tylko trzeba podjąć wysiłek, żeby z nią do tego momentu dojść, bo inaczej po prostu wchodzi się w nią z make-upem. MS1 jest trudną przestrzenią wystawienniczą. Tam jest bardzo niski sufit, więc każda praca wisząca jest bardzo trudna do zrealizowania. Są dziwne przestrzenie pod ścianami, które z jednej strony są pełne, a z drugiej, od strony okien, są puste.

Na całe szczęście udało się okiełznać tę przestrzeń, przynajmniej w warstwie doświadczenia bezpośredniego. Bo w dokumentacji fotograficznej niestety wszystko powraca. Ale obecność fizyczna rzeźb i rysunków sprawia, że się o tej architekturze nie myśli. Staje się ona zrozumiała.

**Wystawę tworzy wiele niepokazywanych wcześniej prac. Skąd ta decyzja?**

Staraliśmy się wybierać spośród prac nieznanymi, co nie znaczy, że gorszymi, mniej ważnymi. Tropem było uruchomienie moich prywatnych magazynów. Podzieliłem się tym, co miałem na tym swoim zapleczu, z kuratorką wystawy, Kasią Redzisz, z którą długo pracowałem nad koncepcją całości. Spędziliśmy godziny na Skypie, rozmawialiśmy, odrzucaliśmy i wybieraliśmy. Ktoś może powiedzieć, że na wystawie brakuje takich arcydzieł, jak na przykład *Chłopiec i orzeł*, ale wydaje mi się że to bardzo sensownie wybrany i przygotowany zespół prac. Są na tyle reprezentatywne, że udało się dzięki nim stworzyć ciekawe wątki narracyjne. A to, że nie ma *Pamiętki pierwszej Komunii Świętej*? Nieumieszczenie na wystawie żadnej pracy z kolekcji muzeum jest świadomym gestem. Część z nich jest pokazywana niewiele metrów dalej, w MS2, więc przewożenie ich stamtąd tylko po to, żeby pokazać, że „to jest bardzo ważna praca”, nie miało dla mnie sensu. Zwłaszcza że chciałem pokazać tu także okres przed *Pamiętką*. Ona jest co prawda dokumentem ukończenia studiów, ale ja pracowałem również przed studiami, od połowy lat 70. Wtedy właśnie zaczęła się u mnie pojawiać jakaś wizja zostania artystą.

**Mimo przekrojowości i uwzględnienia najważniejszych wątków z pana artystycznej autobiografii, wystawa nie jest retrospektywą. Znów gra pan z tą konwencją, podobnie jak w *Zachęcie*, gdzie pokazał pan nagrobki wystaw indywidualnych z lat 1985–2001?**

W moim przypadku formuła retrospektywy wynika trochę bardziej z zapotrzebowania innych, a nie mojego. Zawsze staram się do tych retrospektyw podejść w taki sposób, żeby nie były retrospektywami. Żeby słowo „retrospektywa” pojawiało się później, gdzieś













w kolejnej warstwie, a nie w pierwszej – nawet kiedy używam prac, które są w większości z przeszłości, czyli jednak jakieś „retro”. Tutaj także chciałem uniknąć pojęcia „retrospektywa”, chociaż ta wystawa posługuje się pracami, które powstały w okresie trwającym mniej więcej 40 lat. Całe piętro, na którym odbywa się wystawa, to 13 sal, musiałbym więc tam pracować przez kilka lat, żeby wypełnić je wszystkie nowymi pracami. Dlatego szukanie prac z różnych okresów było logiczne. Ważne było pomieszczenie prac. Spojrzenie na swój dorobek przez pryzmat różnych kontekstów. Czyli nie sugerowanie wyraźnych logicznych i czasowych związków, tylko szukanie związków innych.

Wystawa zatytułowana jest *Nerw. Konstrukcja*. Czy doświadczenie zmysłowe, a potem jego konstrukcja, to dwa elementy procesu twórczego, które są w ciągłym napięciu, i dlatego oba te wyrazy znalazły się w tytule?

Dokładnie. Chodziło o to, żeby do tej organiczności dodać też jakiś gest konstruktywny, czyli niemalże architektoniczny i dyscyplinujący. Tytuł wystawy jest dla mnie zawsze ważny i wpływa na jej kształt. Kiedy ten tytuł się pojawił, od razu więcej spraw stało się jasnych i mogliśmy podejmować klarowniejsze decyzje.

Specjalnie na wystawę powstała otwierająca ją praca *site-specific Nerw*, czyli hebrajski napis *etzew* wykonany czerwoną szminką na lustrze, znajdującym się w historycznym wnętrzu niedawno zrekonstruowanej, neorokokowej sali muzeum. Oznacza on także smutek, żalobę, ból i pewien rodzaj zamyślenia. Jako pierwszy artysta odniósł się pan poprzez to do żydowskiej rodziny

lotności. Do tego dochodzi też odbicie widza i to słowo pojawiające się na nim. Nie jestem zwolennikiem prac na lustrze i nigdy wcześniej nie robiłem prac na lustrze... A jednak nie, kiedyś zrobiłem dwa krzywe lustra, pokazujące postać zniekształconą, anorektyczną. Powstały na specjalne zamówienie, ale chyba do tej pory nawet ich nigdy nie pokazałem, a zrobiłem te lustra z 10 lat temu. Wciąż są u mnie w pracowni. Tu po raz pierwszy pojawiłem się na tym lustrze, które jest głównym elementem wystroju sali numer jeden i myślę, że to było bardzo czujne. Stanowiło ważną informację, w której się zawierał tytuł wystawy. Poza tym obserwowałem to wnętrze wcześniej i tam nic nie wyglądało dobrze. Ani obiekt, ani plansza, ani gablota. Stąd decyzja, że poza szminką na lustrze nie ma tam nic. Czasami nie trzeba stawiać obiektu, żeby pokazać przeszerzeń i bardzo prosty gest wystarczy, żeby podjąć z nią dialog. Można dmuchnąć i to może być tak samo ważne jak gest uderzenia pięścią w stół.

W kolejnej sali pojawia się rysunek *Wista/ Świder* odsyłający do innego ważnego motywu podkreślonego na wystawie, czyli leżącego nad tymi rzekami pana rodzinnego Otwocka.

Fakt, że po skończeniu studiów podjąłem wątek pracy w Otwocku, że zacząłem pracować w domu, w którym spędziłem dzieciństwo, skierował mnie w określone regiony. Zostałem wrzucony kreatywnie w Otwock, najpierw w sytuację domu rodzinnego, później pojawiały się kolejne kręgi zainteresowań. Obecnie Otwock jeszcze szerszy krąg zatoczył w projekcie, który realizuję z Fundacją Open Art Projects, polegającym na corocznych prezentacjach prac innych artystów. Kolejne kręgi pojawiły się bardzo naturalnie. Ważne okazało się słuchanie sytuacji rzeczywistej, wywrwanie się z dziwnego akademickiego nurtu pojmowania

Zawsze staram się do tych retrospektyw podejść w taki sposób, żeby nie były retrospektywami. Żeby słowo „retrospektywa” pojawiało się później, gdzieś w kolejnej warstwie, a nie w pierwszej – nawet kiedy używam prac, które są w większości z przeszłości, czyli jednak jakieś „retro”.

Poznańskich, dawnych mieszkańców pałacu, w którym dziś mieści się muzeum.

To słowo w zapisie hebrajskim fascynowało mnie, od kiedy dowiedziałem się o jego podwójnym znaczeniu. Posłużyło jako ważny element wprowadzający w tę wystawę. Widocznie wcześniej żaden z artystów nie zadawał sobie pytania o to, jaką funkcję pełniły te pomieszczenia. Starałem się delikatnie wskazać na ten związek. Jednak żeby nie obciążać przeszłości zbyt dużym smutkiem, zastosowałem formę dość trywialną, jaką jest obecność szminki na lustrze. Gdzieś w domyśle pojawia się jakiś kochanek, jakaś kochanka, która zostawia mu rano na lustrze numer telefonu. Zależało mi na oddaniu sytuacji pewnej prze-

procesu twórczego jako czegoś oderwanego od życia. Fakt, że tam pracowałem, był bezpośrednim źródłem – nie inspiracji, bo tego słowa nie chcę użyć, raczej konfrontacji.

Z tym miejscem łączą się także materiały, których często używa pan do tworzenia prac. Popiół, igliwie, linoleum, deski, puszki po farbie pojawiające się w rzeźbach zwykle pochodzą właśnie z domu w Otwocku, wiążą się z nimi emocje odnoszące się do niego.

Użycie tych materiałów było bezpośrednio związane z miejscem. Kończąc akademię, byłem przekonany, że będę rzeźbił w glinie. Nawet przywoziłem sobie niele-











galnie po parę kilogramów gliny z uczelni, na wszelki wypadek, żeby mieć z czego rzeźbić po skończeniu szkoły. A później okazało się, że równie dobrze można zrobić rzeźbę z patyka, można rzeźbę zrobić z worka jutowego. Znajdująca się na wystawie rzeźba *Jan 15,6* i inne moje historyczne figury, takie jak *Św. Wojciech* są szyte z worków jutowych, których miałem dużo, bo używała ich moja babcia. Reakcja na ten dom nie była jednoznaczna – była to przestrzeń do pracy, ale zawierała też dużo przestrzeni biograficznych, naznaczonych funkcjami rodzinnymi. Wiele czasu zajęło mi w ogóle znalezienie metody, jak używać tej przestrzeni. Na początku miałem duże opory, nie wiedziałem, co ja tam mogę zrobić, jakie gesty mogę wykonać. Proces rzeźbiarski jest przecież procesem brudnym – coś się tnie, coś się szlifuje, lecą iskry.

Można powiedzieć, że transformacja w sztukę wymagała ofiar?

Tak i ofiarą stało się wnętrze tego domu. To mi zajęło parę lat, zanim sobie pozwoliłem na całkowite użycie tej przestrzeni i wykorzystanie znajdujących się w niej materiałów. To tak mówiąc o fizyce. A emocjonalnie – na pewno skierowało mnie to w obszary, których bym prawdopodobnie aż tak bardzo nie interpretował w swojej sztuce, czyli ten nieszczęsny okres dzieciństwa, który tam się pojawił i jeszcze w połączeniu z *Pamiętką pierwszej Komunii Świętej* stworzył metkę, którą mi przyszyto. Później bez względu na to, jakiej pracy bym nie robił, to zawsze mówiono, że praca dotyczy dzieciństwa, bo Bałka to dzieciństwo i wspomnienia. Potem do tej metki dzieciństwa doszła metka Holocaustu. No i tak się zbiera takie metki, które ułatwiają ludziom zrozumienie. Ja nie mówię przez to, że pamięć nie jest ważna. Pamięć jest ekstremalnie ważna, tyle że w moim przypadku to już nie jest ta pamięć dzieciństwa. To już są inne pamięci.

Jaki jest w takim razie „nerw”, który teraz pana prowadzi?  
W którą stronę?

Dopiero będę wiedział, w którą stronę pójdę. Ta wystawa pozwoliła mi szukać nowych zależności między istniejącymi dziełami, usystematyzować je, ułożyć niemalże jak w koncepcji Aby’ego Warburga, ale tam nie było przestrzeni na nowe dzieło. A co mnie interesuje? Trudno powiedzieć jednym słowem. Dopóki nie zrobię dzieła, to nie wiem. Dlatego nie jestem w stanie ci teraz odpowiedzieć. Jak będę miał dzieło, to wtedy odpowiem tym dziełem. Po to też się robi prace, żeby się czegoś dowiedzieć. Ja tak rozumiem ten proces. Podziwiam artystów, którzy wiedzą i mają jasną wizję. Ale ja wolę ciemniejszą wizję. Wizję niewiedzy. Taką nie-wizję.

Ważnym wątkiem powracającym w pańskiej twórczości jest Holocaust. Zostało to też zaznaczone na wystawie. Ten temat także łączy się z Otwockiem.

Ja do Holocaustu dochodziłem swoją drogą, zaczynając właśnie z płaszczyzny niewiedzy, braku podstawowych informacji, białych plam historycznych, powstających poprzez niepodnoszenie tego wątku, poprzez milczenie w szkole podstawowej, a nawet średniej, a także w najbliższym środowisku, włączając w to środowisko rodzinne. Okazało się, że ulica równoległa do ulicy, na której mieszkałem i gdzie mam teraz swoją pracownię w Otwocku, była granicą getta. Przełomową lekturą była dla mnie książka Calela Perechodnika, wówczas nosząca tytuł *Czy ja jestem mordercą?*. Ten policjant żydowski w Otwocku w swoim pamiętniku opisuje między innymi, jak wsadza do transportu swoją żonę, swoją córkę. To budzący dużo niepokoju dokument historyczny. Odczuwałem po-



tem ludzką złość, że nie byłem poinformowany o tym wcześniej. Że pomijana była w sumie najważniejsza informacja w historii Otwocka, bo w historii Otwocka nic ważniejszego się przecież nie wydarzyło niż ten jeden dzień w sierpniu 1942 roku, kiedy nastąpiło całkowite zniknięcie Żydów z Otwocka. Jednego dnia wywieziono do obozu śmierci 8 tysięcy osób.

Jaką cenę płaci pan za obcowanie z tym tematem? Czy jego przenoszenie w obszar sztuki i przepracowywanie staje się możliwością ujawnienia tego, co było ukryte i przemilczane, i przez to jest wyzwoleniem się z traumy, rodzajem odprawienia należnych zamordowanym rytuałów?

Zajmując się tymi pracami, przyjąłem na siebie bagaż postświadka. To raczej nie polega na jakimś *katharsis*, w wyniku którego następuje nagle przepracowanie tego tematu. Bo tego się nigdy nie przepracuje. To zawsze jest ciężarem. To, co ja robię, to są próby zmierzenia się z tym, ale to są zawsze tylko próby. One zostają na mnie, a nie oczyszczają mnie. Holocaust, mimo że można go rozpatrywać z perspektyw modernistycznych, co próbuję robić poprzez dwie prace w jednej z sal na wystawie w Łodzi [*Modulor/AF/1944* (2015) i *H/R Wybrzeże Kościuszkowskie Warszawa* (2015)], jest jednak mrocznym doświadczeniem. Tam światło zapala się tylko na chwilę i potem gaśnie. Jestem już naznaczony tym ciężarem i muszę go nieść, z tym że robię też inne rzeczy. To nie jest temat jedyny, chociaż jest to temat tak mocny, że nawet samo pojawienie się słowa Holocaust już coś znaczy.





Uważność dla poruszanych przez siebie tematów stwarza pan również przez konstrukcję wystaw. Ich przestrzeń jest kontemplacyjna, może kojarzyć się też z przestrzenią sakralną.

Traktuję przestrzeń wystawienniczą w sposób symboliczny. Na pewno korzystam w budowaniu wystawy z doświadczenia świątyni. Świątyni chrześcijańskiej. Bardzo często posługuję się widzeniem ołtarzowym. Wchodzi się do przestrzeni i widzi się coś frontalnie. Albo wchodzi się do przestrzeni i pojawiają się obiekty, tak jak przy wejściu do kościoła pojawia się pojemnik na święconą wodę. Te gesty pojawiają się też na wystawie w Łodzi. Na przykład przy wejściu do jednej z sal po prawej stronie jest betonowa rękawica [33 x 24 x 11 (1991)], a przy wyjściu po lewej podgrzana do temperatury ciała poduszka elektryczna [32 x 25 x 22 x (1990)]. Niektóre obiekty ustawiam jako ołtarze boczne. Tak że jest tu pewna przejęta symbolika przestrzeni. Ważne jest dla mnie też poruszanie się widza w przestrzeni. Jest ona tak zbudowana, żeby widzem pokierować, żeby on wykonywał pewne gesty – pochylenia się, podniesienia głowy, opuszczenia jej. Taka prosta, wydawałoby się, fizyka ciała w przestrzeni, ale dla mnie jest przedmiotem badań i interpretacji. W moim życiu obecna była głównie ikonografia chrześcijańska. Wynikało to z braku innych obrazów – to były czasy, kiedy święty obrazek od księdza po kolędzie to był jedyny kolorowy obrazek, który się miało. Później pojawiała się jeszcze historyjka obrazkowa, w którą była zapakowana guma do żucia Donald. Albumów o sztuce nie było wiele, przynajmniej w moim

domu. W ogóle zawsze był niedosyt tego rodzaju rzeczy, a znajomość historii świętych była dla mnie ważniejszą ścieżką, bardziej obecną niż inne historie. To rzutowało na moje wybory, to był grunt, który miałem rozpoznany z doświadczenia bezpośredniego. Figura Chrystusa w kościele to był pierwszy kontakt z rzeźbą. Jakiś nieudany obraz Matki Boskiej w parafii otwockiej to był pierwszy kontakt z malarstwem wcześniej, niż miałem doświadczenie, powiedzmy, muzealne prac. Do tego dochodzi element czasu, czyli godzinna msza. Człowiek jest skoncentrowany, wybiera sobie parę obiektów, to jest jakaś tam monstrancja, to są dzwoneczki, wszystko wynikające z takiego biednego myślenia, w którym ja dorastałem. Kaplica w Otwocku nie była ozdobna, tylko dość prymitywna w swoim wystroju architektonicznym, ale przez to – wyraźna. Nawet obiekty niskiej jakości artystycznej były obiektami, na których oko spoczywało i można powiedzieć, że tam właśnie nabierałem doświadczenia materialności. Dywany, kwiaty, gromnica, przyrząd służący do gaszenia świec, który zawsze mnie fascynował i jest także na wystawie w Łodzi jako taki mały rysunek w drugiej sali [*czaszki i stółek* (1990)]. To były przeżycia wizualne kształtujące moją wrażliwość. Ważny był też zapach, który przełożył się na używanie materiałów takich jak mydło. Używanie popiołu w srode popielcową przełożyło się na przestrzenie pokryte całkowicie popiołem. Jakies linki wciąż tam są, wiele temu zawdzięczam. Ale poza tym obmapowywaniem przestrzeni dookoła strasznie się męczyłem na tych mszach. Nie mogłem w sobie wyegzekwować dużej religijności. Musiałem być obecny, bo taki był obowiązek dziecka w mojej rodzinie i nie mogłem sobie pozwolić na protest, ale dla mnie to była męczarnia. To była mała kaplica, w której wszyscy byli stłoczeni, i to, że muszę mieć kontakt z taką liczbą ludzi, których nie znam i którzy mnie nie interesują, było dla mnie straszne. Nie mogę powiedzieć, żeby to było doświadczenie duchowe.

To dlatego w warstwie treści pana prace często dotyczą wyzwalania się z opresyjności religii?

Nie chodzi o wyzwalanie się czy też o niewyzwalanie, ale chodzi o korzystanie z własnego doświadczenia. Próba zmienienia tego doświadczenia na wyrazistość, którą można się podzielić. Niby wszyscy mieli ten popiół na głowie, ale...

Jakie jeszcze inne ważne doświadczenia ukształtowały pana stosunek do przestrzeni?

Do doświadczenia fizycznej materialności kościoła później doszła jeszcze materialność wystaw sklepowych z lat 60. i wczesnych 70. To było dla mnie doświadczenie właśnie takich pustych wystaw, gdzie nic się nie działo. Były tam jakieś absurdalne zestawienia, które wtedy chłonałem. Jeździłem rowerem po Otwocku od sklepu do sklepu i tam stawałem, i się przypatrywałem. I nie miałem wtedy pojęcia, o co mi chodzi, bo w sklepach wtedy nic nie było. Czasem jakiś materiał zwisający, czasem jakiś portret nagrobny, jak ktoś umarł, jakiś dygnitarz komunistyczny. Do dziś pamiętam portrety wietnamskiego przywódcy H'ô Chí Minha, który zmarł w 1969 roku. Przestrzeń wystawowa to była też przestrzeń kiosków. Potrafiłem stać godzinami przy różnych kioskach Ruchu, gdzie perfumy spotykały się z zabawkowymi żołnierzami i innymi rzeczami. To zawsze mnie fascynowało. Wtedy to było zupełnie intuicyjne, a później zrozumiałem, że to było całkiem poważne źródło inspiracji i takiego głodu wystawy, sztuki. I wtedy w tym Otwocku sztukę znajdowałem właśnie w tym kościele, w kaplicy, w witrynie tego sklepu i w tej gablocie kiosku, który objeżdżałem



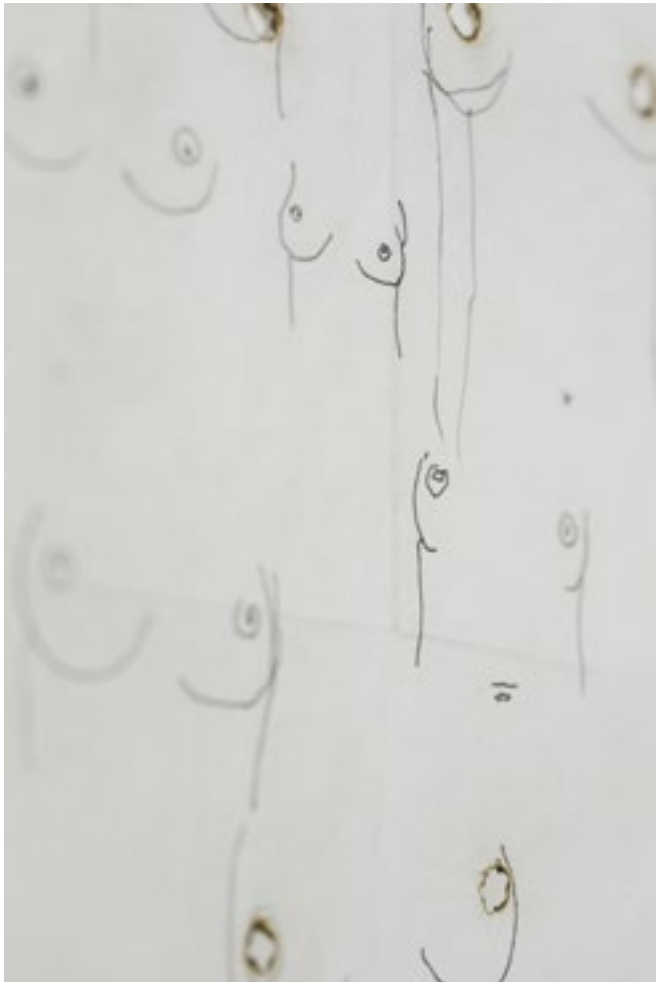






Flamen  
des  
Reichs  
Ich verleihe  
Hauer  
Beeke  
Profellor  
Berlin  
am 20  
Nov 18





z trzech stron. Dlatego może właśnie rzeźba nigdy nie interesowała mnie w oderwaniu od przestrzeni, tylko zawsze w kontekście przestrzennym. Podkreślam, że przestrzeń wokół rzeźby jest tak samo ważna jak przestrzeń rzeźby samej w sobie. Dla mnie odpowiedzialność artysty polega nie tylko na stworzeniu rzeźby w pracowni – to jest punkt wyjścia. Dopiero kiedy przewożę coś, co zrobiłem w pracowni, do przestrzeni wystawienniczej, pojawia się relacja i jej poszukiwanie jest równie kreatywne jak zrobienie pracy. Pojawiło się wtedy też ogromne zainteresowanie literaturą. Ona była światem, który dopełniał doświadczenia wizualne, o których opowiedziałem wcześniej. Książek było niedużo, trzeba było o nie walczyć, zapisywać się w bibliotece w kolejce po powieści Jamesa Joyce’a. Czuję też ogromną bliskość Becketta. Wchodząc w Becketta, nagle widziałem swój świat. Beckett pojawił się nie jako przewodnik po świecie, ale jako współtowarzysz, partner do wymiany spostrzeżeń na temat życia. To jest dla mnie figura równoległa, inspirująca we wspólnocie poglądów. Kiedy już podjąłem decyzję, że będę studiował sztukę, zacząłem połykać książki z serii Nefretete. Znałem je na pamięć. Malarstwo abstrakcyjne, dadaizm, ale i akademizm – wszystko czytałem z podobną uwagą. Trzy razy przeczytałem *Historię sztuki* Ałpatowa. Z tych informacji, które wtedy zdobyłem, do dzisiaj jestem w stanie korzystać, na przykład na zajęciach ze studentami wyciągnąć coś, o czym czytałem,

jak miałem 17 czy 18 lat. Niedosyt, który towarzyszył mi w tych wczesnych latach budzenia się kreatywności, stał się źródłem na dłuższy czas i wciąż mogę z niego czerpać, dokładając oczywiście do tego nowe fascynacje, obserwacje, odkrycia i doświadczenia życiowe. I te pochodzące ze sztuki.

Mimo że odwołuje się pan do doświadczeń wspólnych związanych z materialnością codzienności, hermetyczność to jeden ze stereotypów przypisywanych pańskiej sztuce. Czy tworząc formy rzeźb, uniwersalizując swoje doświadczenia i przenosząc pewne napięcia na formę pracy, myśli pan o odbiorcach? Czy w pewnym momencie pojawia się myśl, że dla publiczności powinien pojawić się jeszcze jeden ślad, trop?

To taki stereotyp, że o pracach Bałki trzeba czytać, bo inaczej się ich nie zrozumie. Ja raczej staram się tak do tego podejść, że to ja jestem tym pierwszym odbiorcą. Zakładam, że jeżeli to jest dla mnie komunikatywne w tym końcowym procesie, to będzie również komunikatywne dla kogoś z odbiorców. Nie mówię, że dla wszystkich. To nawet byłoby przerażające, gdyby było dla wszystkich. Nie chcę się utożsamiać z wrażliwością tysięcy osób. Aczkolwiek Turbine Hall odwiedziło ponad 2 miliony osób. Mam pewną wiedzę i praktykę, dochodzi do tego jeszcze element zaintrygowania samego siebie. W oparciu o to wierzę, że powstający gest jest gestem czytelnym.

Specyficznym przypadkiem zależności rzeźby i przestrzeni są pomniki. Mimo że już Auguste Rodin chciał zdejmować je z cokołów, to najczęściej posługują się bardzo skonwencjonalizowanym językiem form. Tymczasem pan swoim pomnikiem ofiar promu Estonia pokazał, że możliwe jest inne podejście.

Interwencja w mur cmentarza w Sztokholmie to był taki pomnik-niepomnik, ale bardzo dla mnie ważny. Wygrałem konkurs całym innym projektem, ale potem okazało się, że wychodzi on poza dozwolony teren, pojawił się jakiś konflikt. Ale nie obraziłem się na sytuację, tylko przyjrzałem się jeszcze raz, przemyślałem i zaproponowałem inne rozwiązanie, polegające na zupełnie prostym geście otwarcia muru, stworzenia dodatkowego wejścia na cmentarz dla żeglarzy, ludzi, którzy zginęli na morzu. To był rodzaj gestu przygarnięcia. Chodźcie na cmentarz, jesteście członkami tej większej społeczności. Rodina nie uważam za ojca innego myślenia o rzeźbie. Tym bardziej, że byli inni. Z tego pokolenia wskazałbym na Medarda Rossa i jego świadome użycie wosku. Ale to nie była rzeźba pomnikowa. Ona zawsze była trudną dyscypliną. Trudno znaleźć dobre przykłady. Rodin, który to zszedł z cokołu na chwilę, płaszcz zarzucił na tego Balzaka, a później? Pamiętajmy, że kiedy Rodin pracował nad *Bramą piekieł*, Marcel Duchamp wystawił podpisany pisuar, czyli *Fontannę*. Świetnym pomnikiem jest mimo wszystko znajdujący się w Waszyngtonie pomnik ofiar wojny w Wietnamie Mai Ying Lin, który wchodzi w głąb ziemi. To dość ciekawe, że abstrakcyjny pomnik zwyciężył i został zaakceptowany do realizacji. Jednak już kilka lat później obok postawiono realistyczną rzeźbę trzech żołnierzy. Jakby ta interwencja nie wystarczyła i żeby zaspokoić głód myślących konserwatywnie, musiał pojawić się pomnik realistyczny, przed którym można łatwiej położyć wieniec. Jednym z najważniejszych pomników na świecie jest realizacja w Treblince – wspólny projekt Haupta, Duszeńki i Strynkiewicza. Dzieło unikatowe powstałe na przełomie lat 50. i 60. Pomnik, którego cokołem jest cały teren byłego obozu.



Szczególną sytuacją przestrzenną było dla pana przygotowanie scenografii do opery *Czarodziejska góra* w reżyserii Andrzeja Chyry, która w tym roku miała premierę na Festiwalu Malta. Czym różniła się praca nad scenografią od pracy nad wystawą?

Różniła się znacznie. Aczkolwiek starałem się traktować ją jak wystawę, a wykonawców jak aktywnych odbiorców pracy. Zależało mi na stworzeniu mocnej scenografii, dwóch mocnych gestów: w pierwszym akcie scenografia stoi, w drugim przewraca się i leży. Kluczowe było jednak zauważenie, kto się porusza w tej scenografii. To było ważne doświadczenie zadbania o śpiewaków. Starałem się myśleć o nich jak o widzu, z tym że ten widz oprócz tego, że się porusza, musi jeszcze śpiewać i to śpiewać dobrze. Ten element współodpowiedzialności był nowym doświadczeniem. Żeby nie wprowadzić sytuacji dyskomfortu na zasadzie „ja to sobie tak wymyśliłem i wy teraz macie tu zagrać”, trzeba było reagować na niewygodę, które się pojawiały, rezygnować z pewnych rozwiązań scenograficznych, modyfikować je tak, żeby raczej ułatwić niż utrudnić życie śpiewakowi – a zarazem zachować odpowiedzialność wizualną. Myślę, że to się udało i doświadczenie śpiewania w konkretnych, przygotowanych dla nich układach sceny również i im coś dało. Ważny był też fakt współpracy z kompozytorem, którego cenię. To też był element żywy, nie był to tylko Tomasz Mann, ale także Paweł Mykietyn, całkiem przeredagowane libretto, z cieniem *Czarodziejskiej góry* unoszącym się nad całością. Myślę, że dla nas, wszystkich uczestniczących w projekcie, to było super doświadczenie. Takiej rzeczy na pewno się nie robi codziennie. Chociaż miałem inne propozycje, to nie wyobrażam sobie jednak wskoczenia od razu w inne projekty scenograficzne, ponieważ to nie jest przestrzeń mojego codziennego dyskursu. Scenografia jest dla mnie polem jeszcze za mało znanym, żeby dołączyć do wątku rzeźbiarskiego jeszcze wątek scenograficzny. Wolę jak na razie zakończyć na tym jednym doświadczeniu. Może w przyszłości coś się pojawi, ale mam świadomość, że jest mnóstwo świetnych scenografów, więc ja wolę już zostać na polu rzeźby, bo tu przynajmniej historycznie wiem, gdzie jestem.

„Podjęcie próby rozpoznania i twórczego kształtowania przestrzeni, w których się poruszamy i działamy” jest zadaniem prowadzonej przez pana Pracowni Działań Przestrzennych w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Buntował się pan jako student i w czasie działalności grupy *Neue Bieriemniennost’*. Czy studentom trudno buntować się przeciw pana świadomej i uważnej postawie? Jak oni – i pan – sobie z tym radzą?

To byłoby pytanie bardziej do studentów. Rzeczywiście mogą mieć ze mną problem. Jak tu się zbuntować, kiedy świat pracowni nie jest sformalizowany, a raczej czujny, przyglądający się im z troską i zrozumieniem, a nie w skamieniały sposób? Nie miałbym nic przeciwko temu, żeby się student buntował, ale rzeczywiście, cholera, jest problem z tym buntowaniem się w tej mojej pracowni. Ja miałem na studiach jednak dużo łatwiejszą sytuację. Sam rzeźbiłem w pewnym momencie jak mój profesor Jan Kucz i nie miałem świadomości tego, ale to wpłynęło na mnie później tak traumatycznie, że swoim studentom nie pozwałam naśladować Bałki, jeżeli już komuś przyjdzie taki pomysł do głowy. Nie mówię, że to się zdarza często, zwłaszcza że ja to tak prowadzę, żeby było jasne, że trzeba wygenerować sobie przestrzeń samym sobą, nie mną. Pracują dla siebie, a nie dla profesora. Myślę, że kiedy skończą studia, w zestawieniu ze światem zewnętrznym pojawi się to

zjawisko buntu, sprzeciwu. Chociaż właściwie my się jednak buntujemy, z tym, że ja jestem po ich stronie. Buntuję się razem z nimi. Przeciwko głupocie, znieczuleniu. Komentujemy razem to, co się wokół dzieje. Tu się kryje takie hansenowskie podejście Otwartej Formy: nauczyciel też jest elementem grupy studentów i może pozwolić sobie na gesty wspólne. Często może nawet na gesty nie do końca dojrzałe. Nie jestem jakimś guru, aczkolwiek mogę być tak postrzegany. Dlatego staram się zejść na poziom traktowania ludzi w sposób równorzędny i tam z nimi również popełniać błędy. Nie udajemy, że lewitujemy i dotykamy nie wiadomo jakich rejestrów kreatywności – tak jak mnie oszukiwano i jak ja sam siebie oszukiwałem na studiach. Działamy czasami poprzez zabawę, poprzez głupotę, przez zejście do poziomu, który można wyczuć stopami i wtedy się od niego odbić. Takie zejście na poziom zero i sprawdzenie: „Aha, to jest twarde”. Do dalszego budowania trzeba użyć własnej odpowiedzialności. Ale trzeba najpierw zejść. I ja myślę, że tym swoim studentom umożliwiam to zejście i poznanie tego tworzywa, od którego można się odbić. To, co charakteryzuje studentów pracowni to to, że poznają się nawzajem, że się tak nie okopują w bastionach swojego ego. Myślę, że to jest jakaś wartość naszej pracy. I uczą się myśleć. Bo ja zawsze mówię, że ta pracownia niczego nie uczy – może poza myśleniem. Ale uważam, że to wystarczy i w tym jest już cała abstrakcja.

Warszawa, 21 grudnia 2015



# Prawda etapu

TEKST: Waldemar Baraniewski  
FOTOGRAFIE: Krzysztof Pijarski



Mirosław Bałka,  
*Nerw. Konstrukcja*  
Muzeum Sztuki w Łodzi  
kuratorka: Kasia Redzisz  
27 listopada 2015 – 13 marca 2016

Muzeum Sztuki w Łodzi jest dla Mirosława Bałki miejscem szczególnym, głęboko osadzonym w jego życiorysie artystycznym. Było ono pierwszą instytucją tej rangi, która zdecydowała się na zakup prac młodego absolwenta warszawskiej ASP. Tu trafiła praca dyplomowa Bałki *Pamiętka pierwszej Komunii Świętej* (1985) i *Św. Wojciech - bohater CSRS* (1987). I przez łódzkie muzeum sztuka Bałki została po raz pierwszy pokazana za granicą, na zorganizowanej w 1988 roku wystawie *Polish Realities* w Glasgow. Wspominam o tym, bowiem decyzja pokazania największej jak dotąd wystawy artysty właśnie w Łodzi chyba nie była przypadkowa. A sam Bałka wielokrotnie podkreślał, że świadomość miejsca jest jednym z czynników budujących dzieło.

Wystawa *Nerw. Konstrukcja* pokazana w starej siedzibie MS, w dawnym pałacu Poznańskich przy ulicy Więckowskiego, jest wyborem prac od 1975 roku do chwili obec-

nej. Wyborem niezwykle precyzyjnie skonstruowanym, ale też bardzo specyficznym. Całość została podzielona na 13 przestrzeni o różnym stopniu koncentracji, różnych wątkach i tematach. Uderzający dla widza jest fakt, że Bałka nie pokazuje prac znanych. A więc poruszamy się w obszarach marginesów, śladów, przypomnień, intymnych ujawnień, powrotów. Jest to przy tym dyskurs nieco zawikłany, a przez to intrygujący. Możemy śledzić dialogi między pracami, przenikanie się, dopowiadanie, uzupełnianie czy weryfikowanie wątków. Porównanie tej wystawy (i tej przestrzeni) do struktury poetyckiej nie będzie przesadą, aczkolwiek nie przepadam za tego rodzaju metaforami. Ale trudno z nich zrezygnować, bo ten „komponent poetycki” jest wyrazisty i – jak rozumieć – zamierzony. Poświadcza to „sztambuchowy” charakter ekspozycji, ujawniający prywatne zasoby pamięci, nieznane dotąd rysunki, których sens (w większości) zawiera się w poetyckiej metaforze. Katarzy-

na Redzisz, kuratorka wystawy, zbudowała ją, odchodząc od chronologicznej narracji na rzecz układu tematycznego. „Takie ujęcie – pisze – wiążąc ze sobą różne momenty twórczości, daje wyraz jej spójności i dyscyplinie”. Przy czym wybrane przez kuratorkę kręgi tematyczne – ciało, śmierć, pożądanie, miejsce, pamięć – wynikają z samej istoty twórczości Bałki, nie są kuratorskim konceptem. Dzięki temu ani przez moment nie odbieramy ich jako zewnętrznych pomysłów interpretacyjnych. Odnosząc się do konstrukcji wystawy, trzeba też podkreślić niezwykłą subtelną, klarowność całej ekspozycji – po części związaną ze specyfiką pokazywanych prac, w dużej liczbie rysunków i prac o minimalistycznej strukturze. Ale ważnym składnikiem tej „czystości”, atmosferyczności przestrzeni jest także świadoma rezygnacja z podpisów i innych elementów narracyjnych, które zastąpiono miniprzewodnikami, z którym możemy oglądać wystawę. Nie jest to może element najistotniejszy, ale ujawnia-

taforyczna pojemność daje znacznie szersze, uniwersalne pole interpretacji. Bałka wielokrotnie podkreślał, że rzeźba jest obszarem odbieranym wielozmysłowo. Że dla rzeźbiarza nerw w opuszkach palców jest pierwszym doświadczeniem w kontakcie z materią – to stąd impuls przechodzi do mózgu (konstrukcji). Zatrzymałem się nad znaczeniem tytułu wystawy, bo bardzo poważnie traktuję wszelkie decyzje artysty. W tym ścisłym dyskursie każdy dźwięk ma znaczenie i warto się przy nim zatrzymać. Bałka niemal zawsze odnosił rzeźbę, proces twórczy, do szeroko traktowanej sfery somatyczności. Od kodów cielesno-antropologicznych – takich jak własny wzrost, długość rozłożonych rąk, po fizyczne, jak na przykład temperatura ciała, czy fizjologiczne, na przykład sól jako krystaliczna pozostałość cielesnych wydzielin, potu czy łez. Wydaje się, że konstrukcja łódzkiej wystawy ten obraz ugruntowuje i zarazem problematyzuje w odniesieniu do pewnych kwestii historyczno-artystycznych. Odnio-

rozpaczą, sensem działań i beznadzieją niektórych posunięć”. Chyba że potraktujemy ten rysunek i podobne prace jako dzieła siedemnastoletniego artysty. I to jest chyba ten kontekst, na który wskazuje Bałka, i ta nie genealogii, poszukiwania samego siebie, który wystawa ma ukazać. Potwierdzeniem tego jest praca *Powietrze* (1978) oraz jej nowa wersja (2015) w formie zapisu audio tekstu czytanego współcześnie przez Bałkę z dawnego rysunku. Praca jest tak skonstruowana, że stojąc przed rysunkiem, słyszymy dobiegający z góry głos artysty. Bałka czyta swoje notatki o powietrzu i bryle (a więc o rzeźbie) uważnie i wyraziście. Warto – myślę – przytoczyć fragment tego nieznanego tekstu, bo zawiera zaskakująco dojrzałe przemyślenia (mimo nieco egzaltowanej stylistyki). „Przenikające się powietrzne przestrzenie tworzą dopełnienie do materiału przestrzennego bryły dotykanej. Nadają jej swoim czasowo nieograniczonym rytmem sens mistycznej ponadczasowości, która pozostaje w opozycji do rzeczywistości przemijania czasu, przestrzeni i formy materialnej. Masa powietrza nie jest ograniczona, działa ona na wszystko, co dotykane i czasowe, stwarza warunki do rozwoju bryły i jednocześnie działa na nią zewnętrzną i wewnętrzną siłą realnej nie-rzeczywistości, która poprzez brak dotyku swej dotykaności zdaje się trwać poza wszelkim układem świadomości. [...] Stosując w kompozycji dotykanej bryły formy wklęsłe, przenikające się, opieram się na w/w wpływie powietrza, które spełnia podobną rolę dla bryły materialnej w realnym jej sensie istnienia, jaką spełnia powietrze dla nas, ludzi, istot żyjących przemijaniem. Czym jest krew dla człowieka, tym otaczające powietrze dla bryły, która musi swą wampirzą chłonnością nim nasycić”. A więc mamy tu spory zestaw wątków, które badacze twórczości Bałki wywodzili z jego późniejszych dzieł – somatyczność, materialność i niematerialność, dotykaność, ponadczasowość, przemijanie oraz ekspresyjną „wampirzą chłonność”.

Młodzieńcze rysunki znalazły się w przedostatniej sali, wraz z nową pracą *Kategorien. Traqbar* (2015), która w intrygujący sposób dookreśla otwierającą ekspozycję, tytułowy *Nerw* wystawy. To cienkie nici bawełniane (jesteśmy w Łodzi) w kolorach przypisywanych kategoriom więźniów obozów koncentracyjnych (też kontekst Łodzi, ale inny i jeden z wątków postświadczeniowej pozycji Bałki). I tu warto cytować jeden z celniejszych komentarzy kuratorskich: „Delikatność pracy niepokojąco kontrastuje z drastycznością tematu. Losy ludzi podzielonych na tytułowe kategorie pozostają niedo-

**Pokazanie tak wielu prac na papierze podnosi walor prywatności tej ekspozycji. Prywatności, do której zostajemy dopuszczeni, a może lepiej – zaproszeni. Bałka pokazuje, jak kształtowała się jego droga artystyczna i co się na nią składało.**

jący ten rodzaj troskliwego, skupionego myślenia o przestrzeni, który charakteryzuje sztukę Bałki. Siła sztuki tworzy przestrzeń.

„Tytułowy «nerw» – pisze Redzisz – wskazuje na sferę odczuwania i przekazywania informacji”. *Nerw* to praca wprowadzająca na wystawę – hebrajskie *etzev* wypisane czerwioną szminką na gładkiej tafli lustra w neorokokowym buduarze Pałacu Poznańskich. Poza znaczeniem wyrażonego w tytule pokazu ma oznaczać smutek i żalobę. Jest pracą odnoszącą się do kontekstu miejsca i jego historii w prosty i trochę przewrotny sposób. *Nerw* i smutek w mieszczańskim buduarze, na lustrze, które dziś odbija obrazy innego świata.

Drugą część tytułu – *Konstrukcję* – odnieść możemy do racjonalnych, intelektualnych struktur, na których ów nerw jest napięty. Obie części tytułu w gruncie rzeczy opisują istotę twórczości artysty, ale ich me-

stem wrażenie, że Bałka chce zbudować, a może tylko pokazać, genealogię swojej rzeźby. W jednym z wywiadów stwierdził wyraźnie, że przygotowując wystawę, koncentruje się „na problemie materializacji myślenia kreatywnego poprzez działania rysunkowe, rzeźbiarskie i wideo”.

Pierwsze z prezentowanych prac pochodzą z czasów szkolnych. Nieczęsto się zdarza, by dojrzały artysta eksponował w takiej skali swoje juvenilia. Mam na myśli zespół rysunków z połowy lat 70., o wyraźnej, młodzieńczej ekspresji i pewnej naiwności. Rysunek *Takiej to podobna jedzy* (1975) z cytatem z Norwida jest pełnym egzaltacji, buntowniczym komentarzem do rzeczywistości widzianej oczami siedemnastolatka. Trudno zgodzić się z opinią kuratorki, że „artysta pochyła się dyskretnie nad dramatami ludzkiej egzystencji, bólem,





powiedziane, a ich ciała reprezentują ledwo dostrzegalne nici, które artysta porównał [...] do elementów układu nerwowego”. Można powiedzieć – nerw historii. Jest też w tej pracy inny niedopowiedziany wątek, który mnie zawsze zadziwiał i przerażał. Kolory, kształty, plastyka, architektura i urbanistyka zagłady. Ideogram gwiazdy Dawida, litery, czerwone kółka, barwne trójkąty na pasiakach, same biało-niebieskie pasiaki – swoisty holokaustowy neoplastycyzm czy suprematyzm – abstrakcja zagłady.

Jeśli ta wystawa jest próbą autorskiej narracji o własnej historii i jej źródłach, to bez wątplenia wątkiem, który to potwierdza, jest zagadnienie figuratywności, figury i jej metamorfoz. Przyznaję, że po pierwszym oglądzie całości czułem brak owej „pierwszej” figury, czyli *Pamiętki...*, która znajduje się w kolekcji MS2. Ale decyzja o jej niepokazaniu była słuszna. Pozwoliła ukazać napięcie między figurą i minimalnością w ciekawszy sposób, koncentrując się na dyskursie między śladami figuratywnie zdefiniowanymi: na przykład *Kuros* (1988) czy *Jan 15,6* (1989), a rozproszonymi – jak trzy *Stołeczki 2x* (24 x 24 x 8), 24 x 28 x 8 (1990). Szczególnie ta ostatnia praca jest tu symbolicznym znakiem pulsujących relacji między figurą i jej symboliczną reprezentacją. Pokazana została na pamiętnej wystawie Bałki *Good God* w warszawskiej „Dziekanca” w 1990 roku. Wtedy po raz pierwszy, ku zaskoczeniu części krytyki, artysta całkowicie zrezygnował z elementów figuratywnych na rzecz prostych, ale i ubogich form.

Ten wątek przejścia ku formom minimalnym, zazwyczaj interpretowany jako nagłe porzucenie języka figuratywności, jest na łódzkiej wystawie pokazany jako proces złożony i właściwie od początku obecny w sztuce Bałki. Ale jego intensywność wyraźnie wzrasta się około 1989 roku. Przypominają o tym tak – wydawać by się mogło – odmienne prace jak wspomniana już *Jan 15,6* czy *Abel* (1989). Ta ostatnia to płaska, a przy tym monumentalna (287 x 367 x 1 cm) płyta pilśniowa z konturem skrzyni-trumny jako reprezentacji nieobecnej cielesności. Można w tym kontekście przypomnieć rysunek *Trumna i łzy* (1989) przygotowany na wystawę *Rzeka* w Lublinie, gdzie Bałka zaprezentował w oddzielnych przestrzeniach galerii *Labirynt 2* figurę pływaka z wyciągniętą ręką i skrzynią powtarzającą ten ludzki kształt w formie zgeometryzowanej. Podobnie jak w pracy *Abel* istotnym elementem tej nowej, minimalistycznej figuracji była kwestia pustki, nieobecności, ale w formie aktywnej jako śladu po człowieku.

Wystawa Bałki, jak wspominałem, ujawnia niezwykle ciekawy zespół prac na papierze, w tym rysunków artysty. Są wśród nich zarówno te zaskakujące juvenilia, jak i szkice związane z projektami wystawowymi (*Trumna i łzy*, *Chłopiec, swastyka i orzeł*), ale większość to prace autonomiczne, wizualne notatki z codzienności. Odrębnym zespołem są rysunki ocalone z pożaru pracowni w Otwocku w 1993 roku. Pokazane jako obiekty szczątkowe, nadpalone, doświadczone przez żywioł. Starannie wyeksponowane

w sterylnej gablocie przywodzą na myśl relikty starych manuskryptów czy trudne do zespolenia w jedną całość kawałki papierusów. Ale też przypominają o wrażliwości materialnej ludzkich środków utrwalania pamięci.

Rysunek jest też znakomitą formą wizualizacji emocji, intuicji, przemyśleń. Rysunkowy zapis operuje obrazowym konkretem, przedmiotem, postacią. Jest więc obszarem równoległym wobec minimalistycznego i formalnego języka wielu prac rzeźbiarskich. Zaskoczeniem dla widza mogą być rysunki nowe lub sprzed kilku lat. Ze względu na często rozbudowane, narracyjne, nierzadko symboliczne sceny i obrazy oraz element groteski, jaki się w nich znalazł. Jako przykład niech posłuży rysunek jakiejś absurdalnej maszyny, beczki z rurkami czy lejkami, zatytułowany *Zmieniacz Dobra w Zło* (2007). Można sobie wyobrazić jego materializację w obiekcie przestrzennym, ale wtedy być może zbyt dosłownie zabrzmiałaby literackość samego konceptu.

Pokazanie tak wielu prac na papierze, w tym rysunków o tak specyficznym charakterze, podnosi walor prywatności tej ekspozycji. Prywatności, do której zostajemy dopuszczeni, a może lepiej – zaproszeni. Bałka pokazuje, jak kształtowała się jego droga artystyczna i co się na nią składało. Jeden z pokazanych rysunków ma w tym wszystkim walor szczególny. Praca *Ja i ja* (2000) przedstawia dwie postaci połączone ze sobą opaskami na rękach i nogach. Większa z nich, trochę fantomiczna, kieruje ruchami tej drugiej – nagiętego chłopca, młodzieńca, zawieszzonego nad ziemią, bezwolnie się poddającego, powtarzającego ruchy większej postaci. *Ja i ja*, dwie istoty w jednej, czyli co kieruje artystą? Ten rysunek jest dla mnie jedną z najważniejszych prac z łódzkiej wystawy, zapisem myśli, projekcją, może wyznaniem?

Mirosław Bałka może sobie pozwolić na wszystko. Może pokazać, co zechce. I może nie pokazać tego, czego nie zechce. Taka jest „prawda etapu”, która umieściła jego twórczość w obszarze trudnym do weryfikacji. Dobrze, że sam ten obszar problematyzuje, że pokazuje inne, nieznanne i nieraz wręcz intymne ślady swojego projektu zostania artystą. Wspominałem na początku o dojmującym wrażeniu „czystości” łódzkiej wystawy, ale chyba trafniejszym określeniem byłaby właśnie intymność jako kategoria odniesiona do przestrzeni, w której Mirosław Bałka próbuje dzielić się swoimi myślami – dziełami.



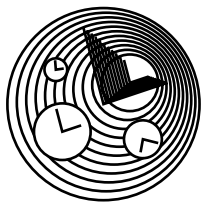


Gwiazda  
sztuki  
amerykańskiej  
nareszcie  
w Polsce

# Frank Stella

i synagogi dawnej Polski  
wystawa 19.02.–20.06.2016

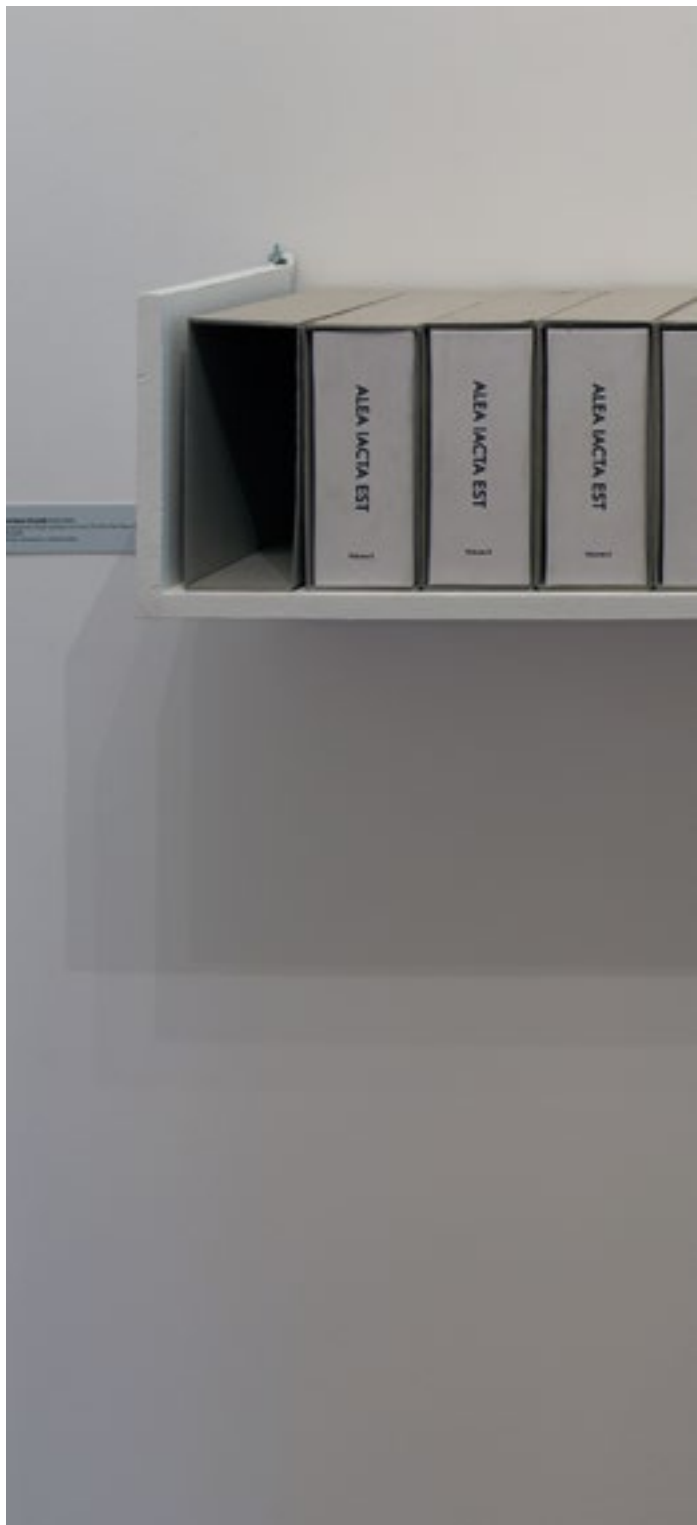
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN ul. Anielewicza 6, Warszawa



## Program *Znaki Czasu*

TEKST: Maks Bochenek

Kiedy we wrześniu 2003 roku w warszawskiej Zachęcie otwierano wystawę prac z francuskich zbiorów regionalnych, zatytułowaną *Rzeczywistości. Kolekcje bez granic II*, komentatorzy wzdychali z zazdrością, utyskując, że w Polsce nie tylko nie istnieje kolekcjonerstwo sztuki na taką skalę, ale i nie ma odgórnego pomysłu, jak można by to zorganizować.



Stanisław Drożdż,  
*Kości zostały rzucone*,  
2003–2005, Na zachętę  
do muzeum. Kolekcja  
Łódzkiego Towarzystwa  
Zachęty Sztuk Pięknych,  
MS1, 2013/2014

Wystawa musiała zrobić wrażenie. Ponad 100 prac, 47 autorów, a wśród nich artyści tacy jak Marina Abramović, Allan Sekula, Man Ray, Barbara Kruger, Patty Chang czy Douglas Gordon. Wszystko to stanowiło zaledwie niewielki ułamek dzieł zgromadzonych w kolekcjach Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC), czyli Regionalnych Funduszy Sztuki Współczesnej, które w 2003 roku obchodziły okrągłą, dwudziestą rocznicę powołania. Ale pokazywana w Warszawie ekspozycja nie była częścią rocznicowych obchodów. Jubileuszowej wystawie nadano dość pompatyczną i dwuznaczną nazwę *Trésors publics* (co oznacza we Francji







Ministerstwo Skarbu, a zastosowana w tytule liczba mnoga oznacza dosłownie publiczne skarby). Pokazano ponad tysiąc najcenniejszych obiektów z kolekcji FRAC i zgodnie z francuskim duchem wystawa nie opuściła granic państwa, prezentując się jedynie w czterech wybranych miastach Francji. Jedynie FRAC du Grand-Est, zrzeszające wschodnie regiony tego funduszu, widziało w roku jubileuszowym szansę pozyskania zagranicznych partnerów do działań programowych w następnych latach. Dlatego korzystając z nadarzającej się okazji i zainteresowania Europy francuskim programem, stowarzyszenie zaproponowało kilku instytucjom sztuki wypożyczenie ze swojej kolekcji prac, które definiowałyby główne zjawiska sztuki europejskiej. Pierwszy pokaz zatytułowany *Collection without Borders* odbył się w Turynie. Warszawa jako druga odpowiedziała na złożoną ofertę.

na kulturę jako czynnik rozwoju cywilizacyjnego, oddziałujący na wzrost atrakcyjności miast i regionów. „Nie chodziło o to, żeby epatować wybitnymi osiągnięciami artystycznymi, tylko żeby skupić się na podnoszeniu kompetencji kulturalnych Polaków” – wspominał Dąbrowski, przyznając, że kiedy otrzymał tekę ministra w 2002 roku, przed przystąpieniem Polski do UE w dokumentach akcesyjnych nie było słowa o kulturze<sup>1</sup>. Wraz z ogłoszeniem strategii ruszyło pięć narodowych programów (*Ochrona Zabytków i Dziedzictwa Kulturowego, Promocja Czytelnictwa i Rozwoju Sektora Książki, Rozwój Instytucji Artystycznych oraz Wspieranie Debiutów i Rozwoju Szkół Artystycznych Maestria*), wśród których najwięcej emocji budził ten bezpośrednio odnoszący się do sztuki współczesnej – *Znaki Czasu*. Program miał się przyczynić do stworzenia miejsc służących właściwej prezentacji sztuki współczesnej, spełniają-

**Głównym zadaniem, jakie stało przed *Znakami Czasu*, było ponowne zdefiniowanie publicznego kolekcjonerstwa. Chodziło o zbudowanie takich zbiorów regionalnych, które odzwierciedlałyby charakter sztuki danego miejsca, przy jednoczesnym uwzględnieniu zjawisk o charakterze krajowym, a w miarę możliwości finansowych – również światowym.**

Wystawie w Zachęcie towarzyszyło zorganizowane w Instytucie Francuskim seminarium. Tematem spotkania były oczywiście „Fraki”; warunki, w jakich powstawały, sposoby ich organizowania, cele, jakie sobie stawiają i wyzwania, z jakimi muszą się mierzyć. W wydarzeniu uczestniczyli dyrektorzy FRAC, przedstawiciele władz regionalnych Polski i Francji, a także reprezentanci polskiego Ministerstwa Kultury. Podczas dyskusji padły pierwsze pytania i sugestie dotyczące możliwości „przeszczepienia” francuskiego modelu kolekcjonowania sztuki współczesnej na rodzimy grunt, ale wśród pojawiających się komentarzy przeważały te traktujące pomysł jako czystą fantazję i mrzonkę. Następne lata pokazały, że resort kultury nie tylko poważnie myślał o zastosowaniu pochodzącego z Francji schematu, ale pracował także nad szczegółami jego wdrożenia w Polsce. W marcu 2004 roku Waldemar Dąbrowski, ówczesny minister kultury, zaprezentował koncepcję *Narodowej Strategii Rozwoju Kultury* na lata 2004–2006 (przedłużonej później do 2013 roku). Dokument przygotowany przez ministerstwo odpowiadał wskazaniom unijnym, kładącym nacisk

cyh przy tym rolę ośrodków edukacji kulturalnej. Poprzez politykę promowania aktualnej twórczości artystycznej próbowano stworzyć podstawy rozwoju rynku sztuki, który praktycznie w Polsce nie istniał. Jednak głównym zadaniem, jakie stało przed *Znakami Czasu*, było ponowne zdefiniowanie publicznego kolekcjonerstwa. Chodziło o zbudowanie takich zbiorów regionalnych, które odzwierciedlałyby charakter sztuki danego miejsca, przy jednoczesnym uwzględnieniu zjawisk o charakterze krajowym, a w miarę możliwości finansowych – również światowym. Wstępne założenia przedstawione przez Dąbrowskiego pokrywały się z tymi towarzyszącymi powoływaniu kolekcji FRAC, takimi jak rozwój i upowszechnianie twórczości współczesnej w regionach, polityka oryginalnych zakupów do lokalnych kolekcji sztuki współczesnej oraz podniesienie świadomości w rozumieniu współczesnych form sztuki w regionach. Oba programy kładły duży nacisk na rozwinięcie współpracy z samorządami terytorialnymi, z którymi wspólnie chciały wyznaczyć cele i opracowywać formy wykorzystania środków z funduszy w obszarze kultury. Pomóc

<sup>1</sup> Kolekcjonowanie trzeba się nauczyć. Z Waldemarem Dąbrowskim, ministrem kultury w latach 2002–2005, inicjatorem Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu”, rozmawia Agnieszka Pindera, [w:] *Na zachętę do muzeum. Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, Muzeum Sztuki 1, Łódź 2013, s. 45.



w osiągnięciu tego planu miało przyjęcie zasadniczej zmiany polityki, polegającej na traktowaniu kultury jako jednego z sektorów gospodarki, a nie jak dotąd tylko jako beneficjenta środków publicznych. Zbliżenie kultury i ekonomii było wyrazem wykazania zainteresowania przemysłami kultury, które do tej pory nie były finansowane przez Ministerstwo Kultury. Kluczową różnicą w momencie powołania FRAC i *Znaków Czasu* były okoliczności, w jakich je formułowano. Podczas gdy bezpośrednim powodem powołania francuskiego programu była próba decentralizacji systemu finansowania i rozwoju kultury, jego polski odpowiednik miał za zadanie nadrobić braki, do których doprowadziły lata zaniedbań w sferze kolekcjonowania i promocji sztuki współczesnej. Wprawdzie w dokumencie inicjującym *Znaki Czasu* również zwrócono uwagę na potrzebę decentralizacji w obszarze kultury i wyprowadzenie uwagi poza Warszawę, to



*Rzeczywistości. Kolekcja bez granic II*, Galeria Zachęta, 5 września – 16 listopada, 2003.  
Na pierwszym planie: Markus Raetz, *Gross und Klein (Duży i Mały)*, 1992–1993, brąz (rzeźba), dykta, karton (cokół), od lewej: Anette Messenger, *Moja kolekcja przysłów*, 1974, haft na tkaninie; Anette Messenger, *Chimera*, 1983, technika mieszana, fot. Elżbieta Sęczykowska



Robert Kuśmirowski, *Łódź – Paryż*, 2006,  
*Na zachętę do muzeum.*  
*Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa*  
*Zachęty Sztuk Pięknych,*  
MS1, 2013/2014

w rzeczywistości trudno mówić o rozproszeniu w sensie instytucjonalnym, bo dopiero w 2004 roku rodziła się koncepcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej jako centralnej instytucji zajmującej się sztuką współczesną (ze względu na planowaną budowę MSN oraz obecność Zachęty w Warszawie zdecydowano się nie powoływać w województwie mazowieckim kolejnej instytucji z programu *Znaki Czasu*). Konsekwencją tych rozbieżności była inna zróżnicowana wizja rozwoju powstających kolekcji. We Francji koncepcja regionalnych funduszy oparta była na eksperymencie i w momencie wprowadzania stanowiła nową propozycję w stosunku do istniejących muzeów sztuki współczesnej. Zakładano, że kolekcje będą miały charakter nomadyczny, a pozabawienie ich stałej lokalizacji zmusi je do bycia w ciągłym ruchu i docierania do szerokiej publiczności. Ponad trzydziestoletnia historia FRAC pokazała, że realizacji misji mobilnych kolekcji wcale nie przeszkadza posiadanie stałego miejsca, służącego celom wystawienniczym, edukacyjnym oraz artystycznym i już po 20 latach funkcjonowania

większość kolekcji posiadała swoje siedziby, z czasem modernizowane i przystosowywane do spełniania funkcji artystycznych i organizacyjnych. Tymczasem pomysł *Znaków Czasu* od samego początku przewidywał stworzenie we wszystkich województwach sieci tak zwanych „muzeów nowoczesności” oraz „interdyscyplinarnych centrów nowoczesności”. Te, adekwatnie do funkcji, odpowiadać miały za gromadzenie, przechowywanie i udostępnianie dzieł kultury jako świadectw naszych czasów. Przyjęto, że dzięki nim uda się zaangażować różnorodne grupy społeczne w działania na rzecz sztuki współczesnej oraz poszerzyć jej znaczenie w sferze edukacji. Założeniom sprzyjać miało adaptowanie obiektów poprzemysłowych, często posiadających walory zabytkowe, do instytucji upowszechniania kultury współczesnej. W efekcie powstające kolekcje stanowiły katalizatory budowy nowych gmachów muzeów, centrów i galerii sztuki. Różne były także zasady formalne regulujące powoływanie podmiotów operujących programem. We Francji państwo zobowiązało każdy region do ustanowienia stowarzyszenia, które regularnie było finansowane z subwencji zasilanych środkami państwowymi i regionalnymi. W Polsce stowarzyszenia były powoływane na zasadzie dobrowolności i nawiązywać miały do tradycji dawnych Towarzystw Zachęty Sztuk Pięknych – stąd większość organizacji powstałych w ramach *Znaków Czasu* przyjęła nazwę „Zachęta” (na przykład Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Świętokrzyska Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Zachęta Sztuki Współczesnej). Każda z Zachęt regionalnych po ukonstytuowaniu się i podjęciu decyzji, że chce stworzyć kolekcję, otrzymała od ministerstwa dar w postaci dzieła sztuki jako początek przyszłej kolekcji. W ciągu dwóch lat po zainaugurowaniu *Znaków Czasu* w niemal każdym województwie, z wyjątkiem podkarpackiego,

powstały stowarzyszenia gotowe realizować program. Jego główny cel, czyli zainicjowanie regionalnych kolekcji, został osiągnięty, choć z różnymi skutkami. Perspektywa rozwoju przedsięwzięcia zakończyła się jednak już po dwóch latach, wraz ze zmianą na stanowisku ministra. W 2007 roku Kazimierz Ujazdowski przeformował *Znaki Czasu* z programu narodowego kultury w program operacyjny. W konsekwencji tej zmiany ze środków zarezerwowanych do tej pory na realizację statutowych obowiązków dla 15 regionalnych kolekcji mogły skorzystać wszystkie instytucje sztuki w kraju. Ta zmiana poważnie osłabiła lokalne Zachęty, które utraciły gwarancję uzyskania środków na zakup dzieł sztuki, ponadto zmuszone były rywalizować z bardziej prestiżowymi placówkami (na przykład muzeami narodowymi). Radykalnie zmniejszono też wtedy środki przeznaczone na program operacyjny i ostatecznie został on zlikwidowany po objęciu stanowiska ministra przez Bogdana Zdrojewskiego.

