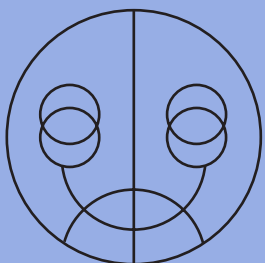


SZUM

„Szum” nr 13
25,00 PLN (w tym 5% VAT)
lato-jesień 2016
ISSN 2300-3391



Dorota
Monkiewicz

Aleksandra
Waliszewska

Realizacja
Wystaw

Paulina
Ołowska

Performans



Poznaj laureatów 15. jubileuszowej edycji konkursu Artystyczna Podróż Hestii

www.artystycznapodrozhestii.pl/konkurs

Organizator:



Mecenas:

ERGO
HESTIA





Roman Kalarus
Cellebration Paris
2017



Z GŁĘBI. ARTYŚCI MUZEUM ŚLĄSKIEMU

Magdalena Abakanowicz, Paweł Althamer, Jan Berdyszak, Henryk Cześćnik, Edward Dwurnik, Wojciech Fangor, Jerzy Fober, Izabella Gustowska, Roman Kalarus, Jerzy Kędziora, Zofia Kulik, Ewa Kuryluk, Robert Kuśmirowski, Natalia Lach-Lachowicz, Przemysław Lasak, Zbigniew Libera, Lech Majewski, Franciszek Maśluszczak, Adam Myjak, Andrzej Pągowski, Józef Robakowski, Jacek Rykuta, Jadwiga Sawicka, Monika Sosnowska, Grzegorz Sztwiertnia, Andrzej Tobis, Jerzy Truszkowski, Ireneusz Walczak, Kazimierz Gustaw Zemła, Artur Żmijewski

Wystawa
czynna do
26.06.2016



Muzeum
Śląskie

Muzeum Śląskie w Katowicach
ul. T. Dobrowskiego 1
40-205 Katowice
tel. 32 779 93 00
www.muzeumslaskie.pl

Muzeum Śląskie w Katowicach jest instytucją kultury Samorządu Województwa Śląskiego współprowadzoną przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

CENTRUM
RZEŻBY
POLSKIEJ
W OROŃSKU

11.06. – 30.10.

2016

T O N Y

C R A G G

R Z E Ż B A

Kuratorka Eulalia Domanowska
Współpraca Bogusław Dobrowolski
Jarosław Pajek

www.rzezba-oronsko.pl

www.sculpture.art.pl

Organizator:



Centrum Rzeźby
Polskiej w Orońsku

Mecenas wystawy:



WSPÓLNOTA
GDANSKA

Patronat medialny:

SZUM

art
eON
magazyn o sztuce

format

Art&Business

plus
Radio 90,7 FM

Patronat honorowy:

gazeta
GDAŃSKA



Ambasada
Brytyjska

o.pl

WP

BRITISH
COUNCIL

gazeta
demi

RAUSCHENBERG

Robert Rauschenberg, *Soviet/American Array VII*, 1988, fotogramatura,
199,4 x 129,8 cm © Robert Rauschenberg Foundation / licensed by VAGA, New York, NY

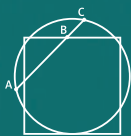


Robert Rauschenberg Travels

10.06.2016-11.09.2016

ATLAS SZTUKI

90-006 Łódź, ul. Piotrkowska 114/116, www.atlassztuki.pl, info@atlassztuki.pl,
wtorek-piątek 11:00-20:00, sobota-niedziela 11:00-17:00



MIĘDZYNARODOWE
CENTRUM
KULTURY
INTERNATIONAL
CULTURAL
CENTRE



MAX ERNST
MUSEUM BRÜHL
DES LVR



Max Ernst

Wystawa
30.05–28.08.2016

Sny ornitologa

Galeria Międzynarodowego
Centrum Kultury
Rynek Główny 25, Kraków
wtorek–niedziela 11.00–19.00

www.mck.krakow.pl

Co-founder of Latvian Museum of Contemporary Art

ABLV CHARITABLE FOUNDATION

is proud to announce solo exhibitions of annual grant recipients:

**EDGARS
GLUHOVS**

**DAIGA
GRANTIŅA**

September 2 – October 16, 2016

kim? Contemporary Art Centre
Riga, Latvia | www.kim.lv



10 YEARS OF PHILANTHROPY

going

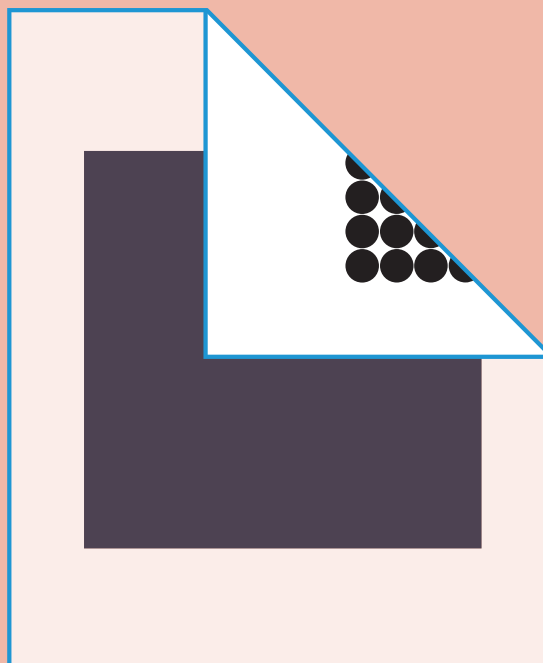
beyond

**KATOWICE
STREET ART
FESTIVAL**

street

- instalacje
- wystawa
- warsztaty
- filmy
- muzyka

art



NOWE ILUSTRACJE

Wystawa: 3 czerwca - 18 sierpnia 2016

Kurorki: Magdalena Godlewska-Siwerska i Jadwiga Sawicka

Galeria Arsenal elektrownia

Białystok, ul. Elektryczna 13 (wejście od ul. Świętojańskiej)

godziny otwarcia wystawy: wt-nd, 10.00-18.00

www.galeria-arsenal.pl / wstęp wolny

Artyści: Tymek Borowski, Piotr Bosacki, Karolina Breguła, Izabela Chamczyk, Małgorzata Dmitruk, Attila Csörgő, Aleksandra Czerniawska, Aleksandra Gontarz, Izabella Gustowska, Małgorzata Jabłońska, Łukasz Jastrubczak, Ewa Juszkiewicz, Lila Kalinowska, Barbara Kasprzycka, Szymon Kobylarz, Paweł Matyszewski, Marzanna Morozewicz, Jacek Niegoda, Zbigniew Oksiuta, Paulina Ołowska, Agnieszka Piksa, Dorota Podlaska, Agnieszka Polska, Magdalena Rej, Jadwiga Sawicka, Grzegorz Sztwiertnia, Jacek Świdziński, Paweł Susid, Leon Tarasewicz, Krzysztof Topolski, Karolina Wiktor, Julita Wójcik, Zorka Wollny, studenci Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego

ALTERNATIVA 2016

USZCZERB- KI I STRATY

**DAMAGE
& LOSS**



24.06.-15.09.2016
HALA 90 B

WWW.ALTERNATIVA-GDANSK.PL
WWW.F-ALT.ORG

Organizatorzy



GDAŃSK
miasto wolności

Projekt dofinansowany
ze środków Miasta Gdańska

Patronat honorowy



MIECZYŁAW STRUK
MARSZAŁEK
WOJEWÓDZTWA POMORSKIEGO

**[KULTURA
DOSTĘPNA**

Partner medialny



Patronat medialny



W

∞

ECO EXPANDED CITY

2016 program Centrum Sztuki WRO

wystawy | działania | warsztaty
szczegóły - wrocenter.pl/eec

fb/WroArtCenter



Historia: Piotr Szlachetko - Wydział Inżynierii i Techniki, Politechniki Wrocławskiej

Wojciech Bąkowski
Holiday Power Supply
8/7 - 20/8 2016
www.svitpraha.org
SV/T





Pawilon
Czterech
Kopuł

#do
czterech
razy
sztuka!

25.06.2016 otwieramy
nowe miejsce dla
sztuki współczesnej.



Muzeum
Etnograficzne



Panorama
Racławicka

Bank Pekao Project Room

18/02 → 13/03/2016

**Piotr
Urbaniec**

31/03 → 24/04/2016

**Piotr
Skiba**

28/04 → 22/05/2016

**Mag-
dalena
Franczuk**

25/05 → 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

**Przemy-
sław
Branas**

13/10 → 06/11/2016

**Anita
Mikas**

10/11 → 04/12/2016

**Bartosz
Kokosiń-
ski**

08/12 → 31/12/2016

**Uladzimir
Paźniak**

Procedury sztuki lat 70.

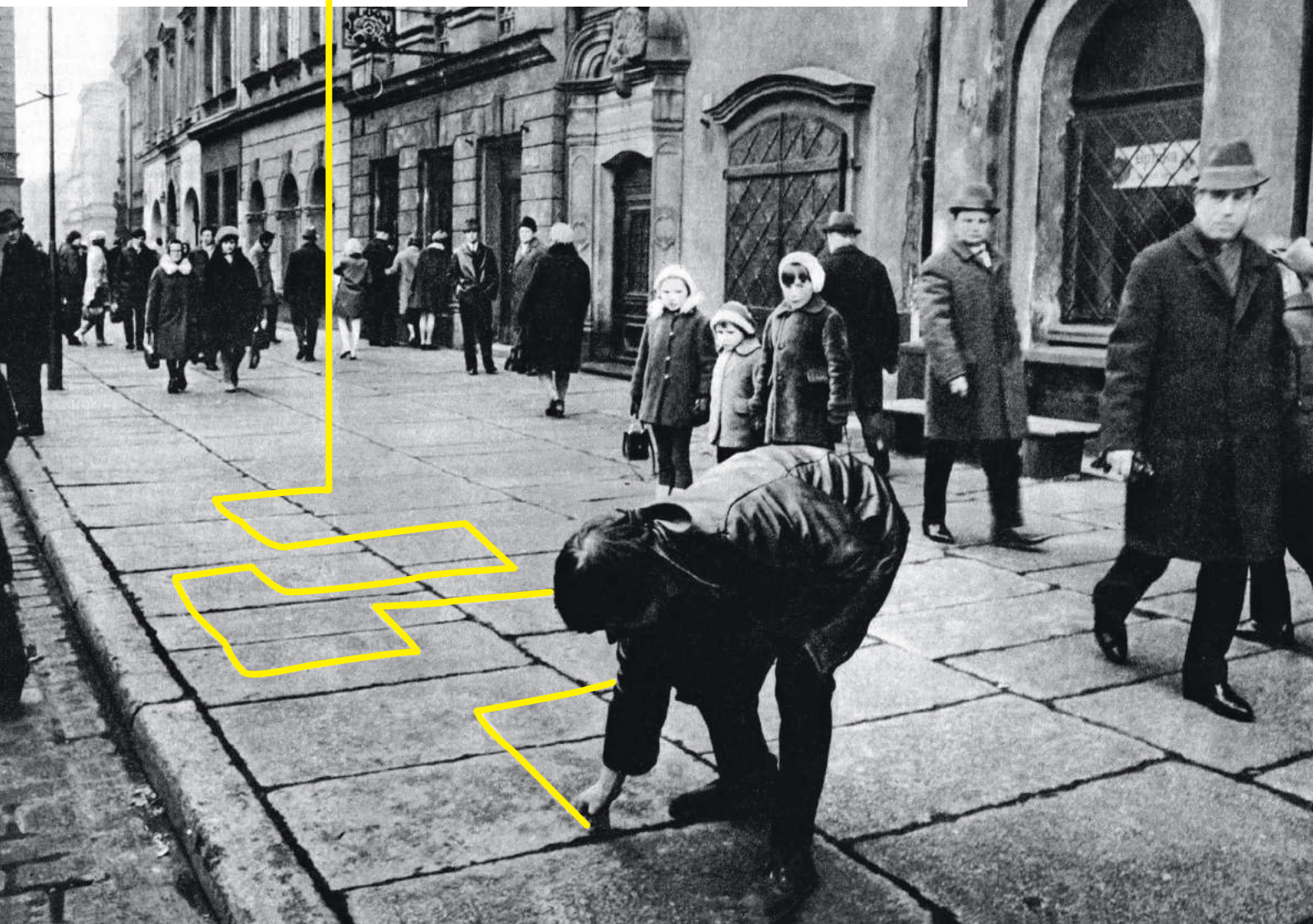
The Procedures of 1970s Art

PROFILE
FUNDACJA

ul. Franciszkańska 6
00-214 Warszawa
www.fundacjaprofile.pl
+48 22 635 16 15
wtorek – sobota
godz. 12–19

24.06 – 18.09.2016

Włodzimierz Borowski, Wojciech Bruszewski,
Andrzej Dłużniewski, Jarosław Kozłowski,
KwieKulik, Natalia LL, Andrzej Matuszewski,
Andrzej Partum, Ewa Partum, Józef Robakowski,
Jerzy Rosołowicz, Jan Świdziński, Warsztat Formy
Filmowej, Krzysztof Wodiczko.



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Lokal przy ul. Franciszkańskiej 6 w Warszawie
jest wykorzystywany na cele kulturalne
przez Fundację Profile dzięki pomocy Miasta
Stołecznego Warszawy – dzielnicy Śródmieście

ANALOGOWY SYSTEM EWIDENCJI CZASU



kwiecień – wrzesień 2016

JUSTYNA ŚMIDOWICZ

Fotograficzne Gry Terenowe:

Justyna Śmidowicz i Katarzyna Balicka – 8.06. | g. 18-20

Justyna Śmidowicz i Wojciech Frasz – 17 i 24.07. | g. 18-20

Justyna Śmidowicz i Grzegorz Bibro – 21 i 28.08. | g. 18-20

Wernisaż: 9.09. | g. 19 | Wystawa: 10-22.09.

facebook.com/rezydenciwrezydencji
asec.tumblr.com

REZYDENCI W REZYDENCJI

CENTRUM
KULTURY
ZAMEK



REZYDENCI
W
REZYDENCJI

Projekt w ramach programu
rezydencji artystycznych CKZAMEK
www.ckzamek.pl

POZnań*



PRENUMERATA I NUMERY ARCHIWALNE
WWW.MAGAZYNSZUM.PL/SKLEP

IZA SZOSTAK
fot. Monika Kmita

Od redakcji

TEKST: Karolina Plinta

Pytanie o kondycję poszczególnych gatunków artystycznych może być kłopotliwe. Żyjemy w końcu w czasach, kiedy działania artystów stają się coraz bardziej multidyscyplinarne i to właśnie ta cecha jest jedną z najwyższej cenionych w sztuce. Wydaje się więc, że siła każdej dyscypliny tkwi w jej zdolności do przyswajania reguł rządzących innymi technikami i otwartości na te sfery rzeczywistości, które do sztuki nie należą. Taką „otwartą” dyscypliną jest chociażby performans, z założenia mający stanowić alternatywę dla tradycyjnych form twórczości artystycznej. Czy zatem pytanie o specyfikę performansu w Polsce ma sens? Jak najbardziej, wszak jest to gatunek, w którym ścierają się ze sobą różne przekonania, czasami – paradoksalnie – bardzo konserwatywne. Z drugiej strony znaczenie performansu względem innych dziedzin artystycznych ciągle rośnie. Nie musimy już chyba dalej tłumaczyć, dlaczego stał się on bohaterem trzynastego numeru „Szumu” i jemu poświęcony jest temat numeru. Warto także zaznaczyć, że problem performansu – i jego skomplikowanej relacji z teatrem – powraca w innych tekstach „trzynastki”, jak choćby w artykule Wojciecha Szymańskiego o powołanym do życia przez Paulinę Ołowską magazynie „Pavilionesque”.

Wydarzeniem tego numeru uczyniliśmy ostatnie trzy wystawy realizowane przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w pawilonie Emilia. Te ekspozycje nie tylko wpisują się w aktualne dyskusje o sztuce, toczone na tle gwałtownych zmian politycznych w Polsce i na świecie, ale stanowią także głos w sprawie projektu nowoczesności, który zdaje się wyczerpywać na naszych oczach. Szersze znaczenie ostatnich wystaw w pawilonie Emilia stara się wychwycić Jakub Banasiak, a jego tekstowi towarzyszy rozmowa z pracownikami technicznymi MSN. Z tematem numeru koresponduje także esej Adama Jastrzębskiego o sztuce artystów nieprofesjonalnych, których twórczość jest często fetyszyzowana i uwikłana w rynkowe mechanizmy, ale może też pełnić istotne funkcje polityczne.

W ciągu ostatnich tygodni w środowisku artystycznym toczy się ostra dyskusja wokół zwolnienia Doroty Monkiewicz ze stanowiska dyrektora Muzeum Współczesnego Wrocław – placówki, którą tworzyła od podstaw. Na razie wiadomo, że Monkiewicz zostanie w muzeum do końca 2016 roku, ale dalsze losy tej instytucji są niepewne. W tym numerze „Szumu” zamieściliśmy rozmowę Adama Mazura z Dorotą Monkiewicz o historii jej kariery kuratorskiej i doświadczeniach w pracy w instytucjach sztuki.

Co natomiast znajdują Państwo w innych stałych działach? W naszej rubryce anglojęzycznej Daniel Malone opowiada o tym, dlaczego jako Nowozelandczyk zainteresował się polską sztuką

i postanowił zamieszkać w tej części Europy. Na stronach, które oddajemy artystom, goszczą tym razem Karolina Brzuzan, Adrian Kolarczyk, Paweł Śliwiński, Sasha Kurmaz, Jiří David, Dominik Cymer, Jacek Kołodziejski i Błażej Pindor. Druga część magazynu zwyczajowo zawiera recenzje z najciekawszych wystaw ostatniego kwartału. „Trzynastkę” – nie wierzymy w przesady, więc uważamy, że szczęśliwą – zamyka *the best of* Pawła Nowaka, prorektora do spraw artystycznych i naukowych warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, którego działalność miała istotny wpływ na poprawę wizerunku tej uczelni. Jako magazyn działający przy tej instytucji zawsze mogliśmy liczyć na jego wsparcie, za które niniejszym serdecznie dziękujemy.

Andrzej Różycki, Klatka, 1968, fotografia, 62x44cm



Andrzej Różycki

Fotografia - w poszukiwaniu sacrum

15.09. - 23.10.2016, kurator: Cezary Pieczyński

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

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



www.pgs.pl

Uskrzydleni

**Paweł Althamer
i Grupa Nowolipie**



30.06.2016 - 15.08.2016, kurator: Adam Mazur

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

Sopot

www.pgs.pl

Ministerstwo
Kultur
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



OKŁADKA:
Władysław Matłęga, *Co Dalej...?*, 2008;
dzięki uprzejmości Anny Stankiewicz

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

WICE:
Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

SEKRETARZ REDAKCJI:
Anna Sidoruk, anna.sidoruk@magazynszum.pl

MARKETING I KOMUNIKACJA:
Ewa Dyszlewicz, ewa.dyszlewicz@magazynszum.pl

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

SKŁAD:
Ewa Pomorska

KOREKTA:
Paulina Bieniek

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Waldemar Baraniewski, Anežka Bartlová,
Łukasz Białkowski, Jolanta Bobala, Maksymilian Bochenek,
Tymek Borowski, Zofia Maria Cielątkowska, Natalia Cieślak,
Przemysław Chodań, Jakub Dąbrowski, Jakub Gawkowski,
Hubert Gromny, Agata Jakubowska, Aleksander Kmak,
Jakub Knera, Joanna Kobyłt, Piotr Kosiewski, Izabela
Kowalczyk, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Kuba Maria
Mazurkiewicz, Szymon Maliborski, Anna Miller, Mateusz
Mondalski, Łukasz Musielak, Agnė Narušytė, Martyna
Nowicka, Dagmara Ochendowska, Ewa Opalka, Janek
Owczarek, Piotr Policht, Arkadiusz Półtorak, Jiri Ptacek,
Agata Pyzik, Piotr Rypson, Konrad Schiller, Marta Skłodowska,
Piotr Stodkowski, Daria Skok, Stach Szablowski, Katarzyna
Szydłowska, Wojciech Szymański, Magdalena Ujma,
Maja Wolniewska

DRUK:
ARGRAF Sp. z o.o.
ul. Jagiellońska 80
03-301 Warszawa

NAKLAD:
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
redakcja@magazynszum.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**



NARODOWY
PROGRAM
ROZWOJU
CZYTELNICTWA

116

Agnė Narušytė – krytyczka sztuki i kuratorka. W latach 1997–2006 pracowała w Litewskim Muzeum Sztuki. W latach 2006–2008 studiowała w Napier University w Edynburgu (Szkocja), a od 2009 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie na Wydziale Historii i Teorii Sztuki. Od 1998 roku współpracuje z tygodnikiem „7 Dni Sztuki”, w którym od 2015 roku jest redaktorką naczelną. Kuratorka wystaw fotograficznych w Centrum Sztuki Współczesnej w Wilnie. Autorka monografii *Estetyka nudy w litewskiej fotografii* (2008) i *Fotografia litewska: 1990–2010* (2011).

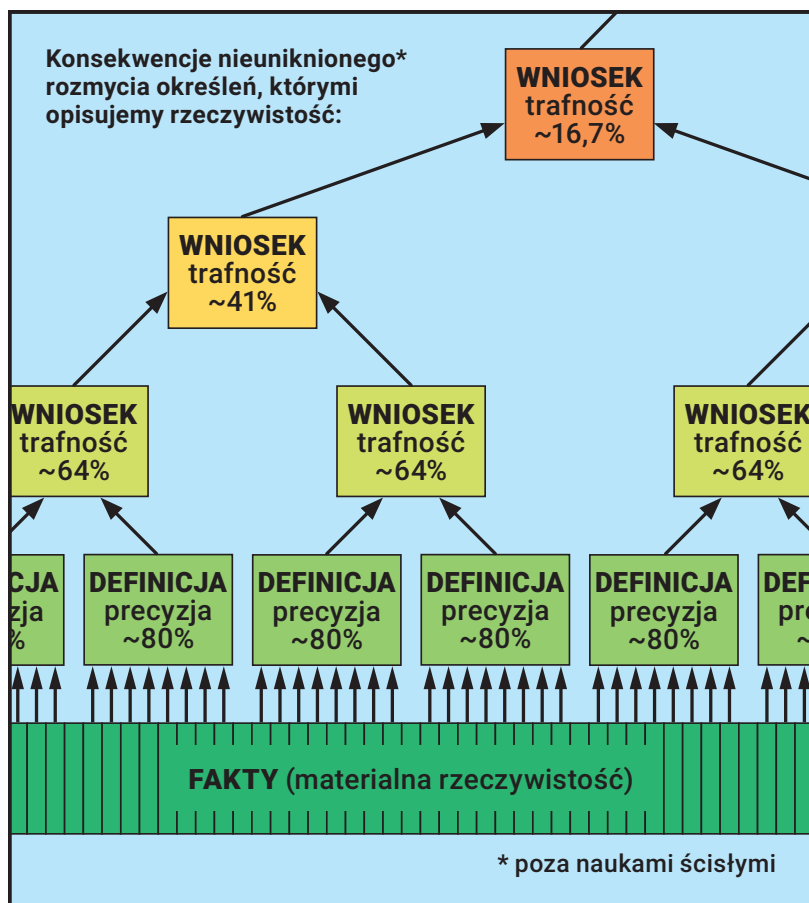
106

Mateusz Choróbski – absolwent Komunikacji Multimedialnej na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (2011), Sztuki Mediów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2013) i Międzywydziałowej Specjalności Multimedialnej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie (2013), obecnie student Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na UAP. Testuje różne zakresy i skale wypowiedzi artystycznej – od krótkich filmów po rozbudowane aranżacje w przestrzeniach galerijnych czy kontekstualne działania w przestrzeni publicznej. Miał swoje wystawy indywidualne w Galerii Arsenał w Białymstoku, Zonie Sztuki Aktualnej w Szczecinie, Another Vacant Space w Berlinie. Członek Koła Falenica.

193

Witold Mrozek – krytyk teatralny i publicysta. Ukończył Międzywydziałowe Indywidualne Studia Humanistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim (kierunki wiodące: filmoznawstwo i dramatologia). Dziennikarz „Gazety Wyborczej”, stały współpracownik Dwutygodnika.com, felietonista portalu e-teatr.pl. Od 2009 roku członek zespołu Krytyki Politycznej. Współpracował z Instytutem Muzyki i Tańca i Instytutem Teatralnym.

TYMEK BOROWSKI



S Z U M

NR 13

lato–jesień 2016

- 19 **OD REDAKCJI**
Tekst: Karolina Plinta
- 48 **DO WIDZENIA**
Aleksandra Waliszewska
- 54 **PATAPHYSICS POST-PARTUM**
With The Probability of Being Seen
Tekst: Daniel Malone
- 56 **TEMAT NUMERU**
Ucieczka z twierdzy
Tekst: Karolina Plinta
- 68 **STRONA ARTYSTY**
Paweł Śliwiński, *Control Group*
- 69 **STRONA ARTYSTY**
Karolina Brzuzan
Projekt graficzny: Jakub de Barbaro
- 70 **OBIEKT KULTURY**
*Da-dantystka. Pawilon – magazyn
– karnawał*
Tekst: Wojciech Szymański
- 78 **STRONA ARTYSTY**
Błażej Pindor
- 80 **WYDARZENIE**
*Akcja regeneracja. Trzy ostatnie
wystawy w Emilii*
Tekst: Jakub Banasiak
- 90 *Kompromis z grawitacją*
Z ekipą montażową Muzeum Sztuki
Nowoczesnej w Warszawie rozmawiają
Jakub Banasiak i Adam Mazur
- 98 **TEORETYCZNIE**
Art Brut i mit natury
Tekst: Adam Jastrzębski
- 105 **STRONA ARTYSTY**
Adrian Kolarczyk, *Zapalniczka*
- 106 **INTERPRZTACJE**
Pożytki z błędzenia
Tekst: Mateusz Choróbski
- 114 **STRONA ARTYSTY**
Jiří David, *Clot from Eden*
- 115 **STRONA ARTYSTY**
Sasha Kurmaz, *Bez tytułu*
- 116 **BLOK**
Geologia litewskiego pola sztuki
Tekst: Agnė Narušytė
- 126 **ROZMOWA**
Wszędzie tam, gdzie jestem
Z Dorotą Monkiewicz rozmawia
Adam Mazur
- 140 **KALENDARIUM**
- 146 **RECENZJE**
- 179 **STRONA ARTYSTY**
Dominik Cymer i Jacek Kołodziejski
- 200 **WSKAZANE**
Paweł Nowak

PLATO

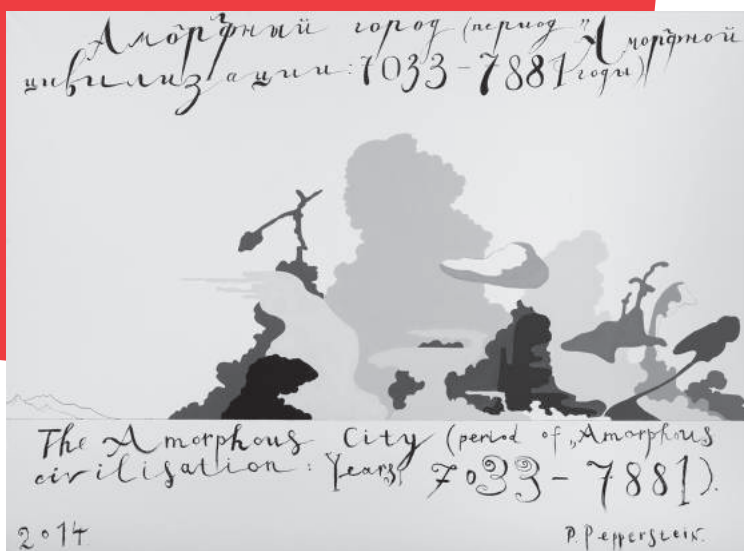
platform (for contemporary art)

Ostrava

Pavel Pepperstein ^(RU) Memory is over

19 05 – 21 08 2016

Curated by Tomáš Glanc



Roman Štětina ^(CZ) and Miroslav Buriánek ^(CZ) Instructions for use of Jiří Kolář

23 06 – 18 09 2016

Exhibition opening 22 06 2016

Curated by Marek Pokorný



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

The project is supported by the City of Ostrava



OSTRAVA ONES
Ostrava City Gallery

FlashArt

neutron media

artalk.cz

ArtMap

A2

ort

Media Partners

MINISTERSTVO
KULTURY

OSTRAVA

Muzeum
Vítkovice

OSTRAVA!!!

OSTRAVA!!!

OSTRAVA!!!



HENRYK STAŻEWSKI

SPECTRA ART SPACE MASTERS

22.04.–31.07.2016

ul. Bobrowiecka 6, 00-728 Warszawa · www.starakfoundation.org



W I D N A

ul. Grzegórzecka 31, Kraków

Kinga Nowak **Formy wyobraźni** 31.05–30.06.2016

Kuratorka: Magdalena Ujma

COMMON GROUND ZUZA GOLINSKA

26 XIII—23 IX

GGM1

PAGANUS

MARTA CWUJDZIŃSKA / ADAM KRUK
MICHAŁ ŁAGOWSKI / JUSTYNA ORŁOWSKA
BARTOSZ ZIMNIAK AKA POMME DE TERRE

24.06—07.08.2016

kuratorka: Wiktoria Biezuńska

GGM1 / Gdańska Galeria Miejska 1 / ul. Piwna 27-29 / Gdańsk
www.ggm.gda.pl



MAGDALENA PTASZNIK - SURFING

7.07 - 3.09

BEZ KADRU

TOMASZ MACHCIŃSKI

WSPÓŁPRACA: FUNDACJA FRIK

2.09

POWRÓT (DO) PRZYSZŁOŚCI #3

MARYSIA ZIMPEL - *WHAT DO YOU REALLY MISS?*

ALEX BACZYŃSKI-JENKINS - PREMIERA

KURATOR: MATEUSZ SZYMANÓWKA

Projekt
finansowany
przez
Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

8.09 - 15.10

PUSTO

WYSTAWA FINALISTÓW ARTYSTYCZNEJ PODRÓŻY HESTII

KURATOR: MICHAŁ SUCHORA

B

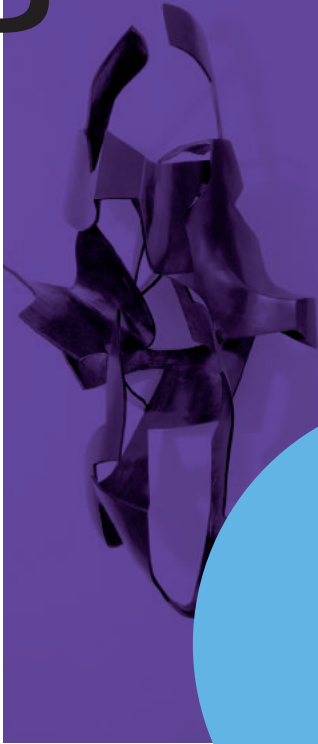


foto © Krzysztof Bednarski

FORUM POSTAW
GALERIA DIZAJN
25.05
-07.08.2016



foto © Depot Basel – Forum for an Attitude
– Pablo Calderón Salazar



ALICJA
PATANOWSKA,
MYSZY I LUDZIE
GALERIA SIC!



17.06
-31.07.2016

KRZYSZTOF
M. BEDNARSKI,
GRAVITY.
W HOŁDZIE
TYMOTEUSZOWI
KARPOWICZOWI
GALERIA
AWANGARDA
25.06



foto © Alicja Patanowska



31.07.2016
A

www.bwa.wroc.pl

B
A W
Wrocław

BWA Wrocław
Galerie Sztuki Współczesnej
ul. Wita Stwosza 32, 50-149 Wrocław
Dyrektor: Marek Puchała

WIESŁAW SZAMBORSKI



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

GALERIA
OPERA ●

26/05-24/06/2016
teatr.wielki.pl



Antoni Mikołajczyk, *Zapisy Dźwięku* – Warszawa, 1998, fotografia, 50 × 59,7 cm

ANTONI MIKOŁAJCZYK

ŚWIATŁO ODNALEZIONE | LIGHT REGAINED

17.06 – 30.09.2016

Fundacja 9/11 Art Space
www.fundacjaartspace.pl

9/11 ART SPACE

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego oraz Miasta Poznania

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

POZNAŃ*

Patronat medialny:

Art&Business

artinfo.pl



GALERIA PIEKARY

Galeria Piekary
ul. św. Marcin 80/82
61-809 Poznań
CK Zamek, Działek Różany

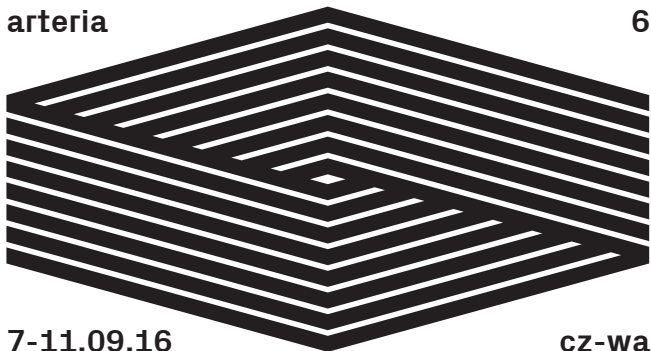
FK°
FOTOGRAFIA KOLEKCYJERSKA.pl

SZUM

ZP
of

arteria

6



7-11.09.16

CZ-WA

ZUZANNA SOKOŁOWSKA

DOBRO WŁASNE, DOBRO WSPÓLNE

Amerykański filozof Michael Hardt i włoski myśliciel Antonio Negri w swojej książce „Imperium” postanowili poddać intensywnemu badaniu ponowoczesny kapitalizm, trafnie zauważając, że współczesna rzeczywistość pogrążona jest w kryzysie prawa wartości. Negri sformułował teoretyczny projekt dobra wspólnego, czy też raczej „tego co wspólne”, które wywodzi się bezpośrednio ze sfery produkcji, definiowanej współcześnie jako praca biopolityczna. A czym ona jest? Jak twierdzą autorzy „Imperium”, „jest to praca, której wytworami są afekty, relacje społeczne, wiedza, obrazy, informacja, kody, formy życia i podmiotowości, która jest w coraz większym stopniu autonomiczna wobec kapitalistycznej kontroli”. 6 już odsłona Festiwalu Sztuki

ART.eria odbywającego się w przestrzeni publicznej Częstochowy, stanie się polem artystycznych, a także biopolitycznych eksploracji badających miejskie obszary tego, co wspólne i przede wszystkim społeczne, traktując je, w myśl teorii Hardta i Negriego, jako „niewyczerpane źródło kreatywności i innowacji”. Zaproszeni artyści: Agata Zbylut, Agata Lankamer, Aleka Polis, Alicja Rogalska, Bogna Burska, Emilia Dudziec, Krzysztof Maniak, Maciek Chodziński, Szymon Motyl, Grupa FRiKO zaangażują mieszkańców do aktywnego uczestnictwa w budowaniu platformy wzajemnej komunikacji, która będzie sprzyjać integracji, zaangażowanej rozmowie, jak i wymianie doświadczeń. Różnorodne, interdyscyplinarne realizacje twórców będą aktywizować mieszkańców do podejmowania działań w przestrzeni miejskiej, osvajania i nadawania jej nowych znaczeń. Grupa FRiKO zaprosi publiczność na pięciodniowy piknik w samym sercu Częstochowy, czyli w III Alei, która na co dzień wykorzystywana jest głównie jako strategiczny punkt przejścia, nie wymagający żadnego aktywnego zaangażowania. Szykowanie wspólnych posiłków i grillowanie w centrum miasta stanie się przede wszystkim pretekstem do spotkań, przywracając tej części Częstochowy prawdziwie publiczny charakter. Tymczasem Krzysztof Maniak przygotuje specjalną instalację, wpisującą się w działania land artowych artystów. Maniak stworzy niewielki biały kubik, nawiązujący bezpośrednio do twórczości konceptualnego artysty Sol Le Witta. Zostanie on przysypany ziemią i nasionami trawy. Praca Maniaka będzie powoli poddawana procesom dojrzewania, nieustannej zmiany i wystawiona na działanie natury, nad którą człowiek nigdy nie będzie mógł przejąć absolutnej kontroli. A Agata Zbylut przygotuje realizację o symptomatycznym tytule „Robaczki Świętojańskie”, składającą się z telefonów komórkowych z zielonymi wyświetlaczami, na których ukazywać się będą hasła z transparentów ludzi biorących udział w manifestacjach. Dla artystki robaczki świętojańskie stają się egzemplifikacją tajemnicy oraz obezwładniającego piękna – kuszą i zniewalają wzrok, rozblyskując zielonymi korpusami na tle ciemnego nieba. Jednakże w kontekście działań Zbylut te niezwykle owady nabierają również innego znaczenia – stają się symbolem relatywizmu, zacierania granic pomiędzy tym, co dobre, a co złe. Jej instalacja bezpośrednio podważa nieomyślność rozumu, jego analiz i spostrzeżeń, co skłoni tym samym publiczność do weryfikacji własnych poglądów. W trakcie tegorocznej ART.erii nie zabraknie również sporej dawki muzyki w wykonaniu Zespołu Nagrobki i Zespołu PMS, jak i okazji do żywoiowych, intelektualnych dyskusji, bo festiwal w przestrzeni publicznej to żywa, aktywna praca na miejskiej tkance, która ma służyć dobru indywidualnemu, dobru wspólnemu oraz przede wszystkim wypracowaniu zdolności do samodzielnego, krytycznego myślenia o otaczającej rzeczywistości.