**Pomysł *Znaków Czasu* od samego początku przewidywał stworzenie we wszystkich województwach sieci tak zwanych „muzeów nowoczesności” oraz „interdyscyplinarnych centrów nowoczesności”. Te, adekwatnie do funkcji, odpowiadać miały za gromadzenie, przechowywanie i udostępnianie dzieł kultury jako świadectw naszych czasów.**

Mimo krótkiego okresu zainteresowania Ministerstwa Kultury *Znakami Czasu* perspektywa ponad 10 lat od momentu ich powołania wykreśla aktualny krajobraz instytucji związanych z zadaniem kolekcjonowania sztuki współczesnej. Niewątpliwie najbardziej spektakularnym sukcesem programu było zbudowanie pierwszego w powojennej Polsce obiektu poświęconego sztuce aktualnej, czyli Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu. Nową instytucję utworzono dzięki porozumieniu czterech partnerów: Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, władz województwa kujawsko-pomorskiego, Gminy Miasta Toruń oraz Toruńskiego Stowarzyszenia Przyjaciół Sztuk Pięknych „*Znaki Czasu*” w 2006 roku. Otwarcie gmachu w 2008 roku było entuzjastycznie komentowane jako prawdziwy przełom w polskiej polityce kulturalnej i odbierane jako zapowiedź tworzenia kolejnych obiektów służących rozwojowi lokalnych

kolekcji. Jednak niektórzy krytycy, jak Iza Kowalczyk, w realizacji samego budynku widzieli zaprzepaszczonej szansę na niebanalną architekturę<sup>2</sup>. Pozbawiony oryginalnego charakteru obiekt do dzisiaj nie przykuwa uwagi i nie zachęca do zwiedzania jego wnętrza. Przy okazji otwarcia nowej przestrzeni ujawniły się także pierwsze formalne problemy. Ponieważ nowa instytucja powstała niezależnie od stowarzyszenia, któremu powierzono tworzenie kolekcji, zbiory nie mogły przejść na własność CSW. Postanowiono więc, że prace zostaną przekazane instytucji w formie depozytu, ale niezależnie od tego centrum rozpoczęło tworzenie własnej kolekcji. W formie stałych depozytów pozostają także inne kolekcje, na przykład należąca do Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej. Już sama nazwa sugeruje, że zbiory tego krakowskiego stowarzyszenia tworzone były z myślą o powołaniu, podobnie jak w Toruniu, nowej placówki. Mimo wysokiej oceny merytorycznej zebranych prac nie zostały one włączone w zbiór powołanego niezależnie od *Znaków Czasu* w 2010 roku Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie. W tym czasie prace z kolekcji pokazywane były w kilku miastach, głównie na południu Polski. Ostatecznie od 2013 roku elementy tej kolekcji są na stałe prezentowane w przestrzeni tarnowskiego Dworca PKP jako wspólne przedsięwzięcie BWA w Tarnowie i Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej. W ciągu trzech lat zorganizowano tam sześć odsłon cyklu zatytułowanego *Wystawa stała*. W 2013 roku uroczystego złożenia kolekcji w formie depozytu do Muzeum Sztuki dokonało Łódzkie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, które jako pierwsze oficjalnie zakończyło tworzenie swojej kolekcji. Przekazane prace od początku były kupowane w zgodzie z tradycją kolekcjonowania sztuki współczesnej w Łodzi i są obecnie prezentowane jako część stałej ekspozycji MS2.

W czołówce najwyższej ocenianych kolekcji znajdują się między innymi Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Białymstoku oraz Śląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Katowicach. Żadna z tych kolekcji nie posiada własnej przestrzeni ekspozycyjnej i mimo to, a może właśnie dzięki temu, stanowią najoryginalniejsze zbiory podróżujące zarówno po Polsce, jak i za granicą, spełniając przy tym zakładany przez *Znaki Czasu* postulat mobilności. Jednak stale rozbudowywane kolekcje wymuszają na zarządach Zachęt starania o pozyskanie własnych przestrzeni pozwalających magazynować i prezentować zebrane prace w niezależny sposób. Mimo wstępnych założeń programu o współpracy regionalnych kolekcji z władzami samorządowymi żadna z tych trzech organizacji nie otrzymała odpowiedniej do działań przestrzeni. I tak na przykład wbrew wszelkim staraniom szczecińskiej Zachęty tamtejsze władze nie przekazały jej budynku po dawnej transformatorowni. Obiekt zdecydowano się przekazać galerii miejskiej, a zarządcę wybrać na drodze rozpisanej przetargu, który wygrała zewnętrzna spółka. Choć poprzemysłowy charakter miejsca idealnie wpisywał się w założenia programu Dąbrowskiego, prace są wciąż magazynowane w szczecińskim Muzeum Narodowym. O nową przestrzeń dla swojej kolekcji bezskutecznie stara się także białostocka Zachęta wraz z Galerią Arsenał, w której zdeponowane są zbiory. Pomimo wcześniej-

99

2 Izabela Kowalczyk, *Otwarcie Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu*, 14.06.2008, <http://strasznasztuka.blox.pl/2008/06/Otwarcie-Centrum-sztuki-Wspolczesnej-w-Toruniu.html> [dostęp: 09.02.2016].

Markus Reatz, *Gross und Klein (Duży i Mały)*,  
1992–1993 brąz (rzeźba), dykta, karton (cokół),  
z wystawy *Rzeczywistości. Kolekcja bez granic II*,  
Galeria Zachęta, 5 września – 16 listopada 2003,  
fot. Elżbieta Sęczykowska





szych zapewnień ze strony miasta i rozstrzygniętego konkursu architektonicznego na adaptację budynku dawnej elektrowni, nie został nawet wyznaczony termin rozpoczęcia prac. Bez powodzenia o przestrzeń starego dworca kolejowego w Katowicach starało się także Śląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, przechowujące prace z kolekcji w magazynach Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Współpraca na poziomie lokalnym nie wszędzie jest jednak taka sama. Niewątpliwym sukcesem *Znaków Czasu*, dążących do wypracowania zrównoważonego finansowania lokalnych Zachęt opartego na państwowych, samorządowych i prywatnych dotacjach, jest przykład Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Powstało ono z prywatnej inicjatywy przedsiębiorcy i polityka Janusza Palikota, a jego działalność jest wspierana przez władze Lublina i Urząd Marszałkowski Województwa Lubelskiego.

Część towarzystw powstałych w ramach *Znaków Czasu* przyjęła bardzo indywidualne podejście do tworzenia publicznych zbiorów sztuki współczesnej. Wielkopolskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych początkowo działało na rzecz wzbogacania i uzupełniania stałej ekspozycji Muzeum Narodowego w Poznaniu. W 2005 roku towarzystwo rozpoczęło współpracę z lokalnymi instytucjami publicznymi, czego efektem było wyjście z kolekcją w przestrzeń miasta. Prace zakupione przez poznańską Zachętę znajdują się na tamtejszym lotnisku, w miejskich parkach oraz na ulicach i placach. Z kolei najbardziej nietypowym spośród wszystkich towarzystw jest Podkarpackie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Rzeszowie. Powstało w 2008 roku jako ostatnie w Polsce, kiedy program *Znaki Czasu* już mocno stracił na znaczeniu. Inicjatywa podkarpacka powstała w służbie aktywnej popularyzacji dokonań artystów z regionu. Zarządowi udało się zaangażować w działalność przedstawicieli lokalnego biznesu, dzięki którym aktywność wydawnicza, wystawiennicza i kolekcjonerska towarzystwa nie wymagała finansowania z programu ministerialnego. Nakładem Zachęty ukazały się cztery tomy albumu *Sztuka Podkarpacia*, prezentująca sylwetki i twórczość artystów regionu, a dzięki prywatnym darom twórców biorących udział w indywidualnych wystawach w postaci ich własnych prac, Zachęta buduje także swoją kolekcję. Nie wszystkie stowarzyszenia przetrwały jednak próbę czasu. Po kilku latach swoją działalność zawiesiła Lubuska Zachęta Sztuk Pięknych działająca przy BWA w Zielonej Górze. Nieaktywna pozostaje również Świętokrzyska Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, która działalność prowadziła w przestrzeni Muzeum Narodowego w Kielcach. Na jednorazowym zakupie prac do kolekcji zakończyło swoje działania Pomorskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, które mimo początkowych zapewnień, że dążyć będzie do powołania muzeum sztuki współczesnej, złożyło nabyte obrazy do magazynów Oddziału Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku. Przykłady te stanowią dowód na to, że nie wszędzie realizacji *Znaków Czasu* podjęli się wystarczająco zdeterminowani animatorzy. Tam, gdzie istniały silne tradycje twórcze i mocne środowiska artystyczne, udało się stworzyć stabilne ośrodki kolekcjonerskie. Największą porażką programu jest jednak to, że Zachęty nie przyjęły się tam, gdzie były najbardziej potrzebne.

Narodowy Program Kultury *Znaki Czasu* bez wątpienia ożywił proces kształtowania zbiorów sztuki współczesnej w Polsce. Ukierunkowany na aktywność obywatelską, a nie instytucjonalną, program dawał dużą swobodę zaangażowanym w tworzenie kolekcji podmiotom. Oczywiście i bliskie pokrewieństwo

z programem Fonds Régional d'Art Contemporain wzbudziło nieufność krytyki. Obawiano się wysypu centralnie sterowanych kolekcji sztuki współczesnej lub polskiej – uboższej wersji francuskich FRAC, którym zarzucano ślepe dążenie do mód Paryża, Berlina czy Nowego Jorku i kolekcjonowanie tej samej międzynarodowej sztuki. Wątpliwości budziło też mnożenie nowych bytów zajmujących się kolekcjonowaniem sztuki współczesnej zamiast zmodernizowania i przywrócenia sprawności instytucjonalnej istniejących przecież w dawnej sieci Biur Wystaw Artystycznych, które po 1989 roku stały się ofiarami decentralizacji państwa. Problematiczne i rodzące skrajne opinie były zasady formowania rad eksperckich, wybierających dzieła przeznaczone do zakupu, w których niejednokrotnie zasiadały osoby nieposiadające żadnego doświadczenia w dziedzinie sztuki współczesnej lub przeciwnie, znawcy, a wśród nich także artyści, których prace były celem zakupów. Wśród coraz częściej stawianych pytań dotyczących przyszłości kolekcji wciąż nierozwiązana jest kwestia fizycznego zabezpieczenia prac, ich eksponowania, przechowywania, ewidencjonowania i przede wszystkim konserwacji, na które nie ma, jak w przypadku francuskich FRAC, osobnych funduszy. Mimo wielu niedoskonałości *Znaki Czasu* wygenerowały olbrzymią falę publicznych debat na temat sztuki współczesnej w Polsce. Zatoczyła ona szerokie kręgi i rozwinęła się na niespotykaną dotąd w polskiej rzeczywistości skalę. Częścią programu stały się także szerokie dyskusje wokół kształtu, funkcji i programu takich realizacji jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP, Muzeum Nowoczesne we Wrocławiu czy Muzeum Sztuki 2 w Łodzi.

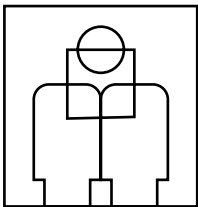


Portret Lecha Wałęsy został namalowany z inspiracji Joanny Świerczyńskiej w dniu ujawnienia przez IPN (bez potwierdzenia prawdziwości dokumentów) treści teczek SB przechowywanych w domu Czesława Kiszczaka. Grupowe malowanie portretu zatytułowanego *Siódmy dzień strajku* było reakcją na atakowanie Lecha Wałęsy i skazanie go na cywilną śmierć przez agendy „państwa PiS” i państwa z PiS. Lechu – dziękujemy za wolność! W rytualnym malowaniu wzięli udział: Paweł Althamer, Robert Brylewski, Aga Szreder, Joanna Świerczyńska, Zofia Waślicka, Artur Żmijewski, Żwirek, Natalia Żychska.









## Not as before, but Simply Again

TEKST: Maria Hussakowska-Szysko

W listopadzie w Cricotece, w ramach programu jubileuszowego związanego ze stuleciem urodzin Tadeusza Kantora, miało miejsce zdarzenie, doskonale wpisujące się w ważną dla aktualnej sztuki tendencję re/definiowania przeróżnych działań artystycznych, których elementem konstytutywnym jest/był czas. A uprzywilejowanie czasu przeszłego lub teraźniejszego w wielu wypadkach bywa kluczowe.

Efemeryczny charakter różnych artystycznych wydarzeń zmusza do myślenia nie tylko o czasie, w którym się one odbywały, ale także o jego śladach we wspomnieniach uczestników i świadków (na ogół coraz bardziej niepewnych wraz z upływającym czasem); czy wreszcie o materiale dokumentacyjnym, nagraniach, tekstach, zdjęciach oferujących dzisiaj tylko na pozór możliwie poprawne odczytania. Takie refleksje prowokowała instalacja zatytułowana *Sprawdzam!* Sprawdzając z – reaktywowaną z okazji wystawy i jubileuszu – Drugą Grupą próbujemy poruszać się po zaszygalizowanych przez nią polach i poziomach znaczeń.

Cricoteka tak anonsowała wydarzenie: „Wystawa *Sprawdzam!* to niezwykła prezentacja Drugiej Grupy – Jacek Maria Stokłosa, Lesław Janicki, Waclaw Janicki (aktorów teatru Cricot2 Tadeusza Kantora) nawiązująca do ich wystąpienia pod tytułem *Gwarancja na 20-35*, w 1973 roku na Biennale Młodych w Paryżu.

Autorzy odtworzą w Cricotece projekt sprzed blisko półwiecza, stawiając widza przed pytaniami o aktualność sztuki i jej konfrontację z ludzką egzystencją. [...] *Sprawdzam!*, zawołali zgodnie członkowie Drugiej Grupy – Jacek Maria Stokłosa, Lesław Janicki i Waclaw Janicki. Nadszedł czas, aby skonfrontować ideę z rzeczywistością!

Prawie pół wieku temu, w 1973 roku, w Muzeum Sztuki Współczesnej w Paryżu na 8. Biennale Młodych oferowaliśmy *Gwarancje na 20-35*. Mieliśmy do tego podstawy, kapitał zgromadzonych materiałów niezbędnych do przeżycia do późnej starości, obrazujący naturalne zachowanie starszych ludzi, gromadzących wielkie zapasy na nieokreśloną przyszłość. To była nasza gwarancja. Na ekspozycji prezentowaliśmy kilka ton żywności w skrzyniach przywiezionych z Polski”.

Druga Grupa (Jacek Maria Stoklosa, Lesław Janicki, Wacław Janicki), *Gwarancja na 20-35*, Biennale Młodych w Paryżu, 1973, fot. Jacek Maria Stoklosa



Od pewnego czasu staram się używać jak najoszczędniej, a może wręcz wystrzegać frazy „pamiętasz, jak...”, ale wystawa, a właściwie zdarzenie zaproponowane przez Drugą Grupę, odtwarzającą w Cricotece swoje działanie z 1973 roku, wymusza przyjęcie takiej perspektywy (oczywiście nie wyłącznie). A więc co pamiętam: nie byłam wówczas w Paryżu, nie widziałam wystawy, ale dostałam katalog, prawdopodobnie od jednego z artystów. I pamiętam, jakie ożywienie zapanowało w Krakowie, a ściślej w Krzysztoforach, kiedy Georges Boudaille, kurator paryskiego Biennale Młodych, konsultował z Tadeuszem Kantorem ewentualne kandydatury młodych polskich artystów. Romek Siwulak, z którym rozmawiałam na wernisażu w Cricotece, przypominał, że Grupa Anonimowa też była brana pod uwagę<sup>1</sup> (zrezygnowano z niej z powodu nieotrzymania ministerialnego dofinansowania), i dodawał, że działanie Drugiej Grupy bardzo się w Paryżu podobało, a Caroline Tisdal, krytyczka wówczas pisząca dla „The Guardian”, wręcz uważała tę pracę za najlepszą.

Kantor, wskazując na swoich aktorów: Jacka Stokłose, Lesława i Wacława Janickich, którzy w 1967 roku ukonstytuowali artystyczną grupę, a parę lat wcześniej rozpoczęli wspólne akcje, wystawy i happeningi, akceptował ich działania, co było dużym zaskoczeniem, bo na ogół miał ambiwalentny stosunek do artystycznych aktywności poza teatrem Cricot2. Wątpliwości były zresztą uzasadnione, bo po powrocie Drugiej Grupy z Paryża Kantor zerwał kontakty z jej członkami i ignorował ich przez parę lat (tak jak to tylko ON potrafił).

Druga Grupa o swoim projekcie pisze: „Pokazaliśmy się na Biennale Młodych przewrotnie jako starzy ludzie. W tym celu zostaliśmy wcześniej przygotowani przez profesjonalnych filmowych charakteryzatorów. Charakteryzacja była tak przekonująca, że wizytujący naszą ekspozycję minister kultury Francji traktował nas z należnym starcom szacunkiem.

Po raz kolejny zabrakło w naszej twórczości typowych artystycznych wytworów, a zamiast nich posługiwaliśmy się przedmiotami gotowymi i samymi sobą – specyficznym humorem, ironią i dowcipem. Brak konkretnego dzieła powoduje, że aby przypomnieć tę akcję, musimy odtworzyć rekwizyty i postacie. Dożyliśmy, jesteśmy teraz w wieku, jaki zakładaliśmy, a nawet dużo dalej. I to na naszych twarzach widać, jak idea sprzed dziesiętków lat zmieniła się w rzeczywistość”.

W dalszej części tekstu trochę zaczepnie – i odrobinię patetycznie – ubolewają nad niepamięcią i nieobecnością ich niematerialnej sztuki w ramach systemu, i tym samym koniecznością przypominania się.

Ale tytułowe „sprawdzanie” nie odnosi się tylko do starej maksymy Owidiusza *tempora labuntur tacitisque senescimus annis* czy przetestowania, z trudem, krok po kroczku, fizycznych i mentalnych możliwości ponownego wykonania ani też do idei powrotu ukonstytuowa-



Grupa Druga. *Sprawdzam!*, Cricoteka, 20 listopada – 20 grudnia 2015

nej przed laty grupy (o czym później). Te kwestie liczą się jednak. Przecież przed laty, w Paryżu, jednym z elementów były wręczane widzom certyfikaty, gwarancja na przetrwanie – znaczeń, a nie produktów – na lat co najmniej 30.

„Sprawdzam” to przede wszystkim pokerowa odzywka – a w pokera grywaliśmy dość często. Powtarzana, przez przejmującego inicjatywę gracza, zawiązuje akcję, stwarza nową sytuację. Każdy z uczestników gry mówi w swoim imieniu, dlatego też w tytule akcji użyto liczby pojedynczej, co sugeruje, że kolejni artyści wypowiadają tę formułę. „Sprawdzam” to wypowiedź, która jest czynnością, a więc ma charakter performatywny. Jonathan Culler wyjaśnia, że: „Język jest performatywny w tym sensie, że nie przekazuje po prostu informacji, lecz dokonuje różnych aktów, przez powtarzanie ustalonych praktyk dyskursywnych bądź sposobów działania”<sup>2</sup>. Posłużenie się performatywem w tytule zdarzenia, którego najwyrazistszą cechą jest bezruch, wywołuje mocne spięcie, prowokuje, wręcz drażni.

W stworzonym w Cricotece zdarzeniu artyści uczestniczyli trzykrotnie. W Paryżu siedzieli codziennie przez dwa lub trzy tygodnie, ale już nie pamiętają dokładnie. Wystarczająco długo, żeby zdenerwować Kantora – niewystarczająco, żeby wypełnić czas trwania wystawy. Kolejny dowód na względność czasu. Obie aranżacje ekspozycyjnych przestrzeni miały silne wizualne działanie i हुई podobieństwem. W Krakowie w muzealnym przyziemiu, z dużej szatni wyodrębniono otwartą przestrzeń białego sześcianu, gdzie *vis-à-vis* wejścia, pod ścia-

<sup>1</sup> Dowodem bezdyskusyjnym jest zamieszczenie w katalogu wystawy zdjęć ich projektu *Behind the Door (Les Artistes anonymes)*, [w:] *8e biennale de paris, manifestation internationale de jeunes artistes*, 14 septembre – 21 octobre 1973, s. nienumerowane.

<sup>2</sup> Jonathan Culler, *Teoria literatury*, tłum. Maria Bassaj, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 11.





Grupa Druga. *Sprawdzam!*,  
Cricoteka, 20 listopada –  
20 grudnia 2015

na na trzech krzesłach zasiedli – i zamarli w bezruchu – artyści. Nad nimi na ścianie reprodukcja ich grupowego portretu z biennale. Obok, na podłodze wiktuały w skrzyniach, pakach, workach, torbach i innych pojemnikach (w swoim ogólnym wyrazie bardzo bliskie Kantorowskim obiektom eksponowanym dwa piętra powyżej). Na ścianach prosta, ale efektowna – i bardzo w swej konwencji muzealna – ekspozycja fotografii paryskiego projektu. Część zdjęć dokumentuje zabiegi charakteryzatorki, odsłaniając to, co dzieje się za kulisami, a czego widz na ogół nie ogląda, wprowadzany w fikcyjny świat filmu<sup>3</sup>. Inne pokazują ucharakteryzowanych aktorów na paryskich ulicach – taki prosty zabieg mieszania porządków. Były też fotografie dokumentujące ich obecność w tych samych miejscach bez kostiumu i charakteryzacji. Wszystkie w formacie bliskim kwadratu, w płaskich białych ramach, przetworzone cyfrowo. Niemal wszystkie pokazują aktorów w ruchu na ogół w przypadkowych sytuacjach: mimo że nie mają jednoznacznie reportażowego charakteru, odsyłają nas do tego, co „tam i wtedy”, czyli na paryskim Biennale Młodych w 1973 roku. Efekt zdjęcia pozowanego – wizytówki zdarzenia – zastygłych w trochę nienaturalnych pozach starców zakłóca „młodzieńczość” spojrzenia i gestu Stokłosy. Przyglądając się im wnikliwiej i zastanawiając się, czy ich perswazyjny charakter nie jest zbyt dosłowny, wpadamy się w pułapkę zastawioną przez artystów, którzy odsyłają odbiorcę do konfrontacji dwóch sytuacji fikcyjnej i realnej, przywoływanego paryskiego biennale i krakowskiej instalacji.

Już za pierwszym gestem powtórzenia, czyli zaznaczenia przez artystów „swojej przestrzeni”, kryją się ważne odniesienia. Po pierwsze, muzeum Kantora, w którym jego aktorzy – nie bezboleśnie – dopiero negocjują dla siebie miejsce, ale doceniają znaczenie muzeum i cenią architekturę. A po drugie, szatnia jako przestrzeń dla sztuki przenosi nas do spektaklu Kantora *Nadobnie i koczkodany*, z którego nie da się zapomnieć Janickich jako monstrualnych i nieco agresywnych szatniarek. Trzeba wspomnieć, że na pomysł wykorzystania szatni wpadł – z typową dla niego intuicją – Józik Chrobak. Układ zaanektowanej wystawowej przestrzeni był nie tylko poprawny, ale wręcz wskazywał na zabawę aktualnymi konwencjami. Wkomponowanie w tę przestrzeń żywych rzeźb, czyli zastygłych w katatonicznym ośpieniu artystów – tym razem już z minimalną charakteryzacją – kieruje naszą uwagę do oczywistych odniesień do teatru, ale nie tylko tego kantorowskiego, który w tych okolicznościach od razu przychodzi nam na myśl. Ważniejsze są jednak *tableau vivant*, jakże anachroniczne żywe obrazy, w których Roland Barthes dostrzegł unieruchomienie czasu, pokrewne do tego, jaki daje fotografia: „W fotografii unieruchomienie Czasu objawia się w przesadnym trybie, nawet monstrualnym: Czas zostaje połączony (stąd związek z Żywym Obrazem, którego mitycznym prototypem jest uśnięcie Królowny po zranieniu się wrzucionem)<sup>4</sup>”. Aktorzy wkomponowujący się w historyczny żywy obraz z owej przesadności gestu, kostiumu, makijażu, pozy bardzo korzystali. Stała się wręcz ich wizytówką, którą bezbłędnie odnajdujemy na fotografiach/obrazach. Współcześni inscenizatorzy żywych obrazów swobodnie łączą tę grubymi nićmi szytą anachroniczność z innymi, nowszymi technikami prezentowania, czyli eksponowania. Na przykład Peter Greenaway kilkakrotnie wprowadzał żywe ciało w muzealne ramy (*The Physical Self* w Museum Boimans Van Beuningen w Rotterdamie w 1991 roku), badając jego ekspozycyjne sensory. Uważał bowiem, że: „współczesna wystawa może zintegrować wiele złożonych kulturowych języków, robiąc z niej coś w rodzaju trójwymiarowego filmu, stymulującego wszystkie pięć zmysłów, aktywizującego widza, który może wykreować sam dla siebie własną czasową ramę percepcji i skoro może (równie dobrze) oglądać, to i dotykać prezentowanych obiektów, wchodząc z nimi w fizyczno-wizualne relacje<sup>5</sup>”. Żywe obrazy i żywe ciała w muzealnych ramach wykorzystywali też inni artyści i kuratorzy. I nie chodzi o mnożenie takich strategii, natomiast Greenaway jako przede wszystkim człowiek sceny wydaje się ważnym tropem.

W omawianym działaniu inscenizacja z założenia powtórzyć ma konkretną sytuację, a więc odnieść się do zapamiętanych przez artystów mentalnych obrazów, „tamtego biennale”, do zdjęć, które są pomocną ściągą w tych rekonstrukcyjnych procesach budowania wizerunku artystów dojrzałych – w podtekście artystów rozliczających się, podsumowujących i tak dalej – tak

3 Lekcji makijażu udzieliła im, jeszcze w Warszawie, charakteryzatorka filmowa, którą poznali w czasie kręcenia *Potopu*.

4 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przekład Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 154.

5 Peter Greenaway, katalog wystawy *Some Organizing Principle*, Glynn Vivian Art Gallery, Swansea 1991, cyt. za: James Putnam, *Art and Artifact, The Museum as Medium*, Thames & Hudson, London 2001, s. 141.

jak to sobie wcześniej wyobrażali. Wspomagając się rekwizytami, które bardzo jednoznacznie odwołują się do starości, czyli torbami, workami i garami z podstawowymi produktami żywnościowymi, które stają się synonimem zachłanności, maniackalnej potrzeby gromadzenia. W realiach PRL z permanentnymi brakami miało to oczywiście jeszcze dodatkowy wymiar krytyczny. Powtórne posłużenie się zapasami jedzenia gromadzonymi na czarną godzinę ma – w moim odczuciu – przede wszystkim wymiar ironiczny, a nawet autoironiczny. Wiktuały, podobnie jak paryskie zdjęcia, zostały bardzo precyzyjnie rozłokowane, w równych rzędach, w filmowych sekwencjach. Są przede wszystkim świadkami odległego w czasie zdarzenia. Świadkami najważniejszymi są artyści, a może (tylko) ich ciała. Zdjęcia oglądano i namiętnie komentowano, natomiast nie widziałam, żeby ktoś zaglądał do toreb czy dotykał jedzenia. Nie wiem, czy w wyniku wpojonego szacunku dla muzealnych obiektów, czy generalnie dla muzeum. Podobnie z pełnym, wręcz anachronicznym respektem, potraktowano aktorów.

**W kontekście Cricoteki, odgrywania, repetowania gestu, oczywiste stają się pytania o teatr i teatralność, mimo że – jak powszechnie wiadomo – performans, zwłaszcza w swych początkach, unikał, a nawet ignorował relacje z teatrem. Dzisiaj natomiast nie ma nic naganego w krzyżowaniu różnych praktyk.**

Wydaje się, że przede wszystkim zdjęcia – jako poświadczenie obecności – były dla odbiorców „naturalnym” mostem do mentalnych wycieczek w przeszłość, cofania czasu, poszukiwania istoty tamtego paryskiego zdarzenia. Zdarzenia, którego powtórzenie z miliona powodów jest niemożliwe. Jednak inscenizacyjne zabiegi natarczywie zmuszają do porównywania. Zaczynając od przygotowania trzech aktorów, niemal nieruchomo usadzonych/osadzonych na krzesłach pod ścianą, przez ich kostiumy (już nie tamte garnitury, ale też trochę z lat 70.), a kończąc na ułożonych w stosach produktach. W zaaranżowanej przestrzeni, tak jak i języku ciała, wszystkie elementy zostały wyeksponowane tak, żeby uwiarygodnić powtórzeniowy charakter zdarzenia.

W kontekście Cricoteki, odgrywania, repetowania gestu, oczywiste stają się pytania o teatr i teatralność, mimo że – jak powszech-

nie wiadomo – performans, zwłaszcza w swych początkach, unikał, a nawet ignorował relacje z teatrem. Dzisiaj natomiast nie ma nic naganego w krzyżowaniu różnych praktyk. W omawianym projekcie, w moich intuicjach mniej „kantorowskiej maszyny pamięci”, a więcej Becketta (do którego Janiccy wielokrotnie i z sukcesem podchodzili) analizującego z precyzją chirurga ekspresję bezruchu. Ale to oba wielkie koncepty aktora podbudowują sens sprawdzania.

Wydaje się, że tę niemą i kataleptyczną obecność jako reprezentację zdarzenia z przeszłości w jakimś stopniu pozwoli nam przybliżyć Jean-Paul Sartre i *casus* kelnera: „Gra w bycie kelnerem [...] jest reprezentacją dla innych ludzi i dla mnie samego, co oznacza, że mogą jedynie być poprzez reprezentację. Ruchy i gesty kelnera są reprezentacyjne dla kelnera, w ten sam sposób, w jaki obrazy mogą przedstawiać nieistniejące rzeczy poprzez rodzaj analogii”<sup>6</sup>. W tym, co przedstawione, można próbować szukać tamtych młodych artystów odgrywających – tam i wtedy – starych katoników.

Jak można wpisać w dyskurs historii sztuki – czego domagają się artyści – tytułowe zdarzenie? Do czego nas prowadzi sprawdzanie niemożliwej repetycji?

Wpisuje się na pewno w bardzo rozbudowane artystyczne działania oparte na powtórzeniu (z mocnym/słabym odwołaniem do filozoficznych rozważań Jacques’a Derridy czy Gilles’a Deleuze’a). Działań takich jest tak wiele, że błyskawicznie konstruowane taksonomie starają się wyodrębnić i nazwać artystyczne strategie. W używanych w języku angielskim określeniach tak często pojawia się przedrostek „re-”, że okrągły stół prominentnych amerykańskich krytyków proklamował na łamach „Artforum”<sup>7</sup> określenie roku 2013 rokiem re-(petycji). W obszarze sztuk performatywnych *reenactment* konsoliduje praktyki zmierzające do odtworzenia pewnych działań i wydaje się najbliższy omawianej pracy. Separuje się wyraźnie od teatralnego odgrywania na nowo, eksponując tak cenioną autentyczność gestu, z jak najdalej posuniętą dbałością o zgodność z pierwowzorem. W tych staraniach wszystko od scenarii po rekwizyty może przypominać pierwowzór, ale nie musi, bo istotna jest wola artysty. Przywołajmy Allana Kaprowa, który w początkowej fazie gwałtownie oprostowawszy powtarzanie happeningu, pisał: „Kiedy doktorzy Eugen Thiemann, Wolfgang Feelisch i ja zdecydowaliśmy się na retrospektywę mojej kariery w Museum am Ostwall w Dortmundzie, to od razu sobie przyrzekłem, że albo będę miał z tego frajdę, albo zrezygnuję. Mogę zrobić tylko wyimaginowaną wersję tego, czym mogły być te działania, a czym są teraz”<sup>8</sup>. W refleksji Kaprowa dominuje przekonanie o zasadniczej zmianie w definiowaniu i popularnym rozumieniu/odczuwaniu czasu w latach 60. i w czasie przygotowywania retrospektywy. Nie chodzi o sprzeczności, wskazane przez Arystotelesa, w dociekanii chwili terażniejszej. Dla początków happeningów i performansów, a więc także jego artystycznych doświadczeń, charakterystyczne były próby igrania z czasem spektaklu, przeciągania efektu oczekiwania na rozpoczęcie zdarzenia i anektowania tych pustych zdarzeń w strukturę happeningu, zatrzymywanie czasu; co, co nazywali *stopping in time*.

Teraz – generalizując – panuje przekonanie narzucone przez fizyków o wszechogarniającym czasie przeszłym, bo zapisanie tego zdania, a nawet mgliste przywołanie myśli, to już kilkadziesiąt sekund.

6 Tak pisze w książce poświęconej Sartre’owi doskonała interpretatorka jego filozofii Mary Warnock, taż, *Filozofia Jean-Paula Sartre’a*, [b. tłum. i wyd.], Warszawa [b.r., b.s.].

7 „Artforum” 2013, December, s. 127–130.

8 Allan Kaprow, *Re-invented Yard*, www.allankaprow.com [dostęp: 08.02.2016].



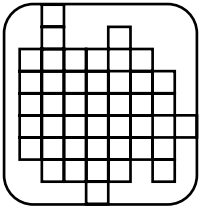
Grupa Druga, Kraków,  
fot. Jacek Maria Stokłosa

Sztuka ostatniej dekady chętnie i często problematyzuje status działań efemerycznych, niematerializujących efektów, nicuje i prze-rabia na nowo różne wątki składające się na historię performansu, akcji, happeningu czy body artu. Bierze na warsztat także ich – za-wsze niedoskonałe – reprezentacje. Powrotem towarzyszy przypomina-nie słownikowych zawilosci i refleksja o ulotności nie tylko prac, ale i tworzonych przez artystów kategorii. Szereg wątpliwości budzi rejestracja, która przy podejmowanych próbach powtórzeń zdarzeń okazuje się wysoce zawodna. Efektem nasilenia zainteresowań ba-daczy z różnych dyscyplin kolejne antologie tekstów, które dotyczą tego zjawiska w coraz szerszej, globalnej perspektywie. W ostatnio wydanym tomie *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*<sup>9</sup> zderzono ze sobą dwie perspektywy badawcze: kulturoznawstwa i historii sztuki. Ta ostatnia, choć przywiązana do obiektów i zamrożonego w nich czasu, nie jest bezradna wobec gestu, ciała, rozpadu. Wydaje się, że wśród trafnych analiz współczesnych strategii powtórzeń i prób ich dookreśleń jedna wyjątkowo dobrze przylega do zdarzenia skonstru-owanego przez Drugą Grupę w krakowskiej Cricotece: *Not as before, but Simply Again*<sup>10</sup>. Bezpośrednia porównywalność jest przez Drugą Grupę przywoływana i jednocześnie odrzucana. Zapropo-nowana gra z czasem, pamięcią, reprezentacją już w punkcie wyjścia miała zderzyć się i posiłkować trzema wersjami, a że dwie z nich należą do Bliźniaków, to mnożą się pytania o zbieżności w funkcjonowaniu pamięci. Trzeba było zacząć do konfrontowania wszystkich wersji, budować tę wspólną, ze świadomością protekcjonizmu, wymazywania, utraty. Cel to ustalenie wspólnej teoretycznej pozycji, ale tytuł, przywołujący liczbę pojedynczą, podważa konsensus. Dominująca wydaje się kwestia pierwotnej recepcji każdego z artystów. Wyglą-da na to, że sprawdzaniu towarzyszyło integrujące wszystkich ar-tystów przekonanie, że powtórzenie formalnie zorganizowanego *displaya* z paryskiego muzeum jest w efekcie poddaniem się fantazji, że to i tak nie będzie jak wtedy. Co nie wyklucza nieskrępowanej gry wyobraźni z tym, czym było, mogłoby być i jest konstruowane *simply again* zdarzenie. Wspólnie przepracowany projekt nie zakła-dał restytucji Drugiej Grupy, mimo że powrót mogły sugerować bilbordy na krakowskich przystankach tramwajowych. Nie ma też deklaracji, że artyści nie będą wracać, co stwarza możliwość arcyciekawych spotkań.



9 *Perform, Repeat, Record, Live Art in History*, A. Jones, A. Heathfield (ed.), Intellect Ltd, London 2012.  
10 A. Lepecki, *Not as before, but Simply Again*, [w:] *Perform, Repeat, Record...*, dz. cyt., chapter 8.





# Gorąca transmisja

Z Bogną Świątkowską rozmawia Adam Mazur

FOTOGRAFIE: Mikołaj Długosz

Rozumiem politykę jako sprawczość. To jest moja praktyka, uznaję z innych pozycji niż wąsko pojmowane „tradycja i naród”, że kultura najnowsza jest istotną częścią życia społecznego. Jeżeli mogę się włączyć, wesprzeć narzędzia, które pozwolą wyprowadzić ją ze świata teorii w świat praktyki, regulacji, przepisów, to zrobię to.

Adam Mazur: Pamiętasz jeszcze, co robiłaś, zanim zaczęłaś kierować Fundacją Nowej Kultury Bęc Zmiana?

Bogna Świątkowska: Moją pierwszą pracą była praca w Bibliotece Pedagogicznej w Olsztynie. Pracowałam w czytelni i miałam służbowy zakaz czytania. Mogłam czytać jeden tytuł – dyrektor dopuszczał lekturę „Przeglądu Sportowego”, co było bardzo korzystne, bo jednak interesuję się boksem.

Pochodzisz z Olsztyna?

Tak, tam się urodziłam. Studiowałam bibliotekoznawstwo. Wyrzynałam jeden semestr.

Coś jeszcze studiowałaś?

Polonistykę. Była połowa lat 80., już po stanie wojennym, taki dziwny czas PRL gnijącego, sam środek emigracji wewnętrznej. Dookoła Olsztyna, na Warmii, było bardzo dużo gospodarstw, które Warmiacy

opuszczali, wyjeżdżając do RFN. Zostawały po nich domy w przepięknej przyrodzie i ludzie, szukając dla siebie trzeciej drogi, wynosili się na wieś – stąd są Pępki i inne wspaniałe osady zasiedlone przez „uciekierów” z miast. Byłam przekonana, że moja droga będzie taka sama, że czeka mnie emigracja wewnętrzna. Osiądę sobie gdzieś z przyjaciółmi w jakimś opuszczonym gospodarstwie i będę po prostu wiejską bibliotekarką – będę czytała książki i wypożyczała je okolicznej ludności.

Miałaś ambicje literackie, kiedy studiowałaś polonistykę?

Nie, w ogóle. Jestem zbyt samokrytyczna, by nie rozpoznać u siebie braku talentu. Studiowałam polonistykę z miłości do literatury. Bardzo wcześnie nauczyłam się czytać. Żyłam właściwie w książkach, szalenie interesowałam się światem, całym światem, no, ale poznawać go mogłam jedynie przez lekturę. Moja ulubiona książka z czasów przed podstawówką – mam ją zresztą do dzisiaj – to jednotomowa *Encyklopedia A-Z*.



**Skończyłaś tę polonistykę?**

Coś ty. 4 czerwca 1989 roku, akurat jak byłam na drugim roku, były wybory, po czym wzięłam od razu paszport i wyjechałam. W ławce trudno później usiedzieć.

**Nie masz magistra? Nawet licencjata?**

Nic. Nie wierzę w edukację uniwersytecką, wierzę w edukację doświadczeniem. Dlatego wydaliśmy *Odszkolnić społeczeństwo* Ivana Illicha.

**Swoich synów kształcisz jednak w szkole?**

Tak, ale oni nie są mną. Sami będą mogli podjąć decyzję.

**U ciebie to była świadoma decyzja?**

Porzucenia nauki? Oczywiście, bo nie miałam za co żyć. Musiałam się za coś utrzymać, więc musiałam pójść do pracy.

**Rodzice nie wspierali?**

Pochodzę z bardzo niemającego domu. Nie było szans na wsparcie.

**I dokąd wyjechałaś?**

Najpierw do Izraela. Jak wiele osób z mojego pokolenia dotknął mnie szok Holokaustu – uzmysłowienie sobie zagłady Żydów i cisza nad ich zniknięciem były wstrząsem. Fakty dziś szeroko znane nie były wtedy wiedzą powszechną. Chciałam więc zobaczyć, jak działa Izrael. No i dzięki koleżance na miesiąc wylądowałam w kibucu. Teraz myślę, że było to jedno z moich najważniejszych doświadczeń. Zmianowa praca – pracujesz na rzecz wspólnoty, pracujesz, gdzie cię przypiszą do pracy, a nie gdzie chcesz, nie masz pieniędzy, ale masz gdzie mieszkać, masz co jeść, możesz korzystać z różnych socjalnych udogodnień...

**Teraz powróciłaś do kibuców.**

Tak, z Konradem Pustołą dokumentowaliśmy kibuce, ponieważ interesowały mnie one ze względu na radykalizm projektu społecznego, któremu architektura była podporządkowana, była ich wyrazem.

**Wróciłaś do tego pierwszego kibucu?**

Wróciłam, oczywiście. To jest w ogóle jeden z najstarszych kibuców, nazywa się Ein HaShofet. Pracowałam tam jeden dzień w fabryce śrubek i nakrętek – nadal działa i ma super logo! Wtedy wydawało mi się, że to najgorsza praca świata. Polegała na sortowaniu śrubek i nakrętek według wielkości i materiału, z którego były wykonane. No, ale nie mogłam tam tkwić w nieskończoność.

**I dokąd pojechałaś?**

Pojechałam odwiedzić przyjaciół mojej mamy w Walii. W Cardiff pracowałam nielegalnie w jednej restauracji przez pół roku. Pracowałam tak długo, aż zarobiłam na bilet. Uważam, że nie zarabia się pieniędzy po to, żeby je mieć – zarabia się po to, żeby coś z nimi zrobić. Polskie odkładanie „na coś” bardzo źle mi wychodziło. Był 1989 rok; wiedziałam, co się dzieje w Polsce, bo miałam kontakt z mamą i moim ówczesnym chłopakiem. Wiedziałam, że jest bardzo źle i cieszyłam się, że pracuję w tej knajpie i stać mnie na różne rzeczy, których ludzie w Polsce nie mieli i nie mieli nawet na nie szans. Nie myślałam o tym, żeby wracać do Polski, ale też moim głównym celem nie było gromadzenie pieniędzy.

**A jaki był twój cel?**

Chciałam podróżować. Jeździć z miejsca na miejsce i w każdym z nich pracować tym samym systemem – czyścić kible, zmywać gary, być kelnerką albo babysitterką, chociaż powiem szczerze, że cudze dzieci trudno znoszę.

**Udało ci się w ten sposób zwiedzić pół świata?**

Nie, nie udało się. Utknęłam w Walii, a potem wróciłam do Izraela, ale już na trochę innych zasadach. Przed pierwszą wojną w Zatoce było tam naprawdę bardzo dużo ludzi z Polski, którzy pracowali tak, jak wtedy Polacy wszędzie pracowali – czyli przy robotach budowlanych, jako opiekunowie osób starszych, sprzątaczkę, robotnicy fizyczni... Izrael był o tyle „łatwym” krajem dla zarobkowej emigracji, że nie trzeba tam było znać języków obcych – a w tamtych czasach raczej poliglotami nie byliśmy – ponieważ starsi Izraelczycy mówili po polsku. Dla mnie był to moment totalnego dryfu – spotkałam różnych życiowych rozbitków i popaprańców z całego świata, z którymi podróżowałam metodą głosowania na skrzyżowaniu, czy jedziemy w prawo, w lewo, czy prosto. Sam rozumiesz, że taki czas jest niezwykle produktywny, ale nie pod względem finansowym, tylko raczej zdobywania doświadczeń, budowania zupełnie innego sposobu przyjmowania wiedzy o świecie.

**Rozumiem, że nawet nie ocierałaś się o kulturę i sztukę?**

Przepraszam bardzo, jadłam nożem i widelcem, słuchaliśmy dużo muzyki, nadążaliśmy nie tylko za rozwojem kultury na świecie, ale za skomplikowaną sytuacją polityczną Izraela – wtedy jeszcze oficjalnie nie było Palestyny, były za to Intifada i haszysz przemycany podobno z Doliny Bekaa przez żołnierzy sił pokojowych ONZ. Wszystko się mieszało, młodzi izraelscy poborowi z depresją, uciekający przed sobą cudzoziemcy, młodzi Palestyńczycy, chasydzi plujący na widok kobiety w spodniach, naśladowcy Jezusa w szatach jak sprzed 2 tysięcy – gigantyczne poczucie, że biorę udział w chorym balu ze światem polskiej emigracji zarobkowej, z giełdą ofert pod kościołem w tle, narastało. No i kiedy okazało się, że płacę przy Chopinie, że nie mogę dłużej wytrzymać bez wierzb Mazowsza i lasów Warmii, że na łopatkę kładzie mnie „Litwo, ojczyzno moja...” recytowane przez tych, którzy z Polski nie wyjeżdżali z własnej woli, wróciłam do kraju.

**Błagam cię...**

[śmiech] Naprawdę. Nici wyszły z tego mojego podróżowania. Poczulałam, że muszę wrócić do mojego kontekstu, do mojego kraju, gdzie jestem z ludźmi, z którymi mam wspólny język. Nie język *lingua*, tylko język doświadczeń, istotnych zdarzeń. Pierwsze kolejki zaliczyłam w 1976 roku, stojąc pod cukier. Trzy lata później podczas zimy stulecia mróz był taki, że szkoły i zakłady pracy zamknięto, więc siedzieliśmy w domu przy piecu, okna obłożone kocami. Ojciec dla hecy nauczył mnie wtedy palić fajkę. Miałam trzynaście lat. Było super. Wyczulenie na absurd sytuacyjny, jakaś taka niezdrowa do jego polskiej odmiany predylekcja wbudowały mi się wtedy chyba na trwałe. No i wróciłam w 1990 roku. A w kraju masakra, na ulicach łózka polowe z mięsem. Ale wszystko mi się podobało – taka jest prawda.

**Myślałam, że jako matka chrzestna polskiego hip-hopu spędziłaś sporo czasu w Stanach Zjednoczonych.**

**Ściągnęłaś do Polski amerykański hip-hop z Izraela?**

Oczywiście, że nie. Hip-hop znany był mi już wcześniej, nato-



**Mam totalną awersję do organizacji, które posiadają legitymacje z pieczętką i z moralną wyższością osądzają style życia innych, organizacji zarówno religijnych, jak i świeckich. Krótko mówiąc, jestem kompletnie pozbawiona zmysłu i chęci zrzeszania się.**

miast to nie muzyką, a sytuacją, która ją wytwarzała, się interesowałam. Zaczytywałam się w postmodernistach amerykańskich, którzy mnie fascynowali. Urodziłam się w 1967 roku, więc ruchy kontrkulturowe lat 60. były najbliższym mi romantycznym buntem. Ruch punkowy był rocznikowo może bliżej, ale z jakiegoś powodu, jeśli chodzi o postawy i wybory, dużo bliżej było mi do lat 60.

**Nie załapałaś się na opozycję antysystemową epoki późnego PRL?**

Nie. Mam totalną awersję do organizacji, które posiadają legitymacje z pieczętką i z moralną wyższością osądzają style życia innych, organizacji zarówno religijnych, jak i świeckich. Krótko mówiąc, jestem kompletnie pozbawiona zmysłu i chęci zrzeszania się.

**To opowiedz mi, jak zrobiłaś karierę w latach 90. Jak to się stało, że z niedosłej bibliotekarki stałaś się panią z radia i dyżurną redaktorką naczelną?**

Karierę? Co masz na myśli? Nie robiłam żadnej kariery, po prostu żyłam, jak mnie dryf prowadził. Na początku byłam gońcem i kimś w rodzaju sekretarza w „Brulionie” Roberta Tekielego. Zajmowałam się dystrybucją.

**Skąd znałaś „Brulion”?**

Znajoma poleciła mnie do pracy, bo musiałam gdzieś zarabiać.

**Daj spokój, zarabiać w „Brulionie”...**

Tak, to był absurd, ale wystarczyło na pół czynszu za mieszkanie na 23 metry kwadratowe na jedenastym piętrze w bloku na osiedlu Za Żelazną Bramą. Wspominam to jako jedno z istotniejszych doświadczeń zawodowych. Robert Tekieli był niesamowitą osobą, a jeśli chodzi o pracę – prawdziwy tytan.

**Ukształtował też w twojej głowie figurę redaktora magazynu jako pewnego wizjonera?**

Tak. On był bardzo skoncentrowany na swojej pracy, na swojej wizji. To, co było w nim szczególnie porywające, to fakt, że z otoczenia, które tworzy tak zwany świat, potrafił wyodrębnić takie treści i tak je pokazać, że one rzeczywiście stawały się zupełnie nową wartością. Znaczyły nie tylko bardziej, ale okazywało się, że mają więcej wymiarów, niż można podejrzewać. Nie powiełał, nie kserował, nie osiadał w formacie, nie robił po prostu jeszcze jednego pisma. Nie. To była transmisja tego, co było w jego głowie.

Na szczęście był otoczony przez chyba najbardziej interesujące samodzielne umysły młodej kultury tamtego czasu – poetów, prozaików, krytyków, z którymi potrafił stworzyć pismo o naprawdę niebywałej jakości. Nawet jak dzisiaj czytasz wczesny „Brulion”, to się nieźle trzyma.

**Co tam robiłaś?**

No, byłam „przynies, podaj, pozamiataj”. Byłam sekretarzem pisma. Czyli nie odgrywałam jakiejś szczególnej roli, jeśli chodzi o formowanie jego zawartości. Po prostu sprawiałam, że „Brulion” był we wszystkich księgarniach, w których miał być. Chodziło o stworzenie zaplecza dla czasopisma. To także sprawiało mi bardzo dużo przyjemności. Wiedziałam, że dzięki mojej pracy coś, co oni robią, co uznają za wartościowe, trafia do ludzi. Sprawiało mi to dużą frajdę, bo lubię widzieć efekty swojej pracy. Lubię sprzątać, zmywać, pracować, bo widzę efekt.

**Jedyne, czego tam nie widziałaś, to pieniądze...**

Rzeczywiście, nie było to najlepiej płatne zajęcie, ale umówmy się – miało inne walory.

**Utrzymywaliście potem kontakt z Tekielim?**

Niekoniecznie. On miał później okres, który zaowocował mistycyzmem i dryfem w stronę ognistego katolicyzmu i tutaj już trudno było mi się z nim spotkać. Widzieliśmy się później przypadkowo kilka razy i zawsze się cieszyłam z tych spotkań. Nadal go bardzo cenię. Jestem przekonana, że wszystko, co robi, robi z rzeczywistego, wielkiego przekonania i z zaangażowaniem – to wielka siła.

**Długo pracowałaś w „Brulionie”?**

Niedługo, jakiś rok. Później powstawał taki dziennik, który nazywał się „Obserwator Codzienny” i trafiłam do niego jako dziennikarz informacyjny.

**Już wtedy spodobały ci się media i praca w redakcji?**

Wcześniej byłam gońcem w popołudniówce, jeszcze w Olsztynie. To była super praca – będąc nikim, trzeba było łączyć ze sobą kluczowe osoby w mieście. Widzisz wszystko – nikt nie widzi ciebie.

**W „Obserwatorze” miałaś już jakąś poważniejszą funkcję?**

Pisałam normalne teksty dziennikarskie. Zresztą jak byłam gońcem, to też pisałam. Praca w prasie bardzo mi odpowiadała – zwłaszcza codziennej. Praca dziennikarza informacyjnego to zebranie informacji, weryfikowanie ich, podanie w możliwie najkrótszej formie, w dokładnie takiej objętości, jak zaplanowano – nie więcej, nie mniej. To jest bezpośrednia, gorąca transmisja i to jest sytuacja, w której ja się najlepiej czuję.

**Pisałaś o wszystkim, tylko nie o kulturze?**

W ogóle nie pisałam o kulturze. Pisałam o przestępczości zorganizowanej. To były czasy, które bardzo dobrze zostały pokazane w *Psach* Pasikowskiego.

**Miałaś już wtedy poczucie, że chcesz zostać w mediach?**

Wiesz, czułam, że to jest moje miejsce. Tak jak nie czułam, że moim miejscem jest uniwersytet. Tutaj czułam, że to jest mój zawód, mój temperament.

**„Obserwator” był ambitnym przedsięwzięciem i to się dobrze zapowiadało.**

Po prostu sprawiałam, że „Brulion” był we wszystkich księgarniach, w których miał być. Chodziło o stworzenie zaplecza dla czasopisma. To także sprawiało mi bardzo dużo przyjemności. Wiedziałam, że dzięki mojej pracy coś, co oni robią, co uznają za wartościowe, trafia do ludzi. Sprawiało mi to dużą frajdę, bo lubię widzieć efekty swojej pracy. Lubię sprzątać, zmywać, pracować, bo widzę efekt.

To była próba wprowadzenia nowego tytułu informacyjnego. Wychodziło wtedy „Życie Warszawy”, tytuł prasowy wychodzący w Warszawie od października 1944 roku, młodzieżowa „Gazeta Wyborcza”, która miała ogromną siłę. Media uwolnione od cenzury i jedynej słusznej linii partii zaczynały się w Polsce tworzyć i tworzył się również rynek pracy w mediach. Jestem z pokolenia, które weszło w tak zwany moment dziejowy: rynek mediów potrzebował nowych ludzi.

**Opowiedz o pracy w „Obserwatorze”.**

Z „Obserwatora” pamiętam w sumie niewiele. Byliśmy bardzo wkręceni w pracę. No, ale latem 1992 roku z ramienia „Obserwatora Codziennego” pojechałam relacjonować wybory parlamentarne w Izraelu. Jak wróciłam, to już nie było „Obserwatora” – upadł, a właściciel, zresztą producent musicalu *Metro* i promotor Edyty Górniak, pozdrowił nas z Wysp Brytyjskich. Dostałam bardzo fajną propozycję z „Życia Warszawy”. Zauważyli mnie wcześniej, kiedy udało mi się zdobyć jedną czy dwie informacje, których oni nie mieli, i wciągnęli mnie do zespołu.

**Zajmowałaś się polityką?**

Polityką nie. Znowu tą przestępczością zorganizowaną. W gazetach codziennych, w których pracowałam, w ogóle nie byłam w dziale kultury. Chociaż w „Życiu Warszawy” pracowałam z Pawłem Duninem-Wąsowiczem; tam poznałam Maurycyego Gomulickiego, tam poznałam Marka Raczkowskiego, Monikę Małkowską, Pawła Szwedę, który jest teraz redaktorem naczelnym wydawnictwa Wielka Litera...

**Zanim przejdziemy do „Życia Warszawy”, chciałbym odszukać w twojej biografii wątek muzyczny...**

Odkąd pamiętam, byłam wkręcona w muzykę. Pierwszym zespołem, którego zaczęłam słuchać z dużym zaangażowaniem, był Black Sabbath. Ozzy Osbourne – mistrz wokalistyki.

**Kiedy byłaś bibliotekarką?**

Coś ty! Ja byłam wtedy jeszcze w podstawówce. W każdym razie nagrywałam sobie na kasyty dyskografię Black Sabbath i do dzisiaj mnie dziwi, że te płyty, które się wtedy urywały, bo kończyła się czterdziestopięciominutowa audycja radiowa albo jedna strona kasyty, na którą się nagrywało z radia, mają swoje ciągi dalsze. Tak jak większość ludzi z mojego pokolenia jestem ofiarą gustów muzycznych Programu Trzeciego Polskiego Radia i ciepłej narracji Piotra Kaczkowskiego. Radio było wtedy oknem na świat. Preferencje muzyczne to nie są tylko preferencje muzyczne, to sposób zdobywania wiedzy o świecie. Gdy czytasz sobie bitników, postmodernistów amerykańskich, Julia Cortázara, których proza prześlizgnięta jest muzyką, która nie jest muzyką tła, to wiesz, że ona jest zespawana z miejscem i z ludźmi, wśród których powstaje. Słucha-

łam dużo jazzu, słuchałam bardzo dużo reggae, bluesa, wszelkich „czarnych” gatunków. To mnie interesowało, bo było nieoficjalną historią świata. Z „czarnej” muzyki wychodziła przeszłość, która dzisiaj jest oczywista – kolonializm, niewolnictwo, przetrzucanie ludzi z jednego kontynentu na drugi wbrew ich woli, walka o prawa człowieka, o równouprawnienie. Prawdziwą i fascynującą historię świata można wydobyć z błahych hitów!

**Chcesz powiedzieć, że audycje radiowe i muzyka były impulsem do opuszczenia Olsztyna?**

Adam, każdy z nas chciał jeździć! Jednym wystarczyła *trip*, a inni chcieli mieć prawdziwy bilet. Słuchaj – przez 22 lata swojego życia byłam absolutnie pewna, że nigdy nie wyjadę poza granice Polski Ludowej, a języka angielskiego uczyłam się nie po to, żeby rozmawiać, tylko żeby rozumieć piosenki Boba Marleya. Muzyka pociągała mnie jako wehikuł treści – czytałam więc coraz więcej i więcej, w jaki sposób funkcjonują „czarne” przedmieścia amerykańskich miast. Czytałam o tym, w jaki sposób te miasta są skonstruowane pod względem urbanistycznym, co tam się dzieje. Pamiętaj, że Polska Ludowa w latach 70. i 80. programowo wspierała ruchy emancypacyjne w Afryce i w Stanach Zjednoczonych.

**Gdzie o tym czytałaś? W „Świecie Młodych”?**

W „Świecie Młodych” to czytałam o emancypowaniu się Tytusa de Zoo. No, jak to gdzie? Książki? Czytelnia? Księgarnia? Biblioteka? Mówi ci to coś?

**Jaka książka mówi o gettach w amerykańskich miastach?**

*Chata wuja Toma?* Baldwin? Po prostu literatura amerykańska. Z każdej książki można wyciągnąć wiedzę. Wieczną miłością darzyć będę „Literaturę na Świecie” – zawdzięczam jej cały świat.

**Wróćmy do momentu, w którym stałaś się „DJ Bozią”.**

Nigdy się tak nie przedstawiałam i te różne tytuły wprawiają mnie w zakłopotanie. Nie celebrowałam nigdy swoich występów radiowych i nie budowałam na nich swojej tożsamości – naprawdę za każdym razem dziwię się takim pytaniom. Nikim się, kurczę, nie stałam. Jestem sobą.

**No, dobra, więc jak to się stało, że zaczęłaś prowadzić audycje hip-hopowe?**

Pracowałam już w tym czasie w „Życiu Warszawy”, no i pod koniec 1992 roku chyba dowiedziałam się, że powstaje niezależne radio, jedno z pierwszych lokalnych w Warszawie. Nazywało się Radio Kolor – autorskie radio Wojciecha Manna i Krzysztofa Materny finansowane przez biznesmena Pawła Obrębskiego. Ponieważ wiele osób mówiło mi, że mam spokój głos, poszłam spróbować. Przyszłam prosto z ulicy na przesłuchanie mikrofonowe.



Gorąca transmisja



### Przyjęli cię?

Zapytali mnie, co chciałabym robić. Powiedziałam, że chciałabym robić audycję o hip-hopie. Wojciech Mann strasznie się zmarszczył, bo okazało się, że nie jest miłośnikiem tego gatunku, ale powiedział „Dobra, spróbuj”. A ponieważ nie miałam wtedy żadnej płyty na własność – bo jak już ustaliliśmy, nie przywiązuję się do atrybutów materialnych – to wiesz, przez jakiś czas grałam z pożyczonych. I było bardzo fajnie. Po jakimś czasie zorientowałam się, że ktoś mnie słucha, chociaż długo w to nie wierzyłam, myślałam, że mówię sama do siebie. No i wyjechałam na trzymiesięczne stypendium do Goethe-Institut w Murnau – gdzie miałam uczyć się niemieckiego, a wpadłam w totalne towarzystwo młodych stolarzy i czcicieli tanga, i znowu więcej czasu niż w klasie spędzałam w cygańskim wagonie stojącym w środku Alp.

### Tam nakupiłaś sobie płyt?

Tak, trochę. Wróciłam i okazało się, że Marek Niedźwiecki, który prowadził pasmo, które zwolniłam, był nękanym przez słuchaczy domagających się powrotu mojej audycji. Wtedy pomyślałam sobie, że to jest dziwne i ciekawe.

### Od kogo pożyczowałaś płyty?

Od znajomych, którzy je mieli. Poza tym były też wypożyczalnie płyt CD i kaset magnetofonowych – co za czasy! Działo już wtedy MTV i można było oglądać do woli. Poza tym, gdy byłam za granicą, to też mogłam słuchać do woli, bo miałam po prostu dostęp do aktywnych, żywych, otwartych mediów. Akurat wtedy bardzo popularny był hip-hop, który właśnie wyszedł już z ery disco i wchodził w rozpolitykowaną fazę na przełomie lat 80. i 90., po to żeby już za moment, w 1991 roku, wejść w gangsta wraz

ich totalnych zajawce, entuzjazmie i uporze, i mimo wszystko nie chcieli kopiować tego, co przychodzi z zewnątrz, ale robić to po swojemu. Miałam wielkie szczęście, że to widziałam.

### Przesyłali ci demówki do audycji?

Tak. Zapraszałam ich i robiłam to z wielką przyjemnością, bo widziałam, że uczestniczę w czymś bardzo ważnym – w powstawaniu gatunku i pewnej energii, która wcześniej nie miała swojego ujścia. Ale swoją rolę odczytuję jako totalnie poboczną, pomocniczą.

### „Matka chrzestna”.

Nie lubię tego tytułu, strasznie się nim denerwuję.

Okej, to jak byś się określiła? „Rola pomocnicza” nie brzmi dobrze.

To było klasyczne wsparcie, byłam kimś, kto tworzy platformę, na której coś może się wydarzyć, zaistnieć, ujawnić się. Oni sobie świetnie dalej poradzili. Środowiska się zorganizowały i ten boom z lat 90. zaowocował ciekawymi zespołami, czasopismami robionymi na zajawce.

### Jaki był dla ciebie najważniejszy moment w tych audycjach?

To, że mogłam w nich powiedzieć to, co wiem. Przekazać wiedzę dotyczącą nie tyle muzyki – bo zawsze gubiłam się w dyskografiach, nazwach, tytułach – ale to, co dla mnie było istotne, przekazanie kontekstu, w jakim ta muzyka powstaje. Historia czarnych Amerykanów, specyfika miast, przestrzeni, w której się to wszystko dzieje, religia, która jest jakimś wehikułem do prze-

**Miałam to szczęście, że patrzyłam, jak młodzi ludzie, głównie mężczyźni, którzy z wielkim uporem nagrywali swoje kawałki na kaseciaka, nie mieli sprzętu, bazowali na swoich totalnych zajawce, entuzjazmie i uporze, i mimo wszystko nie chcieli kopiować tego, co przychodzi z zewnątrz, ale robić to po swojemu.**

z NWA. Był to więc też superciekawy czas dla hip-hopu, bo on faktycznie relacjonował, jak jest, był zresztą nazywany „CNN czarnych Amerykanów”. W czasach przedinternetowych to był wehikuł, medium przekazywania wiedzy o tym, jakie życie jest naprawdę. Najlepszy moment.

pracowania słabych punktów... Czarny islam, który był bardzo istotny dla formowania filozoficznych podstaw czarnej dumy, odzyskiwania godności, gubienia niewolniczej mentalności. O tym mówiłam – moje audycje nie były o muzyce.

### Utrzymujesz kontakty z polskimi hip-hopowcami?

Tak. Z tymi, z którymi znałam się bliżej. Te kontakty polegają na tym, że jeżeli się widzimy na ulicy, to się serdecznie przywitamy, ale żeby się odwiedzać w domu czy wspólnie wyjechać na wakacje, to nie. Między mną a nimi była różnica wieku mniej więcej 10 lat – to bardzo dużo. W czasie, kiedy oni byli w szkołach średnich, ja już miałam rozbujałe życie zawodowe, byłam w innej fazie.

Czyli był taki moment w połowie lat 90., że byłaś w „Życiu Warszawy” i jednocześnie po nocach puszczałaś muzykę? Tak, robiłam tę audycję jako dodatkową rzecz.

### A polski hip-hop?

Co polski hip-hop?

Pytam cię jako specjalistkę od hip-hopu, jak to było z polskim hip-hopem.

„Polski hip-hop rodził się na moich oczach”, powinnam powiedzieć, co? Rzeczywiście obserwowałam powstawanie polskiego hip-hopu. Miałam to szczęście, że patrzyłam, jak młodzi ludzie, głównie mężczyźni, którzy z wielkim uporem nagrywali swoje kawałki na kaseciaka, nie mieli sprzętu, bazowali na swo-

**Byłaś kiedyś w Stanach Zjednoczonych?**

Do Stanów pojechałam na dwudziestopięciolecie festiwalu w Woodstock. To był chyba 1996 rok.

**Jak to wspominasz?**

Masakra... Jak osoba, która generalnie czuje rezerwę do wielkich zgromadzeń ludzkich, może się czuć na wielkim festiwalu, pod presją bycia wszędzie z ludźmi? Trochę słabo.

**Czyli odpowiadał ci klimat radia – siedzieć w studio jak odludek, puszczać coś samej...**

Ale to nie tak, że jestem jakimś *freakiem*, co siedziałyby w ja-ski. Zauważ, że jednocześnie ja bardzo lubię być z ludźmi, ale lubię mieć swobodę wyjścia. Do Stanów pojechałam rzeczywiście relacjonować Festiwal Woodstock. Byłam tam jako korespondent „Życia Warszawy”. To było szalenie interesujące, ponieważ mogłam skonfrontować swoje wyobrażenia i to, czego się nasłuchiłam i naczytałam, z tym, jak można przeczytać amerykańską ulicę. Nie było też tak, że jeździłam po całych Stanach Zjednoczonych, tylko mieszkaliśmy na Greenpointie u Daniela Wyszogrodzkiego, znanego i cenionego autora tekstów piosenek wielu znanych polskich wykonawców, w ogóle znakomitej postaci. Zobaczyłam trochę Nowego Jorku, ale tylko trochę, i wróciłam do Polski. Przy okazji kupiłam sobie w Nowym Jorku dużo płyt.

**Kiedy skończył się dla ciebie hip-hop?**

Kiedy poczułam, że powinnam zająć się czymś innym – to masz na myśli? Wkręcenie się w polską scenę hip-hopową nie było moim zamiarem. Pomyślałam sobie, że wszyscy sobie świetnie poradzą i cześć. Powiedziałam, co wiedziałam, więcej już nie powiem, bo już więcej nie wiem. Hip-hop na świecie też już wszedł w fazę odcinania kuponów od własnej popularności i porzucił te treści, które mnie najbardziej interesowały, czyli bezpośredni, namacalny kontakt z rzeczywistością, o której nie dowiesz się w żaden inny sposób.

**Kto byłby dla ciebie najlepszy w hip-hopie amerykańskim?**

To jest typowe „chłopackie” pytanie. „Ej, ile masz płyt?”, a ktoś ci mówi: „Trzy metry”...

**Pytam o konkret.**

Nie mam takich konkretów. Dla mnie hip-hop jest jednak ilustracją pewnych treści. Bardzo lubię Public Enemy, poszczególnych wykonawców, którzy nawet nie są jakimiś gwiazdami, ale mają surową energię i kopa jak Tim Dog, LL Cool J czy Biz Markie.

**Jak trafiłaś do „Machiny”?**

Było zebranie w piwnicy na Saskiej Kępie grupy inicjatywnej. Grzesiek Brzozowicz, z którym pracowałam wtedy w Radio Kolor, powiedział: „E, może pójdziesz ze mną?”. I poszłam. Okazało się, że to są świetni ludzie, że Marek Kościkiewicz, znany wtedy szerokim masom jako członek zespołu De Mono, ma super wizję, jest naprawdę wkręcony, naprawdę mu zależy na stworzeniu ciekawego pisma. To był projekt, w którym czuło się autentyczną, niczym niezafałszowaną chęć stworzenia czegoś po swojemu. Takie projekty najbardziej mi odpowiadają. Po prostu totalnie w to weszłam. Już sama perspektywa stworzenia czegoś od początku, od nowa, po swojemu z ludźmi o takim ładunku entuzjazmu, była wspaniała.

**Na dzień dobry zostałaś wybrana redaktorką naczelną?**

Zwariowałaś? Był wtedy redaktor naczelny. To jest w ogóle superciekawa postać – Andrzej Sienkiewicz, architekt, niezły *freak*. A Marek Kościkiewicz, chciałabym tutaj dodać, tropiąc forsowane przez ciebie wątki, jest po wzornictwie na warszawskiej ASP.

**Czym miałas się tam zajmować? Hip-hopem?**

Co to za obsesja? Nie. Działam literackim i książkowym. I bardzo długo się nim zajmowałam. Zaprosiłam do współpracy Pawła Dunina-Wąsowicza, Kazię Szczukę, chłopaków z „Rastra”, Maurycego Gomulickiego. Każda z osób, które tworzyły „Machinę”, zaprosiła swoich kolegów i zrobił się z tego naprawdę super krąg.

**Łukasz Gorczyca z Michałem Kaczyńskim byli twoimi kolegami?**

Nie, ale zachwyił mnie sposób, w jaki Gorczyca z Kaczyńskim pisali jeszcze zinnego „Rastra”. Wzięłam to do ręki, przeczytałam jedną stronę i powiedziałam: „To są ludzie, którzy piszą o sztuce w taki sposób, że trzeba to pokazać światu”. Tyle.

**Czyli pracowałaś jako redaktorka?**

Tak.

**Jak to się stało, że zostałaś redaktorką naczelną?**

Mieliśmy jedno pomieszczenie, w którym pracowaliśmy, dwupoziomowe. Mieliśmy zebrania, na których planowaliśmy, no i przez tę jedną przestrzeń bardzo dużo pracowaliśmy wspólnie nad treścią pisma. Najwyraźniej Andrzej uznał, że może mi powierzyć obowiązki związane z prowadzeniem pisma. Ja chyba miałam też najdłuższy staż ze wszystkich, jeśli chodzi o prace w mediach drukowanych. Kiedy dostałam tę propozycję, szalenie mnie ona ucieszyła, czułam się wyróżniona, tym bardziej, że zdarzyło się to chyba w miesiąc po tym, jak urodziłam pierwszego syna.

**Świetny moment na objęcie takiego stanowiska...**

Tak. Przychodziłam do pracy, a Marcin Prokop woził Ignacego w wózku po naszym podwórku, żebyśmy mogła sobie „trochę poredagować”.

**To opowiedz o tym, jak redagowałaś.**

Redakcja tekstu polega na tym, że zamawiasz teksty, czytasz je, rozmawiasz z autorem, uzupełniasz z nim ewentualne braki, pracujesz nad tekstem, profilujesz pracę autora, który może mieć jakieś pytania, wątpliwości... Sam dobrze wiesz. Ale w „Machinie” praca redaktora była też bardzo przyjemna z tego powodu, że teksty wynikały z propozycji osób, które były rzeczywiście zająkownikami na jakiś temat. *Rzecz kultowa* Maurycego jest przykładem takiego zająkowego czegoś, ale takie były też teksty Tomka Beksińskiego, Pawła Dunina-Wąsowicza. To było niesione pewną energią, przy której redakcja jest przyjemnością, ponieważ masz do czynienia z fachowcem, osobą wkręconą w temat, która jest ekspertem w temacie na daną chwilę w tym kraju.

**Jako redaktorka naczelna musiałaś śledzić wszystko, co się dzieje, ale też sama się trochę udzielać. Pisałaś?**

Tak, ja też od czasu do czasu pisałam. To też był taki okres, dość niezrozumiały z dzisiejszej perspektywy, w którym na okładce chwaliliśmy się, ile recenzji publikujemy w „Machinie”. Wiesz, dzisiaj jest trochę inaczej, recenzje są dostępne w różny sposób i te drukowane są raczej mocno selekcjonowane. A nam

**Bardzo ważny, przełomowy dla mnie moment w „Machinie”, to wywiad, który zrobiłam ze Zbyszkiem Liberą – to było w 1996 roku. Zrozumiałam wtedy, czym jest sztuka – jest maszyną do myślenia. Nie jest obiektem, estetyzacją przestrzeni, tylko jest tym, co daje ci kopa.**

zależało na tym, żeby ludzie czytający „Machinę” mieli jak najszerszy przegląd tego, co się dzieje, jak największy wybór dla siebie. To było fajne, że bardzo szanowaliśmy naszych czytelników. Wiedzieliśmy, że mówimy do ludzi, którzy mają już własny aparat – nie wciskaliśmy im kitu, zadrukowanego papieru – mówiliśmy do nich tak, jakbyśmy mówili do siebie. Bardzo ważny, przełomowy dla mnie moment w „Machinie”, to wywiad, który zrobiłam ze Zbyszkiem Liberą – to było w 1996 roku. Spotkałam człowieka, który, owszem, tworzy obiekty i przedmioty, które w pewnej konwencji są pokazywane w określonej sytuacji, ale którego horyzonty wyskakują daleko poza, że tak powiem, gitarę. Potrafił opowiedzieć fascynującym językiem nie tylko o sobie, ale też o świecie. Zrozumiałam wtedy, czym jest sztuka – jest maszyną do myślenia. Nie jest obiektem, estetyzacją przestrzeni, tylko jest tym, co daje ci kopa.

**Nareszcie zaczynasz interesować się sztuką!**

Tak serio, to rzeczywiście po rozmowie ze Zbyszkiem Liberą. Sztuka wcześniej także była dla mnie bardzo, bardzo istotna. Nie wzrastałam w izolacji i tunelu – wśród moich znajomych i przyjaciół byli ludzie, którzy malowali, pisali poezję, zajmowali się tworzeniem, byli bardzo twórczymi jednostkami – spędzałam z nimi swoją młodość. To byli ludzie gotowi odłączyć się od stada, społeczeństwa po to, żeby na marginesie, w kontrze do nurtów oficjalnych zajmować się muzyką, pisaniem, sztuką.

**Mówisz o zbieraniu zajawkowiczów, ale z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że „Machina” zbiera to wszystko, co można opisać jako *mainstream*.**

Naciski dotyczące stworzenia z tego produktu nastąpiły wtedy, kiedy się okazało, że Marek musiał sprzedać „Machinę”. Kupił to jakiś fundusz inwestycyjny i zaczęła się zabawa: ciśnienie na sprzedaż, na egzemplarze.

**To było już później, mówię o momencie, kiedy jesteś naczelną, masz redakcję, nie masz za to jeszcze tej presji. Czym była „Machina”? Jakbyś ją opisała w tym najlepszym momencie?**

Presja była zawsze – „Machina” zawsze miała co najmniej na siebie zarobić. Znowu trzeba przywołać sytuację rynku prasowego i rynku mediów połowy lat 90. Nie było internetu – to pierwsza sprawa. Nie było „Vivy” i wielu tytułów takich jak „Aktivist”, które później zaczęły wprowadzać użytkowy *lifestyle*. „Machina” była tworzona na ziemi niczyjej, na której mogliśmy sformułować naszą wła-

sną wypowiedź. W tej komfortowej sytuacji była przez długi czas, ponieważ praktycznie nie miała konkurencji. Oczywiście, istniały starsze pisma, których lektura także była dla mnie ważna, czyli taki „Non-Stop” czy „Jazz Forum”. Istniał jeszcze „Tylko Rock” – pismo dla fanów wiadomo czego. „Machina” miała zaspokoić pewną potrzebę na istnienie pisma, które wychodzi poza muzykę. Jak się okazało, była to potrzeba nie tylko twórców, ale i czytelników.

**Tam chyba po raz pierwszy w historii magazynów ilustrowanych obecna była sztuka współczesna. Gomulicki, Gorczyca i Kaczyński, to już powiedzieliśmy, ale jest też Andrzej Przywara piszący o Cremasterze czy Adam Szymczyk, Piotr Rypson.**

Sztuka naprawdę mnie interesowała i potrafiłam przekonać moich kolegów, którzy zajmowali się muzyką, że jest superciekawa i należy na nią wygospodarować miejsce. I to było dla mnie zupełnie jasne, że trzeba dać czytelnikom takie treści. Później na przykład Marek Krajewski przyszedł do naszej redakcji z Galerią Zewnętrzną AMS i zaproponował serię publikacji, które wzmacniałyby bilbordy, które oni kleili na mieście, wśród nich słynne *Kiedy w końcu będzie wojna* grupy Twożywo. Zaczęło powstawać środowisko, które na różnych polach posługiwało się językiem, w którym zawierała się sztuka jako bardzo ważny element życia – używana, użytkowana, jako element rozpoznania rzeczywistości, krajobrazu, w którym żyjemy. Dziś świetnie opisał to Stephen Wright w niewielkiej książeczce *W stronę leksykonu użytkowania*, którą dzięki Sebastianowi Cichockiemu wydaliśmy jako jeden z numerów „Formatu P”.

**Dlaczego stamtąd odeszłaś?**

W pewnym momencie nastąpiło przejście w stronę grubego biznesu, warszawskich balang i marketingowych eventów... Nie odnajduję się w takim środowisku. Wolałam założyć Fundację Bęc Zmiana, o dziwnej nazwie, przed którą każdy mnie wtedy przestrzegał, pukał się w głowę i uważał, że jestem nienormalna.

**Dobrze, ale zanim przejdziemy do fundacji, to chciałbym cię zapytać o twój męża. Nie poznaliście się czasem na jakimś redakcyjnym bankiecie, na którym on reprezentował konkurencję z Agory?**

Spotkaliśmy się chyba na lotnisku wojskowym, na odprawie GROM-u. Zresztą już nie pamiętam. Powiem ci szczerze – wielu rzeczy nie pamiętam, bo mam taki scenariusz bogatych przeżyć, że każdemu takiego życzę i nie magazynuję wszystkiego w głowie, bobym od tego oszalała.

**W książkach, które publikujesz, bardzo często podważany jest podział na prywatne i publiczne, ale sama oddzielasz to bardzo wyraźnie...**

Różne rzeczy, które robię, są bardzo dziwne.

**Okej, tylko pytam. Mogłaś przecież powiedzieć, że na przykład twój mąż ma istotny wpływ na twoje życie zawodowe i wybory ideowe...**

Mój mąż ma ogromny wpływ na to, jak się potoczyło moje życie, dlatego że dał i daje mi ogromne wsparcie. Dzięki niemu ten cały Bęc przetrwał, taka prawda.

**Interesuje mnie moment twojej przemiany. Z jednej strony jest sytuacja z Marcinem Prokopem i zmianami w „Machinie”, z drugiej twoje przejście do Edipressu.**





Opowiedz o tej końcówce „Machiny”.

To był 2001 rok, faza, w której widać było, że już dłużej nie chcę pracować w piśmie muzycznym, które drukuje mapę tirówek w Polsce. Oni mieli taki pomysł, żeby drukować mapę tras, przy których stoją prostytutki i robić jakieś rankingi... Pomyślałam, że tego już za wiele – mogę się pośmiać, mogę się pokłócić, ale nie będę w tym brała udziału. Z drugiej strony czułam, że oni wytworzyli silną, męską energię, wobec której moje biadolenie: „Ej, chłopaki puknijcie się w czoło, co wy robicie?” już ze sobą nie gra. Musiałam odejść, znaleźć sobie inne zajęcie. Zresztą oni też nie widzieli mnie w swoim gronie.

No i położyli „Machine”.

Ich sprawa.

Nie żałujesz?

Nie.

To teraz początki fundacji.

Początki były ekstatyczne! Był 2002 rok. Miałam rozmaite wyobrażenia na temat tego, co mogłabym robić. One były oczywiście weryfikowane przez rzeczywistość. Pisziesz 200 listów do sponsorów, a dostajesz jedną odpowiedź i ona jest na nie. Albo kończą ci się pieniądze i co wtedy?

Od początku założeniem fundacji było to, że chcesz wydawać „Notes na 6 Tygodni”?

Nie. Założeniem fundacji było ujawnianie interesujących wydarzeń w polskiej kulturze najnowszej, które są nieobecne w obie-

gu informacji pozaekspertckiej. To stało za fundacją – wspierać młodych artystów, architektów, wynajdywać sposoby wsparcia ich działalności, żeby stali się widoczni. Okazało się, że jest to bardzo trudne. Byłam kompletnie zielona. Wydawało mi się, że ten entuzjazm wszystkich zarazi, ale niestety nie zarażał.

Może ty pełnisz funkcję bardziej coacha niż redaktorki?

Jeżeli uważasz, że ja redagując, nadaję ton, to tak nie jest.

Sama mówiłaś o wspieraniu i oddziaływaniu. Nie mówię już o pracy z autorami tekstów, pytam o pracę z artystami, dizajnerami, architektami.

Mnie interesuje ich wyobraźnia, to, co oni potrafią stworzyć, uruchomienie potencjałów, które w nich drzemią. Wsparcie ich.

Nie jesteś kuratorką, nie jesteś dilerką...

No właśnie. Nazwijmy mnie.

Co to znaczy?

Powiedz mi; jestem teraz na etapie weryfikacji.

To jest bardzo ciekawy moment, dlatego też się spotykamy. Ale jeszcze raz wróćmy do tej definicji: czym miała zajmować się fundacja? Idea była taka, żeby wspierać artystów, nadawać im pewną widzialność?

Powiem bardziej otwartym tekstem. Intencja była bardzo samolubna: chcę się dowiedzieć, kim oni są i co robią – jak się dowiem, to napiszę i wszyscy będą wiedzieli. Dlatego tym pierwszym wehiku-

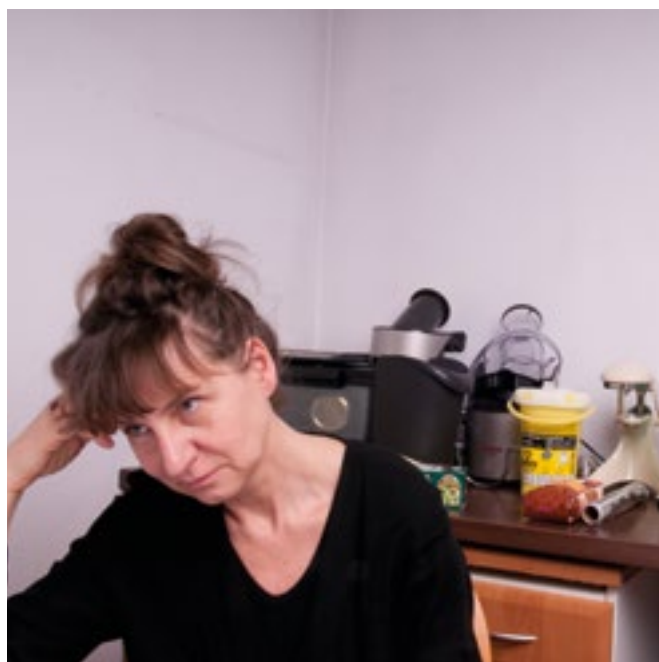
łem była strona, czasopismo, a dopiero potem myślałam o tym, żeby wspierać akcje związane z realizacją projektów czy ekspozycją... Bęc jest oparty na autentycznej ciekawości. Jestem zaciekawiona, a interesuje mnie to, bo uważam, że kultura to istotna część życia społecznego i uważam, że ludzi takich jak ja jest więcej.

Spojrźmy z perspektywy czasu na to, co zrobiła Fundacja Bęc Zmiana. Stworzyłaś instytucję o potężnym kapitale symbolicznym i istotnym wpływie na scenę artystyczną. Spróbujmy uchwycić dynamikę tego procesu. Trudne początki w latach 2002–2005, pierwsze granty w 2006 roku i początek „Notesu”. Tworzenie struktury, linii wydawniczej, edukacyjnej oraz sieci dystrybucji. Z czasem powstaje księgarnia. Opowiedz o tych zmianach. Fundację definiujesz od samego początku.

Moją rolę widzę cały czas tak samo. Tak samo jak byłam gościem, gdy pracowałam w „Brulionie”, kiedy pracowałam w dziale krajowym „Życia Warszawy”. Czuję, że, owszem, buduję jakąś strukturę, którą jest Bęc, fundacja. Cieszę się, kiedy osiąga sukcesy, kiedy sprawnie realizuje cele, które jej postawiłam, ale nie jest tak, że buduję tym swoją pozycję. Kiedy słyszę takie rzeczy, zawsze mnie to trochę śmieszy, ale bardziej przeraża, że ludzie mogą to tak widzieć. Nie gram w szachy – gram w warcaby. Wiem, że moja praktyka w świecie sztuki, który – jak sam doskonale wiesz – jest bardzo zhierarchizowany i mocno poukładany, bywa denerwująca. Są tu pewne zasady, co robić, a czego nie robić, którym zasadniczo się nie podporządkuję.

Nie masz poczucia, że ty też ustalasz te zasady?

Swoje zasady ustalam ja – w swoim życiu prywatnym i zawodowym. W Bęcu fajne jest to, że ludzie go docenili. To jest najlepsze na świecie! Coś, co odczytywałam jako skromne działanie jednej osoby, która coś tam robi najpierw w jednym małym pokoju, potem w drugim... Nagle pojawili się ludzie, którzy powiedzieli, że to jest ciekawe i fajne – coś, co daje nową wiedzę albo nowe możliwości, cokolwiek. To jest autentyczna radość i to mi wystarczy. Mogę sobie dalej siedzieć w tym małym pokoju.



Już nie siedzisz w aż tak znowu małym pokoju...

On nadal ma tyle samo metrów, co miał.

A może to Mokotowska się zmieniła – to już nie jest ta sama ulica, co kilka lat temu. Powiedziałaś, że fundacja jest emanacją twojej energii, ale to są też dość konkretne cele instytucjonalne.

Nie wierzę w – cokolwiek to jest – biznes, robienie butów, szycie, gotowanie, jeżeli to nie jest podparte autentycznym zaangażowaniem, energią i chęcią zrobienia tego, co robisz najlepiej, jak możesz. Jeśli robisz tylko dlatego, że musisz, to jest masakra – żarcie niesmaczne, buty niewygodne, piwo ciepłe.

Opowiedz o fundacji.

Zaczęła się od zajawki. Poznawałam środowisko ludzi, którzy są ekspertami w swojej dziedzinie, którzy są profesjonalnie przygotowani do tego, żeby w tym środowisku funkcjonować. A ja wchodzę tu jako „odbiorca”, ktoś, na kogo się czeka w galerii, „wymarzona publiczność”, „entuzjastka”. Nie jestem co prawda kolekcjonerem, ale kimś, kto docenia pracę artystów, architektów, dizajnerów i w dodatku docenia ją publicznie. Powstał „Notes na 6 Tygodni”, który doceniał także działalność instytucji, relacjonował życie galerii, zmieniających się muzeów. Z drugiej strony zwracał się do osób takich jak ja, spoza środowiska, które chciały się po prostu dowiedzieć, co, do cholery, w tej kulturze najnowszej się dzieje. W trakcie działania fundacji przeszłam ogromną samoedukację, ewolucję. Zaczęłam z pozycji osoby, która jest tylko zainteresowana, zafascynowana i przez te wszystkie doświadczenia stałam się częścią świata, który chciałam opisać.

Do tego dochodzi działalność wydawnicza i projektowa...

To też jest częścią mojej naturalnej skłonności i wiary, że człowiek nie musi chodzić na uniwersytet, ale gdy czyta ze zrozumieniem, to zdobędzie góry! Wydawanie książek było moim wielkim marzeniem. Ogromnym przeżyciem było to, jak w 2007 roku wydaliśmy naszą pierwszą książkę – to była *W-WA* Maurycego Gomulickiego. Byłam szczęśliwa! To było spełnienie najszybszych fantazji z czasów, kiedy wydawało się, że nigdy nic nie będziesz mógł zrobić, z czasów zamknięcia w PRL, w stanie mentalnym, który cię ukierunkowuje na bierność... Nie potrafię przekazać ci, jak cieszy mnie aktywność i sprawczość.

Działalność wydawnicza składa się teraz z kilku segmentów.

Tak, ale one też wynikają z mojej samoedukacji, z tego, w jakiej sytuacji fundacja działa, z kim i z czym się spotyka, na jakie natrafiamy treści. Jeśli tak mnie już przyciskasz do muru, to tak – ja programuję fundację, ja wybieram tematy.

Jakbyś opisała najważniejsze dla ciebie rzeczy?

Znowu opiszę je na miękko. Dla mnie najważniejsze są te treści, które pokazują niewidzialne do tej pory sposoby funkcjonowania w systemie, w którym się znajdujemy – widzenie przyszłości. Być może to jest garb ciasnoty i duchoty PRL, ta obsesja znajdowania sposobu na wyjście, rozepchnięcia się łokciami wyobraźni.

Opisując to na twardo, to jest polityka miejska, aktywizm, zaangażowanie. Fundacja jako jedna z pierwszych wprowadzała te wszystkie tematy i problemy do dyskursu – w pewnym momencie nie tylko relacjonowała wystawy w instytucjach i galeriach, ale zajmowała się

W tej chwili posiadam symetrię czołgania. Czołga nas Radio Maryja za to, że jako organizacja stoimy za „lewacką” strategią dla kultury do 2020 roku przyjętą przez województwo mazowieckie, napisaną przez Wojtkę Kłosowskiego. Z drugiej strony mam czołganie za to, że wzmacniam prekariat.

działalnością dotyczącą architektury, projektowania, wspomnianego designu. Zarazem niosła pewną polityczną treść, wizję. Jakbyś to opisała? To jest coś, co wcześniej się u ciebie nie pojawiało.

Tak, ale inni są w tym lepsi niż ja. Mnie charakteryzuje napado-wość, wytrwałość niestety nie. Nie mam programu politycznego, nie mam wizji tego, co powinnam zrobić w ciągu najbliższych pięciu lat po to, żeby realizować swoje ideologiczne założenia. Bęca najlepiej jest czytać przez rzeczy, które są.

Są jednak wymyślone przez ciebie linie wydawnicze – opowiedz o tym.

Jak to jest, że tak wymyślam? Siedzę i myślę sobie: „Kurczę blade, ale to jest ciekawe! Zróbmy na ten temat linię wydawniczą”.

Jakie są zatem tego konsekwencje...

Takie, że tę książkę następnie ktoś przeczyta.

Że masz na przykład w witrynie odwrócone logo McDonalda i cytaty z Gandhiego, które obracają się szybko przeciwko tobie?

Tak! Wydaje mi się, że tworzenie narzędzi interpretacyjnych dla rzeczywistości to w ogóle nie jest domena zarezerwowana dla jednej wizji. Oczywiście może to działać w różnych okolicznościach w różne strony. Zobacz, w tej chwili posiadam symetrię czołgania. Czołga nas Radio Maryja za to, że jako organizacja stoimy za „lewacką” strategią dla kultury do 2020 roku przyjętą przez województwo mazowieckie, napisaną przez Wojtkę Kłosowskiego. Z drugiej strony mam czołganie za to, że wzmacniam prekariat.

O ile nigdy nie brałaś udziału i nie było mowy o żadnym akcesie do Radia Maryja, do tej strony sceny politycznej, to byłaś bardzo zaangażowana w tworzenie dyskursu lewicowego, również dotyczącego kondycji prekariatu. Chodzi ci o to, które czołganie jest przyjemniejsze?

Właśnie o to chciałem cię zapytać.

[śmiech] Niespójność jest moją praktyką, jest moją drogą, nawet jeśli jej nie chcę.

W pewnym momencie angażujesz się w produkcję i zaczynasz działać jako kuratorka, wydajesz książki dotyczące miast, organizujesz konferencje dotyczące działań w przestrzeni publicznej i aktywizmu w sztuce. Z drugiej strony robisz wystawy takie jak *Synchronizacja* wspierane przez antologie tekstów, które są *de facto* podręcznikami, uczącymi ludzi pewnego nowego myślenia o mieście, o sztuce w przestrzeni publicznej. Porozmawiajmy o tej części twojej działalności. Dlaczego wdychasz? To jest najtrudniejsze?

Nie, najtrudniejsza jest nomenklatura. Ja to widzę jako zmaterializowanie treści, tropów, które wydają mi się warte wprowadzenia do debaty publicznej. Nie odczuwam swojej pracy jako pracy kuratorskiej. Nie widzę siebie w żadnej z ról, które są zdefiniowane wewnątrz pola sztuki.

Organizujesz przecież Biednale, robisz wystawy, pracujesz z szeregiem artystów...

Adam, możesz to nazywać, jak chcesz. Jest to materializacja treści, które wydają mi się warte wyrażenia w taki sposób, aby stały się własnością publiczną. Tak jak ci mówię – być może wykonuję te wszystkie funkcje, ale nie przypisuję ich sobie. Wystawy traktuję jako organizację przestrzeni z treścią. Podobnie publikacje, książki – to, co ja robię, to są *readery*, zebranie treści, które mnie pociągnęły, uformowanie ich w jeden grzbiet i udostępnienie, by ktoś mógł wyciągnąć z nich być może inne niż ja wnioski.

Okej, opowiedz o pracy z artystami. Jesteś przecież z nimi bardzo blisko.

Jak bardzo blisko?

To ja pytam.

Lubię pracować bardzo blisko. To jest największa przyjemność, kiedy pracujesz z kimś – znasz to na pewno ze swojego doświadczenia – i nagle się okazuje, że nie jest to zamówienie, nie przychodzisz do artysty, żeby wykonał pracę czy też udostępnił ją na wystawę, tylko następuje dopełnienie. Ty ze swoją wolą sprawczości i ta osoba ze swoim potencjałem twórczym idziecie w tym samym kierunku. Ten wspólny marsz w jednym kierunku jest czymś najfajniejszym, co się może zdarzyć. Uwielbiam i szanuję artystów, ale praca z nimi jest czasami bardzo trudna z tego powodu, że mam jednak pewne oczekiwania. To jest trudny moment. Tomek Bersz się ze mnie śmieje, że jestem „zewnątrzną inteligencją, która projektuje książki”.

To ciekawe, że mówiąc o artystach, mówisz także o grafikach. Właściwie „Notes na 6 Tygodni” i fundacja są jednymi z pierwszych bytów, które nadały wagę całemu przedsięwzięciu, jakim jest projektowanie graficzne.

To jest twórczość, coś bardzo ważnego, bo dzięki pracy grafików i projektantów graficznych otrzymujesz narzędzie, którym czytasz treści intelektualne.

No, tak, ale to też pojawia się w pewnym momencie. W ogóle w polu sztuki w Polsce w latach 90. nie było tak widoczne jak teraz.

To jest i zawsze było dla mnie zrozumiałe. Tak robił Robert Te-kieli w „Brulionie”. Tak też robiliśmy w „Machinie” – wiele praktyk, które stosowaliśmy, były wręcz wbrew sztuce robienia prasy. Na przykład Andrzej Sienkiewicz zapraszał artystów do projektowania



poszczególnych tekstów. Na początku nie było spójnej makiety pisma. Rozkładówki były projektowane niezależnie od siebie przez zaproszonych artystów, którzy interpretowali treść tekstów. Nawet fonty dopasowywane były do treści. Język, jakim podawana była treść, był sprzęgnięty z tematem.

Jeżeli chodzi o twój sposób pracy z zespołem fundacji, jest tak, że bardzo często wymieniasz współpracowników. Nie wiem, ilu grafików miał już „Notes”.

To nie tak. Na początku, przez pierwsze 29 numerów, za każdym razem pracowałam z kimś innym. Nie dlatego, że ich „wymieniałam” – „Notes na 6 Tygodni” powstawał w ten sposób, że gromadziłam materiały, udawałam się do grafika, którego ceniłam, i proponowałam mu wspólne składanie pisma. Za każdym razem pismo było więc także prezentacją pracy i wyobraźni konkretnego projektanta. Dlatego też „Notes na 6 tygodni” przez 29 numerów nie miał w ogóle layoutu! Za każdym razem był projektowany zupełnie przez kogoś innego. Pierwszy numer był projektowany przez Mamastudio, a ostatni z tamtej serii przez Monikę Zawadzki. A w międzyczasie przez takich tuzów jak między innymi Jakub „Pionty” Jeziński, Kobas Laksa, Michał Łojewski, Jakub „Hakobo” Stepień, Wojtek Kucharczyk... Dopiero od trzydziestego numeru pracuję do dziś, nieprzerwanie, z Grześkiem Laszukiem.

Dobrze. Często zmieniasz ludzi, z którymi współpracujesz?

Z Elą Petruk pracuję od 2009 roku i od tego roku działamy razem w zarządzie Bęca. Szymon Żydek, z którym bardzo dobrze mi się współpracowało (znakomita osoba i jestem pewna, że dużo ciekawych rzeczy zrobi, bo już robi, jak wystawa *Sztuka w naszym wieku* w Zachęcie), wspierał Wolny Uniwersytet Warszawy organizacyjnie, działa samodzielnie, ale pracowaliśmy przez kilka lat bardzo blisko. Z Magdą Roszkowską pracujemy wspólnie nad „Notesem na 6 Tygodni” od pięciu lat. Bardzo lubię współpracować z ludźmi, z którymi mam porozumienie, z którymi naprawdę idę w tym samym kierunku. To chyba normalne, nie?

Czy to się sprawdza? I dla ciebie, i dla fundacji?

Jest bardzo różnie. Czasami jest to świetne zetknięcie, świetna przygoda, a czasami porażka.

Opowiedz jeszcze o waszej działalności dystrybucyjnej.

To klasyczny Bęc – mieliśmy już sporo wydrukowanych książek i okazało się, że księgarze i hurtownicy nie rozumieją naszych publikacji. Hurtownicy nie chcieli ich nawet brać i na nie patrzeć! Co to za okładka? Gdzie jest tytuł? Co to ma być? Co to za temat? Jak księgarze już dostawali książki, to umieszczali je nie na tych półkach, co trzeba. Było za wcześnie. Robiliśmy wtedy zebrania wydawców takich niszowych publikacji i zastanawialiśmy się, czy nie zrobić konsorcjum – 40 000 Malarzy Kuby Banasiaka, Raster. Okazało się, że formalnie byłoby to tak trudne, że wszystko się rozłożyło. Zgodnie ze swoją dynamiką działań powiedziałam, że jak nikt nie robi, to my zrobimy. Akurat tak się szczęśliwie złożyło, że do naszego zespołu dołączył chłopak, który miał doświadczenie księgarskie, zajmował się dystrybucją i całkiem udanie to poprowadził. W ten sposób uzyskaliśmy narzędzie, które umożliwiło nie tylko nam, ale też wielu innym wydawcom wejście na rynek. On i Paulina Pytel uruchomili sieć księgarni, w których znali ludzi świadomych, gdzie postawić nasze książki i komu powiedzieć, że są one ciekawe. Skarb! Tak jak w wielu sprawach dotyczących Bęca, wszystko się udało, bo pojawił się w odpowiednim momencie

człowiek, który miał w życiu taki czas, że akurat współpraca z Bęcem spełniała jego potrzeby.

Tylko wspomnieliśmy o Wolnym Uniwersytecie Warszawy.

Może dlatego, że odcięłaś się od polityki, a to chyba najbardziej polityczna impreza organizowana pod patronatem Bęca. Może nie jesteś aż tak na lewo jak Janek Sowa i Kuba Szreder?

Myslisz, że oni są bardziej na lewo? No tak, oni są „lewsi”. Ale są przecież „lewsiejsi” od nich.

Właśnie o to chciałem cię zapytać, o politykę. To jest działalność, w którą też jesteś zaangażowana. Przygotowywałaś aplikację do Europejskiej Stolicy Kultury, Radio Maryja cię czołga za stworzenie scenariusza dla kultury na Mazowszu. To są jednak poważne skrypty, które są realizowane, reguły, które nie tylko obserwujesz, ale też w jakiejś mierze tworzysz je jako ekspertka albo osoba bardzo bliska prawdziwej polityki miejskiej, wojewódzkiej, częściowo ogólnopolskiej. Jak rozumiesz politykę?

Rozumiem politykę jako sprawczość. Wszystkie te inicjatywy, o których powiedziałaś, zgadzają się w 100 procentach z moim osobistym profilem – są narzędziem uznania kultury jako istotnej części życia społecznego. To jest moja praktyka. Angażuję się w te wszystkie projekty, ponieważ uznaję, z innych pozycji niż wąsko pojmowane „tradycja i naród”, że kultura najnowsza jest istotną częścią życia społecznego. Jeżeli mogę się włączyć, wesprzeć narzędzia, które pozwolą wyprowadzić ją ze świata teorii w świat praktyki, regulacji, przepisów, to zrobię to.

To trochę co innego. Kultura katolicka, orkiestry strażackie i łuki triumfalne też są częścią kultury współczesnej i też są bardzo skutecznie wspierane przez inne Bogny Świątkowskie.

Mogę tak mówić i naskoczycie mi. Nie każę być innym takim i jak ja. Na tym polega ważna przewrotka – żyj i daj żyć innym.

Jak to przekładasz na sztukę? Jak piszesz scenariusze, jak myślisz o tym, co powinno się wydarzyć? Co cię w tym wszystkim interesuje? Teraz to już nie jest moment zainteresowania artystą. Ja jestem na przykład zainteresowany tym, co robisz.

No właśnie to jest moim celem. Ale nie patrz na mnie – patrz na to, na co ja patrzę; może dla ciebie to też będzie ważne. Staram się wspierać ludzi, którzy chcą wymyślać nowe, lepsze światy. Światy, w których istnieje poszanowanie dla ludzkiej różnorodności, gdzie nie ma agresji, przemocy ani zła. Banał! Po prostu tragiczny banał! Nie jestem Leninem. Po prostu chcę, żeby było dobrze.





# Wiosna 2016: kalendarz wystaw w Polsce i Europie Środkowo- -Wschodniej

## POLSKA

### Białystok

**Galeria Arsenał**  
Gizela Mickiewicz,  
*Następne teraz*  
11 marca – 28 kwietnia 2016

Rafał Dominik, *Black Mesa*  
11 marca – 28 kwietnia 2016

*Obrzędy powszednie i odświętne*  
15 kwietnia – 26 maja 2016

*Wracając do Białowieży*  
13 maja – 23 czerwca 2016

---

### Bytom

**CSW Kronika**  
Dominik Cymer,  
*Dreams & Marketing*  
16 kwietnia – 11 czerwca 2016

Daniil Galkin  
16 kwietnia – 11 czerwca 2016

---

### Gdańsk

**CSW Łaźnia**  
Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, *Tabela Co? Czym?*  
*[Polityka]*  
19 lutego – 10 kwietnia 2016

Irwin, *Dreams and Conflicts*  
13 maja – 17 lipca 2016

10. edycja IN OUT FESTIVAL –  
wystawa pofestiwalowa  
23 kwietnia – 14 maja 2016

**Gdańska Galeria Miejska**  
Honorata Martin, *Bóg Małpa*  
18 marca – 30 kwietnia 2016

Marta Branicka, *Rebuild*  
8 kwietnia – 22 maja 2016

Julita Wójcik, *Wybrane prace*  
13 maja – 3 lipca 2016

---

## Gliwice

**Czytelnia Sztuki**  
*Technolog*  
od 30 stycznia 2016

---

### Kalisz

**Galeria Sztuki im. Jana Tarasina**  
Anna Grzelewska i Zuzanna Krajewska, *Imago*  
3 marca – 14 kwietnia 2016

Barbara Strykowska,  
*Wojna powieczna i literatura*  
21 kwietnia – 28 maja 2016

---

### Katowice

**BWA Katowice**  
*Sztuka w naszym wieku*  
29 kwietnia – 12 czerwca 2016

**Galeria Dwie Lewe Ręce**  
Łukasz Sosiński  
11 marca – 9 kwietnia 2016

Agnieszka Piksa  
22 kwietnia – 28 maja 2016

**Muzeum Śląskie**  
Carole Benzaken,  
*Mi'ma'amakim... (\*Psalm 130)*  
6 lutego – 31 lipca 2016

*Post-Apocalypse.*  
*Polska ekspozycja PQ 2015*  
5 marca – 10 kwietnia 2016

---

### Kraków

**Art Agenda Nova**  
Łukasz Surowiec, *Zielnik*  
22 kwietnia – 31 maja 2016

**Bunkier Sztuki**  
*Z mojego okna widać wszystkie kopce*  
5 marca – 8 maja 2016

Krzysztof Pijarski  
i Aurélien Froment  
25 maja – 21 sierpnia 2016



*Tekst i jego wykonanie.*  
*Wystawa jako działanie*  
25 maja – 21 sierpnia 2016

### **Cracow Gallery Weekend**

#### **KRAKERS**

22–24 kwietnia 2016

#### **Cricoteka**

*Tadeusz Kantor.*  
*Odsłona trzecia. Marioneta*  
16 lutego 2016 – 29 stycznia 2017

#### **Miesiąc Fotografii w Krakowie**

*Kryzys? Jaki kryzys?!*  
12 maja – 12 czerwca 2016

#### **Międzynarodowe Centrum Kultury**

*Tempus fugit.*  
*O czasie i przemijaniu*  
2 marca – 8 maja 2016

*Max Ernst. Sny ornitologa*  
29 maja – 28 sierpnia 2016

#### **MOCAK**

*Medycyna w sztuce*  
22 kwietnia – 2 października 2016

Robert Devriendt,  
*Making Connections*  
22 kwietnia – 25 września 2016

#### **Muzeum Narodowe w Krakowie**

*Nie śnij o miłości, Kuryluk.*  
*Malarstwo Ewy Kuryluk*  
*1967 – 1978*  
5 maja – 14 sierpnia 2016

### **Lublin**

#### **Galeria Labirynt**

Valie Export,  
*Tattooed Years / Tatuowane lata*  
11 marca – 30 kwietnia 2016

Shahar Marcus i Nezaket Ekici,  
*In Relation*  
1 kwietnia – 15 maja 2016

Galeria Biała  
Mariusz Tarkawian,  
*Dużo rysunków*  
12 lutego – 24 marca 2016

*Świadomy sen*  
15 kwietnia – 20 maja 2016

### **Łódź**

#### **ANDEL'S ART**

Veronika Holcová,  
*Homo Spiritualis*  
4 marca – 10 kwietnia 2016

#### **Atlas Sztuki**

*Wobec awangardy XX wieku*  
4 marca – 3 kwietnia 2016

Erika Hoffmann-Koenige,  
*Mój wybór dla Atlasa Sztuki*  
*z Kolekcji Hoffmann*  
15 kwietnia – 5 czerwca 2016

#### **Galeria Manhattan**

Justyna Górowska, *Bieguni*  
8–29 kwietnia 2016

Monika Drożyńska,  
*Modny drobiazg*  
6–27 maja 2016

#### **Muzeum Sztuki**

Ján Mančuška, *Najważniejsze*  
*zawsze jest niewidoczne*  
26 lutego – 24 kwietnia 2016

*Salon de Fleurus*  
18 marca – 15 maja 2016

*Podzielona wspólnota*  
20 maja – 28 sierpnia 2016

### **Nowy Sącz**

#### **BWA Sokół**

Marta Sala  
9 kwietnia – 8 maja 2016

Kamil Kukla  
13 maja – 19 czerwca 2016

### **Poznań**

#### **Art Stations Foundation**

*Nieczytelność. Konteksty pisma*  
23 lutego – 17 maja 2016

#### **Galeria Arsenal**

Jerzy Kalina, *Wańka wstąpiła*  
14 maja – 14 czerwca 2016

#### **Galeria pf**

Wawrzyniec Kolbusz, *Po drugie*  
10 marca – 10 kwietnia 2016

Agnieszka Grodzińska,  
*Po trzecie*  
26 kwietnia – 29 maja 2016

#### **Galeria Piekary**

Marek Piasecki, *With Care*  
12 marca – 29 kwietnia 2016

#### **Rodríguez Gallery**

Alicja Dobrucka, *Houses*  
*(31°23'30.67N 35°6'44.45E)*  
15 kwietnia – 14 maja 2016

### **Radom**

#### **MCSW Elektrownia**

Joanna Krzysztoń i Grzegorz  
Rogala, *Przegląd instalacji*  
13 lutego – 17 kwietnia 2016

*Orońsko 17 km w linii prostej*  
29 kwietnia – 30 lipca 2016

### **Słupsk i Ustka**

#### **Bałtycka Galeria Sztuki**

Grzegorz Hańderek, *Zły sen*  
8 kwietnia – 26 czerwca 2016

Miroslaw Bałka, *Wystawa*  
8 kwietnia – 26 czerwca 2016

### **Sopot**

#### **PGS Sopot**

Norman Leto,  
*Ludzie, którzy ciągle czegoś*  
*ode mnie chcą*  
11 marca – 10 kwietnia 2016

*Salon odrzuconych*  
14 kwietnia – 22 maja 2016

Łukasz Korolkiewicz,  
*Malarstwo. Retrospektywa*  
19 maja – 19 czerwca 2016

Grzegorz Klaman, *Polonia*  
25 maja – 26 czerwca 2016

### **Szczecin**

#### **Zona Sztuki Aktualnej**

Øystein Aasan, *NINE LIVES*  
9 marca – 23 kwietnia 2016

*THE BEST OF. Najlepsze*  
*dypłomy Akademii Sztuki*  
*w Szczecinie 2015*  
5–28 maja 2016

### **Tarnów**

#### **BWA Tarnów**

*Cały czas w pracy*  
14 kwietnia – 15 maja 2016

Wojciech Wilczyk, *Święta wojna*  
od 21 maja 2016

### **Toruń**

#### **CSW Znaki Czasu**

*Raport 2015. Wystawa z okazji*  
*70-lecia Wydziału Sztuk*  
*Pięknych UMK*  
1 kwietnia – 15 maja 2016

*Długa droga do Tate Modern.*  
*Wystawa sztuki tureckiej*  
6 maja – 18 września 2016

#### **Galeria Miłość**

Katarzyna Malejka, *Próżnia*  
23 kwietnia – 29 maja 2016

### **Warszawa**

#### **CSW Zamek Ujazdowski**

*Rzeczy robią rzeczy*  
26 lutego – 31 lipca 2016

Angelika Markul,  
*To, co stracone, jest na początku*  
25 marca – 30 lipca 2016

#### **Fundacja Arton**

Ludmiła Popiel  
29 stycznia – 26 marca 2016

Barbara Kozłowska, *Wszystko to można zobaczyć gdziekolwiek*  
15 kwietnia – 2 lipca 2016

**Fundacja Galerii Foksal**  
Piotr Janas  
*52.255494N, 21.074795E*  
26 lutego – 9 kwietnia 2016

**Galeria Asymetria**  
Arno Gisinger,  
*Konstellation Benjamin*  
30 kwietnia – 28 maja 2016

**Galeria Foksal**  
Zbigniew Gostomski, Kōji Kamoji, Maria Stangret,  
*Miejsce, Odstona I*  
11 marca – 8 kwietnia 2016

Krzysztof M. Bednarski, Marek Chlanda, Tomasz Ciecierski, *Miejsce, Odstona II*  
15 kwietnia – 14 maja 2016

Robert Maciejuk, Włodzimierz J. Zakrzewski, Leon Tarasewicz,  
*Miejsce, Odstona III*  
20 maja – 17 czerwca 2016

**Galeria Kohana**  
Mieczysław Wiśniewski,  
*Układy sferyczne*  
2 kwietnia – 20 maja 2016

**Hestia Pawilon Sztuki**  
Karolina Bielawska,  
*Później i trochę wcześniej*  
26 lutego – 15 kwietnia 2016

Aleksandra Prusinowska  
22 kwietnia – 24 czerwca 2016

**Kasia Michalski Gallery**  
Agnieszka Brzeżańska,  
*Matrix-Sratrix*  
31 marca – 25 maja 2016

**Le Guern**  
Simone Ruess, *Pamięć przestrzeni*  
13 lutego – 30 kwietnia 2016

**lokal\_30**  
Ștefan Constantinescu,  
*Shades of Love*  
19 lutego – 2 kwietnia 2016

*Zintegrowane działania partycypacyjne*  
8 kwietnia – 21 maja 2016

**Miejsce Projektów Zachęty**  
Habima Fuchs  
15 kwietnia – 12 czerwca 2016

**Monopol**  
Edward Narkiewicz, Grzegorz Kozera, Alex Urso  
7 kwietnia – 5 czerwca 2016

**Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN**  
*Frank Stella i synagogi dawnej Polski*  
19 lutego – 20 czerwca 2016

*Obecność / Brak / Ślady Współcześni artyści o żydowskiej Warszawie*  
11 marca – 25 kwietnia 2016

**Muzeum Narodowe Warszawa**  
*Gmach MNW*  
12 maja – 31 lipca 2016

**Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego**  
Rodin / Dunikowski,  
*Kobieta w polu widzenia*  
22 maja – 18 września 2016

**Muzeum Sztuki Nowoczesnej**  
*Chleb i róże. Artyści wobec podziałów klasowych*  
19 lutego – 1 maja 2016

*Po co wojny są na świecie. Sztuka współczesnych outsiderów*  
19 lutego – 1 maja 2016

*Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej*  
19 lutego – 1 maja 2016

**Piktogram**  
Cezary Poniatowski  
18 marca – 30 kwietnia 2016

Tomasz Mróz  
7 maja – 18 czerwca 2016

**Propaganda**  
Paweł Kowalewski, *Te rzeczy dziś*  
20 lutego – 2 kwietnia 2016

Łódź Kaliska, *Tango*  
9 kwietnia – 7 maja 2016

**Raster**  
Slavs and Tatars  
21 maja – 31 lipca 2016

**Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki**  
Wojciech Zamecznik,  
*Foto-graficznie*  
30 stycznia – 24 kwietnia 2016

Teresa Murak  
29 kwietnia – 26 czerwca 2016  
*Podróżnicy*  
13 maja – 21 sierpnia 2016

Rafał Bujnowski  
20 maja – 10 lipca 2016

## Wrocław

**BWA Wrocław**  
Krystian Truth Czaplicki,  
*Kropla nad i*  
8 kwietnia – 5 czerwca 2016

**MWW Muzeum Współczesne Wrocław**  
Marlena Kudlicka, *Kontrola jakości i weryfikacja standardu*  
19 lutego – 5 maja 2016

*Milczenie dźwięków*  
18 marca – 30 maja 2016

*Stosunki pracy. Wystawa kolekcji Muzeum Współczesnego Wrocław*  
22 kwietnia 2016 – 9 stycznia 2017

**SURVIVAL 14. Przegląd Sztuki**  
*Warsztat pracy*  
24–28 czerwca 2016

**WRO Art Center**  
*2. Ogólnopolski Konkurs Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów*  
15 marca – 15 kwietnia 2016

*EcoExpandedCity*  
13 maja – 30 czerwca 2016

## Zielona Góra

**BWA Zielona Góra**  
Michał Frydrych, *Tylko Dzieło Sztuki może mnie uratować*  
18 marca – 10 kwietnia 2016

*Ekspresyjne NRD*  
6–29 maja 2016

Basia Bańda, *Onomatopeje*  
13 maja – 5 czerwca 2016

## EUROPA ŚRODKOWO-WSCHODNIA

### Białoruś

**MIŃSK Galeria 7**  
*Bio-futurism*  
3–30 marca 2016

Zahar Kudin  
5–29 maja 2016

### Czechy

**BRNO Moravská galerie**  
Patricie Fexová, *Rysy*  
4 marca – 1 czerwca 2016

Ondřej Přibyl,  
*Mechanical Viewer*  
11 marca – 22 maja 2016

**OSTRAWA Plato**  
Vladimír Skrepl, *Darlings*  
20 stycznia – 3 kwietnia 2016

Zhanna Kadyrova / Alice Nikitinová, *Crypsis*  
10 lutego – 1 maja 2016

Jiří Havlíček  
11–17 kwietnia 2016

Šárka Mikesková  
28 kwietnia – 5 czerwca 2016

**PRAGA  
FUTURA**

Thomas Jeppe  
9 kwietnia – 5 czerwca 2016

Kasia Fudakowski  
9 kwietnia – 5 czerwca 2016

**Galerie hlavního města Prahy  
Prague City Gallery**

David Cronenberg, *Evolution*  
19 lutego – 17 lipca 2016

**Hunt Kastner Gallery**

Jan Šerých  
od 11 marca 2016

**MeetFactory**

Little Warsaw, *Fightlessness*  
18 lutego – 3 kwietnia 2016

*The Portent of Light*

14 kwietnia – 31 maja 2016

**Národní galerie**

*Generosity. The Art of Giving*  
5 lutego – 3 lipca 2016

Ai Weiwei, *Zodiac Heads*

6 lutego – 31 sierpnia 2016

Jiří David, *Apotheosis*

6 lutego – 22 maja 2016

**Polansky Gallery**

Thomas Helbig  
25 marca – 7 maja 2016

**SVIT**

Jan Merta, *Appetizer*  
1 marca – 16 kwietnia 2016

---

**Estonia**

**TALIN  
Eesti Kunstimuuseum /  
Art Museum of Estonia**

*Force majeure. The Destroyed  
and the Disappeared in  
Estonian Art*  
4 marca – 26 czerwca 2016

*Photorealism. 50 Years of  
Hyperrealistic Painting*  
18 marca – 12 czerwca 2016

**Litwa**

**WILNO**

**Galerija Vartai**

*Žilvitis*  
19 lutego – 2 kwietnia 2016

---

**Łotwa**

**RYGA**

**Kim?**

Alexandra Zuckerman,  
*Tri Devici Pod Oknom*  
12 lutego – 3 kwietnia 2016

*Exhibition of the XII Baltic*

*Triennial*  
15 kwietnia – 5 czerwca 2016

**Latvijas Laikmetīgās**

**Mākslas Centrs / Latvian**

**Centre for Contemporary Art**

*Lost in the Archive*  
4 lutego – 27 marca 2016

---

**Rosja**

**MOSKWA**

**Garage Museum of  
Contemporary Art**

Viktor Pivovarov  
17 marca - 18 czerwca 2016

Taryn Simon, *Action Research:*

*the Stagecraft of Power*  
17 marca – 22 maja 2016

**Multimedia Art Museum**

Hiroshi Sugimoto, *Past and  
Present in the Three Parts*  
1 marca – 9 maja 2016

Candida Höfer, *Hermitage.*

*Palaces of St. Petersburg*  
1 marca – 15 maja 2016

**The State Tretyakov Gallery**

Wassily Kandinsky,  
*Counterpoint. Composition VI  
– Composition VII*  
1 maja – 31 lipca 2016

**Słowacja**

**BRATYSŁAWA**

**Galéria Krokus**

Lucia Dovičáková  
28 kwietnia – 11 czerwca 2016

**Kunsthalle Bratislava**

Clemens Fürtler,  
*Bildmaschine 07*  
4 marca – 24 kwietnia 2016

*Fear of the Unknown*

18 marca – 31 lipca 2016

Krištof Kintera

6 maja – 26 czerwca 2016

**ŻLIN**

**Galéria Plusmínusnula**

Martu Hlavajová, *Black Faces*  
17 marca – 22 kwietnia 2016

---

**Ukraina**

**KIJÓW**

**National Art Museum  
of Ukraine**

*Behind the Curtain of  
Uncertainty*  
18 marca – 16 czerwca 2016

**Pinchuk Art Centre**

*Exhibition of the  
shortlisted artists for the  
PinchukArtCentre Prize 2015*  
31 października 2015  
– 17 kwietnia 2016

**Shcherbenko Art Centre**

Jung Sung-Tae  
17 kwietnia – 8 maja 2016

Vasyl Bazhay

12 maja – 6 czerwca 2016

**CHARKÓW**

**COME IN Art Gallery**

Misha Pedan, *M*  
1– 20 kwietnia 2016

**BUDAPESZT**

**acb Galéria**

Kis Róka Csaba  
10 marca – 13 maja 2016

**Knoll Galéria**

*Young Hungarian  
Photographers*  
7 kwietnia – 2 czerwca 2016

**Ludwig Múzeum**

*Passion. Fan Behaviour and Art*  
16 kwietnia – 26 czerwca 2016

*Rock / Space / Time*

6 maja – 26 czerwca 2016

**Magyar Nemzeti Galéria /  
Hungarian National Gallery**

*A Revolution in Art – Russian  
Avant-Garde in the 1910s and  
1920s*  
29 stycznia – 1 maja 2016

**Molnár Ani Galéria**

András Ernst, *Nature Transfer*  
17 lutego – 8 kwietnia 2016

**Műcsarnok**

*National Salon of Photography  
and Media Arts*  
23 kwietnia – 26 czerwca 2016

---

**Węgry**





## RECENZJE

- 129 *Transmissions. Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, tekst: Ewa Opalka
- 136 *XII Triennale Bałtyckie*, tekst: Adam Mazur
- 138 Michał Budny / Jaromír Novotný, *Kapradinový květ*, tekst: Wojciech Szymański
- 140 *Cholernie spadam!*, tekst: Martyna Nowicka
- 142 Csaba Nemes, *Gdy polityka wchodzi w codzienność*, tekst: Anna Miller
- 144 Dorota Nieznalska, *Przeszłość, która nie chce przeminąć*, tekst: Daga Ochędowska
- 145 Pola Dwurnik, *Before the Orgy*, tekst: Aleksander Kmak
- 147 Monika Sosnowska, *Martwa natura*, tekst: Stach Szablowski
- 149 *FORMA Festiwal Sztuk im. Wojciecha Zamecznika*, tekst: Ewa Dyszlewicz
- 150 Izabella Gustowska, *Nowy Jork i dziewczyna*, tekst: Izabela Kowalczyk
- 153 Igor Krenz, *8:Blow-Up*, tekst: Marcin Ludwin
- 154 Alicja Kwade, *Nach Osten*, tekst: Karolina Plinta
- 158 *Wszyscy ludzie będą siostrami*, tekst: Łukasz Musielak
- 160 *Nowy Duch*, tekst: Jakub Banasiak
- 163 Jerzy Nowosielski, tekst: Maja Wolniewska
- 165 Ewa Zarzycka, *Lata świetności*, tekst: Karolina Plinta
- 167 Patrycja Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, tekst: Marta Kudelska
- 169 *Białe jest białe, czarne jest czarne*, tekst: Przemysław Chodań Oneiron & Yan Tomaszewski, *Pismo*, Yan Tomaszewski,
- 171 *Message from Charlotte*, tekst: Jakub Gawkowski
- 174 *Pornografia późnej polskości, na podstawie Pornografii Późnej Polskości i Akteonu Tomasza Kozaka*, tekst: Piotr Policht
- 175 Ewa Toniak, *Prace rentowne. Polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie Odwilży*, tekst: Adam Mazur
- 177 Marek Sobczyk, *„muzeum” w cudzysłowie*, tekst: Waldemar Baraniewski
- 180 Wojciech Szymański, *Argonauci*, tekst: Piotr Policht
- 182 *Urzekająca paralaksa. Fotografia i jej obrazy*, tekst: Adam Mazur
- 184 Wojciech Wilczyk, *(nie)widzialne*, tekst: Jolanta Bobala
- 186 Zbigniew Libera: *to nie moja wina, że otarła się o mnie ta rzeźba*, tekst: Agata Pyzik



Marisol (Marisol Escobar), *Love*, 1962,  
Museum of Modern Art,  
New York © 2016 Marisol



## *Transmissions. Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*

Museum of Modern Art, Nowy Jork  
kuratorzy: Stuart Comer, Roxana Marcoci,  
Christian Rattemeyer  
5 września 2015 – 3 stycznia 2017

Boks z pleksiglasu, w nim rodzaj makie-  
ty biurowego pokoju – dwa biurka, taboret,  
teleks, magnetofon, mikrofon, automatyczna  
sekretarka (meble i sprzęt marki Olivetti).  
Na przedniej ścianie boksu zawieszono są  
dwie słuchawki – nie tak znów wiele osób  
zwiedzających wystawę sięga po nie auto-  
matycznie. W słuchawce coś na kształt ra-  
portu czy serwisu informacyjnego na temat  
tytułowej wojny, jak podaje tekst opisujący tę  
pracę, przekazywanego w języku włoskim,  
francuskim i hiszpańskim. Praca Davi-  
da Lamelasa *Office Information About the  
Vietnam War: The Visual Image, Text and Au-*

129



Mangelos (Dimitrije Bašicevic), *Manifest de la relation*, 1976  
 Museum of Modern Art, New York © 2016 Estate of Mangelos  
 (Dimitrije Bašicevic)

dio (1968) ze względu na swoją skalę oraz wymowę zdaje się dominować w podzielonej na 10 modułów przestrzeni wystawy *Transmissions. Art in Eastern Europe and Latin America 1960-1980*. Można by wręcz napisać, że ten rodzaj informacyjnej centrali mógłby domagać się miana centrum, gdyby nie fakt, że wystawa zdaje się kwestionować samą ideę centrum. Bądź przejawia wobec tej idei rodzaj ambiwalencji. Albo pragnie widzieć niezliczoną ilość centrów.