24 czerwca — 11 września 2016

Galeria BWA SOKÓŁ w Nowym Sączu

Sądecki Park Etnograficzny w Nowym Sączu



pany chłopcy chłopcy pany

Wojciech Szymański

Magdalena Ujma

Galeria BWA Sokół
w Nowym Sączu
Przemysław Branas
Karol Radziszewski

Sądecki Park Etnograficzny
w Nowym Sączu
Agata Biskup
Leone Contini
Jan Gryka
Małgorzata Mirga-Tas
Dorota Nieznalska
Paulina Ołowska
Franciszek Orłowski
Jaanus Samma
Julita Wójcik

Organizator:



SOKÓŁ
Małopolski Centrum Kultury
INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO

MAŁOPOLSKA

Współorganizator:



MUZEUM OKRĘGOWE
w Nowym Sączu
INSTYTUCJA KULTURY WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

WYKRÓJ. MIASTO. TARNÓW

m.in. Bownik, Przemysław Branas,
Magdalena Burdzyńska, Mario Kiesenhofer/
Wiedeń, Elizabeth Szancer-Kujawski/Nowy Jork,
Krzysztof Maniak, Janusz Noniewicz
i studenci Katedry Mody ASP w Warszawie,
Marzena Nowak, Agata Endo Nowicka,
W P Onak/OCR-Creations, Damien Fredriksen
Ravn/Antwerpia, Hanna Rydlewska, Jadwiga
Sawicka, Alina Szapocznikow, Kazimiera
Szczuka, Wendy&Jim (Hermann Fankhauser
i Helga Ruthner)/Wiedeń, Charles Worth/Paryż,
Antoine Bourlard/Rzym

19 / 06
28 / 08 2016

**“TO CO ZOSTAŁO ZAMAZANE
JEDNOCZEŚNIE ZOSTAŁO UTRWALONE”**

JAN ŚWIDZIŃSKI, 1983

**“TO CO ZOSTAŁO UTRWALONE
JEDNOCZEŚNIE ZOSTAŁO ZAMAZANE”**

YAN KURZ, 2016



OPOWIEŚĆ O TYM, ŻE DOBRA SZTUKA
JEST INTELIGENTNA



SZTUKA SZUKA IQ

ARTYŚCI WROCŁAWIA

3 lipca–11 września 2016

Wernisaż: 2 lipca 2016, godz. 18:00

Narodowe Forum Muzyki
pl. Wolności 1 | Wrocław

Tomasz **BRODA** / Jan **CHWAŁCZYK** / Krystyna **CYBIŃSKA** / Tomasz **DOMAŃSKI** / Stanisław **DRÓZDŹ** /
Kurt **FLECKENSTEIN** / Józef **HAŁAS** / Marcin **HARLENDER** / Aga **JARZĄBOWA** / Paweł **JARODZKI** / Kasia **KMITA** /
Piotr **KMITA** / Jerzy **KOSAŁKA** / Hanna **KRZETUSKA** / Waldemar **KUCZMA** / Natalia **LACH-LACHOWICZ** /
Andrzej **LACHOWICZ** / Eugeniusz **MINCIEL** / Zdzisław **NITKA** / Krzysztof **SKARBK** / Eugeniusz **GET STANKIEWICZ** /
Anna **SZPAKOWSKA-KUJAWSKA** / Waław **SZPAKOWSKI** / Radek **ŚLANY** / Albin **TOMASZEWSKI** /
Lech **TWARDOWSKI** / Antek **WAJDA** / Krzysztof **WAŁASZEK** / Urszula **WILK** / Maria **ZUBA**

www.wroclaw2016.pl | [FB/esksztukiwizualne](https://www.facebook.com/esksztukiwizualne)

Wystawa zrealizowana w ramach programu Sztuk Wizualnych Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016



WROCŁAW 2016
Europejska Stolica Kultury



EUROPEJSKA
STOLICA KULTURY

SFINANSOWANE ZE ŚRODKÓW

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

WSPÓLORGANIZATORZY



NFM



Impart

PARTNER STRATEGICZNY



KGHM
POLSKA MIĘDŹ

PARTNER SZTUK WIZUALNYCH

CREDIT SUISSE

PARTNER WYSTAWY



Narodowe
Forum Muzyki

już w sprzedaży

Oduczyć sztuki

*Metoda pedagogiczna
Leona Tarasewicza
na tle tradycji dydaktycznej
Wydziału Malarstwa
Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie*

Jakub Banasiak



www.fundacjakulturamiejsca.pl

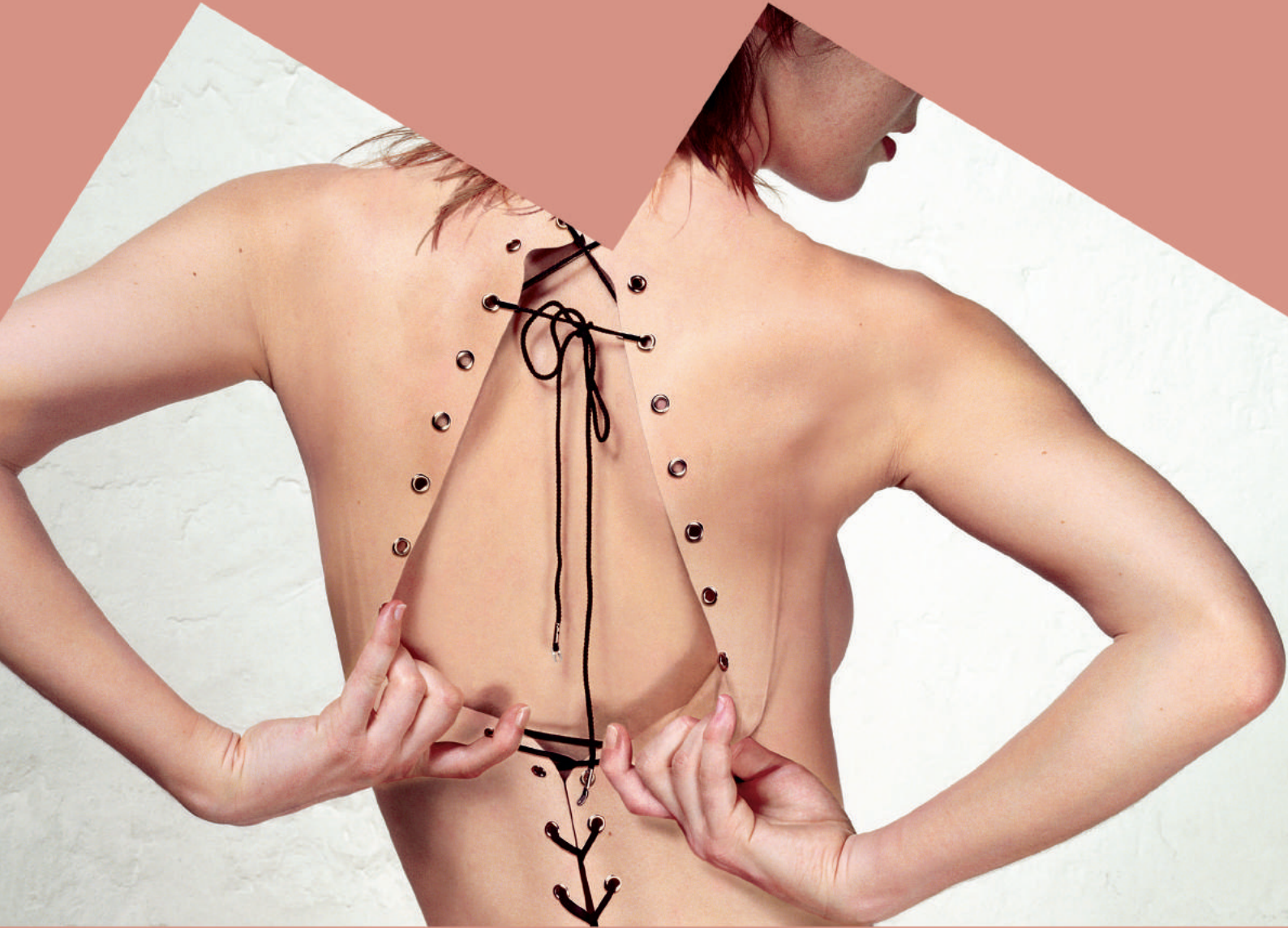


KRAKÓW



MUZEUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
W KRAKOWIE

MOCAK



MEDYCYNA W SZTUCE

22.4-2.10.2016



PROJEKT UTWORZENIA MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W KRAKOWIE BYŁ WSPÓŁFINANSOWANY PRZEZ
UNIJĘ EUROPEJSKĄ W RAMACH MAŁOPOLSKIEGO REGIONALNEGO PROGRAMU OPERACYJNEGO NA LATA 2007-2013



MAŁOPOLSKA



PATRONI HONOROWI



UNIWERSYTET
JAGIELLONSKI
W KRAKOWIE



PATNER MOCAK-ii



PATNER EDALAN EDUKACYJNY



PATNER WYSTAWY



PATNER GALERII RE



PATRONI MEDALNI



gazeta



KULTURA



dwójka



dwójka



rynekzdrowia.pl



Nicole Tran Ba Vang, bez tytułu [06], 2001, z cyklu Kolekcja wczesna/lata 2001, fotografia, 110 x 120 cm, courtesy N. Tran Ba Vang

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA /
The Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor CRICOTEKA
ul. Nadwiślańska 2-4, Kraków
www.news.cricoteka.pl

cricoteka

Kurator / Curator: Joanna Zielińska

KIEDY
ZNÓW
BĘDĘ
MAŁY?

WHEN
WILL
I BE
LITTLE
AGAIN?



17.06-18.09.2016

Wernisaż / Opening: 17.06.2016, godz. 18:00

Organizator:

cricoteka

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

MAŁOPOLSKA

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego
Dofinansowanie ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Partnerzy:

Instytut
Pamięci
Museo

Patronat medialny:

SZUM

NOTES—
NA—6
TYGODNI

RADIO
KRAKÓW

OFF | RADIO
KRAKÓW

gazeta

TVP3
KRAKÓW

TVP
KULTURA

DEBUTS

ZDJĘCIE: KAMIL ŚLESZYŃSKI

DEBUTS 2016

9 CZERWCA 2016 | 17:00

PRZYJDŹ I POZNAJ 40 NAJBARDZIEJ
UTAŁENTOWANYCH DEBIUTUJĄCYCH
POLSKICH FOTOGRAFÓW!

ANDEL'S HOTEL ŁÓDŹ
OGRODOWA 17
9/06-6/07.2016

ORGANIZATOR



MECENASI WYSTAWY



warimpex

PARTNERZY WYSTAWY



PATRONI MEDIALNI



W RAMACH



www.andelsart.com

NAJBLIŻSZE WYSTAWY:

8.09.2016	ANDEL'S PHOTO	Ula Tarasiewicz	Łódź
29.09.2016	ANDEL'S PRESENTS	Michał Gajer	Kraków
27.10.2016	ANDEL'S PRESENTS	Łódź Kaliska	Łódź
24.11.2016	ANDEL'S PRESENTS	Monstfur	Łódź

KRAKÓW

AURÉLIEN FROMENT // KRZYSZTOF PIJARSKI. MOIRÉ

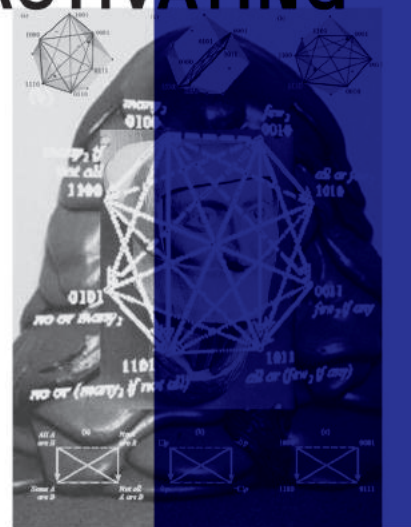
TEKST I JEGO WYKONANIE / TEXT AND ITS PERFORMANCE

4.06–21.08.2016



INŻYNIERIA OBRAZU – REAKTYWACJA FOTOGRAFII IMAGINEERING – (RE)ACTIVATING THE PHOTOGRAPHIC

17.05–21.08.2016



PATRONI MEDIALNI GALERII / GALLERY MEDIA PATRONAGE: M A O M E N T A

WIZYTERIA KLUBU

les Abattoirs

KLIVZ

Patroni medialni wystawy / Exhibition Media Patronage: HERITO

Culture Island

amirichon forum kultury

OFF

OPŁ

Radio Kraków

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW / CO-FINANCED BY: SZUML

Partners / Partners: FRAGILE

Opeje 1.1



GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ BUNKIER SZTUKI / BUNKIER SZTUKI GALLERY OF CONTEMPORARY ART BUNKIER.ART.PL



**BARTEK BUCZEK
SZYMON SZEWCZYK**

DYWAN TO LAWY

**KURATORKA:
AGATA CUKIERSKA**

**24.09.2016
– 10.11.2016**



kronika

Rynek 26, Bytom
tel. 32 281 81 33
www.kronika.org.pl

Fotel do pracowni twórcy (2015, obiekt użytkowy wykonany na bazie projektu Gerrita Rietvelde, drewno, sklejkę powłoki lakiernicze, 90 x 80 x 70 cm, autor Bartek Buczek, fot. Barbara Kubska).



malarstwo
grafika /
rzeźba /
fotografia /
nowe media

Nagroda
Fundacji
Grey House

zgłoszenia
do 15 lipca

[www.szara
kamienica.pl/
pl/news](http://www.szara
kamienica.pl/
pl/news)




OKSYDAN
2016


ZANURZENIE
2016/2017


BREATH TAKING
2017

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUKI WIZUALNEJ
INTERNATIONAL FESTIVAL OF VISUAL ARTS

inSPIRACJE 11
OKSYDAN

Po płynno-empatycznej stronie życia
On the fluid empathetic side of life

ZACHŁYŚNIJ SIĘ SZTUKĄ / IMMERSE YOURSELF IN ART

blisko 100 obrazów, instalacji, nowych mediów / nearly 100 paintings, installations, new media artworks

PALLADA UBEZPIECZENIA / PALLADA INSURANCE / GRAND PRIX

najlepsi z najlepszych / the best of the best

PEŁNE ZANURZENIE! / FULL IMMERSION!

KAMP! - Dj Siasia (Dirty Stuff Records / Katowice) - Dj Dastin (Dual Force Records / Szczecin)

www.inspiracje.art.pl

24-26.06.2016

SZCZECIN



Miasto
Szczecin

muZ



foto: Diana Kofczewska

DE - MO - KRA - CJA

20.05 – 10.07.2016

JANUSZ BAŁDYGA, MIROSŁAW BAŁKA, ANNA BAUMGART, JOANNA BORKOWSKA, KAROLINA BREGUŁA
JANUSZ BYSZEWSKI, HUBERT CZEREPOK, DOUWE DIJKSTRA, YAROSLAV FUTYMSKYI, MAURZYCY GOMULICKI
MAŁGORZATA GUROWSKA I JOANNA RUSZCZYK, WIKTOR GUTT I WALDEMAR RANISZEWSKI, ELŻBIETA JABŁOŃSKA
RAFAŁ JAKUBOWICZ, ZUZANNA JANIN, JERZY KOSAŁKA, GRZEGORZ KOWALSKI, TOMASZ KOZAK, ZOFIA KULIK
JAROSŁAW KOZŁOWSKI, KATARZYNA KOZYRA, JULIA KUREK, ROBERT KUŚMIROWSKI, FABIEN LÉDÉ
DOMINIK LEJMAN, MONIKA MAMZETA, KAROLINA MEŁNICKA, ALEKA POLIS, JOANNA RAJKOWSKA
ROBERT RUMAS, JADWIGA SAWICKA, SLAVS AND TATARS, „SZALONA GALERIA” (JAKUB DE BARBARO
AGNIESZKA POLSKA, JANEK SIMON FEAT. KATARZYNA PRZEZWAŃSKA), RADEK SZLAGA, STACH SZUMSKI
JAN ŚWIDZIŃSKI, MAREK WASILEWSKI, ARTUR ŻMIJEWSKI, JULIA PETELSKA I GAJA WASILEWSKA

ORGANIZACJA I ARANŻACJA WYSTAWY: WALDEMAR TATARCZUK / WSPÓŁPRACA: PAULINA KEMPISTY

Galeria Labirynt

ul. ks. J. Popiełuszki 5, Lublin, www.labirynt.com

PATRONAT MEDIALNY:

SZUM

Newsweek

o.pl

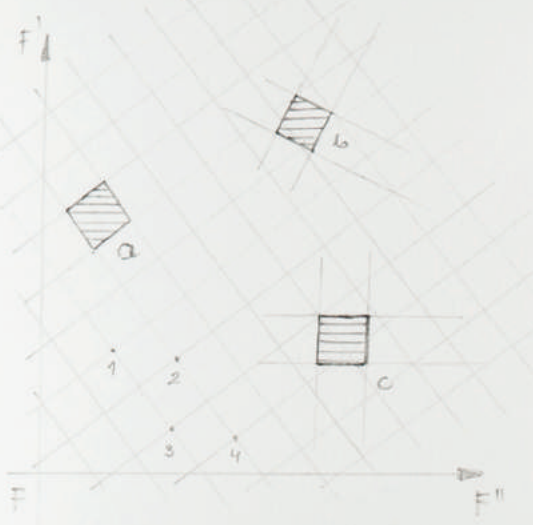
NOTES—
—NA—6
TYGODNI

CzasKultury

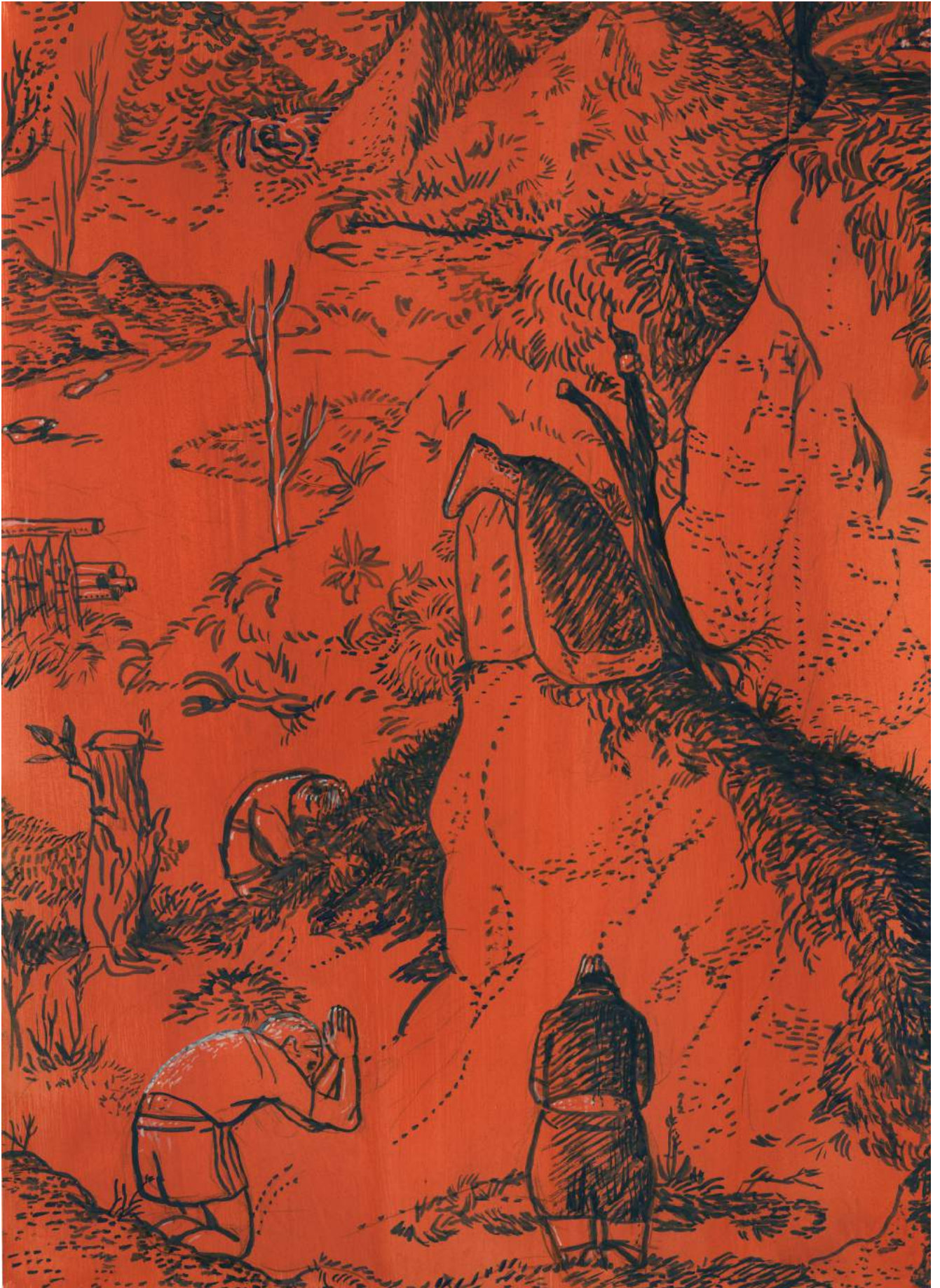


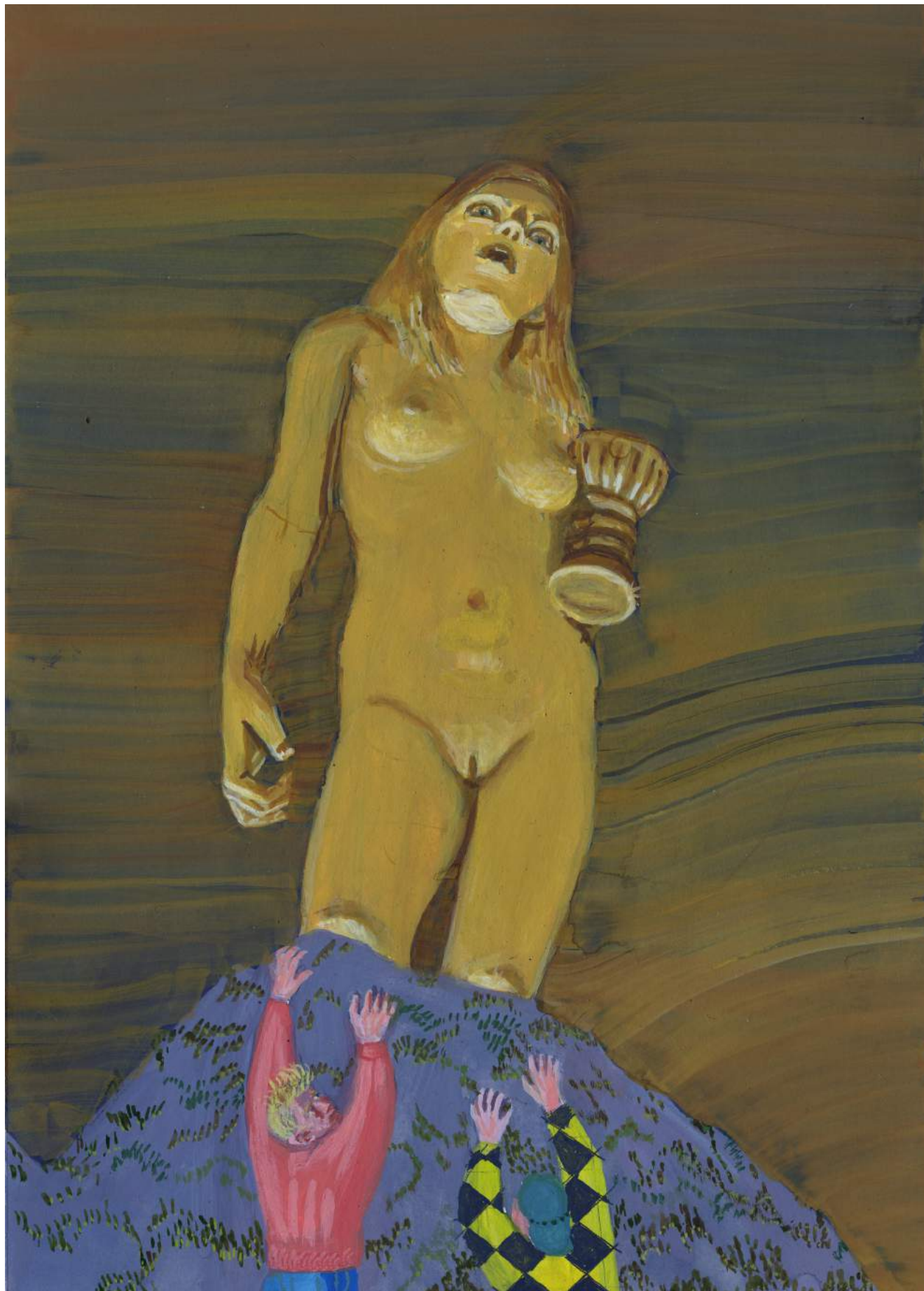
$$\begin{aligned} \varphi_1 &= a^2 \\ \varphi_2 &= b^2 \\ \varphi_3 &= c^2 \end{aligned}$$

$$\varphi_1 \neq \varphi_2 \neq \varphi_3 \quad a \neq b \neq c$$

















With The Probability of Being Seen

TEXT: Daniel Malone

I have a confession to make; for a little while now, since I've been writing these columns in fact, I haven't actually been living in Poland. It's an odd and perhaps ironic coincidence that after more than 5 years living and working in Warsaw I was asked by the editors to make a regular contribution to the magazine, from my "outsider inside" perspective, just as I moved to Berlin. It wasn't like I was dying to move—although it is an obvious and arguably ideal place to live as a contemporary artist, if I'd wanted to be here I would've moved years ago when I first left New Zealand. Plenty of friends and colleagues in the artworld told me at the time that I should move here, a few even said that I was just being perverse to choose Warsaw instead. It's true that I was being a bit wilfully contrary, I didn't want to move to Berlin because it seemed too obvious, too easy somehow, too full of artists (and curators, and galleries, etc.) that I was familiar with. I chose Warsaw instead because it seemed like more of a change, more of a challenge, but also because, thanks to being in a group show in Zachęta (and visiting Poland) a few years earlier, I'd been introduced to something of Polish art history and I really liked what I saw.

It was an amazing experience to suddenly be made aware of a whole art history composed of totally unfamiliar work and artists that I'd never come across before. And yet there was also something about it that I immediately felt like I got, that I could relate to. I liked the more eccentric, often even unexpectedly existential turn of the Polish work I was looking at, a conceptual rigour that still had considerable humour, informed as much by surrealism and literature as cybernetics and phenomenology. At art school in Auckland in the early 90s I'd been part of a general reassessment of 60s and 70s practice, call it post-object art, and I'd never quite been convinced by the squeaky-clean version of this that was

played out by the canonising agenda of October magazine or the high-powered curation in the art capitals of the West. Perhaps it was something to do with Polish art's peripheral nature, developing a long way from any self-ordained centre, according to its own context, audience and cultural predisposition, that I also recognised and liked. I don't mean the cliché of Eastern isolation or iron curtain ignorance of "international" tendencies

Daniel Malone & Fiona Connor, *Not a Dated Annotation (Designation of Will Within the Season Which We Live)*, installation details, Laurel Doody Gallery, Los Angeles, 2016





Daniel Malone & Fiona Connor, *Not a Dated Annotation (Designation of Will Within the Season Which We Live)*, installation details, Laurel Doody Gallery, Los Angeles, 2016

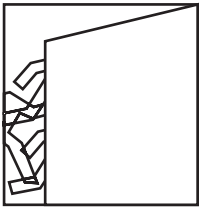
(a myth long before the internet even), but rather a milieu where these ideas and methodologies and -isms and schisms undoubtedly circulated with their own currency.

Of course I could also immediately see a lot of differences in the way this dynamic operated in the centre of continental Europe and in the islands at the bottom of the world that I'd come from, but perhaps that's the real point. Whereas in NZ this distance was usually mitigated by intentionally or unconsciously embracing the hegemony of anglophone high-culture (and pop culture too, for that matter), either as a default culture to claim as our own, or an aspirational measure of our local cultural production. In Poland the language alone seemed to make an enormous difference, primarily in producing and sustaining localised conversations, even the act of translation itself being arguably an act of authentication beyond appropriation. The proof to me on arriving in Poland was in the wealth and breadth of publishing (including translations). In NZ the publishing industry is practically non-existent, and in the field of visual arts even more so, with almost no critical writing and only a handful of catalogues published by the largest institutions each year. Poles, by and large, had no choice but to produce their own reading material, the same might be said for cinema, theatre, music and of course, the visual arts, and for several decades, for better or worse, there was the state apparatus to ensure they did.

One of the examples of this centralised control over cultural production was the setting up of a nationwide network of galleries under the auspices of the Biuro Wystaw Artystycznych (Bureau of Art Exhibitions). These undoubtedly added to contemporary art circulating and developing outside the larger centres and they remain important, in various forms, even today, putting places like Białystok, Lublin, Tarnów and Zielona Góra on the contemporary art map.

The places listed above don't spring to mind by coincidence, and, in my defence, since I've moved, I've spent more time working on projects in such places than being in Berlin. The longest period away though was in Los Angeles, for a project (and this is a coincidence), that explicitly explored the idea of peripheral art histories and post-object art, tracing a strange trajectory for two artists between NZ, L.A. and Poland, an invisible un-equilateral triangle, without a centre point.





Ucieczka z twierdzy

TEKST: Karolina Plinta

ILUSTRACJE: Horsefuckers M.C.

Performans to słowo, które w sztukach wizualnych jest w Polsce utożsamiane zasadniczo z jedną grupą. Ta zaś zazdrośnie go strzeże i zamyka się w niedostępnej twierdzy, niechętnie spoglądając na sąsiadów. A powinna im się dokładnie przyjrzeć, bo ci robią właśnie pod nią podkop.

Bez przesady można powiedzieć, że nastąpiła epoka performansu. Wydaje się, że to właśnie performans, promowany pod hasłem „zwrotu performatywnego” od dwóch dekad przez angloskaskich badaczy (Richarda Schechnera, Jona McKenziego i innych), najlepiej definiuje współczesność. Jesteśmy w końcu nastawieni na akcelerację, zwiększanie wydajności zarówno swojej, jak i przedmiotów wokół nas, wreszcie – otaczająca nas rzeczywistość znajduje się w ciągłym ruchu, wiecznej akcji, w których najbardziej liczą się umiejętność dynamicznego dostosowywania się do nowych sytuacji i aktywność. A jednak jeśli zapytać młodego polskiego artystę, czy jest performerem, najprawdopodobniej odpowie: bynajmniej. Można by z tego wyciągnąć wniosek, że performans nie jest dzisiaj popularną formą ekspresji, ale znów – jeśli się nad tym głębiej zastanowić, to okazuje się, że niemal się on panoszy we współczesnej sztuce. Oraz że duża część młodych artystów to właśnie performerzy, którzy tylko często po prostu nie chcą siebie tak nazywać. Problemy z performansem dobrze ilustruje choćby wypowiedź Tymona Nogalskiego, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i Warszawie. Nogalski

zajmuje się fotografią i performansem, ale sam ma spory problem, żeby przedstawiać się jako performer. W wywiadzie udzielonym „Notesowi na 6 Tygodni” (nr 103) tak definiował swoją praktykę: „Nazywam swoje prace wykładami, bo performans kojarzy mi się z typem ubranym na czarno, który na bosaka próbuje wyjęczeć jakieś zagmatwane sensy, często robiąc sobie przy tym krzywdę. Patrząc na takie działania i rozumiem, że chodzi o proces, ale on mnie nie jara, chodzi mi raczej o przekazanie treści. To moje podejście wynika z doświadczeń studenckich na poznańskim Wydziale Intermediów, na który trafiłem po ukończeniu studiów fotograficznych. Na uczelni wielu ludzi robiło performansy i chyba nikt, łącznie ze mną, nie wiedział, o co w nich właściwie chodzi. To były takie działania «post-Abramović»”.

Być może to poznawcze zamieszanie wynika z faktu, że „performans” to słowo, które w sztukach wizualnych jest w Polsce utożsamiane zasadniczo z jedną grupą. Ta zaś zazdrośnie go strzeże i zamyka się w niedostępnej twierdzy, niechętnie spoglądając na sąsiadów. A powinna im się dokładnie przyjrzeć, bo oni robią pod nią podkop.



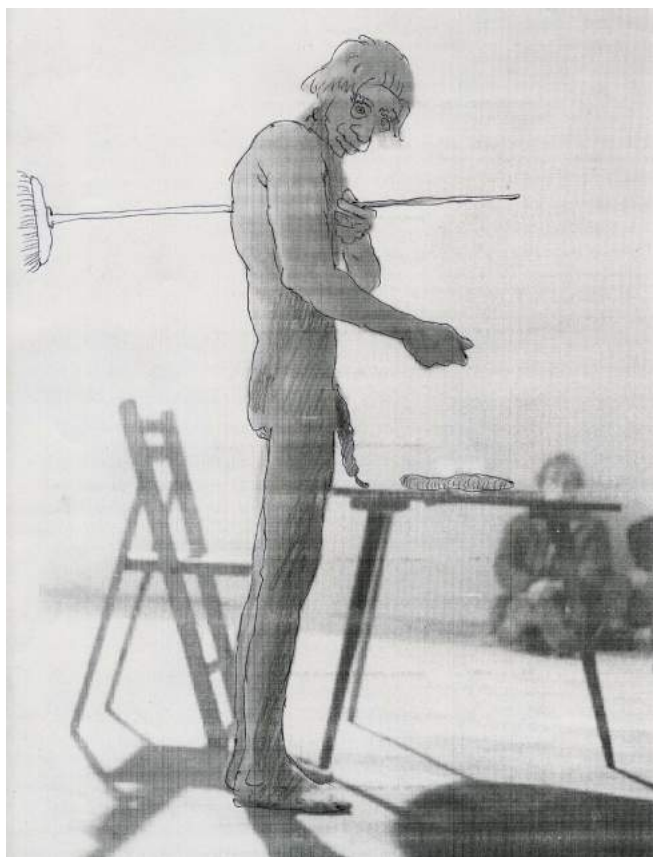
MIESO

„Nie pisze się performans, tylko PERFORMANCE!” – zwróciła kiedyś uwagę Małgorzata Kaźmierczak, kuratorka promująca sztukę performance i córka Władysława Kaźmierczaka, performer i organizatora słynnego festiwalu Zamek Wyobraźni. Jej uwaga odnosiła się do artykułu Łukasza Guzka *Performatyzacja sztuki*, opublikowanego w zbiorze jego tekstów (*Performatyzacja sztuki*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2013). Tekst Guzka wydaje się kwintesencją lęków i stereotypów, jakimi posługuje się środowisko polskich performerów: niechęci do teatru, pogardliwego stosunku do zawodu aktora, wreszcie – strachu przed utratą autonomii sztuki performance. Za główne zagrożenie dla dziedziny krytyk uważał rozwijające się *performance studies*, dla Polski docierające dzięki takim publikacjom jak *Performans* Marvinna Carlsona. Żeby odróżnić działania performatywne – w których zawierają się teatr i taniec – od sztuki performansu, Guzek zaproponował, aby konsekwentnie stosować słowo „performance” na określenie tych aktywności, które lokują się w tradycji sztuk wizualnych. Kto wie, może dlatego wiele współczesnych imprez performerskich ciągle ma w tytule właśnie „performance”. Nawet jeśli spora część środowiska artystycznego używa polskiego i angielskiego terminu naprzemiennie, o postulacie Guzka zapewne w ogóle nie wiedząc, to performerom nie jest jednak obojętne, jak ich działania zostaną nazwane. Na potrzeby tego tekstu będę z kolei używała terminu „performans”, dla podkreślenia multidyscyplinarnego charakteru tej sztuki – z tymi wyjątkami, gdy będę mówił o środowisku klasycznej sztuki performance.

O skali niechęci środowiska performance względem teatru dużo mówią same teksty Guzka; w tym zbiorze szczególnie godny uwagi wydaje się tekst poświęcony akcji *Wirus w spektaklu* grupy Sędzia Główny w Teatrze Rozmaitości z 2006 roku (patrz: tenże, *Sędzia Główny* (Karolina Wiktor, Ola Kubiak) w TR, [w:] *Performatyzacja sztuki...*, s. 137). Przedsięwzięcie było częścią cyklu AKCJE, kuratorowanego przez Joannę Warszawę, w ramach którego we współpracy z TR zrealizowano pięć działań: Rafała Betlejewskiego, Anny Baumgart, Pawła Althamera, Katarzyny Kozyry i wspomnianej grupy Sędzia Główny. Akcja tego duetu była najwyrazistszym zderzeniem sztuk wizualnych z teatrem i zakładała interwencję Karoliny Wiktor i Aleksandry Kubiak podczas spektaklu *Magnetyzm serc* w reżyserii Grzegorza Jarzyny. Obie performerki „przeszkadzały” wówczas w spektaklu, wchodząc na scenę i wykonując polecenia widzów, co spotkało się z niechętnymi i pełnymi dystansu reakcjami aktorów. Tak się oczywiście musiało stać, biorąc pod uwagę, że duet performerski został zdefiniowany w tej konkretnej sytuacji grania spektaklu jako intruz, który niszczy przyjętą wcześniej przez zespół teatralny strukturę. Dla opisującego wydarzenie Guzka akcja *Wirus w spektaklu* była jednak ostateczną demaskacją różnicy między teatrem a performance, którą on definiował następująco: „Profesjonalny aktor niby może zagrać wszystko, ale nie może zagrać siebie – to znany paradoks [...]. Performer bazuje na sobie, swoim ciele i psychice, a jak coś odgrywa, to raczej tworzy obraz niż wcielenie postaci czy sytuacji”. Opinię krytyka potwierdzały również same artystki, porównując aktorów do „nakręcanych maszynek”, odliczających czas swojej gry co do sekundy. Dla porównania akcja duetu Sędzia Główny zakończyła się w momencie, gdy performerki same uznały to za stosowne.

Wirus w spektaklu był oceniany przez krytyków (nie tylko Łukasza Guzka, ale na przykład także Łukasza Rondudę) pozy-

Jeśli podzielimy polską scenę performatywną na „twierdzę” klasycznego performance’u i grupy robiące pod nią podkopy, to relacja pomiędzy sztuką i teatrem stanie się fundamentalną kwestią wywołującą ten spór.





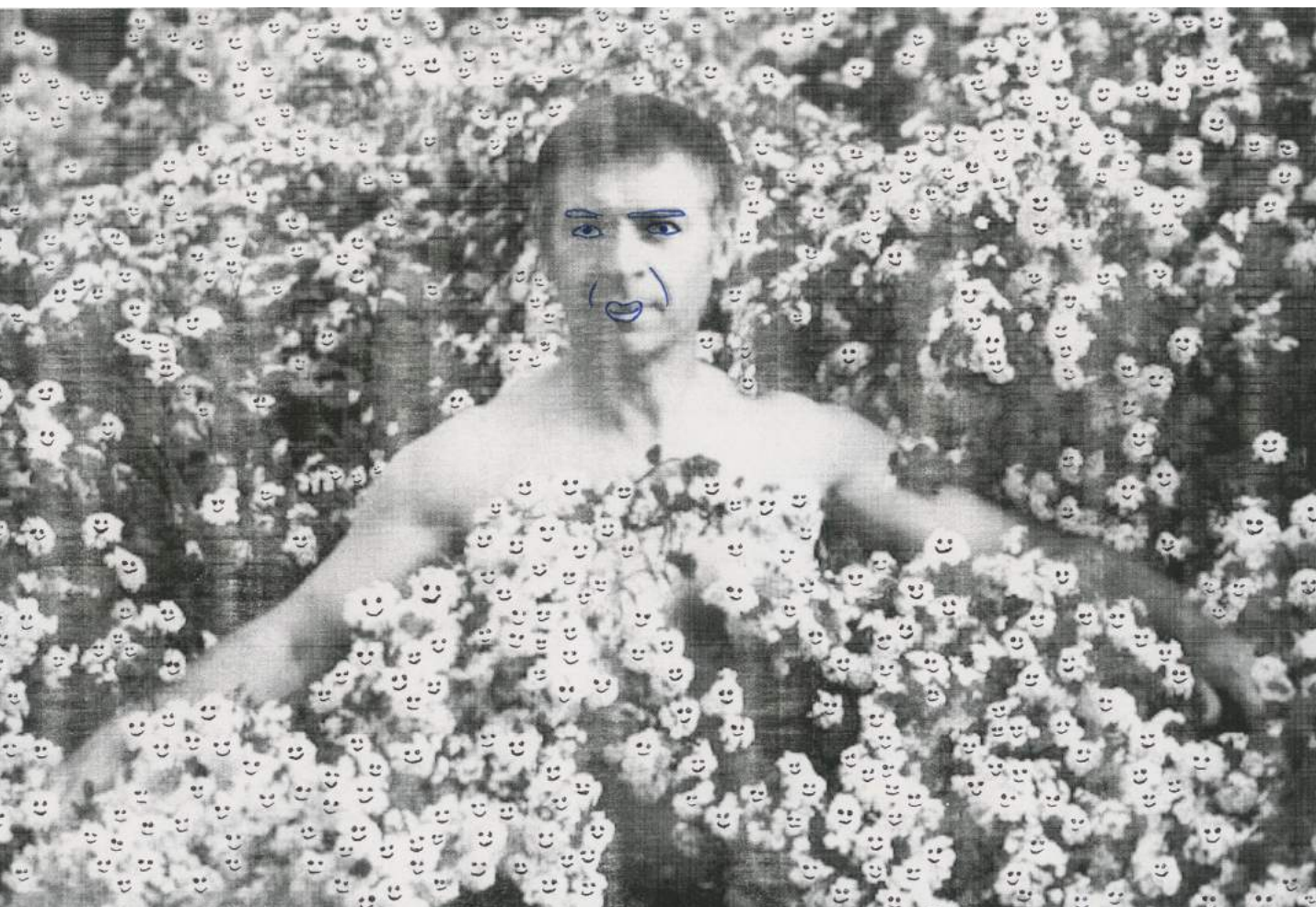
tywnie, jednak z dzisiejszego punktu widzenia jest o tyle ciekawy, że w zasadzie można uznać go za ilustrację konwencjonalnego myślenia zarówno o teatrze, jak i sztuce performansu. W rolach głównych wystąpiły tu dwie niezależne artystki, znane ze swoich działań sytuujących je w tradycji body artu, oraz zespół pozbawionych sprawczości i indywidualności aktorów, którzy swoje zadanie wykonują pod dyktando reżysera.

Wspominam o nim jednak nieprzypadkowo. Jeśli podzielimy polską scenę performatywną na „twierdzę” klasycznego performance’u i grupy robiące pod nią podkopy, to relacja pomiędzy sztuką i teatrem jest fundamentalną kwestią wywołującą ten spór. Spór, który dotyczy rozumienia statusu artysty i roli warsztatu w tworzeniu dzieła – bodajże dwóch głównych pytań w sztuce XX wieku, zaczynającego się gdzieś w twórczości dadaistów i Marcela Duchampa. Wreszcie porusza on także kwestie autentyczności, kategorii kluczowej dla sztuk wizualnych, której przeciwstawiana była i jest właśnie teatralność (przypomnijmy choćby krytykę minimalizmu, któremu Michael Fried przypisał teatralność). W Polsce ten podział jest równie głęboki i choć może wydać się to paradoksem, środowisko performance postępuje się równie sztywnymi kryteriami gatunkowymi, co malarze czy rzeźbiarze. Niechęć „klasycznych” performerów wobec innych dziedzin performatywnych dodatkowo wiąże się z dawnymi środowiskowymi podziałami, które uformowały rodzimy pejzaż artystyczny. Jeśli bowiem pytamy o teatr w polskiej sztuce, pierwszą i wręcz narzu-

cającą się odpowiedzią jest ta związana z twórczością Tadeusza Kantora i jego teatru Cricot 2, będącego kontynuacją przedwojennego krakowskiego Cricotu. A Kantor to przecież Galeria Foksal, która na własne życzenie okopała się na cokolwiek sekciarskiej pozycji „prawdziwej” awangardy. Ta część środowiska, której Wiesław Borowski przypisał etykietę „pseudoawangardy”, poszła więc w drugą stronę, zwracając się ku „kontekstowi”, łącząc sztukę z codziennością i ówczesnymi realiami społeczno-politycznymi. A przecież jeśli coś ma mieć związek z rzeczywistością czy też „prawdziwym życiem”, to przecież nie może być teatralne, prawda?

Nie do końca. Zaproponowana przez Jana Świdzińskiego teoria sztuki kontekstualnej (1976) była użyteczna dla artystów reprezentujących bardzo różne postawy. Do pseudoawangardy zaliczani byli w końcu tacy artyści jak Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski, Andrzej i Ewa Partumowie, Andrzej Lachowicz i Natalia LL, duet KwieKulik, ale i twórcy działający w Warsztacie Formy Filmowej czy wreszcie Akademia Ruchu. A czym była ta ostatnia, jeśli nie teatrem właśnie? Awangardowym, zrywającym z konwencjami teatralnymi, ale jednak teatrem.

Pewne przekonania wydają się silniejsze od faktów i nawet heroiczne próby załagodzenia dawnych sporów i pojednania środowisk, na które silił się Łukasz Ronduda, podejmując badania nad sztuką lat 70., niewiele tu pomagają. Można wręcz stwierdzić, że sytuacja performansu w Polsce jest schizofreniczna: z jednej strony Akademia Ruchu razem z Pawłem Althamerem może



pojawić się na Performie w Nowym Jorku na zaproszenie samej Roselee Goldberg, poszczególni członkowie akademii są też bywalcami takich imprez jak Festiwal Konteksty w Sokołowsku, a jednak polskie środowisko performansu woli hołdować figurze performera romantycznego indywidualisty, uosabianej przez takie postaci jak Warpechowski czy Beres (którzy byli patronami drugiej i trzeciej edycji Kontekstów; pierwszej – oczywiście Świdziński). Jak głęboka może być awersja do teatralności, przekonałam się niedawno, wkraczając do warszawskiej galerii XX1, w której Przemysław Kwiek organizował *Performatywne spotkanie Perfidia Peffearance V*. Jednak na przekór nazwie nadanej wydarzeniu, nasuwającej jednoznaczne skojarzenia z performatyką, organizator spotkania wyrażał się o niej jakby z przestachem, definiując ją jako zagrożenie dla sztuki performance. „No, przecież performer nie może być porównywany do aktora!”, padło w końcu wszystko rozstrzygające stwierdzenie.

Skomplikujmy jednak sprawę jeszcze bardziej. Niechęć do „sztuczności” i konwencji jest na dobrą sprawę zrozumiała, warto jednak zauważyć, że nieraz przeciwstawiali się jej sami twórcy teatralni. Czym bowiem było Laboratorium Jerzego Grotow-

skiego, jak nie zaprzeczeniem konwencjonalnego teatru z aktorami odgrywającymi swoje role? Dla odmiany Grotowski bohatera swojego teatru definiował jako Performera: „Performer – z dużej litery – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem; jest poza podziałami na gatunki sztuki. Rytuał to *performance*, akcja spełniona, akt”, pisał. Według Grotowskiego aktor był figurą na wskroś romantyczną, która przed widzem nie tyle gra, co się obnaża; uczestnictwo w sztuce jest dla niego praktyką niezwykle osobistą, która może doprowadzić do duchowej przemiany, jak to miało miejsce choćby w przypadku najwybitniejszego aktora Grotowskiego, Ryszarda Cieślaka. Ten specyficzny rys charakteryzujący teatr Grotowskiego został wydobyty choćby na wystawie *Performer* w 2009 roku w Zachęcie. Jej kuratorzy (Magda Kulesza, Jarosław Suchan, Hanna Wróblewska) wpisali Grotowskiego w ekspresjonistyczną tradycję sztuki performance lat 70., zestawiając go z akcjonistami wiedeńskimi, radykalnymi performerkami pokroju Giny Pane, Any Mendiety i Mariny Abramović czy wreszcie z polskimi artystami z kręgu body art (Grzegorz Sztwiertnia, Roman Dziadkiewicz) i klasykiem

Zbigniewem Warpechowskim, który choć od body artu zdecydowanie się odżegnuje, to jednak jego działania – w których występują też elementy autoagresji – są silnie osadzone w tradycji romantyzmu.

Poza indywidualność

Przywołanie przykładu Grotowskiego pokazuje, ile problemów nastroczają próby oddzielenia sztuk wizualnych od teatru, warto jednak zauważyć, że Grotowski to postać wpisująca się w nurt „klasycznego”, bodyartowego performansu lat 70. i jako taka w zasadzie nie rozsądza stereotypowego myślenia o tej dyscyplinie. Teatr Grotowskiego był triumfem indywidualizmu i w podobny sposób indywidualizmowi hołduje do dziś polskie środowisko performance, co jest dość kłopotliwe szczególnie dla młodszego pokolenia artystów – tym bardziej, że zwolennicy klasycznego performance'u nadal mają swoją silną reprezentację na polskich uczelniach artystycznych i swoje imprezy (wspomniane Konteksty w Sokołowsku czy InterAkcje w Piotrkowie Trybunalskim), które jakoś podtrzymują tę sztukę przy życiu. Emanacją tego pokoleniowego konfliktu jest działalność Tomasza Pilikowskiego, autora fejsbukowego fanpage'a *Beka z performance*, który z zapamiętaniem komentuje wyczyny swoich rówieśników performerów. Oczywiście, krytyka stosowana przez *Bekę*... jest dosyć powierzchowna i konserwatywna, ale wpływa ona właśnie z niechęcią do języka wypracowanego przez artystów body artu. Obecnie z tradycją klasycznego performansu chyba najsensowniej potrafi polemizować Karol Radziszewski, dla którego – co znamienne – twórczość takich osobowości jak Ryszard Cieślak czy Natalia LL jest fundamentem, na którym buduje on swoją queerową narrację. Na swój sposób kłopotliwe są zaś takie strategie jak choćby ta stosowana przez Oskara Dawickiego, który postawił się w roli syna marnotrawnego Zbigniewa Warpechowskiego i w zasadzie jest współczesnym kontynuatorem klasycznej tradycji performance. W swoich działaniach Dawicki przede wszystkim mierzy się z romantycznym etosem artysty – a to drwiąc z mechanizmów instytucjonalno-rynkowych, jakim podlega obecnie sztuka (na przykład w takich pracach jak *Budżet Story* czy *10 000 PLN*), a to prezentując się jako jednostka skazana na porażkę, w jakiś sposób niespełniająca oczekiwań publiczności, więc ustawicznie przeprasza ją, przyznając się do swojej niewiedzy czy nawet uciekając z wystaw. Można powiedzieć, że na swój sposób Dawicki kreuje się podobnie jak Michel Houellebecq – pod maską cynika ukrywa twarz pogrążającego się w defetyzmie romantyka. Ten wizerunek dodatkowo wzmocniły ostatnie zabiegi w twórczości artysty, mające na celu podkreślenie jego relacji z mistrzem Warpechowskim. Mam tu na myśli oczywiście publikację Łukasza Rondudy *Warpechowski, Konieczny, Ukłański, Bodzianowski. Warpechowski, Dawicki* (2010), powieść *W połowie puste* napisaną przez Rondudę razem z Łukaszem Gorczycą oraz film *Performer* (reż. Łukasz Ronduda i Maciej Sobieszkański, 2015). Szczególnie w tej ostatniej produkcji postać Dawickiego wypada wręcz konwencjonalnie i idealnie wpisuje się w stereotypowy schemat dziewiętnastowiecznego artysty – osamotnionego idealisty, wiedzionego instynktem geniuszu bądź to rozpaczliwie czekającego aż spłynie na niego wena i funkcjonującego na marginesie społeczeństwa. Jako taka na pewno jest wdzięcznym tematem dla filmu i może być „pożywką dla mas”, pytanie jednak, co z obierania tej romantycznej strategii właściwie wynika, poza prostym faktem, że sprzyja ona pielęgnowaniu dość zachowawczych postaw arty-

Klasyczny performans można krytykować, brać go w nawias lub perwersyjnie kontynuować, ale w zasadzie najskuteczniejszym sposobem odejścia od tej tradycji jest zaprzeczenie idei działania indywidualistycznego.

stycznych? Tę krytykę można nawet rozwinąć, bo w końcu jest to też typowo męski wizerunek artysty, chętnie reprodukowany przez innych performerów-mężczyzn. Wypada tu przypomnieć choćby intensywną postać Artiego Grabowskiego, który choć charakteryzuje się innym temperamentem, bliższym sztuce Jerzego Beresia, to jego poszukiwania artystyczne sprawiają wrażenie dość podobnych do działań Dawickiego.

Klasyczny performans można krytykować, brać go w nawias lub perwersyjnie kontynuować, ale w zasadzie najskuteczniejszym sposobem odejścia od tej tradycji jest zaprzeczenie idei działania indywidualistycznego. Takie myślenie o roli artysty zaczęło zyskiwać na popularności na fali dyskusji o estetyce relacyjnej, rozpoczętej przez Nicolasa Bourriauda w latach 90. XX wieku. Francuski teoretyk budował swoją teorię w odniesieniu do twórczości takich artystów jak Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick czy Vanessa Beecroft, w której kluczową rolę odgrywają relacje powstające pomiędzy uczestnikami artystycznego działania. Podobnie w Polsce pierwsza dekada XXI wieku może być dzisiaj czytana jako przykład sztuki relacyjnej i partycypacyjnej. Takie odczytanie proponuje choćby Claire Bishop, która wywodzi wręcz – chyba nazbyt pochopnie – nadwiślańską relacyjność z Hansenowskiej Otwartej Formy. W ten sposób twórczość Pawła Althamera i Artura Żmijewskiego jest opisywana przez Bishop w kontekście performansu delegowanego. Jakkolwiek dyskusyjne jest takie wpisanie ich twórczości w zachodnie dyskursy, propozycja Bishop wydaje się wartościowa z tego względu, że badaczka rozpatruje uwikłanie tej twórczości w relacje ekonomiczne, jakie stanowią istotny aspekt działań artystów uprawiających performans delegowany – mowa tu głównie o Tinie Sehgalu i Santiagu Sierrze, których można uznać za kluczowe figury we współczesnej sztuce performansu.

Tino Sehgal swoją praktykę wywodzi z choreografii, dziedziny szturmem podbijającej obecnie muzea i galerie sztuki. Nie jest to oczywiście dziełem przypadku – historia awangardowego tańca XX wieku przyniosła w końcu szereg przewartościowań pojęcia ruchu i osoby tancerza, został w nim zanegowany zarówno konwencjonalizm, jak i indywidualizm, stanowi więc on obecnie istotny głos w dyskusjach o sztukach performatywnych. Duże zasługi w budowaniu zainteresowania tańcem jako formą galeryjną ma także Boris Charmatz, choreograf i dyrektor Narodowego Centrum Choreografii w Nantes. Po objęciu urzędu w 2009 roku Charmatz postanowił zmienić jego nazwę na Musée de la Danse, sygnalizując tym nowy kierunek w myśleniu o prezentacji tańca – bardziej odpowiadający współczesnym tendencjom w tej dziedzinie i zbliżający ją do innych dyscyplin, w tym sztuk wizualnych. Zaproponowana przez niego w *Manifesto for the Dancing Museum* wizja muzeum jako miejsca żywego, gdzie historyczne performansy

są odtwarzane przez współczesnych tancerzy, jest ciekawym przewartościowaniem tradycyjnej definicji muzeum. Charmatz nie jest zresztą jedynym zwolennikiem takiej formuły, o czym świadczy choćby retrospektywa Mariny Abramović *The Artist Is Present* w MoMA w 2010 roku.

Postulat muzeum żywego zdaje się idealnie wpisywać w moment zwrotu performatywnego w humanistyce, ale rodzi też wiele pytań, zarówno o czas i sposób percepcji dzieła sztuki, status artysty i publiczności, jak i o koncepcję pracy i jej wartości. Jak zauważa Sven Lütticken w esej *Dance Factory* opublikowanym w pięćdziesiątym numerze „Mousse” (październik-grudzień 2015) moda na taniec w muzeum zdaje się też idealnie wpisywać w neoliberalną logikę działania instytucji artystycznych, w których – zgodnie z ideą „eventowości” – zawsze musi się coś dziać. Rosnące zapotrzebowanie na performerów w muzeum rodzi także inny problem, dotyczący ich ekonomicznego funkcjonowania w instytucji. Tę kwestię świetnie

Sielewicz – chętnie zapraszają do muzeum gwiazdy gatunku, jak choćby Manuelę Pelmuś, Alexandrę Pirici, Adama Lindera czy Alexandrę Bachzetsis, mają też duże zasługi w promowaniu i kontekstualizacji najciekawszych zjawisk z obszaru światowego performansu. Nie sposób jednak nie zauważyć, że jak do tej pory muzeum albo przechwytywało gotowe już produkty, albo – w najlepszym razie – doprowadzało do sytuacji autoreferencyjnych, w których program performatywny odnosi się do samego muzeum. W tym drugim wypadku najlepszym przykładem jest chyba pokaz *expo zéro* Borisa Charmatza, jaki miał miejsce w muzeum 7 maja tego roku. W ciągu jednego dnia muzeum zamieniło się na pięć godzin w przestrzeń wydarzeń efemerycznych, kreowanych przez Charmatza i zespół zaproszonych przez niego artystów i teoretyków. Charakter tych działań wpisał się więc w dyskusję o niepewnym statusie tej instytucji oraz planowanego wyburzenia budynku, a całość zakończyła się spontanicznym „koncertem” odegranym

Postulat muzeum żywego zdaje się idealnie wpisywać w moment zwrotu performatywnego w humanistyce, ale rodzi też wiele pytań, zarówno o czas i sposób percepcji dzieła sztuki, status artysty i publiczności, jak i o koncepcję pracy i jej wartości.

komentują choćby wykonywane przez Adama Lindera „usługi choreograficzne”, które można było oglądać w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2015 roku. Integralną częścią projektu Lindera jest umowa sporządzana z instytucją, w której określone są dokładnie warunki i czas wykonania performansu. W MSN była ona zawieszona na ścianie, a performerzy, przebrani w robocze kombinezony, skrupulatnie realizowali zakontraktowane działania.

Polskie instytucje sztuki coraz bardziej zaczynają interesować się tańcem. Wspomniane już Muzeum Sztuki Nowoczesnej konsekwentnie promuje performans powstający na styku sztuk wizualnych i choreografii, co zapoczątkowała pracująca w MSN w latach 2007–2011 Ana Janevski, dzięki której MSN pokazało choćby *Żywą walutę*, czyli wystawę performansów na scenie, w tym wypadku na deskach Teatru Dramatycznego. Spektakularnym projektem performansowo-tanecznym był emesenowski, legendarny już bal sylwestrowy *Bankiet ciał*, nawiązujący do performansu Louise Bourgeois, podczas którego w przestrzeniach pawilonu Emilia można było spotkać tancerzy przebranych w kostiumy nawiązujące do najważniejszych performansów lub grup artystycznych w sztuce XX i XXI wieku. Od dwóch lat muzeum realizuje także cykl *Performans w Muzeum*, powstający we współpracy z André Lepeckim. Zajmujące się performansem kuratorki – Marta Dziewańska, Magda Lipska i Natalia

na zewnętrznych ścianach budynku, zainicjowanym przez Pawła Althamera.

Logika działań tej jednej z kluczowych instytucji artystycznych w stolicy, stawiającej bardziej na import niż współpracę ze środowiskiem, jest jednak zrozumiała o tyle, że jeszcze do niedawna polska scena choreograficzna nie była szczególnie rozwinięta. O samej tradycji tańca w Polsce wymownie opowiada performans Przemka Kamińskiego i Mateusza Szymanówki *Nowe nieskończone solo na obuwie sportowe, czas przeszedł i grupę osób* (2015), w którym tańczącemu performerowi towarzyszyła narracja z offu: „Historia tańca w Polsce wygląda tak, że najpierw byli tancerze, którzy tańczyli dla króla. Później był polski taniec ekspresjonistyczny, ale o nim zapomniano; trochę szkoda też Konrada Drzewieckiego. A później był 2004 rok, Polska wstąpiła do Unii Europejskiej i wszyscy wyjechaliśmy za granicę”. Performans Kamińskiego i Szymanówki, odnoszący się głównie do ich fascynacji nowojorską awangardą taneczną lat 60. XX wieku, jest też próbą określenia pozycji pokolenia młodych choreografów. Z braku odpowiedniego zaplecza w Polsce (instytucji promujących taniec w jego współczesnym wydaniu, ale i uczących, jak go wykonywać), większość młodych adeptów tańca decyduje się na studia w zagranicznych placówkach. Część z nich później wraca i z powodzeniem promuje w kraju nowe sposoby myślenia o tańcu, ale polska scena nadal ma im stosunkowo niewiele do



zaoferowania. Z tego względu młode pokolenie choreografów zostało nazwane przez Witolda Mrozka „pokoleniem solo” – występy solowe są najtańszą formą performatywnej ekspresji i dlatego najczęściej wykorzystywaną przez młodych choreografów.

Działające od 2012 roku w Warszawie Centrum w Ruchu można uznać za reakcję na niezbyt sprzyjające niezależnym choreografom warunki ekonomiczne i instytucjonalne; duży wkład w budowanie sceny polskiego tańca miało też prowadzone przez Grażynę Kulczyk Art Stations Foundation, do dzisiaj jedyna instytucja artystyczna programowo wspierająca mariaż sztuk performatywnych i wizualnych. W kontekście działalności Art Stations warto wspomnieć o ubiegłorocznej wystawie *Let's Dance*, kuratorowanej przez Joannę Leśniewską, Tomasza Platę i Agnieszkę Sosnowską. Wystawa skupiała się na zjawisku *postmodern dance*, powstającego w relacji ze zwykłymi, codziennymi ruchami człowieka i zacierającego granicę pomiędzy tańcem profesjonalnym i amatorskim. Jest to wystawa o tyle istotna, że niejako wyznaczała

krąg zainteresowań polskich choreografów, którzy inspiracji szukają w popkulturze, odmętach internetu czy życiu codziennym. Żeby zrozumieć spektrum możliwości, jakie daje w tańcu tego rodzaju perspektywa, wystarczy przywołać dwa dość głośne w ostatnim czasie wystąpienia. Jednym z nich jest performans *Czarne na czarnym* Marty Ziółek, wykonywany przez dwie zamaskowane performerki, badające zagadnienie czerni i czarności w choreografii. Performans Ziółek odnosi się do zjawisk z różnych dziedzin kultury – mody, treningu fitness, tańca ulicznego czy wreszcie maskarady, dzięki której performerki zamieniają się w monstra. Drugą wartą przywołania w tym kontekście akcją jest *Balet koparyczny* Izy Szostak, będący współczesną interpretacją *Baletu Triadycznego* Oskara Schlemmera. Jego postulat traktowania ciała jako formy i bryły Szostak zrealizowała, używając koparek, które stały się naturalnym przedłużeniem ciał tancerzy.

Nie wiadomo, czy budowa Muzeum Sztuki Współczesnej i Performansu, o którym marzy Grażyna Kulczyk, dojdzie do skutku,



wygląda więc na to, że performans choreograficzny będzie się przebiegał do polskiej sztuki głównie za sprawą takich instytucji jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Teatr czy Muzeum Sztuki w Łodzi, które – jak warto zauważyć – ma na swoim koncie być może bardziej kompleksową działalność w tym obszarze niż warszawska instytucja, co znajdowało swój wyraz choćby w takich projektach jak kuratorowana przez Sonię Nieśpiałowską-Owczarek i Katarzynę Słobodę wystawa *Przyjdźcie, pokażemy wam, co robimy. O improwizacji tańca* czy kuratorowane przez Mateusza Szymanówkę i Katarzynę Słobodę *Punkty odniesienia. Choreografia w muzeum*.

Wydaje się jednak, że młodzi choreografowie nie mogą narzekać – obecnie tworzą scenę może niewielką, ale za to dynamiczną i niezależną, która może sobie pozwolić na tworzenie własnych przestrzeni (mam tu na myśli KEM prowadzony przez Martę Ziółkę i Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa); obecnie coraz baczniej zaczyna mu się przyglądać środowisko sztuk wizualnych (co widać choćby w tegorocznym programie Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, do tej pory zainteresowanej performansem zupełnie innego rodzaju). Choreografia staje się istotnym odniesieniem dla młodych artystów kształcących się w Akademiach Sztuk Pięknych, co na przykład sygnalizują takie pokazy jak utwór wizualny *Trema*, zrealizowany

w 2015 roku w Komunie//Warszawa. Został on zainicjowany przez Magdalenę Angulską, Mateusza Choróbskiego, Norberta Delmana, Annę Jochymek i Tymona Nogalskiego, a jego struktura przestrzenna miała oddawać charakter tremy.

W stronę awangardy

Modę na performans choreograficzny w polskich instytucjach sztuki można na pewno potraktować jako rodzaj prowokacji czy też próbę przededefiniowania dotychczasowego myślenia o sztukach performatywnych, warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że propozycje te są o tyle kłopotliwe, że w zasadzie wypływają bardziej z zachodnich tradycji niż lokalnych, są więc rodzajem „nakładki” naciąganej na dość zachowawczą scenę performansu w Polsce. Nie jest to oczywiście scena jednolita i w jej skład wchodzi także ośrodki promujące bardziej multidyscyplinarne podejście do performansu, jak na przykład poznańska Audiosfera czy warszawska Pracownia Działań Przestrzennych prowadzona przez Mirosława Bałkę. Przy okazji warto jednak zaznaczyć, że multidyscyplinarność podejmowanych działań nie zawsze jest gwarancją przełamania konwencjonalnych strategii performansu. Dobrym przykładem są tu choćby działania duetu BNNT (Konrad Smoleński i Daniel Szwed) czy

muzyczna kariera Wojtka Bąkowskiego, opierające się na re-produkcji maczystowskich figur artystów-gwiazdorów-chuliganów lub też introwertyków, charakterystycznych dla kultury popularnej. Na tym tle bardziej krytycznie wypada niegdysiejsza postfeministyczna aktywność duetu Cipedrapskuad (Dominika Olszowy i Maria Toboła), który obecnie działa w gangu motorynkowym Horsefuckers M.C. Działalność gangu jest dość enigmatyczna (poza efektownym wjazdem na motorynkach do CSW Zamek Ujazdowski w ramach wystawy *Project Room* jak na razie gang nie ma wielu działań na koncje), ale może być uznany za żartobliwe spełnienie „marzeń młodego artysty z Polski”, zapatrzonemu w kulturę i przemysł artystyczny Zachodu, a jednak zmuszonego do działania na prowincji i też właściwie nieoperującego zbyt dużym nakładem finansowym prekariusza (motorynki to jednak nie to samo, co motocykle).

Być może nadzieją polskiego performansu są studenci Pracowni Działań Przestrzennych, których twórczość wydaje się bardziej nastawiona na eksperyment. Objawia się to przede wszystkim w próbach odejścia tych artystów od myślenia indywidualistycznego i w otwarciu na inne formaty działań performatywnych. Tutaj przykładem mogą być choreograficzne próby Anny Jochymek czy performansy delegowane Mateusza Choróbskiego, które można było zobaczyć na jego wystawie *Niebieski ptak* w Zonie Sztuki Aktualnej (2015). Artystą, który odżegnuje się od performansu, a zarazem go uprawia, jest Norbert Delman, którego najgłośniejsza akcja polegała na treningu i diecie podczas rezydencji w Szkocji. Warto do tego grona zaliczyć także duet Polen Performance (Justyna Łoś i Mikołaj Sobczak), uprawiający krytykę instytucjonalną i działający na Snapchacie, czy dwie przyjaciółki artystki, Zuzannę Golińską i Magdalenę Łazarczyk, ostatnio występujące jako bliźniaczy duet żywcem wyjęty z *Lśnienia* Stanleya Kubricka.

Trzeba przy tym wszystkim zaznaczyć, że pomimo niechęci do tradycyjnych form performansu, a także pewnej różnorodności postaw kształtowanych przez poszczególne ośrodki akademickie, młode pokolenie artystów performansu różni od starych mistrzów przede wszystkim nasiąknięcie wizualnością i językiem

popkultury oraz odrzucenie etosu towarzyszącego klasycznemu performansowi. Taki rys twórczości młodych performerów ujawnił się choćby na zorganizowanym w 2015 roku Performance Art Meeting w lubelskiej Galerii Labirynt. W ramach tego spotkania skonfrontowani zostali ze sobą studenci Pracowni Sztuki Performance Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, prowadzonej przez Janusza Bałdygę i studenci Royal College of Art w Londynie, uczonych przez Nigela Rolfe'a. W porównaniu do swoich kolegów z Wysp Brytyjskich, z pełnym zaangażowaniem powtarzających gesty wywodzące się z body artu, młodzi artyści z Polski wydali się nie tylko bardziej zdystansowani, ale i bardziej „współcześni”. W swoich wystąpieniach odwoływali się do języka reklamy, nowych form komunikacji (na przykład przez zorganizowanie YouTube Party), operowali żartem, ale także realizowali osobiste akcje poświęcone rozterkom młodego pokolenia. Wypowiedzi indywidualistyczne można było także zaobserwować w wystąpieniach przygotowanych w ramach cyklu *Trzy Cze Ry! Performance* kuratorowanego przez Aleksandrę Kubiak w BWA Zielona Góra w 2015 roku. I tak na przykład jedna z zaproszonych artystek, Małgorzata Michałowska, przygotowała akcję polegającą na układaniu monet na wadze łazienkowej – ich ciężar odpowiadał wadze artystki i równocześnie był równoważny honorarium otrzymanemu za występ. O niezaspokojonych ambicjach i ego młodego artysty opowiadała akcja *Umieszczenie* Zuzanny Czajkowskiej, w której wystąpiła ona oblepiona świecidełkami, trzymając w dłoniach tabliczkę z napisem „OBECNA”. Podobny wydzźwięk miało działanie Szymona Kuli, podczas którego artysta balansował na linie. Przykładów podobnych „poszukiwań” można by podać więcej; ich liczba wynikała też z samej formuły cyklu (artyści w Zielonej Górze mieli się skonfrontować ze sceną), ale to, co łączyło te wystąpienia, to wyjście od perspektywy „ja”, które determinuje już jednak inna wrażliwość. Z tych względów młode pokolenie performerów najlepiej można by określić jako „poszukujące”, które dodatkowo musi mierzyć się z wyzwaniem konfrontacji z tradycją neoawangardowego performansu. Niełatwą o tyle, że musi sobie z nią poradzić właściwie samo, szukając



Ucieczka z twierdzy

nowych formatów, co jest oczywiście trudne w sytuacji, kiedy do współpracy zapraszają ich na przykład kuratorzy o bardziej klasycznym podejściu do performansu, tacy jak Aleksandra Kubiak czy Wojciech Tatarczuk.

Zresztą nie tylko młodzi mają problemy z udźwignięciem tej tradycji. Jak bardzo trudne jest to zadanie, pokazuje obecna sytuacja w CSW Zamek Ujazdowski – instytucja o bogatej tradycji prezentowania sztuk performatywnych, którą zawdzięcza swojemu pierwszemu dyrektorowi Wojciechowi Krukowskiemu oraz kuratorom – Grzegorzowi Borkowskiemu i Januszowi Markowi. Kolejni dyrektorzy tej placówki nie potrafili i nie potrafią tego potencjału wykorzystać, a obecnie kuratorką programu performatywnego jest tam Joanna Zielińska, której zainteresowania bliższe są tradycji Kantora niż Krukowskiego i jego Akademii Ruchu. Kuratorowana przez nią wystawa *Nic 2 razy* w Cricotece była więc projektem trafionym i interesującym, natomiast warszawskie *Rzeczy robią rzeczy* już mniej. Zarówno kampa estetyka, jak i konwencjonalny „burleskowy” czy też „kabaretowy” sposób myślenia o teatrze, jaki interesuje Zielińską, jest całkowicie przeciwny awangardowej tradycji CSW Zamek Ujazdowski. A jeśli dodamy do tego odbywającą się w ramach wystawy promocję magazynu „Pavilionesque” Pauliny Ołowskiej, wprost odwołującej się to tradycji witkacowskich (magazyn był prezentowany przez panią ubraną w efektowną dziewiętnastowieczną pelerynę i kapelus), całe to przedsięwzięcie można potraktować tyl-

ko jako rodzaj środowiskowego zgrzytu i świadectwo niezrozumienia kontekstu, w jakim się działa.

Tradycja Akademii Ruchu jest istotnym odniesieniem dla twórców, ale – co znamienne – obecnie bardziej tych związanych z teatrem niż sztukami wizualnymi. Ważną rolę w przywracaniu dorobku AR odgrywa Tomasz Plata, badacz, obecnie dziekan Wydziału o Teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej, i kurator, od wielu lat związany z Komuną//Warszawa. Pod jego redakcją ukazała się ostatnio antologia tekstów poświęconych spektaklom Akademii Ruchu. Inicjatywa ta jest o tyle znacząca, że odkurza ona teatralną historię grupy, z reguły kojarzoną z akcjami ulicznymi (na nich na przykład koncentrowała się retrospektywa *Miasto. Pole akcji* w CSW Zamek Ujazdowski w 2012 roku). Książka jest niezwykła pod tym względem, że zawiera teksty młodych badaczy i twórców, którzy z Akademią Ruchu właściwie nie zetknęli się bezpośrednio, a ich spektakle znają raczej z dokumentacji archiwalnych. Jest to więc próba stworzenia nowego odniesienia dla środowiska teatralnego, które do tej pory zamykało swoją tradycję głównie w dorobku trzech postaci: Leona Schillera, Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora. Spuścizna AR jest z kolei o tyle interesująca, że łączy ona współczesnych twórców z konstruktywistyczną tradycją przedwojennej grupy a.r. i może być dla nich pomocna w budowaniu języka teatru zaangażowanego, który jednak wychodzi poza horyzont zakreślony przez dotychczasową historię





polskiego teatru. Metody wypracowane przez AR w dużej mierze odnosiły się do obserwacji i działań ulicznych, grupie udało się wypracować język operujący syntetyczną metaforą, wyjątkowy okazał się także sposób myślenia o bohaterach tych spektakli, którzy byli przecież performerami, traktowanymi tutaj nie tyle jako emanujące swoją osobowością jednostki, co reprezentanci społeczeństwa, obywatele, szarzy, „zwykli” ludzie.

Zastanawiać może, w jaki sposób współcześni twórcy wpisują się w tę tradycję. Na przykład Wojciech Ziemilski w swoim tekście o AR otwarcie przyznał się, że działania Akademii Ruchu długo były mu niezbrane, po czym odkrył, że jego poszukiwania artystyczne i język są niezwykle bliskie AR. Jest to więc rodzaj dziedzictwa nieświadomionego, które teraz jest odkrywane przez polskie środowisko teatru awangardowego. Niewykluczone, że w tej tezie „nieświadomionego dziedzictwa” jest sporo prawdy – na przykład w spektaklach Komuny//Warszawa można dostrzec pewne podobieństwa do działań AR. Kluczową rolę odgrywa tu oczywiście historia Komuny, która zaczęła jako anarchistyczny kolektyw działający w Otwocku (od 1989 roku), złożony z grupy amatorów, którzy postanowili robić spektakle. Brak warsztatu aktorskiego zmusił członków Komuny Otwock do wypracowania własnego języka, niezwykle wyrazistego i innowacyjnego w porównaniu do tego, co było pokazywane wówczas w teatrach.

Moment nie-performansu

Jeśli zastanowić się nad obecnym stanem sztuki performans w Polsce, to kluczowym problemem może się tu właśnie wydawać rozdźwięk z tradycją. Podział polskiej sceny na „twierdzę” klasycznego performansu i podkopujące ją grupy jest być może uproszczeniem, ale sygnalizuje prosty fakt, że pewne tematy ciągle wymagają

przepracowania. Awangardowe środowisko teatralne odkrywa teraz dla siebie Akademię Ruchu, pokolenie młodych choreografów patrzy na siebie głównie przez pryzmat zachodniej awangardy tanecznej, a środowisko sztuk wizualnych sytuuje się przede wszystkim w tradycji Warpechowskiego i Beresia, do którego ostatnio dochodzi odświeżony przez duet Zielińska-Ołowska teatr Kantora. Znamienne jednak, że jest to tradycja, którą odrzuca spora część młodego pokolenia. Być może więc najrozsądniej byłoby powiedzieć, że jeśli chodzi o sztuki wizualne, to obecnie jesteśmy w momencie nie-performansu. Performansu, który jest uprawiany przez wszystkich, a jednak nie jest performansem, a już na pewno nie jest performansem uprawianym przez performerów. Co jest dla takiego pokolenia nie-performerów najbardziej interesujące? Cóż, oczywiście dziedziny, które prawdziwym performansem nie są: teatr, taniec, muzyka... Uwaga: to nie jest zwrot konserwatywny.







VITKAC

VITKAC.COM



Da-dantystka

Pawilon – magazyn – karnawał

TEKST: Wojciech Szymański

We wprowadzeniu do pierwszego numeru „Pavilionesque”, jak i zarazem kolejnych przewidzianych trzech numerów magazynu, interesujące są trzy rzeczy. I nie są to wcale fascynujące jednych, lecz pozostające zupełnie obojętnymi dla drugich, twarze lalek, o których napisano już całe biblioteki, ani nawet nie ów „świat sztuki i teatru”, któremu skądinąd poświęcone jest czasopismo, świat, co do którego istnienia zachowuję jednak daleko idącą rezerwę. Są to kolejno: składanie z resztek nowej całości/jakości, pobudzanie politycznej wyobraźni oraz niezwykłość.

W pierwszym – poświęconym w całości teatrom lalkowym – numerze „Pavilionesque. Magazynu o Sztuce i Teatrze” jego dyrektor artystyczna Paulina Ołowska i redaktor naczelna Joanna Zielińska, prezentując treść magazynu i jednocześnie ujawniając swoje fascynacje, pisały o twarzach i fragmentarycznej całości lalek, *Podróżach Guliwera* Jonathana Swifta, talizmanach, zabawkach, duchach zmarłych oraz o niezwyklej podróży, w którą obiecały zabrać czytelników i czytelniczki. I tak, w redakcyjnym wstępniku o lalkach czytamy: „Fascynująca jest twarz lalki –

z szeroko otwartymi oczami, uwydatnionymi policzkami i lekko rozchyłonymi ustami. Czasem wygląda jak postać poskładana z resztek oraz niepasujących do siebie kawałków”¹. Na temat Guliwera zaś Ołowska z Zielińską piszą w następujący sposób: „Jednym z najbarwniejszych bohaterów naszego dzieciństwa jest Lemuel Guliwer – tajemniczy podróżnik więziony przez Liliputów, odwiedzający krainę gigantów i państwo rządzone przez konie. [...] Książka Jonathana Swifta [...] wciąż pobudza polityczną wyobraźnię i zadaje podstawowe pytania o anatomię natury ludzkiej”².

1 Paulina Ołowska, Joanna Zielińska, *Od Redakcji*, „Pavilionesque. Magazyn o Sztuce i Teatrze” 2016, nr 1, s. 4.

2 Tamże.



Premiera magazynu „Pavilionesque” w Jamie Michalika, Kraków, 2016.
Od lewego górnego rogu: Paulina Otowska, *Pantomima*; Alicja Pismenko, etiuda aktorska *Zielony Balonik*; okładka magazynu „Pavilionesque”; Elżbieta Jeznach, *Teatr Marionetki Świnty Proutto wg Rolanda Topora (1)*; Elżbieta Jeznach, *Teatr Marionetki Świnty Proutto wg Rolanda Topora (2)*; Paulina Otowska, *Pantomima*. Fot. Grzegorz Mert, dzięki uprzejmości Cricoteki

Forma magazynu wykorzystuje z jednej strony znalezione rzeczy i gotowe obiekty (stare fotosy z przedstawień, dokumentacje teatralne, prace artystów i artystek nierzadko wtórnie wykorzystane do stworzenia stron autorskich), z drugiej zaś są to często materiały wizualne pozostające dotąd raczej na marginesie zainteresowań niż w centrum uwagi świata sztuki i świata teatru.



Zdzisław Mozer, *Podróże Guliwera*, Państwowy Teatr Lalek w Walbrzychu, 1976; z archiwum Jerzego Koleckiego, dzięki uprzejmości magazynu „Pavilionesque”

W końcu, *last but not least*, jest słowo o podróżach: „Magazyn «Pavilionesque» chciałby zabrać cię, Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku, w niezwykłą podróż po świecie teatru i sztuki”³.

Tym, co zainteresowało mnie we wprowadzeniu do pierwszego numeru, jak i zarazem kolejnych przewidzianych trzech numerów⁴ magazynu, są trzy rzeczy. I nie są to wcale fascynujące jednych, lecz pozostające zupełnie obojętnymi dla drugich, twarze lalek, o których napisano już całe biblioteki, ani nawet nie ów „świat sztuki i teatru”, któremu skądinąd poświęcone jest czasopismo, świat, co do którego istnienia zachowują jednak daleko idącą rezerwę. Są to kolejno: (1) składanie z resztek nowej całości/jakości, (2) pobudzanie politycznej wyobraźni oraz (3) niezwykłość.

Magazyn

Można powiedzieć, że „Pavilionesque” cały złożony został z resztek lub też, innymi słowy, jest nową całością/jakością poskładaną – jak ciała niektórych lalek – z resztek i niepasujących, lecz dopasowanych, do siebie elementów. Na kolejnych stronach magazynu sąsiadują ze sobą krótkie, popularne teksty poświęcone twórczości japońskiego artysty Yotsuyi Simona czy miniaturze, strony autorskie (na których zaprezentowano twórczość Tadeusza Kantora, Ewy Kuryluk i Kiki Uhart), fotografie ze spektakli i ich dokumentacja, krzyżówka, a także adresy stron internetowych teatrów lalkowych z Polski i ze świata, takich jak warszawski Teatr Lalek Guliwer, Teatr Lalek

³ Tamże.

⁴ Kolejne numery, podobnie jak pierwszy, mają być wydaniem tematycznymi. Numer drugi, jak głosi zapowiedź umieszczona na ostatniej stronie magazynu, będzie poświęcony kobietom w teatrze marionetki, kostiumowi, scenografii i surrealizmowi. Zob. Kiki Uhart, *Pavilionesque, zapowiedź drugiego numeru*, „Pavilionesque. Magazyn o Sztuce i Teatrze” 2016, nr 1, s. 108. Numery trzeci i czwarty zaś, jak poinformowała mnie dyrektor artystyczna, będą traktować o grotesce i burlesce oraz o teatrze przyszłości.

Białaluka w Bielsku-Białej czy Puppentheater Firlefanz w Berlinie.