Taki wniosek można wyciągnąć z lektury tekstu kuratorskiego poszerzonego o rozmowę z Christianem Rattemeyerem, jednym z trzech, obok Stuarta Comera i Roxany Marcoci, kuratorów wystawy

będącej jednocześnie prezentacją kolekcji MoMA. W informacji zamieszczonej na stronie muzeum można przeczytać, że „wystawa gromadzi blisko 300 prac, włączając w to wybór najistotniejszych obiektów i instalacji z dorobku wybranych twórców, które są częścią muzealnej kolekcji, a z których blisko połowa pokazywana jest po raz pierwszy”. Wystawa również „[...] bada zjawiska radykalnego eksperymentu, ekspansji i rozpowszechniania idei, które w tych dekadach nazwały produkcję kulturową (towarzysząc rozprzestrzeniającym się studenckim protestom z 1968 roku) i które stanowiły wyzwanie dla usankcjonowanych na

Zachodzie narracji historii sztuki”. Tym samym z kuratorskiego *statementu* wyłania się przekonanie o tym, że to właśnie w wymienionych w tytule w częściach świata poszukuje się alternatywnych centrów sztuki awangardowej (z naciskiem na sztukę konceptualną) powstającej w ramach czasowych zakreślonych w tytule wystawy. Jednak tak sformułowane tytuł i teza prowokują szereg pytań: czy aby na pewno za tak pomyślanego modelu nie wyziera jednak jakieś centrum przez duże „C”? Czy mimo chęci oddania dysocjacji, różnorodności, wielości paralelnych konceptualnych narracji wykluwających się symultanicznie w różnych częściach glo-



bu już sam tytuł nie zdradza jednak (nieprzekraczalnej) trudności całkowitego odcięcia się od opozycji? Czy właściwym centrum nie jest jednak punkt widzenia, z którego rozpoczyna się, zgoda, że wielowątkowa i wielogłosowa, ale jednak (linearna) narracja wystawy? Którą zdradza chociażby punkt, z którego ta narracja jest rozwijana, oraz to, jak rozumiany (zaprojektowany?) jest jej zasadniczy odbiorca? No i w końcu, najprościej: dlaczego właściwie Ameryka Łacińska i Europa Wschodnia i co z resztą świata?

Christian Rattemeyer na pytanie o motywację stojącą za zestawieniem ze sobą sztuki z Europy Wschodniej i Ameryki Łacińskiej udziela dwóch klarownych odpowiedzi: praktycznej, związanej ze strukturą i sposobem działania instytucji oraz koncepcyjnej. Druga wynika bezpośrednio z pierwszej, pierwsza, choć wyjaśnia, co stoi za kuratorskimi wybo-

racji, a koncepcje formalne i przestrzenne zastosowane w aranżacji i architekturze wystawy zdają się subwersywnie przekazywać niezwerbalizowany w tekście kuratorskim komentarz na temat często utopijnego (w radykalnym aspekcie nihilistycznego) charakteru działań artystów, którzy „[...] od Pragi po Meksyk tworzyli alternatywne, ustawicznie rozwijające się sieci dystrybucji i organizacji – poprzez Paryż, Wiedeń i Wenecję, mające omijać granice ustanowione po drugiej wojnie światowej, lokalne formy władzy i represji militarnych oraz zachodnie wartości mistrzostwa i indywidualizmu”.

Wystawa zasadniczo zaczyna się właśnie w lobby na szóstym piętrze, gdzie przed wejściem we właściwą przestrzeń ekspozycyjną umieszczona została praca Argentyńczyka Eduarda Costy *Names of Friends: Poems for Deaf-Mute* (1969). Zapętlony film nakręcony na taśmie 8mm prze-

poziomie transmisja zdaje się przebiegać bez zakłóceń. Jest więc motyw linii prostej zdającej się opasywać całą wystawę, która w tej sali trochę się wiję, kreśląc meander, pętlę, elipsę, koło i przechodząc ostatecznie w przestrzenną kulę. Przewija się przez płótna Julijego Knifera, Victora Vasareliego, François Morelleta i Elswortha Kelly'ego, wpelza w obiekty malarzkie, w relacji do przestrzeni rozgrywane na granicy z rzeźbą (od kinetycznego boksu Julia Le Parca), przez kaolin na płótnie Piera Manzonię, drut i olej na desce Jesusa de Sota, przechodzi w zdecydowaną linię cięcia, które rozplatało płótno Lucia Fontany, po *bichos* Lygii Clark, rzeźby Jesusa Rafaela Sota, Sergia Caramęgo i, wyodrębnionej węzłowej płataniny tkaniny wykorzystanej do *Little Nothings*, rzeźby Miry Schendel. Linia ostatecznie rozprasa się w rodzaj białego szumu w pracach François Morelleta i w migotliwym, kinetycznym boksie Julia Le Parca.

Na płaszczyźnie historycznej i geograficznej punktem odniesienia dla zgromadzonych w pierwszej sali prac jest wystawa *Art Abstrait Constructif International* mająca miejsce w 1961 roku w galerii Denise René w Paryżu. Paryska galeria proklamowała konieczność tworzenia przestrzeni wymiany dla sztuki awangardowej zarówno z krajów Europy Wschodniej (pokazywano tam między innymi prace Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro), jak i sztuki z Ameryki Południowej. Tytułowy konstruktywizm odgrywa w tym odniesieniu rolę pierwszego łącznika na linii Wschód-Południe. Jako jeden z fundamentów przedwojennej radzieckiej awangardy wywierał on silny wpływ na powojennych artystów działających na wschód od Odry. Stanowił jednocześnie silny punkt odniesienia dla twórców z krajów Ameryki Południowej – pochodzący z Argentyny Le Parc czy Wenezuelczyk Soto właśnie podczas pobytu w Paryżu, korzystając z konstruktywizmu przeniesionego uprzednio na grunt Ameryki Południowej, kierowali się w stronę sztuki kinetycznej.

Jeśli konstruktywizm w wydaniu południowoamerykańskim, ze swoimi odniesieniami do natury, a często też pewną dozą humoru, w formie obiektów kinetycznych ujawniał chęć eksperymentu, gry, zabawy, to w przypadku artystów z bloku wschodniego nawiązywanie do tradycji przedwojennej awangardy właśnie z naciskiem na awangardę radziecką z jej międzynarodowym, wyrastającym z idei

**Ten rodzaj informacyjnej centrali mógłby domagać się miana centrum, gdyby nie fakt, że wystawa zdaje się kwestionować samą ideę centrum. Bądź przejawia wobec tej idei rodzaj ambiwalencji. Albo pragnie widzieć niezliczoną ilość centrów.**

rami, znów mnoży pytania. Wywód kuratora jest bardzo przejrzysty, dostarcza jednocześnie istotnej informacji, że to sama wewnętrzna struktura instytucji czy wręcz jej płaszczyzna administracyjna, odpowiada za tytułowe zestawienie Europy Wschodniej z Ameryką Łacińską (niejako w opozycji do Zachodu). Tę klarowność znaczy jednak rysa sygnalizująca rozdarcie między pragmatyczną potrzebą porządkowania, klasyfikowania, uzupełniania, zachowania ciągłości, wynikania i stosowania linearnej narracji a szczerą potrzebą oddania poprzez medium wystawy swoistej paralelności, wielowątkowości, alternatywnych geografii dyskursu sztuki, potrzeby odbicia się od zastanych hierarchii i tak dalej. Ostatecznie sama konstrukcja *Transmissions* zdradza rodzaj (uświadomionej?) ambiwalen-

centuje samego artystę wypowiadającego (bezgłośnie) tytułowe nazwiska 53 przyjaciół. Brak dźwięku wynikający z samych walorów „ósemki” w pracy otwierającej wystawę o przekazywaniu informacji działa przede wszystkim jako komunikat o trudności komunikowania, ocierając się o zagadnienie cenzury. Jako metafora zawartej w wystawie figury transgranicznego, zachodzącego niejako niejawnie, rozprzestrzeniania się idei, jednocześnie niepokoi właśnie swoistym wycięciem komunikatu. Pierwsza sala natomiast obezwładnia wręcz komunikacyjną przejrzystością, ładem, formalnym i estetycznym porządkiem. Obecny jest tutaj rodzaj koncepcji kuratorskiej, która z prezentowanych prac, ponad ich indywidualnym znaczeniem, wydobywa wątki wspólne także na płaszczyźnie formalnej. Na tym

komunistycznych charakterem, manifestowało się zgoła inaczej. Pokazywani w pierwszej i drugiej sali twórcy z Jugosławii (zwolnionej, jak słusznie zauważają kuratorzy, z realizowania doktryny realnego socjalizmu) Julije Knifer i Dimitrije Bašičević (Mangelos) czy Josip Vaništa

w państwach socjalistycznych może budzić wątpliwości. Nawet jeśli wziąć pod uwagę częściowe otwarcie Jugosławii na zachodnie rynki, to negacja autorytetów i władzy w krajach bloku wschodniego wynikała raczej z odgórnego ograniczenia przez władzę ludową swobody arty-

kich pasków, uniemożliwiających praktycznie zobaczenie znajdującego się w tle obrazu. W tym miejscu pojawia się motyw powracający na przestrzeni wystawy – linia ciągła jako symbol łączności, kontynuacji, rozprzestrzeniania się idei jest jednocześnie zakwestionowana przez swoją wariację – linię, która skreśla, rozprasza przekaz, komunikując przede wszystkim brak jednoznacznej komunikatywności obrazów.

**Pokazywane są zjawiska niejako paralelne, trudno byłoby jednak wdawać się w szczegółowe porównania prezentowanych postaw. Przypomina to odrobinę improwizację zespołu jazzowego z nieustanną pracą przecinających się muzycznych fraz, wielogłosowością oraz relacjami między głównymi tematami a kontrapunktami, ale także z ostatecznym balansowaniem wprowadzanych kontrastujących ze sobą motywów.**

tyleż kontestowali kontekst instytucjonalny, co popadali w rodzaj artystycznego nihilizmu. Manifestacja braku politycznego sprawstwa, pustka stojąca za artystycznym gestem stanowiąca tło działań Grupy Gorgona świadczy zarówno o potrzebie kontynuacji założeń awangardy przedwojennej, jak i o rekapitulacji wobec utopijnych przekonań o faktycznym oddziaływaniu sztuki w polu politycznym.

Prezentując prace Gorgony, ale też innych antyartowych grup jak jugosłowiańskie OHO (1966–1971), czeski Aktual (1962–1964), ale też wenezuelski kolektyw El Techo de la Ballena (1961–1968), dla których narzędziami artystycznego działania stały się *mail art* (dający faktyczną możliwość przekraczania przez sztukę granic) oraz wydawanie niezależnych magazynów i książek, kuratorzy wystawy chcą widzieć przede wszystkim „sceptycyzm względem władzy i autorytetu, włączając w to autorytet samej sztuki, które napędzały twórczą produkcję poza kontekstem rynku”. Jeżeli zdanie to, po przywołaniu kontekst rynku sztuki, czyli mechanizmów kapitalizmu jako formy (opresyjnej) władzy, jest w pełni adekwatne do działań kolektywu z Caracas inspirowanego się rewolucją na Kubie, pisarstwem bitników i surrealizmem, tak zastosowane wobec grup działających

stycznego wyrazu niż z krytyki kapitalizmu. W tej części wystawy uwidacznia się pewna słabość dość uogólnionego zestawienia sztuki Ameryki Łacińskiej i Europy Wschodniej, które, choć w wielu przypadkach może dawać ciekawe efekty, często również prowadzi do uproszczeń.

Jednocześnie motyw linii prostej organizujący prezentowane prace strukturalnie, formalnie i symbolicznie, zainicjowany w pierwszej sali w formie spleątanej i ruchliwej, w sali antyartowych kolektywów przybiera postać dość ugrzecznionej, linearnej i chronologicznej prezentacji dokumentacji performansów. Tylko wnikliwy i bardzo cierpliwy obserwator w tej ogromnej dokumentacji dostrzeże, że stanowiący dominantę motyw linii materializuje się również tutaj: zaczyna trochę pisać na fotografiach przedstawiających działania *Summer Projects* Milanka Matanovica – pod postacią lin, wstęg, wygiętych patyków – biegnie on przez krajobraz i znów odrobinę rozprasza się dzięki formalnym cechom prac kolektywu El Techo de la Ballena, w tym estetyce pisma-manifestu „Rayado sobre el Techo” (1940–1980). Sam tytuł, który można tłumaczyć jako „Paski (Linie/Promienie) na Dachy albo Rozciągnięty na Dachy” zdradza zastosowany na okładce zabieg – zamieszczone zdjęcia poprzecinane są gęstą serią białych, cien-

Pokazywane również w tej sali prace dwóch członków Gorgony: Dimitriego Bašičevića (Mangelosa) i Josipa Vaništy ujawniają dodatkowe znaczenia, jakie linia miała dla konceptualnej idei dematerializacji sztuki i jak można czytać jej obecność w *Transmissions. Gest* Josipa Vaništy z *Übermalung* (1959–1965), pracy, której materialną podstawą jest zdjęcie z wystawy pejzażowych akwareli tego samego artysty, na którym „nadmalowana” została abstrakcja. Prace Mangelosa *Manifest de la relation* (1976) i *Manifest diguraski* (1977–1978) to przemalowane na biało szkolne globusy, wzdłuż których zamiast równoleżników biegną linie wzięte jakby ze szkolnych zeszytów. W nie wpisany jest tekst – jego treść oraz forma samego obiektu manifestują jednocześnie wizję budowania relacji, jak i potrzebę dematerializacji (w obrębie) sztuki. Dematerializacja jako rodzaj kontynuacji idei sztuki bezprzedmiotowej, która była fundamentem radzieckiego konstrukttywizmu, przywoływana w kontekście oddziaływania globalnego – idei obiegającej świat – wybrzmiewa znów ambiwalentnie. Jeśli w przedwojenną awangardę radziecką z jej marzeniami o sztuce, która tak jak komunizm nie znałaby granic, wpisany był rys utopijny, to u artystów Gorgony utopia przekształca się w nihilizm. Sztuka zdematerializowana może mieć charakter transgraniczny i jednocześnie, deklaratywnie, nie istnieć.

W kolejnej sali natłok informacyjny tej części *Transmisji* płynnie przechodzi w komunikat znacznie bardziej syntetyczny, nadawany tym razem z Ameryki Południowej. W tym miejscu również w pełni ujawniają się założenia konstrukcyjne wystawy – spleatające się początkowo linie prezentacji artystów z Argentyny, Wenezueli, Brazylii, Włoch, Francji i Jugosławii zostają chwilowo rozdzielone, by następnie przejść w fazę luźnego spleatania się. Pokazywane są zjawiska niejako paralelne, trudno byłoby jednak wdawać się w szczegółowe porównania prezentowanych postaw. Przypomina to

odrobinę improwizację zespołu jazzowego z nieustanną pracą przecinających się muzycznych fraz, wielogłosowością oraz relacjami między głównymi tematami a kontrapunktami, ale także z ostatecznym balansowaniem wprowadzanych kontrastujących ze sobą motywów. W linearnej chronologii prezentacji (od lat 60. do 80.), wpisana została sinusoida dynamiki politycznego zaangażowania – od aktywistycznego wzmożenia do politycznego wycofania. Po zdystansowanych wobec

bezpośredniego udziału w polityce Europejczykach z demoludów narracja wystawy wprowadza południowców, którzy w latach 60. biorą w swoje ręce mass media.

Podjęcie przez artystów z Instituto Torcuato di Tella z Buenos Aires (1950–1970) dialogu z masowym przekazem zaprezentowane zostało na trzech mocnych przykładach: obok przywołanej uprzednio *Office Information about the Vietnam War: The Visual Image, Text and Audio* Davida Lamelasa jest to *Simultaneidad en simultaneidad* [Symul-

taniczność w symultaniczności, 1966] Marty Minujín, *60 metros cuadrados y su información* [60 metrów kwadratowych i informacja o nich, 1967] Oscara Bony'ego. Praca Minujín to pokazywana w formie dokumentacyjnych notatek, szkiców i zapisków jedna z trzech części składowych performansów *Three Country Happening*, wykonywanych symultanicznie w trzech miastach: Buenos Aires, Nowym Jorku, Berlinie, wraz Allanem Kaprowem i Wolfem Vostellem. Działania były transmitowane na żywo przez telewizję i stanowiły jedną z pierwszych prób wykorzystania mediów masowych w sztuce. Z kolei na tyłach *Biura informacyjnego* Lamelasa ukryta została chyba najbardziej rozpoznawalna praca Oscara Bony, będąca sztandarowym przykładem myśli konceptualnej skoncentrowanej na nowych mediach. Praca *60 metrów kwadratowych...* to metalowa siatka rozpięta na podłodze. Chodzi się po niej, ze względu na jej budowę, dość niepewnie, jednocześnie konfrontując się z projekcją filmu 16mm przedstawiającego właśnie siatkę. Dwa rodzaje doświadczenia – jednego zapośredniczonego przez zmysły i drugiego dodatkowo zapośredniczonego przez medium filmu – kierują uwagę na sam charakter informacji pozyskiwanej właśnie za pomocą mediów. Podobny wydzźwięk ma praca Lamelasa – interesuje go sama informacja, jej charakter, ale też to, czy użycie medium przybliży, czy raczej oddala od tego, co jest przedstawione. Zestawienie prac Minujín, Lamelasa i Bony'ego pokazuje, że możliwość szerokiego i potencjalnie politycznego, masowego oddziaływania sztuki została przez konceptualizm wzięta pod uwagę, a jednocześnie postawiona pod znakiem zapytania.

Znaki zapytania mnoży również Lea Lublin – artystka urodzona w 1929 roku w Polsce i dorastająca w Argentynie – w pracy *Interrogations sur l'art, discourse sur l'art* [Pytania o sztukę, dyskurs sztuki, 1975]. Każdemu z szeregu pytających zdań („Czy sztuka jest systemem znaków? Czy sztuka jest iluzją?”) odpowiada inny kolor. Pracy Lublin, która z perspektywy konceptualnej patrzy na zagadnienia charakterystyczne głównie dla malarstwa, wtóruje swoiste laboratorium barwne Alejandra Puentego *Todo vale. Colores primarios y secundarios llevados al blanco* [Wszystko płynie. Kolory podstawowe i kolory wtórne sprowadzone do bieli, 1968–1970] oraz *Kolorowy relief* Henryka Stażewskiego. Za nim natomiast rozpościera się silny (polski) akcent barwny, czyli niebieska taśma



Ana Mendieta, *Untitled (Glass on Body Imprints—face)*, 1972  
Museum of Modern Art, New York © Estate of Ana Mendieta  
Collection, Courtesy Galerie LeLong



Edwarda Krasińskiego (biegnąca wzdłuż ścian wystawowych instalacja w katalogu przedstawiana jest w formie osobnych artefaktów).

W sali prezentującej Krasińskiego znajdują się odniesienia do jego odziedziczonego po Stażewskim warszawskiego studio oraz paryskich i warszawskich spotkań artysty z Danielem Burenem i André Cadérem. Przestrzeń przywołuje spontanicznie organizowane przez artystów (dla których wspólnym mianownikiem znów okazuje się linia: horyzontalna bądź wertrykalna) ekspozycje, tak jak miało to miejsce w warszawskim studio. Prezentowana jest również *Dzida* (1963–1964) – wisząca w powietrzu, przecinająca przestrzeń linia rozpadająca się na coraz krótsze odcinki (właśnie w takiej postaci można było ją zobaczyć zrekonstruowaną po latach na wystawie w Fundacji Galerii Foksal w 2013 roku). Na osobie z Polski ta część wystawy może zrobić wrażenie dość mechanicznego przeniesienia – wycięcia ekspozycji z pierwotnego kontekstu i przeklejenia jej jak kawałka taśmy właśnie w kontekst nowojorski.

W kontekście obecności na wystawie polskich artystów warto pozwolić sobie na dygresję i rozwinąć zasygnalizowany na początku wątek projektu badawczego poprzedzającego otwarcie *Transmissions*. Jak podkreśla Rattemeyer, trwający pięć lat projekt skoncentrowany na przejawach sztuki konceptualnej w Ameryce Łacińskiej i Europie Wschodniej, oprócz aspektów poznawczych i merytorycznych miała na celu uzupełnienie kolekcji MoMA, czyli zakupy. Jeśli chodzi o prezentowaną na wystawie sztukę polską, to tylko Stażewski był w kolekcji MoMA już od lat 60., pozostałe prace zostały zaś zakupione w ostatnich latach, właśnie w ramach projektu. Zapytany o kryteria wyboru artystów z danego regionu, Rattemeyer podkreśla, że dla zespołu kuratorskiego istotne pozostaje konsultowanie reprezentatywności zakupionych prac z osobami działającymi w lokalnych środowiskach artystycznych i próba znalezienia odpowiedzi na pytanie: „Czy każdy w Polsce zgodzi się, że Stażewski i Krasiński oraz Partum są mistrzami, czy każdy w Rumunii zgodzi się, że Ion Grigorescu i Geta Brătescu to najważniejsi tamtejsi artyści

w latach 60. i 70., czy może nie? A jeżeli nie, to kogo mogliby wskazać?”. Kontynuując, stwierdza, że wybory kuratorskie są efektem badań, ale odzwierciedlają również sytuację na międzynarodowym rynku sztuki. Podkreśla przy tym, że obserwacja lokalnego kontekstu jest niezwykle istotna i pozwala uzyskać inne odpowiedzi na pytanie, który artysta jest reprezentatywny.

Wybór *Autobiografii* Ewy Partum, umieszczonej w sali prezentującej sztukę feministyczną, tłumaczyć można wydzwiękiem, jaki zyskuje ona w kontekście wystawy. Wśród nazwisk słynnych, historycznych i współczesnych postaci (męskiego) kanonu sztuki i życia intelektualnego, które tworzą widniejące na sztandarze litery składające się na imię i nazwisko artystki, znajdują się również nazwiska artystów prezentowanych w ramach *Transmisji*. W szerszym kontekście obecne w tej części wystawy prace feministyczne, poddające pod refleksję sposoby konstruowania pojęcia kobiecości, inicjują wątek politycznego i aktywistycznego wzmożenia w sztukach o konceptualnym rodowodzie. Odnosząc się do ruchów kontrkulturowych, które wyłoniły się globalnie po 1968 roku, *Transmisje* wkraczą w lata 70. Sztuka kobiet jest tu widziana przede wszystkim jako samoobserwacja i badanie oddziaływania mediów oraz popularyzacji konsumpcyjnego stylu życia na sposoby konstruowania (płciowych) tożsamości. Jest więc Sanja Iveković z wideo, w którym główną rolę odgrywa butelka Coca-Coli (*Sweet Violence*, 1974) oraz kolażami wykorzystującymi okładki zachodnich pism kobiecych jak *In the Apartment*, „*Elle*” *March 1975*, jest Marina Abramović w *Rythm 5* (1974/1994). Jest też seria prac oscylujących bezpośrednio wokół formy autoportretu: Gety Brătescu *Towards White (Self-Portrait in Seven Sequences)* (1975), Valie Export – *Action Pants: Genital Panic* (1969) i *VALIE EXPORT SMART EXPORT* (1970) i Any Mendiety *Untitled (Glass on Body Imprints -face)* (1972).

Warto tutaj jeszcze zauważyć, że do grona znamienitych artystek-feministek, dołączony został, właściwie już niemal klasycznie, Tomislav Gotovač z filmem *Circle* (1964) oraz ze sztandarową sekwencją fotografii *Showing „Elle”* (1962), na których półnagi artysta pozuje z kobiecym magazynem. Jak

pisze w swoim esej poświęconym artyście kuratorka wystawy Roxana Marcoci, rozmówany w medium filmowym chorwacki anarchista i performer „otworzył możliwość zadania serii krytycznych pytań na temat relacji damsko-męskich, dynamik pożądania, napięcia między realnym a wyobrażonym oraz antytezy pomiędzy społeczeństwem konsumpcyjnym i codziennym życiem w świecie socjalistycznym<sup>1</sup>”. I znów, w odniesieniu do ostatniego fragmentu tej wypowiedzi, mnożą się pytania. Faktem jest, że lata 70. w części europejskich krajów socjalistycznych, zwłaszcza w Jugosławii, były czasem otwarcia na Zachód, w tym na rodzaj zachwyty nad konsumpcją dóbr, dzięki czemu model ten mógł być poddawany swoistej krytyce (jak u Iveković, Gotovača czy z polskiego kontekstu – Natalii LL). Ale czy uprawnia to zrównywanie tego rodzaju doświadczenia z intensywnością doświadczenia mechanizmów kapitalistycznych i reakcją na nie w Stanach Zjednoczonych czy kapitalistycznych krajach Ameryki Łacińskiej? I czy feminizm, jak zdaje się wynikać z rozmowy z cytowanym uprzednio kuratorem, daje się sprowadzić do problemu kontestowania konstruowanej w kapitalizmie kategorii (kobiecego) piękna w celu sprzedaży większej ilości dóbr?

Wydaje się, że miejscem, z którego właściwie brała się narracja sprzeciwu wobec mechanizmów kapitalistycznych, często drapieżnie operujących na nowo rozpoznanej tkance społeczeństw, były kraje Ameryki Południowej. Narażone na nierówności społeczne, destabilizację polityczną związaną z dyktaturami wojskowymi, ale także problemy wynikające ze znajdowania się w bezpośredniej strefie wpływów Stanów Zjednoczonych nie zdążyły utrwalić się demokratyczne standardy. Wśród prezentacji różnorodnych obiektów takich artystów jak Alvero Barrios, Beatriz Gonzáles (Kolumbia), León Ferrari (Argentyna), Hélio Oiticica i Carlos Zilio (Brazylia), filarami tej części ekspozycji pozostają prace, których tematem jest rodzina. Posługując się kluczem klasowym, wskazują na społeczną i ekonomiczną nierówność, usytuowane w bliskim sąsiedztwie, robią odpowiednie wrażenie.

*Familia obrera* [Rodzina robotnicza, 1968] Oscara Bonyego, jest częścią dokumentacji performansu, podczas którego artysta w ramach budżetu wystawy wynajął tytułową

1 Roxana Marcoci, Tomislav Gotovač, *When I open my eyes in the morning, I see a film*, [w:] *Post. Notes on Modern and Contemporary Art Around the Globe*, [http://post.at.moma.org/content\\_items/547-tomislav-gotovac-when-i-open-my-eyes-in-the-morning-i-see-a-film](http://post.at.moma.org/content_items/547-tomislav-gotovac-when-i-open-my-eyes-in-the-morning-i-see-a-film) [dostęp: 07.12.2015].

rodzinę do przebywania na postumencie w galerii przez osiem godzin dziennie (tym samym dochód rodziny zwiększył się w tym czasie dwukrotnie w stosunku do dotychczasowych zarobków ojca). *Vis-à-vis* umieszczono *The Presidential Family* (1967) Fernanda Botera, portretującego kolumbijską głowę państwa wraz z jego najbliższymi, biskupem, generałem i psem oraz usytuowanym na drugim planie malarzem. Choć wciągnięta w obręb obrazu figura malarza każe myśleć o *Las Meninas* Velázqueza, portret przypomina słynniejszy obraz Goi, na którym artysta oddał całą szpetotę rządzącej Hiszpanią królewskiej rodziny. Zestawienie uzupełnia jeszcze *The Family Marisola* (1962), którego inna ikoniczna praca z 1962 roku *Love* (butelka Coca-Coli zatknięta wertykalnie w szeroko otwartych ustach) w lekko popartowym stylu dobitnie komentuje specyfikę konsumpcjonizmu rodem z Wenezueli.

W tym miejscu wystawa powoli zaczyna zmierzać ku końcowi. W sali feministycznej linia prowadząca widza przez *Transmisje* przemienia się w filmową taśmę zapętloną na projektorze wyświetlającym film Gotovača, a następnie ulega dematerializacji i przekształceniu w falę dźwiękową. Wybrzmiewający w końcowej części ekspozycji ceniony przez artystę jazz, który nigdzie tak jak w Nowym Jorku nie kojarzy się z ruchliwą ulicą, wprowadza wątek artystycznego aktywizmu w polu politycznym (rozgrywanego się często właśnie na ulicy) skonfrontowanego z jego rewersem, czyli działaniami artystów, których reakcja na opresję polityczną przybierała formę efemerycznych gestów i wycofaniem do przestrzeni pracowni. Oddziela je interwał w postaci ściany wypełnionej plakatami ze Wschodu i Południa – prezentowanych w estetyce *horror vacui* (czyli grafika użytkowa jako medium w mniejszym stopniu narażone na cenzurę).

Rewers – sala prezentująca wycofujące się do przestrzeni pracowni działania artystycznych tandemów (Liliana Porter i Luis Camnitzer, Ion Grigorescu i Geta Brătescu) często eksperymentujących z różnymi mediami w obrębie własnego studio, to według kuratorów prezentacja dojrzałych form konceptualizmu. Ekspozowane prace charakteryzuje przede wszystkim zbliżenie do nauk ścisłych, co przejawia się w przywołaniu figury koła w pracach Liliany Porter – *Untitled (Circle Mural)* (1973) – i Běli Kolařovej – seria „sztucznych negatywów”, przywołujących doświadczenie synestezji *Radiogram Circle* (1962–1963). Wątek poszukiwania tego, co niewidoczne, ukrytego w matematycznych równaniach budujących świat postrzegalny

rozwijają się w pracach węgierki Dory Maurer. Jest też *The Studio. Invocation of the Drawing* (1979) Brătescu, pracy, w której artystka bada relacje między swoim ciałem a przestrzenią pracowni oraz *Medea's Hypostasis* (1980) – praca posługująca się wyrafinowaną, subtelną formą wykorzystującą ręczny ścieg, która przywołuje klimat politycznej grozy niemal odbierającej artystom głos. Aktywiści południowoamerykańscy to chilijska CADA (Colectivo Acciones de Arte) z utrzymanymi w dekonstrukcyjnej manierze interwencjami przeciwko rządowi Pinocheta. W sekcji aktywistycznej Europę Wschodnią reprezentuje Braco Dimitrijević z nieopozbawioną poczuciem humoru akcją *Casual Passer-by I Met at 4:30 p.m., Berlin* (1976), w której ramach artysta używał wielkoformatowych, utrzymywanych w estetyce portretów przywódców narodu fotografii „zwykłych ludzi”, pokazywanych w przestrzeni publicznej Zagrzebia. Oprócz niego znalazł się tu również Jiří Kovanda z dokumentacją akcji *Kontakt* (1979) – praskiego spaceru, podczas którego artysta dotykał przypadkowych przechodniów, oraz Józef Robakowski (*Z mojego okna, 1978–1999*). W tej sali powracają dokumentacje, mnożą się fotografie, druki i nazwiska. Bezpośrednio zestawieni są też ze sobą artyści z Europy i Ameryki Południowej, których łączą potrzeba wypowiedzi wobec przestrzeni publicznej. Jednak gradacje, motywacje, a nawet wybrane stylistyki politycznego protestu wydają się bardzo różne. Sprowadzenie ich do jakiegoś wspólnego mianownika znów jawi się jako uproszczenie.

Ostatni odcinek *Transmisji* eksponuje *Video Trans America* – rozległą instalację Juana Downeya, chilijskiego artysty mieszkającego w Nowym Jorku. Na podłodze nakleiono kontury dwóch Ameryk – w tym kształcie powraca prowadząca przez wystawę linia, by ostatecznie przekształcić się w koncentryczne koła w innej pracy artysty usytuowanej w lobby, niejako już na zewnątrz wystawy. W poszczególnych miejscach mapy rozlokowane zostały monitory. Odtwarzają filmy ukazujące rdzennych i napływowych mieszkańców Ameryki Centralnej i Południowej, ich rytuały i codzienne czynności. Przemierzając Ameryki z instalacji Downeya, partycypujemy w „spotkaniu artysty z innością będącym metaforą rozumienia jego własnej kulturowej tożsamości”, która dla kuratorów „jest centralnym zagadnieniem wystawy mówiącej o kontrgeografiach, modyfikacjach, alternatywnych modelach solidarności, możliwościach ponownego namysłu nad historycznymi narracjami powojennej sztuki”.

Wydaje się, że jeżeli centralnym zagad-

nieniem *Transmisji* jest poszukiwanie kulturowej tożsamości, to byłaby to jednak przede wszystkim tożsamość człowieka Zachodu, obywatela Stanów Zjednoczonych, a może wręcz mieszkańca Nowego Jorku (jeśli nie pracownika Museum of Modern Art?). Czy aby na pewno? Christian Rattemeyer opowiada, gdy sugeruje, że *Transmisje* to wystawa dla amerykańskiego widza, i powołuje się na statystki badające publiczność MoMA (tylko 40 procent to publiczność amerykańska). Jednak punkt, w którym rozpoczyna się narracja wystawy, wydaje się dość jasno określony. Tak kazałaby myśleć praca Juana Downeya – artyści o chilijskich korzeniach, ale jednak nowojorczyka, której usytuowanie zmusza do przejścia przez Amerykę Łacińską, by dotrzeć do Ameryki Północnej. To Ameryka Północna i Nowy Jork są punktem docelowym i to tu podejmuje się wysiłek zrozumienia własnej tożsamości przez kontakt z innym. Praca Downeya, z powodu swojego umiejscowienia, staje się jednocześnie figurą podróży widza przez samą wystawę, która jest odzwierciedleniem pracy zespołów badawczych MoMA. I jeśli podziw budzi precyzja, struktura, logistyka tych badań, owocująca tak gęstą i wielowątkową wystawą, to uwiera pewien schemat wywiedziony z administracyjnego podziału (Dział Ameryki Łacińskiej, Dział Europy Wschodniej i tak dalej), który przebija już z samego tytułu, niosąc przesłanie o opozycji między Zachodem i resztą świata. Ten, być może trudny do omińnięcia w przypadku ekspozycji prezentującej zbiory muzeum, schemat kłóci się z główną figurą organizującą wystawę, czyli niesformą linią, która ma symbolizować zarówno nawiązanie do tradycji przedwojennej awangardy, minimalizmu, abstrakcji jako środka wyrazu, jak i oddawać zawiłość relacji pomiędzy środowiskami artystycznymi z różnych, często oddalonych zakątków globu. Linii, która przybiera różne formy, przechodzi przez różne dziedziny sztuki i media (od rzeźby po media masowe), przybiera postać łącznika – telefonicznego kabla, linii transmisyjnej, która rozprasza się w falę dźwiękową, dematerializuje, ale wciąż jest obecna. Niestety, trudno pozbyć się pierwotnego wrażenia, jakie rodzi się w kontakcie z tytułem, że owa linia, chcąc być łącznikiem, wciąż może być również linią podziału.

Ewa Opałka



## XII Triennale Bałtyckie

CAC Contemporary Art Centre, Wilno  
4 września – 18 listopada 2015  
kuratorka: Virginija Januškevičiūtė  
współkuratorka: Aneta Rostkowska  
Bunkier Sztuki, Kraków  
25 listopada 2015 – 31 stycznia 2016

To pierwsza, i kto wie, czy nie ostatnia recenzja triennale, jaką piszę. Pomimo lat funkcjonowania w świecie sztuki nie mogę sobie przypomnieć, bym zobaczył choć jedną wystawę stworzoną w cyklu trzyletnim. Trudno mi więc oceniać, czy dwunasta edycja organizowanego w wileńskim Centrum Sztuki Współczesnej Triennale Bałtyckiego jest lepsza, czy gorsza od pozostałych 11, które sięgają wstecz do 1979 roku. Wyjątkowe jest już samo pozbawienie wystawy tytułu. Głupia sprawa, ale nie mogę przypomnieć sobie również jakiegokolwiek innej wystawy bez tytułu. Niewykluczone, że to wycofanie z etykietowania projektu formatowanego przez instytucję ma głębszy sens. Zamiast tytułu z plakatu i przewodnika odczytać można ułożone w dwóch kolumnach, z pominięciem porządku alfabetycznego, słowa kluczowe, na przykład *myriad, climate change, oceans academy of arts, mist, pharmakon, onyx, classes, holy motors, decomissioning, biomorph, biography, murmur, shipwreck, now...* Jest też „tag” Ballard, gdyż wystawa – choć litewska – jest inspirowana literaturą amerykańską. Zamieszczone w folderze, na zasadzie cytatu, dwie strony z *The Thousand Dreams of Stellavista* (1962) ze zbioru *Vermilion Sands* pomagają zobaczyć w wystawie coś w rodzaju Ballardowskiego *Psychotropic House*. Szereg wymykających się opisowi językowemu i przypominających rzeźby obiektów, sytuacji na granicy performansu, badań naukowych, ruchomych i zatrzymanych obrazów umieszczono w przestronnych salach CSW w scenografii zbudowanej z wyciągniętych z galerijnych magazynów, nieużywanych fragmentów konstrukcyjnych (kurtyn, kubików). Paradoksalnie, opuszczone, a może niedokończone na pierwszy rzut oka pomieszczenia składają się na jedną z bardziej dopracowanych wystaw, jakie ostatnio widziałem. Jeśli tego rodzaju doświadczenie można w ogóle nazwać wystawą (*Have you ever been haunted by a feeling*



Jay Tan, *B is For Behind*, różne media, 2015, fot. Andrej Vasilenko



that we are constantly preparing for something?, pyta retorycznie, choć nie minoderyjnie autorka Triennale).

Nie ma sensu pisać o „pracach” wybranych spośród kilkudziesięciu realizacji artystycznych, tak samo jak nieistotne, z przyjętej na Triennale postartystycznej perspektywy, wydają się imiona i nazwiska osób zaangażowanych w realizację całości. Nie wiem, czy w ogóle jest możliwe napisanie satysfakcjonującej recenzji deklaracyjnie posthumanistycznej wystawy. Co najwyżej mogą starać się uniknąć błędu popełnionego przez recenzentów „Brooklyn Rail” i „Frieze” (z racji wykształcenia kuratorka, pomimo młodego wieku, jest już dobrze osadzona w globalnej sieci kontaktów), którzy pragnąc opisać całość, kurczowo trzymali się nieistotnych fragmentów, czyli „dzieł sztuki”. Ekspozycję triennale, które pomyślane jest niczym kuratorski *Gesamtkunstwerk*, otwiera eksperymentalne laboratorium mykomorfów, ustawione na drewnianych półkach w specjalnym przestronnym namiocie; ponadto, wystawę spowija mleczna mgła o niezidentyfikowanym smaku, wpadająca do wnętrza przez uchylone drzwi z wewnętrznego dziedzińca zabudowanego rusztowaniami i folią, a kończy ułożony na podłodze zestaw głośników włączających się, gdy splunąć na membranę. Jeśli próbować opisać całość, opierając się na pojęciowych chmurach i doświadczeniu własnym, wypadałoby to dzieło określić jako barwne, mroczne, mrujące, rozproszone, kapryśne, plastikowe, świecące, matowe, brzemienne, partykularne, klimatyczne, entropiczne, edukacyjne, mityczne, obowiązkowo postinternetowe i postpolityczne. Czasem można odnieść wrażenie, że kuratorka czerpie przyjemność z odwracania się od publiczności i redukcji pozycji artystów do obiektów, które sprawczość zawdzięczają jej arbitralnym decyzjom. Choć pomyślana jako przestrzeń doświadczeń sensualnych i bodźców intelektualnych, wystawa przede wszystkim pracuje jako maszyna sama dla siebie. Ma to sens podobny do wspomnianej hodowli „mykomorfów” stanowiących jeden z fragmentów całości, ale też rezonuje z miejscową kolekcją Fluxusu i George’a Maciunasa. Z drugiej strony, w swojej recenzji Vincenzo Latronico („Frieze” 2015, nr 11–12) słusznie zwraca uwagę, że Claire Bishop w swojej recenzji Pawilonu Litewskiego z 2013 roku twierdziła, że kuratorom już nie wypada koncentrować się tylko na tworzeniu na-

strojowych całości, ale powinni również tworzyć ramy i zabierać głos w istotnej społecznie dyskusji.

Znużonych debatą o antropocenie i popisowymi numerami absolwentek studiów kuratorskich DeAppel z pewnością przyprawi o mdłości ustawiony w galerii sztuki szereg rzeczy, o których działaniu mamy mgliste pojęcie, ale które przecież nadal mogą służyć estetycznej kontemplacji, a nawet rynkowej spekulacji. Zamiast streszczać rozbudowany dyskurs, który wytwarzają działające prace, trafniej będzie przywołać tytuły wybranych realizacji plejady „użytych” artystów: *Plastiglomerate, Sound of My Soul, Black Box, Vaccines, Fucking the Boundaries of Death, Alphabet Huts, Soundtrack, Boiling Fanta, Inside Floyd Sign, Cryptocurrency Fairytale, Bringing the Singularity In, Structor-5, Waiting...*

Otwarte we wrześniu w Wilnie Triennale Bałtyckie odbiło się szerokim echem w świecie sztuki, ale w zapatrzonej w siebie Warszawie przeszłoby zapewne niezauważone, gdyby nie zaproszenie z Polski, gdzie w Bunkrze Sztuki w ramach cyklu *Litwa w Krakowie* zaprezentowano jego rozwinięcie. Od początku byłam sceptycznie nastawiona do idei przeniesienia dzieła, które opisać można jako *site-specific* (tak blisko jest związane z miejscem powstania) do oddalonego od Wilna i Bałtyku krakowskiego Bunkra Sztuki, a owa nieufność pogłębiła się, gdy dowiedziałam się, że przekaz całości wzmocniono tytułem *Milion linii*, a do zestawu artystów prezentujących na wystawie dzieła sztuki dodano Marka Chlandę. Szybko okazało się, że to ukłon w stronę próbującego łączyć ambitny program z otwartością na publiczność działu marketingu. Również w tych kategoriach należy rozpatrywać połączenie ekspozycji umieszczonej na pierwszym piętrze i w piwnicach Bunkra z usytuowanym na parterze biurem festiwalu Boska Komedia (w tym roku skoncentrowanego na temacie „Duch w teatrze”). Złośliwi powiedzą, że *Milion linii* brzmi jak triennale rysunku, ale użyte w scenografii Bunkra Sztuki kafelki mogły sugerować także triennale ceramiki użytkowej. Być może tego typu docinki wzmocniły radykalizm kuratorki, która przyjeżdżając do stolicy Małopolski, nie tylko spakowała do walizki ekspozycyjny koncept, ale też postanowiła go wzmocnić i z większą troską zadbać o dalsze pomniejszenie figury artysty jako autora autonomicznych dzieł sztuki. Podpisy ustawione pod ścianami i położone na podłodze, nierzadko w ciemnych

kątach, zawierały tekst napisany czcionką wystarczająco małą, by zniechęcić nawet najbardziej zaangażowanych odbiorców do zapoznania się z nazwiskiem autora i towarzyszącym dziełu dyskursem. Jeśli w Wilnie, w głównej sali czarne kotary gwarantowały pewien rodzaj, jeśli nie podmiotowości, to przynajmniej osobności, to w Krakowie artyści spektakularnie znikali w immersyjnej narracji kuratorskiej. Innymi słowy, tym, co należało i co można było oglądać, była sama wystawa. Klimat był tu jednak zupełnie inny: choć nad całością nie unosiła się mgła, to było duszniej, a wynurzające się z półmroku, z zakamarków modernistycznego „bunkra” sytuacje przypomniały teatr (na szczęście pozbawiony „ducha”). Czego tu nie było: hiperrealistyczne rysunki i abstrakcyjne ornamenty, ukryty za ścianką z karton-gipsu projektor z jednym slajdem, rozproszone po galerii małych rozmiarów czarno-białe zdjęcia, barwne filmy puszczane z plazmowych telewizorów, zawsze dobrze wyglądające na wystawie neony i reflektory świecące tak, by tworzyć zmysłowe cienie i wprawiać w zakłopotanie nielicznych zwiedzających, wielki zielony balon nadmuchiwany głośno działającą dmuchawą, no i mykomorfy, tym razem puentujące całość w jedynej w swoim rodzaju artystycznej piwnicy.

Dokonująca translacji polsko-litewskiej kuratorka negocjowała kształt ekspozycji swojego dzieła i walczyła o każdy znaczący szczegół, by ostatecznie z krakowskiej batalii wyjść obronną ręką, organizując być może najciekawszą wystawę od czasu pokazu Edwarda Krasińskiego przygotowanego przez Andrzeja Przywarę. A nawet jeśli nie, to i tak zapisała się w bunkrowych annałach jako kuratorka, która najlepiej zaaranżowała klatkę schodową i piwnicę, przygotowując zasadniczą część wystawy na pierwszym piętrze. Być może właśnie kontekst Krakowa sprawił, że w tym posthumanistycznym dziele totalnym ostatecznie zatraciła się także podmiotowość Virginii Januškevičiūtė.

Adam Mazur

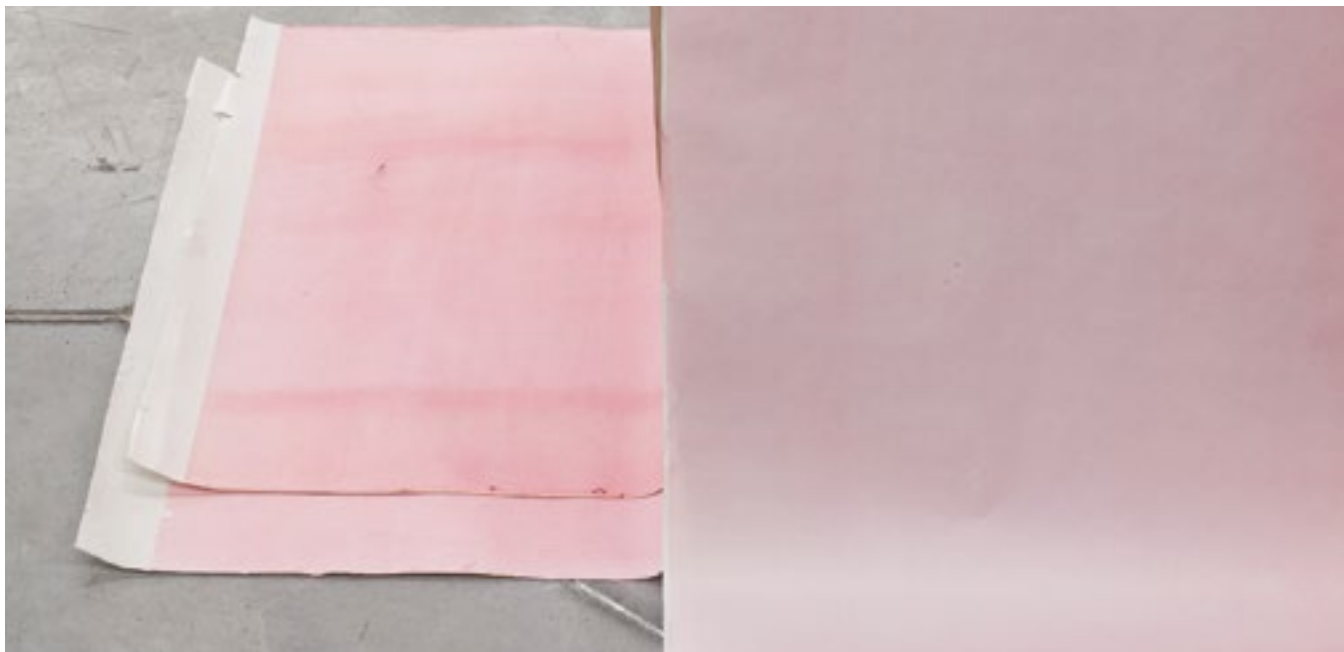


## Michał Budny / Jaromír Novotný, *Kapradinový květ*

Plato – Galerie města Ostravy

kurator: Marek Pokorný

22 października 2015 – 17 stycznia 2016



Michał Budny, Jaromír Novotný, *Kapradinový květ*,  
PLATO – Galeria Miasta Ostrawy, 2015

Chociaż wystawa *Kwiat paproci* – tyle bowiem oznacza tytułowy czeski *Kapradinový květ* – Michała Budnego i Jaromíra Novotného w formie współautorskiego *site-specific* przygotowanego dla przestrzeni ostrawskiej Platformy Sztuki Współczesnej Plato jest pierwszą kolaboracją artystów, to funkcjonuje tak, jakby nią nie była. Obaj artyści przyzwyczaili już bowiem publiczność do takich malarsko-rzeźbiarskich projektów, które polegają właśnie na współpracy w artystycznych duetach. Wspomnieć można chociażby *Projekcję* (2006), którą Budny stworzył wraz ze Zbigniewem Rogalskim w Małym Salonie warszawskiej Zachęty, czy odbywającą się w tym samym czasie co ostrawska wystawa ekspozycję Novotného i Gizeli Mickiewicz w Gdańskiej Galerii Miejskiej pod niezawodnym – prostym i zarazem wszystkim mówiącym – tytułem *Mickiewicz. Novotný*.

O ile jednak wystawa w Gdańsku była raczej klasyczną ekspozycją dwojga artystów, podczas której w jednej przestrzeni prezentowane były prace rzeźbiarskie (autorstwa Mickiewicz) obok malarskich (Novotného), o tyle w Ostrawie doszło do pełniejszej, by się tak wyrazić, kolaboracji pomiędzy rzeźbiarzem (Budny) a malarzem (Novotný).

W tym sensie projekt ten sytuuje się raczej obok wspomnianej *Projekcji* ze względu na wybraną metodę twórczą, mimo że pod względem formalnym i osiągniętych efektów wizualnych wystawie w Plato dużo bliżej jest do tej z Gdańska. *Projekcja* była bowiem, przypomnijmy, rzeźbiarsko-malarską instalacją złożoną z kartonowych rzutników Budnego, które „wyswietlały” obrazy Rogalskiego. Podobny charakter, polegający na niemożności odłączenia części malarskiej od rzeźbiarskiej – czy też, dosadniej, reprezentacji od (sposobu) prezentacji i, filozoficznie, a zarazem fenomenologicznie, noemy od noematu – ma także instalacja w Ostrawie.

*Kwiat paproci* to bowiem przestrzeń, interwały rozpisane pomiędzy dziewięcioma filarami zastanymi w przestrzeni wystawienniczej Plato przez artystów. Dziewięć betonowych filarów potraktowanych zostało tutaj obiektualnie i rzeźbiarsko, jak również malarsko i intencjonalnie zarazem. Filary zostały bowiem obudowane prostopadłociennymi unitami ze sklejki, do których przyklejone zostały papierowe, monochromatyczne karty papieru, zasłaniające i zarazem odsłaniające obiektualną formę pod spodem. Te kruche, prekarne, jak gdyby

istniejące „na słowo honoru” przedmioty, z jednej strony są złożeniem malarskiego i rzeźbiarskiego gestu, z drugiej pozostają recyklingiem idei użycia typowych dla sztuki obu artystów papieru i sklejk. Jednocześnie w tym samym stopniu co obiekty liczy się tutaj też przestrzeń, którą te wytwarzają. Projekt bowiem, jak pisał w publikacji towarzyszącej wystawie kurator Marek Pokorný, „nie jest jedynie ćwiczeniem formalnym, lecz artystycznym gestem, manifestacją podzielanego przez artystów zainteresowania subtelnymi przesunięciami wynikającymi z użycia konkretnego materiału, eksploracją jego optycznych i haptycznych własności i doświadczeniem szczególnej przestrzeni”.

Ów twórczy gest aranżatorsko-artystyczny, przesuwający zainteresowanie widzów z minimalnej i minimalistycznej zarazem artefaktualności wystawy na zmiennie doświadczane w galerii przestrzenno-kolorystyczne relacje jest oczywiście dobrze czytelny, czy też – by lepiej się wyrazić – dobrze odczuwalny. Istotnie,

w związku z charakterystycznym dla Budnego (jak i Novotnego) neominimalistycznym idiomem artystycznym, którego artysta konsekwentnie używa w wielu swoich przestrzennych realizacjach ze sklejk czy papieru. Idzie mi przede wszystkim o taki rodzaj *déjà dit*, jaki zawarty został zarówno w tekście towarzyszącym wystawie, jak i jednostkowym wprawdzie, bo własnym, doświadczeniu. Jest ono jednak zinternalizowane za pośrednictwem dziesiątek podobnych wystaw odwołujących się do szeroko rozumianej – za Rosalind E. Krauss – „rzeźby w poszerzonym polu” po minimalizmie i osnutych wokół spotkania widzów z – mówiąc sloganem Marthy Buskirk – „przypadkowym obiektem sztuki współczesnej”. A ten, jak tytułowy kwiat paproci, choćby nawet nie istniał, produkuje owo mityczne – jakiegokolwiek by nie było, własne, lecz powtarzalne – „doświadczenie” lub – przynajmniej – nostalgiczną za nim tęsknotę.

Problem, jaki mam z tą – *déjà vu* i *déjà dit* – wystawą (i niezliczonym legionem jej podob-

paradoksalnie – z nadmiaru doświadczenia, to znaczy z tego, że za bardzo przywykłem do tego rodzaju ćwiczeń; ćwiczeń z własnego doświadczenia, którymi raczą mnie tego rodzaju ekspozycje, jakie zasadzają się na reperytywnym wykładzie z dziejów percepcji sztuki drugiej połowy XX wieku. Ćwiczenia te – dają słowo – powtarzać można dowolną liczbę razy, a w ekspozycjach tego rodzaju bez końca przesuwając można klocki i zmieniać ich elementy, a co za tym idzie – relacje. Tyle że nie wynika z tego żadna, najmniej choćby radykalna zmiana; zarówno ta w doświadczeniu własnym, jak i ta w polu sztuki współczesnej. Tym, co pozostaje, są formalne warunki doświadczenia, czy też, od czego odzegnował się w cytowanym tekście kurator, te złowieszcze i złowróźbne „ćwiczenia formalne”, od których już tylko krok do posądzenia o czysty formalizm: popularny niezależnie od miejsca, zawsze i wszędzie, jak globalny świat sztuki długi i szeroki.

Przypisując ostrawskiej wystawie w powyższym zdaniu walory właściwe globalnej sztuce czysto formalnej, nie chcę przez to wydawać sądu wartościującego, który byłby pochodną takiego systemu estetyczno-aksjologicznego, w którym to, co formalne (jak również globalne), z miejsca oznacza to, co niedobre lub zgoła złe. Sądzę bowiem, że wzmożone w dwóch ostatnich sezonach artystycznych zainteresowanie formalizmem we współczesnej sztuce polskiej i namiastki dyskusji, jakie się przy okazji uwidoczniły w dyskursie krytycznym, ukazały zarówno potencjał dyskursywny formalizmu, jak i brak konsensusu co do jego właściwego znaczenia i propozycji przewartościowania. Z jednej strony można postkolonialnie zżymać się na ową tęsknotę za rzekomo afektywnym i autentycznym, w istocie powtarzalnym i automatycznym doświadczeniem, jakie oferuje nam niedyskursywna, nieprzedstawiająca, neominimalistyczna sztuka w dziesiątkach galerii od Nowego Jorku, Berlina czy Wiednia zaczynając, a na Ostrawie i Gdańsku kończąc. Z drugiej strony można przecież neokolonialnie cieszyć się, że ten sam rodzaj mitycznego doświadczenia wywołanego spotkaniem z przypadkowym obiektem sztuki współczesnej wydarza się tak w Berlinie, jak w Gdańsku czy Ostrawie. Parafrazując nieśmiertelnego Błażeja Pascala, zabobonem jest kłaść swoje nadzieje w formalnościach. Cóż jednak robić, skoro pychą jest nie chcieć się im poddać.

Wojciech Szymański

## Zasadne jednak wydaje się pytanie, jakiego rodzaju doświadczenie wytwarza się w tej przestrzeni i czego ja doświadczam, jeśli nie przeżyłem ani iluminacji, ani, za co przepraszam, nie doznałem oświecenia?

trzeba byłoby wykazać się wysokim ilorazem gruboskórności, by nie doświadczyć niczego w tej relacyjnej i dialektycznej przestrzeni. I nie musi to być wcale od razu „objawienie, momentalna iluminacja czy też oświecenie”, jakich od widzów – „przynajmniej tego” – oczekuje w swoim tekście kurator. Zasadne jednak wydaje się pytanie, jakiego rodzaju doświadczenie wytwarza się w tej przestrzeni i czego ja doświadczam, jeśli nie przeżyłem ani iluminacji, ani, za co przepraszam, nie doznałem oświecenia?

Poza objawieniem, którego także nie doświadczyłem, pozostaje – zawsze miłe, gdyż przecież znajome, a któż nie lubi piosenek, które dobrze zna – rodzaj *déjà vu*. I nie chodzi mi jedynie o wrażenie *déjà vu* odczuwane

nych), nie może być – oczywiście zdaję sobie z tego sprawę – ani głosem za, ani przeciw samej wystawie. Wszak to problem własnego doświadczenia, piłeczka dawno temu zręcznie została odbita i znajduje się stale po stronie widza. Cóż bowiem z tego, że i bez tekstu kuratorskiego wiem, że ta subtelna i minimalna interwencja *site-specific* przesuwamnie od artefaktu w stronę wielowymiarowego doświadczenia przestrzeni, w której się znalazłem i którą ona wytwarza dzięki muzycznym wręcz interwałom, to jest odległościom i relacjom zachodzącym pomiędzy poszczególnymi rzeźbiarsko-malarskimi elementami? To przecież bardzo dobrze; wystawa działa. Pojawia się jednak, niejako automatycznie, uczucie dyskomfortu, które wynika –



Tadeusz Kantor, *Cholernie spadam!*, Cricoteka, fot. Studio FILMLOVE



## *Cholernie spadam!*

Cricoteka – Ośrodek Dokumentacji Sztuki  
Tadeusza Kantora, Kraków  
kuratorka: Małgorzata Paluch-Cybulska  
23 października 2015 – 27 marca 2016

Najpierw oczywiście wejście do budynku. Zaczyna deszcz, zardzewiały ściany Cricoteki wyglądają raczej posępnie, Wisła brudniejsza niż zwykle, a miejsce po kawiarni na tarasie świeci pustką, bo kto mógłby chcieć siedzieć w niej w takich okolicznościach. Niekończący się listopad. Windą wjeżdżam na trzecie piętro, gdzie na tle czarnej ściany wita mnie ogromny biały napis „Cholernie spadam!”. Monotonny głos, wydobywający się z niewidocznych głośników przemawia „Na dnie. Artysta musi być zawsze na dnie, bo tylko z dna można krzyczeć, żeby być słyszonym”. Wnętrze sali wystaw czasowych, podczas poprzedniej wystawy zalane przyjaznym światłem, tym razem jest raczej ciemne, rozświetlane srebrzystymi błyskami. Za-

powiada się złowieszczo, ale błyski wciągają mnie od razu do środka. A tam obrazy, jakby w nieładzie, rozstawione po całej sali na metalowych stelażach, między nimi, na podobnych konstrukcjach – lustra. W sumie nie ma ich aż tak wiele, ale wydaje się, że ciągle coś się w nich odbija, obrazy komentują się i uzupełniają nawzajem.

Wystawa, której kuratorką jest Małgorzata Paluch-Cybulska, to podsumowanie twórczości Tadeusza Kantora z ostatniego okresu życia, nazywanego przez niego samego Teatrem Miłości i Śmierci. Wystawiono obrazy (pochodzące z czterech różnych cykli), rysunki, szkice do spektakli, obiekty teatralne i zapisy przedstawień. To bez wątpienia pełny przegląd działalności Kantora

w późnych latach 80., który dzięki świetnej pracy kuratorki staje się dla widzów nie tylko czytelny, ale i dotkliwy. Malarstwo i teatr skoncentrowane wokół tematów wcześniej przez artystę spychanych na margines twórczości, a pod koniec życia w niej wyeksponowanych, na tej wystawie zachwycają. Nie jest to wcale oczywiste, choćby dlatego że ostatni etap twórczości malarskiej artysty rozpatrywany w oderwaniu od reszty jego dzieła, nie musiały świadczyć o mistrzostwie Kantora. Te obrazy mają w sobie coś celowo nieudolnego, pojawiają się na nich fragmenty ciała nieproporcjonalne do reszty, do niektórych przyczepiono protezy, stelaże odziane w spodnie czy po prostu – sztuczne stopy. Cieleśność przestawionych postaci nieusta-



jąco wymyka się normom, wszystkiego jest na tych obrazach jakby nieco za dużo, tym, co spada, jest już nie ciało, a mięso.

A jednak ta wystawa porusza. To nie cykl prac powieszonych na ścianach w porządku historycznym, a chaotyczny zbiór, tłum postaci i obrazów, które nie pozostawiają widza obojętnym. Ostatni raz sztuka Kantora przemówiła do mnie tak mocno jeszcze w zeszłym stuleciu, kiedy zaprowadzona do Galerii Krzysztofora stanęłam oko w oko z dziećmi z *Umarłej klasy*. Manekiny, na pierwszy rzut oka przypominające ludzi, ciemna piwnica, w której majaczyły różne zużyte przedmioty – wszystko to zebrane razem było niezwykle intensywne. I takie jest również *Cholernie spadam!*. Może było to możliwe także dlatego, że za temat posłużyły ostatnie prace Kantora, bardziej osobiste niż w wielu wcześniejszych okresach. W tych wyolbrzymionych dłoniach z *W tym obrazie muszę pozostać [Z tego obrazu już nie wyjdę]*,

artysta z papierosem w opuszczonej, przeskalowanej dłoni. Jego poszarzałe, wychudzone ciało odbija się od czarnego tła, a oczy patrzają przed siebie. Zdaniem znawców twórczości Kantora artysta namalował swoje odbicie w lustrze, co można wywnioskować głównie z ułożenia papierosa. I to właśnie lustro, obecne w autoportrecie *Mam wam coś do powiedzenia*, stało się dla Paluch-Cybulskiej kluczem do konstruowania opowieści o ostatnich latach życia Tadeusza Kantora.