Forma tak pomyślanego magazynu wykorzystuje z jednej strony znalezione rzeczy i gotowe obiekty (stare fotosy z przedstawień, dokumentacje teatralne, prace artystów i artystek nierzadko wtórnie wykorzystane do stworzenia stron autorskich), z drugiej zaś są to często materiały wizualne pozostające dotąd

zionych tekstów i obrazów. Taką publikacją, w całości zestawioną ze znalezionych tekstów i obrazów, jest *Metamorphosis* z 2005 roku, książka wydana z okazji otwarcia instalacji o charakterze environmentu pod tytułem *Metamorfozy*. Praca, w której odtworzono przestrzeń nowojorskiego salonu fryzjerskiego, została wykonana dla Museum Abteiberg w niemieckim Mönchengladbach. W konwencji fanzina natomiast utrzy-



Kiki Uhart w czasie przedstawienia lalkowego, 1990; fot. Pedro Uhart, dzięki uprzejmości magazynu „Pavilionesque”



Teatr Bread and Puppet, Festiwal Teatru Otwartego, Wrocław, 1969, fot. Eustachy Kossakowski; z archiwum Anki Ptaszkowskiej, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i magazynu „Pavilionesque”

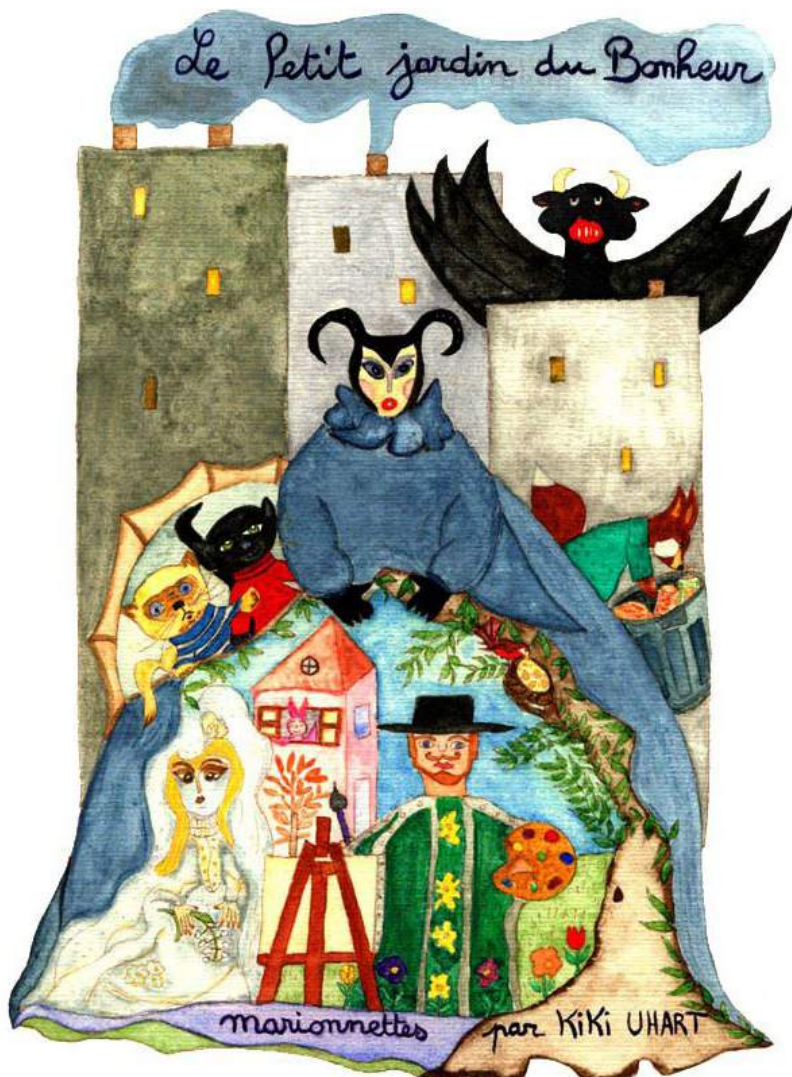
raczej na marginesie zainteresowań niż w centrum uwagi świata sztuki i – pokrewnemu mu, jak chcą tego dyrektor artystyczna i redaktor naczelna – świata teatru. Wykorzystanie tak rozumianych „resztek”, tworzących nową całość/jakość o charakterze kolażu w formie książki, kieruje uwagę czytelniczek i czytelników w stronę, po pierwsze, innych, wcześniejszych przedsięwzięć wydawniczych Pauliny Ołowskiej, po drugie, historycznych przykładów interdyscyplinarnych i środowiskowych zarazem magazynów o sztuce.

Sama Ołowska podobnie jak w „Pavilionesque” metody wykorzystywała co najmniej kilkakrotnie przy okazji wystaw, w których brała udział albo które przygotowywała, wydając przy ich okazji fanziny, katalogi wyglądające jak fanziny i publikacje złożone ze znale-

mana była publikacja towarzysząca pierwszej indywidualnej nowojorskiej wystawie artystki, która odbyła się w 2007 roku w Metro Pictures. Tej wystawie, zatytułowanej *Nowa Scena*, towarzyszyła publikacja *Broken Tooth* złożona przez Ołowską i Roberta Jarosza. Niezwykle podobny pod względem formalnym był również katalog przygotowanej przez Ołowską wystawy *Brudna woda*, która odbyła się w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie w 2011 roku⁵.

Natomiast motyw znalezionej przedmiotu, *trouvé*⁶ [objet trouvé] i gotowego obiektu [ready made], który przywołałem już zresztą w niniejszym tekście i który charakteryzuje pierwszy numer magazynu „Pavilionesque”, wymusza wręcz spojrzenie wstecz, w odległe czasy, gdy równe 100 lat temu rodził się

⁵ W wystawie tej udział wzięły: Agnieszka Brzeżańska, Bonnie Camplin, Ewa Juszkiewicz, Katharina Marszewski, Michele Di Menna, Magdalena Moskwa, Zofia Nierodzińska i Paulina Ołowska.
⁶ To natchnione spolszczenie francuskiego *objet trouvé* zawdzięczałam Michałowi Głowińskiemu. Zob. Michał Głowiński, *Carska filizanka. Szesnaście opowieści*, Wielka Litera, Warszawa 2016, s. 53.



Kiki Uhart, plakat z przedstawienia lalkowego, dzięki uprzejmości Magazynu „Pavilionesque”

Zauważmy, że magazyn nie nosi prostego tytułu „Pawilon/Pavilion”. Tytuł, przez dodanie sufiksu „-esque”, przywołuje na myśl Bachtinowską kategorię *carnavalesque*. Inaczej, magazyn jest połączeniem pawilonu i karnawalizacji.

w bólach pierwszej wojny światowej i spazmach śmiechu dadaizm. Sama artystka pytana o inspiracje innymi tytułami artystycznych magazynów podaje „Ślepca”, czasopismo wydawane w 1917 roku w Nowym Jorku przez tamtejszych dadaistów: Beatrice Wood i Marcela Duchampa wspólnie z pisarzem Henrim-Pierre’em Rochém. Podobnie jak w przypadku „Pavilionesque” tematyka „Ślepca” była ściśle określona, a liczba numerów dość ograniczona; ukazały się bowiem tylko dwa. Co istotne, jeśli weźmie się pod uwagę opisaną wcześniej historię wystawowych druków ulotnych Ołowskiej, nowojorskie czasopismo dadaistów założone zostało przez Duchampa z okazji *Wystawy Niezależnych*, w której brał on udział, pokazując tam pod pseudonimem sławną *Fontannę* (1917)⁷. I podobnie jak wydawnictwa Ołowskiej nowojorskie czasopismo także było swego rodzaju nową całością złożoną z truwajów. Na okładce kwietniowego, pierwszego, manifestacyjnego i zaledwie ośmiostronicowego numeru pisma, które składało się z tekstów redakcyjnych, umieszczono zdanie: „Drugi numer «Ślepca» ukaże się, jak tylko przysłacie wystarczającą ilość materiału do niego”. Drugi numer ukazał się w maju 1917 roku i stawał w centrum zainteresowania *ready made*, zwłaszcza zaś *Fontannę*, będąc zbiorem listów (Franka Crowninshielda i Alfreda Stieglitza), wierszy (między innymi autorstwa samego Duchampa, Waltera Arensberga, Charlesa Demutha i Francisa Picabii), esejów, rysunków i zdjęć.

Tytuł

Można powiedzieć, że nowojorskie czasopismo było przede wszystkim platformą i wehikułem złożonymi z propozycji i materiałów (truwajów) montowanych jedynie przez wydawców. Nie inaczej niż jako platformę rozumieć należy „Pavilionesque”, którego tytuł przenosi naszą uwagę z magazynu na pawilon (wystawowy). Rola pawilonu w twórczości Ołowskiej – pawilonu rozumianego jako miejsce i koncept kulturowy zarazem – była już niejednokrotnie rozważana przez piszących o artystce⁸. Z naszego punktu widzenia istotne jest to, że artystka ponownie sięgnęła do stojącej za całą sztuką nowoczesną idei wystawiania [*to display*] obrazów w galerii i skrzyżowanie jej z wystawianiem [*to perform*] sztuki w teatrze. Z jednej strony magazyn/pawilon Ołowskiej odwołuje się do paradygmatycznych pawilonów wystawienniczych wczesnej nowoczesności – „czerwonego” pawilonu realizmu Gustave’a Courbета z 1855 roku czy pawilonu wiedeńskiej secesji projektu Josepha Marii Olbricha (1897–1898) – ukazując ich parateatralny, sceniczny charakter, z drugiej zaś sam staje się miejscem – pawilonem – ekspozycyjnym⁹.

⁷ Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. Iwona Chlewińska, Zysk i Sk-a, Poznań 2001, s. 168–170.

⁸ Zob. Monika Szewczyk, *Lucy McKenzie and Paulina Ołowska*, Nova Popularna, [b.m.] 2003, „The Artist as Curator”, Issue #9, s. 27–29.

⁹ Interesujące wydaje się też dyskursywne, ekonomiczne i rynkowe uwikłanie pawilonu handlowego, co w kraju, w którym najważniejsze stołeczne muzeum wystawiające sztukę nowoczesną i współczesną, pokazywało ją w budynku pawilonu meblowego, jest doskonale widoczne. Dyskursywna bliskość pawilonu wystawowego z pawilonem sklepowym nie dziwi, jeśli wziąć pod uwagę ich wspólną (kolonialną) genezę, której początki sięgają dziewiętnastowiecznego „świata na wyciągnięcie ręki”, świata rozumianego jako ekspozycja i ukazującego świat jako wystawę oraz za pomocą wystawy (sztuki światowej, sklepowej, muzealnej, przemysłowej i tak dalej). Więcej na ten temat zob. Timothy Mitchell, *Egipt na wystawie świata*, przeł. Ewa Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001.

Zauważmy, że magazyn nie nosi jednak prostego tytułu „Pawilon/Pavilion”. Tytuł, przez dodanie sufiksu „-esque”, przywodzi na myśl – pamiętajmy o uprzedniości angielskojęzycznej wersji magazynu względem wydania w języku polskim – Bachtinowską kategorię *carnavalesque*. Inaczej, magazyn jest połączeniem pawilonu i karnawalizacji. Karnawalizacja jest więc tutaj drugim, obok pawilonu, kluczowym dyskursywnym momentem. A jeśli tak, wprowadzone zostają dwie pozostałe interesujące mnie obok przetwarzania resztek rzeczy, które wyczytałem ze wstępu redakcyjnego: pobudzenie politycznej wyobraźni (2) i niezwykłość (3).

Wyłożony bowiem przez Michaiła Bachtina pomysł na karnawalizację – pierwszy raz w *Problemach poetyki Dostojewskiego*, książce z 1929 roku, ponownie zaś w 1969 roku w pracy *Twórczość Franciszka Rabelais’ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* – wprowadza wizję świata na opak, a co za tym idzie, ową niezwykłość (3), którą rozumieć przecież można także jako niesamowitość – Freudowskie *das Unheimliche/uncanny*. Jak również, o czym poucza Galin Tihanov, jako związaną ze ściśle politycznymi wyobrażeniami (2). Karnawalizacja bowiem, jako kategoria odwołująca się do ludowej i ludycznej zarazem kultury śmiechu i tradycji karnawału, rozumiana bywa w sposób polityczny



Evgeny Anufiev; dzięki uprzejmości magazynu „Pavilionesque”

jako „symbol buntu przeciwko uciskowi (lub szerzej: odpowiedzi na ucisk) ze strony sił oficjalnych”¹⁰. W karnawale, pisze dalej Tihanov, upatrywano „ludycznego oblicza rewolucji, celebracji nieposłuszeństwa i swobody, zasiewającej ziarno społecznej zmiany”¹¹. Co może jednak bardziej interesujące z naszego – wystawienniczego i historyczno-artystycznego zarazem – punktu widzenia, „karnawał to złożona – zarówno wywrotowa, jak i konsolidująca – ekspresja traumatycznego doświadczenia życia”¹².

Performerka

Wprowadzając pojęcie karnawalizacji rozumianej jako ekspresja traumy i reakcja na nią, nie twierdzę, że traumatyczna opresja życia w reżimie stalinowskim, w którym żył Bachtin i w którym pisał swoją wydaną w 1929 roku książkę o Dostojewskim, jest porównywalna z jakąkolwiek traumą współczesnego życia artystycznego. I chociaż „Pavilionesque” ma w sobie coś z Moskwy lat 20. ubiegłego wieku¹³, porównanie jest raczej strukturalne, a nie historyczne.

Wszechobecna w „Pavilionesque” karnawalizacja może być odczytywana jako reakcja z jednej strony na modernistyczne w swojej istocie podziały medialne istniejące ciągle w świecie sztuki oraz, co wydaje się z nimi blisko spokrewnione, na spektakularne rozdzielanie – partycje – różnych, w teorii nieprzenikalnych, sfer życia, takich jak sztuka (symboliczne) – życie (realne). Jednak ujęcie całości doświadczenia życia jako niepodzielnej jedności pozwala przewartościować i przewyciężyć jego rozczłonkowanie. To przewartościowanie możliwe jest dzięki performatywnemu ujęciu sztuki i rzeczywistości lub – innymi słowy – dzięki przejściu z wystawiania [*to display*] do wystawiania [*to perform*] sztuki.

Sytuacjonistyczne i kampowe zarazem¹⁴ performowanie sztuki i życia ma spory potencjał subwersywny względem odwiecznych, zdawałoby się, normatywnych reguł społecznych, w tym tych przeciwstawiających sobie sztukę i życie. Nie bez znaczenia dla takiego odczytania magazynu pozostaje otwierająca pierwszy numer „Pavilionesque” winieta autorstwa Piotra Błachuta, która składa się z dwóch przestylizowanych teatralnych masek – komicznej i tragicznej – które prowadzą ze sobą kampowy dialog:

„– Teatr – cóż za życie...
– Życie – cóż za teatr...”

10 Galin Tihanov, *Pan i niewolnik. Lukács, Bachtin i idee ich czasów*, red. Danuta Ulicka, przeł. Marcin Adamiak, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 290.

11 Tamże.

12 Tamże.

13 Paulina Ołowska w rozmowie przeprowadzonej przeze mnie na potrzeby niniejszego tekstu przywołała, wyjaśniając pojawienie się pomysłu na magazyn, pawilony wystawowe i kioski z terenu moskiewskiego parku Gorkiego. Na terenie dzisiejszego parku otworzonego w 1928 roku zaledwie rok przed ukazaniem się książki Bachtina poświęconej Dostojewskiemu w 1923 roku otworzona została *Wszerechossijska Wystawa Rolnicza i Rzemieślniczo-Przemysłowa* [Wsierossijskaja sielskochozajstwiennaja i kustarno-promyszlennaja wystawka], na której potrzeby zbudowanych zostało wiele pawilonów wystawienniczych, w tym słynny awangardowy pawilon Machorka zaprojektowany przez Konstantina Mielnikowa. Część pawilonów po zamknięciu wystawy została rozebrana, część popadła w ruinę, część zmieniła swoją funkcję.

14 Zauważmy, że zarówno sytuacjonizm Guy Deborda, jak i kamp w najbardziej klasycznym ujęciu autorstwa Susan Sontag, rozumieją świat w kategoriach teatralnych. Debord demaskuje jego strukturę, nazywając spektaklem, Sontag natomiast wprost pisze, że kamp wykorzystuje metaforę świata-teatru. Wychodząc od tego rozpoznania, sytuacjonizm i kamp próbują, performując, zmienić krytykowany programowo przez siebie spektakularny świat teatru. Zabawne, gdyż chyba dotąd nierozpoznane, że oba paradygmatyczne dla recepcji kampu i sytuacjonizmu teksty dzielił raptem trzy lata. *Spółczesność spektaklu* Deborda wydane zostało we Francji w 1967 roku, *Notatki o kampie* natomiast ukazały się na łamach nowojorskiego „Partisan Review” w 1964 roku. Nie bez znaczenia pozostaje też to, że o ile kamp wykorzystywał figurę dandy (kamp to w końcu dandyzm XX wieku), o tyle sytuacjonizm sięgał chętnie po spokrewnioną z dandysem figurę *flâneura*.



Lucy McKenzie, Paulina Ołowska, *Nova Popularna*, 2003; dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

„Pavilionesque” nie jest jednak pierwszym projektem Ołowskiej, który polega na performatywnym przekroczeniu porządków.

Już pobieżne przejrzanie katalogu projektu *Nova Popularna* (2003) pozwala znaleźć analogie pomiędzy dwoma projektami. *Nova Popularna*, przypomnijmy, była sytuacją (jeśli mówimy o rejestrze sytuacjonizmu) bądź zabawą (jeśli odczytujemy projekt kampowo) polegającą na prawie miesięcznym¹⁵ prowadzeniu na ulicy Chmielnej 5 w Warszawie baru/kawiarni artystycznej przez Paulinę Ołowską i Lucy McKenzie. Obie artystki przez miesiąc performowały i odgrywały role prowadzących kawiarnię barmanek. Ołowska w tej scenicznej sytuacji stawała się aktorką/marionetką, będąc jednocześnie reżyserką tego niejednoznacznego z punktu widzenia obowiązującego rozdzielenia porządków sztuki i życia spektaklu.

Rozpoznana przez Ołowską przy okazji *Nowej Popularnej* inna – sceniczno-teatralna – tradycja performansu posługuje się nie tyle może samym performansem tak, jak rozumiany bywa on w szerokim świecie sztuki, co raczej schechnerowską performatyką [*performance studies*]¹⁶ i swoistym dla tej dyscypliny rozumieniem performansów jako wyzwania. Jak pisze bowiem Jon McKenzie, „performans rzuca wyzwanie: prowokuje, kontestuje, żąda”¹⁷. Ta inna tradycja ponadto

jest spokrewniona z pierwotnym, a zarazem wypartym impulsem awangardy.

Inne tradycje

Jeśli zapytać kogoś w Polsce o performans w sztuce, od razu – jestem o tym święcie przekonany – usłyszy się opowieść o paradygmatycznie antysceniczej i antyteatralnej tradycji posługującej się antymimetycznym gestem autentycznego i nagiego nierzadko artysty. Przed oczami staną od razu ci wszyscy niezwykle poważni mężczyźni – jakimś dziwnym zrzędzeniem losu bowiem są to prawie wyłącznie mężczyźni – nadzy artyści, artyści dmący w róg, artyści w foliowej siatce na głowie, artyści przebrani za bochenek chleba, artyści z pijawką przystawioną do czoła¹⁸. Działania tych artystów, chociaż niezwykle, pozbawione są jakiegokolwiek – kampowej – ironii. Nie wszystkie ekstrawaganckie rzeczy bowiem, poczu Susan Sontag, są kampowe; bakłażan w kształcie krzyża i dwugłowy kurczak na przykład nie są¹⁹. Dlaczego tak się dzieje, że w Polsce performans kojarzy się z tymi nieznośnie poważnymi gestami?

Odpowiedź wydaje się prosta: w Polsce tradycja antyscenicznego, powojennego performansu zupełnie przyćmiła inne jego rodowody i właśnie sceniczne

¹⁵ *Nova Popularna* czynna była od 2 do 29 maja 2003 roku w dawnej siedzibie kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, która działała tu w latach 60. XX wieku. W tym miejscu odbył się 10 grudnia 1965 roku *Cricotage* Tadeusza Kantora, jeden z pierwszych, jeśli nie pierwszy polski happening.

¹⁶ Richard Schechner wyróżnił osiem podstawowych rodzajów performansów, z których tylko jeden przypisany był sytuacjom artystycznym. Inne to między innymi performansy życia codziennego, sportowe, biznesowe, seksualne i rytualne. Por. Jacek Wachowski, *Performans*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 43.

¹⁷ John McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, red. i przeł. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 41.

¹⁸ Szanuję ich wszystkich, po prostu ich nie lubię.

¹⁹ Susan Sontag, *Zapiski o kampie*, przeł. Dariusz Żukowski, [w:] *tejże, Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska, Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2012, s. 382.



Paulina Ołowska, *Metamorphosis*, katalog, 2005; wydawca: Museum Abteiberg, Mönchengladbach; dzięki uprzejmości artystki

formy. Te inne tradycje reaktywuje i dowartościowuje w „Pavilionesque” Ołowska. Przeciwnymi wobec opisanej powyżej, dominującej w Polsce tradycji performansu, są tradycja wywodząca się z okresu pierwszej awangardy sprzed 100 lat oraz – do jakiegoś stopnia jej pokrewna – tradycja kalifornijska. Zresztą Ołowska na obie się powołuje.

Wydaje się, że dychotomia sceniczne – antysceniczne jest najważniejszym rozróżnieniem między „polską” tradycją i dwiema pozostałymi. Można powiedzieć, doprecyzowując ich odmienność, że o ile tradycja „polska” wierzy w autentyczność, o tyle dwie pozostałe konsekwentnie dekonstruują tę wiarę, ukazując performatywny – to znaczy również sceniczny – charakter wszelkiego działania artystycznego. Jeśli mielibyśmy wymienić patronów lub patronki naiwnie „autentycznej” i scenicznie „ironicznej” tradycji, mogłyby to być dwie nauczycielki Ołowskiej, na których zajęcia uczęszczała podczas swoich studiów w Rijksakademie van beeldende kunsten w Amsterdamie, czyli Marina Abramović (autentyczność i prawdziwość) i Joan Jonas (teatralność i umowna konwencjonalność).

Odwołania do scenicznej i quasi-teatralnej tradycji performansu doskonale uwidaczniają się w wydarzeniach towarzyszących promocji magazynu. Jak dotąd odbyły się dwa performatywne wieczory – w Paryżu w Klubie Silencio i w Krakowie w Jamie

Michalika. Zwłaszcza krakowska premiera zarówno ze względu na program wieczoru, jak również atmosferę miejsca, legendarną młodopolską kawiarnię, w której działał Zielony Balonik i narodziła się krakowska szopka polityczna, w otwarty sposób odwoływała się do tradycji dadaistycznych, futurystycznych i surrealistycznych kabaretów i performansów tworzonych przez artystów, a także do teatralności bliskiej kręgowi konstruktywistów oraz artystów i artystek skupionych w międzywojennym Bauhausie czy – pozostając w polskim kręgu historyczno-artystycznych referencji – w kręgu pierwszego Cricotu (1933–1939) z Józefem Jarewą na czele.

Nie mniej istotna wydaje się również druga sceniczna tradycja performansu, którą określiłem mianem kalifornijskiej i która równie często jak z teatrem, flirtowała z kinem. Mam tu na myśli głównie Europejczyków, którzy na przełomie lat 60. i 70. stworzyli w południowej Kalifornii wpływowe środowisko performujące rzeczywistość: Basa Jana Adera i Gera van Elka oraz urodzonego w Bostonie kalifornijczyka Chrisa Burdena, którego performansy można wprawdzie zaklasyfikować omyłkowo do „autentycznych” tradycji Europy Środkowej, uwzględniając jednak ich performatywny, wyrastający z klimatu Hollywood kaskaderski (fingowany) charakter, zaliczyć je trzeba w poczet innych scenicznych tradycji. Myślę w końcu o wybitnie teatralnej twórczości Guy de Cointeta, francusko-kalifornijskiego artysty, którym fascynuje się sama Ołowska, oraz o Allenie Ruppertsbergu, który – jak Ołowska i McKenzie – od 1969 roku prowadził i performował własną knajpę, znaną jako Al’s Cafe²⁰.

Biorąc pod uwagę opisaną w niniejszym tekście naturę magazynu, nie mają oczywiście sensu rozważania, na ile performans *Nova Popularna* jest reperformatsem działania Ruppertsberga ani na ile „Pavilionesque” zapożycza się w kawiarniano-kabaretowej – zawsze jednakże scenicznej – tradycji pierwszej awangardy. Inne reanimowane przez Ołowską sceniczne tradycje performansu już dawno pogrzebały nadzieje „autentycznych” performerów na jednostkowość i niepowtarzalność doświadczenia. Sceniczność zakłada przecież powtórzenie spektaklu. W końcu w samą nazwę *Nowej Popularnej* wpisane zostało powtórzenie; bo jeśli ta jest nowa, istnieć musiała jakaś stara. Nie inaczej jest w przypadku „Pavilionesque” – jak bowiem powszechnie wiadomo, karnawał powtarza się często. Reszta, jak w pawilonie, to kwestia aranżacji i dobrego ułożenia.



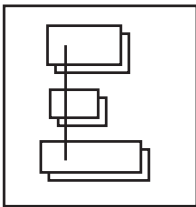
Magazyn „Pavilionesque” nr 1, 2016

Dyrektor artystyczna: Paulina Ołowska
Redaktor naczelna: Joanna Zielińska
Projekt graficzny: Alicja Pismenko i Paulina Ołowska
Wydawca: Cricoteka & Mundin
Magazyn wydany w języku polskim i angielskim

20 Warto zauważyć, że pomysł Ruppertsberga nie był odosobniony. Dwa lata później, w 1971 roku, inny „sceniczny” performer-sytuacionista, Gordon Matta-Clark, otworzył w Nowym Jorku wraz z Caroline Goodden, Tina Girouard, Suzanne Harris i Rachel Lew restaurację/jadłodajnię Food.







Akcja regeneracja

Trzy ostatnie wystawy w Emilii

TEKST: Jakub Banasiak

FOTOGRAFIE: Ernest Wińczyk

Wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w swojej podstawowej warstwie pytają o kondycję nowoczesnego projektu. Wszystkie znoszą także partykularne polityczne podziały (znajdziemy na nich prace „lewicowe” i „prawicowe”, z „centrum” i „peryferii”), przesuając się w kierunku ogólnych, ponadlokalnych narracji. W końcu wszystkie pokazują, jak żywy pozostaje regeneracyjny mit modernizmu.

*CHLEB I RÓŻE. ARTYŚCI WOBEC
PODZIAŁÓW KLASOWYCH*

KURATORZY: Łukasz Ronduda,
Natalia Sielewicz

*PO CO WOJNY SĄ NA ŚWIECIE?
SZTUKA WSPÓŁCZESNYCH OUTSIDERÓW*

KURATORKI: Katarzyna Karwańska,
Zofia Płoska

*ROBIĄC UŻYTEK. ŻYCIE W EPOCE
POSTARTYSTYCZNEJ*

KURATORZY: Sebastian Cichocki,
Kuba Szreder

MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ,
WARSZAWA

19 lutego – 1 maja 2016

Roger Griffin zauważył, że jeżeli spojrzymy na modernizm (traktowany jako artystyczna konsekwencja nowoczesności) w perspektywie długiego trwania, bez trudu dostrzeżemy organizujący go mit regeneracji. Brytyjski historyk wskazuje, że pragnienie odnowy, nowego początku, punktu zerowego, nowego człowieka, rewitalizacji, nowej ery i tym podobnych – to ideologiczny fundament nowoczesności. Piotr Juszkiewicz – przenosząc to rozpoznanie w obszar historii sztuki polskiej – sformułował niedawno tezę, że perspektywa taka pozwala uchylić opozycje, które zdeterminowały nasze postrzeganie zjawisk artystycznych ostatnich kilkunastu dekad. Tym samym stwierdził, że niemożliwe do przezwyciężenia aporie można pomyśleć jako awers i rewers tej samej monety. Juszkiewicz mówi tu między innymi o następujących opozycjach: krytyczna dekonstrukcja i autonomia; sztuka narodowa i awangardowa; nowoczesność i socrealizm; nowoczesność i ponowoczesność. Wszystkie one bowiem – jak twierdzi – realizują w istocie jeden i ten sam mit regeneracji. Jest to diagnoza nie tylko odświeżająca, ale przede wszystkim otwierająca niezwykle interesujące perspektywy interpretacyjne. Chodzi nie tylko



o możliwość zignorowania tyleż uzasadnionych, co cokolwiek arbitralnych cięć, którymi zbyt często posługują się historycy i krytycy sztuki, ale także to, żeby wykroczyć poza konstatacje na temat ideowej afiliacji tych czy innych artystów.

Chciałbym przymierzyć ten model do trzech ostatnich wystaw przygotowanych przez kuratorów warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w pawilonie Emilia. W swojej podstawowej warstwie pytają one bowiem – jak sądzę – właśnie o kondycję nowoczesnego projektu. Wszystkie znoszą także partykularne polityczne podziały (znajdziemy na nich prace „lewicowe” i „prawicowe”, z „centrum” i „peryferii”), przesuwając się w kierunku ogólnych, ponadlokalnych narracji. W końcu wszystkie pokazują, jak żywotny pozostaje regeneracyjny mit modernizmu.

*

Zacznijmy – trzymając się topografii Emilii – od wystawy *Chleb i różę*. Pokaz otwierają plansze opracowane przez Jana Sowę i Michaela Oswella. Te cokolwiek enigmatyczne kompozycje (forma zdecydowanie przygniata tu treść) ilustrują przemiany w obrębie globalnego kapitalizmu, które zaszły na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci, a których efektem stały się pogłębiające się mniej więcej od lat 80. nierówności. Precyzyjne (i mikroskopijne!) wykresy to teoretyczny wstęp do wystawy, jej swoista bibliografia (przywołane zostały tu między innymi koncepcje Thomasa Piketty’ego i Immanuela Wallersteina). Wyodrębniono – i przytoczono w całości – głośny tekst Andrei Fraser *1% to my*. Ten jeden procent to oligarchiczna elita, która tylko w samych Stanach Zjednoczonych kontroluje 40 procent kapitału, zaś w skali świata posiada więcej pieniędzy niż pozostałe 99 procent ludności. Jest jednak i drugi człon tytułu: „my”, czyli środowisko artystyczne, globalny art world. Wniosek Fraser jest bezlitosny: dzieła sztuki mają dziś status aktywów, a artyści nie potrafią się temu przeciwstawić. Bezpośrednim komentarzem do diagnozy Fraser wydają się wielkoformatowe fotografie Cindy Sherman, na których artystka wciela się w rolę współczesnej mieszczyki z *upper middle class*, nawiązując przy tym do konwencji malarskich portretów możnych.

Na wystawie znajdziemy więcej prac o podobnej wymowie. I tak, *Pomnik burżuazyjnej klasy pracującej* Christiana Jankowskiego wprost odsyła do tytułowego „chleba i różę”: oto David Alfaro Siqueiros (1896–1974), jeden z najwybitniejszych meksykańskich muralistów, a przy tym ideowy komunista, jako pomocy studyjnej używał zdjęcia przedstawiającego wypielegnowaną, udekorowaną biżuterią kobiecą dłoń trzymającą robotnicze dłuto. Jankowski obraz ten przedstawił w formie monumentalnej – niczym prace Siqueirosa – rzeźby. Równie ironiczna jest praca chińskiego artysty Li Liao, który zatrudnił się w fabryce produkującej iPady, a pieniądze zarobione po przepracowaniu 45 dni wydał na pochodzącego z tejże fabryki iPada. W tym samym tonie wypowiada się Adrián Melis, który ogłosił nabór do pracy mającej polegać na drukowaniu, a następnie niszczeniu wszystkich pozostałych zgłoszeń. I faktycznie – „zwycięzca” cierpliwie przepuszczał przez niszczarkę stosy papierów.

Jedną ze stawek wystawy *Chleb i różę* jest próba pomyślenia na nowo czegoś, co zwykle określać się mianem „polskiej sztuki krytycznej”. Jedną z prac, która otwiera nową perspektywę w tym zakresie, jest *Artforum* Jacka Adamasa: zestawienie fotografii „złotego samolotu” Pawła Althamera (praca *Wspólna sprawa*) i rozbitego wraku Tupolewa, czyli (oryginalny) front tytułowej gazety i jej (fikcyjny) tył. Jest to zabieg tyleż prosty, co piorunujący. Adamas

zdaje się mówić, że peryferyjna modernizacja okazała się całkowicie nieskuteczna – w przeciwnym razie nie doszłoby do katastrofy, w której zginęli prezydent, prezes Narodowego Banku Polskiego, całe dowództwo Sił Zbrojnych, posłowie, senatorowie itd. Elity (także artystyczne!), śniąc sen o dostatniej Polsce kierowanej przez „rządy fachowców”, wykazały się ignorancją i krótkowzrocznością. Ubrani na złoto rozradowani ludzie z projektu Althamera *Wspólna sprawa* to w tej perspektywie jeszcze jeden przykład chocholego tańca, jakiemu w obliczu katastrofy oddają się Polacy. Jednocześnie warto zauważyć, że zarówno awers, jak i rewers *Artforum* odsyłają do regeneracyjnych projektów obecnych w dzisiejszej polityce (modernizacja przez imitację PO i modernizacja bez emancypacji PiS).

Znakomite prace pokazali także Michał Łagowski, Łukasz Surowiec i Rafał Jakubowicz. Ten pierwszy ironicznie spuentował przepaść pomiędzy habitusami rolników (a szerzej: klas niższych) i wielkomiejskiej klasy średniej. Oto artysta – ubrany jedynie w bokserki i wiejską chustę – najpierw pchał po gdańskim Długim Targu taczkę z gnojówką, by w końcu stanąć przed kościołem i przy użyciu trzymanej przed sobą kartki zapytać: „Którędy na manife?” Odpowiedzi nie uzyskał, ludzie potraktowali go w najlepszym razie jako żebraka. Z kolei Surowiec, zaproszony do udziału w jednym z festiwali artystycznych, zaproponował władzom Sopotu, że zamiast otrzymać honorarium woli zaprosić na wczasy grupę bezdomnych ze Śląska. Wobec odmowy, Surowiec wykorzystał figurę hiperboli: kupił sztabkę złota, a następnie rozsypał na plaży pozyskany z niej pył, ucieleśniając tym samym fantazję miejskich włodarzy o „złoty piasek”. Jakubowicz natomiast pokazał dwa minimalistyczne obiekty. Jeden z nich to tak zwana płyta, czyli niewielki podest, na którym przemawiał Marcel Szary, związkowiec z Zakładów im. Hipolita Cegielskiego w Poznaniu. Drugi to zamówiona przez Jakubowicza replika. Oto czysto utylitarny kawałek stali zamienił się w atrakcyjny muzealny artefakt. Tak właśnie postępujemy my, jeden procent, zdaje się mówić Jakubowicz.

Ostatnie trzy wystawy w Emilii: *Chleb i różę*, *Po co wojny są na świecie*, *Robiąc użytek*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 19 lutego – 1 maja 2016



Interesująco wypadły także prace komentujące strategię funkcjonowania artystów poodwilżowej nowoczesności w państwowym systemie sztuki. Z jednej strony mamy działanie Zofii Kulik, która miała kontestować propagandowy plener współorganizowany przez hutniczo-miedziane zakłady Legmet (Kulik uznała, że przeznaczone dla artystów przydziały materiałów powinni wykorzystać robotnicy). Z drugiej – pracę Gerarda Jürgena Bluma Kwiatkowskiego, organizatora pleneru o podobnych założeniach (Biennale Form Przestrzennych): oprawiony w złote, „burżuazyjne” rami, robotniczy znoszony drellich, pozszywany w geometryczne kształty. To udany obraz dwóch postaw, które – znowu – zbyt pochopnie można ocenić jako „idealistyczne” i „konformistyczne”. Łukasz Ronduda i Natalia Sielewicz wskazują, że były to przykłady jednego i tego samego modernizacyjnego marzenia.

Realizacje Adamasa, Łagowskiego, Surowca i Jakubowicza to niejako emblematy nowej, „klasowej” sztuki krytycznej. Trzeba jednak pamiętać, że Ronduda i Sielewicz wiele zawdzięczają w tym zakresie rozpoznaniom innych osób: przede wszystkim Stanisława Rukszy (wystawy *Oblicze dnia*, *Twoje miasto to pole walki*, wystawa Jacka Adamasa w bytomskiej Kronice), ale także Rafała Jakubowicza, Mikołaja Iwańskiego czy Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej. Pokaz w Muzeum Sztuki Nowoczesnej próbuje ulokować diagnozy Rukszy *et consortes* w perspektywie globalnej, uniwersalizując je i udowadniając, że lokalny kontekst jest częścią większego obrazka. Wyraziście ukazuje to zestawienie wartych dziesiątki tysięcy dolarów barokowych fotosów Cindy Sherman z autopoportretem Zbigniewa Libery: nagiego, brudnego, symbolizującego artystę wyjętego poza społeczny nawias. Bo choć w obu przypadkach mamy do czynienia z pracami (auto)ironicznymi, to dobrze oddają one przepaść, jaka dzieli pod względem materialnym i społecznym gwiazdy polskiej i globalnej sztuki. Podobną uwagę można wystosować także w odniesieniu do aktu zrównania zachodniego i rodzimego rynku sztuki – bytów z pewnością nieporównywalnych. Jednocześnie jednak obecna kondycja ekonomiczna byłych demoludów i globalnego Zachodu jest ze sobą nierozzerwalnie sprzężona. Bo choć historie obu tych obszarów przeplatały się w różnych konfiguracjach (jeden był dawcą, drugi biorcą), to dzisiaj spotykają się one za sprawą globalnego kryzysu: tyłek kapitalizmu, co wartości. I oba potrzebują regeneracji.

Jeżeli coś przeszkadza mi w wystawie *Chleb i róże*, to niektóre kuratorskie wybory, które niepotrzebnie rozmazują spójność zarysowanej na wstępie narracji – trudno mi czytać je inaczej niż jako wynik kompromisu pomiędzy polami zainteresowań Rondudy i Sielewicz. Wydaje się, że nieledwie idiosynkratyczne wskazania Rondudy (Józef Robakowski, Zofia Kulik, Zygmunt Piotrowski, Zbigniew Libera) mimo wszystko należą do innych porządków niż design stworzonej przez artystów, a zajmującej się „projektowaniem strachu” marki Brace Brace (ekwipunek ratowniczy), post-internetowa estetyka prac Jesse Darling (efektownie



Robiąc użytek, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 19 lutego – 1 maja 2016

Jedną ze stawek wystawy *Chleb i róże* jest próba pomyślenia na nowo czegoś, co zwykle określać się mianem „polskiej sztuki krytycznej”. Taką otwierającą nową perspektywę pracą jest na przykład *Artforum* Jacka Adamasa: zestawienie „złotego samolotu” Pawła Althamera i rozbitego wraku Tupolewa, czyli (oryginalny) front tytułowej gazety i jej (fikcyjny) tył.



Mikołaj Ławniczak, *Bez tytułu*, 2012, wystawa *Po co wojny są na świecie*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 19 lutego – 1 maja 2016

podświetlone odwrocia transparentów – koniecznie z taflami opalizującej blachy) czy Débory Delmar, która „w swojej twórczości poddaje analizie globalne mechanizmy konsumpcji, podziałów klasowych i aspiracyjnej estetyki stylów życia charakterystycznych dla późnego kapitalizmu (np. joga, organiczne jedzenie, wellness)”. Ta ostatnia robi to – rzecz jasna – eksplorując korporacyjne estetyki *à la* DIS. Czy jednak ciągle mamy tu do czynienia z tematem zasygnalizowanym w tytule i opisie wystawy? Czy wymienione tu prace nie rozciągają go *ad absurdum* (w gruncie rzeczy można powiedzieć, że klasowe jest wszystko)? To samo pytanie można także zadać w odniesieniu do kilku innych realizacji. Czy na przykład fakt, że Józef Robakowski pochodzi z wiejskiej rodziny (czego dowiadujemy się z pracy *Mamo, tato, chodźcie się ze mną przejść [frettron dla Rodziców]*), rzeczywiście przekłada się na jego twórczość? Wątpliwości budzi także symboliczna – jak się wydaje – nieobecność na wystawie Artura Żmijewskiego (na rzecz dowartościowania Jacka Adamasa). To gest z pewnością efektowny, ale jednak wykonany chyba zbyt pochopnie – wszak to Żmijewski jako pierwszy pisał o artystach jako „frajerach płacących część frycowego za przemiany [ustrojowe]” (*Stosowane sztuki społeczne*). I choć Żmijewski nie odnosił się wtedy do perspektywy klasowej, to pokazywał podobny mechanizm do tego, na który – podążając za Frazer –

zwracają uwagę Ronduda i Sielewicz: oto artysta, nieświadomy swojego statusu, jest wykorzystywany przez bardziej rezolucyjnych graczy. Bez tej konstatacji – i postulatu instrumentalizacji praktyki artystycznej w celach politycznych – nie byłoby strategii twórczych Rycharskiego czy Surowca. Co więcej, Żmijewski ma w dorobku cykle (*Wybrane prace*, 2006–2010) i pojedyncze prace (*Robotnicy i robotnice*, *Świecie*), które wręcz antycypują perspektywę klasową.

Jaki obraz wyłania się z wystawy *Chleb i różę*? Po pierwsze, kuratorzy niejako twierdzą, że przeciwko artystom działa siła niepomniernie od nich potężniejsza: globalny kapitał, którego ekspansję mogą powstrzymać jedynie mechanizmy *stricte* polityczne – i to również tylko na poziomie globalnym. Co więcej, po bankructwie komunizmu brakuje równościowej, uniwersalistycznej idei, która raz jeszcze wskrzesi modernizacyjny zapał mas unieruchomionych pomiędzy ideową apatią a tanią konsumpcją. Z kolei w obrębie sztuki możliwe są już tylko mikrostrategie buntu obliczone na punktowe oddziaływanie, o niewielkich skali i zasięgu – jak akcja Renza Martensa, który zlecił pracownikom plantacji kakao z Konga wykonanie rzeźb. Zostały one następnie odlane z czekolady i wystawione w europejskiej galerii, a pieniądze uzyskane z ich sprzedaży trafiły do Afryki. Z drugiej strony natrafiamy na wypowiedzi demaskujące *status quo*, te jednak nieuchronnie sytuują



Wystawa Cichockiego i Szredera proponuje „skutek 3.0”: rozproszony, niepewny, a z pewnością niemożliwy do uchwycenia tu i teraz, natychmiast. Tym samym trudno pytać o namacalny efekt tego projektu – został on bowiem „rozpylony” pomiędzy jego uczestników, czyli setki osób, które uczestniczyły w dyskusjach, polemizowały, prezentowały swoje koncepcje, słuchały, czytały, oglądały i tak dalej.

*

Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej to z kolei przepełnione optymizmem wcielenie mitu o nowym artystycznym początku, w którym sztuka rozpuści się w rozmaitych praktykach codzienności. Wystawa wiąże – zgodnie z tytułem – koncepcje Jerzego Ludwińskiego i Stephena Wrighta wyrażone – odpowiednio – w eseju *Sztuka w epoce postartystycznej* i książce *W stronę leksykonu użytkowania* (Sebastian Cichocki splótł zresztą te teksty już w przedmowie do tej ostatniej). Propozycje obu teoretyków można odczytać jako radykalne wcielenie mitu regeneracyjnego. Według Ludwińskiego sztuka dotrze w końcu do „fazy zerowej”, kiedy to zleje się z rzeczywistością jako taka. W ujęciu Ludwińskiego proces ten będzie przypominał efekt kuli śnieżnej: sztuka będzie „zagarniać” kolejne obszary rzeczywistości, aż stanie się Ziemią w skali 1:1. Z kolei Wright mówi o „współczynniku sztuki” obecnym we wszelkich ludzkich aktywnościach, który, podobnie jak u Ludwińskiego, z czasem ma się coraz bardziej powiększać. Autor *W stronę leksykonu użytkowania* proponuje też inne terminy, dzieląc je na trzy grupy: „nadchodzące pojęcia” to te, za pomocą których będziemy (być może) opisywać sztukę w przyszłości; „instytucje pojęciowe w odwrocie” zawierają hasła, o których – jako nieaktualnych – powinniśmy wkrótce zapomnieć; w końcu „tryby użytkowania” to terminy, które pozwalają „robić użytek” z praktyk artystycznych.

Wystawa Sebastiana Cichockiego i Kuby Szredera wykorzystuje przede wszystkim pierwszą i trzecią grupę ukutych przez Wrighta pojęć (a także kluczowy termin Ludwińskiego: „postsztuka”). To wokół nich zorganizowane zostały obiekty, dokumentacje, filmy, archiwa i prace, które ilustrują to, w jaki sposób sztuka „zapyla” inne dziedziny życia (politykę, ruchy protestu, *adbusting*, architekturę, produkcję wiedzy i tak dalej). I tak, poznajemy tu historię wielbego Billa Talena, świeckiego pastora, który przy wykorzystaniu praktyk z pogranicza telekasznodziejstwa i radykalnego

się na granicy cynizmu (Adrián Melis). I jeszcze jeden przykry wniosek: oto okazuje się, że polski świat sztuki nie nawiązuje żadnej łączności z „ludem”, odwrotnie niż prawica i sympatyzujący z nią artyści (znowu kłania się Adamas). Warto w związku z tym zwrócić uwagę na pracę Ivána Argotego: betonową, perforowaną ścianę, na której widnieje hasło wymyślone przez dzieci uczestniczące w zorganizowanych przez artystę warsztatach: „Śpij więcej, a będziesz mniej zmęczony”. Jednocześnie jest to odwołanie do ruchu teologii wyzwolenia, którego aktywnymi uczestnikami byli rodzice Argotego. Czy kuratorzy sugerują w ten sposób, że jedynym rozwiązaniem dla polskiej lewicy (także artystycznej) jest alians z Kościołem i wypracowanie rodzimej wersji teologii wyzwolenia?

Wystawa *Chleb i róże* stawia więc niezwykle pesymistyczną diagnozę – i to w kilku wymiarach. Skrajnie krytyczna ocena istniejącego stanu rzeczy to jednak warunek konieczny, aby regeneracyjny mit nowoczesności został wprawiony w ruch. Oto świat jest zły, niesprawiedliwy, brudny. Należy go więc oczyścić – a sztuka winna w procesie odnowy uczestniczyć.

performansu protestuje przeciwko zanieczyszczeniu środowiska, globalnym Konzernom spożywczym i tym podobnym; zapoznajemy się z genezą i funkcją „łapaczy mgły”, czyli ażurowych konstrukcji używanych do zbierania mgły na pustyni Atakama w Chile, jednym z najbardziej suchych miejsc na Ziemi; oglądamy zapleśniałe obrazy Wilhelma Sasnala, które według firm ubezpieczeniowych utraciły już status dzieła sztuki; poznajemy projekt Greenpeace Polska wykorzystujący subwersywne strategie nielegalnego przerabiania reklam; napotykamy maszynę do ozonowania wykorzystaną w *Dotleniaczu* Joanny Rajkowskiej... Przykłady można mnożyć – na wystawie zaprezentowano przeszło 100 aktywności o wysokim „współczynniku sztuki”. Wśród nich także te bardziej oczywiste: *Muzeum społeczne* Krzysztofa Żwirblisa, a także postawy (bo już niekoniecznie dzieła) Jerzego Rosołowicza, Włodzimierza Borowskiego i oczywiście Ludwińskiego, który występuje tu w roli profety. Jego koncepcję „epoki postartystycznej” ustawiono obok pojęć Wrighta, a diagramami Ludwińskiego wyklejono szyby i ściany (w tym powiększony do olbrzymich rozmiarów graf *Etapy ewolucji sztuki*).

Robiąc użytek to pokaz, który zarazem wciela w życie postulowane idee: dawne, nieaktualne już „gmachy pojęciowe” zostały tu rozebrane, a w ich miejsce realizowana jest koncepcja „muzeum 3.0”: fluktuującego, stale negocjującego swoje funkcje, błyskawicznie reagującego na zachodzące poza nim zmiany, produkującego (i absorbującego) wiedzę, zwróconego ku publiczności („użytkownikom”), otwartego na nowe „habitaty sztuki”. W konsekwencji wystawa pracuje jak żywy organizm: pokaz z tygodnia na tydzień obrazu kolejnymi przykładami obiektów i sytuacji o wysokim „współczynniku sztuki”, a poszczególne obiekty migrują (zostały umieszczone na specjalnych platformach z kółkami) czy wręcz zmieniają swój kształt. Wszystko to powoduje, że tradycyjna lektura *Robiąc użytek* nie ma większego sensu. To projekt, w którym trzeba uczestniczyć, współtworzyć go, śledzić zachodzące w nim zmiany (aż do ostatniego dnia trwania wystawy), a w końcu przyswoić skomplikowaną terminologię i „przestawić się” na ten specyficzny tryb odbioru sztuki (?). Jednocześnie jest to pokaz niezwykle spójny: jego poszczególne elementy, połączone chwytliwymi hasłami, doskonale do siebie pasują, choć często pochodzą z całkowicie odrębnych porządków. To wielki sukces kuratorów, ale także Krzysztofa Pydy, autora oprawy graficznej, i architekta wystawy, Macieja Siudy (tego samego, który zaprojektował *Warszawę w Budowie 7*). Ten ostatni określił *Robiąc użytek* jako wystawę złożoną z „czasowników”, podczas gdy tradycyjny pokaz to raczej zbiór „rzeczowników”. Aby podkreślić procesualność pokaz, obok przestrzeni ekspozycyjnej zbudowano audytorium, w którym codziennie odbywały się prelekcje i dyskusje. W innej części muzeum zorganizowano z kolei „kąciak relaksacyjny” z aneksem kuchennym, przestrzenią coworkingową, darmowym wi-fi, a także roślinami wypożyczonymi z warszawskiego Ogrodu Botanicznego. W efekcie



Daniela Ortiz, *Biały pawilon*, 2016, wystawa *Chleb i róża* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 19 lutego – 1 maja 2016

wystawa Cichockiego i Szredera proponuje także „skutek 3.0”: rozproszony, niepewny, a z pewnością niemożliwy do uchwycenia tu i teraz, natychmiast. Tym samym trudno pytać o namacalny efekt tego projektu – został on bowiem „rozpylony” pomiędzy jego uczestników, czyli setki osób, które uczestniczyły w dyskusjach, polemizowały, prezentowały swoje koncepcje, słuchały, czytały, oglądały i tak dalej. To, czy *Robiąc użytek* pozostawiło po sobie jakiś trwały ślad, będziemy mogli ocenić jedynie na innej podobnej wystawie, którą ktoś kiedyś gdzieś zorganizuje w jakimś nowym „gmachu artystycznym”, pokazując kolejne przykłady ludzkich aktywności o wysokim „współczynniku sztuki”. Jednak już teraz Cichocki i Szreder zdają się mówić: inny świat jest możliwy, sztuka zregeneruje się raz jeszcze – a wraz z nią zregeneruje się cała ludzkość.

Wystawa przygotowana przez Katarzynę Karwańską i Zofię Płoską jawi się jako ostrzeżenie: aby nastąpiła regeneracja, najpierw trzeba zdefiniować „normę”, potem zaś odseparować od siebie „chorych” i „zdrowych”. *Po co wojny są na świecie?* przypomina, że dotyczy to także sztuki.

*

W przeciwieństwie do dwóch pozostałych *Po co wojny są na świecie?* to wystawa skromna – umiejscowiona niemalże w rogu parterowej przestrzeni Emilii i zajmująca najmniej miejsca. Można rzec: została umieszczona na marginesie tak, jak na obrzeżach funkcjonują pokazywani na niej twórcy. To oczywiście odczytanie anegdotyczne, jednak nie do końca bezpodstawne. Wystawa kuratorowana przez Katarzynę Karwańską i Zofię Płoską istotnie prezentuje bowiem twórczość artystów nieobecnych w polu sztuki; jednak nieobecnych z nieoczywistych powodów.

Zacznijmy od prac, które łączy radykalna krytyka – choć z odmiennych ideologicznych perspektyw – ekonomiczno-społeczny ładu, który zaistniał w Polsce po 1989 roku: Władysława Matłęgi, Stanisława Garbarczuka i Daniela Stachowskiego. W dwóch pierwszych przypadkach są to narracje, na które składają się niechęć do Platformy Obywatelskiej (zarówno partii jako organizacji, jak i jej prominentnych przedstawicieli), poczucie odrzucenia przez główne ośrodki medialne („przemysł pogardy”), ludowa religijność, prostoduszny patriotyzm i tym podobne. Ciekawsze wydają się jednak prace Daniela Stachowskiego – krytykujące całą klasę polityczną III RP, kler, obowiązującą politykę historyczną, peryferyjną infrastrukturę, a w końcu transformację jako całość, ale także jej poszczególne elementy (na przykład prywatyzację). Przerysowane do granic karykatury rysunki to coś jakby zwielokrotnione dzieło, którego w polskiej sztuce nigdy nie było – nieoczywiste ideowo, krytykujące obie strony „historycznego podziału”, niepasujące do plemiennej wojny „modernizatorów” z „moherami”. Kuratorki uciekają zresztą od stygmatyzujących etykiet w rodzaju „oszołom” czy „*homo sovieticus*” i nazywają te wystąpienia „ostrymi antysystemowymi manifestami”, aktami „wyrażenia swojego niezadowolenia i sprzeciwu wobec działań polityków”.

Czym właściwie są te prace? To bez wątpienia spojrzenia z marginesów, ale nie z marginesów identyfikowanych jako „nawne” czy „wykluczone”; chodzi raczej o postawy, które nie mieszczą się w systemie, jaki ukonstytuował się w potransformacyjnej Polsce. Artyści ci nie tylko pytają, „po co wojny są na świecie”, ale również „mówią, jak jest” – w przeciwieństwie do graczy z „profesjonalnego” środowiska artystycznego, niezdolnych do tak jednoznacznych wypowiedzi. Ostatnio zaczyna się to zmieniać (czego dowodem jest nie tylko ekspozycja

Chleb i róże, ale także dyrektorska aktywność Piotra Bernatowicza), jednak datowania prac outsiderów (i rzut oka na kalendarz) pokazują, że mainstream ze swoim klasowym buntem znacząco się spóźnił.

Jak wiemy, to nowoczesność stworzyła figurę artysty „nawnego” (będącą przedłużeniem romantycznej fantazji na temat „dzikiego”). Modernizm dostrzegł w „prymitywistach” własne ideały: autentyczność, czystość, pierwotną, regeneracyjną energię. Według tego odczytania naiwiści za każdym razem tworzyli jakoby *ab ovo*, wprowadzali nowy porządek, za nic mając obowiązujące normy estetyczne. Jednak zarówno stylistyczna „czystość”, jak i gatunkowa odrębność sztuki naiwnej od początku były jedynie projekcją samej nowoczesności (w tym numerze „Szumu” pisze na ten temat Adam Jastrzębski). Kuratorki *Po co wojny są na świecie?* zrzęcznie wymykają się takiej perspektywie, konsekwentnie rozszczelniając pojęcie „sztuki naiwnej” (ciągle obecnej w polskiej historiografii artystycznej), aż do jej całkowitego rozmycia. Zastępuje je wykorzystana w tytule wystawy figura outsidera, dzięki czemu najważniejsze staje się miejsce, z którego patrzy artysta (a nie jego intelektualne możliwości). W Emilii oglądamy więc zarówno twórczość więźnia z dożywotnim wyrokiem (Radosław Perlak), jak i niegdysiejszego pacjenta szpitala psychiatrycznego (Marian Henel), ludzi niewykształconych i uznanych już artystów (Tomasz Machciński), amatorów, osób zaburzonych i dysfunkcyjnych. W tym sensie należy mówić po prostu o twórczości nieprofesjonalnej – jedynym kryterium zastosowanym na *Po co wojny są na świecie?* jest bowiem fakt, że ten czy inny twórca nie uczestniczy w tak zwanym oficjalnym obiegu artystycznym. I rzeczywiście: tematyka i forma pokazanych na wystawie prac w znacznej mierze nie odbiega od realizacji artystów uznanych przez instytucjonalny mainstream – mamy tu dzieła polityczne, poruszające tematy seksualności, mass mediów i tym podobnych. Lepsze i gorsze, bardziej naiwne i mniej – właśnie tak, jak na każdej wystawie zbiorowej. Tym samym postawy i motywy, które uznajemy za typowe dla twórczości outsiderów, zostały rozpuszczone w postawach i motywach typowych dla sztuki jako takiej. Czyż bowiem tylko „nawni” odślaniają przed nami swoje rany, odkrywają fiksacje, natręctwa i fobie, fascynacje i fantazje? Oczywiście nie.

Kuratorki, rozbrajając kategorię „sztuki prymitywnej”, wskazują, że twórczość outsiderów znajduje się „na zewnątrz” wyłącznie z powodu takiej, a nie

Jeżeli spojrzeć na ekspozycje przez pryzmat mitu regeneracji, okaże się, że *Chleb i róże* stawiają diagnozę, która ma poprzedzić regenerację systemu; *Robiąc użytek* pokazuje, że w nowej epoce również sztuka zostanie pomyślana na nowo (w znanym nam kształcie, jako relikwyt dawnych czasów, po prostu zniknie); *Po co wojny są na świecie* to natomiast upomnienie: pamiętajcie o marginesach, bo to one zawsze stają się pierwszymi ofiarami rewolucyjnego zapału.

Robiąc użytek, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie,
19 lutego – 1 maja 2016



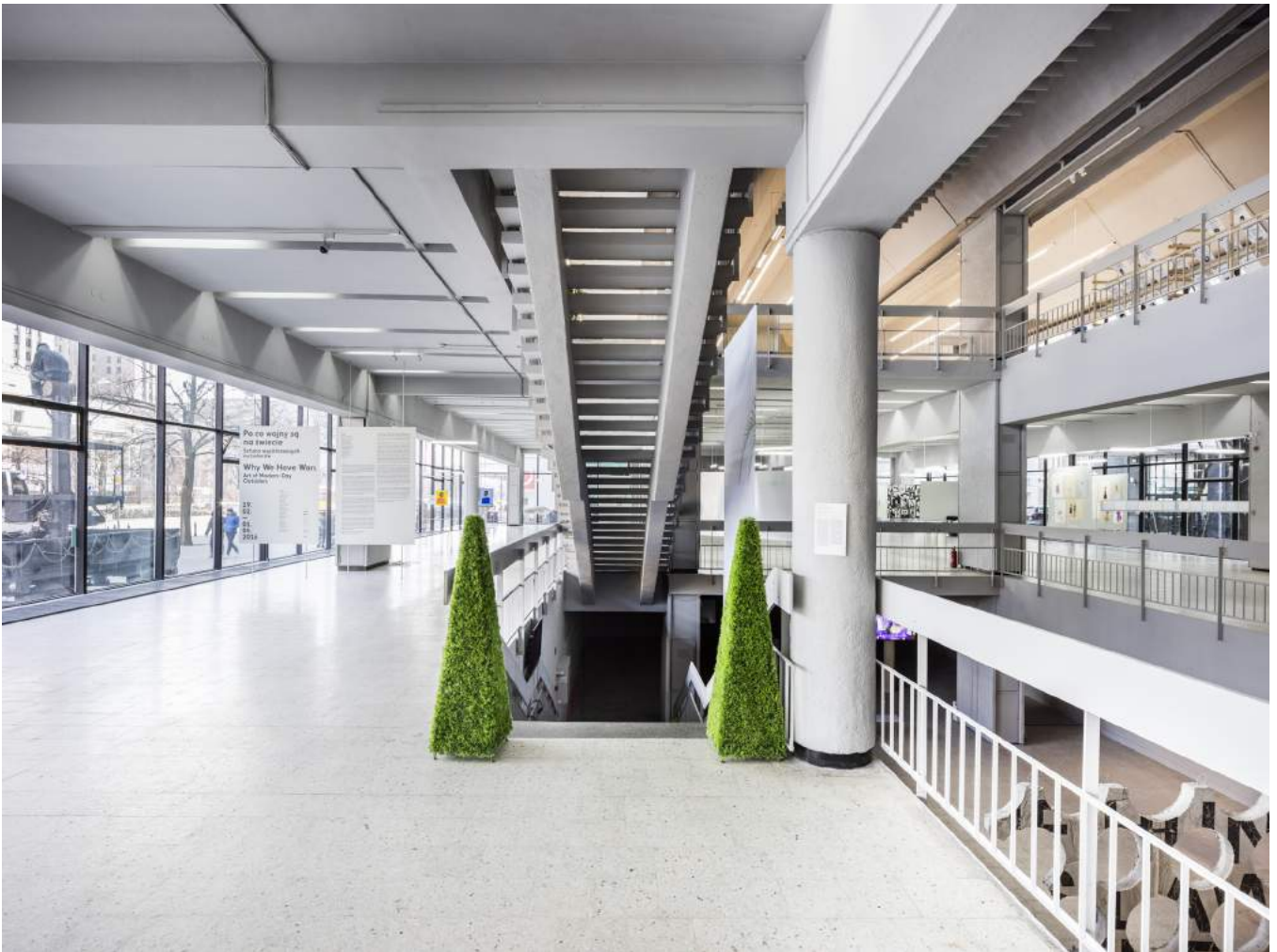
innej definicji normy. Normy, od której „odchylenia” skatalogowała i zinstytucjonalizowała nowoczesność. Zjawisko „sztuki naiwnej” byłoby więc zarówno narzędziem, jak i rewersem mitu regeneracji. Jak wiemy, Joseph Goebbels, aby podkreślić nędzę „sztuki zdegenerowanej”, porównywał ją do rysunków psychicznie chorych. I kolejny trop: pragnienie uczynienia świata „czystym”, „higienicznym”, pozbawionym ułomności jest być może najczarniejszym z „cieni modernizmu”. W tym sensie wystawa przygotowana przez Katarzynę Karwańską i Zofię Płoską jawi się jako ostrzeżenie. Aby bowiem nastąpiła odnowa, najpierw należy wyznaczyć obszar, który winien być uzdrowiony.

*

Zarówno okoliczności zaistnienia omówionych tu pokazów, jak i ich rozmieszczenie względem siebie, zachęcają do odczytania ich w komparatystyczny sposób. To z kolei pozwala postawić kilka pytań. Czy ostatnie wystawy w Emilii składają się w jakąś całość, a jeśli tak, to jaką? Czy mamy tu do czynienia z wypowiedzią o randze programowego manifestu? A przede wszystkim – jakie są wzajemne relacje tych ekspozycji?

Wydaje się, że zespół Muzeum Sztuki Nowoczesnej zgodnie twierdzi, że dawne wzory opisywania rzeczywistości nie zdają już egzaminu. Taka diagnoza dostarcza jednak różnych odpowiedzi. Na parterze i w podziemiach Emilii słyszymy: to nie sztuka jest problemem, ale ekonomia i polityka. Na pierwszym piętrze kuratorzy odpowiadają: może i tak, ale zobaczcie, jak bardzo awangarda poszerzyła sposoby funkcjonowania w tych właśnie dziedzinach. Z kolei pokaz *Po co wojny są na świecie?* – usytuowany pomiędzy tymi dwiema narracjami – przypomina, że nowoczesność produkuje także różnice. I zawsze dotyczyło to sztuki.

Jeżeli jednak spojrzeć na te ekspozycje przez pryzmat regeneracyjnego mitu nowoczesności, okaże się, że regeneracja jest w nich – trzymając się przyjętej w tym tekście kolejności – marzeniem, zadaniem



Ostatnie trzy wystawy w Emilii: *Chleb i róże*, *Po co wojny są na świecie*, *Robiąc użytek*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 19 lutego – 1 maja 2016; Na pierwszym planie instalacja *Platynowe filary* Debora Delmar Corp

i przestrogą. *Chleb i róże* opisuje rzeczywistość w głębokim, strukturalnym kryzysie – taka diagnoza poprzedza wszystkie regeneracyjne projekty; *Robiąc użytek* pokazuje, że w nowej epoce również sztuka zostanie poddana radykalnej odnowie, musimy tylko przyłożyć do tego rękę (w znanym nam kształcie, jako relikwiarz dawnych czasów, po prostu zniknie); *Po co wojny są na świecie* to natomiast upomnienie: pamiętajcie o marginesach, bo to one wyznaczają granice regeneracji.

Nie zapominajmy jednak, gdzie jesteśmy.

Muzeum Sztuki Nowoczesnej – jak chce nazwa – to instytucja głęboko zanurzona w tradycji sztuki nowoczesnej, akcentująca jej emancypacyjny i modernizacyjny potencjał.

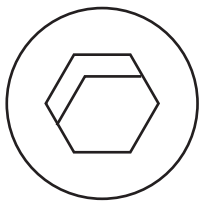
Emilia – niegdyś pawilon meblowy, a w istocie nowoczesna rama, w której odbywała się kolejna regeneracja projektu peerełowskiej modernizacji; później przestrzeń muzealna – w niej zaś próba pomyślenia polskiej sztuki na nowo („jaka sztuka dziś, taka Polska jutro”).

Roger Griffin zauważa, że w modernizmie zmitologizowana przeszłość jest wykorzystywana do tworzenia wizji przyszłości. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, z żelazną konsekwencją wdrażając zasadę pisania własnej historii *in statu nascendi*, wie o tym doskonale. Wyznaczanie kolejnych etapów w krótkim życiu tej instytucji, akcentowanie wydarzeń dlań przełomowych, a nawet ironiczne-nieironiczne wystawy o własnych „latach wczesnych” –

oto kolejne epizody tej opowieści; również kilka lat w Emilii zostało podsumowanych – a jakże – książką. Wkrótce otworzy się przed nami jej kolejny rozdział – czy też ostatnia część rozdziału pierwszego. Przed nami jeszcze jeden „nowy początek”. Jego ramy wyznaczą wbicie łopaty na placu budowy i przecięcie wstęgi w dniu otwarcia nowego gmachu – białego, aseptycznego, modernistycznego kubika. W ten sposób MSN zregeneruje się raz jeszcze. A potem? A potem – jak przedstawiła to Joanna Mytkowska w tekście opublikowanym przez „Gazetę Stołeczną” na okoliczność zamknięcia Emilii – „jeszcze będzie przepięknie”.

Pytanie tylko, kto w 2020 roku będzie wskrzeszał regeneracyjny mit nowoczesności.





Kompromis z grawitacją

Z ekipą montażową
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
rozmawiają Jakub Banasiak i Adam Mazur

FOTOGRAFIE: Karol Grygoruk

Adam Mazur: Na jakich zasadach pracujecie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej?

Michał Ziętek: Na zasadzie samoorganizacji.

Jakub Banasiak: Czyli nie jesteście zatrudnieni na etatach?

MZ: Ja tak, reszta nie, co wynika z obecnych możliwości muzeum.

AM: Jako chyba jedyna ekipa techniczna macie pewną tożsamość: nazwę, profil na Facebooku (Realizacja Wystaw), stronę w internecie. Po co to wszystko?

Szymon Ignatowicz: Po prostu chodzi o to, że w czasie, gdy muzeum miewa przerwy – a teraz będzie miało jeszcze dłuższą – my musimy z czegoś żyć, a płatnych wakacji raczej nie dostaniemy. Często bierzemy zlecenia z zewnątrz i nasza strona jest po prostu formą reklamy. Montażysty do wynajęcia.

JB: Jesteście jedną firmą czy każdy jest zatrudniany osobno? Jaka jest relacja Realizacji Wystaw do MSN?

SI: Pracuję w muzeum jako firma zewnętrzna już od czterech lat. Ale ta firma powstała tylko z powodów formalnych. Nie jestem prawdziwym „szefem”. Jesteśmy w dużym stopniu dobrymi kumplami, spędzamy razem wiele godzin. Razem pracujemy w muzeum, ale też dzielimy się pracą „na mieście”, pomagamy sobie. Dzielimy się po równo, według dniówek lub godzin. Kiedyś bym to nazwał kolektywem, spółdzielnią...

Marcin Szubiak: Poza montażami w „Emilce”, które nie trwają przecież cały czas, musimy też zarobić na życie...

JB: Przygotowujecie wystawy sami, w te kilka osób?

MZ: Często korzystaliśmy z pomocy ludzi związanych z innymi instytucjami. Znajdowaliśmy się w różnych sytuacjach, ale najbardziej zaskrzyło z dwiema osobami: Mietkiem Rynkiewiczem i Jankiem Jurkiewiczem z Mazowieckiego Centrum Kultury. Generalnie to jest bardzo szeroki temat, nie możemy sami zrobić wszystkiego – mamy ulubionych spawaczy, stolarzy, malarzy i elektryków. Jak na przykład trzeba przetransportować i przystosować volkswagena Konrada Smoleńskiego, to nie znosimy go sami do piwnicy, tylko zamawiamy ludzi od lawet, ludzi od podnośników, nawet alpinistów. Szymek ma na przykład super dojścia do bardzo fajnej „ekipy skłotowej”. To są ludzie na telefon: przychodzą, zarabiają pieniądze, ale i połowa skłoty jest zbudowana z desek z MSN.

JB: Jak skompletowaliście zespół?

MZ: Historia jest taka, że ja z Piotrkim Frysztakiem wsiąkaliśmy w muzeum od pamiętnego pierwszego sylwestra. Przyszliśmy tutaj jako pierwsi techniczni. I mam ten przywilej, że w muzeum znalazło się miejsce dla mnie, a chłopaki niestety muszą korzystać z alternatyw, czasówek, samozatrudnienia.

SI: Michał jest nawet w *Burlakach*... [śmiech]

MZ: Początkowo montowaliśmy wystawy sami z Piotrkim, ale one były coraz większe. Na pierwszej wystawie, *Kiedy rano otwieram oczy, widzę film*, moja rola była taka, że zamiast montować – bo tego się nie dało samodzielnie montować – zacząłem dokładać chłopaków. W międzyczasie był czas eksperymentów, zatrudniania studentów i tak dalej, jednak nikt z tych ludzi nie był zainteresowany pracą na poważnie. Przez wiele lat dostaliśmy może ze trzy zgłoszenia na mail, że ktoś chciałby spróbować siły jako techniczny w muzeum. No i w ten sposób przewaliło się tu wiele, wiele osób. Niektórzy odpadli, bo niedomagali fizycznie albo niedomagało coś innego. W każdym razie montaż



nie siedł. Jednak inni zostali i w ten sposób wykrystalizował się trzon zespołu. Po jakimś czasie przyszedł Paweł ze Zbigniewem Kolasą, którego znałem z akademii, pojawił się też Szymek, który pracował wcześniej w CSW Zamek Ujazdowski. Ja i Piotrek jesteśmy po Akademii, po rzeźbie, byliśmy w jednej pracowni. Wydaje mi się, że to jest grupa ludzi, którzy nie zostali wrzuceni przez los do pracy w instytucji, a było to ich świadomym wyborem. Brzmi to trochę kuriozalnie, ale pamiętaj, że jeszcze kilkanaście lat temu pracownicy techniczni trafiali do instytucji kultury na przykład w ramach zastępczej służby wojskowej. Teraz nasz zespół realizacyjny jest najdłuższym działającym zespołem realizacyjnym w muzeum. Z czasem doszedł też Jakub Antosz, który czynnie wspomaga nasze prace.

Paweł Sobczak: Jest też Marcin...

MS: Ja przyszedłem z ulicy.

MZ: Tak, ostatnio nawet odkopałem gdzieś CV Marcina. Marcin przepracował szesnaście lat w Muzeum Narodowym, nabił taki staż mimo młodego wieku.

MS: Chociaż, szczerze mówiąc, pracę jako montażysta wystaw polubiłem dopiero w tej instytucji, mimo że zajmuję się tym od lat. Pracowałem w magazynie malarstwa Muzeum Narodowego i przez chwilę w Muzeum Archeologicznym, ale wszystko to traktowałem trochę jak przymus, coś, co trzeba robić, żeby zarobić na utrzymanie, ale nie sprawiało mi to satysfakcji, nie czułem tego.

PS: Kolejną osobą, która też przyszła tutaj na chwilę, jest pan Marek Franczak – tak jak każdy z nas przyszedł na jakąś fuszkę

i został pełnoprawnym członkiem zespołu. To przyjaciel Szymona.

SI: Marek pracował ze mną wcześniej w CSW.

MZ: Marek z nami został, bo nie przeszkadzało mu, że tu każdy robi wszystko. Nie mamy profesjonalnej ekipy do sprzątnięcia czy gości od magazynu albo transportu. Czasami trzeba powiesić obraz, ale też posprzątać skrzynie lub pozamiatać. I Marek nie robił fochów, bo „jestem montażystą i zajmuję się tylko wbijaniem gwoździ i wieszaniem obrazka”. Nie uciekł stąd, a mógł, bo musiał wyskrobać 200 metrów kwadratowych farby z szyb [śmiech].

SI: Z CSW przyciągnąłem też jeszcze jedną ważną postać: pana Józia.

AM: Józef malarz?

SI: Ten sam.

MZ: Pan Józef ma doświadczenie – można go śmiało wpuścić na dzień przed wernisażem albo wręcz w dniu wernisażu i on przemałuje ekran, bo wiadomo, że nic nie zniszczy. Takich ludzi lubimy.

AM: Szymon, czyli ty zaczynałeś pod okiem pana Józefa?

SI: Podstaw nauczyłem się od chłopaków z CSW. Pierwszym moim majstrem był Mieczysław Urawski. Zaczęło się od głupiej fuchy na weekend, później zostało na miesiąc, później wyszło z tego z doskoku parę lat.

AM: Ale ty też jesteś po Akademii Sztuk Pięknych?





SI: Nie, nie. Po historii. Później skończyłem jeszcze podyplomowe studia muzealne na Uniwersytecie Warszawskim, tam poznałem więcej teorii, zasad panujących w muzealnictwie. Niedawno skończyliśmy z Marcinem szkołę stolarską. Wszystko się przydaje...

AM: Czym różni się wasz zespół od innych ekip tego typu?

MZ: Jest trochę inaczej skonstruowany. W MSN nigdy nie było mistrzów, starszego pokolenia pracowników, od których się uczyliśmy; raczej korzystaliśmy ze wspólnych doświadczeń i bagażu przeróżnych zadań, które mieliśmy za sobą. No i zakres jest dużo większy niż w klasycznej galerii – nie wystarczyło nauczyć się wieszac prosto obrazy.

Piotr Fryszak: Generalnie wszyscy robią wszystko i tak to się już utarło, nie ma szywnego podziału, że „ty robisz to i tylko to”. Przy montażach jest oczywiście harmonogram, podział ról, plany, ale im bliżej wernisażu, tym bardziej trzeba improwizować, rozwiązując problemy i walcząc z czasem. Leci się siłą rozbiegu.

MS: Ale z czasem wykształciły się specjalizacje.

MZ: Tak, przy czym my zebraliśmy całkowicie nową ekipę. Żaden z chłopaków, oprócz Marcina i Szymona, nie zrobił większej „kariery” w instytucji. Ja nigdy nie pracowałem w muzeum, nawet w galerii nie pracowałem. Wszystkiego, co umiem, nauczyłem się tutaj. Kiedyś robiliśmy w „Emilce” trzy wystawy i Sebastian

Cichocki dzwoni do mnie o 21.00 i mówi: „Michał, gdzie są ludzie? Nie mam ludzi na montażu”. Więc policzyłem ekipę – i w tym momencie w budynku było 16 osób, montażystów, o 21.00, na trzy dni przed wystawą. „Emilka” ma ponad 4000 metrów kwadratowych dostępnej powierzchni, łatwo się zgubić.

AM: Marcin, pracowałeś w Muzeum Narodowym, teraz pracujesz przy sztuce współczesnej. Na czym polega różnica?

MS: Przy sztuce współczesnej jest więcej wyzwania, niczego oczywiście nie umniejszając szacownemu Narodowemu. Jest całe spektrum materiałów, z którymi trzeba się jakoś uporać, wizje artysty czasem korygowane są na bieżąco. Często musimy improwizować... Jeżeli chodzi o sztukę, jaką pokazują najczęściej Muzeum Narodowe i podobne instytucje, to jest to obraz w ramie, klasyczna rzeźba, którą w jakiś sposób montujemy w uprzednio zaaranżowanej sali, wszystko realizowane jest według zatwierdzonego projektu, od którego rzadko się odstępuje. A tutaj dochodzą instalacje AV, światło, dźwięk, obraz, prace z nietypowych materiałów.

PF: Zdarza się też, że wykonujemy same dzieła sztuki na podstawie projektów i we współpracy z artystami.

JB: Jakież przykłady?

PF: Robiłem razem ze Zbigniewem Kolasą kulę z asfaltu Żanety Kadyrowej. Czasami artysta przyjeżdża tylko na wernisaż.

JB: Ale w międzyczasie nadzoruje?

SI: Czasami tylko przysłała projekt.

MS: Przychodzi mail z drugiego końca świata z wymiarami przedmiotu, z informacjami, z jakiego ma być materiału i tym podobne.

AM: Jest to też chyba praca ekstremalna, o godzinie 21.00 pracuje 16 montażystów, co jednak w Muzeum Narodowym się nie zdarza, prawda?

MS: Nie wiem, jak jest teraz, bo odszedłem stamtąd kilka lat temu. Czasem pracowaliśmy po godzinach i w weekendy przy montażach, ale wszystko było tak rozplanowane, że przeważnie pracowaliśmy od 8.00 do 16.00.

AM: Z czego to twoim zdaniem wynika?

MS: Może właśnie z bardziej skomplikowanego montażu.

SI: Jest też tak, że w klasycznym muzeum wystawę organizuje się pół roku, a tutaj na przykład trzeba ją zrobić w miesiąc.

PF: Tak, terminy są wyżyłowane i dobrze, bo to mobilizuje, ale też psychicznie obciąża wszystkich zaangażowanych w zrobienie wystawy, bo data wernisażu jest sztywno ustalona, nie do przełożenia, niezależnie od wszystkich problemów, które się pojawiają po drodze. Wiele rozwiązań dotyczących montażu i ekspozycji w Emilii trzeba wymyślać na bieżąco. Podczas montażu okazuje się, że tego, co się wcześniej wydawało możliwe do zrobienia w taki czy inny sposób, jednak nie da się zrobić i trzeba w biegu wymyślić coś innego. Zazwyczaj takie rzeczy wychodzą wieczorem, w niedzielę... Kiedy sklepy są zamknięte i ma się ograniczone możliwości; trzeba wtedy kombinować z tym, co się ma.

MS: Czasem trzeba znaleźć kompromis pomiędzy wizją artysty, architekta a prawami fizyki. Na przykład ostatni montaż pracy Ivána Argotego (*Jeśli głód jest prawem, bunt jest sprawiedliwością. Śpij więcej, a będziesz mniej zmęczony*) na wystawę *Chleb i róża*: betonowa ściana, trzy elementy, które razem ważyły półtony, trzeba ją było postawić idealnie pionowo i w jednej linii bez żadnych szpar





pomiędzy nimi... na sześciu szpilkach. To fajnie wygląda, jak stoi, jest solidne, ale ułożyć to...

JB: I jak to zrobiliście?

SI: Tajemnica [śmiech].

PF: Odwierty, gwintstangi, hektolitry kotwy chemicznej, wózek z podnośnikiem, który był specjalnie do tego kupiony, kilka naszych patentów i trochę przekleństw...

PS: Musieliśmy zmienić założenia artysty. Artysta chciał stworzyć rodzaj „pająka” z linek stabilizujących pracę. Tutaj się nie dało tego zrobić, bo wszystkie węzły komunikacyjne byłyby zagrożone. Poza tym byłoby brzydko. No i zmierzylśmy się z wyzwaniem, żeby to dobrze wyglądało i było też bezpieczne. Biorąc pod uwagę, jaka masa ludzi przychodzi na wernisaże, musieliśmy zrobić to tak, żeby naprawdę było bezpieczne. Praca była montowana we współpracy z autorem, w tym przypadku współpraca z artystą szła gładko. No i jest, udało się. Miało być mnóstwo odciągów, ale udało się zrobić bez.