Prace z okresu Teatru Miłości i Śmierci można też związać z lustrem nie tylko dosłownie, ale i metaforycznie. W obrazach z cyklu *Cholernie spadam, Dalej już nic, Nie zagląda się bezkarnie przez okno czy Mój dom* pojawiają się refleksje na temat minionego życia, utraconych miłości, fascynacji. To moment, w którym Kantor spogląda na siebie i na własną twórczość z pewnego dystansu, w lustrze przeprowadzając psychoanalizę. Paluch-Cybulska zwraca też uwagę, że wcześniej „jego

odbiciem, lecz z siły tej sztuki. Jest to jednak wystawa przygotowana przez znawczynię twórczości i biografii artysty i wieloletnią pracownicę Cricoteki. Z tego choćby powodu o *Cholernie spadam!* nie sposób myśleć w oderwaniu od postaci Kantora – założyciela i pomysłodawcy Cricoteki, nawet dziś ciągle obecnego w działaniach tej instytucji. O sile propozycji Paluch-Cybulskiej świadczą jednak coś zgoła odwrotnego – tę wystawę można również oglądać, nie wiedząc o Kantorze nic lub prawie nic. Znaczący jego twórczości mogą zwrócić uwagę na detale – kuratorka zastosowała system ekspozycji na metalowych stelażach, wykorzystanego po raz pierwszy przez Kantora na wystawie *Dalej już nic. Maszyna miłości i śmierci*, która nie opuszcza zazwyczaj Palermo, ale specjalnie na potrzeby wystawy została wypożyczona do Krakowa.

Jednak dzięki lustrum, którym pokaz zawdzięcza swój ostateczny kształt, ta wystawa to przede wszystkim doświadczenie. Przechadzając się między infantką z obrazu Velázquez i żołnierzem z obrazu Goi, widz ma wrażenie, że znalazł się właściwie we wnętrzu głowy Tadeusza Kantora, że rozumie jego sposób myślenia i nurtujące go w tym okresie problemy. Dzięki odbiciom można poczuć się jak po drugiej stronie lustra, w miejscu, do którego dotychczas nie mieliśmy dostępu. W tytułowym spadaniu w głąb głowy towarzyszymy bohaterowi wystawy jako widzowie. Dudniący głos, słyszalny na początku wystawy, zanika w gąszczu obrazów, by z innymi już treściami powrócić przy *Maszynie miłości i śmierci*. Po drugiej stronie lustra, we wnętrzu króliczej nory, czeka niełatwa opowieść o samotności, odchodzeniu, rozliczaniu się ze światem.

*Cholernie spadam!* to kolejna, po wystawie Christiana Boltanskiego, świetna propozycja Cricoteki związana z obchodami Roku Kantora. To dobrze, że 2015 rok nie minął w Krakowie pod hasłem akademii ku czci, a faktycznego sprawdzenia, co zostało z tego dziedzictwa. Retrospektywa zamiast w Krakowie czy Warszawie odbyła się więc w Brazylili, gdzie obiekty i obrazy Kantora podobno wzbudziły zachwyt. Nie wiadomo jeszcze, jakie efekty przyniosły rezydencje w domu w Hucisku, ale można już stwierdzić, że takich obchodów – przemyślanych, poruszających nieobecne dotychczas tematy – można by sobie życzyć częściej.

Martyna Nowicka

## Przechadzając się między infantką z obrazu Velázquez i żołnierzem z obrazu Goi, widz ma wrażenie, że znalazł się właściwie we wnętrzu głowy Tadeusza Kantora, że rozumie jego sposób myślenia i nurtujące go w tym okresie problemy.

w figurze pana młodego postawionego obok trumny (z *cricotage'u Ślub*) jest coś przejmującego. W układzie zaproponowanym przez Paluch-Cybulską te obrazy stają się ludzkie, a widz może poczuć, że właśnie wchodzi do Biednego Pokoiku Wyobraźni.

Cała wystawa rozpościera się pomiędzy odbitymi w ogromnym lustrze nagraniami spektakli a *Maszyną miłości i śmierci*, zrealizowaną przez artystę specjalnie dla Muzeum Marionetek w Palermo i wypożyczoną na tę wystawę Cricotece. Oba krótsze boki sali ukryto za ogromnymi lustrami, w których odbijają się obiekty, obrazy, nagrania i widzowie. Trzeba jednak zaznaczyć, że ta decyzja nie jest przypadkowa, a wynika z jednego z najważniejszych na całej wystawie obrazów, czyli *Mam wam coś do powiedzenia* z cyklu *Dalej już nic*. Z czarnego płótna patrzy na nas

malarstwo nigdy nie było figuratywne, dopiero w tym czasie, kiedy zaczyna mówić o sobie samym, wprowadza postać ludzką do obrazów. I to jest jego postać. Zaczyna patrzeć w głąb siebie samego i to staje się dla niego najważniejsze”. Pojawienie się figury ludzkiej na obrazach i w szkicach wiąże się więc każdorazowo z samym Kantorem. Nie wszystkie postaci malowane w tym okresie mają jego rysy, ale nawet te spadające ciała, takie jak to z tytułowego obrazu *Cholernie spadam!*, wiążą się z postacią artysty.

Można byłoby oczywiście odrzucić podejście biograficzne, zignorować figurę odchodzącego artysty, świadomego swojej wielkości, dumnego z osiągnięć. To jednak nie uczyni tej wystawy mniej poruszającą – bo jej siła nie wynika wcale ze związku między biografią Kantora a jej artystycznym



## Csaba Nemes, *Gdy polityka wchodzi w codzienność*

MOC AK, Kraków

kuratorzy: Maja i Reuben Fowkes

16 października 2015 – 27 marca 2016



Csaba Nemes, *Rodzina Romów*, 2009, z cyklu *Imię ojca: Csaba Nemes*, olej / płótno, 200 x 200 cm, dzięki uprzejmości Knoll Galleries Vienna & Budapest

Gdy polityka wchodzi w codzienność, to wdziera się we wszystkie sfery życia. Wkracza w czas i przestrzeń, zmienia relacje, przenika wspomnienia. Gdy polityka wchodzi w codzienność, to już z niej nie wychodzi. O wszechobecności węgierskiej polityki opowiada Csaba Nemes na wystawie *Gdy polityka wchodzi w codzienność* zorganizowanej w krakowskim MOC AK-u.

„Ta wystawa jest bardzo na czasie, Europa musi zmierzyć się z wieloma pytaniami, naciskami z różnych stron, polityczną presją związaną z kryzysem migracyjnym oraz problemem oszczędności budżetowych” – mówi w wywiadzie dla MOC AK-u Reuben Fowkes, który wraz z Mają Fowkes jest odpowiedzialny za kształt krakowskiej ekspozycji.

Polityka wkracza w konkretny czas. Ten proces obrazuje cykl czarno-białych fotografii wież kościelnych pozbawionych zegarów. Cykl składa się z 10 zdjęć Nemesa uzupełnionych o nadruk z podaniem kolejnych godzin przyporządkowanych im na zasadzie 10:01, 11:11, 12:21 i tak dalej. Seria ascetycznych zdjęć subtelnie wprowadza w ekspozycję prac węgierskiego artysty. Z wyczcuciem umieszczono te prace właśnie w tej przestrzeni, gdzie szklane ściany i podłoga MOC AK-u stają się transparentne, wpuszczają estetyzujące światło z zewnątrz. Dzięki temu fotografie nabierają jeszcze bardziej bezczasowego charakteru, co sugeruje już tytuł cyklu *Timeless*. Zgodnie z komentarzem kuratorskim umieszczonym obok fotografii mają one obrazować kompleks zapóźnienia Węgier względem Europy Zachodniej i nieustanną chęć nadrobienia tej zaległości.

Już tutaj ujawnia się pewna słabość wystawy, która poprzez ideologicznie sprofilowane komentarze ukierunkowuje nastawienie odbiorcy do prezentowanych procesów. Przyjęto, że zwiedzający powinien przejąć krytyczne podejście Nemesa do węgierskiej rzeczywistości. Niestety, w wyniku takiego zabiegu kolejne krótkie objaśnienia, które wiążą historię kraju z teraźniejszością, wypadają łopatologicznie. Poza tym odbiorca traci prawo do własnej refleksji i interpretacji prac, a co za tym idzie – komentowanych przez artystę zdarzeń.

Polityka wchodzi też w przestrzeń. *Stolen Facades* to kolejny cykl fotograficzny Nemesa, który zobaczymy w MOCAK-u. Pokazuje on, jak polityka zmienia środowisko, jak chaos przemian gospodarczych odzwierciedla się w architektonicznym nieładzie. Z kolei projektem *Inter Utopia Experimental Housing Estate* węgierski artysta sprawnie przechodzi do medium komiksowego, którym opowiada zmyśloną historię osiedla *Inter Utopia*, zamieszkanego wyłącznie przez artystów. Serią rysunków uzupełnioną o komentarze z offu, jakby rodem z filmu dokumentalnego, pokazuje niepewność, nadzieje i rozczarowanie koncepcją utopijnego artystycznego getta. Ta część wystawy oscyluje wokół tematu zawłaszczania sztuki przez politykę. Oprócz *Inter Utopii* znajdziemy na niej plakaty przygotowane przez Nemesa, który angażuje się w działalność opozycji sprzeciwiającej się poczynaniom obecnego rządu węgierskiego. Artysta często uzupełnia je o słowne komentarze, którymi wyśmiewa nachalnie propagandowy język rewolucji.

Skrajny przykład ingerencji w życie artystów pokazuje prezentowany na wystawie film *Softies*. Zobaczymy na nim zaaranżowaną przez Nemesa sytuację: nacjonalistyczny bojówkarz udziela wywiadu, w którym wspomina, jak razem z kolegą napadli na młodego intelektualistę. Oskarżyli go o szarżowanie węgierskich ideałów, zmusili, by w nagraniu przez nich filmie odczytał oświadczenie, w którym wypiera się swoich przekonań i zobowiązuje się bronić odtąd „prawdziwie węgierskich wartości”. Zmy-

ślona przez Nemesa sytuacja niepokojąco przypomina metody opresji praktykowane w dwudziestowiecznych reżimach totalitarnych. Wielu współczesnych badaczy upatruje źródeł zaostrażania się poglądów u młodych ludzi w pustce duchowej, która prowadzi ich do poszukiwania klarownych wzorów postaw w radykalnych organizacjach. Taką pustkę możemy znaleźć w węgierskim filmie z 2014 roku pod wymownym tytułem *Sens życia lub jego brak* w reżyserii Gábora Reisz, który jeszcze niedawno można było oglądać w polskich kinach. Główny bohater to trzydziestolatek, któremu życie przecieka między palcami. Stracił poczucie sensu, gdy odeszła jego dziewczyna. Nie ma o co walczyć, a nawet gdzie szukać tego, za co miałby oddać życie. Nie jest nihilistą, tylko bezradnym człowiekiem, łatwo więc byłoby uwieść go namiastką wyraźnych wartości. Mógłby być odpowiednikiem intelektualisty, przeciwko któremu buntują się bojówkarze z *Softies*.

Film jest dla Nemesa tym medium, które najdobitniej pokazuje, jak polityka wchodzi z butami w relacje międzyludzkie. Zaczynając od *Softies*, przez cykl krótkich animacji z serii *Remake*, aż po dwa filmy dotyczące sytuacji Romów na Węgrzech: *Györytelep* i *Stand Here*, kino węgierskiego artysty dotyczy punktów zapalnych ludzkiej codzienności. Polecam szczególnie obejrzenie ostatniego z filmów, który dostępny jest w obszernym fragmencie na stronie internetowej artysty [nemes.csaba.com](http://nemes.csaba.com). Opowiada on historię spotkania młodego Cygana z właścicielem lasu, po którym ten

drugi spacerował. Mężczyzna od pierwszej chwili podejrzewa chłopca o kradzież drewna. Wtłacza Roma w swoje wąskie schematy myślowe, przydziela mu rolę kozła ofiarnego, sobie zaś oprawcy. Nie byłoby w filmie nic szczególnego, gdyby nie fakt, że Nemes opowiada historię za pomocą pacynek nakładanych na rękę. Jest to forma metafory skrajnie nacjonalistycznej rzeczywistości, która opowiadana w sposób realistyczny mogłaby być zbyt banalna. Podobnie dzieje się w drugim filmie, który sytuację rasizmu wobec Romów oswaja formą filmu animowanego.

Stodko-gorzki komentarz Nemesa do przenikania polityki we wspomnienia jest cykl obrazów *Father's Name: Csaba Nemes*. W malarstwie, którym artysta zajmuje się od niedawna, do głosu dochodzą bardziej tradycyjne środki wyrazu. Nemes opowiada historię swojego ojca przez obrazy, przetwarzające na język malarski fotografie z czasów komunizmu. Zaczarowuje rzeczywistość, wprowadzając w nią atmosferę realizmu magicznego. Podobnie ojca umieszcza w skali olbrzyma i liliputa, którym staje się wobec niego syn. Postaci lewitują w nieokreślonej przestrzeni, puszczając oko do odbiorcy.

Artysta dorastał w komunizmie, wchodził w pełnoletniość podczas transformacji ustrojowej. „Dostrzegam, że w nowym kapitalistycznym społeczeństwie marzenia się nie spełniły”, wyznaje. Prace Nemesa prezentują polskiej publiczności inne oblicze sztuki krytycznej. Za pomocą fotografii, rysunku, malarstwa Csaba Nemes przenosi na język wizualny „węgierski teatr polityczny”, jak kuratorzy określili obszar zainteresowań artysty. To przykład wystawy, która opowiadając o sytuacji w innym kraju, idealnie wpisuje się w aktualne nastroje polityczne w Polsce. W metaforycznych cyklach rysunkowych, malarskich i filmowych odnajdziemy nasz własny lęk przed imigrantami, strach przed ograniczeniem wolności twórczej czy posuniętymi do granic możliwości konsekwencjami agresywnego nacjonalizmu. Artysta osiąga rzadko udany efekt trafnego, a zarazem metaforycznego komentarza do aktualnych wydarzeń. Narracja wystawy, mimo iż czasem zbyt kierunkująca opowiadanie się po którejś ze stron konfliktu, klarownie prowadzi przez sztukę, która wciąga w osobistą refleksję Nemesa nad tym, jakimi sposobami polityka wchodzi w naszą codzienność.



Csaba Nemes,  
*Autorytet*, 2012,  
z cyklu *Imię ojca*:  
Csaba Nemes,  
olej / płótno,  
100 × 100 cm, dzięki  
uprzejmości Knoll  
Galleries Vienna  
& Budapest

Anna Miller





## Dorota Nieznalska, *Przeszość, która nie chce przeminąć*

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie  
kuratorka: Anna Markowska  
20 listopada 2015 – 10 stycznia 2016



Dorota Nieznalska, *Мы ПОБЕДИЛИ*  
[Zwyciężyliśmy], 2015,  
stal, odlewy z mosiądzu, aluminium,  
fot. Fotobank.PL/PGS

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie od kilku sezonów konsekwentnie realizuje cykl indywidualnych wystaw skupiający artystów sztuki krytycznej. W ubiegłym roku galeria wystawiała między innymi *Prace warsztatowe* Artura Żmijewskiego czy *Szukając Jezusa* Katarzyny Kozyry, a koniec 2015 roku przebiegał pod szyldem Doroty Nieznalskiej i jej wystawy *Przeszość, która nie chce przeminąć* pod kuratelą Anny Markowskiej.

„Czytając o sukcesach polskich artystów, malarza Wilhelma Sasnala, ale też niektórych artystów krytycznych, jak Libera czy Żmijewski, obserwując powstanie kolekcji sztuki najnowszej i niecierpliwie oczekując na wynik konkursu na pierwsze z prawdziwego zdarzenia muzeum sztuki współczesnej w Polsce, można było zapomnieć, że w Gdańsku nadal toczy się proces Doroty Nieznalskiej”, píše Karol Sienkiewicz w książce *Zatańczą ci, co drżeli* poświęconej polskiej sztuce krytycznej. Jest styczeń 2002 roku. Choć od wystawienia *Pasji* w gdańskiej Wyspie minął już miesiąc, a wystawa została zdemontowana, w galerii pojawia się młoda wówczas partia LPR. Jak to komentował Adam Szymczyk: „Kiedy

sztuka przestaje być dekoracją, marginalni prawnicy politycy podnoszą głowy”. Do prokuratury wpływa doniesienie o obrazie uczuć religijnych. Wybucho wojna polskich środowisk katolickich podsycanych przez media z TVN na czele, tocząca się między sądowymi ławami, galerią i życiem prywatnym artystki. Sprawa ciągnie się latami, a finał osiąga dopiero w 2009 roku. Nieznalska zostaje uniewinniona, lecz stale ciągnie się za nią nieprzyjemne wspomnienie tamtych wydarzeń, co pozostawia w niej głęboki ślad. Dorota Nieznalska to artystka cierpiąca, a jej prace mają wspólny mianownik – wielowątkową tematykę związaną z przemocą.

Ekspozycja wystawy *Przeszość, która nie chce przeminąć* znajdująca się na najwyższym piętrze Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie jest mocno rozbudowana i obejmuje liczne prace, od instalacji, przez zapętlone archiwalne wideo, po historyczne mapy, karty, listy czy nawet specjalnie zaprogramowaną stronę internetową dostępną w sieci. Dużym zainteresowaniem cieszy się praca *Haimatvertriebene*, czyli dwurzędowa instalacja składająca się z drzwi pochodzących ze starych niemieckich domostw, brutalnie nabytych na

dwa metalowe pale przypominające szubienice. Analogiczna praca Nieznalskiej wykorzystująca drzwi jako konstrukcję wagonu kolejowego, którym wywożono ludzi w czasach przesiedleń, wystawiana była w weneckim Palazzo Donà Brusa na Campo San Polo podczas zeszłorocznego 56. Biennale Sztuki w Wenecji. Zorganizowana w ramach zbiorowej wystawy artystów z Polski, Niemiec i Ukrainy, zatytułowana *Dispossession* (przez Europejską Stolicę Kultury – Wrocław 2016), podejmowała pokrewny temat odzyskiwania domu i budowania tożsamości narodowej w oparciu o terytorium w czasie i po zakończeniu drugiej wojny światowej. Ciekawym pomysłem jest wykorzystanie zdjęcia z 7 grudnia 1970 roku przedstawiającego kanclerza Niemiec Willy'ego Brandta klęczącego przed pomnikiem Bohaterów Getta w Warszawie. Podświetlona fotografia została umieszczona w mikrokaplicy. Na samym jej końcu ustawiono klęcznik, a całość zaaranżowano tak, aby widz wchodząc do tego niewielkiego pomieszczenia, znalazł się w sytuacji *tête-à-tête* ze zdjęciem i sobą samym, podobnie jak w pracy artystki *Absolucja* z 1999 roku. Nieznalska porusza w ten sposób tematykę sakralną, którą podejmowała już od początku swojej artystycznej działalności, co sprawnie wpisuje się w klucz i konsekwencję jej działań.

Zdecydowanie największą przestrzeń zagarnia centralna instalacja. Złożona jest z ośmiu wielkoformatowych ekranów imitujących kolejne wieże mauzoleum Hindenburga, ustawionych na planie oktagonu tak, aby widz wchodząc do środka, miał wrażenie, że naprawdę znalazł się na placu nieistniejącego już miejsca pamięci. Niestety, natłok prac całej wystawy sprawia, że brakuje w niej odpowiedniego momentu na złapanie oddechu. Natomiast nieustanny akompaniament muzyki uwielbionego przez Hitlera Richarda Wagnera, rozbrzmiewającej na całej przestrzeni ekspozycyjnej przy uwzględnieniu faktów historycznych szybko nabiera kłopotliwego ciężaru.

Biorąc pod uwagę fakt, że ani bitwa pod Tannenbergiem sprzed ponad 100 lat, ani mauzoleum Hindenburga, stanowiące motyw przewodni wystawy, nie są w szczególności zakodowane w polskiej świadomości, wybór ten wydaje się raczej mało oczywisty. Wydarzenia z tamtych okolic zdecydowanie wyprzedza bitwa pod Grun-



waldem, której rewanżem – według niemieckiej propagandy – po 500 latach miało być właśnie starcie pod Tannenbergiem. Samo mauzoleum było także uznawane za symbol ostatecznego pokonania ludów słowiańskich przez Germanów i wkroczeniem do przynależnego im *Lebensraum*. W 1935 roku miejsce było aranżowane na grobowiec zwycięskiego wodza Paula von Hindenburga, a warmiński monument miał od tego momentu służyć za świątynię nowego volkistowskiego kultu, zastępującego semickie wierzenia. W dodatku nieopodal leży także Wilczy Szaniec, zdecydowanie bardziej spopularyzowany. Mimo to Nieznalska podejmuje temat traumatycznej przeszłości przesiedleńców, w którym punktem wyjścia staje się historia nieistniejącego Tannenberg-Denkmal, najprawdopodobniej funkcjonującego dziś wyłącznie w pamięci historyków, mieszkańców tamtych ziem i rodzin stamtąd pochodzących, jak w przypadku samej artystki. Nie można jednak wykluczyć także pewnej dozy zawołanej prowokacji. Nieznalska mogła skorzystać z fali nieustających od lat kontrowersji związanych z tak zwanymi wypędzeniami Niemców, z jednej strony podsycanymi przez niemiecką, a z drugiej przez polską prawicę. Przykładem może być *casus* fundacji Eriki Steinbach,

marginalizowanej w Niemczech, a w Polsce kreowanej na groźbę kolejnego rozbioru.

„Każdą władza, czy to religijna, czy też polityczna, która uznaje tylko jedną prawdę, jedną jedyną rzeczywistość, tylko jedną jedyną interpretację tej rzeczywistości, jest totalitarna. Dowiódł tego podczas stuleci kościół katolicki. Dowiodły tego ideologie naszego stulecia” (Günter Grass z okazji wizyty w Gdańsku, 1981). Cytat ten otwiera publikację wydaną z okazji otwarcia wystawy, również zatytułowaną *Przeszłość, która nie chce przeminąć*. W dobie przepychanek politycznych i antagonizmów, jakie wywołują decyzje nowo wybranej konserwatywnej władzy, fragment ten, mimo iż pochodzi sprzed ponad trzech dekad, dziś wydaje się nad wyraz aktualny. Intensywnie rezonuje w teraźniejszości, nadając tym słowom uniwersalny i ponadczasowy charakter. Katalog pod redakcją kuratorki wystawy oparty na czterech tekstach sprawnie wypełnia lukę i buduje solidne zaplecze merytoryczno-historyczne komentujące temat podjęty na wystawie. Nie tylko pozwala zrozumieć szczególny związek Prus Wschodnich z niemiecką kulturą, ale również bez przekłamań historycznych opisuje działania i ścieżki wojenne, których ofiarami nie padają jedynie ludzie, lecz równocześnie bezpowrotnie giną także ele-

menty kultury materialnej, co wyczerpująco omawia Anna Markowska w artykule *Spolia Tannenberg-Denkmal*, czyli tożsamość w kontekście przemocy.

W zestawieniu z dorobkiem artystycznym Nieznalskiej wystawa *Przeszłość, która nie chce przeminąć* wydaje się pewnym zwrotem w twórczości artystki. Przygotowanie prac na wystawę zajęło jej aż trzy lata, co także może wskazywać na pewną zmianę toru działań na bardziej skrupulatne i przemyślane. Artystka zaczyna sprawiać wrażenie nieco ostrożniejszej i można by sądzić, że nie chce już szokować i wzbudzać kontrowersji. Pozory? Podjęcie tematyki koncentrującej się na przeszłości Ziemi Odzyskanych, lecz nie z perspektywy zwycięzcy, a tych, którzy je utracili, czyli Niemców, może wydawać się dość prowokacyjnym posunięciem. Szczególnie w odniesieniu do sytuacji niemieckiej państwowości XXI wieku, w której idea supremacji rasowej, którą opętana jest tamtejsza władza, w zaledwie kilkadziesiąt lat radykalnie ewoluowała do modelu, w którym elementem spajającym jest tolerancja i wielokulturowość.

Daga Ochendowska



## Pola Dwurnik, *Before the Orgy*

Rondo Sztuki, Katowice  
27 listopada 2015 – 17 stycznia 2016



Pola Dwurnik,  
*To wszystko zawsze*,  
2014, olej na płótnie,  
150 x 210 cm,  
fot. Lea Gryze

Na wystawę Poli Dwurnik wchodziłem z nadzieją, że napiszę w końcu recenzję miażdżącą wstrętne bohomyzy malarki, podkreślającą nieadekwatność i niepotrzebność malarstwa w dzisiejszych czasach i kończącą się mniej więcej wezwaniem do zarzucenia zajmowaniem się sztuką w ogóle.

Nieszczęśliwie nihilistyczną fantazję katowicki pokaz *Before the Orgy* trochę zniweczył. Nie uratowało jej nawet wspomnienie o kulturowej niemal funkcji spełnianej w potocznej świadomości przez Dwurnik, a mianowicie przestrogi płytkości i mierzoty dotyczącej od czasu do czasu nawet tych szczęśliwców mieszkających w Berlinie (swoją drogą, czy sformułowanie „artysta z Berlina” weszło już do terminologicznego kanonu krytyki artystycznej XXI wieku? Bo powinno). A zatem i pamięć o gorącym swego czasu konflikcie między atakującymi fatalną jakością berlińskiego dzienniczka artystki a kuriozalnymi kontrofensywami spod znaku miłej grzeczności nie uchroniła mnie przed wnioskiem, że mam do czynienia z całkiem niezłymi, sprawnie zrealizowanymi ob-

razami, cieszącymi nawet moje uprzedzone do malarstwa oko.

Nie oznacza to bynajmniej, że wystawa jest sukcesem. Problem leży właśnie bardziej po stronie wystawy niż prac, które wchodzi w jej skład – jasne jest chyba, że nie wystarczy zgromadzić paru dzieł, by mieć sensowną ekspozycję. To zastanawiające, że równoległe z toczącym się procesem ubóstwienia figury kuratora jako głównego demiurga wprawiającego w ruch maszynę sztuki, obserwujemy proces ich odsuwania się i zarzucania obowiązków – ileż widzieliśmy ostatnio wystaw gromadzących dobre prace, pozostawiających je samym sobie...? (Dla jasności – tak, mam na myśli właściwie wszystkie ostatnie duże wystawy w Zamku Ujazdowskim). *Before the Orgy* zdecydowanie zabrakło właśnie takiego spinającego wystawę pomysłu, treści, intelektualnego ciężaru, którym obarcza się prace, czyniąc je niewygodnymi, niełatwymi, a już na pewno nieprzyjemnymi. A właśnie skontekstualizowanie, aktualizacja czy też, najprościej, interpretacja jest fundamentalnym zadaniem kuratorów – na szczęście dojrzeliliśmy już chyba do tego, żeby przyznać, że artystów o ich własne dzieła nie ma co pytać, a i też wiedza o intencjach autora jest z gatunku tej, którą niekoniecznie chce się posiadać.

Cała wystawa ma w sobie w ogóle dużo z przeglądu najnowszych trendów w malarstwie (powszechnym, ale przede wszystkim jednak polskim) – może też stąd wynika trudność ze znalezieniem jednej płaszczyzny, na której wypowiadać mogłyby się poszczególne prace. Najbardziej oczywisty jest wpływ szczególnego rodzaju realizmu z obszarów Marcina Maciejowskiego – trochę podrasowany, niedosłowny, upraszczający i ciężący miejscami ku abstrakcji malarskiego gestu – a także naładowanego mrocznym i transgresywnym erotyzmem stylu Aleksandry Waliszewskiej (zresztą gdyby praca *Bezsenność II* była sprawniej namalowana, mogłaby bez przeszkód znaleźć się na wystawie tej ostatniej). Niezależnie od tego, jaki będzie to realizm – czy plastyczny, magiczny albo nawet mistyczny – na pewno nie jest to realizm społeczny. Mimo wtrętów, które poniekąd prze-

kraczą barierę czystej estetyki, malarstwo Dwurnik wydaje się wobec rzeczywistości indyferentne. Razi to tym bardziej, że sama artystka wyraża czasem pretensje do mówienia o świecie i jego problemach. Jeśli nie zauważymy tego w dziele, które dało tytuł katowickiej wystawie, wystarczy przypomnieć sobie jej felietony, w których – jeśli przyjąć perspektywę obrońców – rzekomo opisuje niepokoję wynikające ze zmagania się z płynną nowoczesnością. Inna sprawa, że wszyscy się z nią zmagamy, a większość z nas jest jednak na tyle dobrze wychowana, że zanudza tym jedynie najbliższych. Większym problemem jest konstruktywnie zdefiniowany problem, którego nie dostrzegam. Chociaż w obrazie *Przed orgią* mamy rzeczywiście przedstawienie rozlicznych postaci w tytułowej orgii uczestniczących – w tym homoseksualistów i zwierzęta, co najlepiej zapamiętałem – nie wystarczy to, by uczynić z tego obrazu wnikliwą wypowiedź na temat, dajmy na to, wykluczenia z seksualności, klasowego charakteru seksu... Propozycje można by mnożyć. Najbliższy rzeczywistości wydaje się cykl *Nieznanome z berlińskiego metra*, składający się z niewielkich rozmiarów portretów – w nich właśnie jest ta sama ciekawość, która kierować mogła Zofią Rydet w czasie realizacji *Zapisu socjologicznego*. Nieraz tylko umownie przedstawione kobiety z różnych stron świata pokazują, że Dwurnik powinna być może pozostać artystką detalu niż zamasyżystych, Tołstojowskich ilustracji.

Wydaje się, że kurator wraz z artystką beztrudno nie stawiają pytań, koniecznych w odniesieniu do prac Dwurnik. Szczególnym przypadkiem jest obraz *Przestępstwo* – zamknięte w osobnym pomieszczeniu płótno przedstawia ludzką figurę (?) częściowo ukrytą pod skrzydłami wielkiej, złowrogiej papugi (motywu, do którego wypadnie nam jeszcze powrócić). Ważniejsze jest jednak silne, stroboskopowe światło pulsujące tak ostro, że właściwie nie sposób dojrzeć szczegółów obrazu. Epileptyczny efekt, doprowadzający po pewnym czasie do granic wytrzymałości, daje sam w sobie dużo radości, jednak skutecznie wygasza ją refleksja dotycząca tego, czemu właściwie stroboskopowe światło służy. Oka-

zuje się bowiem, że właściwie niczemu, jest raczej efektywnym trikiem niż elementem strategii – a jako taki raczej szybko zaczyna nudzić. Efektciarstwo to w ogóle jeden z podstawowych kluczy interpretacyjnych *Before the Orgy*. Budując analogię do badań nad samymi początkami kina, być może uprawnione byłoby mówienie o „sztuce atrakcji” – nieskomplikowanej, nastawionej na wartość szoku, zachwyty, efektu „wow!”, raczej nienarracyjnej, a jeśli już, to większą wagę przywiązującej do owych wizualnych atrakcji niż „narracyjnej integralności”. Taka właśnie jest katowicka wystawa. Oczywiście, samo to stwierdzenie nie jest żadnym poważnym zarzutem – czy efektciarska nie jest też na przykład sztuka choćby Waliszewskiej? Problemem jest to, że – jak odniosłem wrażenie – w zamierzeniu wystawa Dwurnik miała być jednak zupełnie inna, mianowicie poważna, wyzywająca, może nawet niepokojąca. Tymczasem otrzymujemy grobowy *black cube* nieświadomy własnego komizmu i karykaturalności. Zamiast kampanijnej, porażkowej wystawy – niezaplanowaną porażkę, maskowaną pulsującym stroboskopowym światłem.

Chociaż być może powtarzane jest to do znudzenia przez wielu krytyków sztuki, warto podkreślać, że kurator musi temperować dzieła, z którymi pracuje, aby wyostrzyć to, co wydaje się w nich najciekawsze, najbardziej aktualne czy po prostu poruszające. W Rondzie Sztuki obrazy nie mają wyjścia – muszą obronić się same, co szczęśliwie im się udaje w mniejszym lub większym stopniu – Dwurnik jest ostatecznie jednak niezłą malarką. Wychodząc jednak poza walory estetyczne, przekonamy się, że wystawa nie ma zbyt wiele do zaoferowania. Przewijające się przez dzieła Dwurnik stałe motywy – dziwnych relacji ze zwierzętami, zwłaszcza papugami, codziennego życia będącego tematem dla czasem surrealistycznych obróbek – pozostają niestety tylko tymi nieszczęsnymi atrakcjami, wizualnymi dekoracjami, które być może i cieszą podczas oglądania, ale o których zapomina się pięć minut po wyjściu z galerii. Może i dobrze.

Duże znaczenie ma dla wystawy słowo *before*, ponieważ jak się dowiadujemy, malarstwo Poli Dwurnik przedstawia pełen napięcia moment przed symbolicznym Wydarzeniem, po którym nic już nie będzie takie samo lub, używając słów kuratorów, „tego, co za moment się wydarzy i rozbije świat”. Ja już wiem – „potem” nic się nie wydarzy, nie ma się czego bać ani, co gorsze, o czym myśleć.

Aleksander Kmak

**Mimo wtrętów, które poniekąd przekraczają barierę czystej estetyki, malarstwo Dwurnik wydaje się wobec rzeczywistości indyferentne. Razi to tym bardziej, że sama artystka wyraża czasem pretensje do mówienia o świecie i jego problemach.**



## Monika Sosnowska, *Martwa natura*

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa  
27 listopada 2015 – 30 stycznia 2016

A więc znów jesteśmy w Fundacji Galerii Foksal. Powiedzmy sobie szczerze: w Fundacji Galerii Foksal jest coś irytującego. Ja w każdym razie nie mogę opanować lekkiego rozdrażnienia w zetknięciu z FGF. Zresztą irytacja to mało. Niektórych fundacja doprowadza do szału. Innym jawi się jako widoczny – i złowieszczy – znak układu panującego w polskiej (ba, euroatlantyckiej? globalnej?) sztuce.

Czym zatem jest to „coś”, czym fundacja irytuje, denerwuje, imponuje – no, ogólnie rzecz ujmując, robi wrażenie? Z wielu możliwych wyjaśnień – niektóre są zbyt małostkowe, by je tu przywołać – wybrałbym fakt, że FGF nie zabiega o akceptację. Nie stara się podobać – wie, że jest ładna.

Co to ma wspólnego z Moniką Sosnowską? Wiele, nawet prawie wszystko, bo Sosnowska nie tylko jest artystką FGF: ona jest artystką taką jak FGF.

Taką, czyli jaką? Jest artystką precyzyjną; podobna precyzja cechuje działanie FGF. W sztuce Sosnowskiej nie ma zbędnych ruchów, niekoniecznych projektów; artystka nie robi tego, co musi, tylko to, co trzeba. Druga rzecz to konsekwencja. Zaraz przyjrzymy się *Martwej naturze*, ostatniej wystawie Sosnowskiej w FGF – i okaże się, że cały ten pokaz – rozpisany raptem na dwie monumentalne i dwie kameralne rzeźby – jest logicznym, wręcz nieuchronnym rezultatem praktyki, którą artystka rozwija z żelazną konsekwencją od dekady. Na razie jednak rzućmy okiem na samą relację artystki i galerii, w której Sosnowska wystawia. Rozwój tej relacji również jest kwestią konsekwencji, cierpliwości i długodystansowego myślenia o pozycjonowaniu artystów, o budowaniu wokół nich sieci znaczeń, aury i prestiżu. Krytykom FGF, którzy złością się, nie mogą dojść, dlaczego to jest takie dobre (w sensie jakościowym), skoro jest takie złe (etycznie), umyka subtelność pewnego rozróżnienia: fundacja nie pokazuje artystów, z którymi się zaprzyjaźniła, tylko zaprzyjaźnia się z artystami, których pokazuje. A kiedy się już zaprzyjaźni, to jest to družba na lata, z gatunku tych konsekwentnie pogłębianych i stale się zacieśniających. Sosnowska jest tego doskonałym przykładem. To nie jest artystka, której sztuka jest od czasu do czasu po prostu wy-



Monika Sosnowska, *Martwa natura*, Fundacja Galerii Foksal, 2015, fot. Bartosz Górka

stawiana w fundacji. Chodzi o coś więcej; jej sztuka symbolicznie, a nawet fizycznie przenika się z galerią, zrasta z samą siedzibą FGF. Fascynacja Sosnowskiej socmodernizmem nakłada się na socmodernistyczny budynek, w którym urzęduje FGF. Poręcz na klatce schodowej tego budynku jeszcze niedawno okazywała się niespodziewanie rzeźbą Sosnowskiej. Wciśnięty w Pawilon Polski w Wenecji szkielet socmodernistycznego pawilonu inspirowany był stalową konstrukcją kryjącą się pod szklano-betonową skórą gmachu przy Górskiego... FGF wyniosła tę strategię jeszcze ze starego Foksalu. W tym miejscu artyści nie pokazują w galerii, lecz budują – praca za pracą, jak cegła za cegłą – jej symboliczną strukturę, mitologię, metaforyczną przestrzeń. Galeria zaś w rewanżu buduje artystów; co za piękna symbioza!

I co za piękne prace; bo czego jak czego, ale piękna nie można było odmówić realizacji Sosnowskiej nigdy, a już szczególnie ostatnio. Weźmy choćby rzeźby pokazane w FGF na *Martwej naturze*. Artystka, jak wszyscy ludzie konsekwentni, nie stoi w miejscu, rozwija się formalnie. W jej w sztuce nie ma może nowych konceptów. To kontynuacja, ktoś powie: to co zwykle, ale coraz subtelniej i właśnie pięknie artykułowane.

Podobnie jednak jak FGF nie stara się (przy)podobać widzowi ani jakoś szczególnie z nim zaprzyjaźniać, tak i Sosnowska ani myśli kogokolwiek uwodzić. Nie tak to dzia-

ła. Piękno jej prac, skądinąd niezaprzeczone, jest zimne, w gruncie rzeczy odpychające. Na pierwszy rzut oka to klasyczny przypadek współczesnej „sztuki bez człowieka”. Humanistycznemu okrzykowi: „Gdzie jest człowiek?” odpowiada głucha cisza. U Sosnowskiej nie ma miejsca dla ludzi, ponieważ jej wyobraźnię wypełniają bez reszty stworzone przez ludzi formy, bryły, konstrukcje, struktury. Przez dłuższy czas do ulubionych tematów artystki należały korytarze i pokoje – koniecznie puste. Artystka nigdy nie przedstawiła ludzkiej postaci (a jeżeli nawet przegapiłem taki przypadek, to był to wyjątek potwierdzający regułę), nigdy nie zrobiła pracy o „kims” – zawsze o „czymś”. Nawiasem mówiąc, to „coś”, choć zwykle z wyjęte z kontekstu, zazwyczaj wygląda obco i jednocześnie znajomo, czyli, jakby powiedział klasyk, bardzo *unheimlich*. Sztuka Sosnowskiej nie jest projektem zakrojonym na lokalną skalę. Nie znaczy to jednak, że chodzi o twórczość dotkniętą jakimś kosmopolityczno-nomadycznym brakiem tożsamości. Przeciwnie, Sosnowska (podobnie zresztą jak FGF) jest świetna w tłumaczeniu na międzynarodowe idiomy lokalnych doświadczeń, peryferyjnych pejzaży, endemicznych fenomenów. Imaginarium artystki pełne jest więc materii gierkowskich blokowisk, nadwiślańskiej żelbetonowej nowoczesności, polskiego socmodernizmu, jego konstruktywistycznych korekcyjnych... To stąd to wszystko znamy, to stąd *déjà*



Monika Sosnowska, *Martwa natura*, Fundacja Galerii Foksal, 2015, fot. Bartosz Górka

vu: te dziwne konstrukcje, kawałki betonu, zmiażdżone struktury – to wszystko odpryski świata, w którym wyrosliśmy – świata nowoczesnego, który chyba się już rozleciał, skoro artystka pokazuje go w kawałkach, resztkach, ruinach.

Piękno, ale chłodne, struktury w roli protagonistów, nieludzka konsekwencja, bezlitośna precyzja – jest za co Sosnowską podziwiać, ale nie ma za co jej lubić. To tak jakby lubić matematykę, która skądinąd przecież też jest piękną dziedziną. W 2014 roku w nowojorskim oddziale Hauser & Wirth Sosnowska przygotowała pracę *Tower* – rzeźbę przedstawiającą stalowy szkielet konstrukcyjny inspirowany kośćcem wieżowców Miesa van

der Rohego. „Kościotrup” drapacza chmur umieszczony został w stosunkowo niskim budynku. Wyglądało to trochę tak, jakby ktoś próbował wpełznąć konstrukcją w stylu wieży Eiffla do hali Tesco. Żeby taka operacja w ogóle była możliwa, wieżę trzeba było przewrócić i zgnieść. Można było sobie wyobrazić obdarzonego nadludzką siłą olbrzyma, który upcha i wciska stalową strukturę do sali wystawowej. I to było nawet sympatyczne wyobrażenie. Można jednak było sobie wyobrazić inny obraz, bliższy rzeczywistości: Monikę Sosnowską, która z inżynierino-matematyczną precyzją obmyśla projekt wieży, która od początku będzie przewrócona i zmiażdżona. Sosnowską, która gniecie stal

siłą swego matematycznego umysłu. Strasznie!

Sosnowską trudno lubić, tym bardziej, że ta nieobecność człowieka w jej pracach nie do końca jest prawdą. Oczywiście, jest w tych realizacjach miejsce dla człowieka – a jest nim nikt inny, tylko widz. To on/ona ma być osobą u progu Kafkowskich korytarzy inscenizowanych przez artystkę, osobą zagubioną w jej zwodniczych, zmanipulowanych perspektywach, stojącą przed zbyt dużą liczbą drzwi, które donikąd nie prowadzą, osobą pozostawioną wobec ruin nowoczesności, których nawet nie można płądrować (prosimy nie dotykać eksponatów). Pisałem o matematyczności sztuki Sosnowskiej, ale to nie wszystko; jest jeszcze nieujęta w liczby niesamowitość. Dość nieprzyjemna sprawa.

Coś intrygująco nieprzyjemnego było także w rzeźbach wystawionych w FGF pod złowieszczym tytułem *Martwa natura*. Pierwszy akt tego dreszczowca zainscenizowano już na klatce schodowej, kiedyś nawiedzanej przez wymykającą się spod kontroli dziką poręcz zaprojektowaną przez Sosnowską. Tym razem na klatce wisiło betonowe *panneau*. W szarej masie zatopione były klamki. Najpierw oryginał, potem odlew oryginału, jeszcze później odlew odlewu – aż do ostatniej mocno już bezformnej rzeczy, o rozmytych konturach, dalekiego, niewyraźnego echa pierwszego przedmiotu. A potem pierwsza sala i pierwsza duża rzeźba: widok świetnie obrazujący obiegowe wyobrażenie o sztuce współczesnej jako obszarze, w którym człowiek musi poczuć się doskonale wyalienowany. Nieskazitelna wylewka na podłodze, ściany z betonu, stali i szkła, sterylna pustka – a w pustce zawieszona pod sufitem forma z czarnych pogiętych prętów zbrojeniowych. Wyglądało to trochę jak rysunek-gryzmoł nakreślony w powietrzu stałą. Albo jakby jakieś wielkie ręce chwyciły kawał konstrukcji i zmiały ją w nieregularną kulę. Tu i ówdzie na pręty nadziane były gruzy ukruszonego betonu. Znajomy widok: wyzierający z gruntu zbrojeniowy pręt z kawałkiem betonu to jeden z chwastów, które bujnie zarastały pejzaż świeżo wybudowanych PRL-owskich blokowisk. Potykałem się o takie wykwitły w dzieciństwie. Sosnowska pewnie też; jest prawie moją rówieśniczką. A więc widok znajomy i jednocześnie oczywiście obcy; lewitująca nad podłogą płatanina prętów jawiła się jako jakiś zwichrowany model atomu, z betonowymi elektronami na pogiętych orbitach – cząstka elementarna wczorajszej moderny.

Druga sala i następne dwie rzeźby. Najpierw gruda betonu, z której wyrastał wieciec potężnych profili konstrukcyjnych,



gnących się pod sufitem; jakby ktoś wyrwał z korzeniami jakiś fatalny osiedlowy żelbetowy krzak-chwast i wcisnął go do za małej sali. I jeszcze fryz, znów betonowy, z którego wyrastają podobne profile „tańczące” w nieregularnych wygięciach. Dalej jest już tylko rozpościerający się za szklanymi ścianami siedziby fundacji pejzaż Warszawy. Patrząc na niego przez pryzmat prac Sosnowskiej, trudno nie pomyśleć, że we wszystkich tych budynkach za oknem biegną – niczym nerwy i ścięgna – żyły stałowych konstrukcji. Sosnowska mogłaby je wypruć – i czasem rzeczywiście to robi.

Czym właściwie jest to dziwne uniwersum zdeformowanych przestrzeni, konstrukcji, szkieletów, betonów, tworów ze zbrojonych prętów? Ten świat wpisuje się w poetykę ruin (moderny), ale bez tradycyjnego dla tej poetyki sentymentalizmu – i bez

właściwego ruinom malowniczego bałaganu. Tu rozpad (i jego rozkwit) są precyzyjnie, matematycznie zaplanowane. Jest prosto, choć prostota nie odbiera pracom elokwencji, wręcz przeciwnie. Perwersja tej elokwencji polega na tym, że rzeźby mówią głosem patrzącego. Choć same wydają się nieme (jakby istniały same dla siebie, bez woli wejścia w dialog z widzem), to zmuszają do mówienia odbiorcę, który słowami i ciągami skojarzeń zagłusza niepokój wywołany przez ich intensywną obecność. W gruncie rzeczy jest to sztuka dość bezduszna – i jest to ten rodzaj bezduszności, o który można podejrzewać rośliny, przyrodę, ogólnie mówiąc – naturę. Moderna okazuje się nie tylko „naszym antykiem”, lecz również drugą naturą? W tytule wystawy w FGF Sosnowska zapewnia, że jest to natura martwa; to bez wątpienia prawda, ale tym bardziej niepokojące jest to, że ta mar-

twota tak się pleni, rozrasta w osobliwe struktury. Mówi się, że Sosnowska jest minimalistką; chodzi oczywiście o estetykę, ale nie tylko. To ten rodzaj minimalizmu, którym posługują się muzea historii naturalnej; najdziwniejsze okazy są w tych muzeach wyjęte z kontekstu, wypreparowane. Odizolowane w salach wystawowych, w gablotach – pokazane „na czysto”. Trudno to wszystko jakoś szczególnie lubić. Sztuki Sosnowskiej nie da się oswoić, tak jak trudno poczuć się przytulnie w FGF. To wszystko – galeria, wystawa, pokazane na niej rzeźby – nawet nie próbuje się podobać; trzeba się po prostu z tym liczyć.

Stach Szabłowski



## FORMA Festiwal Sztuk im. Wojciecha Zamecznika

organizator: Fundacja Archeologii Fotografii  
11-29 grudnia 2015, Warszawa



Mirella von Chrupek, projekt witryny dla pracowni rękawiczek, FORMA Festiwal Sztuk imienia Wojciecha Zamecznika, 2015, fot. B. Zaborowski

Krótką, acz błyskotliwą karierą Wojciecha Zamecznika, w znaczący sposób wpisała się w artystyczny pejzaż powojennej Polski. Wszechstronny projektant, grafik, jeden z głównych przedstawicieli Polskiej Szkoły Plakatu, po latach powraca w kolejnej roli. Udostępnione przez jego syna Juliusza archiwum, od 2012 roku opracowywane przez Fundację Archeologii Fotografii, okazało się źródłem materiałów, które pozwoliły spojrzeć na jego dorobek w nowym kontekście. „Gdybym mógł, najchętniej poświęciłbym się fotografii”, w jednym z wywiadów deklaruje Zamecznik. Istotnie, przeglądając zdigitalizowane przez Fundację Archeologii Fotografii zbiory, można zauważyć jego fascynację medium; świadczą one z jednej strony o jego zainteresowaniu dokumentem humanistycznym, z drugiej zaś – formalnymi eksperymentami, które przeprowadzał w swoim mieszkaniu-laboratorium.

Wątkiem przewodnim festiwalu FORMA imienia Wojciecha Zamecznika stała się zatem nowa recepcja jego twórczości, pretekst do odświeżenia nieco przykurzonej pamięci o tej postaci (jego ostatnia wystawa monograficzna miała miejsce trzy dekady temu, nie licząc oczywiście trwającej obecnie wystawy *Foto-graficznie* w warszawskiej Zachęcie). Wydarzenie podzielono na bloki tematyczne, nawiązując luźno do interdyscyplinarnego charakteru działań artysty.

Zaproszeni do projektu twórcy (głównie ci z kategorii „młodzi”) odnieść się mieli do postaci mistrza, realizując prace z kategorii sztuk wizualnych (wystawy na dworcach), projektowania (witryny sklepowe) czy też dramatu (czytanie performatywne). By w tej obfitości zdarzeń nie rozproszyc zbyt wielu uwagi, postanowiłam skupić się na szlaku linii średnicowej – najmniej oczywistym wątku całego festiwalu.

Zwiedzanie tej rozciągniętej na kilka kilometrów wystawy rozpoczęłam od Dworca Śródmieście, gdzie pokazano prace Karoliny Breguły oraz Błażeja Pindora. Według zamysłu kuratorki Karoliny Puchały-Rojek każdy z zaproszonych do tej części twórców zinterpretować miał jeden z konkretnych aspektów fotograficznej spuścizny Zamecznika. I tak w niewielkiej wnęce, zgrabnie wkomponowanej w fasadę budynku, umieszczono wideo dokumentujące performans Breguły zatytułowany *Instrument do odtwarzania obrazu 07-N-00178*. Działanie to odtwarzało gesty fotografa, który zwalniając spust migawki, „maluje światłem” na kliszy – tak jak miał to w zwyczaju robić Zamecznik i co stało się później emblematem jego eksperymentalnego podejścia do tego tworzywa. Performatywność staje się tu niejako zaprzeczeniem klasycznej definicji fotografii jako medium rejestrującego określoną czasoprzestrzeń; kontekst ten sam w sobie

wyduje mi się na tyle interesujący, iż budowanie nowych wątków poprzez wprowadzenie dźwiękowego instrumentarium wydaje się jedynie konsekwencją panującej w ostatnich latach artystycznej mody.

W pawilonie naprzeciw swoją przystań znalazła kolejna praca – wariacja Błażeja Pindora na temat architektury wnętrz Dworca Śródmieście. Zaniedbywany przez lata, ikonizny projekt autorstwa zespołu Jerzego Sołtana, dziś niemal doszczętnie zatracił swój pierwotny charakter. Pindor przetwarzając zdjęcia zachowanych detali (mozaiki Fangora!), zabawił się ich formą, tworząc na ich podstawie krótkie animacje, nienachalnie nawiązując do warsztatu Zamecznika (warto mieć w pamięci jego czołówki dla telewizyjnego *Pegaza*, filmu *Jutro premiera* Janusza Morgensterna czy zrealizowanej razem z Janem Lenicą krótkometrażowej *Italii '61* na wystawę światową w Turynie). Mimo że zamówienie pracy u projektanta graficznego i fotografa, który zresztą na koncie ma już projekt poświęcony linii średnicowej, wydaje się skazane na przewidywalność, to przynajmniej ta dyskretna interwencja usankcjonowała kuratorskie założenia.

Zapętloną projekcję krótkiego filmu Anny Orłowskiej *Pies i dziewczyna* wyeksponowano z kolei w hali dworca Warszawa-Powisłe. Autorka, doceniana głównie jako fotografka, swoją pracę buduje na paradoksie, o niewidzeniu opowiadając obrazem. Kamera śledzi przejście niewidomej kobiety i jej psa-przewodnika przez przestrzenie Dworca Centralnego, w sugestywnych zbliżeniach prowadząc alternatywną narrację skoncentrowaną na pozawzrokowej recepcji świata. Jednakże skomplikowane relacje pomiędzy tematem, podmiotem a formą gubią gdzieś pewną subtelność, metaforę obracając w oczywiste spostrzeżenie, a pracę artystyczną – w świetnie zrealizowany społeczny spot. Problematyczny jest dla mnie również mglisty związek z samą postacią Zamecznika, dla którego temat postrzegania był z racji wykonywanego zawodu istotny (podejmuje go chociażby w żartobliwy sposób w fotograficznej planszy *Patrzę ≠ Widzę, Widzę = Myślę*, fragmencie pracy zrealizowanej w 1957 roku z okazji II Ogólnopolskiej Wystawy Architektury Wnętrz), jednak w kontekście filmu Orłowskiej odkryłam go dopiero po lekturze festiwalowych materiałów prasowych.

Dworzec Stadion to ostatni punkt programu, gdzie – z racji geografii – pokazano cykl *Saska dwa* autorstwa Jędrzeja Sokołowskiego. Fotograf jako *flâneur*, poszukujący miejsc ze swoich wspomnień z dzieciństwa, w ujmujący sposób zauważa wydeptane w co-

dziennych spacerach detale. Prace prezentowane w formie czarno-białych odbitek, jak i gablot z „ruchomymi” fotografiami, wkomponowały się w pewien naturalny sposób w przestrzeń dworcowej hali. I choć taki klasyczny, „nudny” dokument jest dla mnie formułą na wyczerpaniu, to w przypadku Sokołowskiego nie traci on na autentyczności. To równocześnie wnikliwe studium archiwum Zamecznika, który z uwagą śledził swoje otoczenie – zarówno warszawskie, jak i to, w którym przebywał podczas zagranicznych podróży – świadomie wpisując się w nurt fotografii humanistycznej. Warto pamiętać, iż był on autorem plakatu do polskiej edycji słynnej wystawy *Rodzina człowiecza*, afirmującej właśnie taki sposób myślenia o fotograficznym obrazie.

Ulokowanie wystaw na linii średnicowej tłumaczono zamiłowaniem Zamecznika do dokumentowania właśnie tego fragmentu warszawskiej infrastruktury, którą po wojnie poddano pieczołowitej rekonstrukcji. Mam jednak wątpliwości, czy wybór tych – owszem, nietuzinkowych, lecz na poły plenerowych – lokalizacji w związku z grudniową aurą był do końca trafiony. Jakkolwiek prozaiczna jest to kwestia, to po raz pierwszy zastanowiła mnie relacja między temperaturą a sposobem odbioru sztuki.

Ponadto podczas oglądania wystaw nie mogłam uwolnić się od towarzyszącego im ducha „grantozy”. Niestety, jak nikt potrafi on skutecznie sparaliżować procesy decyzyjne, zarówno na poziomie kuratorskim, jak i artystycznym – w efekcie powstały realizacje poprawne, chwilami

przypadkowe, które na dłużej zagospzczą prawdopodobnie już tylko w ministerialnych sprawozdaniach. Ślepa uliczka systemu, w której urzędnicy-mecenasowie negocjują specyfikę działań swoich beneficjentów. Ta kwestia wpłynęła zapewne również na termin, w którym finalnie odbył się festiwal; dziwi brak korelacji z otwartą miesiąc później monografią Zamecznika w Zachęcie, zresztą również współkuratorowaną przez Karolinę Puchałę-Rojek. Kontekst wystawy i towarzyszącej jej publikacji na pewno ułatwiłby odbiór prac publiczności, niezaznajomionej jeszcze z nowymi wątkami twórczości artysty.

Wielowarstwowość wydarzenia próbe jego jednoznacznej oceny czyni daremną. Mimo budzącej moje wątpliwości części wystawowej w odniesieniu do całości istotną rolę odegrała – zresztą udana – część projektowa i dramaturgiczna; nadal w trakcie spacerów po mieście napotykałam zrealizowane w ramach festiwalu sklepowe witryny. Festiwal zaangażował kilkunastu twórców, którzy podjęli się przecież niełatwego zadania aktualizacji cudzego dorobku – mierząc się z figurą mistrza przez pryzmat własnych działań. Co jednak najistotniejsze, na dobre rozpoczęty został długi i żmudny proces popularyzacji odkrytych w archiwum wątków; liczę zatem, iż FORMA nie zakończy się na pilotażu i jeszcze znajdzie swoją kontynuację, w takiej lub innej – formie.

Ewa Dyszlewicz



## Izabella Gustowska, *Nowy Jork i dziewczyna*

Art Stations Foundation, Poznań

kuratorka: Agata Jakubowska

5 listopada 2015 – 7 lutego 2016

*Nowy Jork i dziewczyna* Izabelli Gustowskiej w poznańskiej galerii Art Stations to po *Life Is a Story* (poznańskie Muzeum Narodowe, 2007) oraz *She-ona* (Stara Rzeźnia w Poznaniu, 2008) kolejna wystawa tej artystki stanowiąca swoisty projekt totalny, ekspozycja-spektakl, która poprzez różne media w sposób wielopoziomowy buduje całościową narrację. Odnosi

się też do wcześniejszych projektów artystki, takich jak: *Przypadek Edwarda H.../ Przypadek Izy G...*, książki *Hybryda* wydanej przez Fundację 9/11 Art Space w 2014 roku oraz filmu *Przypadek Josephiny H.* (2014), które są efektem dwóch pobytów Gustowskiej w Nowym Jorku – w 2010 i 2013 roku. O ile jednak realizacje związane z pierwszym pobycem w światowej



Izabella Gustowska, *Rzeczy*,  
wystawa *Nowy Jork i dziewczyna*,  
Galeria Art Stations,  
fot. M. Zakrzewski

stolicy sztuki odnoszą się do zainteresowań strunami czasu i stanowią rodzaj wejścia artystki w świat obrazów Edwarda Hoppera, to projekty powstałe podczas drugiego pobytu pytają przede wszystkim o spotkaną w jego obrazach kobietę – Josephine Hopper, żonę i modelkę malarza, o jej tożsamość, a także o współczesne kobiety mieszkające w Nowym Jorku.

Josephine – Jo – Verstillie Nivison (1883–1968) po ukończeniu college’u w Nowym Jorku pracowała jako nauczycielka, a równolegle pobierała nauki z zakresu sztuk plastycznych. Swoją karierę wiązała z rysunkiem, malarstwem, a także z aktorstwem. W 1914 roku poznała Edwarda Hoppera, a w 1924 roku wzięli ślub, po którym Jo z artystki i aktorki stała się przede wszystkim w jego żoną i modelką. Swoją twórczość, już po śmierci Hoppera, chciała przekazać do Whitney Museum, jednak muzeum nie było nią zainteresowane, przyjęło tylko część jej prac wraz ze spuścizną Hoppera. Większość jej obrazów i rysunków zaginęło. Pozostał natomiast dziennik, wykorzystany w książce Gail Levin *Edward Hopper. An Intimate Biography* (2007), który stał się dla Gustowskiej kanwą opowieści o współczesnych Josephinach.

Historia zaprezentowana na wystawie *Nowy Jork i dziewczyna* wpisana została w trzypiętrową strukturę galerii Art Stations. Pierwszy poziom jest manifestem artystki odnoszącym się do jej wchodzenia w fikcyjną rzeczywistość, czego symbolem są zakładane przez nią gogle rzeczywistości wirtualnej. Nie pierwszy raz w swej sztuce artystka dokonuje przekroczenia granicy pomiędzy realnością a fikcją, próbując dostać się, niczym Alicja z powieści Lewisa Carrolla, na drugą stronę lustra. Tym razem materią pragnienia stają się obrazy Hoppera i spotkana w nich kobieta, a celem poszukiwań artystki jest przywrócenie pamięci o Josephine. Pomiędzy projekcjami ukazującymi twarz artystki w goglach rzeczywistości wirtualnej umieszczona została projekcja z wirtualnym performensem dokonywanym na/w obrazie Hoppera *Summertime* (1943). Jak pisze Giorgio Agamben w *Profanacjach*: „Obraz to byt, którego istotą jest bycie widzialnością lub pozorem. Specjalny zaś to taki byt, którego istota pokrywa się z ukazywanym przez niego widowiskiem (spektaklem)”. Performens Gustowskiej staje się takim bytem specjalnym, w którym artystka nie tylko spotyka swoją bohaterkę, przenosi się w jej świat, ale też przenika się z nią, co zostało uzyskane przez zastosowanie niezwykle ciekawego efektu wyświetlenia projekcji na pleksi z folią holograficzną. Jednak znajdując się już w tym obrazie, artystka dokonuje jego

zamalowania, unicestwiając zarazem Jo jako bohaterkę płótna. To wymazanie musi jednak nastąpić, aby odkryć Josephine na nowo, przez zbudowanie jej tożsamości ze strzępów pozostawionej pamięci, archiwalnych tekstów, odniesień do innych artystek, co odbywa się na drugim poziomie wystawy, a w końcu, aby ją ucieleśnić, co następuje w kulminacyjnej części wystawy, którą jest wideoprojektja umieszczona na trzecim poziomie galerii.

Należy jednak podkreślić, że wystawa jest nie tylko opowieścią o Josephinach, ale też swoistym dziennikiem z podróży Izabelli Gustowskiej po Nowym Jorku. Takim dziennikiem jest również wspomniana już książka *Hybryda*, zaprezentowana na ekspozycji, będąca również swoistym przewodnikiem, opowiadająca o podążaniu artystki za spotkaniami na ulicy czy w metrze kobietami, które mogłyby stać się Josephine. Cytując za Gustowską z *Hybrydy*, „było jej żal, tej Jo, jak mówił Edward, malarki od dzieci, kwiatów i kotów”. Gustowska odczuwała też potrzebę zrozumienia tej dziwnej miłości, która każała Jo wyjść za mąż w wieku 41 lat, porzucić

również jej trajektorie przemieszczania się zostają utrwalone przez kamerę, niekiedy zaś przygląda się samej sobie, łapiąc swoje odbicia w lustrach czy szybach. Tym samym Gustowska staje się kobiecym odpowiednikiem Baudelaire'owskiego *flâneura* – staje się więc *flâneuse*, zajmując tym samym pozycję wcześniej niemożliwą dla kobiet – artystki jako obserwarki, przemieszczającej się niezauważenie po mieście i rejestrującej pochwycone wrażenia. Swoje poszukiwania rozpoczyna od kultowego Westbeth, budynku położonego w West Village na Manhattanie, gdzie artystka mieszkała podczas swojej rezydencji w 2013 roku. Mieszczą się tam niedrogie mieszkania dla artystów, pracownie, stowarzyszenia, a zarazem jest to miejsce spotkań i życia towarzyskiego, niezwykle popularne wśród niemłodych już twórców. Gustowska krąży też po najbardziej znanych miejscach w Nowym Jorku, takich jak Empire State Building, Grand Central Station, Central Park, Broadway Avenue, nadbrzeże przy reze Hudson oraz wszechobecne stacje metra („*Subway* to miejsce wszystkich uniesień, tam

iluminacji, będzie głupią d.../ To jest ujęcie – najlepsze, jakie można sobie wymarzyć/ Notuje czas – około 10:00 słońce znika./ jest już powyżej okien Westbeth”. Artystka wyobraża sobie też alternatywną historię samej Josephine, zastanawia się, czy gdyby nie wyszła ona za mąż i nie porzuciła własnych ambicji, nie byłaby kimś podobnym do samej Gustowskiej. Dlatego też w tym projekcie artystka staje się jedną z Josephine. Izabella Gustowska w tym specyficznym dzienniku opowiada też o tym, kogo spotyka, o odwiedzanych muzeach, o kobietach, którym się przygląda, o dramatach, które wydarzyły się w Stanach Zjednoczonych podczas jej pobytu, o psach, których jest tam tak wiele (uświadamiając sobie, że tęskni za swym jamnikiem Guciem). Tym samym dziennik, jakim jest *Hybryda*, staje się opowieścią biograficzną tyleż o Josephine Hopper, ile również o Izabelli Gustowskiej – ich wspólną – hybrydalną – biografią intymną.