MZ: Inny przykład: stawiamy projektor-karuzel, który ma swój obrót, obraca się przy slajdzie, jest szarpnięcie. Marcin Kwietowicz projektuje postument, Kuba Antosz mówi mu: „Zespawaj to na dole, bo będzie się chwiało”. Nic z tego, nie pasuje do wizji. Jest dzień wernisażu, przychodzi Sebastian [Cichocki] i pyta: „Czemu obraz się trzęsie?” [śmiech].

AM: Ale za to była tam najdłuższa ściana, Marcin powiedział mi, że takiej ściany nikt mu nigdy nie zrobił.

MZ: Praca Ewy Axelrad też powstała przy udziale Jakuba Antosza i Pawła Sobczaka, te tarcze (*Zadyma*)...

PS: Tak, zrobiliśmy ją z Jakubem, artystka była megazadowolona.

AM: No, tak, artyści mają pewne fantazje, a potem ktoś to musi zrobić.

MZ: Wygląda to tak: przyjeżdża Ewa, chce mieć parawan z powyginanych tarcz z uchwytami w określonym kształcie. Ja to zaczynam napędzać, daję Kubie. Kuba sprawdza, gdzie dostanie pleksi, jaka ona będzie, ile to będzie kosztować, jak ją wygiąć. Później przychodzi Paweł i mówi, że trzeba dodać jeszcze szpilki, trzeba to znitować i tak dalej... Potem przyjeżdżają elementy. Wtedy rola Ewy staje się trochę rolą obserwatora. Ewa mówi: „OK, zgadzam się na te ustępstwa”. Nie wszystkie prace są tak robione, ale stworzyliśmy już bardzo dużo rzeczy.

AM: Czy czegoś nie udało wam się zrealizować?

SI: Nie, no, nam się wszystko zawsze udaje.

PF: Tylko czasami się zakłada, że coś zajmie dwie godziny, a później się okazuje, że zajmuje dwie noce.

AM: A która wystawa była jak do tej pory najtrudniejsza?

MSN odświeżyło tę zasadę współpracy, że techniczni pracują na wczesnym etapie z projektantem lub architektem – to jest bardzo ważne. Często sami przejmujemy rolę projektantów, pozwala nam na to doświadczenie albo wykształcenie. Nasza rola to też stopowanie lub przekształcanie pomysłów „nie do zrealizowania”.

PS: Żadna [śmiech]. Jak mówił Piotr, czasami jest też tak, że możliwości budynku są ograniczone. Przychodzi artysta i mówi, że chce mieć tak a tak, a my znamy już budynek na tyle, że wiemy, że na przykład na suficie nie da się wwiercić kołka, trzeba korzystać z jakichś gwintsztang, chemii... Każda wystawa to nowe wyzwanie.

SI: A jeszcze czasami projektant ma taki pomysł, którego nie da się zrealizować.

MS: Można chyba powiedzieć, że na nas wszystko się skupia, bo my realizujemy pomysły projektanta, kuratora, artysty...

JB: Rozróżnijmy więc obowiązki projektanta wystawy i wasze.

MZ: Wydaje mi się, że MSN odświeżyło tę zasadę współpracy, że techniczni pracują na wczesnym etapie z projektantem lub architektem – to jest bardzo ważne. Często sami przejmujemy rolę projektantów, pozwala nam na to doświadczenie albo wykształcenie. Nasza rola to też stopowanie lub przekształcanie pomysłów „nie do zrealizowania”.

SI: To jest pewna walka: kurator ma wizję merytoryczną, projektant estetyczną, a później są jeszcze konserwatorzy, prawa fizyki, no i budżet... Aha, i czas – czasami mamy wrażenie, że wszystko się udaje, bo siedzimy tu dzień i noc.

AM: A która wystawa była waszą ulubioną?

SI: Ja lubiłem pierwszą wystawę kolekcji, *W sercu kraju*. To był też początek „Emilki”, było widać cały efekt wszystkich prac. Wszyscy razem zaczęliśmy tu pracę od sprzątania budynku po sklepie meblowym, byliśmy jednymi z pierwszych osób, które tutaj pracowały, i spędziliśmy tu dużo czasu. Mało kto wie, jaki tu był syf. To naprawdę było ciężkie [śmiech]. Mam też sentyment do tej wystawy, bo pracowałem wtedy również „na galerii”, dobrze poznałem wszystkie prace; miło to wspominać.

PF: Ja nie jestem w stanie powiedzieć, bo było dużo naprawdę udanych.

JB: Na pewno któraś zapadła ci w pamięć.

PF: Fajna była wystawa *I Could Live in Africa*, ale to było jeszcze przed „Emilką”, na Pańskiej. Kolorowa, odjechana wystawa z pazurem. Trochę rzeźby, trochę malarstwa, trochę punka...

MZ: No i z Michałem Wolińskim bardzo fajnie się pracuje. Tęsknimy za tym, żeby wpadł i zrobił jakąś wystawę [śmiech].

PS: Bardzo podobała mi się wystawa *Ustawienia prywatności*, na której była praca Hannah Perry, współtworzenie jej multimedialnej instalacji było ciekawym doświadczeniem. Tam w ogóle było dużo multimedii, miałem możliwość pracować z nieobecny tutaj Michałem Dominikiem. On też jest dla nas bardzo ważną postacią – niestety wyjechał na stałe do Austrii. Obecna wystawa też mi się podoba – było mnóstwo wyzwań. Tak jak mówi Michał, bywa nerwowo, ale mnie to napędza do pracy. Nie jest tak, że wchodzimy, wszystko jest prosto, elegancko, haczyki, dwa wkręty i jest super. Tutaj tego nie ma. Jest walka, nakręcanie się. To tak naprawdę mnie tutaj trzyma.

JB: Michał, a ty? Jesteś tu najdłużej.

MZ: Ja zacząłem od zaprojektowania neonu muzeum z Pauliną Ołowską. Ale moim najciekawszym wyzwaniem była chyba *Siatka czasu* Włodzimierza Borowskiego. Dostałem kilka zdjęć, kupiłem lupę i na podstawie tych zdjęć rekonstruowałem nieistniejące już przedmioty, no i całą archiwalną wystawę, jej rozplanowanie i tak dalej. Doszukałem się tam kilku rzeczy, które na pierwszy rzut oka wydawały się nie do odczytania. Od tamtej pory obiecałem sobie archiwizować projekty wystaw – niestety bywa z tym różnie. Te nowsze wystawy trochę mi się zlewają, ale kiedyś była taka wystawa w sali na Pańskiej – wystawa o tytule *Wystawa*. To było w zasadzie dziesięć małych wystaw. W każdej przecznicy okna miałeś inną wystawę. Zrobiliśmy to głównie we dwóch z Piotrkim, ja to też wyprodukowałem. To było wtedy niezwykłe wyzwanie – zostałem rzucony na bardzo głęboką wodę. Z jednej sekcji okiennej wyjęliśmy okno i wstawiliśmy fragment elewacji z Pałacu Republiki w Berlinie – każdy artysta realizował nową pracę. Ważnym przeżyciem była też współpraca z Piotrem Zamecznikiem. Na początku łapaliśmy się za głowę, z czym ten „starszy pan” do nas przychodzi, pomięte makietki i kilka ołówkowych rysunków. Proponowaliśmy mu pracę w programach 3D, jednak przy montażu szybko okazało się, że facet ma całkowitą rację, każda decyzja trafiała w punkt. Plastyka w najczystszy sposób, stary szkoła – musieliśmy okazać pokorę.

MS: Jeżeli chodzi o montaż, to wspominać je wszystkie podobnie, ale jest jeden wyjątek – wyjazdy na Open’era. To jest produkt eksportowy MSN. Dużo pracy, krótki termin, mordercze tempo, ale jednocześnie wspaniała atmosfera.

JB: A po pracy koncerty?

MS: Tak, później mamy wstęp na wszystkie koncerty. A po czterech dniach zwijamy wystawę.

AM: W ogóle nie wspominać o kuratorach. Nie współpracujecie z kuratorami?

MZ: Próbowaliśmy zawsze sobie wychować kuratorów, Joanna Mytkowska też od tego zaczęła. Więc może dlatego to tak dobrze działa [śmiech].

JB: W takim razie kto jest dla was kluczowym partnerem – producent czy kurator?

MZ: Joanna już tego pewnie nie pamięta, ale jak zaczęliśmy, to mówiła do nas na zebraniach w małym zespole: „Słuchajcie, wasza praca jest ważna, ale kończy się na gwoździu na wystawie”. To podejście było cenne, bo dzięki niemu wiedziałem, że to, co jest ważne na montażu, że na przykład światło źle pada – to nie jest wina moja, Szymka, Pawła, tylko zawsze na końcu bierzemy odpowiedzialność razem z kuratorem. Ja to nazywam wymianą usług:



my dostarczamy wiedzy i technicznego wykonania, a kurator ma dostarczyć nam ciekawych zadań. Kurator w MSN jest partnerem, a nie dyktatorem, który może wymagać niewyobrażalnych rzeczy.

SI: No, powiedzmy... [śmiech]

JB: Pracujecie z producentami od samego początku, jeszcze w fazie koncepcyjnej? Jeździecie z nimi do marketów budowlanych, uczestniczycie w wyborze materiałów?

SI: Najczęściej Piotrek jeździ coś dokupić, dwa razy dziennie, nigdy nie da się przewidzieć, czego zabraknie.

MS: Ale już na przykład Szymon Maliborski jest osobą, która i jako kurator, i jako producent bardzo angażuje się w takie zakupy.

MZ: A tak w ogóle, to chłopaki wolą współpracować z kuratorami niż z kuratorami.

AM: A dlaczego lepiej się pracuje z dziewczynami, z kuratorkami?

SI: To tylko seksistowski wrzut Michała.

MZ: No, nie gadajcie, jak pytacie, kto jest kuratorem i mówię, że Natalia [Sielewicz], to słyszę: „Aaa, to luz” [śmiech].

SI: No, bo tu chodzi o Natalię, a nie dziewczyny. Płec tu nie gra roli, jak ktoś jest miły, to się miło pracuje i tyle.

PS: Ja lubię pracować z Natalią, bo jest konkretna. Z Natalią i jeszcze z Michałem Dominikiem robiliśmy dużo instalacji AV. Bardzo ufała Michałowi i to też mi się podobało. Częsty tekst Michała:

„Natalia, idź do domu, przyjdiesz rano, będzie pięknie”. Takie zaufanie. Naprawdę miło się z nią współpracuje; wie, czego chce.

MZ: Ja lubię pracować z Tomkiem Fudalą, bo on doświadczył wielu sytuacji, w których musiał wziąć taśmę, przybijać gwoździe, i wie, że istnieje fizyka i grawitacja. Dobrze pracuje się z kuratorami, którzy znają chleb.

PF: Przysłowiowe „przewieście kilka centymetrów w lewo, żebyśmy zobaczyli, jak to jest” przekłada się na szereg dodatkowych rzeczy do zrobienia, a nie tylko małe przesunięcie obiektu. Pod koniec montażu potrafi to dobić, ale tak jest wszędzie, nie tylko u nas.

AM: A co teraz, po Emilii?

MZ: Musiałyby nastąpić armagedon, żeby chłopaki nie mieli co robić. Często było tak, że ma być za chwilę długa przerwa, a jednak zawsze jest co robić.

PF: Michał ma rację. Jak w zeszłym roku chciałem zrobić sobie miesięczne wolne, żeby wszyscy mi dali święty spokój, to byłem w MSN częściej niż normalnie, bo chłopaki byli na Open'erze, coś tam się zepsuło na wystawie, coś w biurach... Działalność muzeum nabrała już zbytniego rozpędu, utrata „Emilki” na pewno trochę to przystopuje, ale nie zatrzyma.

AM: Ale co się stanie z muzeum?

SI: Wierzmy, że coś tam na górze wymyślą. Wierzmy w nich bardzo [śmiech].

PS: Ja liczę na to, że kuratorzy nie pozwolą sobie na bezrobocie. Jakoś razem będziemy z tym wszystkim płynąć, tak mi się wydaje. To, że się kończy „Emilka”, nie zmienia faktu, że za chwilę będzie wystawa na Pańskiej, potem tymczasowy pawilon, *Warszawa w Budowie*, Open'er i tak w kółko.

JB: Szymon, to też czas dla twojej firmy?

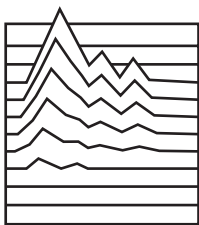
SI: Tak jak powiedziałem, firma to tylko formalność. Będziemy działać na własną rękę, będziemy brać zlecenia „na mieście”, a może będziemy też robić inne rzeczy? Ja będę odnawiał stare skutery, Paweł będzie robił ołtarze i tapicerkę, Marcin wróci do pozłotnictwa, Piotr będzie rzeźbił, a Marek wyjedzie w ciepłe kraje... Nie wiadomo...

JB: Czy przy projektowaniu nowego budynku byliście pytani o to, jak ma być urządzony wasz sektor?

SI: Michał z Kubą się tym zajmowali. Ja tylko poprosiłem o dużą windę.

MZ: Cały czas dorzucamy uwagi architektowi. Nie mogę powiedzieć, że to idylla i narysował wszystko, co chcieliśmy, ale mamy rozplanowane warsztat, stolarnię, magazyn, magazyn AV, jest przewidziany „socjal” dla chłopaków. To, co wykształciło się w Emilii, co poukładaliśmy, można cytować w nowym budynku – w lepszej formie, bliżej, lepiej, jaśniej, ale można to w miarę dokładnie przełożyć. Tam bardzo ważne będą magazyny i konserwacja. Zastanawiamy się, jak chłopaki będą poruszać się po galeriach, tworząc wystawy – to w projekcie jest tak samo ważne jak reszta elementów. I tak to będzie.





Art brut i mit natury

TEKST: Adam Jastrzębski

Sekretem żywotności art brut jest uporczywa obecność w naszym życiu i strukturach świata pojęcia natury i wszystkich związanych z tym pojęciem zagrożeń i możliwości. Jest to zapewne kategoria nieunikniona, ale skuteczna dekonstrukcja mitu natury dokonana w artbrutowym subpolu może przemienić to zjawisko w narzędzie głębokiej integracji wykluczonych społecznie artystów i ich praktyk z procesami rozgrywającymi się w wykluczającym ich ciągle obszarze sztuki pożenionej z kulturą.

Art brut – sztuka stworzona w latach 40. arbitralnym gestem, trochę na przekór współczesnym jej szkołom malarskim, a trochę na ich wzór, odznacza się paradoksalną żywotnością. Klonuje się i reprodukuje z zawziętością postmodernistycznych wirusów, chociaż stanowi często siedlisko konserwatywnych mitów, głęboko zakorzenionych w romantyzmie. Sekretem jej trwałości jest uporczywa obecność w naszym życiu i strukturach świata pojęcia natury i wszystkich związanych z tym pojęciem zagrożeń i możliwości. Jest to zapewne kategoria nieunikniona, ale jeśli uda nam się ominąć rąfy esencjonalnego rozumienia natury, może ona przestać nas dzielić i posłużyć integracji świata w głębokim, politycznym sensie, który Bruno Latour opisuje w *Polityce natury*. Odnosząc to do pola sztuki, chciałbym postawić tezę, że skuteczna dekonstrukcja mitu natury dokonana w artbrutowym subpolu może zmienić to zjawisko z artystycznego getta w narzędzie głębokiej integracji wykluczonych społecznie artystów i ich praktyk

z procesami rozgrywającymi się w wykluczającym ich ciągle obszarze sztuki pożenionej z kulturą.

Sztuka naiwna i art brut to dwa rozdziały tej samej historii. Jest to opowieść o tym, jak w pierwszej połowie XX wieku w toku wyznaczania nowych granic sztuki, niechcący ukonstytuowano również jej nowy obszar zewnętrzny. Nowa sztuka, która rozpoznała kulturę i życie społeczne jako pole swojego działania, jednocześnie przejrzała się w zbiorze zeksternalizowanych bytów i praktyk, dla których zarezerwowana została kraina natury opuszczona przez ludzi. Od tej pory nowym zadaniem wyraźnie wytyczonego pola sztuki jest radzenie sobie z istnieniem ich własnych granic i tego, co leży poza nimi. Praca ta może polegać zarówno na obronie granicy przed wpływami obcych, próbie zagarnięcia nowych terytoriów, jak i na dbaniu o obustronną przepustowość bram, jednak jej nowym paradygmatem stała się opozycja dzieląca świat na kulturalne wnętrza i dzikie peryferie. To, co ostatecznie zostało zdefiniowane jako sztuka naiwna i art brut, powstało w wyniku

tych przygranicznych ruchów i uzyskało swoją tożsamość przez organizowanie się na ciemnym biegunie rzeczywistości, przeciwnym do pojęć, takich jak nowoczesność, kultura, zdrowie psychiczne.

Mit natury jest siłą napędową tych procesów, dlatego próbując je zrozumieć, warto sięgnąć do krytycznej analizy tego pojęcia zaproponowanej przez Brunona Latoura. W jego ujęciu pojęcie natury opisuje realnie istniejący biegun naszej rzeczywistości, natomiast fikcją jest przekonanie, że istnieje uchwytana granica pomiędzy dwoma obszarami oraz że posiadają one esencjonalną istotę. Szkodliwość tej fikcji ujawnia się, gdy staje się ona pożywką dla praktyk politycznych. Latour posługuje się dwiema charakterystycznymi obrazowymi metaforami: pierwsza z nich rozwija się na linearnej opozycji kultura – natura i opiera się na Platonie i jaskini, opisując ruch pomiędzy dwiema pozornie oddzielnymi izbami. Jaskinia kultury, w której tkwią kajdaniarze, to przestrzeń politycznej dyskusji o wartościach, zaś świat zewnętrzny jest źródłem niemych faktów, w których imieniu przemawiają wyłącznie kompetentni naukowcy¹. Latourowska analiza ruchu obustronnego zachodzącego między tymi biegunami pomoże mi pokazać, jak politycy sztuki starali się godzić nowo odkryte fakty artystyczne z wypracowanymi wcześniej hierarchiami wartości oraz jak złudzenie esencjonalnej natury przyczyniało się do

tworzenia mitów o artystycznej naturalności. Druga ważna dla mnie metafora, którą posługuje się Latour, to obraz miasta, którego obywatele starają się zaprosić do środka jak największą liczbę bytów zewnętrznych, aby ich głos także mógł wybrzmieć w wspólnej dyskusji². Jest to polityczne zadanie, które autor *Polityki natury* wyznacza chcącym podjąć się tworzenia nowej konstytucji naszego świata. Chciałbym przywołać ten obraz jako propozycję nowej konstytucji głównego pola sztuki i jego procedur granicznych, a opisane w jego ramach mechanizmy uwzględniania nowych bytów potraktować jako sposób interpretacji, ale i praktycznego „uprawiania” dyscypliny, jaką jest art brut.

Naturalizacja sztuki naiwnej

Modernistyczna samoświadomość badała własne granice już od końca XIX wieku, fascynując się „innymi kulturami”, orientem czy twórczością społeczeństw prymitywnych, jednak zorganizowane badanie bezpośredniego pogranicza ma swój początek u progu XX wieku. Jednym z ważniejszych mitów wyrosłych wokół mody na sztukę twórców nieprofesjonalnych, obojętnych na współczesne życie artystyczne, jest opowieść o przyjęciu na cześć Celnika Rousseau wydanym przez Picassa i Gertrudę Stein³. Przedstawiciele świata kultury – i to jej awangardowego bieguna –



Władysław Matłega, *Kara spotyka tych co zabijają niewinnych ludzi*, 56 x 75 cm, 2013; dzięki uprzejmości Anny Stankiewicz

1 Bruno Latour, *Polityka natury*, tłum. Agata Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, rozdział 1.
 2 Tamże, rozdział 3.
 3 Ksawery Piwocki, *Dziwny świat współczesnych prymitywów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 51.

przedmiotowo traktują tu reprezentanta świata natury. Być może to właśnie dzięki awangardowemu wrzeniu na wysublimowanym kulturowo biegunie nowoczesności bardziej widoczny stał się przeciwny biegun.

Różne próby klasyfikacji zjawisk, których szukano w bezpośredniej bliskości, wskazują dziś przede wszystkim na obszary, które próbowano zbadać. Terminy takie jak „malarze gołębiego serca”, „malarze ludowej rzeczywistości”, „neoprymitywi”, „malarze niedzielni”, „amatorzy” wskazują, że interesujących propozycji szukano w bezpośrednim sąsiedztwie głównego pola, wśród artystów bez wykształcenia, tworzących w sposób amatorski (nie zawodowo), osób nieprzystosowanych społecznie, miejskiego proletariatu, czy wyalienowanych w dobie masowej reprodukcji spadkobierców sztuki ludowej⁴. To nieco powierzchowne, ale zdecydowanie wielowątkowe i proceduralne podejście szybko jednak ustąpiło miejsca innemu. Kiedy tylko z nowo podbitych kolonii pozyskano duży zbiór

Metoda Latoura pomaga zrozumieć ten proces przejścia od struktury do esencji. Pomiedzy opowiadającą sobie kulturalne głupoty jaskinią a milczącą naturą pełną stabilnych stanów faktycznych, gdzie rozbili swój obóz naukowcy, kursują filozofowie, którzy przynoszą do jaskini z obszaru Natury przygotowywane tam przez naukowców paczki faktów. Kiedy zrozumiemy, że nie istnieje ostra granica pomiędzy obszarem natury a punktem, w którym o niej rozprawiamy, stanie się jasne, że pakiety faktów dostarczanych nam przez „wyjaśniaczy” świata zawsze przybywają zanieczyszczone mniejszymi lub większymi porcjami wartości. To, co zgodnie z naszymi oczekiwaniami ma być pierwotne i niepodzielne, bo przecież zaczerpnięte z czystego źródła natury, okazuje się wtórne i zanieczyszczone kulturowo-społeczną dowolnością. Dlatego ci, którzy oczekiwali, że tuż za murami nowo ustanowionego królestwa sztuki znajdą jej czystą negację, musieli się rozczarować,

Aleksander Jackowski podsumował wizualną tożsamość, która przylgnęła do „sympatycznych naiwnych” następująco: „W wielkiej dżungli lew wygląda jak pluszowa zabawka, a małe ludziki chodzą po placach, na których kręcą się karuzele, siłacze podnoszą ciężary, mkną wśród tłumów i transparentów kolarze Wyścigu Pokoju”.

artystycznych towarów – dzieł sztuki – powracano do modernistycznej praktyki szukania esencjonalnej tożsamości nowego zjawiska przez analizę jego wizualnych przejawów. Romantycznej mitologizacji uległa jednocześnie biografia artysty naiwnego⁵; oba procesy zachodziły równoległe i stwarzały wokół sztuki naiwnej specyficzną kulturową aurę. Podobnie jak później będzie to miało miejsce w przypadku art brutu, formowanie się sztuki naiwnej miało więc swój początek w strukturalnym w swojej istocie pytaniu o peryferie i kierowało się ku wyłaniającemu się w odpowiedzi esencjonalnie nacechowanemu zjawisku. W latach 40. sztuka naiwna była już na tyle solidnie ukonstytuowanym bytem, że mogła służyć za wzór odwołującym się do niej stylizacjom⁶. Aleksander Jackowski podsumował wizualną tożsamość, która przylgnęła do „sympatycznych naiwnych” następująco: „W wielkiej dżungli lew wygląda jak pluszowa zabawka, a małe ludziki chodzą po placach, na których kręcą się karuzele, siłacze podnoszą ciężary, mkną wśród tłumów i transparentów kolarze Wyścigu Pokoju”⁷.

odkrywając w otwartym obszarze praktyki blisko spokrewnione z tymi obowiązującymi wewnątrz modernistycznego pola, wyrzucone za burtę tylko za sprawą arbitralnych procedur i skutków drobnych niedostatków kulturowo-adaptacyjnych. Nie był to bynajmniej skrajny biegun tonący w mroku, a wręcz przeciwnie, w wielu przypadkach sztuka prymitywów aspirowała do wejścia w obszar głównego nurtu. Sztuka naiwna niewątpliwie była łatwa-strawna. W pewien sposób była związana z równoległe rozwijającymi się ruchami awangardowymi, szczególnie z pokrewnym pod względem estetycznym surrealizmem. Chętnie posługiwała się formami właściwymi dla głównego pola, z którym dzieliła media i techniki artystyczne, chętnie adaptowała takie formy życia artystycznego jak wystawy czy uczestnictwo w rynku sztuki. Z drugiej strony istniały już – mówiąc za Latourem – „procedury brania pod uwagę” artystów nieprofesjonalnych, chociażby w postaci Salonu Niezależnych, który funkcjonował w Paryżu już od 1884 roku. Być może więc artystom naiwnym z ich zain-

4 Tamże, s. 5-6.

5 Ksawery Piwocki wskazuje na działalność Anatole'a Jackovsky'ego jako przykład aktywnego utrwalania zmitologizowanego obrazu sztuki naiwnej; tamże, s. 20-21, 45.

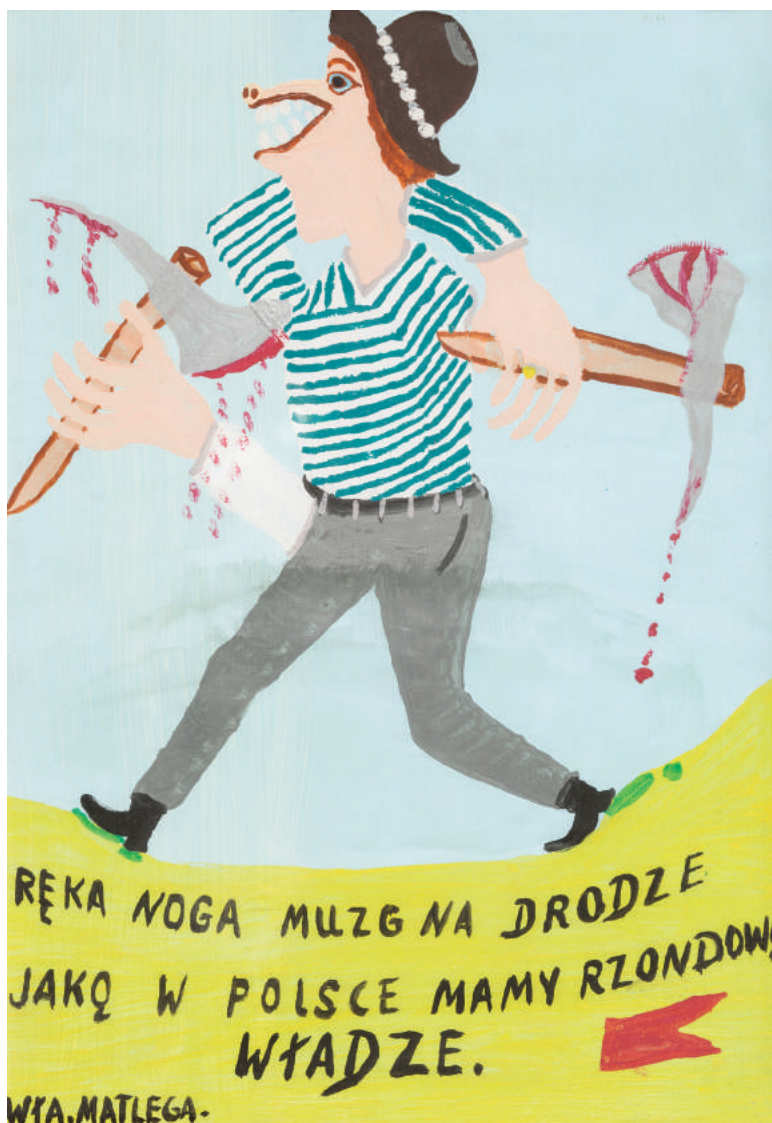
6 Tamże, s. 45

7 Aleksander Jackowski, *Mit sztuki poza kulturą. Art Brut*, [w:] „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1994, t. 48, nr 3-4, s. 61.

teresowaniem potoczną rzeczywistością, a zarazem zdolnością adaptowania się na pograniczu głównego pola, należałoby przypisać w Latourowskiej metaforze jaskini raczej rolę aktywnych wydeptywaczy szlaków łączących obie izby niż osobliwych eksponatów przynoszonych z krainy natury i biernie poddających się dalszej kulturowej obróbce.

Naturalizacja art brutu

Wraz z tym rozpoznaniem sztuki naiwnej i przykrojeniem jej do modernistycznego wyobrażenia o solidnym nurcie artystycznym granica głównego pola przesuwała się na zewnątrz i jednocześnie powracało pytanie o to, co leży na peryferiach miasta, co w tym przypadku odnosi się równocześnie do wyobrażonej podróży ku głębszym warstwom umysłu.



Władysław Matłega, *Ręka, noga...*, 46 x 32 cm, 2010; dzięki uprzejmości Anny Stankiewicz

Jednym z badaczy tych peryferii był Jean Dubuffet, który w latach 40. zaczął kolekcjonować prace osób chorych psychicznie oraz mocno wykluczonych ze społeczeństwa. Dubuffet utworzył termin „art brut” na określenie obszaru, który penetrował. W zainteresowaniu sztuką chorych psychicznie wyrażała się nieufność Dubuffeta wobec oswojonego malarstwa naiwnego. Podjął on próbę pójścia krok dalej w poszukiwaniu natury. Programowość tego gestu i potrzeba ciągłej transgresji ponownie okazuje się symetryczna do dynamiki podbojów awangardy rozgrywających się na przeciwległej granicy modernistycznej samoświadomości. Choroba psychiczna niewątpliwie pasuje do opowieści o tajemniczych granicach społecznego królestwa, łatwo też zauważyć, że jest to zwykle wykluczenie na zdecydowanie większą skalę niż to, które cechuje niezaradnych zawodowo artystów naiwnych. Nic więc dziwnego, że terytorium to skusiło poszukującego czegoś prymitywniejszego od prymitywów Dubuffeta.

Powiązanie pojęć prymitywności, regresu i dziecinności z chorobą psychiczną wywodzi się jeszcze z dziewiętnastowiecznych teorii włoskiego psychiatry Cesarego Lombrosa, który przeniósł tę koncepcję również na obszar interpretacji prac plastycznych wykonywanych przez jego pacjentów. To zideologizowane utożsamienie ostatecznie wybrzmiało poprzez nazistowską „wystawę sztuki zdegenerowanej”.

Aleksander Jackowski zwraca uwagę na fakt, że kolekcja Dubuffeta była zamknięta na estetykę, która zdążyła już wtedy przylgnąć do prymitywistów. Wybierając pewien klucz formalny oparty na surowości wyrazu, Dubuffet wyszedł naprzeciw własnemu wyobrażeniu o chorobie psychicznej, trwale wpisując ją w narrację o outsiderach kultury. Twórczość chorych psychicznie pojawiała się już wcześniej w polu zainteresowania modernistycznych artystów, i to w podobnym kontekście, jako znak zaprzeczenia kultury oraz obraz źródeł sztuki⁸.

Pojęcie art brutu nie odnosi się i nigdy nie odnosiło wyłącznie do twórczości osób chorych psychicznie, jednak trwałość tej kategorii opiera się w dużym stopniu na tym potocznym utożsamieniu, które w połączeniu z psychologicznym rozumieniem sztuki i psychoanalitycznymi metodami badawczymi stworzonymi jeszcze przez Freuda, musi owocować wyobrażeniem, że jednostki chorobowe można przekładać na kategorie estetyczne, co w efekcie doprowadza do powstania nurtu artystycznego w modernistycznym znaczeniu: zbudowany ze zbioru spójnych w wyrazie dzieł sztuki.

Już Hans Prinzhorn analizujący na początku lat 20. twórczość chorych psychicznie wskazywał na szereg estetycznych powinowactw z wybranymi artystami epoki. Twierdził też, że istnieją związki z ekspresjonizmem i jego „emocjonalną postawą”. Obok nurtu ekspresyjnego dostrzegano drugi ważny nurt; kompulsywny, systematyczny i ornamentacyjny. Prinzhorn był gotów przyznać pracom chorych umysłowo status

101

8 Hal Foster, *Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill*, „October” 2001, vol. 97, s. 3–30.



Władysław Matłęga, *Bukiet Kwiatów*, 36 x 42 cm, 2009; dzięki uprzejmości Anny Stankiewicz

dział sztuki, wytyczając jednak granice sztuki tam, gdzie znika element komunikacji ze społeczeństwem⁹.

Hal Foster wskazuje na trzy podstawowe modernistyczne kierunki interpretacji twórczości chorych psychicznie: plastyczna ekspresja stanów wewnętrznych, ilustracja wizji i przekraczanie konwencji. O ile dla Paula Klee sztuka chorych jest obszarem, w którym ujawnia się bliska mu ekspresja i wizyjność, o tyle Dubuffet przypisuje jej raczej moc przekraczania granicy – w jego rozumieniu tej granicy, na której utknęła sztuka, socjalizując twórczość artystów naiwnych¹⁰. W 1949 roku Dubuffet ogłosił manifest zatytułowany *L'Art Brut préfééré aux arts culturels*, towarzyszący pierwszej wystawie prezentującej jego zbiory, w którym pisał o art brut: „Przez termin ten rozumiemy prace tworzone przez osoby nietknięte przez kulturę artystyczną – odtwarzanie rzeczywistości gra tu niewielką lub żadną rolę (w przeciwieństwie do aktywności intelektualistów). Artyści ci wydobywają wszystko: tematy, materiały, środki wyrazu, rytmy, style pisania i tym podobne z własnej głębi, a nie z koncepcji pochodzących ze sztuki klasycznej lub modnej. Stajemy się świadkami całkowicie czystych artystycznych działań, surowych, dzikich i wynajdywanych zupełnie od nowa na wszystkich swoich etapach wyłącznie dzięki osobistym porywom artysty”¹¹.

Jest to więc deklaracja poszukiwania jakości pierwotnych, których gwarantem ma być całkowite oczyszczenie z kultury. Poprzez zastosowanie modernistycznych kategorii Dubuffet dokonuje tu mitologicznej absolutyzacji art brutu. Hal Foster podkreśla fakt, że wielu artystów modernistycznych absolutyzowało sztukę chorych psychicznie, odnajdując w niej pierwotne jakości świata: Paul Klee odnalazł „czystą wizję”, a Dubuffet ostateczne przekroczenie. W cytowanym manifestie Dubuffet wyraźnie podkreślał rolę wynajdywania od nowa artystycznych działań we wszystkich ich fazach. Jednocześnie medium, jakim jest malarstwo, zostało uznane za przezroczyste, a nawet jeśli jednak widzialne, to chyba za sprawą swojej przynależności do pierwotnych jakości sztuki.

Dubuffetowski gest tworzenia kolekcji przyniósł niespodziewane konsekwencje. W tym przypadku powtarzała się procedura opisana wyżej w odniesieniu do sztuki prymitywów. Tworzenie kolekcji czy prezentowanie wystawy to tworzenie sumy desygnatów dla pewnego pojęcia. Chociaż samo pojęcie art brutu ma charakter strukturalny i wyraża sytuację lub procedurę (głębokie wykluczenie), która musi zaistnieć, aby wyłoniła się twórczość charakterystyczna dla tego zjawiska, to jednak cementowanie jego tożsamości za pośrednictwem zbioru obiektów wybranych według pewnego estetycznego wyobrażenia sprawia, że art brut nabiera estetycznego wymiaru.

Romantyczna aura zbudowana z czytelnych dla odbiorcy mitów może być strategią reklamową komercyjnych galerii art brutu, ale może też służyć celom politycznym konserwatywnych środowisk powołujących się chętnie na jakości pierwotne sztuki, takie jak „malarski gest”, „potrzeba tworzenia”, „czysta ekspresja” i tak dalej.

Foster wskazuje, że Dubuffet jest zainteresowany konsekwentnym podnoszeniem kwestii istnienia granicy, bo ona daje mu punkt oparcia dla jego działań oraz wskazuje źródło mitu o jej przekroczeniu, zaś cały projekt „art brut” jest w istocie strategią głęboko zakotwiczoną znaczeniowo w obszarze kultury¹².

Art brut w służbie nowych procedur

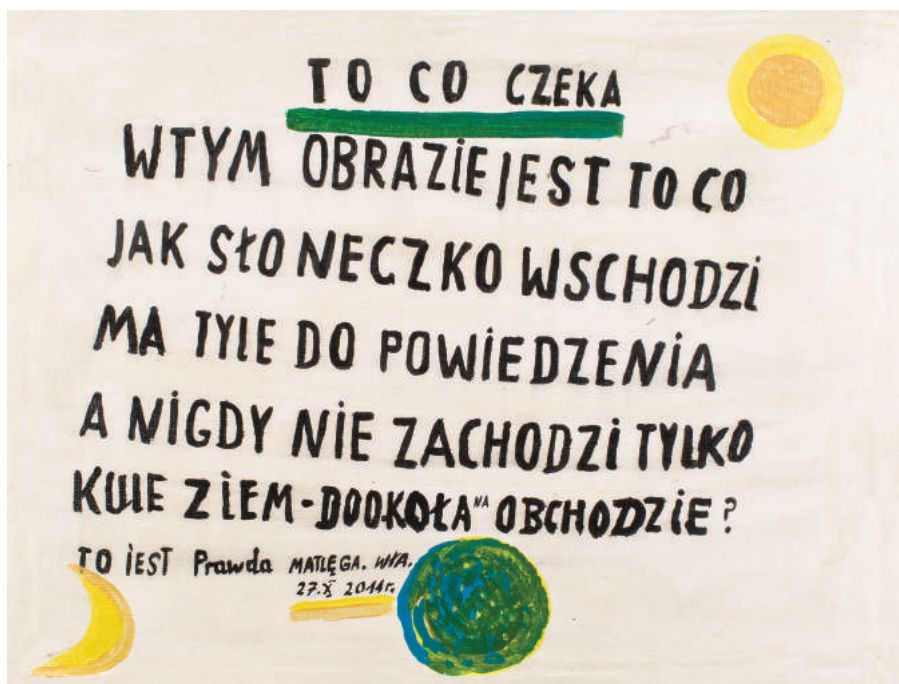
Dubuffet stworzył wzorzec dla analogicznych projektów polegających na dogłębnym zbadaniu środowiska chorych psychicznie i silnie wykluczonych społecznie w poszukiwaniu osób zainteresowanych ekspresją plastyczną, a następnie przenoszenie ich wytworów w obszar praktyk kulturowych, takich jak formowanie kolekcji, prezentowanie wystaw, obrót rynkowy. Kuratorzy, animatorzy i opiekunowie chorych psychicznie, upośledzonych lub nieprzystosowanych społecznie twórców wędrują więc pracowicie w obie strony, zanosząc Naturę do jaskini. Wymykają się przy tym totalnej władzy Nauki – tu reprezentowanej przez psychiatrię – i unikają policji epistemologicznej zakazującej im, profanom, wypowiedzania się o Naturze samej w sobie. Im bardziej realnie traktują granicę dzielącą dwie izby, tym bardziej mogą przypisywać sobie władzę reprezentacji i prawo do przemawiania nie tylko w imieniu, ale wręcz zamiast pozostawionych poza granicami kultury. I odwrotnie: im bardziej czują się polityczną reprezentacją naturalnej sztuki w obszarze dyskusji o wartościach, tym bardziej czują się zobowiązani kształtować ją jako atrakcyjną i strawną. A więc: im bardziej obsesja granicy motywuje ludzi kreujących pole art brutu, tym wyraźniej ich działania mają charakter kolonizatorskich wypraw, z których

9 Tamże, s. 7.

10 Tamże, s. 3.

11 Tamże, s. 13.

12 Tamże, s. 16.



Władysław Matłega,
To co czeka, 45 x 61 cm, 2011;
dzięki uprzejmości Anny
Stankiewicz

przywozi się atrakcyjne łupy. Oczywiście mitologizacja natury może spełniać w polu artbrutowym funkcję strategiczną lub komercyjną (powinniśmy nazwać ją w tych przypadkach ideologią). Romantyczna aura zbudowana z czytelnych dla odbiorcy mitów może być strategią reklamową komercyjnych galerii art brutu, ale może też służyć celom politycznym konserwatywnych środowisk powołujących się chętnie na jakości pierwotne sztuki, takie jak „malarski gest”, „potrzeba tworzenia”, „czysta ekspresja” i tak dalej.