Ten zbiór przemyśleń, doświadczeń, notatek, refleksji na temat obejrzanych prac i przeczytanych książek, filmowych rejestracji, ale też przedmiotów kupionych w Nowym Jorku jest swoistym archiwum wyobraźni artystki, które na wystawie zostaje zmaterializowane w zaciemnionej sali na drugim poziomie galerii Art Stations. Znajdziemy tu między innymi charakterystyczne przedmioty przywiezione z Nowego Jorku, takie jak kapelusz kupiony w second-handzie (taki sam, jak ten noszony przez Jo w obrazie Hoppera *Automat*, a może nawet ten sam...), maszyna do pisania, bombka w kształcie wieżowca Empire State, kupiona w Metropolitan Museum, nosząca napis: „Made in Poland” i wiele innych. Pomiedzy nimi, w centralnym miejscu, jest umieszczona *Hybryda*. Ponadto w tej sali umieszczone znajduje się wideoarchiwum odnoszące się do postaci Josephine, do sztuki i literatury feministycznej, a także do amerykańskich filmów. Znalazły się tu również prace Anety Grzeszkowskiej (*Untitled Film Stills*), Ady Karczmarczyk (wideo *Made in New York*) i Ewy Rubinstein (portret Diane Arbus).

Na trzecim poziomie umieszczono dwunastokanałową projekcję wideo, dzięki której możemy śledzić odgrywanie głównej protagonistki przez współczesne Josephiny, do których należy też sama artystka. To próba odтворzenia świata Josephine, miejsc, z którymi była związana, które odwiedzała, dróg, które pokonywała. Pojawiają się tu fragmenty jej pamiętnika odnoszące się do jej relacji z Hopperem, samotności, smutku, doświadczenia przemocy, ale też mówiące o krótkich chwilach radości, jak choćby zatańczenie walca ze swoim mężem. Przywołane zostają rozmyślenia nad tym, co to znaczy być artystką i na ile

## Artystka zadaje pytanie o trajektorie życia współczesnych kobiet. Ile z nich zmuszonych jest zrezygnować z własnych marzeń i ambicji, ile przestaje marzyć o sławie i rezygnuje z własnej kariery ze względu na rzeczywistość obsadzającą kobiety wciąż w tradycyjnych rolach, niewidzącą w nich genialnych twórczyń?

swoją karierę, przestać realizować się artystycznie, a przede wszystkim wejść w związek, w którym zatraciła siebie, odrzuciła dawne przyjemności, podporządkowała się swemu mężowi, który zwykle milczał, ale bywał też wobec niej okrutny („On jest zabójcą, tym właśnie jest... Tak często padam ofiarą... Wyobraź sobie tę wielką odważną kreaturę, jak kopie swoją żonę w pierś...”). W książce artystka opowiada o swoich odczuciach odnoszących się do wspomnień samej Josephine, wyobraża sobie, co tamta musiała czuć, co lubiła robić, jakie książki czytała, zastanawia się, czy znała ona teksty Sylwii Plath. Gustowska potrzebuje jednak realnych kobiet, które mogłyby dokonać swoistego *reenactmentu* [odtworzenie] postaci Josephine. Dlatego podąża przez miasto z kamerą, rejestruje wszystko, co wydaje jej się ważne, śledzi i podgląda. Wydaje się jednak, że sama pozostaje niezauważalna, choć

je spotka, zauważy, zgubi i znowu odnajdzie”). Artystka stara się uchwycić wszystko, co charakterystyczne dla tego miasta: piękne, tradycyjne zegary, tablice z nazwami ulic, żółte taksówki, witryny sklepów z sukienkami, charakterystyczne ganki ze schodami przy wąskich kamienicach, a także ruch, pośpiech, migotliwość tak typowe dla Nowego Jorku.

Izabella Gustowska odkrywa jednak nie tylko Josephine i nie tylko Nowy Jork, ale też samą siebie. Ta podróż staje się dla niej okazją do refleksji nad własną twórczością, nad tym, kim jest, dlaczego tworzy, z jakimi artystkami mogłyby się zidentyfikować, jakie teksty i obrazy wpłynęły na jej sztukę. W tym artystycznym dzienniku zapisuje też notatki odnośnie do przyszłych działań artystycznych, na przykład: „Dzisiaj piękne słońce w wąskich pasmach/ wędruje po pracowni, jest olśniewająco./ Jeżeli nie wykorzysta tej



można siebie jako artystkę – ocalić, ale też gorzyc porażki i zatracenia siebie. Znakiem rozpoznawczym Josephine staje się wspomniany już kapeluszyk. Jest on łącznikiem pomiędzy poszczególnymi częściami wystawy, pojawia się w archiwaliach oraz w instalacji na drugim poziomie, gdzie 12 kapeluszy symbolizuje 12 kobiet odgrywających Josephine, pojawiających się w wideoinstalacji (odnajdziemy je też w *Hybrydzie*, są również bohaterkami filmu *Przypadek Josephine H.*).

Kurorka wystawy, Agata Jakubowska, napisała, że celem Gustowskiej było przeciwstawienie się wymazywaniu kobiet, przywrócenie Josephine Hopper zbiorowej pamięci. Można więc uznać ten projekt za artystyczne „przepisywanie” historii sztuki. Jednak dla Gustowskiej Josephine jest punktem wyjścia, jak pisze Jakubowska, „do rozbudowanej refleksji na temat losu kobiet i ich twórczości, (nie)możliwości rozwijania potencjału twórczego i (nie)spełnienia”.

Dlatego postać Josephine zostaje uwspółcześiona, a jej życie jest odgrywane – niczym w historycznym *reenactment* – przez 12 kobiet. Tym samym artystka zadaje pytanie o trajektorie życia współczesnych kobiet. Ile z nich zmuszonych jest zrezygnować z własnych marzeń i ambicji, ile przestaje marzyć o sławie i rezygnuje z własnej kariery ze względu na rzeczywistość obsadzającą kobiety wciąż w tradycyjnych rolach, niewidzącą w nich genialnych twórczyń? Jest to więc opowieść pytająca o możliwości artystycznego spełnienia, o potencję twórczyń, która czasem nie ma szans na rozwój, ale też pokazująca pewną wspólnotę doświadczeń, związaną z podążaniem tymi samymi „ścieżkami”.

Można odczytać tę pracę również jako narrację o artystycznej geografii, bo to nie przypadek, że historia dzieje się w Nowym Jorku, a więc mieście uchodzącym za stolicę światowej sztuki, dyktującym trendy artystyczne, ale też w miejscu, gdzie pojawia się największa konkurencja, gdzie sukces udaje się osiągnąć jedynie nielicznym i gdzie najliczniejsza jest tak zwana ciemna materia świata sztuki.

Artystka odwiedzając muzea i wystawy poświęcone twórczości feministycznej, odkrywa, że również ta sztuka posiada swój kanon, że także ona oparta jest na zachodniocentrycznym paradygmacie. Ujawnia to poziom rzeczy, a więc archiwum wizualne artystki, w którym możemy odnaleźć odwołania do Judy Chicago, Diane Arbus, Cindy Sherman. Wydaje się jednak, że Gustowska wraz z kurorką chcą zdywersyfikować ten kanon, wprowadzając takie artystki jak kampanowa Ada Karczmarczyk czy Aneta Grzeszykowska stosująca mimikrę i zawłaszczająca

fototy Cindy Sherman. Tym samym ekspozycja *Nowy Jork i dziewczyna* staje się też polemiką ze słynną, przywoływaną tu, pracą Judy Chicago *Dinner Party* (1974–1979), pokazując, że historia kobiet to nie tylko kanon znanych twórczyń, którym Chicago przydzieliła miejsca przy swoim stole, ale też historia kobiet zapomnianych, wymazanych, skazanych na milczenie, historia modelek i żon artystów (przywołana jest również Ada Katz, żona Alexa Katza, a więc kobieta w czepku). To także historia artystek z „prowincji”. Tym samym realizacja Gustowskiej staje się przede wszystkim dyskusją z kanonem, zarówno tym tradycyjnie przyjętym przez historię sztuki, jak i kanonem feministycznym, marginalizującym artystki spoza zachodniego centrum. Wystawa zmusza też do postawienia pytania o sens funkcjonowania kanonów w świecie, w którym kariera artystyczna jest

wynikiem splotu sprzyjających okoliczności, a do tych raczej nie należy bycie kobietą.

Realizacja Izabelli Gustowskiej jest niezwykle poetycka, nasycona wieloma znaczeniami. Perfekcyjnie wykonana została wielokanałowa projekcja ukazująca współczesne Josephiny, szkoda tylko, że głos narratora w przypadku niższych poziomów jest męski. Bo jest to zdecydowanie opowieść o kobietach i kulturowych uwarunkowaniach, z jakimi muszą się mierzyć; jest to opowieść stworzona przez Gustowską jako *flâneuse*, jej dziennik z podróży, intymna biografia, w której splatają się losy Josephine Hopper, samej artystki oraz innych spotkanych w Nowym Jorku kobiet.

Izabela Kowalczyk



## Igor Krenz, 8: Blow-Up

Centrum Sztuki WRO, Wrocław  
kurator: Piotr Krajewski  
11 grudnia 2015 – 22 lutego 2016

Projekt Igora Krenza prezentowany w Centrum Sztuki WRO miał być konstruktem doskonałym. Wypełniony po brzegi pustką pozwalał na niczym nieskrępowane praktykowanie freudowskiej Kamasutry. Wystawa *8: Blow-Up* stawiała bardzo duże wymagania odbiorcom, dając w zamian ciszę. Czy tak skonstruowane środowisko jest potrzebne człowiekowi żyjącemu w XXI wieku?

Znajdujemy się w dużej, zaciemnionej sali, w której wyświetlane są slajdy w postaci sześciu projekcji. Architektura pomieszczenia nie pozwala na zobaczenie ich wszystkich naraz. Obrazy zmieniają się z prędkością godną chińskiej tortury. W przeciągu kilku sekund widzimy tyle, aby się zainteresować – szczegóły umykają. Sprawia to wrażenie bombardowania krajobrazami, zdjęciami nieznanymi nam ludzi oraz samolotów – tych ostatnich jest naprawdę dużo. Postać Igora Krenza jako myśliciela absurdu nie jest tutaj obecna. Zamiast tego poznajemy artystę od strony rodzinnej – 153 tej bardziej sentymentalnej.

Fundamenty projektu sięgają do początkowo prostego gestu ojca artysty – Jana Krenza, który przekazał synowi kolekcję filmów z podróży nakręconych kamerą 8mm. Na samej wystawie nie przedstawiono kontekstu tych rodzinnych etiud. Z ruchomych obrazów zostały kadry wyselekcjonowane przez Igora Krenza oraz charakterystyczna stylistka dla taśmy 8 mm.



Igor Krenz, 8: *Blow-Up*, kadr z filmu, Centrum Sztuki WRO, fot. Zbigniew Kupisz



W tym miejscu pojawia się hołd złożony Michelangelowi Antonioniemu – dokładniej jego filmowi *Powiększenie* (angielskie *Blow-up*). Włoski reżyser w produkcji z 1966 roku wziął na warsztat media fotograficzne oraz filmowe, budując narrację opierającą się na napięciu pomiędzy nimi a ludzką percepcją. Tytułowe „powiększenie” to kadr konkretnego zdjęcia, który pozwolił głównemu bohaterowi *Blow-up* dostrzec coś, co normalnie byłoby niemożliwe. Jednak detektywistyczna intryga jest tylko narzędziem do pokazania względności świata widzialnego. Antonioni w ostatniej scenie filmu zostawia widza bez odpowiedzi. Mnoży pytania o prawdę zawartą w obrazach fotograficznych i filmowych, równocześnie podważając ich sztuczność. Ostatecznie, świat widzialny jest niezmienny, różni się tylko jego interpretacja.

Igor Krenz nie sięgnął po raz pierwszy do twórczości Antonioniego. W 2007 roku odtworzył w skali 1:1 wyżej opisywaną odbitkę fotograficzną z filmu *Powiększenie*. W ten sposób powstała praca o tym samym tytule, poszerzająca jeszcze bardziej granicę fikcji filmowej. Krenz na wystawie *8: Blow-Up* odwrócił sytuację. Prawdziwe sceny z życia prywatnego ojca utrwał w niekończących się projekcjach, które niegdyś zestawione w logiczne ciągi, na wystawie gubiły swój pierwotny sens.

W trakcie zwiedzania goście otrzymywali tablet, na którym można było odsłuchać odautorski komentarz do konkretnych ciągów fotograficznych. Niestety, nie pomogło to zbyt w odbiorze, ponieważ artysta komentował sytuacje zaistniałe w trakcie konkretnej chwili – już dawno minionej. Dowiadujemy się, że patrzył między innymi na zbliżającą się burzę, džentelmena w Londynie, jeziora pełne łódek, ulicę w Tokio, jeścień na Mazurach.

Całość najlepiej podsumowują słowa Igora Krenza na temat zdjęcia przedstawiającego jego matkę: „Je lody, tu i teraz, nie tam i wtedy. Tu i teraz z przeszłości”. Artysta kopie „8”

z tytułu, zmieniając ją w znak nieskończoności. Obecność odbiorcy uruchamiała ciągi przyczynowo-skutkowe. Komentarz Krenza do konkretnych zdjęć stanowił jedynie wskazówkę dotyczącą sposobu ich odbierania. Obrazy przywoływały sytuacje z przeszłości, jednak brak kontekstu pozwalał na dowolne ich interpretowanie. W ten sposób intymność rodzinnych pamiątek została przekuta we freudowską machinę.

Każdy zwiedzający mógł wybrać interesujący go pasaż – słowo-klucz użyte przez kuratora wystawy, Piotra Krajewskiego. Płynące obrazy kusily *flâneura*-odbiorcę, który podążał za nimi, napędzany chęcią zrozumienia tego, co widzi. Ostatecznie, chyba nikomu się nie udało. Pasaże bardziej przypominały kłęczą – były mapą, która ulega wielokrotnym przemianom i nie zawsze prowadzi do celu.

W tym miejscu konstrukt Krenza trzeszczał pod naporem terażniejszości. *Flâneura* pochłonięty swoją podróżą – przedzierający się przez osobiste imaginarium, musiał w końcu wrócić. Stykał się wtedy z pustką terażniejszości, odkrywając, że artysta wypełnił ją „tu i teraz z przeszłości”. Każda wolna myśl rodząca się pod wpływem maszyny Igora Krenza jest ostatecznie przepuszczana przez filtr taśmy 8mm. Tutaj tkwi największe zagrożenie konstruktów doskonałych. Niwelują wszelkie zmienne wedle własnych potrzeb. Ta sytuacja jest o tyle zaskakująca, że wystawa była prezentowana w centrum sztuki, czyli w miejscu, które z definicji powinno być otwarte na kontekst współczesny. Tymczasem WRO zmieniło się w muzeum.

Jeśli potraktujemy *8: Blow-Up* jako powrót do przełomu między modernizmem a postmodernizmem, to można uznać, że dostaliśmy pewną interpretację historii. Przed odbiorcą postawiona została praktycznie pusta sala, jakby czekająca na wypełnienie naszymi własnymi doświadczeniami. Igor Krenz zapraszał w swoje rodzinne życie obcego. Ostatecznie gość i gospodarz pozostawali po spotkaniu bez zmian. Bohaterowie u kresu narracji tylko tajemniczo się uśmiechają. Jak w filmach Antonioniego.

Marcin Ludwin



## Alicja Kwade, *Nach Osten*

Trafostacja Sztuki, Szczecin  
29 listopada 2015 – 28 lutego 2016

Wystawa Alicji Kwade zaczyna się od dźwięku. Tajemniczy, występujący w regularnych odstępach czasu odgłos wypełnia cały budynek Trafostacji. Przypomina on trochę oddech, a trochę tykanie zegara, które prowadzi do głównej hali, gdzie znajduje się instalacja *Nach Osten*. Wzorowana na wahadle Foulcaulta, kolistym ruchem ma naśladować krążenie Ziemi wokół własnej osi. Od swojego pierwowzoru praca Kwade różni się jednak tym, że na jej końcu zamiast ciężarka jest żarówka rozświetlająca zanurzoną w mroku przestrzeń.

Migające światło żarówki wskazuje na ruch Ziemi i każe skupić myśli na czymś, czemu z reguły nie poświęca się wiele uwagi i co w zasadzie trudno sobie wyobrazić – Ziemi nie jako naszego miejsca zamieszkania i gruntu, po którym chodzimy, ale jako planety, która jest tylko mikroskopijną częścią wszechświata.

Zanim jednak trafimy do hali z instalacją, przy wejściu do galerii czeka na nas krótki film *found footage* pod tytułem *Alice*. Jest to dość dawna praca, z 2000 roku, ale wymownie sygnalizująca, w jakiej sytuacji za chwilę się znajdziemy. Obraz jest zlepkiem 21 fragmentów filmów, w których z ust bohaterów pada imię „Alice”. Z jednej strony jest to oczywiste odniesienie do postaci artystki, ale w tym geście multiplikacji i zapętlenia jest coś odrealniającego. Powtarzane wielokrotnie imię „Alice” niejako odrywa się tu od konkretnych właściwości i staje się metaforą uwięzienia w bezczasie czy też w świecie równoległym.

Wątek wyrwania się z logiki czasu i przestrzeni powtarza się także w pracach umieszczonych w pomieszczeniach-aneksach przy głównej hali. In *Ewig den Zufall Betrachtend* (2014) i *Kreisel* (*Inception*) z 2012 roku to filmy bezpośrednio odnoszące się do tematu piątego wymiaru: wydaje się, że obracając się w nieskończoność kostki i wirujący bączek nie podlegają prawu grawitacji i sugerują istnienie rzeczywistości alternatywnej wobec naszej. W pomieszczeniu obok nich prezentowany jest jeszcze krótki zapętłony obraz z filmu Hitchcocka, na którym widzimy wyłaniającą się zza kotary twarz smutnej dziewczyny. Dlaczego płacze i czego się boi? Być może odpowiedź kryje się w następnych salach galerii.

Warto zaznaczyć, że atmosfera wystawy zbudowana jest przede wszystkim na grze światła i ciemności. Wszystkie sale Trafostacji zalane są mrokiem, rozświetlanym punktowo ekranami z wideo, umieszczonymi w ciemnych korytarzach. Najbardziej wymownym znakiem tej gry jest oczywiście żarówka z wahadła, której blask rzuca na ściany długie, pulsujące cienie. Światło jako temat pojawia się także w samych jej pracach – część z prezentowanych w Trafostacji filmów to jej jeszcze studenckie realizacje, na których możemy prześledzić proces dochodzenia artystki do języka, jakim obecnie ona operuje. Głównymi bo-

haterami tych filmów są właśnie żarówki i lampy – pękające, buchające ogniem lub poruszające się niczym przedziwne, mechaniczne zwierzęta. Prace te także pokazują, że relacja światła i mroku od dawna nurtuje Kwade i zyskuje w jej sztuce różnorodne formy przedstawienia. Podobnie temat ten może być interpretowany w różny sposób, ale tu, na wystawie w Trafostacji, istotny wydaje się przede wszystkim kosmologiczny kontekst, o który zahacza instalacja *Nach Osten*. Migające światło żarówki wskazuje w końcu na ruch Ziemi i każe skupić myśli na czymś, czemu z reguły nie poświęca się wiele uwagi i co w zasadzie trudno sobie wyobrazić – Ziemi nie jako naszego miejsca zamieszkania i gruntu, po którym chodzimy, ale jako planety, która jest tylko mikroskopijną częścią wszechświata. Jest to rzeczywistość kryjąca wiele tajemnic, nieznaną i niedostępną człowiekowi, i jako

Alicja Kwade, *Thoas, Agrios, Gratien*, 2009, fot. Roman März



taka może budzić zarówno fascynację, jak i strach. Uzmysławia też, jak w zasadzie wąska jest przestrzeń, w której żyje człowiek – od pustki kosmosu dzieli nas tylko kilkaset kilometrów atmosfery. Za nią nie ma już niczego, co byłoby przyjazne człowiekowi, kończy się też nasz obszar rozumienia. Patrząc na ludzką codzienność z takiej perspektywy – nawet jeśli są to dywagacje czysto teoretyczne – wydaje się ona dziwna, krucha i właściwie pozbawiona sensu. Chciałoby się zapytać, jaka jest rola człowieka we wszechświecie, ale odpowiedź jest równie prosta, co bolesna: właściwie żadna.

W tej sytuacji być może wiadomo już, jaki jest powód smutku dziewczyny z filmu Hitchcocka. Jej wystraszone oczy, skierowane na odbiorcę wchodzącego do sali, najprawdopodobniej wyrażają niepokój związany z tym, co niewyobrażalne i obce. W obliczu Kosmosu Ziemia jest w końcu tylko małym kamyczkiem, dryfującym w morzu innych materialnych odprysków, powstałych po Wielkim Wybuchu. Na wystawie *Nach Osten* znajdziemy również prace, w których metafora kamyczka zyskuje swoją wizualną realizację – w podziemiach budynku Trafostacji artystka przygotowała trzy wielkoformatowe projekcje wideo przedstawiające wirujące w powietrzu kamyki. W dużym zbliżeniu mogą się one kojarzyć z meteorytami przemierzającymi przestrzeń kosmiczną i jako takie przywołują szereg katastroficznych skojarzeń. Jeden z tych meteorytów może w końcu uderzyć







w Ziemię, doprowadzając do zagłady naszej cywilizacji. I znowu, jeśli do tego dojdzie, będzie to koniec zupełnie pozbawiony sensu i przypadkowy.

*Nach Osten* to wystawa, która w swojej wymowie bardzo bliska jest von Trierowskiej *Melancholii*, nawet jeśli nie pojawia się tu obraz kosmicznej zagłady. W tej głęboko melancholijnej refleksji o bezsensowności życia człowieka jest też miejsce na pytanie o wiarę – czynnik, który podtrzymuje ludzi przy życiu i daje nadzieję. Na wystawie w Szczecinie artystce udało się umieścić swoje prace także w znajdującym się naprzeciwko kościele św. Jana Ewangelisty – choć pewnie określenie „prace” to dużo powiedziane w odniesieniu do dwóch nieszczególnie wyróżniających się kamyczków, które artystka demonstracyjnie umieściła w szklanych gablotach. Ta specyficzna gra wystawienniczymi konwencjami ma jednak w tym miejscu szczególne znaczenie. „Wywyższone” do poziomu artystycznego artefaktu, a może nawet relikwii, kamyczki symbolizują znikomość ludzkiego życia i mogą być potraktowane jako próba dialogu z chrześcijańską tradycją eschatologiczną. Sama Kwade nie opowiada się jednak za wyborem konkretnej religii, która miałaby pomóc człowiekowi zwalczyć strach przed śmiercią i nieznanym; wydźwięk jej wystawy nie jest religijny, ale głęboko egzystencjalny i otwarty na różnorodne interpretacje. Artystka stawia się tutaj w roli intelektualistki, ciekawionej wynalazkami nauki i niewyjaśnionymi zjawiskami fizycznymi. Drażnienie problemów z pogranicza nauki prowadzi ją jednak do podstawowych pytań o sens i cel ludzkiego życia.

Warto zauważyć, że to już druga wystawa w Trafostacji Sztuki, która ma swoją kontynuację w znajdującym się nieopodal kościele. Ba, Trafostacja to nawet „instytucja poświęcona”, i to dosłownie. Jeśli jednak poprzedni pokaz Nicolì Samorigo operował dość nachalną retoryką religijną, to wystawa Kwade może być inspirująca zarówno dla ludzi wierzących, jak i ateistów.



## Wszyscy ludzie będą siostrami

CSW Znaki Czasu, Toruń

kurator: René Block

16 października 2015 – 3 stycznia 2016



Allan Sekula, *Zamknięte oczy, taśma montażowa*, 2008/2010, dzięki uprzejmości spadkobierców

*Wszyscy ludzie będą siostrami* to wystawa socjalistyczna. Celowo napisałem „socjalistyczna”, ponieważ nie mamy teraz lepszego słowa. Mógłbym napisać, że to wystawa o sprawiedliwości, ale słowo „sprawiedliwość” zostało przez polityków zawłaszczone i zafałszowane. Nie od wczoraj zresztą nasza cywilizacja zaczyna związać żagle. Zadanie emancypacji nie zostało zakończone, oświecenie okazało się niedokończonym projektem, a my niepotrzebnie wylaliśmy dziecko z kąpielą. Wszystko wskazuje na to, że jesteśmy zmuszeni powrócić znowu do młodego Marksa, odczarować słowo „socjalizm” i włączyć je do codziennego języka. Ale jak rozumieć socjalizm, żeby znowu nie zabił go ktoś z bliskiej rodziny? Przywołam słowa znienawidzonego przez polską prawicę Zygmunta Baumana: „Socjalizm oznacza dla mnie wzmoczoną wrażliwość na nierówność i niesprawiedliwość, ucisk i dyskryminację, poniżanie i pozbawianie człowieka godności”. Tak, to oznacza, że w gruncie rzeczy (prawie) wszyscy jesteśmy socjalistami.

Zaczął się dawno temu od stwierdzenia Jezusa, że wszyscy jesteśmy braćmi. Aby

zachować ziemskie hierarchie i niesprawiedliwości przez 2 tysiące lat interpretowaliśmy to stwierdzenie jako równość w oczach Boga, a nie między sobą. Oświecenie chciało zmienić ten stan rzeczy. Pierwszy artykuł „Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela” głosił, że ludzie rodzą się i pozostają wolni i równi wobec prawa. Na barykadach Wielkiej Rewolucji Francuskiej krzyczano: „Wolność, Równość, Braterstwo”. Niestety, krzyczano dużymi literami, a w domyśle miano „śmierć” (pełne hasło brzmiało: *Liberté, Égalité, Fraternité, ou la Mort*). Wkrótce do sztandarowych haseł dołączyły Naród, Rasa, Partia, Proletariat, Państwo, Rynek, a człowiek pod ich ciężarem upadł nisko, zanim w ogóle zdążył się podnieść.

Jednym z głównych powodów spektakularnych porażek na gruncie naszych emancypacyjnych wysiłków jest notoryczne ograniczanie zakresu słowa „Brat”, a w zasadzie zakresu stosowności samego słowa „Człowiek”. Jak wiemy, w Europie na trwałe „przywłaszczył” je sobie biały heteroseksualny mężczyzna. Być może etnocentryzm i ksenofobia, jak twierdzą antropolodzy

kultury, jest czymś powszechnym i w pewnym sensie „naturalnym”, ale to właśnie łatwość, z jaką z różnych powodów potrafimy wyłączyć pewne grupy jednostek ze zbioru ludzi objętych odpowiedzialnością moralną, jest szeroko otwartą furtką dla wszelkich społecznych niesprawiedliwości i niegodziwości. Zmiana tego myślenia w stronę idei wspólnoty ogólnoludzkiej, a dalej w stronę posthumanizmu wymaga zmiany języka. Społeczną forpocztą tej zmiany w drugiej połowie XX wieku był feminizm, który pokazując na setkach konkretnych przykładów, jak jedna połowa ludzkości trwale i głęboko zdominowała drugą połowę ludzkości, zmierzał poprzez dekonstrukcję pojęcia „braterstwa” właśnie do reinterpretacji pojęcia „Człowiek”.

Z punktu widzenia dzisiejszego postfeminizmu ekspozycję w MS2 można odczytać jako wystawę edukacyjną dotyczącą dziejów zachodniej emancypacji i w jakiś sposób podsumowującą drugą i trzecią falę feminizmu. Może się bowiem wydawać, że ten rozdział, jeśli nawet nie w Polsce, to w postępowych krajach zachodnich mamy już za sobą. Oczywiście, są w Europie sprawy jeszcze niezłatwione, ale, jak możemy kontynuować tę myśl, należą one już raczej do zadań administracji i sfery legislacyjnej niż do oddolnej walki ideologicznej. Otóż łódzka wystawa zmierza w zupełnie przeciwnym kierunku. Pokazuje feminizm jako aktualny ruch emancypacyjny o zasięgu ogólnoludzkim i dowodzi, że nie może być on uznany za zakończony, dopóki na świecie panują upokarzające nierówności między ludźmi. Słowo „siostra” nie oznacza bowiem „białoskórej heteroseksualnej kobiety z klasy średniej”, ale daleko wykracza nawet poza genderowe znaczenie słowa „kobieta”.

Tę perspektywę dobrze wyraża sam tytuł wystawy, który pochodzi od plakatu zaprojektowanego w 2007 roku przez Allana Sekulę kontestującego szczyt G8 w Niemczech. Na plakacie wśród kolozowego napisu *Alle Menschen werden Schweestern* widzimy latynoskiego spawacza, który z „kobietą wrażliwością” patrzy nam prosto w oczy. Nie chodzi oczywiście o zamianę ról, ale o takie zdekonstruowanie pojęcia „braterstwa”, aby możliwe było wyciągnięcie emancypacyjnych konsekwencji ze stojącego za jego ideą tautologicznego stwierdzenia mówiącego o tym, że wszyscy jesteśmy po prostu ludźmi i w związku z tym powinniśmy nawzajem wziąć za siebie odpowiedzialność.

Z pewnością pewne strategie feminizmu są już nieaktualne, jak na przykład kierowanie przez kobiety swoich emancypacyjnych roszczeń bezpośrednio do mężczyzn (w tym duchu jest zrobione obecne na wystawie wideo Agnes Varda *Odpowiedź kobiet: nasze ciała – nasza pleć* z 1975 roku). Dzisiaj nierzadko same kobiety posługują się męskim szowinizmem, a mężczyźni z tym szowinizmem walczą. W sferach ekonomicznych natomiast nierówności i upokorzenie często przebiegają w poprzek tego podziału. Praca Oli Kozioł i Suavas Lewy *Niech służynam* (2015), dotycząca seksizmu w kulturze wizualnej, jest nieprzypadkowo utworem na dwa głosy – męski i żeński. Feministki rozumiały, że wrogiem nie jest konkretny mężczyzna, ponieważ podlega on podobnym niesprawiedliwościom i manipulacjom.

Jak przypominają Pauline Boudry i Renate Lorenz w filmie *Wabiąc rewolucję*, biały heteroseksualny mężczyzna, z którym domagamy się rozwodu, to tak naprawdę Rynek. Dlatego też zdjęcie Johna Heartfielda z 1932 roku jest dzisiaj nie mniej aktualne niż jego feministyczna parafraza dokonana przez Jo Spence w latach 70. Heartfield przedstawił na zdjęciu mężczyznę z kartką z napisem „Wezmę każdą pracę” na tle kobiety w sukni ślubnej. Spence przedstawiła kobietę-fotografkę ślubną z podobnym napisem na tle salonu z sukniami ślubnymi. Po fali feminizmu, która wzbogaciła pracę Heartfielda o perspektywę kobiety, wracamy do punktu wyjścia, bo tak naprawdę wszyscy jesteśmy w tej samej sytuacji.

Clou wystawy *Wszyscy ludzie będą siostrami* jest zdefiniowanie feminizmu jako formy

Jo Spence, *Rewizualizacja*, z cyklu *Przemodelowanie*  
- fotoreportaż, 1981-1982, współpraca: Terry Dennett, dzięki uprzejmości Estate of Jo Spence i Richard Saltoun Gallery, Londyn



**Clou** wystawy jest zdefiniowanie feminizmu jako formy socjalizmu. Kuratorka Joanna Sokołowska umiejętnie pokazuje nierozzerwalny związek emancypacji w sferze symbolicznej z emancypacją ekonomiczną i twierdzi, że podstawą nierówności, które obecnie w dużej mierze przebiegają już w poprzek podziałów genderowych, są konsekwencje kapitalistycznych stosunków pracy.

socjalizmu. Kuratorka Joanna Sokołowska umiejętnie pokazuje nierozzerwalny związek emancypacji w sferze symbolicznej z emancypacją ekonomiczną i twierdzi, jeśli dobrze odczytuję jej intencje, że podstawą nierówności, które obecnie w dużej mierze przebiegają już w poprzek podziałów genderowych, są konsekwencje kapi-

talistycznych stosunków pracy. Samo równouprawnienie płci w sferze *de iure*, a takich rozwiązań prawnych mamy już przecież całkiem sporo, nie rozwiązuje problemu. Nieprzypadkowo część pokazanych przez kuratorkę prac pomija kwestie nierówności płci i uderza bezpośrednio w problem nierówności ekonomicznej. Przykładem

niech będzie *Super propozycja* (2008) Grupy R.E.P., która zrobiła reklamy nielegalnej siły roboczej z Ukrainy, czy praca *Świat rzeczy* (2014) Mony Vătămanu i Florina Tudora, którzy ręcznie wyszyli mapę amerykańskiej Agencji Bezpieczeństwa Narodowego definiującą państwa jako tereny zasobów naturalnych. Wystawa w MS2 w Łodzi pokazuje, że dzisiaj walka o prawa kobiet jest zarazem walką o prawa wszystkich ludzi, a nasza emancypacja nie stanie się faktem, dopóki żyjemy w systemie opartym na wyzysku. Przeniesienie ciężaru dyskusji nad emancypacją z kwestii światopoglądowych na problemy ekonomiczne ma też ogromną zaletę: może połączyć zdecydowaną większość ludzi na Ziemi.

Łukasz Musielak

---



## Nowy Duch

Galeria Sztuki Współczesnej, Opole  
kurator: Przemysław Chodań  
23 października – 22 listopada 2015

Wystawa *Nowy Duch* została zorganizowana w galerii odległej od instytucjonalnego centrum i przemknęła przez krajowe życie artystyczne właściwie niezauważona. Warto jednak przyjrzeć się jej bliżej, ponieważ mamy tu do czynienia z próbą najszerzego jak dotąd przedstawienia zjawiska, które przyjęło się określać mianem „nowej duchowości”, a o którym po raz pierwszy mogliśmy usłyszeć przy okazji wystawy *Artysta w czasach beznadziei* (w Opolu znajdziemy zresztą prace dwojga uczestników tamtego pokazu: Honoraty Martin i Michała Łagowskiego). To właśnie kurator *Nowego Ducha* – Przemysław Chodań – jest najbardziej konsekwentnym orędownikiem tezy, że w polskiej sztuce najnowszej można obserwować zwrot ku duchowości. Co więcej, twierdzi on, że jest to zwrot o charakterze pokoleniowym – ma przenikać twórczość szeregu artystów i artystek, których do tej

pory mogliśmy uznawać za twórców odrębnych, chociaż połączonych metryką – wszyscy urodzili się w latach 80.

Czym jest „nowa duchowość”? Chodań używa tu zręcznego pojęcia „świeckiej religii”, zaznaczając jednocześnie, że „duchowość jest kategorią egzystencjalną”. Jako taka – twierdzi – jest odpowiedzią „zatomizowanej jednostki dążącej do maksymalizacji wymiernych korzyści w oparciu o neoliberalny model funkcjonowania”. *Nowy Duch* chce być zatem projektem o szerokim zasięgu: artystycznym, egzystencjalnym, politycznym. Czyli zastrzeżenie, że wystawa w Opolu to pierwsza próbka tak zarysowanego zamierzenia, warto zapytać, czy jest w stanie je udźwignąć.

Zacznijmy od przyjrzenia się pojęciowej klamrze, która ma spinać prezentowane na wystawie prace. Jak już powiedzie-



liśmy, zjawisko „nowej duchowości” nie ma nic wspólnego z religią rozumianą jako korpus zinstytucjonalizowanych dogmatów. Jest natomiast – twierdzi Chodź – wyrazem realnej duchowej potrzeby artystów dorastających w rzeczywistości zlaicyzowanego Zachodu. W tym ujęciu „nowej duchowości” blisko do fenomenu postsekularyzmu. Jego symbolem stało się wystąpienie Jürgena Habermasa, który w 2001 roku zaapelował w kościele św. Pawła we Frankfurcie nad Menem o to, aby świecka liberalna demokracja otworzyła się na nauki płynące z religii. W ten sposób „odczarowana” nowoczesność, która wraz z oświeceniem zdefiniowała chrześcijaństwo jako mit, miałyby dokonać zasadniczego zwrotu. Cel tej operacji wydawał się oczywisty: religijny uniwersalizm miał być swoistym duchowym „tlenem”, którym mogłaby nasycić się cywilizacja postpolitycznego pragmatyzmu i „końca historii”. Jak miało się wkrótce okazać, religia jako motor historii wcale nie wyczerpała swojej siły. Wydaje się, że teraźniejszy zwrot całych rzesz młodych ludzi ku wielkim monoteizmom pieczętuje klęskę postsekularyzmu jako tożsamości zbyt letniej. Gilles Kepel dobitnie pokazał, że musiało się tak stać w erze, w której globalnemu kapitalizmowi towarzyszy społeczna anomia.

Jednocześnie zachodziło typowe dla późnej nowoczesności zjawisko dowartościowania wszelkich partykularizmów. W tym wypadku były to rozmaite wierzenia lokalne (często pochodzące sprzed chrześcijaństwa bądź rozwijające się równoległe), szamanizm, druidyzm, witalizm i tym podobne. To, co w opisanym przez Kepela „zemście Boga” było zjawiskiem tożsamościowym (a więc z istoty rzeczy masowym), tutaj stanowiło raczej ponowne „zaczarowanie” świata w wymiarze doraźnych, amorficznych wspólnot. Tego typu tendencje, przeżywające rozkwit w początkach XX wieku, a w krajach zachodniego centrum zaktualizowane za sprawą kontrkultury lat 60. i 70., były obecne także w Polsce. Chodzi tu zarówno o ludowe wierzenia, które bądź to bezkolizyjnie koegzystowały z katolicyzmem, bądź to uzupełniały go o „heretyckie” naddatki, jak i peryferyjną imitację ruchu hipisowskiego, paradoksalnego, bo funkcjonującego w warunkach zniewolenia i często traktowanego przez władze jako katalizator młodzieżowego buntu, wygodny margines systemu. Jak się wydaje, obecnie – w zgodzie z logiką późnej

nowoczesności – na nowo odkrywamy raczej te pierwsze, po 1945 roku tłumione a to uniwersalizmem komunizmu, a to narracją katolickiej insurekcji (z kluczową figurą Jana Pawła II). I tak od kilku przynajmniej lat obserwujemy fascynację lokalnymi obrządkami, obumierającymi narzeczami, ludową muzyką, rzemiosłem, rytuałami codzienności i tak dalej. Łatwo dostrzeżemy, że zjawiska te odciskają się we współczesnej kulturze: muzyce, literaturze, projektowaniu, nawet kuchni (powrót do „lokalnych” składników, sezonowość, krytyka „spłaszczenia” kuchni okresu PRL i tym podobne).

Zjawisko powrotu do duchowości jest więc wyraźnym – i chyba trwałym – rysem naszej współczesności, a proklamowana przez Chodź „nowa duchowość” ekwiwalentem tego fenomenu w obszarze sztuki. W tym sensie niewypowiedzianym

nym patronem wystawy *Nowy Duch* zdaje się Paweł Althamer, który ze swoim upodobaniem do substancji psychoaktywnych, sakralizacji natury i przekonaniem o transcendentnym wymiarze rzeczywistości, jawi się jako późny wnuk „szaman (!) z Bródna”, również i artyści biorący udział w *Nowym Duchu* nigdy nie powiedzieliby, że „wierzą” w osobowe bóstwo, jednak – czego dowodem są pokazywane na wystawie prace – niektórzy przyznaliby już pewnie, że nie są zamknięci na pewne pozarozumowe (oparte na kosmicznym porządku natury) postrzeganie świata.

Jako że pokaz w Opolu był – mimo wszystko – kameralny, podobieństwo niektórych postaw było niezwykle wyraźne. Uderzała choćby zbieżność słynnego *Wyjścia w Polskę* Honoraty Martin



Honorata Martin, *Wyjście w Polskę*, 2013, fot. dzięki uprzejmości artystki

i niemal bliźniaczego (w zamyśle) Oli Kozioł *Wyśpiwać drogę* (2014). W zarysowanym przez Chodania kontekście wędrówka Martin jest pielgrzymką – poszukiwaniem „tego czegoś”, czego nie oferuje współczesna cywilizacja. Z kolei praca Kozioł to już wprost peregrynacja po Polsce lokalnej religijności, folkloru, wierzeń. Jakby Martin dopiero szukała „nowego ducha” (nowej wspólnoty?), a Kozioł znalazła go w przydrożnych kapliczkach, które tylko formalnie przynależą do uniwersum katolicyzmu.

Wyprawę Justyny Górowskiej do Indonezji w poszukiwaniu mitycznej postaci ni to człowieka, ni to zwierzęcia (*Orang Pendek*) zestawzić można z formacyjnymi wydarzeniami w biografii Magdaleny Starskiej (samotna podróż do Amazonii) i Honoraty Martin (wyprawy na przykład do Azji, USA), przy czym zaznaczyć należy, że cel Górowskiej był artystyczno-antropologiczny, pozostałych wymienionych zaś – przynajmniej egzystencjalny. Nie zmienia to wszakże faktu, że Górowska dostrzegła w micie (?) Oranga Pendeka wymowny symbol umowności gatunkowych podziałów („Porusza się on w pozycji wyprostowanej, jest owłosiony na całym ciele i nie posiada ogona. Jest przez to bardzo podobny do człowieka i może stanowić «brakujące» ogniwo w teorii ewolucji”). Wszystkie te wydarzenia łączy bowiem przekonanie, że dziewczęca natura kryje w sobie prawdę głębszą niż cywilizacja Zachodu – z jej hierarchiami, typologiami i racjonalizmem. W Opolu Starska pokazała jednak zupełnie inną – i świętą – pracę, w której uprzedmiotowiła miejscowych amatorów nordic walking (*Sieję, żeby się nie marnowały*). Za najważniejszą uznała bowiem nie ich satysfakcję z wykonywanego ćwiczenia (i ich prywatny zysk: lepsze zdrowie), ale fakt, że ich kijki zostawiają w ziemi niewielkie dziurki – w sam raz na wysiew nasion. W ten oto sposób Starska ukazała sprawczość bytów nieożywionych (wszelako trochę im pomagając), przesuwając punkt ciężkości z aktywności i intencjonalności właściwej kulturze na bierność typową dla przyrody. Artystka deklaruje wręcz, że uprzedmiotowienie jest ważnym stadium jej duchowego rozwoju. Jest w tym przekonaniu podobna tyleż do szamanów, którzy w transie łączą się z naturą (znów powraca Althamer), co do anachoretów, którzy eliminowali wszelką doczesność w celu maksymalnego zbliżenia się do Boga. Na wystawie znajduje się także

praca wprost podejmująca tematykę posthumanistyczną: oto Górowska pozwala spijać swoim psom mleko z ust (*Iris i Reks*), jednak w kontekście fenomenu „nowej duchowości” jawi się ona jako zbędny suplement. Istotą *Nowego Ducha* zdają się natomiast oddawać prace eksponujące motywy ludowej obrzędowości zakorzenionej raczej w kosmicznym porządku natury niż spersonifikowanych bóstwach. I tak Ola Kozioł fascynuje się białym śpiewem (uprawia go także Starska, choć nie zostało to zaznaczone na wystawie), pozwala obmywać się strumieniowi, afirmuje wielowiekowe drzewo będące „niczą wielkiej sieci życia” i tak dalej.

Jedynym wyłomem w tej nieco koturnowej (siłą rzeczy) narracji jest praca Michała Łagowskiego. Artysta zaaranżował ciemne pomieszczenie, w którym słyszymy, jak wróży mu cyganka, w tle pobrzmiwa tylko „wiejskie” cykanie świerszczy. Oto współczesna „ludowość” bez towarzyszącej jej egzotyki (często paternalistycznej) i ezoteryki – „wróżba” jest tu tylko tym, czym jest w istocie: sposobem zarabiania pieniędzy na naiwności obywateli rzekomo odczarowanego świata. Czyż praca Łagowskiego nie jest także lustrem, w którym powinni przejrzeć się pozostali uczestnicy *Nowego Ducha*? Jak w ironicznym autokomentarzu zauważył sam artysta, „wróżba okazała się dobra, a honorarium za wystawę wysokie”. Z pewnością jest to jedyny moment, w którym wystawa Chodania wychodzi poza cukierkową opowieść o szukaniu „innych duchowych dróg” i „niesłabnącej potrzebie *sacrum*” (tu szczególnie pretensjonalna wydaje się praca Kozioł, w której artystka chowa się do szaf, szafek, wchodzi pod stół i tym podobne, ponieważ „nie jest w stanie znieść okropności wojny”), ukazując prześlepiania i pęknięcia tak poprowadzonej narracji. Wraz z głosem cyganki wracamy bowiem do materialnego świata, w którym społeczne nierówności często przykrywane są „zemstą Boga”, a więc antyreligią będącą ekwiwalentem polityki, lepszym organizującym emocje zatomizowanej wspólnoty (i kanalizującej potencjalny bunt). W tym momencie – jak się wydaje – docieramy do faktycznego politycznego wymiaru *Nowego Ducha*. Aby lepiej go uchwycić, warto poprowadzić analogię pomiędzy kluczową dla drugiej połowy lat 90. sztuką ciała a „nową duchowością”. W tym pierwszym przypadku mieliśmy bowiem do czynienia z próbą radykalnego przepracowania na-

szej śmiertelności, cielesności (czy wręcz „mięsnosci”), starości, a także (co równie istotne) biopolitycznych uwikłań współczesnych społeczeństw. Jednocześnie były to próby pewnej uniwersalizacji ludzkiego doświadczenia – w skrajnie innej niż dominującej katolickiej lekturze. Narracja towarzysząca tej sztuce to – często wbrew powierzchownym odczytaniom – narracja całościowa, to znaczy próbująca stworzyć ramy, za pomocą których dałoby się opisać ludzką kondycję *sensu largo*. Propozycja Chodania oferuje – wbrew deklaracjom – coś wręcz przeciwnego: sumę skrajnie indywidualistycznych doznań i perspektyw, które nie składają się na żadną całościową opowieść i które nie mogą wyjść poza obręb doświadczeń jednostki. W tym sensie przedstawiony na wystawie brak wiary (bo potrzeba duchowości wiarą nie jest) odnosi się także do braku wiary w możliwość jakiegokolwiek uniwersalistycznego projektu, który objąłby swym zasięgiem „i Żyda, i Greka”. Jako taka „nowa duchowość” pada ofiarą tego samego zwątpienia, którym przesycona jest późna nowoczesność. W konsekwencji *Nowy Duch* nie odnowi oblicza Ziemi, tej neoliberalnej Ziemi, bo żadnego nowego Ducha tu nie ma – jest tylko *bricolage* indywidualnych (a nie społecznych) przeżyć. Jeżeli więc przygotowana przez Chodania wystawa pokazuje jakąś realną pokoleniową emocję, jakiś rys twórców młodego pokolenia, to jest nią właśnie niechęć do jakichkolwiek zbiorowych manifestacji i koncentracja na prywatnym przeżywaniu świata.

Jakub Banasiak

---



Atlas Sztuki, Łódź  
kuratorka: Agata Mendrychowska  
23 października – 20 grudnia 2015

Twórczość Nowosielskiego jest tajemnicą – z jednej strony przepełnia ją prawosławna duchowość, z drugiej zaś cechuje ją pewna bezsprzeczna seksualność. Ta rozbieżność, pewien dysonans jest z pewnością cechą, która najbardziej przyciąga odbiorców, uwodzi ich swoją sprzecznością i odrealnieniem. Artysta niemal od zawsze balansował na krawędzi dwóch światów – bez wątpienia wpływ na jego twórczość miało zderzenie się z tradycją chrześcijańską i unickiej, z której artysta przez całe swoje życie czerpał inspirację. Nie bez znaczenia dla malarstwa Nowosielskiego pozostaje także odbyta w młodości pielgrzymka do Ławry w Poczajowie, gdzie, jak sam mówił, „narodził się na nowo”. Podobne emocje wywołała w artyście wizyta w Muzeum Ukrainkim z pokazną kolekcją ikon. Niezwykle ważna dla twórczości malarza pozostaje także sztuka staroegipska – hieratyczność i wysublimowana statyka współgrają w twórczości Nowosielskiego z elementami typowo polskimi, jak zielone pola i łąki.

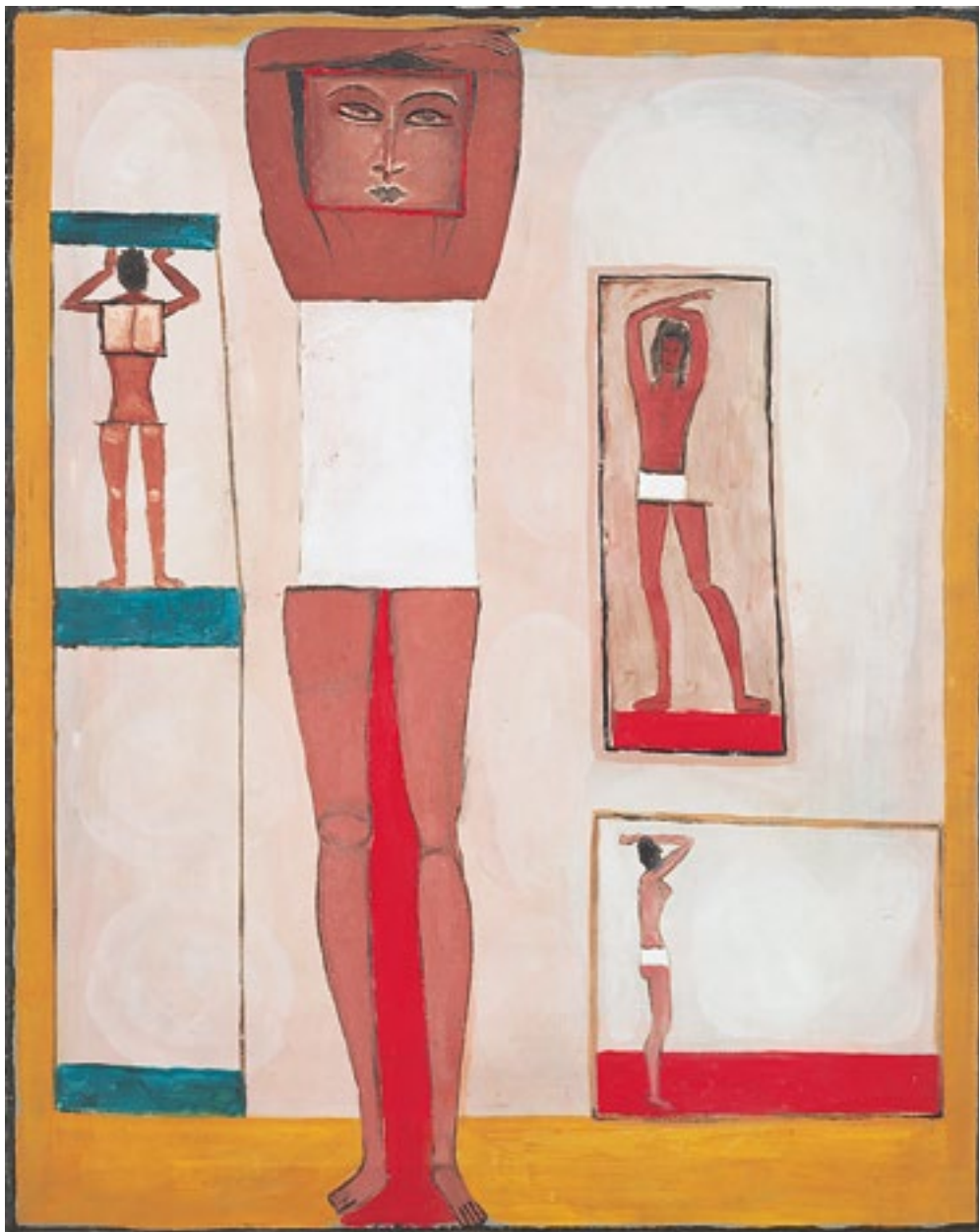
Jerzy Nowosielski, silnie związany z tradycją prawosławną, w nowoczesny sposób przetwarzał w swojej twórczości dobrze znane z tradycji motywy. Nie znaczy to jednak, że artysta stronił od bezpośrednich nawiązań religijnych, nie są one jednak dosłowne, zawsze wymagają silnego intelektualnego i emocjonalnego zaangażowania widza w analizę obrazu. Kompozycje, na pozór nieskomplikowane i łatwe w odbiorze, często są niepełne i zagadkowe. Przedstawione postaci są niekompletne, fragmentaryczne – portretowanym czegoś brakuje, na przykład kawałka kończyny, a same ciała są często ograniczone i niepełne. Przez tę fragmentaryczność tracą swoje człowieczeństwo, z drugiej jednak strony mają potężny ładunek metafizyczny i emocjonalny, który je ożywia. Ludzkie ciała zdają się tworzyć kuliste ramy obrazu, a jednocześnie ciągle wymykają się odbiorcy. Kobieta u Nowosielskiego jest zagadką – mimo licznych portretów męskich to właśnie pierwiastek żeński jest tak hipnotyzujący i ważny w twórczości artysty. Hieratyczne Murzynki, ascetyczne pływaczki – wszystkie łączy jeden wspólny element: androgyniczne, lecz jednocześnie nie-

zwykle zmysłowe. Wywołują ten sam dreszcz emocji, który wyzwala się w podczas ceremonii religijnych, gdy wzrok widza pada na mozaikowe, umęczone ciała świętych.

„Wystawa Nowosielskiego to święto malarstwa”, pisze Jacek Michalak we wstępie do katalogu wystawy. Nie sposób nie zgodzić się z tymi słowami, z pewnością jest to wydarzenie wyjątkowe na skalę Polski. Niemniej jednak, dla osób obeznanych z twórczością artysty, śledzących na bieżąco pojawiające się na rynku prace będzie to jednak małe zaskoczenie. Nie można powiedzieć, że wystawa zorganizowana w Atlasie Sztuki jest mało interesująca. W dwóch dużych salach galerii udało się w dość przekrojowy sposób zaprezentować twórczość artysty. Na ekspozycji pojawiły się więc motywy najbardziej rozpoznawalne przez odbiorców, jak portrety kobiet, obok nich jednak zawisły także prace abstrakcyjne, które mimo niezaprzeczalnego kunsztu są mniej znane szerszej publiczności.

Ekspozowane obrazy pochodzą ze zbiorów Fundacji Nowosielskich, dlatego też wśród nich znalazły się tu między innymi niezwykle rzadkie, wielkoformatowe abstrakcje (prace tej rangi znajdują się najczęściej w kolekcjach prywatnych, niedostępnych na co dzień szerokiej publiczności). Kompozycje abstrakcyjne są dla artysty tak samo ważne jak przedstawienia portretowe: utrzymane w syntetycznej, tak charakterystycznej dla Nowosielskiego formie, są kontynuacją jego inspiracji i programowych założeń. Podobnie jak w przypadku kompozycji figuratywnych również abstrakcje mają silny charakter metafizyczny i religijny. W czerwonych obłociskach, w kwadratach, uważny i wrażliwy obserwator z pewnością dostrzeże analogie do ran Chrystusa, męczeńskich stygmatów.

Wystawę w Atlasie Sztuki można by sklasyfikować jako poprawną – na próżno w białych salach szukać zaskakujących i innowacyjnych działań kuratorskich. Jednak, podobnie jak w przypadku twórczości Nowosielskiego, to nie koncepcja jest najważniejsza, ale synteza. Prezentowana w Łodzi ekspozycja jest więc statyczna, ale bardzo treściwa. Sugeruje to już brak tytułu, który narzucałby odbior-



Jerzy Nowosielski, *Kobieta egipska*, 1958, 81 x 65 cm, olej/plótno, Fundacja Nowosielskich

164 cy jakiś interpretacyjny trop. Nie bez znaczenia jest również samo miejsce: choć Nowosielski zwykle bardziej kojarzony jest ze środowiskiem krakowskim, przez ponad 10 lat mieszkał w Łodzi (12 prac prezentowanych w Atlasie pochodzi właśnie z okresu łódzkiego), gdzie zetknął się z twórczością między innymi Stefana Wegnera, Lecha Kunki czy Stanisława Fijałkowskiego, a także współtworzył z nimi (oraz z Teresą Tyszkiewiczową i Krystynem Zielińskim) grupę Piąte Koło. Stanisław Fijałkowski zaszczycił swoją obecnością gości zebranych w galerii podczas wernisażu – rzadko się obecnie zdarza, by jeden z klasyków sztuki powojennej mógł skomentować i częściowo mieć wpływ na

przygotowanie ekspozycji jednego ze swoich przyjaciół.

Przyznać należy, że twórczość Nowosielskiego należy do jednych z najciekawszych i najoryginalniejszych w polskiej historii sztuki. Prace artysty, mimo bardzo charakterystycznej stylistyki, mają pewien uniwersalny charakter, który podoba się szerokiemu gronu odbiorców i przyciąga je. Podobnie jest także z wystawą organizowaną przez Atlas Sztuki – ma ona bez wątpienia charakter uniwersalny, który pozbawiony jest cech negatywnych. Nowosielski to klasyk malarstwa, ikona polskiej tradycji, którego życie i twórczość pozostają źródłem niewyczerpanych inspiracji dla późniejszych pokoleń. Dla

osób obeznanych z pracami artysty łódzka wystawa była idealnym miejscem do uporządkowania pewnych motywów, wykorzystywanych przez Nowosielskiego, do ponownego zweryfikowania jego malarstwa; dla tych, którzy zaczynają swoją przygodę ze światem historii sztuki, była to z pewnością niepowtarzalna okazja do poczucia na własnej skórze niezwyklej mocy, obecnej w wysublimowanych, syntetycznych kompozycjach.

Maja Wolniewska





## Ewa Zarzycka, *Lata świetności*

lokal\_30

kuratorki: Dorota Jarecka,

Agnieszka Rayzacher

12 grudnia 2015 – 13 lutego 2016

O Ewie Zarzyckiej mówi się, że to jedna z jaśniejszych gwiazd polskiego performansu. Każdy, kto choć trochę otarł się o lokalne środowisko performerów, zna to nazwisko i ceni je. Nawet obecnie, kiedy młode pokolenie zwykle brać w nawias dawniejsze estetyki tego gatunku, akcje Zarzyckiej ciągle budzą sympatię, przekonują, więcej – one w zasadzie świetnie pasują do emocjonalności współczesnych odbiorców. Są to w końcu wystąpienia zabawne, lekko ironiczne i powściągliwe. Nie ma

**Zarzycka nie ma w zwyczaju wyjaśniać problemów i nadawać im ram; zamiast tego woli je podważać i dostawiać do nich kolejne znaki zapytania. Z tego względu jej strategię można by określić jako sokratejską – nawet charakterystyczny, mówiony styl jej performansów do tego sformułowania pasuje.**

w nich epatowania nagością, aktów autoagresji, narcyzmu ani patosu. Zamiast tego zostajemy skonfrontowani z krąglą postacią w luźnych, męskich ubraniach, z potarganymi włosami i uśmiechem na twarzy. Z widownią artystka wita się jakby nieśmiało, kryguje się, za coś zawsze przeprosza, grzecznie się przedstawia, niczym uczennica zaczynająca naukę w nowej klasie, po czym zaczyna mówić.

Wystąpienia Zarzyckiej zwykle mają charakter autorefleksyjny, dotyczą definicji sztuki lub roli i pozycji artysty. Czasem artystka bierze w nich na warsztat pojęcia bardziej ogólne, jak czas i przestrzeń. Jednak ktoś, kto oczekuje jasno wytyczonych kategorii i deklaracji, może poczuć się po jej przemówieniu zawiedziony. Ewa Zarzycka nie ma bowiem w zwyczaju

wyjaśniać problemów i nadawać im ram; zamiast tego woli je podważać i dostawiać do nich kolejne znaki zapytania. Z tego względu jej strategię można by określić jako sokratejską – nawet charakterystyczny, mówiony styl jej performansów do tego sformułowania pasuje.

Jednak ze względu na specyfikę twórczości artystki, stworzenie syntezy tej sztuki na pewno nie było zadaniem łatwym. Duża część wystąpień Zarzyckiej funkcjonuje w formie rejestracji wideo i sporo filmów dokumentujących jej akcje można było oglądać w galerii, jednak obejrzenie w całości tego materiału właściwie graniczy z niemożliwością – są to w końcu kilkunastominutowe wystąpienia mówione, więc obejrzenie całości zabrałoby pewnie kilka godzin. Podobnie rzecz ma

się z jej opowiadaniem wizualnymi, wieszonymi na ścianach – zapisane gęsto i drobnym maczkiem karty wymagają niemałego skupienia i cierpliwości, najlepiej byłoby pewnie czytać je w domowym zaciszu; galeria, ze swoim określonym trybem oglądania, nie wydaje się tutaj najdogodniejszym miejscem do kontemplacji. Ujmując krótko, sztuka Zarzyckiej jest rozwlekła, polega na ciągnącym się w nieskończoność gadaniu lub kompulsywnym pisaniu, podana więc w większej dawce może skutecznie zabić entuzjazm nawet największych fanów artystki.

Agnieszka Rayzacher udało się jednak wyjść z tej sytuacji obronną ręką. Ci bowiem, którzy nie zarezerwowali sobie całego dnia na wizytę w galerii, z osobą Zarzyckiej mogą się zapoznać dzięki filmowi

i instalacji przygotowanym specjalnie na wystawę. Ponadto przy wejściu do galerii gości witał film *Przejawy*, zrealizowany przez Zarzycką w 1980 roku i oficjalnie uznawany za jej pierwszą profesjonalną pracę. W oryginale nakręcony jako film niemy, przeznaczony był do odtwarzania połączonego z równoczesnym odgrywaniem dialogów. Jego wintyżowa stylizacja sugeruje komiczność przedstawionej w nim sytuacji, a dzięki dialogom orientujemy się, że jest to zawołana drwina z tak zwanego „medializmu”, czyli rozważań o naturze medium. Jest to na tej wystawie delikatny sygnał, w jakim kontekście dojrzewała artystycznie Zarzycka i jakie było jej stanowisko wobec sztuki na początku kariery. Lata 80. to czas, kiedy autotematyczne strategie konceptualizmu rozwijającego się w poprzedniej dekadzie zaczęły tracić na aktualności. Sama Zarzycka określała tego rodzaju sztukę jako „sterylną”, czyli oderwaną od rzeczywistości. Do sterylności sztuki konceptualnej Zarzycka nawiązała także na poziomie estetycznym – bohaterów *Przejawów* ubrała w „obciachowe” ubrania z epoki, a akcję osadziła w zrujnowanej willi.

Dystans wobec fascynacji technologiami widoczny jest także w jej instalacji *Szafa grająca*. Jest to praca przygotowana specjalnie na wystawę. Trudno nie zauważyć jej ironicznego wydźwięku. Jest to konstrukcja na swój sposób imponująca, przypomina osobliwy ołtarz intelektualistki lub też laboratorium szalonego naukowca. Jest tu więc biurko z ustawionym na nim stożkami i globusami, dwie kolumny z odwróconymi szklanymi piramidami, wielki ekran z poważną twarzą artystki pośrodku, wreszcie – panel sterowania dla użytkowników, którzy mogą instalację wprawiać w ruch. Niczym w zabawce dla dzieci poniżej trzeciego roku życia goście wystawy mogą ją obsługiwać za pomocą trzech kolorowych guzików-lampki. Na każdym z nich narysowany jest jeden z ulubionych rekwizytów artystki: trójkąt lub globus. W zależności od tego, jaki guzik nacisnąć, instalacja na biurku mieni się różnymi barwami, głowa Zarzyckiej zaczyna gadać, a w piramidkach pojawiają się efektowne hologramy rekwizytów. Wrażenie jest równie fascynujące co absurdalne, ale z drugiej strony, czyż instalacja ta nie przypomina poniekąd niektórych karko-



Ewa Zarzycka, Wrocław, 1977,  
 fot. dzięki uprzejmości artystki i galerii lokal\_30  
 Ewa Zarzycka, warsztaty ceramiczne w Kazimierzu Dolnym, Albrechtówka, 1979,  
 fot. dzięki uprzejmości artystki i galerii lokal\_30

łomnych przykładów sztuki interaktywnej, którymi jesteśmy faszzerowani z okazji różnych nowomediálních festiwali? Wydaje się, że Ewie Zarzyckiej zależy właśnie na tego typu drwinie, nie jest ona jednak zjadliwa, a pełna humoru, mówi także coś na temat samej twórczości artystki, w której różnie rozumiana naukowość jest stale przewijającym się problemem.

Można by nawet zaryzykować tezę, że Zarzycka jest swojego rodzaju performerką-paranaukowcem. Ten rys można zauważyć w filmie *Artysta nie żyje naprawdę*, który można uznać za autoportret artystki będący ruchomym obrazem łączącym się z narracją Zarzyckiej, łączącą poszczególne sekwencje.

Strukturalnie przypomina on jej performansy, akcja zaczyna się więc od włączenia kamery i przedstawienia artystki, która tłumaczy swoją aktualną sytuację – została zaproszona do zorganizowania wystawy w galerii lokal\_30 i zastanawia się, co z tym fantem zrobić. Na fali rozmyślań tłumaczy swój tok rozumowania i przedstawia nawet przekrój własnego mózgu, w którego środku znajduje się także ośrodek odpowiedzialny za performans. Jeśli przyjrzeć się mu bliżej, jest on pełen wykresów, brył geometrycznych i wspomnianych już globusów. Popularnonaukowy ton, w jakim Zarzycka opisuje ów ośrodek, może sugerować, że na swój sposób jest on modelowy i można by po-

dobny znaleźć w mózгах innych performerów. Tylko czy faktycznie? Przypominając sobie sylwetki naszych czołowych artystów performansu, można przypuszczać, że w ich ośrodkach znajdują się inne rzeczy (na przykład ogień, ostre przedmioty do cięcia, może jakieś zwierzęta żywe lub martwe, grudy ziemi, błota i tak dalej). Co ciekawe, w pewnym momencie widzowie poznają także niemalże mitycznego (bo wymyślonego i pojawiającego się w różnych wystąpieniach artystki) męża Zarzyckiej, doktora nauk o ziemi, z którym miała ona niegdyś tworzyć naukowy duet na miarę Marii Skłodowskiej-Curie i Piotra Curie. To się nie udało, ale mąż-naukowiec pozostał wiernym doradcą artystki i bohaterem jej dialogów.

Przyglądając się twórczości Zarzyckiej jako całości, trudno powiedzieć, że jest to dorobek naukowy, więc ta specyficzna stylizacja zastanawia. Na pewno koresponduje ona z metarefleksyjnym charakterem sztuki artystki i sprawia, że obcuje z nią, ma się wrażenie przebywania z osobą pochłoniętą całkowicie przez sprawy czysto intelektualne. Świat fizyczny i sensualny zdaje się jej nie interesować i można by nawet powiedzieć, że jest ona w tej roli bardzo męska (jeśli myślimy stereotypowym podziałem na rozum i ciało), co dodatkowo akcentuje jej całkowicie asekualny wygląd. Ciało, jeśli już w sztuce Zarzyckiej się pojawia, to w formie żartu. Na jednym z ujęć filmu *Artysta nie żyje naprawdę* widzimy artystkę siedzącą przy biurku i skrupulatnie zapisującą coś w swoich zeszytach. Nagle dzwoni telefon, po drugiej stronie odzywa się Jiří Surůvka, proponując jej miesięczny rejs razem z elitarną grupą „największych performerów na świecie”. Szybko jednak okazuje się, że „największych” trzeba tu rozumieć jako najgrubszych, co Zarzyckiej zdaje się nie przeszkadzać. Po tej rozmowie następuje krótki i humorystyczny monolog artystki o roli ciała w sztuce performansu – zostaje on przedstawiony na leśnej polanie, a opowieść Zarzyckiej ilustruje wyginający się, wysportowany mężczyzna. W pewnym momencie artystka wchodzi na jego miejsce i też próbuje sił w performerskiej gimnastyce, ale szybko daje sobie spokój. Odchodzi, machając wymownie ręką.

Zarysowany wyżej gest zaniechania wysiłku do podejmowania pewnych działań wydaje się znaczący w odniesieniu do sztuki Zarzyckiej i przypomina jeden z jej dużo wcześniejszych performansów – *Utrzymanie pozycji artystycznej* z 1989 roku. W celu przyjęcia odpowiedniej pozycji artystycznej Zarzycka ubrała wówczas szpil-

ki, które pod koniec wystąpienia zdjęła z nóg, dając do zrozumienia, że odrzuca walkę o utrzymanie swojej pozycji artystycznej. W akcji tej wyraźnie zaznaczyła swoją niechęć do podporządkowywania się pewnym społecznym czy też środowiskowym standardom, oczekiwaniom czy też intelektualnym kategoriom. Jest to co prawda sprzeciw diametralnie inny niż w przypadku jej koleżanek po fachu, jak Natalii LL czy Ewy Partum, ale kto wie, może na swój sposób skuteczniejszy? Co istotne, sprzeciw ten nie zamyka się tylko w kwestiach genderowych, ale odnosi się także do kwestii mechanizmów rządzących sztuką, ludzkich przyzwyczajęń i przekonań. W filmie *Artysta nie żyje naprawdę* przedstawiony był fragment nagrania przemowy Zbigniewa Warpechowskiego, starającego się naszkicować sylwetkę Zarzyckiej jako artystki. Podczas mówienia Warpechowski bezwiednie macha ręką, mimowolnie upodabniając się do perorującego mentora. Tuż obok niego siedzi sama Zarzycka, która naślada

duje ten gest machania, automatycznie wyśmiewając całą sytuację.

Kto wie, być może właśnie ze względu na swoje niezwykle zdystansowane podejście do rzeczywistości Zarzycka nie oczekiwała się jak dotąd naprawdę poważnego omówienia swojej twórczości (tę lukę ma wypełnić publikacja o artystce przygotowywana przez lokal\_30). To nie jest w końcu artystka, która chciała kiedykolwiek walczyć o swoją pozycję i uwagę odbiorców. Wolała się raczej umniejszać, podważać i nawet tytuł jej warszawskiej wystawy, czyli *Lata świetności*, wydaje się ironicznym komentarzem na temat jej kariery artystycznej; jeśli walczy, to przede wszystkim o własną autentyczność. Bywa przy tym niezwykle zabawna, a to, jak wiadomo, jest strategia, którą można zjednać sobie wielu przyjaciół, ale może ona również zadziałać dyskwalifikująco, w przypadku kobiet chyba nawet bardziej niż mężczyźni. Oczywiście, nie wiadomo, czy sama Ewa Zarzycka chciałaby, żeby traktowaną ją jako poważną artystkę.

Taką naprawdę poważną, na piedestale, bez żadnych śmichów-chichów. Pytanie to pozostawię bez domniemyanych odpowiedzi, podejrzewając, że każda z nich byłaby nieznośnie długa.

Karolina Plinta

---



## Patrycja Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*

BWA Wrocław  
Galerie Sztuki Współczesnej, 2015

**Patrycja Sikora**

**Krytyka  
instytucjonalna  
w Polsce  
w latach  
2000–2010**

BWA Wrocław –  
Galerie Sztuki Współczesnej  
Wrocław 2015

Refleksją nad sposobami funkcjonowania instytucji, a także działających w niej kuratorów, staje się ostatnimi czasy coraz częstszym tematem różnorodnych książek wydawanych w Polsce. Wystarczy tu wspomnieć *Display. Strategie wystawiania* (red. Maria Hussakowska-Szysko, Ewa Małgorzata Tatar), *Zawód: kurator* (red. Karolina Sikorska, Marta Kosińska, Anna Czaban) z Arsenau w Poznaniu czy też *W ramach wystawy* (Marta Czyż i Julia Wielgus) i nareszcie przetłumaczona na język polski *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii* Briana O'Doherty'ego. Pod koniec 2015 roku ukazała się również książka *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010* autorstwa Patrycji Sikory.

Dlaczego właśnie teraz działania na polu teoretycznej refleksji nad instytucjami sztuki przybrały na sile? Pierwsze próby podejmowały już od dawna artyści – o czym zresztą pisze w swojej książce Sikora. Były to reakcje na tyle udane, że co wrażliwsi kuratorzy decydowali się wraz z nimi badać poszczególne instytucje. Doprowadziło to do zapoczątkowania wielu interesujących projektów, jak chociażby *Czułe muzeum* w Muzeum Sztuki w Łodzi czy zrealizowany w krakowskim Muzeum Narodowym *Przewodnik*. Chyba jednak czegoś wciąż brakowało, skoro właśnie możemy zaobserwować teoretyczną falę wokół tego zagadnienia? A może wręcz przeciwnie. Może to, co do tej pory wydarzyło się wokół tego tematu, było jedynie elementem długotrwałego procesu tworzenia samoświadomości?

167

Reaktywacja budowania wiedzy wokół instytucji, sposobów i modeli ich funkcjonowania zbiega się w dość znaczącym momencie. Wieloletnia seria zdarzeń, której podsumowaniem jest obecny kształt sytuacji społeczno-politycznej, otworzyła dyskusję, która doprowadziła do prób przepracowania tego, czym w ogóle są publiczne instytucje sztuki. W całej tej polemice, toczącej się w obrębie sektora kultury, odbijały się fantazmaty transformacji ustrojowej, zachwyty raczkującym rynkiem sztuki. Ujawnił się też dość interesujący fakt, że instytucje te często nie były w stanie przebić się ze swoimi działaniami do przyszłowiowego szerszego grona odbiorców. Specyficzny konflikt ideologiczny skazywał je wciąż na bycie niepewnym graczem na polskiej arenie.

Jaka zatem jest rola krytyki instytucjonalnej? Krytyczność instytucji, jak wskazuje sama Sikora, pojawia się zawsze w określonym czasie. Nie dziwi więc, że książkę otwiera rozdział poświęcony zagadnieniu krytyki instytucjonalnej. Znajdziemy tu syntetyczne omówienia najważniejszych i klasycznych już działań Daniela Burena, Michaela Ashera, Hansa Haackego czy Andrei Fraser. W części tej dominują omówienia poszczególnych faz krytyki instytucjonalnej, przybliżone są jej najważniejsze postulaty. Można więc zastanawiać się, czy w takim razie zjawisko to przywędrowało do Polski dopiero po 1989 roku? Na podstawie przywoływanych tekstów Łukasza Rondudy czy Piotra Piotrowskiego autorka wskazuje jednak na pewne obecne już wcześniej tendencje. Sikora przywołuje tu postaci Marka Koniecznego, Pawła Freislera, Andrzeja Partuma czy duetu KwieKulik. Szkoda, że poza odwołaniem do książki *Sztuka polska lat 70. Awangarda* Rondudy autorka nie pokusiła się o szersze przebadanie tych kwestii. Wydają się one znacznie ciekawsze niż opisywanie historii krytyki instytucjonalnej na Zachodzie, co znamy już

że autorka skupiła się na latach 2000–2010, tłumacząc, że o krytyce instytucjonalnej w kryteriach zachodnich można mówić dopiero od momentu, kiedy polskie warunki zaczęły przypominać te zachodnie. Stąd pewnie ta rozbudowana część przypominająca jej postawy. Niemniej opisywane przez nią w kolejnych rozdziałach interwencje znacznie odbiegają od swoich zachodnich odpowiedników. Niestety, polska gospodarka, kontekst społeczno-polityczny w latach 90. XX wieku i w pierwszej dekadzie XXI wieku różniły się znacznie od tego, co spowodowało falę krytyki instytucjonalnej w Ameryce w latach 60. ubiegłego wieku. Tłumaczono to już wiele razy, między innymi brakiem odpowiedniego kapitału kulturowego czy nierozpoznaniami korzyści płynących ze wspierania kultury w latach 90. XX wieku, co odbiło się czkawką po 2000 roku. Tymczasem prześledzenie zależności na przecięciu sztuki obecnej w PRL, a tym, co prezentuje krytyka instytucjonalna obecnie, może być intrygującym procesem budowania własnego języka opisu tego zjawiska.

Główną osią, wokół której Patrycja Sikora buduje swoją książkę, jest polemika ze stwierdzeniem Magdy Ujmy, według której krytyka instytucjonalna jest w Polsce obecna dzięki działaniom artystów, a nie krytyków czy kuratorów. Nie powinna więc nikogo dziwić zawartość kolejnych rozdziałów książki. Skupiają się one przede wszystkim na przybliżeniu poszczególnych działań. Tak więc w rozdziale drugim znajdują się działania Santiaga Sierry z Galerii Foksal, konferencja *Mousetrap*, *Przewodnik* z Muzeum Narodowego w Krakowie, idea *Muzeum krytycznego* profesora Piotra Piotrowskiego czy przypomnienie języka, jakim posługiwał się w swoich działaniach Raster. W kolejnych dwóch rozdziałach omawiane są działania między innymi Supergrupy Azorro, Laury Paweli, Huberta Czerepoka, Rafała Jakubow-

sce w latach 2000–2010. Wystarczy tu wspomnieć chociażby projekty *Elektropopklub* w Kronicy z 2005 roku, słynną konferencję *Polifonia głosów* zorganizowaną w Bunkrze Sztuki w 2002 roku czy takie wystawy jak *4 pokoje. Galeria jako przestrzeń dyskursu* (Bunkier Sztuki, 2002), *Muzeum jako świetlany obiekt pożądania* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2006–2007) czy działania traktujące o budowaniu kolekcji przez instytucje jak *Kwiaty naszego życia* (CSW Znaki Czasu w Toruniu, 2008), czy *Siusiu w torcik* (Zachęta, 2009). Większość z nich pojawia się w bogatych przypisach, które zainteresowanego tematem czytelnika mogą odesłać znacznie dalej niż opisywana tu książka.

Jednak czy poza próbą podstawowej systematyzacji zagadnień związanych z krytyką instytucjonalną i opisem tego zjawiska książka mówi coś nowego? W zamieszczonej na rewersie książki recenzji dr hab. Anna Markowska stwierdza, że z książką Sikory należy się nie zgadzać, polemizować z nią i uzupełniać ją. Dlaczego? Po pierwsze, dlatego że jest to jak do tej pory pierwsza publikacja *stricte* kontekstualizująca ten temat, a po drugie, dlatego że ta sama niezgoda była zawsze motorem do zmian. Instytucja stawała się krytyczna, gdy odchodziła od modelu salonu wystawienniczego. Działania te nigdy nie wynikały z próżni, a stanowiły reakcje zarówno na procesy wewnątrz instytucji, jak i na siły działające poza nią. Świadczy o tym przykład poznańskiego Arsenału, który w okresie lutego–grudnia 2014 roku realizował projekt *W stronę instytucji krytycznej* będący wynikiem polityki władz miejskich względem galerii.

Wydaje się, że polskie instytucje sztuki dopiero od niedawna świadomie weryfikują swoją działalność. Niestety, świadomość zmian zachodzących poza instytucją paradoksalnie często spotyka się z oporem nie tyle ze strony środowiska sztuki, a właśnie

**Główną osią, wokół której Patrycja Sikora buduje swoją książkę, jest polemika ze stwierdzeniem Magdy Ujmy, według której krytyka instytucjonalna jest w Polsce obecna dzięki działaniom artystów, a nie krytyków czy kuratorów.**

z wielu wcześniejszych artykułów. Niestety, wątek rodzimych protoplastów krytyki instytucjonalnej nie jest rozwijany w żadnym z kolejnych rozdziałów książki. Rozumiem,

skiego, duetu Sędzia Główny, Izy Chamczyk, Rahima Blaka czy Arka Pasożyta.

Te interpretacje oczywiście nie wyczerpują tematu krytyki instytucjonalnej w Pol-

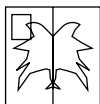
tych zewnętrznych mechanizmów. Bardzo możliwe, że jest to wynik niskiej świadomości społeczeństwa obywatelskiego, a wciąż żywej formuły salonu sztuki czy też konser-



watywnej idei „muzeum świątyni”. Z reguły zjawisko krytyki instytucjonalnej wydaje się problemem bardzo na czasie, gdyż to właśnie w instytucjach legitymizuje się władza. Walka o instytucje jest walką o język i obraz współczesności.

Podsumowując, chciałabym podkreślić, że wciąż brakuje opracowań takich jak książka Patrycji Sikory. Od opublikowania praktycznie niedostępnego już wydawnictwa *Muzeum sztuki. Antologia* pod redakcją Marii Popczyk minęło już kilka lat, więc tym bardziej wyczekiwane są nowe książki na ten temat. Dlatego książka Sikory jest trochę heroicznym wysiłkiem uchwycenia pierwszych oznak tego typu działań artystycznych i kuratorskich. Zresztą wielki plus należy się autorce za podsuwanie czytelnikowi co jakiś czas kolejnych punktów do refleksji lub wskazówek do dalszych poszukiwań. Książka ta nie odkrywa niczego nowego, ale chyba nie taka była jej rola, i nie jest to absolutnie jej wada. W przystępny sposób skupia się na tym, co od lat jest wyraźne w polskiej sztuce – na refleksji nad sposobami jej instytucjonalizacji. Ciesząc się więc z tej pierwszej próby, mam jednak nadzieję na kolejne publikacje z tego zakresu. „Moda ma działania krytyczne wśród artystów jest zjawiskiem pożądanym i pocieszającym, świadczy o rosnącym standardzie i demokracji życia społecznego, politycznego i kulturalnego, który w swoim organizmie posiada «antyciała» czy też – mówiąc wprost – umożliwia funkcjonowanie potencjału opozycji, diagnozującej przywary rozmaitych instytucji służących kulturze” – pisze w zakończeniu swojej książki Patrycja Sikora. Być może dzięki coraz większej świadomości „mocy” instytucji właśnie teraz przyjdzie pora na coraz radykalniejsze działania, które zaczną oddziaływać na rzeczywistość ze wzmożoną siłą?

Marta Kudelska



## Białe jest białe, czarne jest czarne

Galeria Piekary, Poznań  
kurator: Kamil Kuskowski  
20 listopada – 27 grudnia 2015



Grzegorz Klamana, *Czarny orzeł*, 2014

Być może nie wypada o to pytać, ale czy Szanowny Czytelnik również miewa dni, gdy jedyną reakcją na rzeczywistość jest odruch wymiotny? Wcale niespowodowany zatruciem nieświeżym śledziem czy przedawkowaniem substancji psychoaktywnych innych niż powietrze? Gdy rzeczywistość jawi się jako całkowicie niekonieczny nadmiar w postaci bezformnej mamaługi? Jak w takim stanie walczyć o obronę zagrożonej demokracji i prawa zwierząt? Jak żyć, gdy najbardziej chcielibyśmy powrócić do czasów błogiej nieświadomości sprzed epoki, gdy przyjęliśmy za prawdziwe twierdzenie, że każde działanie i niedziałanie jest polityczne. To, że od polityczności uciec nie sposób, boli coraz bardziej i coraz częstszy jest odruch wymiotny, gdy spojrzeć na wieści z kraju oraz z zagranicy. Coraz większa jest też tęsknota za umysłem przedpolitycznym. I nie, sztuka nas nie zbawi, sztuka jedynie pogarsza sprawę. Prezentowana w Ga-

lerii Piekary wystawa jest symptomem impotencji, w której znajduje się umysł polityczny, który uległ romantycznemu rozmarzeniu i cichej afirmacji oswojonej i bezpiecznej beznadziei. Jest to wystawa o umyśle schorowanym i niezdolnym do zmian. Białe może być białe, może też być czarne i na odwrót, i to bez znaczenia.

Wystawa inspirowana słynnym przejęciem Pana Prezesa w pierwszych minutach obcowania z nią wywołała we mnie chichot. Sprowokowała go praca Grzegorza Klamana *Czarny orzeł*, czyli nasz narodowy ptak umieszczony *vis-à-vis* wejścia. Pogoda w Poznaniu była naprawdę paskudna, spodziewałem się politycznej wystawy o naszych trudnych sprawach, tu przywitało mnie lekko sflaczałe godło (bez korony) z dziwną miną. Rozbawił mnie chyba kontrast pomiędzy wzniosłą ideą i patosem motywu, który niechcący uległ deformacji (w materiałach prasowych widzimy poprawną, wyprasowaną wersję orła, który



Rafał Bujnowski, *Bracia Kaczyńscy*, z cyklu *Bliźniaki*, 2006

w rzeczywistości wyglądał inaczej). Dalej jednak już tak zabawnie nie było. Utrzymaną w minimalistycznej estetyce czerni i bieli wystawa do śmiechu nie nastraja. Nie nastraja też do płaczu.

Nie mam wątpliwości, że jest to sztuka romantyczna i prezentuje chory umysł. Wszystko jest tutaj zbołałe, w stanie rozkładu (Artur Malewski, *Dede. Weltschmerz, studium choroby ciała*) lub zamrożenia (abstrakcja Joanny Janiak i Piotra C. Kowalskiego *Obraz Mrożny - 18°C*). Jeżeli powiemy sobie, że Polska jest stanem umysłu, to na wystawie jest on kryzysie. Katatonii, beznadzieja, szczypta strachu, fantazje o nieistnieniu i łyżka mistycyzmu. Jedyne, co może nas z tej katatonii wybudzić, to kielbasa z musztardą i okazałe piersi, jak te w pracy *Fat Love* Aleksandry Ska. Kielbasa i kobiece biust bardzo ciekawie komponują się z wideo *Complex* Agaty Michałowskiej, w którym obserwujemy spływającą po nogach krew, najprawdopodobniej w wyniku samookaleczenia. Białe skarpetki dziewczyny nasiąkają czerwonym płynem, a gdy oglądamy film przez dłuższą chwilę, powstaje złudzenie, że czerwone kropelki zaczną niedługo skapywać poza ekran, na *Chrystusa* z pracy Malewskiego poniżej.

Wszystko jest polityczne, a polityczność oznacza, że ma się problemy. Polityczna jest natura, polityczna katastrofa społeczna, polityczne jest ciało, polityczna jest choroba, polityczna jest sztuka abstrakcyjna i sztuka figuratywna, polityczna jest rzeczywistość i polityczne są marzenia. Polityczna jest seksualność i religijność.

Na wystawie w Piekarach widzimy jej najgorszą z możliwych wersji – tę, która staje się własnym zaprzeczeniem (biernością) związaną z opisywanym wyżej poczuciem zmęczenia rzeczywistością. Kto jest temu wszystkiemu winien? Nie wiadomo, ale na wystawie mamy portret bliźniaków Kaczyńskich pędzla Rafała Bujnowskiego. Obok projekcję filmu *Czarna bandera*, w którym zdjęciom malowania na czarno elementu krajobrazu miejskiego Szczecina towarzyszy narracja z offu o morskich przygodach, piratach i kapitanach statków. Dalej seria fotografii *Striptease* Anety Grzeszykowskiej, która w kontekście wystaw nie jest wcale o odsłanianiu, lecz o znikaniu politycznie aktywnego podmiotu. Znikanie i przemoc obecne są w niewinnie białym modelu Anny Orlikowskiej *Kompozycja przestrzenna III (Piwnica pedofila)*. O ciałach pogrążonych w mroku mówi obraz Jakuba Ciężkiego *Blackout #7*. Klimat towarzyszący wystawie jest apokaliptyczny, lecz jest to apokalipsa bez większych emocji, dominuje przymulenie. Ból i strach też wyparowały lub są skrywane (na przykład taka jest praca Kamila Kuskowskiego *Obraz 3*, z cyklu *Antysemityzm wyparty*). Mamy co prawda wizję katastrofy (na przykład w instalacji *Unter dem Eis* Hanny Nowickiej), ale zaprezentowaną tak, że nie czujemy strachu, nawet współczucia, ale po prostu przechodzimy dalej.

Gdyby nie kielbasa, musztarda i piersi, mielibyśmy więc martwość całkowitą plus charakterystyczne dla sztuki romantycznej motywy mistyczne. Duchowość na tej wysta-

wie jest męzczeńska, cierpiętnicza. Obrazuje ją z jednej strony praca *Chrystus z Isenheim* Artura Malewskiego z cyklu *Weltschmerz*, a z drugiej fotografia Leszka Knaflewskiego *Killing Me Softly*. Ten pierwszy stara się uczynić doświadczenie religijne doświadczeniem prywatnym i intymnym, drugi krytykuje religię w jej oficjalnym, kościelnym wydaniu. I nie są to postawy przeciwstawne. Tak przecież opisują religijność polskiego społeczeństwa socjolodzy: mit religijny, w którym bardzo ważne jest cierpienie, przyjmujemy za swój, a duchownych karcimy za grzechy bogactwa, obżarstwa i tak dalej. Tym samym zachowanie zostaje *status quo*. Nie lubimy złego Kościoła, ale lubimy dobrego Boga. Teleportacja duszy do raju z kraju Polska mile widziana. Więc chodzimy do kościoła. W Piekarach zaprezentowano również prace z motywem węgla i choć dla wielu Polaków jest on chyba materiałem o równie ciężkiej symbolice, co krucyfiks (Łukasz Surowiec, *Black Diamonds*, Szymon Kobylarz, *bez tytułu (węgiel)*, z cyklu *Historia Alojzego Piątki*).

*Białe jest białe, czarne jest czarne* mówi o rzeczywistości politycznej, z której wyparował politycznie skuteczny podmiot. Najprawdopodobniej ma on zbyt wiele problemów z samym sobą, aby mógł być skuteczny społecznie. Można więc powiedzieć, że jest to wystawa arcywłoska, a przewodzi jej szlaczka *Czarny orzeł* Klamana. Wystawa jest wielowątkowa, obejmuje wszystko: człowieka, naturę, politykę i śmierć. Mam tylko jedno, niepoważne, pytanie: czy w Polsce kiedyś skończy się romantyzm?

Przemysław Chodań



# Oneiron & Yan Tomaszewski, *Pismo* Yan Tomaszewski, *Message from Charlotte*

CSW Kronika, Bytom  
kurator: Stanisław Ruksza  
5 grudnia 2015 – 23 stycznia 2016



Yan Tomaszewski, *Message from Charlotte*,  
CSW Kronika w Bytomiu,  
fot. Marcin Wysocki

Na dwóch poziomach kamienicy przy bytomskim rynku dzieje się wyjątkowo dużo. Goście Kroniki zostają skonfrontowani z kilkoma fikcyjnymi i rzeczywistymi sytuacjami. O przeszłości, tej „zmyślonej” i „prawdziwej” (oba słowa warto wziąć w cudzysłów, bo nic nie jest tu oczywiste), opowiadają historyczne oraz spreparowane eksponaty i autorski wykład wyświetlany na wystawie *Pismo*, natomiast w przyszłość kieruje widza rozgrywająca się kilka metrów wyżej ekspozycja *Message from Charlotte*. Wystawy łączą osoby: artysty Yana Tomaszewskiego (na jednej z nich zostaje skonfrontowany z grupą artystów katowickiego undergroundu, na drugiej występuje solo), kuratora Stanisława Rukszy oraz to, że zacierane są w nich granice między tym, co prawdziwe i fikcyjne, lokalne i globalne, fizyczne i metafizyczne. Niezwykle trudno w syntetyczny sposób ująć narracje, które budowane są w Kronice oraz wszystkie napięcia między nimi. Tak czy inaczej wypada chociaż spróbować.

Stosując się do zasady „od ogółu do szczegółu”, spróbujmy najpierw określić bohaterów całego zamieszania. Między członkami działającej w głębokim PRL katowickiej grupy Oneiron, a młodym polsko-francuskim artystą Yanem Tomaszewskim rozpościera się taki ocean różnic, że w ramach rozrywki można by się pokusić o znalezienie między nimi jakichkolwiek podobieństw. Pierwszym jest choćby to, że nadal mówi się o nich w Polsce niezbyt wiele, a powinno się.

Tomaszewski wystawiał niegdyś na *Manifesta 9* w Genk oraz na paryskim *Le Salon de Montrouge*, mieszka w stolicy Francji, gdzie pisze doktorat o Strzemińskim. Swoją ostatnią projekt w Polsce realizował w warszawskiej *Asymetrii*. Korzystając ze swojego podwójnego wykształcenia (artystycznego i historyczno-sztucznego) Tomaszewski jest artystą-naukowcem snującym skomplikowane opowieści, budującym zakrojone na szeroką skalę projekty. Nie jest to jednak typ naukowca w poplamionym swetrze, obgryzającego nerwowo ołówki, ale raczej perfekcjonisty w dopiętej pod szyję wyprasowanej koszuli, który chytrym spojrzeniem lustruje otaczającą go rzeczywistość.

Ligę spostrzeżeń duchowych – Oneiron – tworzyli Urszula Broll, Henryk Waniek, Antoni Halor, Zygmunt Stuchlik i Andrzej Urbanowicz. Grupa działała na terenie Katowic w latach 60. i 70., spotykając się głównie w pracowni przy ulicy Piastowskiej 1 w Katowicach (działającej do dziś, mimo śmierci Urbanowicza w 2011 roku). To miejsce, legendarne na Śląsku oraz w środowiskach interesujących się szeroko pojętą ezoteryką czy buddyzmem, nie jest jednak mocno zaznaczone na mapie polskiego świata sztuki. A drzemie w nim, moim zdaniem, ogromny potencjał. Na wystawie *Pismo* historia katowickiego undergroundu spotyka się więc z młodym artystą – kombinatorem.

Wchodzących do Kroniki witają dwa rozciągające się na ścianie i przylegające

do siebie pasy kwadratowych kompozycji, zamkniętych w czarnych ramach. W sumie naliczyć ich można 18. Przenosimy się w zimowy wieczór drugiej połowy lat 60., na poddasze narożnej kamienicy przy ulicy Piastowskiej w Katowicach, gdzie przebywa grupka znajomych. Są wśród nich Henryk Waniek, Antoni Halor i Zygmunt Stuchlik. Odwiedzają Urszulę Broll i Andrzeja Urbanowicza w ich mieszkaniu i pracowni w jednym, który to lokal zajmują oni od 1965 roku. W noc przesilenia, 23 grudnia 1967 roku, cała piątka – znana później jako Krąg Oneiron lub też Liga Sposrzczeń Duchowych – podejmuje się stworzenia własnej, alternatywnej encyklopedii na 30 kwadratowych planszach o wymiarze 70 x 70 cm, z czego każda podporządkowana była innej literze polskiego alfabetu. Tak powstał cykl *Czarnych Kart*, których część prezentowana jest w Kronice. Zbiór tajemniczych kart nazywany przez badaczy „duchowym portretem kręgu” powstawał dwa lata, bo aż do października 1969 roku. Na wystawie znalazło się 18 z nich – tyle, ile przetrwało do dziś w zbiorach Muzeum Historii Katowic. Każda z nich skrzy się symbolicznymi kolorami (biały, srebrny, złoty) i wypełniona jest po brzegi tajemniczymi piktogramami i słowami, których znaczenie w dużym stopniu wywodzić można od koncepcji archetypów Carla Gustava Junga.

Przyznam, że choć widziałem ich reprodukcje, to zebrane razem prezentują się zjawiskowo. Efekt nasilił się dodatkowo podczas wernisażowego wieczoru, gdy zgaszono światło, a chętni oświetlali sobie telefonami mistyczne emblematy przy akompaniamencie muzyki Rafała Iwańskiego. To wtedy wyjątkowo mocno uwidoczniły się inspiracje artystów, sięgające między innymi prymitywnego malarstwa skalnego. Obok *Czarnych Kart* prezentowane są w Kronice także inne „artefakty” z dorobku grupy: między innymi tajemniczy *Zwój* z 1969 roku, świadectwo pierwszej prezentacji *Czarnych Kart*, które zbiegło się w czasie z II Katowickimi Spotkaniami Twórców i Teoretyków Sztuki. Uważni dostrzegą na nim podpisy Zofii Rydet czy Jerzego Lewczyńskiego. Druga część wystawy przenosi nas w zupełnie inne realia.

W czerwcu 1924 roku w willi Kovařovič w czeskiej Pradze grupka intelektualistów, artystów, polityków i mistyków spotkała się, by w sekrecie, z pomocą mocy tajemnych, stworzyć nową tożsamość dla świeżo powstałej Czechosłowacji. Grając w gry, komunikując się z równoległymi światami, przez kilka dni wsłuchiwali

się w tajemnicze głosy przemawiające do nich podczas różnorodnych sesji okultystycznych, tworząc podwaliny tożsamości narodu. Wśród zgromadzonych w willi byli między innymi Tomáš Masaryk, wybitny czechosłowacki polityk, Vojtěch Preissig, grafik i twórca kroju pisma Preissig Antikva, stworzonego na potrzeby czeskiego pawilonu na wystawie światowej w 1925 roku oraz František Muzika, awangardowy artysta. Z opowieści snutej przez Yana Tomaszewskiego dowiadujemy się, że podczas swojej rezydencji w Pradze przypadkiem został posiadaczem nieodkrytych wcześniej manuskryptów doku-

dwóch narracji, połączenia ich w jedną wystawę? Pierwszy trop to tytułowe słowo. *Czarne Karty* nazywano także „nowym bezpretensjonalnym Pismem Świętym”, miały one być alternatywną encyklopedią, sposobem na udokumentowanie świata według swoich własnych zasad. Jak czytamy w tekście kuratorskim, oba projekty „łączą przewrotne i utopijne zabiegi tworzenia leksykalnych adaptacji pisma”. Oba przedsięwzięcia można próbować łączyć również z osobą André Bretona – realizacja „czarnych kart” była po części kontynuacją jego myśli o sztuce i magii. Dla katowickich artystów stanowił on ważny punkt



Yan Tomaszewski, *Message from Charlotte*,  
CSW Kronika w Bytomiu,  
fot. Marcin Wysocki

mentujących te ezoteryczne sesje. Dzięki nim dowiedział się, jak pod wpływem mocy tajemnych emblematycznym przedstawieniem dla plastyki czechosłowackiej została figura lisa przeskakującego przez psi grzbiet. Taką mniej więcej narrację funduje nam Tomaszewski. Konfabulacja goni konfabulację, ale absurd tej wielkiej mistyfikacji zrecznie zostaje wpleciony w historyczne realia, postaci i, mówiąc najogólniej, „nastroje epoki” słowiańskiej, przesyczonej energią Europy Środkowej po pierwszej wojnie światowej.

Oneiron i Tomaszewski spotykają się w Kronice w cyklu *Archeologie* realizowanym przez galerię od kilku lat. Ostatnim razem, przy okazji wystawy *Plica Polonica* Ruksza zdecydował się skonfrontować *Gabloty edukacyjne* Andrzeja Tobisa z fotografiami Jerzego Lewczyńskiego. Pytanie, co skłoniło kuratora do zestawienia tych

odniesienia, szczególnie faza jego twórczości przypadająca na lata 50., gdy Breton fascynował się okultyzmem. Tomaszewski zaś wykorzystuje już na samym początku swojej opowieści jego wizytę w Pradze w 1935 roku, gdy nazwał on to miasto „magiczną stolicą starej Europy”.

Jest jednak jeszcze coś: zarówno w działaniach Oneironu, jak i w konfabulacji Tomaszewskiego istotne jest odniesienie do stolicy Czech – Pragi. W przypadku *The Quick Brown Fox Jumps over the Lazy Dog* i *Preissig Antikva* – bo tak nazywają się projekty Tomaszewskiego prezentowane w Kronice – odniesienie jest oczywiste. A w przypadku Oneironu? Otóż w odpowiedzi na praskie wydarzenia 1968 roku w kręgu katowickiego undergroundu powstał *Ouroboros*, czyli antologia tekstów dotycząca ezoterycznych związków z Pragą. *Ouroboros* opublikowano w 10 egzemplarzach;



w ich środku znalazły się tłumaczenia tekstów, komentarze oraz twórczość własna. Problem polega na tym, że związek ów na wystawie zostaje jedynie zasygnalizowany, gdyż „pomimo rocznych poszukiwań nie udało się go odnaleźć”. Przetrawiała tylko okładka jednego z egzemplarzy będąca częścią instalacji *Szufłady*. Fizyczny brak obiektu wcale nie przeszkodził kuratorowi w wykorzystaniu go jako głównego punktu odniesienia, łączącego grupę Oneiron z historiami snutymi przez Tomaszewskiego. Punktem kulminacyjnym, pomostem między dwiema częściami wystawy jest więc nie sam eksponat, ile informacja o tym, że kiedyś powstał.

To niepowodzenie paradoksalnie wychodzi wystawie na dobre. Dzięki niemu *Pismo* staje się trochę surrealistycznym żartem, ćwiczeniem z wyobraźni. Wydarzenia historyczne (czy aby na pewno?) splatają się gęsto z fikcyjnymi, a w samym środku tego zamieszania jesteśmy my, skonfundowani widzowie. Jak można – mógłby zapytać ktoś z oburzeniem – zestawiać dorobek wybitnych śląskich artystów ze spreparowanymi dowodami okultystycznych zamiłowań czechosłowackich elit?

Zarówno cała Liga Spostrzeżeń Duchowych, jak i jej pojedynczy członkowie – Urbanowicz, Broll czy Waniek – z całą pewnością zasługują na retrospektywę „z prawdziwego zdarzenia”, pod krawatem i z zachowaniem całej powagi. Jednakże przy tego typu formacjach, których działalność opierała się na niustannym poszerzaniu granic, działaniu pozainstytucjonalnym i rozbijaniu utartych schematów, warto uważać, by przypadkiem nie uczynić z ich dorobku formy zalanej w bursztynie, która skutecznie stłumi ich transgresywny charakter.

Wydaje się, że forma wystawy *Pismo* – igrająca z widzem, proponująca alternatywne spojrzenie na historię sztuki i bawiąca się pojęciami prawdy i fikcji, które zamiast stanowić swoją opozycję, dopełniają się – służy zarówno Oneironowi, jak i Tomaszewskiemu. Skonfrontowanie go z Ligą Spostrzeżeń Duchowych postrzegabym jako wyróżnienie dla młodego artysty.

Historia Piastowskiej 1 jest lokalnym miłośnikom sztuki dobrze znana, a dla niektórych – ciągle żywa czy nawet związana z osobistymi przeżyciami. Pracowitość opłaciła się jednak Tomaszewskiemu i nie został on zepchnięty na boczny tor. Choć snute przez niego historie były oczywiście skomplikowane, to jednak mam wrażenie, że nawet dla tych, którzy nie mieli czasu

lub ochoty się w nie zagłębiać, spreparowane obiekty były same w sobie wystarczająco interesujące i estetycznie dopieszczone. Wystawa, oparta po części na nieistniejącym obiekcie, staje się więc intrygująca na wielu płaszczyznach. Co ciekawe, po ostatniej wystawie *Dzieci Szatana*, która była w istocie całkowicie autorską wystawą-esejem, w *Piśmie* Ruksza w dużym stopniu oddaje głos artystom.

\*\*\*

Na piętrze Tomaszewski prezentuje swój projekt solowy. Wydaje się, że nie ma on z *Pismem* zbyt wiele wspólnego, bo jesteśmy już nie w dwudziestolecu międzywojennym czy w Polsce Ludowej, ale w przyszłości, w roku 2042. W projektach przedstawionych w *Piśmie* artysta porusza tematykę budowania tożsamości narodowej. W *Message from Charlotte* w centrum zainteresowania leży natomiast budowa tożsamości lokalnej. Polem badawczym Tomaszewskiego jest miejscowość Rydułtowy w powiecie wodzisławskim. Punktem wyjścia stała się sytuacja sprzed kilku lat, gdy w Rydułtowach zakopano kapsułę czasu, która po 20 latach ma zostać wykopana. Artysta z pomocą grafika Marcina Wysockiego stworzył romboidalną kapsułę czasu, którą w 2042 roku otwiera człowiek ocalały z globalnej katastrofy bądź reprezentant innej cywilizacji. Na ściankach kapsuły wygrawerowane zostały tajemnicze, stylizowane komunikaty wizualne, nawiązujące swoją formą do Tabliczki Pioniera. Tabliczka Pioniera jest nośnikiem informacji o ziemskiej cywilizacji, w 1970 roku znalazła się na pokładzie sondy Voyager 1 i być może kiedyś jakaś obca cywilizacja odczyta zapisany na niej komunikat. Oprócz grawerowanych informacji w Kronice oglądamy także pokażnych rozmiarów blaszaną literę A oraz materiały promocyjne gminy Rydułtowy umieszczone w gablotce. *Message from Charlotte* to w istocie antropologiczny projekt zrealizowany artystycznymi metodami, studium na podstawie zebranego materiału wizualnego. Rydułtowy zyskały prawa miejskie na początku lat 90. i od tego czasu krok po kroku budują konsekwentnie swoją lokalną tożsamość. Można by z pewnością powiedzieć, że władze miasta, starając się znaleźć coś, z czego mieszkańcy mogliby być dumni, stosują metodę „coś z niczego”, bo w Rydułtowach przecież nie ma wiele. Jest najwyższa pokopalniana

hałda – Szarlota – i to wokół niej budowana jest strategia promocyjna i duma miasta. „A” prezentowane w galerii jest kopią jednej z liter tworzących napis „Szarlota” ustawiony na rydułtowskiej hałdzie. Tomaszewski bada w swoim projekcie proces budowania tożsamości postindustrialnego miasta.

*Message from Charlotte* rozpatrywałbym jako swojego rodzaju aneks do *Projektu Metropolis* organizowanego przez Kronikę i Fundację Imago Mundi, zakończonego w zeszłym roku. Tam również lwia część inicjatyw podejmowanych przez artystów z Polski i Europy oscylowała wokół redefiniowania poprzemysłowego Górnego Śląska. Jest jednak jedna rzecz, która odróżnia znacząco *Message from Charlotte* od projektów realizowanych w ramach *Metropolis*. Na wystawie końcowej *Projektu Metropolis* w przestrzeniach katowickiego Muzeum Śląskiego jak na dłoni było widać dominującą wśród projektów estetykę *D.I.Y.*, podkreślaną dodatkowo zabiegami scenograficznymi. Realizacje powstające w ramach *Metropolis* cechował partyzancki charakter, wiele z nich opierało się na działaniach ze społecznościami. Wystawa Tomaszewskiego jest natomiast wynikiem chłodnych obserwacji, których efekt podany jest dodatkowo w dopieszczonej wizualnie, wyjątkowo atrakcyjnej formie. Artysta-kombinator i w tym przypadku wie, jak kupić widza. Tym, których przemiany górnośląskich społeczeństw i koleje losu gminy Rydułtowy nie interesują – a nie oszukujemy się, dla wielu ta tematyka wcale nie musi być fascynująca – Tomaszewski oferuje doznania estetyczne, zapraszając do misternie stworzonego świata, w którym udało mu się pożenić polską prowincję z futurystycznym spojrzeniem na ludzką cywilizację, rodem z filmów science fiction.

Zarówno *Pismo* jak i *Message from Charlotte* wychodzą od spraw wagi lokalnej, zapewniając widzom solidną dawkę wiedzy na temat regionu. W rezultacie wątki takie jak budowanie tożsamości dwudziestotysięcznych Rydułtów czy spuścizna śląskich artystów zafascynowanych ezoteryką zostają za każdym razem sproblematyzowane, wpisane w szerszy, uniwersalny kontekst i podane w pełen wdzięku sposób.

Jakub Gawkowski



## Pornografia późnej polskości, na podstawie Pornografii Późnej Polskości i Akteonu Tomasza Kozaka

BWA Wrocław

Galeria Sztuki Współczesnej, 2015



*Pornografia późnej polskości*, reż. Weronika Szczawińska,  
Galeria Labirynt, 2015, fot. Maciej Rukasz

Wymarzona para. Zdeklarowany artysta-filozof, postać programowo osobna, zawzięty polemista, lubujący się w rozbięciu na kawałki kanonicznych tekstów (kultury), wydzieraniu z nich interesujących metafor i osadzaniu w aktualnej rzeczywistości. Wraz z nim reżyserka kulturoznawczyni, dramaturżka, zaprawiona w podobnych dekonstrukcyjnych bojach z klasykami. Po tym jak Tomasz Kozak swoje dzieło sprzed niemal czterech już lat zrealizował wyjątkowo nie w formie filmu *found footage*, a dramatu, trudno było wyobrazić sobie odpowiedniejszą osobę do przeniesienia go na scenę niż Weronika Szczawińska. Dwa indywidualia z różnych, choć pokrewnych, światów, złączone podobną strategią twórczą. I urzekająco niepokorne. Kozak zrealizował swego czasu *Zmurzynie*, na podstawie tekstów Tadeusza Borowskiego i Ernesta Jürgenera, wywołując u niektórych podejrzenia o rasizm. Szczawińska przerobiła *Jeźdźcę* na muzyczną opowieść antropologiczną o współczesnym mieszczaństwie, za co Małgorzata Musierowicz oskarżyła ją o naruszenie praw autorskich, a ja cieszyłem się, że w moim pokoleniu młodzieńczą lekturą forma-

cyjną był już raczej *Harry Potter*. Do lubelskiego Labiryntu jechałem więc, licząc na odświeżające widowisko, ciekaw, co z tym materiałem, którego akurat nie uznają za szczytowe osiągnięcie Kozaka (o czym za chwilę), zrobi Szczawińska.

*Akteon* to dramat nietypowy, właściwie raczej scenariusz filmu bazującego w dużej mierze na typowo Kozakowych wstawkach *found footage*. Artysta jednak, podobnie jak w pierwszej swojej książce *Wytepić te wszystkie bestie?*, dopowiedział go wywiadem, stanowiącym zwięzłą wykładnię jego koncepcji. Właśnie ta rozmowa z fikcyjnym profesorem Lechem Wolskim, a w gruncie rzeczy esej pastiszujący wywiad, posłużył reżyserce za kanwę spektaklu. Rozmowę o niewielkim potencjale scenicznym zmodyfikowała ona, dopisując jeszcze jedną rozmówczynię – w którą zresztą sama się wcieliła – dodając luźne zreby fabularne, a nawet elementy wokalne i choreograficzne. Szczawińska ma już zresztą niejaki doświadczenie w przenoszeniu na scenę form raczej dyskursywnych niż literackich. W roku 2012 zrealizowała inscenizację eseistycznej książki Tony’ego Judta *Żle ma się kraj*, nadając jej formę baśni i częściowo przenosząc antykapitalistyczną tyradę Brytyjczyka w pol-

skie realia. Tym razem to ponoć artysta chciał osadzić adaptację swojej sztuki w aktualnym pejzażu politycznym, jednak Szczawińska nie poszła tą drogą. Dlaczego? Czy chodzi o maksymalne wydestylowanie myśli Kozaka, oczyszczenie jej z retorycznych ozdobników i potencjalnie rozprasających zakotwiczeń w doraźnym politycznym sporze? Zapewne. Chcąc nie chcąc, wyjaskrawiona została też jednak miejscami przegadana banalność owej myśli.

Tomasz Kozak zawsze niemożliwie piętrzył teoretyczną obudowę swoich prac. Dotąd jednak uznawałem to za swoisty atut – teksty łączące potoczystą frazę urodzonego felietonisty z Poważnym Dyskursem Filozoficznym jeżącym się od Pojęć Zapisywanych Wielką Literą czyta się świetnie i dobrze uzupełniają one prace wideo. Czasem nawet nie tyle uzupełniają, co nadbudowują – filmy artysty zawsze wydawały się dreptać nieco w tyle za towarzyszącym im dyskursem, ponieważ nie były w stanie pomieścić w obrazowej formule całego spektrum idei Kozaka. Niemniej jednak oglądało się je z reguły z równie niekłamną przyjemnością. *Lekcja jogi*, *Lekcja Lucyferyczna* oraz *Zmurzynie* dostarczają satysfakcji równej przywoitym literaturoznawczym esejom. Wrażenia towarzyszące lekturze *Akteona* były już gorsze. Treść Gombrowiczowskiej powieści nie została zanadto pogłębiona, a głównie formalnie przemodelowana, obłożona łańcuszkiem intertekstów, wypowiedziana pierwsworzoną językową młodopolszczyzną i w pewnych punktach fabularnie zmodyfikowana. Jednak nawet tak drastyczna – wydawałoby się – wolta jak zmiana zakończenia nie dała asumptu do nowatorskiego odczytania *Pornografii*. Zamiast trampoliny dla wywrotowych idei – brutalne przyprasowanie złożonego tekstu heglowskim żelazkiem.

Lech Wolski nie utrudniał Kozakowi formułowania jego teorii – nic dziwnego, skoro to on sam krył się za tą maską. W spektaklu Szczawińskiej sprawa wygląda inaczej – rozmówców jest więcej, ale „referentka dialektyczna” niekoniecznie jest zainteresowana tym, co akurat ma do powiedzenia jedno z dwóch scenicznych alter ego Kozaka. W dialogu, którego konwencja ociera się i o radiowy wywiad, i o spotkanie konspiratorów, zmuszony jest on do sporych wygibasów, co czasami owocuje wystrzelaniem serii zdań niczym u odpytanego uczniaka. Zwłaszcza otoczka medialnego spektaklu jest wymowna – witaj w prawdziwym świecie, książkowy nerdzie, tutaj dostajesz jedynie strzępki uwagi, twój rozmówca

może ze znużeniem żuć gumę, zmuszać cię do powtarzania tego samego po kilka razy, a najbardziej sakramentalne pytanie, jakie usłyszysz, brzmi: „Wody?”. Jednak, jak się rzekło, Kozakowy program ostatecznie zostaje przedstawiony, a nawet w zamierzeniu częściowo wcielony w życie w ramach teatralnej konwencji. Jakież to więc program?

Obdarzony sznytem intelektualnego hipsterstwa Kozak nierad jest ze swej fundamentalnej diagnozy – pustki polskiej formy. Wiadomo, zbyt mainstreamowa. Mimo jej konwencjonalności przyjmuje ją jednak i na tym podglebiu buduje dalszy wywód. Wobec rzeczony pustki i braku państwowej teleologii zadaje więc między innymi nieco prowokacyjne pytanie, czy dalsze istnienie struktury państwowej jako takiej ma w ogóle sens. Kozak rozpoznaje dwa rodzaje reakcji na ową pustkę: w przypadku programowej niechęci do określonej wizji bogoojczyznianej polskości rozkosz, wypływająca z lichości pogardzanej idei, bądź rozpacz w przypadku osób hołdujących konserwatywnym fantazmatom. Sama ta diagnoza jednak jest tylko przetłumaczonym na Kozakowy idiolekt najogólniejszym rozpoznaniem tak zwanego syndromu postkolonialnego. Mniejsza

jednak z tym, zapytajmy raczej, jakie wyjście z impasu artysta proponuje? Rzecz jasna – dialektyczne. Poprzez antytezę zderzoną z obumarłymi fantazmatami Kozak chce je jednocześnie obalić i zachować w syntezie, która na wyższym etapie stanie się nową tezą. I tak dalej; wszyscy wiemy, jak z grubsza wygląda model heglowskiej dialektyki. Do tego jeszcze należy dorzucić nieco Nietzschego. Problem w tym, że postulat „twórczej radości” jest rażąco niekonkretny i brzmi jak pusty frazes, a chwilami ociera się po prostu o wykład z historii filozofii dla pierwszorocznych studentów.

Kozak wydaje się dryfować wysoko w dyskursywnej bańce mydlanej, radośnie płódząc buńczuczne elaboraty. Choć ciągle czyta się je świetnie, podobnie jak znakomicie ogląda się spektakl Szczawińskiej, mistrzowski reżysersko, płynnie zonglujący nastrojami i poddany wyraźnemu rytmowi, ich nieprzystawalność do realiów zaczyna męczyć. Również rysowany grubą kreską obraz sytuacji w samej sztuce jest zgrabnie erystycznie podany, ale trudno się z nim zgodzić. Polskość to niemodny temat? Konia z rzędem temu, kto z miejsca nie pomyśli choćby o Piotrze Uklańskim czy Andrzeju

Tobisie, by wymienić tylko najgłośniejsze nazwiska. W skondensowanej pigułce, jaką serwuje nam na scenie Szczawińska, niewielka odkrywczość też Kozaka uwydatnia się z całą siłą. Z ciężkich dzieł, których wytoczenie zapowiadały już *Prolegomena do późnej polskości* wieńczące książkę *Wytepić te wszystkie bestie?*, wydobywają się więc ledwie ładne fajerwerki. Kozak o wiele bardziej przekonująco wypada, gdy zamiast brać się za bary z wielkimi ideami, uderza punktowo, jak w przypadku *Zmurzyczenia*, którego potencjału nie wyczerpują zresztą towarzyszące mu teksty artysty – ciekawie prezentuje się chociażby możliwość przyjrzenia się tworzącym je cytatom filmowym przez pryzmat *Pathosformeln* Aby'ego Warburga. Tymczasem w bombastyczne deklaracje Kozaka dotyczącej potencjalnej płodności jego pomysłów na radzenie sobie z „późnopoliskim” bezformiem zwyczajnie nie wierzę. A po spektaklu Szczawińskiej zastanawiam się, czy wierzy w nie jeszcze sam Kozak.

Piotr Policht



## Ewa Toniak, *Prace rentowne. Polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie Odwilży*

Narodowe Centrum Kultury,  
Warszawa 2015



Najnowsza książka Ewy Toniak jest odtrutką na zalew równie powierzchownych, co przyczynkarskich tekstów gloryfikujących PRL-owską małą stabilizację i jej estetyczne wykwyty. *Prace rentowne. Polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie Odwilży* to próba dekompozycji popularnych mitologii PRL konstruowanych przez artystów pamiętających epokę towarzysza Wiesława i do pewnego stopnia powielanych przez młodsze pokolenie badaczy takich jak Max Cegielski (*Mozaika. Śladami Rechowiczów*), Paweł Giergoń (*Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945-1989*) czy Klara Czerniewska (*Gaber i Pani Fantazja. Surrealizm stosowany*). *Prace rentowne* to również propozycja oryginalnej metodologii tematu śmiało polemizująca z istniejącymi ścieżkami badań PRL zaproponowanymi w ostatnich latach przez Piotra Piotrowskiego, Piotra Juszkiewicza, Annę Markowską, Łukasza Rondudę, Jarosława Jakimczyka i Wojciecha Włodarczyka.

*Prace rentowne* dzielą się na dwie zasadnicze części. Pierwsza zatytułowana „O ruchliwości egzystencji, czyli Zespół” jest próbą rekonstrukcji historii „Zespołu” założonego przez warszawskich malarzy, braci Andrzeja i Jerzego Mierzejewskich, i działającego w pracowni przy ulicy Nowy Świat 35 w Warszawie, nad kawiarnią Bliklego. Druga, znacznie krótsza, choć nie mniej ciekawa, zatytułowana została „Zespół a PSP” i jest metodologicznym *tour de force* Ewy Toniak, gdzie „Zespół” jest już tylko pretekstem do zmagania z pamięcią PRL.

W sensie naukowym *Prace rentowne* to monografia, choć monografia niebanalna. To raczej monografia w procesie próbująca uchwycić ciągle wymykający się temat badań: efemeryczny „Zespół”. Trudność z dotarciem do materiałów źródłowych generuje napięcie i powoduje frustrację dobrze znaną wielu badaczom. „Dla historyka sztuki opisanie funkcjonowania

175

artystów uwikłanych w ideologiczne roszczenia władzy okazało się zadaniem trudnym: archiwa są niekompletne, a świadkowie epoki nie zawsze chętni do rozmowy”, pisze Toniak i dodaje: „Stąd nieco fabularyzowana konwencja pierwszej części książki”. Jakkolwiek to zabrzmiało, *Prace rentowne* nie są debiutem literackim Ewy Toniak, lecz rozwinięciem metodologii stosowanej choćby w istotnych dla badań tematu *Olbrzymkach*. Proces odchodzenia od monografii grupy artystycznej dokonuje się stopniowo, niezauważenie tekst przekształca się w esej o kondycji artystycznej, o konformizmie i rozmiękaniu talentów na drobne. Historia salonu warszawskiego staje się przyczynkiem do naszkicowania monografii epoki. Toniak zaczyna książkę w trzeciej osobie, by w trakcie przejść na narrację w pierwszej osobie.

„Prace rentowne” to eufemizm. Toniak mierzy się w swojej publikacji z zasadniczym zagadnieniem epoki PRL, a mianowicie próbą odpowiedzi na to, czym jest chałtura. Badaczka nie waha się podać definicji chałtury, którą warto przywołać *in extenso*: „Art. tandeta, fucha; twórczość, praca byle jaka, bez wartości i znaczenia, wyłącznie dla zarobku; produkt takiej twórczości, pracy. – ros. przest. zapłata

od charta”. Okazuje się, że powszechne w środowisku artystycznym w okresie powojennym zjawisko chałturzenia ma swoją historię, socjologię, ekonomię i antropologię. Toniak podejmuje temat, którego zrozumienie wydaje się kluczowe dla rozpoznania dynamiki artystycznej PRL. To pierwsze konsekwentne opracowanie już nie arcydzieł głównego nurtu, sztuki artystów pozostających w kontrze do PRL-owskiego salonu ani nawet nie dzieł drugorzędnych i mniej istotnych, lecz próba ujęcia w ramy historii sztuki „prac rentownych”, o których, jak zauważa badaczka, często sami autorzy nie chcą pamiętać. Toniak koncentruje się na sztuce gorszej, tym samym przedstawiając rewers współczesnej fascynacji dekoracyjną abstrakcją, użytkową ceramiką, wyplatnymi krzesłkami, socmodernistyczną architekturą i tym podobnymi. Wstrząsający jest opis procesu adaptacji i kooptacji do realiów nowego reżimu artystów pokolenia urodzonego „mocno przed wojną” (Karol Tchorek, Tadeusz Gronowski, bracia Mierzejewscy...). Toniak nie waha się opisywać zjawisk wstydlivych, sięgając do archiwów i relacji rodzinnych. Inaczej działania artystów pamiętają synowie, inaczej córki, a jeszcze inaczej do spuścizny „chałturników” podchodzą wdowy.

tywnych zleceń”, przekracza ramy jednej epoki i obserwować go możemy również współcześnie (jakkolwiek pamiętając o odmiennych mechanizmach konformizacji artystów). Toniak przekonująco opisuje, jak walka o niezależność finansową, która w założeniach umożliwia tworzenie arcydzieł, faktycznie wpędza w spiralę zależności towarzyskich, artystycznych, politycznych i ekonomicznych. Nic dziwnego, że autorka „niezależność” artystyczną bierze w cudzysłów.

W *Pracach rentownych* szczególnie ujmująca jest dla mnie zasygnalizowana w tytule dialektyka ekonomii i sztuki, jak również wprowadzenie na nowo do dyskursu historii sztuki badań socjologicznych prowadzonych przez Aleksandra Wallisa w latach powojennych. Przy czym warto zauważyć, że Toniak aktualizuje Wallisa lekturą między innymi Pierre’a Bourdieu i Andrzeja Rycharda. Kontekst socjologiczny to nie wszystko. Toniak wkracza na nieznaną historię sztuki obszar ekonomii i podejmuje pionierską próbę zrozumienia relacji nie tylko artystycznych i społecznych, ale także finansowych spajających świat sztuki PRL. Autorka *Olbrzymek* posługuje się imponującym warszatem i właściwie każde źródło – w tym zachowane dokumenty z Pracowni Sztuk Plastycznych czy raporty pokontrolne Najwyższej Izby Kontroli – bada szczegółowo i krytycznie, nie dając się zwieść ani PRL-owskiej nowomowie, ani naciskom spadkobierców omawianych artystów. Jest w tym tekście sporo emocji wynikających zapewne z doświadczenia PRL i braku zgody na reprodukowany przez młode pokolenie badaczy zmitologizowany obraz epoki. Stąd książce Toniak momentami blisko do pamiętnej *Dekady* Piotra Piotrowskiego.

Książka Toniak jest świetnie napisana i czyta się ją jak powieść. W pewnym momencie czytelnikowi trudno powiedzieć, czy ma do czynienia z literaturą, czy z historią sztuki. To wszystko bez utraty poziomu i – fetysyzowanej w kręgach akademickich – naukowości (tekst główny dosłownie naszpikowany jest przypisami). W przeciwieństwie do autorów popularnych opracowań Toniak nie mizdrzy się do czytelnika, tylko jasno go definiuje jako historyka/historkę sztuki. Świadczą o tym zabawne dla wtajemniczonych wtręty w rodzaju „PSP wszyscy znamy i coś o nich wiemy. Są jak monada”. Nie wiem, czy wszyscy historycy sztuki powinni tak pisać, ale warto docenić styl

**Warto zauważyć, że nawet jeśli podział na „nowoczesnych” i „chałturników” wpisany jest w dialektykę sztuki dojrzałego PRL, to opisany przez autorkę proces rozpadu marzeń artystów o wielkiej sztuce, która zamienia się w szereg „lukratywnych zleceń”, przekracza ramy jednej epoki i obserwować go możemy również współcześnie (jakkolwiek pamiętając o odmiennych mechanizmach konformizacji artystów).**

za nabożeństwo (zwł. żałobne); przest. zarobek, korzyść, łup; jw. ze śrdw. łac. chartularium ‘wykaz zmarłych, który odczytuje ksiądz w dniu, kiedy święci się ich pamięć; skrzynia na papiery; dokumenty, księgi klasztorne’ z łac. chartula zdrobn.