Gdybyśmy mieli odkryć genezę zjawiska art brutu, byłaby to historia radzenia sobie z wynalazkiem, jakim jest tego rodzaju twórczość, czyli z pomysłem na znaturalizowaną sztukę ufundowaną na jakościach pierwotnych. O jakiej innej historyczności można by tu mówić, skoro zjawisko zostało zdefiniowane właśnie jako bierna suma wszystkiego, co niehistoryczne i wolne od społecznej przypadkowości? Jak można poradzić sobie z tym pomysłem lepiej niż dotychczas?

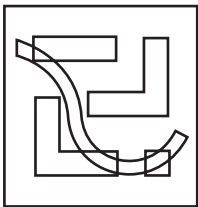
W „praktycznej” części *Polityki natury* Bruno Latour opisuje metabolizującą komórkę, która jest politycznym planem zinternalizowania wszystkiego, czyli mechanizm „zbierania kolektywu”, który chciałbym wykorzystać tu jako model dla programu nowego zagospodarowania pojęcia art brutu. I problemów, jakich ten program nastęrcza. Opisany przez niego mechanizm zagarnia znaturalizowane wcześniej byty i w czterostopniowej procedurze stara się włączyć w swój ustrój. Następuje więc kolejno: rozpoznanie istnienia apelujących bytów (z tym art brut radzi sobie względnie dobrze, wysyłając swoich funkcjonariuszy w najciemniejsze i najodleglejsze zakamarki), oddanie im głosu w społecznych konsultacjach (z tym często art brut radzi sobie gorzej, gdyż nadużywa władzy selekcji), hierarchizacja ich wartości względem wartości tubylców (tu odnosi sukces: narracja jest trwała, szanujące się encyklopedyczne wykazy nie zapominają o haśle „art brut”) oraz ustanowienie nowego porządku i zamknięcie etapu procedury, z czym wiąże się dokładny zapis zakończonego procesu,

potrzebny na wypadek, gdyby odkryto błąd proceduralny, żeby można było wykonać krok wstecz i naprawić ten błąd. Gdyby ta ostatnia zasada była w pełni zachowywana przez artbrutowe pole, moglibyśmy dowiedzieć się więcej o mrocznych i tajemniczych procedurach położniczych, które są częścią roli pośredników kontaktujących się bezpośrednio z wykluczonymi artystami. To oni często dostarczają materiałów artystycznych (takich, a nie innych), dokumentują (te, a nie inne momenty), selekcjonują prace (arbitralnie), motywują artystów do tworzenia i wpływają na nich świadomie i nieświadomie w nieprzewidywalny sposób.

Zastosowanie metafory tworzenia kolektywu nie byłoby uzasadnione, gdybym nie dokonał pewnego zastrzeżenia: podmiotem polityki w filozofii Latoura jest wszystko, co istnieje: żywe czy martwe, powinno się więc dokonać analogicznego przekształcenia w odniesieniu do pola wyznaczonego przez art brut. Machina Latoura nie może mleć samych martwych reprezentacji w postaci quasi-ekspresjonistycznych obrazów (to zniewaga!). Jeśli mamy być konsekwentni, do królestwa sztuki na równych prawach zapraszać trzeba wszystkich aktorów zdolnych zagrać, od upośledzonych lub wykluczonych ludzi, przez zwierzęta, następnie przez postawy, strategie artystyczne, sytuacje i miejsca, a kończąc na przedmiotach, pozostałościach procesu, które – jeśli znajdują się za interesowani nimi zbieracze – niech nawet nazywają się „dziełami sztuki” – nie będzie to już miało trucicielskiego wymiaru. Kompetencje drugiej izby, czyli hierarchizacja apelujących o uwagę bytów i ustanawianie nowych porządków będą w tym przypadku oznaczały głębokie przekształcanie tego, co znamy jako sztukę, tak, żeby wszystko, co zaprosimy do naszego grona, znajdowało swoje miejsce pośród nas, dotykało nas od tej pory niespodziewanie z różnych stron i to ze swojej własnej inicjatywy.







Pożytki z błędzenia

TEKST: Mateusz Choróbski

Podobnie jak Walter Benjamin wiele razy próbowałem zgubić się w mieście, poczuć się jak nowo przybyły, ale nie turysta. Stać się częścią tkanki miejskiej, bezwiednie przemieszczać się między ulicami i budynkami, które wiele razy mijałem. Błądzenie często może być załącznikiem procesu, wyszukiwaniem w rzeczywistości detali, myśli, które po odpowiednim przefiltrowaniu nabierają kształtu bytów autonomicznych.

„Psychogeografia. Badanie bezpośredniego oddziaływania środowiska geograficznego, świadomie urządzonego lub nie, na afektywne zachowanie jednostek”¹. Do niedawna swoją praktykę odczytywałem przez pryzmat *flâneura*, postać znaną głównie dzięki Walterowi Benjaminowi. W opinii letrystów *flâneur* ma wymiar zaangażowania, a nie tylko doświadczenia – takie podejście lepiej tłumaczyłoby część moich realizacji.

W tekście *Berlin Childhood*² Benjamin pisze: „Nie orientować się w mieście to nic niezwykłego. Zabłądzić w nim jednakże, tak jak człowiek potrafi zabłądzić w lesie – to wymaga nauki. Nazwy ulic muszą wtedy przemawiać do błędzącego jak trzask suchych gałęzi, a uliczki śródmieścia pokazywać mu porę dnia

tak wyraźnie jak górską dolina. Tej sztuki nauczyłem się późno; ziściła ona marzenie, którego pierwszymi śladami były labirynty na bibułach moich zeszytów”³.

Podobnie jak Benjamin wiele razy próbowałem zgubić się w mieście, poczuć się jak nowo przybyły, ale nie turysta. Stać się częścią tkanki miejskiej, bezwiednie przemieszczać się między ulicami i budynkami, które wiele razy mijałem. Podobny mały eksperyment przeprowadził Alain de Botton w swoim rodzinnym Londynie i opisał go w książce *Sztuka podróžowania*⁴. Niezależnie od siebie doszliśmy do zbliżonych wniosków: istotny jest przedmiot obserwowany oraz punkt odniesienia. W moim wypadku przekładało się to na banalną w swojej prostocie zmianę zasady

1 Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście, wybór i przekład Mateusz Kwaterko, Paweł Krzaczkowski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 190.

2 Walter Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

3 Tamże, s. 17.

4 Alain de Botton, *Sztuka podróžowania*, przeł. Hanna Pustuła, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010.



Mateusz Choróbski, Mapa, 2013, 120 x 100 cm, kolaż; dzięki uprzejmości artysty

przemieszczania się: wystarczyło patrzeć w górę, na piętra budynków, które normalnie pozostają poza zasięgiem wzroku. Wpływa to na to, jak obserwujący odczuwa upływ czasu. Czas przestaje być tylko teraźniejszy, a zaczyna nabierać kształtu przeszłości i teraźniejszości. Nagle swoje zadrapania ujawniają balustrady, balkony, popękane szyby, mijamy pustostany zarośnięte dziką roślinnością. Miasto pozwala się czytać, dowolnie wertować swoje kartki. To perspektywa ponad poziomem ulicy, który bywa dość przewidywalny i nudny w swojej powtarzalności.

Błądzenie często może być załączkiem procesu, wyszukiwaniem w rzeczywistości detali, myśli, które po odpowiednim przefiltrowaniu nabierają kształtu bytów autonomicznych. Samo przemieszczanie się traktuję jako coś intymnego, czego się nie ujawnia. Powodów tego jest kilka, między innymi przekonanie o znikomej wadze działań w tkance społecznej, na dolnym poziomie perspektywy, ingerencji opierających się na punktowym działaniu i czasem egoistycznym podejściu artysty, wiążącym się z akcentowaniem hierarchii pomiędzy nim jako sprawcą a daną społecznością, w której on interweniuje (artysta wierzy, że wymaga ona interwencji, a sam uzurpuje sobie prawo do gestu, jest to jednak dość archaiczne podejście). Czasem takie myślenie bywa naiwne i krótkowzroczne, przekształca możliwość realnej zmiany w rozrywkę, chwilowo upiększając codzienność danej społeczności. Tym samym praktyka ta oddala się od przyczyny i powodu (wręcz je tuszując) sytuacji życiowej danej grupy społecznej. Kiedy indziej konkretne problemy zostają powtórzone i odegrane przez artystę w celu ich zaakcentowania. Niebezpieczeństwo takiego rozwiązania wiąże się ze skupieniem uwagi na twórcy, który z pozycji obserwatora przechodzi do aktywnego uczestnictwa. Oczywiście, nie ma w tym nic złego, ale od tego już niedaleka droga do rozrywki i propagowania takiej postawy (i zdjęć w prasie mainstreamowej), wyrosłej na gruncie kwestii Innego. Można zapytać, czy taka postawa zahacza o egocentryzm, czy też jednak pozwala przybliżyć widzowi nieznaną mu świat i jego problemy, nazwać nieobecne dołąd zagadnienia, których adresatką byłaby – oby nie hermetyczna – grupa odbiorców posiadająca narzędzia do ich odczytywania. Sam nie jestem w stanie odpowiedzieć na to pytanie i oceniać pracy innych. Jednak istotną jest dla mnie świadomość ryzyka, jakie niesie ze sobą praca w przestrzeni publicznej. Niedostateczne rozpoznanie terenu może przyczynić się do zawłaszczenia znaczenia działania artystycznego i wpisania go w odrzucony przez twórcę dyskurs. Mówiąc o niepożądanym wykorzystaniu jego pracy, nie mam na myśli krytyki, ale jej obecność w świadomości społecznej.

„Wielkie miasta sprzyjają rozrywce, którą nazywamy dryfowaniem. Dryfowanie to technika przemieszczania się po mieście bez celu. Opiera się na wpływie otaczającej dekoracji. [...] Przyminamy o konieczności wynajdywania nowych gier”⁵.

W tym rozumieniu owe gry i dekoracje mogą realnie oddziaływać na daną strukturę miejską. Wiąże się to z zastawianiem pułapek i konstruowaniem labiryntów poznawczych, czy to poprzez architekturę, czy przez działania artystyczne, nienarzucone uczestnikom codzienności w sposób punktowo-opresyjny. Forma ta straciła na sile oddziaływania, przejęła ją działalność mainstreamowa, w której obrębie niezwykle trudno jest się wybić. Postulaty Międzynarodówki Sytuacjonistycznej wydają się nadal aktualne i pomocne w konstruowaniu działań artystycznych. Guy Debord w *Raporcie o konstruowaniu sytuacji, warunkach organizacyjnych*



Mateusz Choróbski, *Człowiek Piękny*, 2015, żywica, sklejka, aluminium; dzięki uprzejmości artysty

5 Przewodnik dla dryfujących..., dz. cyt., s. 66.



i planowych działaniach międzynarodowego nurtu sytuacjonistycznego pisze: „Rewolucyjne działanie w sferze kultury musi mieć na celu poszerzenie życia – a nie jego tłumaczenie lub wyrażanie. [...] Rewolucja nie sprowadza się do pytania o to, jaki poziom produkcji osiągnął przemysł ciężki i kto będzie nim zarządzał. Wraz z wyzyskiem muszą zginąć namiętności, kompensacje i przyzwyczajenia, które były wytworem tego wyzysku. Należy określić nowe pragnienia powiązane z już istniejącymi możliwościami. [...] Cała reszta należy do przeszłości i jej służy”⁶.

Jeśli działania artystyczne mają rzeczywiście oddziaływać poza przestrzenią galeryjną, to podobnie jak u Deborda ich twórcy powinni wykreować nowe pragnienia, które ja rozumiem jako samoświadomość i możliwość zmiany własnego miejsca. Może jednak zastanawiać, czy negacja dotychczasowych pragnień ma sens. Postulat Deborda jest brutalny, opiera się na zamianie, która w swojej formie jest opresyjna. Być może lepsza byłaby propozycja alternatywna, która pozwalałaby przejść od dotychczasowej formy funkcjonowania do jej nowego, równoległego wariantu. Dlatego właśnie pragnienia nazwałem samoświadomością, która

109

6 Tamże, s. 168–169.

zamiast rewolucji polegałaby na indywidualnym kształtowaniu swojej przestrzeni życiowej bez zwierzchnictwa, bez narzucania idei. Uważam, że rewolucja w swojej rozpoznanej formie nie ma racji bytu, jest nostalgicznym wspomnieniem starszego ode mnie pokolenia. W pewnym sensie ta tęsknota jest zagrożeniem, utrudnia narodziny świeżej, nowej możliwości. W innym miejscu Debord pisze: „Nasza naczelna koncepcja dotyczy konstruowania sytuacji, czyli chwilowych nastrojów życia, i ich przekształcenia w wyższą jakość namiętnościową. Musimy opracować system

W 2013 roku miałem okazję odwiedzić Vita Acconciego w jego studiu w Nowym Jorku, gdzie opowiedział mi o swojej praktyce, zaczynając właśnie od *Following Piece* i kończąc na ostatnich realizacjach architektonicznych. Acconci tłumaczył, że przeszedł od sztuk wizualnych do architektury, ponieważ wyczerpały się satysfakcjonujące go możliwości, jakie zapewniałyby działalność w obrębie sztuk wizualnych. Ponadto Acconci przyznał się, że część dokumentacji

Wrogość Łodzi wymusiła na mnie poszukiwanie działania, które byłoby nadrzędne wobec przestrzeni. Działania totalnego, niewykorzystującego niczego, co do Łodzi przynależy. W przeciwnym razie musiałyby być przesiąknięte nią samą, skażone. Chciałem potraktować miasto jak kartkę papieru, którą mogę zgnieść lub na której mogę rysować, wykreślać linie.

oddziaływania na dwa główne i złożone czynniki znajdujące się w stałej interakcji: na materialną dekorację życia oraz na zachowania, które owa dekoracja wywołuje i które, z kolei, gwałtownie ją przekształcają⁷.

Moim zdaniem nie warto próbować odkrywać czystej, nienawarstwionej idei rzeczywistości. Nie do końca wiem, jak nazwać TO, co znajduje się pod albo za spektaklem. Gilles Ivain w *Zarysie nowej urbanistyki* poetycko pisze: „Nie ujrysz hacjendy. Ona nie istnieje. Trzeba wybudować hacjendę⁸”.

Istnienie tego nawarstwienia, czy też jak u Deborda – spektaklu, wyklucza zasadność tęsknoty na rzecz kreowania rzeczywistości za pomocą dostępnych środków dzięki dryfowi, który pozwala dryfującemu stać się obiektem własnych badań, doświadczyć oddziaływania przestrzeni na siebie, by potem wykorzystując zdobytą wiedzę i rozszyfrowane wybrane elementy, konstruować sytuację w nieznaną do tej pory sposób.

Guy Debord: „Prawdziwa postawa eksperymentalna musi się zaś opierać na trafnej i ścisłej krytyce panujących warunków i na próbie ich przezwyciężenia. Należy wyraźnie podkreślić, że nie można określać mianem twórczości tego, co stanowi zwykłą indywidualną ekspresję, za pomocą środków stworzonych przez innych. Twórczość nie jest aranżacją przedmiotów i form, to raczej wynajdowanie nowych praw takiej aranżacji⁹”.

Wydaje się, że jedną z możliwości takiej kreacji jest działalność architekta mającego realny, widoczny wpływ na rzeczywistość. Warto tutaj przywołać postać Vita Acconciego, który przez swoją wczesną praktykę wpłynął na zmianę dyskursu krytycznego (poszerzając go), realizując prace takie jak *Following Piece* z 1969 roku – Acconci przez prawie miesiąc śledził przypadkowo wybranych ludzi na ulicy. Jest to, jak się wydaje, przykład konstruowania sytuacji z jednoczesnym dryfowaniem.

Following Piece była mistyfikacją. Informacja ta nie osłabia wydzwięku samej realizacji, a wręcz rzuca nowe światło na artystę świadomego znaczenia swojej koncepcji, radykalnego i świeżego w swojej praktyce; na twórcę, który nie potrzebuje widza ani na poziomie bezpośredniej obserwacji, ani pośredniej odbywającej się za sprawą dokumentacji. Tak oto *Following Piece* jawi się jako przykład sytuacji skonstruowanej.

Acconci jest artystą, który poszerzył granice języka sztuki również w innych swoich działaniach, na przykład w *Seedbed*, podczas którego przez trzy tygodnie po osiem godzin dziennie schowany pod specjalnie wybudowaną drewnianą rampą masturbował się i artykułował fantazje na temat widzów przebywających w galerii komercyjnej. Świetnie! I nagle artysta ten zostaje architektem... Dlaczego? Na dodatek nie jest tak dobrym architektem, jakim był artystą. Czy pod stwierdzeniem „brak satysfakcjonujących możliwości oddziaływania” kryje się brak wiary w możliwość kreowania sytuacji? Z drugiej strony takie kreowanie było dość hermetyczne, zarezerwowane dla tych, którzy chcieli je dostrzec. Być może architektura jest jedyną materialną formą, która z istoty rzeczy usprawiedliwia swój fizyczny, trwały aspekt. Można powiedzieć, że Acconci pozostał czysty w swojej praktyce. Nie został nagle malarzem, jakiego zapewne pragnęłoby mieszczaństwo, nie powtarzał pomysłów z *Following Piece* i *Seedbed*, dzięki czemu jego realizacje zachowały swoją pierwotną agresywność. Ich powtarzanie (co dziś często praktykują performerzy) mogłoby doprowadzać do zawłaszczeń ich znaczenia i osłabienia pierwotnej koncepcji. Dlatego

7 Tamże, s. 171.

8 Tamże, s. 34.

9 Tamże, s. 170.

też architektura jawi się jako naturalna droga rozwoju Vita Acconciego. *Chapeau bas!*

Vito Acconci: „*Architecture is not about space but about time*”¹⁰, „*I think future architecture is inevitably mobile*”¹¹.

Guy Debord: „Postęp tej architektury będzie się opierał w większym stopniu na poruszających sytuacjach niż na wzruszających formach. Doświadczenia z tego rodzaju «materia» doprowadzą jednak do wynalezienia nieznanych dotąd form”¹².

Wydaje się, że dryf jako forma przedziałania jest owocniejszy niż uczynienie włóczęgi autonomiczną wypowiedzią. Przypomnienie o konieczności wyszukiwania nowych gier można rozumieć jako zastawianie pułapek poznawczych na widza, uczestnika spektaklu. Zamiast punktowo negocjować dotychczasowe warunki, może lepiej byłoby wprowadzać nieoczywisty ferment w tkankę miejską. Ferment, który pozwalałby widzowi bez narzucania czegokolwiek samemu poddać się dryfowi. W efekcie rozproszyłyby się formy i sytuacje, stałyby się one różnorodne i nie miałyby narzuconej narracji. Dlatego bliższe jest mi intymne dryfowanie niż bezpośrednia konfrontacja z przypadkowo napotkaną osobą.

Przeciąg

Odrzutowiec nad Piotrkowską. **Iskra** przeleciała nad dachami kamienic

200 metrów nad ulicą Piotrkowską i Placem Wolności przeleciał we wtorek odrzutowiec Iskra, który jako pierwszy został zarejestrowany w Polsce jako samolot cywilny. To pierwszy tak niski lot nad centrum Łodzi.

Za sterami Iskry siedział Sławomir Hetman, pilot wojskowy w stanie spoczynku.

– Przeleć 200 m nad dachami kamienic – mówił przed lotem. – Przelot odbędzie się z prędkością 600–650 km/h. Podczas przelotu odrzutowiec zużył 700 l paliwa.

Zgodnie z prawem lotniczym samoloty cywilne nie mogą przelecieć nad miastem poniżej 1,5 tysiąca metrów. Dlaczego ----- obniżyła loty?”

„Dziennik Łódzki”, 2013–-----¹³

W 1930 roku zginął Miho Schön, mało znany serbski artysta, po którym pozostały zdawkowe informacje i plotka o jego ekwilibrystycznych lotach samolotem tuż obok przejeżdżających pociągów. W trakcie jed-

nego z takich pokazów, wykonując pętlę tuż nad ziemią, Schön zginął.

Rok później do Łodzi przeprowadził się Władysław Strzemiński, awangardowy artysta, uczeń Kazimierza Malewicza i pomysłodawca powstania pierwszej kolekcji sztuki awangardowej w Europie.

Miho nazywał swoje działania aktem performatywnym, który był wypadkową jego dadaistycznych poszukiwań. Tym samym zmienił znaczenie lotu, nadał mu wartość przez inne, dotąd niepraktykowane wykorzystanie maszyny oraz odnalezienie widza na wiele lat przed zdefiniowaniem performansu w sposób, w jaki rozumiemy go dzisiaj.

Niedługo potem Władysław Strzemiński próbował oswoić przestrzeń Łodzi – okiełznać chaos i strukturę miasta. Paradoksalnie wojna pokrzyżowała jego plany – bynajmniej nie umożliwiła wprowadzenia nowej architektury, która wyrastałaby na ruinach miasta, bowiem Łódź... nie została zniszczona w czasie wojny. Nie mógł więc zaprojektować miasta na nowo, co chciał uczynić już przed wojną, gdy opisywał swoje założenia i wskazywał w tekście *Łódź sfunkcjonalizowana*¹⁴ na toczące miasto dymy i choroby.

W *Pismach* Strzemińskiego Łódź jawi się jako projekt do zrealizowania, jako miasto niesprawne, wymagające naprawy. Strzemiński dostrzegał potrzebę wprowadzenia zmian w nowym okresie historycznym Łodzi, po czasach prosperity ziemi obiecanej.

Łódź przemysłowa rozwijała się na planie zbliżonym do amerykańskiego miasta, którego schemat sprowadza się do prostokątnej szachownicy ulic. W okresie wzmoczonego rozwoju plan ten nie sprostał rzeczywistości ani łódzkiej, ani amerykańskiej.

Wychowałem się w Radomsku, w województwie łódzkim. Łódź to największe i położone najbliżej mojego rodzinnego domu miasto. W młodości wraz z kolegami często podróżowaliśmy do Łodzi jako jedyne ośrodka kulturalnego, dostępnego po półtorgodzinnej jeździe pociągiem. Byliśmy spragnieni kin, teatrów i chwilowego poczucia wielkomiejskości, innej dynamiki. Byliśmy włóczykijami podróżującymi na gapę. Zbieraliśmy butelki po piwie i sprzedawaliśmy je w skupie za kilka złotych. Na studiach wracałem do tej przestrzeni, odwiedzając łódzkie Muzeum Sztuki. Wychodząc z jeszcze wówczas czynnej stacji Łódź Fabryczna, a później z Łodzi Kaliskiej, mijałem ulicę Piotrkowską.

W grudniu 2012 roku podczas takich odwiedzin spacerowałem, przypatrując się tej specyficznej przestrzeni, kojarzonej głównie z zaniedbaniem i nieprzyjazną aurą. Zacząłem się zastanawiać, co mogłoby wpłynąć na tę przestrzeń. Nie znalazłem jednak odpowiedzi na to pytanie, tak jakby miasto nie pozwoliło mi wejść w swoją strukturę, a ja sam nie mogłem pozbyć się poczucia obcości, które czasem towarzyszy niechcianym obserwatorom.

Pamiętając o tym nieudanym spotkaniu, w styczniu 2013 roku wróciłem do Łodzi. Nieprzychylność przestrzeni postanowiłem tym razem potraktować jako jej cechę immanentną, na którą w żaden sposób nie mogłem wpłynąć. Musiałem ją zaakceptować. Wrogość Łodzi wymusiła na mnie znalezienie działania, które byłoby nadrzędne wobec przestrzeni. Działania totalnego, niewykorzystującego niczego, co do Łodzi przynależy. W przeciwnym razie musiałyby być osiągnięte nią samą, skażone. Chciałem

10 Vito Acconci, *Architecture Is Not about Space but about Time*, rozmowę przeprowadził Marcus Fairs, dostępna online: <http://www.dezeen.com/2012/10/13/vito-acconci-interview/> [dostęp: 12.02.2016].

11 Tamże.

12 *Przewodnik dla dryfujących...*, dz. cyt., s. 172.

13 Joanna Barczykowska, Jarosław Kosmatka, *Odrzutowiec nad Piotrkowską*, [w:] „Dziennik Łódzki” 2013. Część artykułu opublikowanego dzień po działaniu *Przeciąg*. Ze względu na charakter projektu, który zakładał między innymi wprowadzenie plotki w tkankę miejską, nie mogę podać dokładnej daty opublikowania informacji prasowej.

14 Władysław Strzemiński, *Łódź sfunkcjonalizowana*, [w:] tegoż, *Pisma*, wybór i oprac. Zofia Baranowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.

potraktować miasto jak kartkę papieru, którą mogę zgnieść lub na której mogę rysować, wykreślać linie. Tak jak zrobiłby to planista czy rysownik zabierający się do naszkicowania miasta. Potraktowanie przestrzeni jako pola do działania, bez ograniczeń, przyniosło nowe konotacje. Zaczęła się ona jawić jako miejsce spektaklu, w którym każdy odgrywa swoją rolę, jest nieświadomym ekspertem, jak w teatrze Rimini Protokoll. Problem polegał na tym, że spektakl przestał być interesujący, scenografia poszarzała, a aktorzy mechanicznie powtarzają swoje kwestie. Niektórzy, jakby patrząc z dystansu na swoją pozycję, rezygnowali ze swoich ról i udawali się na emigrację, przyjmując status wędrowcy.

Moje poszukiwania i mierzenie się z miastem zbiegły się w czasie z publikacją artykułu na łamach „The Sun”¹⁵, który opisywał Łódź jako miasto stracone. Tabloid ze znaną sobie przesadą opisał tamtejsze kolejki na lotnisku prowadzące przyszłych emigrantów do nowej „ziemi obiecanej”. Mimo to autorowi tekstu udało się jednak zwrócić uwagę na toczące miasto problemy. Zrobił to z pozycji osoby z zewnątrz, która nie uzurpuje sobie prawa do obrony gniazda, ale może spojrzeć krytycznym okiem.

Poszukiwałem formy zewnętrznej i nadrzędnej wobec przestrzeni. Dążąca do przebudzenia mieszkańców, jak dzwonek w teatrze, gdzie pauza nabiera znaczenia. Do tej pory spektakl przybierał bezpieczną formę, przestrzeń dawała poczucie fałszywego komfortu, brakowało przesileni, momentów krytycznych pozwalających się zdystansować i zastosować negację. Większość łódzkich ulic jest szeroka – była tak projektowana, by umożliwić wentylację powietrza w przestrzeni miasta.

Od kiedy Łódź przestała być ośrodkiem przemysłowym, powietrze w pewnym sensie ciągle tam zalega. Przestrzeń wymagała przewietrzenia, jednak do tego potrzebowałem formy, która poruszy nieruchome powietrze przytłaczające budynki i mieszkańców. Powietrze to, mimo że w swojej naturze jest przezroczyste, choć słyszalną i namacalną mieszkanką atmosferycznych substancji chemicznych, jawiło mi się jako masa, śluz, który spowalnia ruchy i wyklucza dynamikę. Jak przezroczyste bagno albo scena, na której trudno złapać oddech, a przecież warunkiem ruchu powietrza jest to, żeby mogło ono wtargnąć do środka i wydostać się z niego. W Łodzi tak nie było. Na tutejszej scenie było duszno. Doszło do zatrzymania cyrkulacji i do stagnacji powietrza, zabetonowania ulic starym powietrzem. W takich okolicznościach można przedostać się do danej przestrzeni tylko przy użyciu pewnej siły, często gwałtownej. Takiego wtargnięcia potrzebowałem. Dźwięk i obraz, nadrzędne wobec miasta, spełniały ten warunek. Dlatego wybrałem samolot odrzutowy i samolot akrobatyczny.

W 2013 roku nad ulicą Piotrkowską w Łodzi, najstarszą ulicą miasta, od której liniowo rozwijała się Łódź, na wysokości poniżej 200 metrów przeleciał samolot odrzutowy. Gdy zniknął, pojawił się drugi, zostawiając linię w powietrzu wytworzoną z dymu, smogu rysującego zawieszoną w przestrzeni efemeryczną linię, na powrót nakreślona pierwszą kreską na arkuszu urbanisty.

„Działania [...] z konieczności różnorodne, a okazjonalnie gwałtowne. Polegały one przede wszystkim na badaniu skutków serii błyskawicznych wstrząsów, mających – w okresie z góry zawężonym do jednego miejsca – wprowadzić do powszechnej organizacji społecznej i afektywnej miasta element niepewności”¹⁶.

Opętało mnie słońce i miałem ochotę się śmiać
(kuratorka: Monika Szewczyk, Galeria Arsenał, Białystok),
Niebieski ptak (kuratorka: Aurelia Nowak, Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin) oraz **Niebieski ptak'** (kuratorzy: Łukasz Sosiński, Magdalena Łazarczyk, Realny Obszar Działań, Warszawa)

Karolina Plinta w recenzji opublikowanej w magazynie „Szum” nr 8¹⁷ trafnie zauważa, że wystawy w Białymstoku i Szczecinie wyrosły na gruncie doświadczenia nowojorskiego. Jednak popełnia błąd, twierdząc ironicznie: „Choróbski jest kolejnym artystą, na którego Ameryka nie była gotowa”¹⁸. Krytyczka powtarza schemat myślowy znany polskim twórcom (ale nie tylko) – myśli o moim pobycie w Nowym Jorku tylko w kategoriach pragnienia zaistnienia. Tym samym stawia się w pozycji gorszego w stosunku do zachodniego świata. Jednakowoż przyczyną mojego wyjazdu należy szukać na antypodach wyobrażeń autorki, mianowicie w potrzebie poznawczej. Oczywiście, na początku towarzyszyły mi pewne pomysły dotyczące potencjalnych śnieżek rozwoju, jednak dość szybko zostały one zweryfikowane, a świadomość anonimowości okazała się przewodnim motywem podróży.

Kilkumiesięczny pobyt w nowojorskiej metropolii był dla mnie czasem błędzenia i gubienia się w mieście, kiedy to zbierałem materiał do planowanych wystaw w Polsce. Dane te nie były konkretne, nie chciałem bowiem powielać wyobrażeń i klisz, które może i byłyby interesujące, ale na pewno nie dla nowojorczyków, a dla marzycieli znających miasto z seriali *Seks w wielkim mieście* i *Dziewczyny*. Takie kopiowanie obrazów byłoby najprostszym, ale i pozbawionym sensu zabiegiem (chyba że byłoby grą). Swoją drogą, nie wykonałem żadnych fotografii w trakcie mojego pobytu w Nowym Jorku.

Zależało mi na tym, aby na planowanych wystawach zaakcentować odczucie, a nie gotowy obraz widzianego świata, czy też, odwołując się do Deborda, spektaklu. Po lekturze *Przewodnika dla dryfujących* stwierdzam, że realizacje te nie były pozbawione skonstruowanych sytuacji, a u ich podstaw leżał dryf.

9 stycznia 2015 roku podczas otwarcia wystawy w białostockim Arsenale osiemnastoletnia dziewczyna spacerowała po Szczecinie, gubiąc się i wypowiadając kwestie z pierwszej ekranizacji sztuki teatralnej Maurice’a Maeterlincka *Niebieski ptak*, filmu niemego o tym samym tytule. Jej głos był transmitowany na żywo ze Szczecina do Białegostoku. W Arsenale przerwy w monologu wypełniała muzyka z tego filmu. Dziewczyna z oddali „nachodziła” swoim głosem przestrzeń wystawy w momentach odpowiadających narracji filmowej. W filmie niemym są to plansze z tekstem przerywające ciągłość obrazu ruchomego. Długość spaceru dziewczyny odpowiadała długości trwania filmu, jej głos pojawiał się w tych samych momentach, co plansze z tekstem. Reszta obiektów odsyła do innych doświadczeń, między innymi do ołtarza pergamońskiego. Plinta w recenzji nie wspomina, czego dotyczy sztuka teatralna i jej ekranizacja, a jest to opowieść o rodzeństwie, które wyrusza na poszukiwania niebieskiego ptaka mającego uleczyć ich chorą sąsiadkę. Ta dwójka przemierza przedziwne krainy, trafia do czasu przeszłego i przyszłego. To alegoryczna opowieść o dojrzewaniu i poznawaniu.

15 Graeme Culliford, *Polish City That's Moved to Britain*, dostępny online: <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/features/4728585/Polish-city-thats-moved-to-Britain.html> [dostęp: 12.02.2016]

16 *Przewodnik dla dryfujących...*, dz. cyt., s. 144.

17 Karolina Plinta, *Mateusz Choróbski, „Opętało mnie słońce i miałem ochotę się śmiać”*, Galeria Arsenał, Białystok; Mateusz Choróbski, *Niebieski Ptak*, Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, „Szum” 2015, nr 8, s. 147.

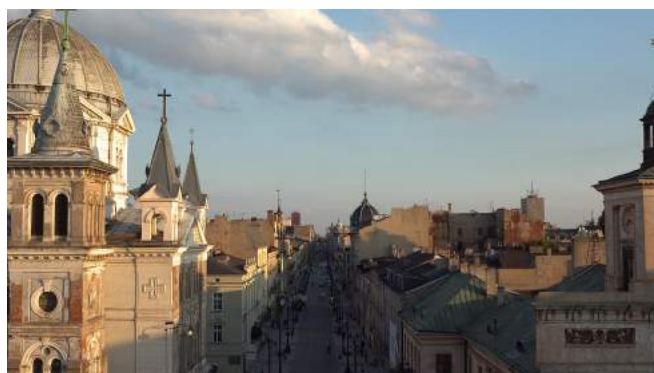
18 Tamże, s. 148.

Zależało mi na zbudowaniu wystawy, która nie opiera się na artefaktach, ale jest otwartą sytuacją, w której obiekty swoim charakterem i wykonaniem odsyłają do innych przestrzeni znaczeniowych, takich jak muzeum w Berlinie, mieszkanie przy Russell Street 190 czy dziewczyna spacerująca na drugim końcu Polski. Obiekty te są urządzeniami: platformą, którą można było jeździć albo leżeć na niej, krzywym zwierciadłem bądź postumentem dla widza, na którym mógł usiąść i słuchać. Można powiedzieć, że były fasadami w ujęciu sytuacjonistów. Obiekty nie narzucały jednej narracji, umożliwiły odbiorcy przeobrażenie moich doświadczeń, czego efektem miało być rozproszenie znaczeń i narracji, uwolnienie ich.

„Architektura to najprostszy sposób artykułowania czasu i przestrzeni, kształtowania rzeczywistości, wywołania marzeń. Nie chodzi przy tym jedynie o artykulację i kształtowanie plastyczne, wyraz przemijającego piękna. Ale o kształtowanie influencyjne, które wpisuje się w odwieczną krzywą ludzkich pragnień i postępu w urzeczywistnianiu owych pragnień”¹⁹.

W Szczecinie na otwarciu wystawy pojawiła się ta sama dziewczyna, jednak tym razem można było na nią patrzeć. Widzowie wkraczali w skonstruowaną sytuację trwającą dokładnie tyle, ile film *Niebieski ptak*. Otaczały ich elementy swoistej scenografii. Film został rozłożony na części składowe, a jego obrazem jest wydarzenie, którego nie można przyspieszyć ani zatrzymać. Po wernisażu głos aktorki został zapętlony i puszczony w przestrzeni galerii. Plinta pisze: „W Szczecinie osoba pilnująca galerii została zobligowana do wchodzenia na postument, gdy ktoś zwiedzał ekspozycję – co było bez sensu, biorąc pod uwagę, że nic nie recytowała, miała za to uczyć się tekstu, tak by móc go wygłosić na finisażu wystawy”²⁰. Krytyczka nie dostrzega, że to ona jako widz obliuguje osobę pilnującą, która jest poniekąd strażnikiem wystawy, do wejścia na postument i nadania sobie pozycji osoby podległej, stania się figurą – śladem trwającej narracji. To przecież obecność widza dewaluje pozycję pracownika, ponadto tylko w obecności odbiorcy możliwe jest dalsze przekazanie treści. Innymi słowy, tylko przy widzu osoba pilnująca galerii może osłuchać się z tekstem i wypełnić swoje zadanie. Tylko przy widzu wkraczającym w przestrzeń, w której słychać zaloopowany film, praca może trwać w czasie. Jedynie obecność widza – jako współtowarzysza, świadka – pozwala na odbycie tej inicjacyjnej podróży.

W ostatnim dniu wystawy w Szczecinie dziewczyna z postumentu spróbowała odtworzyć osłuchany tekst. Jej głos był transmitowany na żywo do Realnego Obszaru Działań w Warszawie. W ROD pojawiła się nowa postać – chłopak, który stojąc na postumencie, próbował w obecności widzów powtarzać na głos słowa



Mateusz Choróbski, *Przeciąg*, 2013,
video still, 3.50, full hd;
dzięki uprzejmości artysty

dziewczyny. Tekst wypowiedziany przez dziewczynę jest inny, nie brzmi tak samo jak 9 stycznia. W ROD niespodziewanie ujawnił się też poetycki naddatek: chłopak wystawiony na spojrzenia zwiedzających jest homoseksualistą, z pochodzenia Cyganem mieszkającym na warszawskiej Pradze. Jego słowa i zmiany, jakie wprowadzał w tekst, ujawniły jego własne, prywatne pragnienia, marzenia. W pewnym momencie zamiast powtórzyć: „Weź mnie za rękę”, powiedział: „Założ mi na rękę obrączkę”. Tam też kończy się podróż dźwięku i treści, które rozproszone po miastach i osobach tworzyły indywidualne sytuacje. Dodatkowo na potrzeby wystawy w Szczecinie powstała strona internetowa www.niebieskiptak.com (obecnie nieaktywna), na której można było odsłuchać nagrania dźwięku z pierwszego dnia wystawy w Zonie Sztuki Aktualnej.

Michèle-Ivich Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy Ernest Debord, Jacques Fillon, Gil J. Wolman w imieniu Międzynarodówki Letrystycznej: „[...] życie upływa, a my nie oczekujemy żadnych kompensacji, oprócz tych, które winniśmy sami wynaleźć i stworzyć. To tylko sprawa odwagi”²¹.



19 Przewodnik dla dryfujących..., dz. cyt., s. 35.

20 Karolina Plinta, *Mateusz Choróbski...*, dz. cyt., s. 147.

21 Przewodnik dla dryfujących..., dz. cyt., s. 46.

Jiří David



STRONA ARTYSTY

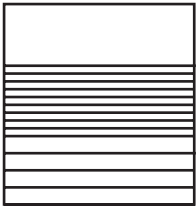
Sasha Kurmaz



Bez tytułu

W Grazu spotkałem bezdomnego, który poprosił mnie o pieniądze. Dałem mu kilka euro i zaproponowałem wymianę kubka, który trzymał w dłoniach, na fotografię. Zgodził się.

Graz, Austria, 2016



Geologia litewskiego pola sztuki

TEKST: Agnė Narušytė

TŁUMACZENIE: Danuta Balašaitienė i Irena Fedorowicz

Po dwuletnim okresie redagowania tygodnika kulturalnego „7 Meno Dienos” („7 Dni Sztuki”) mam świadomość, że wiem dużo. Dlatego chcąc w jednym artykule przedstawić ogólny obraz litewskiej sceny artystycznej, wypada cofnąć się i spojrzeć na to zagadnienie z perspektywy, bezlitośnie usuwając nazwiska, które były na liście wstępnej. Jak można określić to pole? Co w nim dominuje? Jakie ważniejsze warstwy tematyczne i znaczeniowe je tworzą? I najważniejsze – którzy twórcy są najciekawszy i najważniejsi?