Warto zauważyć, że nawet jeśli podział na „nowoczesnych” i „chałturników” wpisany jest w dialektykę sztuki dojrzałego PRL, to opisany przez autorkę proces rozpadu marzeń artystów o wielkiej sztuce, która zamienia się w szereg „lukra-



autorki, która podczas kwerendy rzucającej światło na sztukę średnią, nie zapomina, by oddać smak i zapach epoki.

Osobna, wydrukowana na innym papierze część książki to pogłębiona analiza fenomenu Pracowni Sztuk Plastycznych. Toniak odkłada na bok talent pisarski i przystępuje do ściśle akademickiej rozprawy ze stanem badań nad kluczową dla PRL-owskiego systemu zleceń instytucją, która – co ciekawe – istnieje do dziś, choć odpowiednio uwłaszczona i dopasowana do realiów III RP. Pomimo tytułu tej części książki – „Zespół a PSP” – czytelnik może odnieść wrażenie, że autorce już nie zależy na drobnych chałturnikach, lecz stara się zrozumieć system. Nie wiem, czy stan badań można nazwać lekturą pasjonującą, ale jeśli ktoś jest zainteresowany tematem, to właśnie na tych ostatnich stronach *Prac rentownych* znajdzie intrygujące badawczo wątki i ważne pytania. Niestety, rozdział – wydrukowany zresztą mikroskopijną czcionką – ma ledwo 20 stron i pozostawia uczucie niedosytu. A może to zapowiedź kolejnej książki?

Adam Mazur



## Marek Sobczyk, „muzeum” w cudzysłowie

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

5 grudnia 2015 – 31 stycznia 2016



Marek Sobczyk, „muzeum” w cudzysłowie,  
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki,  
fot. Marek Krzyżanek

Marek Sobczyk, artysta współtworzący w latach 80. warszawską Grupę – najważniejszą formację artystyczną tego czasu – od lat niestrudzenie podnosi w swej sztuce i refleksji teoretycznej kwestie fundamentalne dla malarstwa, obrazu, artysty, społeczeństwa. Sobczyk mierzy się z ontologią, aksjologią, estetyką i metafizyką sztuki. A robi to z pełną odpowiedzialnością i intelektualną rzetelnością. Jest krytyczny, ironiczny, przewrotny, tworzy obrazy–hipotezy: złożone, wielowarstwowe, ale zarazem konkretne i uniwersalne. Od lat realizuje też wielowątkowy projekt „muzeum” w cudzysłowie, który zaprezentował w stołecznej Zachęcie. Jego pierwszą odsłonę pokazał w tym miejscu w 2006 roku. Wtedy w cudzysłów ujęci zostali: Magdalena Abakanowicz, Stanisław Dróżdź, James Joyce, Jeff Koons, Roman Opałka i „Kazimierz Przerwa Malewicz”. Wystawie towarzyszyła, wydana przez Zachęte książka *Kurs sublimacji*, powstała na podstawie cyklu wykładów pod tym tytułem, prowadzonych przez Sobczyka w latach 2003–2004.

Wspominam o tym, bo historia mimo że niedawna, wymaga chronologicznego uporządkowania. To właśnie na wspomnianych wykładach i w książce znalazły się pierwsze koncepcje „muzeum” w cudzysłowie jako części projektu będącego przedmiotem *Kursu sublimacji*. Sobczyk przedstawił w nim dynamiczny model sztuki, złożony z wydzielonych obszarów, które – jak zbiory – mają części wspólne i osobne. „*Kurs sublimacji* – pisze – polega na próbie ujęcia krytyki sztuki od strony artysty, artysty jako zakładnika społeczności, który mówi w jej imieniu, jest na placówce, podstawia swoją osobowość za osobowość, którą społeczność widzi jako «osobowość artysty» i następuje przemiana (sublimacja) osobowości. Następuje przemiana (sublimacja) jednego obszaru w drugi: obszar artysty w obszar krytyki, obszaru krytyki w obszar «muzeum» w cudzysłowie, obszaru «muzeum» w cudzysłowie w obszar wojny, obszaru wojny w obszar artysty. Następuje przemiana (sublimacja) sztuki w niesztukę. I następuje «i» – czyli to, co łączy sztukę

z niesztuką. Niesztuka jest tym, co jeszcze sztuką nie jest, albo tym, co jeszcze niedawno sztuką było [...]. *Kurs sublimacji* ukazuje też nieodwracalność przemian i to, że stan poprzedni i następny nie występują obok siebie, następuje przemiana nieodwracalna". W tym procederze nieodwracalnej sublimacji „muzeum” w cudzysłowie jest miejscem „sublimacji poprzedniego życia (artysty) w następne życie” – w życie nowego dzieła. Status tego dzieła jest szczególnie. Zakłada pewnego rodzaju intelektualną przemianę, której Sobczyk jest w pełni świadomy i którą tak opisuje: „Ja «wchodzę» pomiędzy innego artystę i jego dzieło, wykonując «jego» dzieło własnoręcznie, wykorzystując imię artysty i wyznaczniki jego stylu. W pewnym sensie «inny» artysta staje się dla mnie interesujący bardziej niż ja sam. Bardzo interesujący”. I to można by uznać za rodzaj definiującego opisu tej procedury, jaką jest „muzeum” w cudzysłowie. Bo jest to w istocie procedura, a nie byt. Mimo że Sobczyk w opisie pomysłu odwołuje się do instytucji muzeum, kolekcji czy rynku sztuki, służy to raczej ukazaniu ich fantomowego charakteru, a nie realności. Muzeum, które zostaje wypełnione eksponatami zrobionymi przez jednego artystę, może być, jak stwierdza, „biedną odpowiedzią na zapytanie wynikłe z biedy: «gdzie są nasze kolekcje?» i oto moja odpowiedź (na ile biedna?): oto są”.

Tak więc w Zachęcie mogliśmy oglądać wyjątkową kolekcję prac Marcela Duchampa, Gerharda Richtera, Maurizia Cattelana, Cindi Sherman, Mirosława Bałki, Katarzyny Kozyry czy Piotra Uklańskiego, ujętych w cudzysłów, wykonanych przez Sobczyka. Istotne jest przy tym wyraźne zaznaczenie, że artysta nie dokonuje prostego i popularnego zabiegu „zawłaszczenia”, nie wykorzystuje obrazowych klisz ani nie stosuje gotowych cytatów z prac innych artystów. Interesuje go dotarcie do swego rodzaju indywidualnego idiomu stylowego, który sprawia, że potrafimy bezbłędnie zidentyfikować i odróżnić na przykład prace Moniki Sosnowskiej czy Piotra Uklańskiego. Sobczyk posługuje się tym idiomem, by stworzyć dzieła, które będą reprezentowały tych artystów „w cudzysłowie”.

Jaki jest cel tych zabiegów? Czemu ma służyć praca nad „muzeum” w cudzysłowie? Jak wspominałem, jego pierwotny zamysł związany był z próbą teoretycznej i filozoficznej wykładni artystycznej *praxis*, czyli *Kursem sublimacji*, kolejnym po *Kursie abstrakcji* teoretycznym traktatem Sobczyka.

To połączenie refleksji intelektualnej i doświadczenia warsztatowego, nieustannej pracy analitycznej, stanowi punkt wyjścia dla koncepcji „muzeum”, jako obszaru, na którym artysta weryfikuje wcześniejsze założenia teoretyczne. A jednocześnie tworzy swego rodzaju alternatywną narrację historii sztuki XX wieku. Pisana z perspektywy całkowitej „emancypacji środków plastycznych”.

## W tym procederze nieodwracalnej sublimacji „muzeum” w cudzysłowie jest miejscem „sublimacji poprzedniego życia (artysty) w następne życie” – w życie nowego dzieła.

Projekt Sobczyka jest też przedsięwzięciem o charakterze krytycznym. Tak jak *Kurs sublimacji*, który podkreślał znaczenie i funkcję „obszaru KRYTYKI”. To jedno z kluczowych pojęć w tworzonej przez Sobczyka teorii. „Krytyka to żywe uczestnictwo. Przystępując czy aplikując do sztuki, jestem w pewnym sensie nastawiony na krytykę «całości» sztuki. To znaczy forma, przesłanka, zasada, powód, sposób i co tam jeszcze obchodzi mnie jako uczestnika, jako następcę czy też jako tego, który próbuje dołączyć. Wszystko to ma mnie przeprowadzić na pozycje stworzenia «nowej całości sztuki». Nowa całość sztuki wzbogacona o moją sztukę i o moją krytykę”. Na wystawie w Zachęcie mieliśmy kilka mistrzowskich realizacji tej formuły krytycznej. Taką formatywną pracą dla całej wystawy był „*Jacek Kryszkowski w cudzysłowie*”, czyli napis wydrukowany na folii, nalepiony na podłodze, na którym i wokół którego umieszczone były pozostałe prace. Ten napis, czyli w istocie idiom stylistyczny działań (stylu) Jacka Kryszkowskiego, był pytaniem, które sobie i nam, a w ostateczności sobie i sztuce, zadaje Marek Sobczyk: „Czy i ja mam rozstrajać instrumenty, na których podają właściwy ton dla chóru o poniekąd artyści, na przykład Tadeusz Kantor i Józef Robakowski, na wzór rozstrajania przez Jacka Kryszkowskiego skrzypiec pana Słomkowskiego, nauczyciela prowadzącego szkolny chór w Szkole Podstawowej nr

37 im. Gwardii Ludowej na ul. Narbutta w Warszawie?”. Wspomnienie anarchistycznych zachowań szkolnego kolegi, który potem będzie jednym z najbardziej radykalnych artystów polskich końca XX wieku, staje się punktem wyjścia do skonstruowania dzieła-pytania: czy i ja mam rozstrajać, dekonstruować te instrumenty, na których podawany jest ów „właściwy ton” sztuki? Jest to pytanie retoryczne, bo

cała wystawa jest takim „rozstrajaniem”, „emancypacją” środków i instrumentów. Ale jest to także wielka pochwała postawy Jacka Kryszkowskiego, co Sobczyk zaznacza w komentarzu do dzieła. I, jak wspomniałem, doskonały przykład morfologii dzieła „w cudzysłowie” i to dzieła specyficznego, bo Kryszkowski nie malował, nie produkował przedmiotów, realizował się w żywej materii interakcji.

Sobczyk stosuje różne „cudzysłowy” czy też na różnych poziomach je umieszcza, szukając owej specyfiki „stylistycznej” wybranych artystów lub czegoś – jak w przypadku Kryszkowskiego – co determinuje obraz twórcy, wiedzę o nim, obszar jego aktywności, specyfikę działań. Część prac – co istotne – jest wieloelementowa, tworząca nowe konteksty, zbudowane z obrazów, które w intencji Sobczyka są „skonfrontowane z nią (a może ją konfrontujące)”. Można powiedzieć, że poszczególne ujęcia w cudzysłów różnią się złożonością, stopniem rozwinięcia dramaturgicznego. Ale wskazują także na motywacje Sobczyka, na wybrany przez niego obszar „zainteresowania” innym artystą. Praca „*Piotr Uklański w cudzysłowie*” jest przykładem prostego zabiegu, odwrócenia sytuacji, paradoksu kreacyjnego. Odnosi się do jednej z najbardziej rozpoznawalnych prac Uklańskiego, czyli fotografii sylwetki głowy papieża Jana Pawła II, utworzonej przez kilka tysięcy brazylijskich żołnierzy. Sobczyk wykorzystu-



Marek Sobczyk, „muzeum” w cudzysłowie,  
Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, fot. Marek Krzyżanek

jąc szablon z wizerunkiem późniejszych papieży, tworzy z nich na płótnie sylwetkę żołnierza w hełmie – „z papieża żołnierza”. Metoda pracy Uklańskiego zostaje ujęta w cudzysłów o wyraźniej strukturze paradoksu.

Odmienny, ale równie „prosty” jest zakres „cudzysłowu”, w jaki Sobczyk bierze Grzegorza Kowalskiego. Nie odnosi się w tym przypadku do idiomu stylowego czy warsztatowego, ale do zjawiska, jakim stała się pracownia Kowalskiego na warszawskiej ASP, nazwana kiedyś przez „rastrystów” „Kowalnią”. Wokół tej metafory buduje

je Sobczyk pracę „Grzegorz Kowalski – Prokrust” w cudzysłowie. Ironicznie – jak w przypadku Uklańskiego – ujmuje w cudzysłów potoczne wyobrażenie o pracowni i profesorsze jako tym, który „obrabia młotem”, rozciąga i formatuje przyszłych artystów.

Znacznie bardziej złożone, metaforyczne i chyba celniejsze są cudzysłowy, w których znaleźli się Gerhard Richter i Sigmar Polke, Władysław Strzemiński, Jadwiga Sawicka czy Monika Sosnowska. Ta ostatnia jako *Zgnieciony modernizm*. To jeden z ciekawszych „cudzysłów” Sobczyka, znakomicie pokazujący metodę

badania i kreacji, stosowaną przez artystę. Idiomatyczne dla twórczości Sosnowskiej są przestrzenne, alogiczne konstrukcje weryfikujące tradycję modernizmu jako projektu racjonalnej architektoniki. Te „zgniatane” struktury powstają dla funkcjonalnych galeryjnych czy muzealnych wnętrz. Projekt Sobczyka zakłada pewnego rodzaju konstrukcję „finalną”, czyli zgniecioną kwintesencję modernizmu – powiększoną do skali architektonicznej i zdeformowaną strukturę o formach suszarki do butelek, jednego z *ready mades* Marcela Duchampa. Cudzysłów, w który ujęta została Sosnowska, ma znacznie szerszy, pojemniejszy charakter. Odnosi się w ogóle do tradycji modernizmu i jego znaczenia w sztuce XX wieku. A gest Sobczyka – jak wspomniałem – ma mieć charakter finalny, destrukcyjny, zamykający. „Zgniecenie – pisze w komentarzu Sobczyk – wszelkiego modernizmu rozumianego po pierwsze, jako ciąg myśli proponujących coraz to nowszą perspektywę, po drugie, jako ciąg myśli prowadzący od przyczyny do skutku; tu zatrzymamy linię rozwojową, skutek z przyczyną zastaniemy w zgniecionej, raczej nieokreślonej konfiguracji, raczej proponowanej jako prowadząca od skutku do skutku (raczej bez przyczyny)”.

Marcel Duchamp jest w „muzeum” Sobczyka postacią kluczową. Artysta dwukrotnie obejmuje go cudzysłowem i poświęca mu najbardziej rozbudowaną i przestronnie kluczową dla wystawy pracę – *„Marcel Duchamp” w cudzysłowie* [Giewont, Gaz Kawalerów Wypycha Wodę Panny Młodej Wysoko; Platforma Widokowa]. To zarazem chyba najbardziej osobista realizacja, w którą włączył Sobczyk elementy realnego kontekstu swojej pracowni (drzwi na Platformę Widokową) oraz zbierane od wielu lat butelki po wodzie mineralnej, z których gaz wypchnął wodę Panny Młodej. Ta praca może najwyraźniej ukazuje intelektualne zaplecze całego przedsięwzięcia. „Praca dotyczy nie do końca rozpoznanych kategorii, takich jak «woda» i «gaz» i ich konotacji odniesionej do stożka – góry – Giewontu.” Tylko tyle i aż tyle.

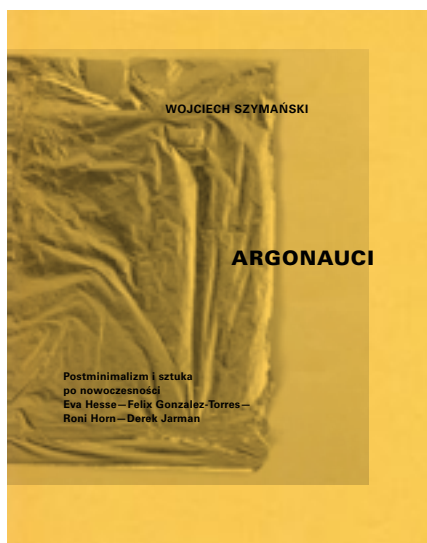
Cytaty pochodzą z *Kursu sublimacji* i autorskich komentarzy Marka Sobczyka przygotowanych na potrzeby wystawy.

Waldemar Baraniewski



## Wojciech Szymański, *Argonauci*

*Argonauci. Postminimalizm i sztuka po  
nowoczesności. Eva Hesse – Félix González-  
Torres – Roni Horn – Derek Jarman,*  
Korporacja Ha!art, Kraków 2015



Choć jednym z głównych bohaterów książki jest Brytyjczyk, *Argonauci* to opowieść przede wszystkim o sztuce amerykańskiej oraz, w niewiele mniejszym stopniu, o amerykańskiej krytyce. Krytyce, która tworzyła narrację zarówno wokół kluczowego w książce Wojciecha Szymańskiego pojęcia postminimalizmu, jak i kontrnarracje, raz niezależne, raz programowo opozycyjne. Jak w przypadku tej, która z historycznego punktu widzenia „zwyctężyła” i stała się naszym elementarzem, tej, którą opowiedzieli Rosalind Krauss i jej uczniowie. Już na najogólniejszej płaszczyźnie *Argonauci* wypełniają istotną lukę w polu polskiej historii sztuki. Spośród dotychczasowych opracowań poruszających problematykę sztuki amerykańskiej drugiej połowy XX wieku odnotować należy przede wszystkim *Komedię sublimacji* (2010) Anny Markowskiej, obejmującą okres od abstrakcyjnego ekspresjonizmu po współczesność. Istnieje jednak fundamentalna różnica pomiędzy opracowaniami Markowskiej i Szymańskiego, która sprawia, że ujęcie Szymańskiego – mimo że nie zakrojone na tak szeroką skalę jak książka wrocławskiej badaczki – zasługuje na nieco większą uwagę.

Różnica ta polega na sposobie pisania historii. Pozycja Markowskiej odwołuje się do pojęcia granicy współczesności ukutego przez Mieczysława Porębskiego (przesuwają ją w stosunku do jego pism na lata 60., co zresztą nie jest dziś szczególnie odkrywcze), ramując w ten sposób swój wywód. W gruncie rzeczy *Komedia sublimacji* jest jednak zbiorem luźno ze sobą powiązanych *case studies* – wcześniej z reguły publikowanych w postaci esejów w innych miejscach – skupionych na analizach konkretnych prac lub *œuvres*. Szymański, choć oczywiście od precyzyjnych analiz nie stroni, to jednak kładzie ogromny nacisk na ciągłość i spójność całej opowieści. Na dzieje postminimalizmu od Ewy Hesse po Dereka Jarmana spoglądamy

z dwóch perspektyw: partykularnego losu i pejzażu w tle, a obraz ani na moment nie skupia się na bliskim lub dalekim planie. Bliżej zatem Szymańskiemu do jego niegdyśszej promotorki, Marii Hussakowskiej-Szysko, autorki *Spadkobierców Duchampa* (1984) oraz *Minimalizmu w sztukach wizualnych* (2003). Związek z tym ostatnim, swego rodzaju przejście pałeczki i kontynuację historii dotyczącej lat 60. zgrabnie podkreśla już projekt graficzny, w którym Agata Biskup puszcza oko do Władysława Pluty, modyfikując jego surowy, „minimalistyczny” projekt przez zmniejszenie formatu i wprowadzenie połyskliwej, złotej, „postminimalistycznej” kolorystyki.

Opowieść Szymańskiego rozpoczyna skrupulatna rekapitulacja dyskursu krytycznego związanego z pojęciem stworzonym przez Roberta Pincusa-Wittena. Szybko dołączają do niego inne hasła, pokrewne bądź komplementarne: „abstrakcja ekscentryczna” Lucy Lippard i „teatralizacja” Michaela Frieda. Autor ściśle trzyma się kluczowych dla wywodu kategorii, nie zbacza w stronę kompulsywnego mnożenia przypisów do mniej w tym kontekście istotnych, a rytualnie cytowanych w dobie po *New Art History* badaczy, filozofów i krytyków kultury. Postminimalizm, jak zauważa na wstępie Szymański, jest pojęciem nieco przykurzonym, stosowanym nadal, tyle że mocno intuicyjnie. Nie do końca sprecyzował je bowiem sam jego twórca, a pojawienie się konkurencyjnych definicji sztuki przełomu lat 60. i 70. sprawy nie ułatwiło. Przede wszystkim zaś postminimalizm przegrał z wizją autorów skupionych wokół magazynu „October”, programowo forsujących pojęcie postmodernizmu i dostrzegających na przełomie lat 60. i 70. fundamentalną zmianę artystycznego paradygmatu. Jednak i oni się nim posługują, potwierdzając, że jego rozumienie jest niejasne, a wszystko i tak sprowadza się do kwestii formalnych. Na łamy monumentalnego, podręczni-



kowego opracowania *Art since 1900*, pióra Krauss i spółki, wkracza postminimalizm wraz z Evą Hesse, później jeszcze przewija się kilkukrotnie. Przy okazji sztuki lat 90. powraca częściej, w odniesieniu do Rachel Whiteread czy Mony Hatoum, rozumiany czysto formalistycznie – co w przypadku środowiska, które koncertowo rozprawiało się z Greenbergiem, jest w gruncie rzeczy dość zabawne – jako sztuka posługująca się minimalistyczną formą przy użyciu niematerialistycznego materiału.

Im dalej w las, tym wyraźniejsze stają się więc akcenty polemiczne. Autor prowadzi dyskusję przede wszystkim z tezami Hala Fostera. Warto zresztą, czytając *Argonautów*, odświeżyć sobie *Powrót Realnego* i obserwować równoległe tory obu książek, które przedstawiają niemal identyczne ramy czasowe. Powraca wiele pojęć, inaczej za to rozłożone zostają akcenty, inaczej jest zarysowywana genealogia i postrzegane trwanie. Na stronach poświęconych latom 80. ścierają się ze sobą pojęcie „sztuki cynicznego rozumu” Fostera, przy którego pomocy ten negatywnie waloryzuje między innymi twórczość Jeffa Koonsa, oraz ironii, jednej z kluczowych kategorii, którymi posługuje się Szymański. Co ważne, przy okazji omawiania sztuki tej dekady Szymański wcale nie rezygnuje z takich sztandarowych dla obrazu tych lat wątków jak neoawangardowe malarstwo i świat neoliberalnej polityki, traktując je jako istotne tło dla długiego trwania postminimalizmu. *Argonauty* nie tylko zapełniają więc lukę w rodzimej historii sztuki, ale i zagospodarowują pole, z którym nie zmierzono się dotąd także na Zachodzie. Tymczasem rośnie zainteresowanie tym, co rozwija się dookoła postminimalizmu. Przed dwoma laty w nowojorskim Jewish Museum pokazano *Other Primary Structures*, uzupełniające wcześniejszy o prawie pół wieku legendarny pokaz Kynastona McShine’a o artystów z globalnego Południa i Wschodu. Rok wcześniej w londyńskim Studio Voltaire odbyła się wystawa *Notes on Neo-Camp* będąca próbą nakreślenia oblicza współczesnego kampu, kategorii bardzo dla postminimalizmu istotnej.

Czy przywracanie i oczyszczanie pojęcia postminimalizmu ma dziś sens? Odpowiedź jest prosta – tak, jeśli tylko będzie ono mogło posłużyć jako narzędzie opisu czegoś ponad mały wycinek historii sztuki końca lat 60. i początku 70. I tak właśnie dzieje się w przypadku *Argonautów*. Z każdą kolejną stroną coraz jaśniejsze staje się, a na

koniec zostaje wyłożone wprost to, że książka Szymańskiego to propozycja przepisania historii sztuki za naszą aktualną granicą współczesności, a przynajmniej uważnej korekty historii dotychczasowych. Autor odwołuje się tu do dwóch modeli opisu. Pierwszy to zakorzeniony głęboko w modernizmie korowód „izmów”, który zakłada, że wraz z przełomem conceptualnym wykwitł pluralizm postaw niedający się ująć w karby spójnego modelu opisowego. Według Szymańskiego nikt już raczej tak nie myśli, choć może należy się zastanowić, czy „sztuka po końcu sztuki” nie jest, *mutatis mutandis*, przedłużeniem tego teleologicznego toku myślenia o sztuce XX wieku. Drugi to tworzona w gronie redaktorów „Octobra” narracja o zmianie paradygmatu. Choć Szymański deklaruje, że przy użyciu odpowiednich pojęć próbuje zaproponować inny, trze-

opisu płynnej rzeczywistości cyfrowej. Obfite wykorzystanie przemyślanej raz jeszcze kategorii friedowskiej teatralności jest gestem wymownie podobnym do rewizyjnych poszukiwań Fostera.

Początkowo moje wątpliwości budził ostatni rozdział – przezornie zatytułowany, za tekstem jego bohatera, „Na własne ryzyko”. Chyba jednak niesłusznie. Twórczość Dereka Jarmana – a nawet ten jej zaprezentowany rzeźbiarsko-ogrodniczy ułamek – to nieco inna historia niż pozostałe i może jednak właśnie dlatego należało ją opowiedzieć. Pokazuje bowiem, jak mistrzynie konstruowany przez Szymańskiego aparat pojęciowy można zrzęcznie, szeroko, ale nadal precyzyjnie wykorzystywać. Połączenie tego z krystaliczną przejrzystością wyводу i kunsztem językowym sprawia, że otrzymujemy książkę cenną i potrzebną, która

## Czy przywracanie i oczyszczanie pojęcia postminimalizmu ma dziś sens? Odpowiedź jest prosta – tak, jeśli tylko będzie ono mogło posłużyć jako narzędzie opisu czegoś ponad mały wycinek historii sztuki końca lat 60. i początku 70. I tak właśnie dzieje się w przypadku *Argonautów*.

ci model, w istocie mówić możemy raczej o przeformułowaniu tego „postmodernistycznego”, uaktualnieniu go i zastąpieniu „zmiany paradygmatu” „zmianną wrażliwości”. W niczym to jednak ważności tego ujęcia nie umniejsza.

Polemiczny stosunek do tekstów Hala Fostera zyskuje natomiast ciekawy rys wobec jego ostatniej książki *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency* (2015), w której Foster diagnozuje, że określony model krytyczności ledwo zipie i zastanawia się, jak można go ratować. Autor *Powrotu Realnego* sięga przy tym także do XX wieku, szukając idei wartych przypomnienia i zrewidowania na użytek opisu współczesności. Odwołuje się również do kiedy indziej zajadłe zwalczanych oponentów, nawet Greenberga, i szkicuje możliwość użycia modernistycznej kategorii bezformia do

– jak każda dobra książka o historii – prowokuje także do stawiania pytań o tu i teraz.

Piotr Policht



## Urzekająca paralaksa. Fotografia i jej obrazy

Muzeum Narodowe w Poznaniu

kuratorka: Ewa Hornowska

25 października – 13 grudnia 2015



Zdzisław Beksiński, *Strefa*, 1957, papier,  
odbitka bromosrebrowa, 29 x 29,5, wł. MNWr

„To pierwsza wystawa fotografii w Muzeum Narodowym w Poznaniu,” z dumą deklaruje Ewa Hornowska, kuratorka wystawy *Urzekająca paralaksa. Fotografia i jej obrazy*. Oczywiście, wcześniej zdarzały się pomniejsze pokazy i ekspozycje zdjęć na jednej ze ścian w salach kolekcji stałej. Jednak na tym mizernym tle monumentalna skala *Paralaksy* imponuje. Podzielona na trzy części rozmieszczone w głównych salach ekspozycji czasowych wystawa składa się z kilkuset obiektów wypożyczonych z Wrocławia, Krakowa, a nade wszystko wyjętych z magazynów poznańskiego muzeum. *Urzekająca paralaksa* to także roz-

budowana, wręcz barokowa scenografia i takiż katalog. Całość skomponowana jest niczym autonomiczny utwór i to zapewne tłumaczy symboliczne odcięcie ekspozycji od programu trwającej równolegle niefortunnej dziewiątej edycji poznańskiego Biennale Fotografii.

Omówienie wystawy wypada rozpocząć od refleksji nad tytułem zaproponowanym przez Ewę Hornowską. Jest coś autentycznie uwodzącego w grze z dość banalnym błędem, który przez pokolenia irytował fotografów, ale dziś na dobrą sprawę niemal nie występuje, skutecznie wyeliminowany przez postęp techniczny.

Paralaksę, czyli efekt niepokrywania się obrazu widzianego w wizjerze z obrazem fotograficznym, należy rozumieć więc metaforycznie. W moim odczuciu stworzona z około 250 obrazów głównie dwudziestowiecznych wykonanych przez fotografów polskich narracja jest próbą innego zobaczenia historii medium. Popularny we współczesnym kuratorstwie motyw spojżenia z ukosa na ustalony kanon historycznych dzieł ma już swoją tradycję, choć należy jeszcze raz podkreślić, że to akurat nie dotyczy Polski. Trudno bowiem kontestować hierarchie, gdy ustalające je przekrojowe wystawy fotografii organizowane są w muzeach raz na kilkadziesiąt lat.

Przyjęta przez kuratorkę perspektywa – czy też paralaksa – zakłada połączenie kwestii technicznych z filozoficznymi, co samo w sobie brzmi obiecująco. Sęk w tym, że nie przekłada się to na wystawę. Być może zawiodła przyjęta przez kuratorkę formuła autorskiego „fotoeseju”. W katalogu wystawy Hornowska pisze, że „prawem eseju dzieła występują na wystawie i w książce w arbitralnie określonych zestawieniach, choć zestawienia te nie mają ostrych granic”. To, co w tekście drukowanym może być lekką, eseistyczną próbą nowego ujęcia tematu, na wystawie staje się przyciężką fototapetą bez wyraźnego początku i końca. Gęsto powieszzone, niemal wchodzące na siebie zdjęcia w rozmaitych ramach i formatach tracą autonomię, a brak porządku chronologicznego czy wyraźnych rozdziałów tematycznych sprawia, że nieważny widz łatwo w tej rzekomo misternej konstrukcji zobaczy chaos, jako żywo przypominający doświadczenie *infite scroll* Tumblera ustawionego na hashtag *#polishartphotography*. Wystawa jest monotonna i nie zmieniają tego trzy projekcje: wideo Izabelli Gustowskiej, *slideshow* Jerzego Lewczyńskiego i cyfrowa wariacja na temat znanego obrazu Józefa Mehoffera w wykonaniu Ramana Tratsiuka. Niezrozumiały, a zapewne także przydługi i zbyt gęsty dla przeciętnego widza „fototasiemiec” urzec może jedynie historyków fotografii polskiej, do których w gruncie rzeczy jest adresowany. Przyznaję, jest coś perwersyjnego w oglądaniu wystawy *de facto* anihilującej dorobek czołowych polskich „fotografików”. Sam nie miałbym odwagi tak poniżyć Jana Bułhaka, Zdzisława Beksińskiego, Zbigniewa Dłubaka czy Jerzego Lewczyńskiego, których mistrzowskie zdjęcia z premedytacją wtopione są w magmę średniej klasy barytów drugoligowych fotografów związkowych w rodzaju Jana Motyki, Mariana Stamma,

Włodzimierza Puchalskiego, Jerzego Wiklendta czy Bogdana Zimowskiego. Mając już świadomość, że klasycy przewracają się w grobie, obeznany z meandrami fotografii polskiej odbiorca zadać musi sobie pytanie, co właściwie z tego wynika?

Odbiór wystawy zdominowany jest przez scenografię, opartą na charakterystycznym dla technicznych diagramów rysunku paralaksy: X. Zrealizowany w pierwszej sali olbrzymi „iks” (czy też po prostu krzyż) częściowo obłożony został cienkimi metalowymi taflami na wysoki połysk odbijającymi postacie zwiedzających, co przy nieuniknionych zniekształceniach daje efekt gabinetu luster. Sporych rozmiarów struktura jedynie zapowiada zbudowany na planie iksa prawdziwy kanton-gipsowy łuk triumfalny zajmujący cały hol dawnego gmachu muzeum. Oczywiście, przy tej gigantycznej strukturze paralaktycznej wszystko wydaje się małe, a zwłaszcza dziesiątki, setki zdjęć umieszczonych w tanich ramach i pod złej jakości pleksi. Na naszych oczach znikają dzieła i autorzy, unieważniane są trwające dekady spory, nie mają znaczenia relacje środowiskowe, artystyczne przyjaźnie i osobiste animozje. Oglądając w masie polską fotografię, dopiero można zobaczyć, jak średnie i nieistotne są te wszystkie zdjęcia, zdaje się mówić Ewa Hornowska. Patrzymy na historię fotografii i widzimy pustkę (dosłownie schody, które prowadzą na kolekcję stałą, ale

chciałem pociągnąć kuratorską metaforę tak, by zabrzmiało to wzniośle).

Wyniesiona z wystawy gorzka wiedza pomieszana z rozczarowaniem polską fotografią ustępuje nieco po lekturze obszernego katalogu, do którego okładki przyklejono niedużych rozmiarów plastikową paralaksę. Pozytywne wrażenie wynika z lepszego dopasowania eseistycznych eksperymentów Ewy Hornowskiej do formatu książki. W przeciwieństwie do wystawy jest ona uporządkowana według rozdziałów i podrozdziałów, w których prześledzić można tok myśli autorki. Zawartość oddają tytuły, między innymi „Widzialna nierzeczywistość”, „Spotkanie rzeczywistości z inną rzeczywistością”, „Obraz o przedłużonym działaniu – powidoki i pamięć”, „(Ob)rysowanie światłem”, „Niepokojąca zmiana planów”, „Widzieć na przestrzał”, „Gra płaszczyzny i głębi”, „Czy światło istnieje?”, „Niewidzialne światło, widzialna ciemność”, „Ludzkie, nie-ludzkie spojrzenie”, „Pod kątem”, „Odpowiedź spojrzeniem”, „Widzialna nierzeczywistość”, „Pytania do fotografii o fotografię” czy wreszcie mogący służyć za klucz do interpretacji całości rozdział „Imitacja pełni”. Także ograniczenie liczby zdjęć ze względu na objętość wyszło katalogowi na dobre. Zestawienia są dobitniejsze, a problemy nie rozmywają się w kolejnych, niepotrzebnych przykładach, których namnożenie tak irytowało na wystawie. Jednak nawet w książce niezrozu-



Mieczysław Chojnowski, *Drzewo*, 1937, fot. czarno białe na papierze, 24,3 x 35,7, wł. MNP

miało być umieszczenie obok siebie zdjęć między innymi Jana Bułhaka, Mariana Stamma, Stefana Arczyńskiego, kadrów z filmów Izabelli Gustowskiej i projekcji Jerzego Lewczyńskiego.

Forsowana przez Ewę Hornowską forma eseju stopniowo stacza się w stronę swobodnego katalogu sposobów widzenia, wręcz edukacyjnego przeglądu ilustrowanego

## Przyjęta przez kuratorkę perspektywa – czy też paralaksa – zakłada połączenie kwestii technicznych z filozoficznymi, co samo w sobie brzmi obiecująco. Sęk w tym, że nie przekłada się to na wystawę.

zdjęciami opisanymi już nie eseistycznie, tylko szkolnie. Niezrozumiałe wydają się także w tej formule noty poświęcone wybrany przez autorkę fotografom. Jeśli zaś chodzi o styl – tak przecież istotny w eseju – to Hornowska, która pozostaje pod wpływem nieśmiertelnych klasyków, czyli Susan Sontag i Rolanda Barthes'a (z gościnnymi wystęпами Waltera Benjamina), nieźle daje sobie radę, unikając miksowania wczorajszych myśli. Z drugiej strony językowo daleko jej nawet do polskich mistrzów gatunku w rodzaju Wojciecha Nowickiego czy Sławomira Sikory. Pisząc

o fotografii po tych wszystkich tekstach świetnych autorów, naprawdę trudno nie otrzeć się o banał. Próbką dla kolekcjonerów? Proszę bardzo! Fragment z rozdziału „Fragmenty, nigdy całość” wypada całkiem przyzwoicie: „Fotografowie poddali się urokowi fragmentu, może nieświadomie uznając swoją bezsilność wobec zamiaru ogarnięcia spojrzeniem więcej, niż zdol-

ny jest do tego jeden człowiek, choćby miał do pomocy znakomite narzędzie w postaci aparatu”. Jedną z moich ulubionych jest również obserwacja pochodząca z rozdziału o zabójczym, jak na esej, tytule „Małe jest piękne”: „Najważniejsze jest kadrowanie przy fotografowaniu z bliskiej odległości, kiedy znaczenia nabierają szczegóły – kilkakrotnie powiększone zaczynają dominować w kompozycji. Wąski kadr zastosowany do pospolitych widoków przemienia je w egzotyczne pejzaże”.

Projektując lekturę katalogu na doświadczenie wystawy, można odnieść

wrażenie, że to szereg scenariuszy szczegółowych, mikronarracji, które nie mogą doczekać się realizacji w muzeum, ewoluowały w kierunku jednego, za to zasadniczego, projektu: w stronę *Urzekającej paralaksy*. Jakkolwiek to zabrzmiało, opierając swoją wystawę na poznawczym błędzie i biorąc za dobrą monetę arbitralność zestawień, Ewa Hornowska wykazała się nie tyle dezynwolturą, co odwagą zaskakującą uważnego obserwatora wystaw w Muzeum Narodowym w Poznaniu. To niezwykła wystawa, która uciekając od natarczywości pokazów monograficznych i łatwości przeglądów tematycznych, szukała istotnych dla techniki problemów, a po drodze zagubiła swoją tożsamość, co w sumie nieźle odpowiada kondycji fotografii dziś. Zastanawiając się nad ciężką nad całością formą fotoeseju, Hornowska zwraca uwagę, że opiera się on na trzech filarach: „Wspólnym dla eseju i fotografii «układzie odniesienia», «rysie indywidualnej osobowości» oraz na swoistym «niespełnieniu» obu mediów”. I może właśnie to niespełnienie jest największą z zalet *Urzekającej paralaksy*.

Adam Mazur



Wojciech Wilczyk,  
*(nie)widzialne*

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN,  
Warszawa

kuratorzy: Artur Tanikowski, Wojciech Wilczyk  
22 października 2015 – 4 stycznia 2016

Za sprawą czasowej wystawy *(nie)widzialne* w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN publiczność miała okazję zobaczyć wystawione równocześnie dwa znaczne (i znaczące dla polskiej fotografii) cykle Wojciecha Wilczyka: *Niewinne oko nie istnieje* i *Święta wojna*. Pomysłodawcami projektu byli sam autor oraz doktor Artur Tanikowski, historyk sztuki i kurator w Dziale Wystaw POLIN. Utworzenie ekspozycji z lubianych piosenek, które wszyscy dobrze znają, wydawało się bardzo bezpiecznym krokiem. Na szczęście, oba cykle zestawione w jed-



ną opowieść odsłaniały jeszcze bardziej dojmujący obraz współczesnego polskiego społeczeństwa niż pokazywane osobno. Niezwykle ważne tło dla tego głosu stanowiła wystawa stała.

Krótko o wystawie. *Niewinne oko...* i *Święta wojna* zostały rozlokowane w tej kolejności w dolnej, zaaranżowanej niby labirynt, partii przestrzeni wystawieniowej. W każdy cykl wprowadzał tekst przybliżający założenia i czas realizacji projektów. Przypomnijmy sobie zatem najważniejsze informacje.

Nad pierwszym projektem fotograf pracował w latach 2006–2008, jeżdżąc po całej Polsce i wykonując zdjęcia budynków pełniących do czasów drugiej wojny światowej funkcję synagog lub *bejt hamidraszów*. Dokumentacja obecnego stanu zachowania składała się z kolorowej fotografii z frontalnym ujęciem budynku lub z perspektywy bocznej oraz maksymalnie obiektywnego tekstu z opisem architektury i krótką historią obiektu. W POLIN cykl reprezentowały 24 alfabetycznie ułożone odbitki, pokaz slajdów wszystkich zdjęć oraz nagrane przez lektorów radiowych dialogi Wilczyka z mieszkańcami odwiedzanych miejscowości, zapisane przez fotografa w trasie.

Po minięciu ekranu ze slajdami, zamykającego pierwszy cykl, wchodziło się w krajobraz zabazgranych blokowisk Krakowa, Łodzi i miast Górnego Śląska. Wulgarnie napisy wieszczące chwałę jednych drużyn piłkarskich, a zagładę drugich, stały się tematem kolejnej pracy Wilczyka realizowanej w latach 2009–2014 i zatytułowanej finalnie *Święta wojna*. Skala nienawiści nie zna tu granic. Częstym słowem przewijającym się w napisach o przeciwnych drużynach jest odmieniany przez wszystkie przypadki i przywoływany w kilku językach „Żyd”, w slangu kibolskim równoznacznym z określeniem wroga. Fotograf wyłuskiwał zwłaszcza te bohomyzy, gdzie wątki antyżydowskie były wyjątkowo widoczne. 32 poziome odbitki, z przerwą na ekran z slajdami, prowadziły do schodów. Sala w górnej części wystawy ukazywała aneks do *Niewinnego oka...*, film dopełniający *Świętą wojnę* oraz skany katalogów z obu wystaw.

Nie ma co owijać w bawełnę – Polska wyłaniająca się z obu projektów to kraj silnie antysemitki. Faktem jest rażąca powszechna obojętność na przejawy wrogości wobec Żydów. Żydów, którzy w szerokim wyobrażeniu stają się obcym i nie-

bezpiecznym innym, dla którego nie ma miejsca w przestrzeni publicznej. Zdjęcia mówią same za siebie – tylko nieliczne synagogi zostały odnowione i oddane gminom żydowskim. Oczywiście, po drugiej wojnie światowej populacja Żydów w Polsce jest dużo mniejsza i nie ma już potrzeby prowadzenia tak wielkiej liczby domów modlitw, ale prostym aktem szacunku byłoby zachowanie ich oryginalnej architektury i choć skromne upamiętnienie pełnionej uprzednio funkcji (przez tablicę na fasadzie i temu podobne). Ale nie, lepiej zatynkować, usunąć dekoracje i pozbyć się przykrej świadomości, że ktoś niekoniecznie z własnej woli musiał opuścić te mury. Z napisami sytuacja ma się trochę inaczej. Obecne w krajobrazie blokowisk, widywane codziennie przez rzeszę ludzi, tkwią dumne, manifestując swoją ohydę. Tylko niektóre znikają zamalowane neutralną farbą, ale żadna farba nie ma takiej siły, aby zmienić moc funkcjonowania słowa „Żyd” wśród „najprawdziwszych z Polaków” – kiboli.

Wojciech Wilczyk, *Wielkie oczy, synagoga*, 28 lipca 2007, z cyklu *Niewinne oko nie istnieje*



Zjawiska uchwycone już kilka lat temu przez Wilczyka zyskują logiczne uzasadnienie dzięki analizie Ledera. Tym samym naiwnością staje się oburzenie na widok kina w synagodze czy hasła „JUDE” obok litanii przekleństw skierowanej do przeciwnej drużyny. Odczuciami, jakie po lekturze kołaczą w głowie i próbują utoro- wać drogę nowej myśli, są raczej smutek i przerażenie, biorące się stąd, że tak waż- na kwestia jak zagłada narodu żydowskie- go mogła zostać odrzucona i zaniedbana w powszechnej świadomości. Próba wy- parcia arcytrudnego przeżycia odzwier- ciedla się w niewidzialności powszednich zjawisk, które sumiennie i skrupulatnie uwidacznia Wilczyk.

Gorzki wydzźwięk wystawy (*nie*)widzial- ne doskonale zgrywa się z programem eks- pozycji stałej, który dogłębnie analizowała Zofia Waślicka w tekście „*Paradisus Iuda- eorum?*” *Narracja w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN* opublikowanym na łamach poprzedniego numeru „Szumu”. Muzeum, którego opowieść oraz samo umieszczo- wienie budynku wpisują się w koncepcję „narracji zbawczej”, możliwie zminimalizo- wało negatywny przekaz i badanie tragicz- nych skutków Zagłady. To, o czym narracja POLIN nie mówi, również ukazywała wystawa Wilczyka: ciągle żywe stereoty- py, niechęć do tego „dziwnego i groźnego” tworu, jakim jest naród żydowski, oraz strach. Prawdziwy strach tak wielu Pola- ków, często zamożnych i dobrze wykształ- conych ludzi, przed konfrontacją z nadal bardzo świeżymi i aktualnymi wspomnie- niami, przemilczanymi przez starsze poko- lenia. Można zatem przyjąć, że przez nie- całe trzy miesiące na przełomie 2015 i 2016 roku Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN przedstawiało najbardziej zbliżo- ny do rzeczywistego obraz współistnienia narodu polskiego i żydowskiego na tym sa- mym obszarze. Gdzieś pomiędzy chłodną i niepozostawiającą złudzeń dokumentacją Wilczyka a wyłagodzoną narracją wysta- wy stałej rysowała się wielowymiarowa prawda.

Jolanta Bobala

## Z Zbigniew Libera: to nie moja wina, że otarła się o mnie ta rzeźba

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warszawa

kuratorka: Joanna Turowicz

22 listopada 2015 – 20 marca 2016



Zbigniew Libera, *To nie moja wina, że otarła się o mnie ta rzeźba*, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, fot. Ernest Wińczyk

„Sztuka potrzebuje autonomii. I mówię to, mimo że sam jestem artystą, o którym wielokrotnie mówiono, że przekracza au- tonomię sztuki na rzecz zajmowania się wspólnymi sprawami. Kiedy w latach 80. zaczynałem swoją przygodę ze sztuką, ta autonomia kojarzyła się z konstruktywiz- mem czy może raczej postkonstruktywiz- mem lub jakimiś innymi kwadratami, których ja osobiście miałem dość, tak jak całe moje pokolenie. Był to swojego rodza- ju eskapizm – ja tu sobie maluję kwadraty, a wy wszyscy się ode mnie odpięrcie, bo nie macie o tym pojęcia. To było śmiertel- nie nudne. Dlaczego nie mielibyśmy się zajmować rzeczami, które są nam wszyst- kim wspólne?” – tak kilka lat temu na łamach „Dwutygodnika” Zbigniew Libera komentował swoje wybory artystyczne. Chyba jednak od tego czasu przeprosił się z konstruktywistycznymi kwadratami, przynajmniej metaforycznie, i w swoim zainteresowaniu historią dwudziesto- wiecznej awangardy, jak i w praktyce pedagogicznej. Już w serii zrealizowanej dla Narodowego Instytutu Audiowizu- alnego, *Mojej historii sztuki*, z zaskakującą swadą opowiadał o najważniejszych figu-

rach polskiego eksperymentu w sztuce, od Katarzyny Kobro i Władysława Strzemiń- skiego, przez Teresę Murak, aż po Oskara Dawickiego.

Libera też jako jeden z nielicznych w Polsce może się mienić artystą prawdzi- wie „multimedialnym”, o autentycznych intelektualnych i politycznych pasjach. Od fotografii politycznej przeszedł do filmu, czego efektem jest futurologiczny *Walser*, a w ostatnich latach dał się poznać z nowej strony za sprawą kilku projek- tów, w których woli raczej pokazywać innych artystów niż samego siebie. Od *Artysty w czasach beznadziei*, czyli castingu na „protégowanego Libery” dla nieznan- nych młodych artystów, ujawnia się jako „ar- tysta-kurator”. Owocem tego jest również najnowsza, jubileuszowa wystawa w Kró- likarni przygotowana na pięćdziesięciole- cie tej instytucji, która potwierdza niemal kanoniczny i „klasyczny” status, jaki ma dziś ten niegdyś skandalizujący artysta. I choć niedawno w wywiadach Libera narzekał, że największym problemem sztuki jest instytucjonalizacja, nie miał nic przeciwko temu, aby kuratorować wy- stawę w jednej z najszacowniejszych pol-

skich instytucji. Libera wybrał kilkadziesiąt rzeźb z kolekcji, które pomieszał ze sobą chronologicznie i zestawiał tematycznie. Odczytany w teorii postkolonialnej, francuskiej teorii poststrukturalistycznej, Foucaultcie, Reichu, antropologii, podjął się zadania „dehistoryzacji” kolekcji i pokazania napięć ideologicznych, historycznych, formalnych w pracach, wydawałoby się, dawno odłożonych do lamusa. Towarzyszą im „tablice poglądowe” Libery zrealizowane w niemal komiksowej estetyce i fotografie obrazujące umieszczenie rzeźb w kontekście przestrzennym. *To nie moja wina...* układa się w wystawę na wskroś osobistą i jest prawdziwym majstersztykiem aranżacji, wchodzenia w dialog i dopowiadania całkiem nowych znaczeń do, wydawałoby się, opatrzonej klasyki polskiej sztuki.

Zaczynamy ostro – z rotundy z panoramicznym zdjęciem *Rytmu* Henryka Kuny z Parku Skaryszewskiego, a lądujemy w środku splecionych ciał i walki o władzę. Spodań bezgłowej dziewiętnastowiecznej *Siedzącej kobiety*, kurczowo zaciskającej dłoń na swym łonie, „patrzy” na nas fotograficzne przyrodzenie Libery, *Dürer* (tytuł prawdopodobnie stąd, że fotografująca go Zofia Kulik określiła jego sylwetkę jako „gotycką”): kobieta jest pod władzą fallusa, choć oboje stracili głowę, czyli rozumność. Obok nich panoszą się męskie ciała i inne fallusy: *Zwid piękny* Jerzego Beresia i rewelacja wystawy, ukształtowany na swastykę *Atleta (XX wiek)* Albina Marii Bończy-Bonieckiego z 1939 roku. Ponad nimi dwie tablice poglądowe: jedna to *Spojrzenie Białej Bogini*, komentarz Libery do tematu kolonializmu, ale też matriarchatu w antropologii Roberta Gravesa, zestawiającym trzy artystki: Olę Niewską, Leni Riefenstahl i Zofię Kulik. Mimo że nie zgadzam się z Liberą, że można kolonialne lub kryptorasistowskie przedstawienia Afrykańczyków tych dwóch pierwszych traktować jakkolwiek emancypacyjnie, uwalniając je spod władzy patriarchalnego spojrzenia, to z pewnością przechwycenie męskich ciał (ciała samego Libery) w monumentalnym fotograficznym projekcie Kulik czy kubistyczny akt Katarzyny Kobro, bohaterki drugiej tablicy, stanowią w sali realną kontrę dla maskulinistycznego pokazu siły. Ich kariery były odważnymi próbami oswobodzenia się, nawet jeśli na przykład życie Kobro na przykład zakończyło się tragicznie, co puentuje historia jej małżeństwa ze Strzebińskim.

Kolejna sala to istne bestiariusz, menażeria rzeźbiarskiej fauny i flory, ale żeby nie było zbyt „cukierkowo”, zaaranżowana wokół przedwojennej żydowskiej artystki Miki Mickun, której ojciec miał w Warszawie fabrykę... kafla ceramicznych. Plansa Libery prawy: *Mika i piec*. W piecach artystka wypalała swoje ceramiczne rzeźby, jak uroczą *Kobietę siedzącą na cokole*, ale to był już rok 1939. Z tego nie może wyjść nic dobrego. I nie, choć Mika nie zostaje ofiarą Holokaustu, to wyzwiewy zagłady nagle unoszą się nad

Zbigniew Libera, *To nie moja wina, że otarła się o mnie ta rzeźba*, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunkiowskiego w Królikarni, fot. Ernest Wińczyk

kolekcją zoomorficznych, organicznych rzeźb: kobiety-rośliny Aliny Szapocznikow, *Kraba* Anny Kamińskiej-Łapińskiej czy *Kaczora* Magdaleny Gross, kolejnej żydowskiej artystki, ocalałej z zagłady, która często przedstawiała zwierzęta z warszawskiego zoo, zabite pod koniec wojny przez nazistów. Przygląda się temu ze ścian kafełkowa *Mucha* Władysława Hasióra, a surrealizmu dodaje całości postmodernistyczna, pluszowa *Ofelia leżący* duetu Kijewski/Kocur. To bardzo kobieca, zmysłowa i delikatna sala, która





Zbigniew Libera, *To nie  
moja wina, że otarła się  
o mnie ta rzeźba*, Muzeum  
Rzeźby im. Xawerego  
Dunkiowskiego w Królikarni,  
fot. Ernest Winczyk







swoje dopełnienie znajdzie w ekspozycji pokoju numer 4, gdzie Libera gromadzi ironicznie zimnowojenny *dream team* artystek PRL: dwie wówczas przeciwstawiane sobie Aliny, Szapocznikow i Ślesieńską. Tablica pogładowa Libery *Francuski łącznik* wskazuje, jak Paryż pozwolił artystkom (między innymi Marii Papie Rostkowskiej) się wyemancypować i katapultować – przynajmniej Szapocznikow – do sławy. Nie ma jednak nic za darmo, bo emigracja była dla nich traumatyczna. Piękne, organiczne, odwilżowe rzeźby kobiet to coś, co mogłabym zawsze oglądać. *Żagiew* Szapocznikow faktycznie zdaje się płońać, konstrukcje architektoniczne Ślesieńskiej po raz kolejny każą pytać o jej autorstwo, ale to jakby częściowo rozłupana *Głowa* Wandy Czełkowskiej najbardziej przykuwa uwagę. Ta sala stanowi jakby alternatywny kanon, zwłaszcza w porównaniu z okalającymi te rzeźby salami z bardzo męskimi, ściśle modernistycznymi w formie rzeźbami mężczyzn. Kubistyczna *Kompozycja muzyczna* Leopolda Lewickiego jest zestawiona z przestrzennymi konstrukcjami Jerzego Jarnuszkiewicza, Mariana Bogusza i legendą Biennale Form Przestrzennych w Elblągu przedstawionego na zdjęciach Libery, zestawionych z sarkastyczną tablicą *Historia sztuki epoki Mieczysława Porębskiego*, co jest delikatną drwiną z kanonu sztuki ustalonego przez znamienitego krytyka, obsesyjnie piszącego o nowoczesności z perspektywy doświadczeń zachodniej awangardy, odmawiając polskiej sztuce oryginalności. Libera wyrysował szafę, w której podobno całą wojnę przyjaciel Porębskiego, Tadeusz Brzozowski, trzymał rzeźbę Lewickiego. To „uszałowienie” polskiej sztuki przez filtrowaną przez francuską abstrakcję jest tym, co Liberze obrzydziło koncepcję awangardy. I może dlatego tak czytelnie opowiada się w swojej ekspozycji po stronie sztuki dużo mniej docenianych i skanonizowanych kobiet.

Odnosi się do tego też ironiczna ekspozycja o „klanach w sztuce polskiej”, gdzie mamy Cricotekę i Grupę Krakowską, stynące z fallicznej dominacji Kantora nad wszystkimi przynależącymi do niej artystkami, zwłaszcza tymi, które często były od Kantora wybitniejsze, jak Maria Jarema. Zamiast dominacji Kantora mamy tutaj utraconego dla historii sztuki Henryka Wicińskiego, autora pierwszej polskiej rzeźby socrealistycznej, *Dziewczyny ze sztandarem*, z którą kontrastują tu dostojne, napuszone, dominujące

posągi mieszczańskich dam Xawerego Dunikowskiego. Przyjaciel Marii Jaremy, Wiciński, ożenił się z jej siostrą, jednak bogata, mieszczańska i krakowska rodzina rozbiła małżeństwo, prawdopodobnie dlatego że artysta był komunistą. Chorującego na gruźlicę siostry szarytki aż do śmierci męczyły w sprawie nawrócenia. Tej historii odpowiada z drugiego końca sali inna „historia rodzinna” – awangardowa pracownia w bloku przy alei Solidarności 62 w Warszawie, czyli dom Henryka Stażewskiego, Marii „Mewy” Łunkiewicz-Rogoyskiej, jej męża Jana, a potem również Edwarda Krasińskiego, domu, który był salonem towarzyskim, a stał się obiektem sztuki, instalacją, *environmentem*, nabrzmiewającym kolejnymi rzeźbami i obiektami. Strzelista, smukła *Kompozycja 1966 (Przedmiot w przestrzeni)* Krasińskiego nadaje abstrakcyjny wymiar tej jakby niedobrej „kolacji przedmiotów” à la animacji Waleriana Borowczyka. Suprematystyczny stół i taca Stażewskiego, pomalowane w podstawowe kolory nijak nie mają się do kolorystycznej kompozycji Mewy i szybującego Krasińskiego. A jednak te osobistości przeżyły ze sobą kilkadziesiąt lat na małej, jak ta salka, przestrzeni. Pośród tych nieprzystających do siebie obiektów Libera posadził kolorową, majolikową *Głowę chłopca* Miki Mickun, niemego świadka historii, którą tutaj zobaczyliśmy.

Odwiedzając wystawę Libery, widz nie nauczy się kanonu historii sztuki, raczej go sobie zdekonstruuje. Kontrastując nazwiska bardzo znane i obiekty wyrwane z czeluści magazynów, Libera nadał im wydzwięk niesamowitości, zaczarował je. Z drugiej strony dobitnie wydobyl silnie maskulinistyczną tradycję awangardy, zaakcentował tłamszenie w nim kobiet przez dominujących mężczyzn (Kantor, Strzebiński) i to właśnie prace kobiet i ich narracje symbolicznie tu triumfują: Mewa jako centralna postać pracowni na alei Solidarności, Mika Mickun walcząca z konwenansami, silne i odważne emigrantki, „białe boginie” przemieniające męskie spojrzenie na siłę, wojnę i zniszczenie, pośród których ustawił swojego całkiem bezbronno, pozbawionego mocy fallusa. Libera jest na tej wystawie sprzymierzeńcem kobiet i ich alternatywnej narracji, a co znaczące, otwiera tę narrację na przyszłość. Ostatnie słowo daje artystce zupełnie współczesnej – w rotundzie, symbolicznym początku i końcu wystawy, na tle nagich kobiet Kuny i bujnej,

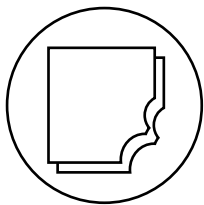
rajskiej parkowej zieleni, pnie się do góry cudownie immaterialna liana z paku Izzy Tarasewicz.

Agata Pyzik

---

WOW!





# Piotr Krajewski

**1**

8 1/2 &lt; 4:33

**2***Astigmatic***3***Apocalypsis cum figuris***4**

Kaman / Miki Mousoleum

**5***Konstrukcja w procesie  
(pierwsza)***6**

Fondazione Prada a Milano

**7***Room for St. John of  
the Cross***8**

artport.whitney.org

**9**

Peter Sloterdijk

**10**

Madshus



fot. Zbigniew Kupisz

## Piotr Krajewski

Kurator i autor, zajmuje się sztuką współczesną i problematyką nowych mediów. Absolwent Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. Współzałożyciel Biennale Sztuki Mediów WRO (pierwsza edycja w 1989 roku) i jego dyrektor artystyczny, główny kurator Centrum Sztuki WRO. Zorganizował wiele wystaw zagranicznych, juror licznych konkursów (między innymi Kurzfilmtage Oberhausen, Transmediale Berlin, EMAF Osnabrück), wykłada w Katedrze Intermediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, gdzie był inicjatorem powstania Katedry Mediacji Sztuki. Zasiada w Radzie Muzeum Sztuki Współczesnej (MOCAM) w Krakowie. Jest członkiem-założycielem Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Artystycznej AICA, Polskiego Towarzystwa Estetycznego i Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

snej (MOCAM) w Krakowie. Jest członkiem-założycielem Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Artystycznej AICA, Polskiego Towarzystwa Estetycznego i Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.







Second Body - Anarchy Dance Theatre | feat. Ching-Ju Cheng

# ECO EXPANDED CITY

13-15.05.2016 \_ weekend otwarcia

wystawy  
piknik  
performanse

szczegóły \_ [wrocenter.pl](http://wrocenter.pl)



WROCLAW 2016  
Europejska Stolica Kultury



Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego



GENOMA Pokoyhof



50 lat  
nieprzerwanie festiwalu kultury



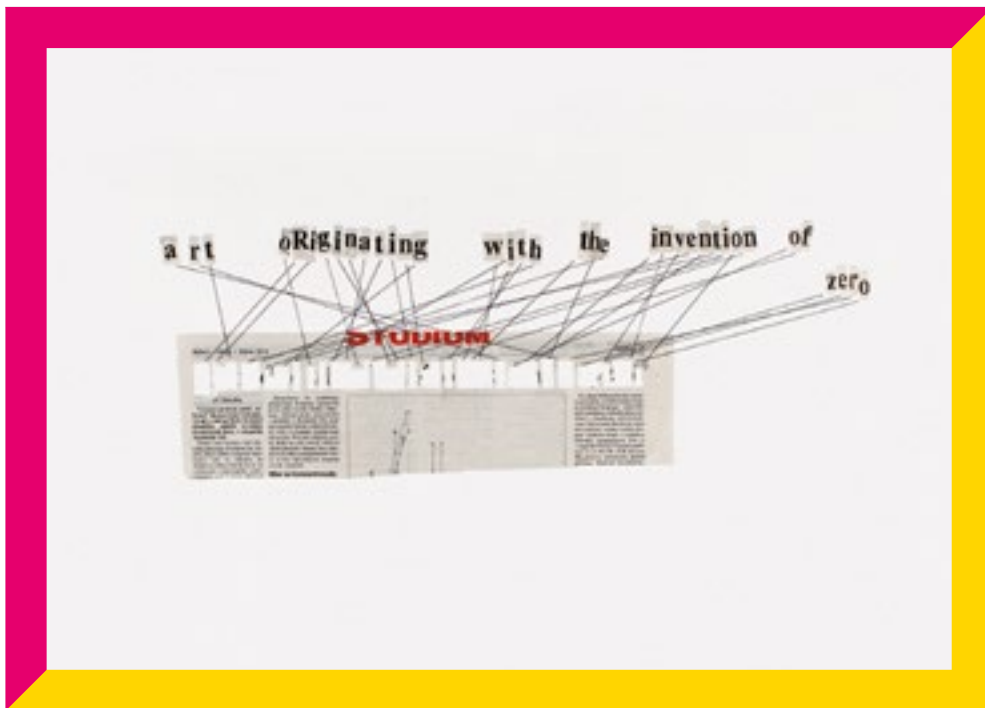
ERSTE Stiftung



Commissioned by Quanta Arts Foundation/QA Ring  
Supported by Ministry of Culture, Taiwan

# Ján Mančuška

Bez tytułu  
2010  
dzięki uprzejmości © Jan Mančuška Estate



Untitled  
2010  
courtesy of © Jan Mančuška Estate

**Najważniejsze  
zawsze jest niewidoczne**  
**That what is absolutely fundamental  
is that we don't see**

**26.02–24.04.2016**