Spory wokół rzeźb i mówiąca przestrzeń

Społeczeństwo na Litwie dostrzega współczesną sztukę dopiero wtedy, gdy w przestrzeni publicznej pojawia się obiekt, który jest sprzeczny z romantycznym wizerunkiem litewskiego narodu. Takim obiektem stała się ustawiona w 2009 roku nad brzegiem rzeki Wilii [lit. Neris] rzeźba Vladasa Urbanavičiуса *Arka nadbrzeźna* – gruba, zardzewiała, wygięta rura, przypominająca o dostawach energii. Pracy tej nie chcą docenić zwolennicy wygładzonej popkultury¹. Bardziej im odpowiada inna rura, autorstwa Žilvinasa Kempinasa, który w tym samym roku reprezentował Litwę podczas biennale w Wenecji – praca była lekka i przezroczysta, wykonana z taśm magnetofonowych

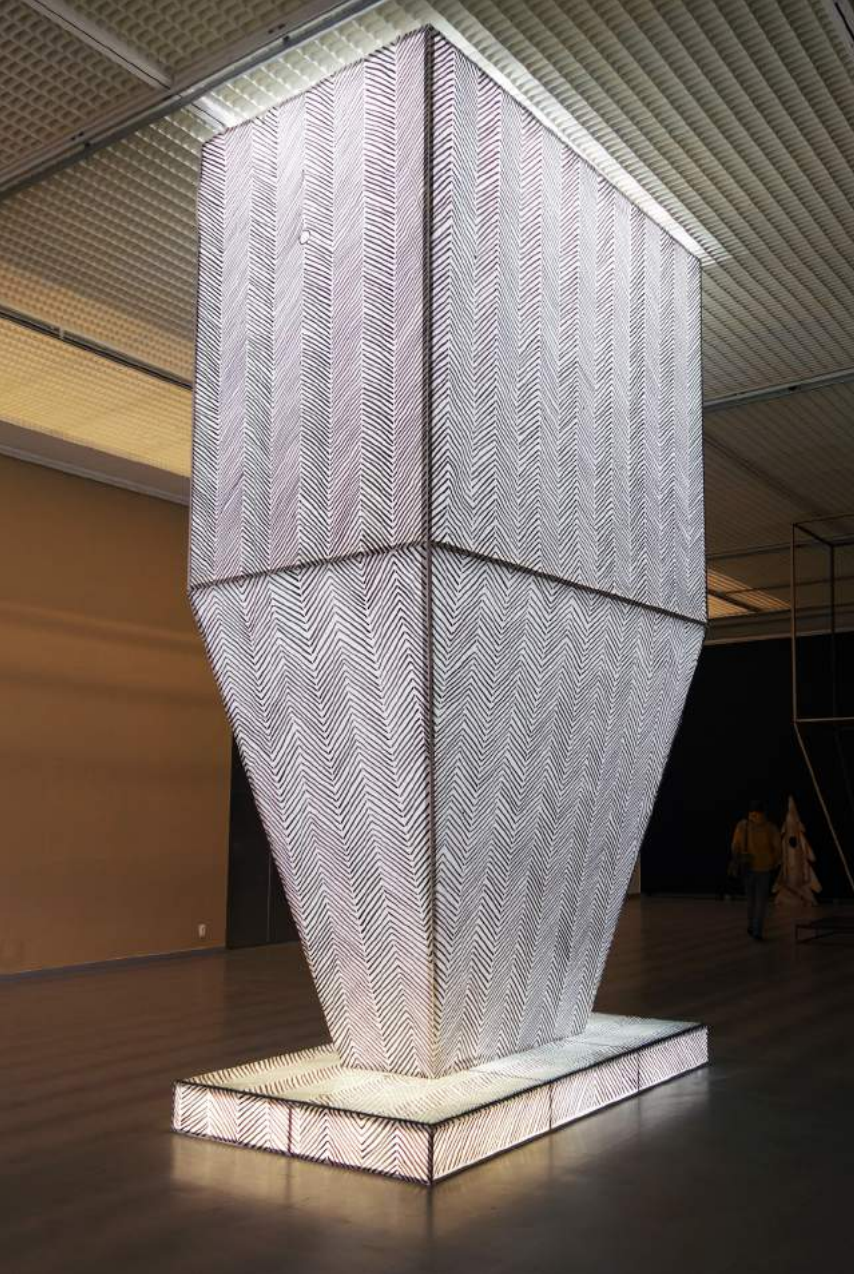
w majestatycznej przestrzeni Scuola Grande della Misericordia. Pod wpływem przenikającego przez drzwi światła poruszające się taśmy połyskiwały, to zagęszczając, to rozmywając granicę pomiędzy tym, co jest wewnętrzne i zewnętrzne, zakłócały poczucie stabilności przestrzeni, zanurzały w bycie pomiędzy przestrzeniami, wprowadzając niemal w stan nieważkości.

Przekształcając szorstką rzeczywistość w tekst asocjatywny lub krytykę sytuacji, rzeźbiarze mogą i drażnić, i przenosić do przestrzeni wyobraźni. Jak pokazała zorganizowana w 2014 roku w wileńskiej Narodowej Galerii Sztuki [lit. Nacionalinė dailės galerija] wystawa Mindaugasa Navakasa *Šlovė buvo ranka pasiekiamo* [Słowa była w zasięgu ręki], awangarda, która doszła do głosu pod koniec okresu sowieckiego,

¹ Wszystkie pozytywne i negatywne wypowiedzi na ten temat zostały zebrane w pracy pt. *Vieno projekto apkalta. VEKS 2009 viešųjų erdvių humanizavimo programos Neris krantinės skulptūrų istorija* [Oskarzenie jednego projektu. Wilno – Europejska Stolica Kultury 2009. Historia rzeźb nad brzegiem rzeki Wilii w ramach programu humanizacji przestrzeni publicznych], oprac. Elona Lubytė, AICA Lietuvos sekcija [Sekcja litewska], Vilnius dailės akademija, Vilnius 2011.



Dainius Liškevičius, *Relic / DNR*, fragment instalacij
Labyrinthus; fot. Agnė Narušytė



Žilvinas Landzbergas, *Crown Off*, 2015, CAC; fot. Agnė Narušytė

ma wiele do powiedzenia również o zmaterializowanej współczesności. Geometria miasta obramowana zardzewiałymi cysternami i podporami z granitowych brył obnażyła swoje ukryte znaczenie – zawarte w symbolach mocy dążenie do zawładnięcia terytorium stało się żałośnie śmieszne. A wewnątrz galerii rzeźby stanowiły nie tylko obiekty estetyczne, ale także komentarze do przekształcenia strukturalnego budynku z Muzeum Rewolucji w najważniejszą instytucję artystyczną. Ceramika przerobiona na kolumny i tablice do koszykówki kierowała uwagę ku wkleśnięciom na suficie w kształcie umywalek. Rozpięte plandeki furgonetek używanych do przewożenia rzeźb

stały się komentarzem do architektury wystaw – podkreślały tranzytowy charakter sztuki przemieszczającej się po salach wystawowych. Obiekty wykonane z portfeli biurokratów, laminowane liście łopianu, cegła zamieniona na chleb przypominały o obowiązku sztuki bawienia się codziennością, kpienia ze wszystkich ideologii. O ile w tamtych czasach prześladował natrętny slogan: „Chwała wyzwolicielskiej Armii Radzieckiej”, to teraz w oczy rzuca się hasło: „Chwała Ukrainie”. Chwała jest ulotna. Artysta kpiący z pragnienia chwały wybiera wolność.

Swobodnie „prawdy” historyczne przedstawia również Dainius Liškevičius, który w 2015 roku reprezentował Litwę na biennale w Wenecji ze swoim ironicznym *Muzeum*². Pozbierane na pchlich targach przedmioty z okresu sowieckiego opowiadają nie tylko o trzech nieokreślonych rewolucjonistach, ale też o artyście – twórcy, który w warunkach cenzury nauczył się przekształcać dowolne wydarzenie w zakazaną sztukę. Olbrzymia instalacja tegoż autora *Labyrinthus*, którego kontynuacja *Exit / Resurrection* była prezentowana pod koniec 2015 roku w warszawskiej Galerii Foksal³, jeszcze bardziej zaskoczyła publiczność. Tym razem artysta przemówił językiem „z innego świata”, nadał elementom rzeczywiści moc magiczną, poprowadził w kierunku paradygmatu myślenia przedświeceniowego, kiedy to, według Michela Foucaulta, zasada podobieństwa łączy procesy zachodzące na ziemi i niebie, a odbijający się w każdym najdrobniejszym znaku wszechświat jest swoistym palimpsestem⁴. Ciemnoszary budynek pochłonął głębie, dale, odległości, zanurzył w iluzji lustra. W 16 oznakowanych pokojach stał jakiś przedmiot skomponowany na nowo z przedmiotów rozpoznawalnych, ale już mających status magiczny, a wiszące na ścianach zdjęcia stały się oknami do powtarzającego się snu, w którym panuje długotrwała katastrofa. Widz, który trafia z codziennej przestrzeni trójwymiarowej do korytarzy bezwymiarowej wyobraźni, znajduje się w takiej przestrzeni, w której zawodzą logika i prawa fizyki, a najzwyklejsze przedmioty stają się tajemniczymi rebusami, po których rozwiązaniu można wyjść z labiryntu.

Młody rzeźbiarz Žilvinas Landzbergas tworzy metafory przestrzenne nie z artefaktów kulturowych, ale z aluzji przyrodniczych. Jego zlutowane struktury migocą w ciemności jak nieziemskie kryształy, olbrzymie rogi łosia przenoszą widza do świątyni wiary w marzenia, mimo że wszystko jest zrobione z tanich materiałów. Wrażenie cudu jest tworzone przy pomocy zwykłych gestów: wypadające ze starej ilustrowanej książki dla dzieci kartki przekształcają się w drewnianą martwą naturę, a najzwyklejsza pokryta rdzą umywalka z kąpiącym kranem łączy język przyrody z rzeczywistością i nieuświadomionymi doświadczeniami z dzieciństwa.

² Zob. Dainius Liškevičius, *Museum*, oprac. Dainius Liškevičius i Agnė Narušytė, Kaunas: Kitos knygos 2013.

³ Ukazała się związana z tą wystawą publikacja: Dainius Liškevičius, *Exit. Resurrection*, Foksal Gallery, Warszawa 2015.

⁴ Michel Foucault, *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*, Routledge, London 2002, s. 19.

Równoległe rzeczywistości

Logiczny labirynt to równoległa strefa artystyczna, a do której zapraszał widzów od 1995 roku w wileńskim Centrum Sztuki Współczesnej [lit. Šiuolaikinio meno centras] badacz sztuki Ramundas Malašauskas, pracujący obecnie jako międzynarodowy niezależny kurator. Stworzona przez niego wystawa *oO* podczas weneckiego biennale w 2013 roku okazała się strzałem w dziesiątkę. Widz, który trafił do ośrodka sportowego, stopniowo tracił poczucie orientacji, czuł się tak, jak gdyby znalazł się w załamaniu czasowym. Dzieła sztuki czasami wyglądały jak przedmioty istniejące w tej przestrzeni w sposób naturalny, chociaż zeszyły z naturalnych dla nich orbit, toteż najzwyczajsze przedmioty zaczynały udawać dzieła sztuki. W *Sali zabaw* miejsca widzów były zajęte przez obiekty sztuki, a na tablicy był podany tylko czas, który zatrzymał się pomiędzy *o* i *O*, podróżując pomiędzy przywiezionymi z różnych galerii ścianami. Zamontowany w kącie telewizor po litewsku zapowiadał prognozę pogody: ocieplenie, mżawka, opady śniegu, wiatr. Parę metrów dalej zza kulis wyłaniały się drzwi do kanału w Wenecji, gdzie prażyło słońce, a za plecami słychać było obietnicę orzeźwiającej litewskiej mżawki.

Žilvinas Landzbergas, *Crown Off*, 2015, CAC; fot. Agnė Narušytė



Obecnie tradycję takich wystaw kontynuuje Virginija Januškevičiūtė, która w 2015 roku kuratorowała XII Triennale Bałtyckie⁵; inna wersja tej imprezy została zaprezentowana w Krakowie (*Milion linii / A Million Lines*) w Bunkrze Sztuki, przy współpracy z Anetą Rostkowską. Uczestnicy triennale razem próbowali wyobrazić sobie przyszłość, eksperymentując z różnymi materiałami niby w laboratorium naukowym, ale tak naprawdę bez jasnego, przynoszącego korzyść celu. Było to swoiste odwrócenie gestu Marcela Duchampa, którego industrialne *ready made* zostaje przekształcone w dzieło sztuki; odpowiadało temu wybrane jako motto triennale twierdzenie Davida Bernsteina: „To, co jest dziełem sztuki dziś, może być czymś zupełnie innym jutro”. Na przykład laboratorium mikromorfów Nomedy i Gediminasa Urbonasów oraz rozprawdzona na sali „magma” wyglądały jak przybysze pozaziemscy rozmnażani w tajnym bunkrze, którzy wkrótce zawładną ludzkimi umysłami i całą planetą. Natomiast Goda Budvytytė i Viktorija Rybakova badały historię plastiku, odnajdując jego prawzory w przedindustrialnej przeszłości świata.

Takie myślenie pozwala wykorzystywać artystów z przeszłości jako surowiec, z którego można stworzyć teraźniejszość. Dlatego do tematu ruchomej wyobraźni bardzo pasują zdjęcia Algirdasa Šeškusa z lat 70. i 80., balansujące na granicy rzeczywistości i niejasności. Rola artysty jest zredukowana do kanału nadawczego, do czego on sam się przyznaje: „Czy ty musisz wiedzieć, czym jest sztuka, kiedy tworzysz dzieło sztuki? Niekoniecznie, gdyż prawdę mówiąc, sztuka wykorzystuje nas, aby stworzyć dzieło. A więc pozwól jej wiedzieć”. Artysta wolny od narzuconych reguł, pragnień stworzenia czegoś niezwykłego na pozór tylko intuicyjnie naciskał spust migawki aparatu fotograficznego. Teraz na wystawach sztuki współczesnej przemykają pojedyncze, małe, nieoświetlone zdjęcia Šeškusa: spikerzy siedzący w ówczesnym butaforyjnym telewizyjnym otoczeniu, trenujące gimnastyczki, wysmukłe tancerki emanujące tęsknotą za innym życiem. Na wystawach te zdjęcia przyciągają jak ślepe plamy, które wiążą „miliony linii” w węzły energetyczne.

Fascynacja tym, co jest nieznanne, to odpowiedź artystów na opisany przez Zygmunta Baumana stan niepewności w miarę rozrzedzania się tożsamości, który powoduje horror egzystencjalny w globalnym świecie⁶. Na przykład Akvilė Anglickaitė bada

Fascynacja tym, co jest nieznanne, to odpowiedź artystów na opisany przez Zygmunta Baumana stan niepewności w miarę rozrzedzania się tożsamości, który powoduje horror egzystencjalny w globalnym świecie.

119

⁵ *XII Baltijos trienalė: Parodos gidas* [XII Triennale Bałtyckie: Przewodnik po wystawie], kurator i redaktor Virginija Januškevičiūtė, Šiuolaikinio meno centras, Vilnius 2015.
⁶ Zygmunt Bauman, *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Polity, Cambridge 2007.

Dwuznaczne relacje z terażniejszością naruszające granice prawdy i fikcji można wytłumaczyć poczuciem wolności po wyzwoleniu się z przesadnego realizmu okresu sowieckiego. Przez jakiś czas wydawało się, że kwestia tej niezbyt odległej przeszłości została wyczerpana i pozostaje jedynie patrzenie w przyszłość.

samo zjawisko niepewności, obserwując, w jaki sposób przechodząc od fotografii do filmu lub do utworu muzycznego, poszerza ono zakres pojęcia czasowego i staje się zjawiskiem pozytywnym – źródłem żywego doświadczenia artystycznego. Projektant wewnątrz Julijonas Urbonas konstruuje hipotetyczne maszyny, które potrafią w mózgu symulować stan antygravitacji, orgazm i jednocześnie dokonać bezbolesnej eutanazji –

za sprawą takich możliwości proponuje on swobodną zabawę przynajmniej w wyobraźni. Bycie po prostu artystą, niezależnie od kraju, przemieszczającym się z jednej wspólnoty artystycznej do drugiej, swobodnie manipulującym odmiennymi mediami, niestawiającym przed sobą żadnych skomplikowanych zadań staje się jedyną ostoją w zreorganizowanym przez neoliberalizm świecie, w którym artysta sam od siebie musi kupować wolność tworzenia dla publiczności, sugerując konkretne sensory. Taką strategię stosuje także Darius Mikšys, który w 2011 roku podczas w biennale w Wenecji umożliwił widzom samodzielne kuratorowanie wystawy przez wybieranie według katalogu dzieł ukrytych *Za białą zasłoną*⁷.

Pamięć okresu sowieckiego

Dwuznaczne relacje z terażniejszością naruszające granice prawdy i fikcji można wytłumaczyć poczuciem wolności po wyzwoleniu się z przesadnego realizmu okresu sowieckiego. Przez jakiś czas wydawało się, że kwestia tej niezbyt odległej przeszłości została wyczerpana i pozostaje jedynie patrzenie w przyszłość. Konsekwentnie zajmował się nią tylko Deimantas Narkevičius, który w swoich utworach zwraca uwagę na wirtualność pamięci, zależność od specyficznego medium w takim stopniu, że przeszłość nabywa jego materialność, która rozprasza się w miarę pojawienia się nowych zawirowań technologicznych. Ale w ostatnich latach znowu wzrasta fala zainteresowania tym „utrąconym” okresem. Od 2008 roku Kęstutis Grigaliūnas upowszechniał zdjęcia osób represjonowanych⁸, w 2012 roku Dainius Liškevičius stworzył instalację *Muzeum* na temat stawania się artystą, od 2013 roku młoda malarka Eglė Ulčickaitė bada pamięć o tym nieprzeżytym przez nią okresie, w 2014 roku Gintaras Zinkevičius wydał książkę *Kareivio dienoraštis* [Dziennik żołnierza] – parodię albumu pamiątkowego rezerwisty z okresu sowieckiego⁹, a wystawa Aureliji Maknytė *Tėvų*



Pakui Hardware (Neringa Černiauskaitė, Ugnius Gelguda), *Shapeshifter, Heartbreaker*, 2014; fot. Ugnius Gelguda



Pakui Hardware (Neringa Černiauskaitė, Ugnius Gelguda), *Crave That Mineral*, 2015; fot. Ugnius Gelguda

⁷ Darius Mikšys, *Behind the White Curtain*, ed. Kęstutis Kuizinas, Contemporary Art Center, Vilnius 2011.

⁸ Erika Grigoravičienė, Kęstutis Grigaliūnas, *Atvaizdas kaip atminimas* [Obraz jako upamiętnienie], [w:] Kęstutis Grigaliūnas, *Mirties dienoraščiai. Apie meilę / Diaries of Death. About Love*, Vilniaus grafikos meno centras, Vilnius 2010, s. 9–21. Inne wydania z tego cyklu: Kęstutis Grigaliūnas, *Mes – iš pirmo vežimo / The First Trainload: Deportees of 1941*, Vilniaus grafikos meno centras, Vilnius 2012; tenże, *Aš nežinojau, Mylimasai, kad bučiuoju tave paskutinį kartą / I did not know, my Beloved, that I was kissing you for the last time*, Vilniaus grafikos meno centras, Vilnius 2012; *Vaidų archyvas / Sąsiuvinis Nr. 1* [Archiwum Obrazów/ Zeszyt nr 1], oprac. Kęstutis Grigaliūnas i Agnė Narušytė, *Vaidų archyvas*, Vilnius 2014; *Vaidų archyvas / Sąsiuvinis Nr. 2* [Archiwum Obrazów/ Zeszyt nr 2], oprac. Kęstutis Grigaliūnas, *Vaidų archyvas*, Vilnius 2015.

⁹ Gintaras Zinkevičius, *Kareivio dienoraštis / The Soldier's Diary*, ed. Agnė Narušytė, Artbooks, Vilnius 2014.

kambarys [Pokój rodziców] z 2015 roku połączyła życie różnych ludzi z odwiecznymi pytaniami o byt. A więc, jak się wydaje, nadzedeł czas, by zrozumieć tę przeszłość, bo tylko w ten sposób możemy ostatecznie się z nią pożegnać.

Mirties dienoraščiai [Dzienniki śmierci] Kęstutisa Grigaliūna-sa wyglądają jak doniosła praca naukowa: autor dokonuje przeglądu teczek przechowywanych w Archiwum Specjalnym Litwy [lit. Lietuvos ypatingas archyvas] i gromadzi znajdujące się tam materiały wizualne: rysunki, etykiety, wycinki z gazet, odciski palców, zdjęcia zrobione w więzieniu i osobiste, zabrane podczas rewizji. Jest to tłum, który trafił do *Procesu* Franza Kafki, jednakowo spoglądający w nieznanne. Zlewa się on w jednolity obraz minionego pokolenia, jak gdyby w chwili niebezpieczeństwa rozbłysło wspólne wspomnienie. Grigaliūnas zaprasza teoretyków i artystów do pisania tekstów, zadając wciąż to samo pytanie: „Co byś zrobił, gdybyś znalazł worek z anonimowymi zdjęciami?”. W ten sposób przekształca on piszących we współautorów i wciąga ich do rekonstruowania pamięci o okresie sowieckim. Jednocześnie wychodzi na jaw rozmiar represji, jakie miały wówczas miejsce, a wyciągnięte z tajemnych archiwalnych schowków na światło dzienne obrazy „zostają wyzwolone” do nowego życia w teraźniejszości.

Jedną z uczestniczek projektu Grigaliūnasa, Eglė Ulčickaitė, malarstwo postrzega jako instrument samoświadomości, sposób poszukiwania własnej tożsamości w teraźniejszości, która zawiera jeszcze wiele znaków z sowieckiej przeszłości. Pociągnięciami pędzla reaguje ona na rzeczywistość, w której przeszłość jest odczuwana jako huk podziemnych procesów, nieustannie grożących wybuchem i zniszczeniem deklaratywnej budowli „otwartego”, „obywatelskiego”, „praworządnego” współczesnego społeczeństwa. Zatem „fotograficzne” obrazy działają jako fragmenty pamięci zbiorowej, które wydają się bez znaczenia: pokój nauczycielski, pusty basen, kanciasty zielony fotel, drzwi, na których wisi tabliczka *ночма* [pocztą] i tak dalej. Te przebłyski przeszłości są jak zdjęcia z cudzego albumu, abstrakcyjne formy, w które można wlać siebie. Eglė zatrzymuje ich bieg, lekkimi ruchami pędzla szybko kładzie je na powierzchni płótna – nadaje im materialną formę, gromadząc w swojej kartotece obrazy miejsc, w których doświadczyła przeszłości.

Prace Grigaliūnasa, Liškevičiausa i Ulčickaitė są jak „obraz-czasu” Gillesa Deleuze’a – z arkuszy przeszłości został pozyskany hipnotyczny, niechronologiczny czas: teraźniejszość owinięta w przeszłość jest jak przecucie przyszłości¹⁰. Takim „obrazem-czasem” jest *Pokój rodziców* Aureliji Maknytė, w którym przeplatają się doświadczenia różnych ludzi, zarejestrowane w długo zbieranych przez artystkę listach i przedmiotach. Są to wycięte z radzieckiej gazety „Prawda” wykroje ubrań, autentyczne listy krawcowej do córki z tego okresu, wyżej podniesione łóżko – wyznaczone przez rodziców granice świata, dwa składane stoły, zgniecione kawałki gazet wyciągnięte z trumiennych butów matki i wiersz zainspirowany zaświadczeniem o sekcji zwłok ojca. Pokój rodziców z przyciągającego tajemnicami życia dorosłych i bezpiecznego miejsca zmienia się w kaplicę pogrzebową, zbudowane przez rodziców ogrodzenie rozpada się, rozmywa się granica oddzielająca „ja” od śmierci. To przejście przez całe życie w przestrzeni wystawy następuje z zawrotną szybkością, zachęcając do postrzegania siebie jako sekwencji zmieniających się ról w cudzym scenariuszu.



Algirdas ir Remigijus Gataveckas, *Ramunė*, 2012; fot. Remigijus Gataveckas, dzięki uprzejmości MAC Vilnius

10 Tamże, s. 128–130.

Uczestnictwo i performatywność sztuki

Większość omówionych tutaj prac również miała charakter performatywny, angażowała ciało widza i niewidzialnych bohaterów wykorzystanych w historiach z ich życia. Wynika to z faktu, że estetyka relacyjna Nicolasa Bourriauda na Litwie ma prawdziwych kontynuatorów. Już od połowy lat 90. najwyrazistszy spośród nich jest Arturas Raila, który konsekwentnie trzyma się założenia Josepha Beuysa, że „każdy jest artystą”, dlatego wprowadza w pole sztuki szczególnych bohaterów: bezdomnych, motocyklistów, mechaników samochodowych, entuzjastów odrodzenia kultury Bałtów i tym podobnych. Nie tylko wprowadził on tych ludzi do przestrzeni wystawowych, ale i „skaził” biały sześcian budynku inwazją ich samochodów, robotniczej odzieży, niewłaściwych interpretacji, produkując w ten sposób już nie „sztukę”, lecz sytuacje z życia wzięte. Obecnie jego abstrakcyjne zainteresowanie kreatywnością różnych działań artystycznych podjęli młodzi artyści i bliźniacy Algirdas i Remigijus Gataveckasowie. Przenoszą się oni na pole sztuki zaangażowanej społecznie – nadzwyczaj precyzyjnie rysują wychowanków domów dziecka w mieście Olita [lit. Alytus], jakby ucieleśniając ich w tych portretach, które potem reprezentują młodzież w poważnych sytuacjach i w ten sposób ją dowartościowują.

Apoteozą wspólnie tworzonej sztuki było Międzynarodowe Biennale w Kownie, które wyrosło z Biennale



Darius Žiūra (we współpracy z Vyacheslavem Kovalenko i S), *The Monument for Utopia (fragment)*, 2015, Kaunas Biennial, w ramach wystawy *Threads: A Phantasmagoria about Distance*; fot. Darius Žiūra

Tkaniny Artystycznej, organizowanego od 1997 roku przez krytyków sztuki Virginiją Vitkienę i Rasutę Žukienę, artystki sztuki włókna Laimę Oržekauskienę, Loretę Švaikauskienę, Monikę Žaltauskaitė-Grašienę oraz galerzystkę Anę Čižauskienę. To symboliczne, że dziesiąta edycja biennale odbyła się w nieczynnych fabrykach włókienniczych i w wystawionych na sprzedaż pustych pomieszczeniach administracyjnych Poczty Głównej [lit. Centrinis paštas]; kuratorem wystawy *Gijos: Fantasmagorija apie atstumą* [Wątki: fantasmagorie o odległości] był Nicolas Bourriaud¹¹. W Kownie poruszył on kwestię zjawiska skurczonego czasu jako następstwa zmniejszonej przestrzeni, będącej efektem rozwoju technologii informacyjnych – zmniejszenie odległości ma destrukcyjny wpływ na relacje międzyludzkie. Była to współczesna odpowiedź na opisaną przez Waltera Benjamina fantasmagorie industrializacji epoki – utopii tworzonej przez wyobraźnię pod presją szokujących innowacji¹². Biennale zaprowadziło widzów do ruin sowieckiej modernizacji, w których zostało utrwalone otoczenie codziennej pracy, które w sposób naturalny zmieniło się w niemożące umrzeć upiora przeszłości. Przesłanie to jeszcze bardziej pogłębiły instalacje Moniki Žaltauskaitė-Grašienę i Ignasa Maldžiūnasa. W tej scenerii snu widzowie chodzili jak szabrownicy na polu walki, lecz rabowali nie rzeczy, lecz ducha budynku opuszczonego przez poległych na arenie historii, ukrytego między warstwami odpadającego tynku, w na wpółotwartych szufladach, w bukietach zasuszonych kwiatów, w kartotekach inwentarza, w tiulowych firankach. Wydawało się, że ten tłum intruzów w swoisty sposób spełnia prorocтва Benjamina, upajając się wyobrażeniami o własnej przyszłej śmierci.

Wystawa Bourriauda w budynku Poczty Głównej (zbudowanej w 1931 roku) stała się swoistym tajnym ośrodkiem sterowania tym procesem. W czasach sowieckich był to dwuznaczny ośrodek komunikacji, bo tylko stąd można było kontaktować się ze światem i właśnie stąd emitowano zakłócenia radiowe. Przed odsprzedaniem budynku innym właścicielom, mające tu swoją siedzibę biennale jak gdyby zjednoczyło duchy przeszłości i wizje przyszłości. Sama poczta została spersonifikowana – stała się solidnym dziadkiem, który ze spakowanymi walizkami już czeka na ostatnią podróż, na scenie każdego pokoju, zanurzając się w coraz to inne wspomnienia. Przez stworzony przez Roberta Cabota „współczesny alef” – nowoczesne ekrany pokazujące różne części świata w czasie rzeczywistym – on jak gdyby bezradnie obserwował katastrofy społeczne, spowodowane przez niewidzialne moce. Wrażenie „upiorności” jeszcze bardziej wzmacniały jakby „samoistnie” otwierające się drzwi Julijonasa Urbonasa, instalacja dwóch młodych artystów *Pakui Hardware* (Neringa Černiauskaitė i Ugnius

11 *Kauno bienalė SUJUNGTI / Kaunas Biennial NETWORKED*, oprac. Virginija Vitkienė, Kauno bienalė, Kaunas 2015.

12 Walter Benjamin, *Paryżius, devynioliktojo amžiaus sostinė* [Paryż, stolica dziewiętnastowieczna], [w:] tegoż, *Nušvitimai* [Olśnienia], tłum. Laurynas Katkus, Vaga, Vilnius 2005, s. 244–259.



Severija Inčirauskaitė - Kriaunevičienė, *A Path Strewn with Roses*, 2007-2008; fot. Modestas Ežerskis

Gelguda), ilustrujące życie ciała technologicznego w wirtualnej przestrzeni, do którego żyłami przewodów elektrycznych płynęły minerały, a dane błyskawicznego krachu na giełdzie konfigurowały się w musujące roje abstrakcyjnych cząsteczek życia.

Jako melancholijne pożegnanie z kulturą pisaną zabrzmiał recytowany po francusku poemat Denisa Diderota *Poczta z Królewca do Memla* w instalacji Arnasa Anskaitisa, gdzie dwujęzyczne słowniki krajów nadbałtyckich zostały otwarte na stronach z hasłem „podróż” i ułożone w kierunkach stron świata. Tuż przed końcem wystawy jako swojego rodzaju kulminacyjna scena tej zbiorowej fantasmagorii przestrzennej pojawił się *Pomnik utopii* Dariusa Žiūry: na kolorowej mandali ułożonej z książek stoją trzy gipsowe figury młodych mężczyzn. Prototypem jednego z nich jest sam autor Dariusz Žiūra. Pomnik odnosi się do historii młodych ludzi trzech różnych narodowości, który służyli dwa lata w armii sowieckiej i razem marzyli o przyszłości. Po upadku systemu ich życie potoczyło się własnymi torami. Jeden z nich zrobił karierę akademicką jako artysta w Petersburgu. Drugi wyemigrował do Irlandii, z księgarń kradł albumy o sztuce i książki do samodzielnej nauki w celu samorealizacji, ale był w stanie jedynie kompulsywnie powtarzać te same działania. Trzeci został artystą konceptualnym, mającym tylko symboliczny kapitał. Stworzony przez petersburżanina pomnik przyjaźni w konwencji realizmu socjalistycznego, ustawiony na cokole ze skradzionych książek, nabrał autoironicznego wymiaru.

Dyskurs kobiecy i polityka sztuki

Ruch artystek sztuki włókna zwrócił uwagę na twórczość kobiecą jako zjawisko wyjątkowe, do którego jednak nie przywiązywano większego znaczenia w litewskiej kulturze patriarchalnej; zachęcił też artystki do podejmowania tematów poświęconych problemom kobiet, aby ich twórczość stała się jednocześnie komentarzem do otaczającej rzeczywistości. Na przykład w pracach

Ruch artystek sztuki włókna zwrócił uwagę na twórczość kobiecą jako zjawisko wyjątkowe, do którego jednak nie przywiązywano większego znaczenia w litewskiej kulturze patriarchalnej; zachęcił też artystki do podejmowania tematów poświęconych problemom kobiet, aby ich twórczość stała się jednocześnie komentarzem do otaczającej rzeczywistości.



Coolturistės, *Fire and Thunder*, performance, 2014, Rauma Biennale, Finland; fot. Titus Verhe

Eglė Gandy Bogdaniene ujawnia się osobiste doświadczenie artystki w prowadzeniu warsztatów z arteterapii dla kobiet doświadczających przemocy, jej *Pieta* – kobieta w ciąży z obfitym biustem – wyraża jednocześnie cierpienie codziennego poniżenia kobiety i jej świętość. Jako prorektor Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych artystka poświęca cały swój czas w pracy na biurokrację, pisanie pism, stały się więc one obiektem jej twórczości: wyhaftowała je, ozdobiła pięknymi naiwnymi robótkami ręcznymi gospodyni domowej, a z dokumentów zrobiła dywan, który położyła na podłodze, by deptali go goście galerii. Wyhaftowany w kwiaty przez Severiją Inčirauskaitė-Kriaunevičienė zardzewiał samochód trafił do słynnej parodii parku tematycznego

Dismaland Banksy'ego, w którym wysmiewano się ze sztucznego świata sukcesu, zasilanego opowieściami z branży filmowej i podręcznikami samodoskonalenia pisanymi przez guru tematu – a to wyłącznie po to, byśmy w rozmarzeniu nie zapomnieli służyć kapitałowi.

Eglė Ridikaitė przeniosła do malarstwa dziedzictwo tekstylne, wykorzystując artefakty okresu sowieckiego – chustki swojej babci jako dawne znaki pozycji kobiety. Artystka namalowała chustki aerozolem na płótnie jak prawdziwe, jak gdyby wyhaftowała je przy zastosowaniu najnowszych technik. Ten zestaw jest jak unikalna kombinacja genów – kupione w różnym czasie, w różnych miejscach chustki złożyły się na jedno życie. Historię życia pomagają opowiedzieć napisane na płótnach tytuły – gwarowe komentarze wyjaśniające, przy jakich okazjach chustki były noszone: jedne były odświętne, drugie zakładane na cmentarz, trzecie codzienne, inne przeznaczone na wizytę u lekarza, u krewnych, do prac ogrodowych, na pogrzeb i tak dalej. A więc wykonane w fabrykach ornamenty przekształcają się w magiczne symbole, za pomocą których została wyrażona ludzka mądrość; proste chustki stają się tekstami filozofii bytu.

Natomiast Laisvydė Šalčiūtė zaskakuje publiczność swoją produktywnością – organizowaną każdego roku spektakularną wystawą. Jej cykl *Orlando. Biografija* jest otwarciem dwuznaczny w kwestii roli płci¹³. Nazwa cyklu nawiązuje do na wpół autobiograficznej powieści Virginii Woolf (1928), której główny bohater zamienia się w kobietę i doświadcza, co to znaczy być kobietą w społeczeństwie czasów wiktoriańskich. W celu wywołania podobnych doznań dzisiaj, w czasach wizualnych zawirowań, Šalčiūtė wykorzystuje obraz *Mona Lisa* Leonarda da Vinci jako symbol nieokreślonej tożsamości i wmontowuje go w typowe fotografie, wysmiewając w ten sposób zarówno tajemniczy uśmiech Giocondy, jak i stereotypy fotograficzne. Głowa Mony Lisy zostaje dołączona do korpusu baletnicy, malarki, obskurnego awangardzisty i innych postaci, staje się bohaterem wchodzącym w cudze wspomnienia, którego tożsamość jest nieodgadniętą zagadką. Obecnie Šalčiūtė kontynuuje prace nad cyklem (*Melo*)dramat [Melodrama – Kłamstwo-dramat], w którym rozprawia się z przypisywaną kobietom nadwyżką dramatyzmu, kłamstwem wizualnych przekazów. Robi to przy pomocy antycznych mitów i baśni, dziewiętnastowiecznych fotografii ze szpitala Salpêtrière w Paryżu, gdzie przymusowo fotografowano kobiety w celu udokumentowania symptomów ich hysterii, oraz ze znalezionych w internecie współczesnych form wizualnego wyrażania hysterii.

Co jakiś czas na litewskiej scenie artystycznej aktywizuje się i zwraca na siebie uwagę utworzona 10 lat temu przez krytyka sztuki Laimę Kreivytę anonimowa grupa artystek Cooltūristės [Coolturystki], krytykująca

dyskryminowanie kobiet w instytucjach związanych ze sztuką¹⁴. Członkinie grupy Cooltūristės ubrane w białe kombinezony spawaczy wdzierają się na poważne imprezy i rozdają prześmiewcze manifesty. W ciągu 10 lat swojej działalności grupa umocniła swoją pozycję jako stała, ciągle gdzieś się czająca, będąca wszędzie, a zarazem nigdzie, siła, z którą należy się liczyć. Ale polityka Cooltūristės nie ogranicza się tylko do feminizmu. Kiedy 9 maja 2014 roku Krym zajęły „zielone ludziki”, artystki nakręciły film o wileńskich Rosjanach, którzy z przypiętymi wstążkami georgijskimi szli na cmentarz, by złożyć hołd poległym w drugiej wojnie światowej. Wokół wiecznego ognia wyrosła czerwona wieża z kwiatów. Następnego dnia pośród deszczu i grzmotów obok tego stosu kwiatów stały tylko zielone ogrodowe krasnoludki. Następnie w Raunie (Finlandia) działaczki Cooltūristės przebrały się za „zielone ludziki” i autorytarnie zarządzały publicznością przybyłą na otwarcie Bałtyckiego Biennale: podzieliły ją na grupy, miejsce zbrodni oznaczyły taśmą, obrysowały kredą i wręczyły kwiaty widzom – tylko po to, by zniszczyli je infiltrowani bohaterowie.

Tradycyjne malarstwo i fotografia – to podoba się widzom

Sugerują to dwie wystawy w wileńskiej Narodowej Galerii Sztuki [lit. Nacionalinė dailės galerija] zorganizowane w 2015 roku i na przełomie bieżącego roku – fotografa Algimantasa Kunčiausa i malarza Šarūnasa Sauki. Publiczność na wystawy tych artystów przyciągały bardzo różne rzeczy. Kunčius eksponował ponad 500 zdjęć oraz „dzienniki” nagrane na szesnastomilimetrowej taśmie i taśmie cyfrowej, obejmujące okres od lat 60. do czasów współczesnych. Z pewnością dla specjalistów sztuki interesujące było obserwowanie ewolucji jego prac: od reporterskich zdjęć mieszkańców wsi po boleśnie piękne transformacje współczesnego miasta. Fotografowie chcieli zobaczyć oryginały, bo Kunčius jest znany jako niezrównany mistrz odbitek. Ale wiele osób przybyło po to, by przypomnieć sobie swój dawny kraj – popatrzeć na pogodne twarze ludzi idących do kościoła w tamtych czasach, na zapomniane kwieciste sukienki, „małego księcia”, który przynajmniej przez okno piekarni próbuje poczuć zapach ciastek, zajętych swoimi sprawami żyjących i już nieżyjących artystów. Pokłady wspomnień na tej wystawie wydawały się niewyczerpane, wielu widzów przychodziło po kilka razy, by wciąż i wciąż rozkoszować się przeszłością.

Bijąca wszystkie dotychczasowe rekordy frekwencji wystawa *Człowiek z twarzą Sauki* [Žmogus Saukos veidu] była zupełnie inna¹⁵. Sauka od lat 80. słynie z przerysowanego obrazowania ludzkiego ciała, nękanego chorobliwą wyobraźnią. To cierpiące ciało ma najczęściej twarz samego autora, który gapi się widzowi

13 Laisvydė Šalčiūtė, *Orlando. Biografija / Orlando. A Biography*, Vaizdų archyvas, Vilnius 2013.

14 Cooltūristės, Kristina Inčičaitė, *Susitikimas. Pavogta praetis / The Meeting. Stolen Past / Встреча. Украденное прошлое / Spotkanie. Skradziona przeszłość: Parodos katalogas* [Katalog wystawy], Klaipėdos kultūrų komunikacijų centas, [b.m.] 2013–2014.

15 *Žmogus Saukos veidu. Šarūno Saukos tapyba 1978–2015: Parodos katalogas* [Człowiek z twarzą Sauki. Malarstwo Šarūnasa Sauki w latach 1978–2015: Katalog wystawy], oprac. Monika Saukaitė, Milda Žvirblytė, Lietuvos dailės muziejus, Vilnius 2015.

prosto w oczy, mimo że sam jest oblepiony chodzącymi po nim na czworakach ludzikami, kąpany w zielonej wodzie, zjadany lub w inny sposób torturowany. Liczne postaci, najczęściej nagie, przypominają bohaterów z obrazów Hieronima, ale jednocześnie można w tych przedstawieniach rozpoznać fragmenty litewskiego bytu – typowe drewniane schody, słoiki ogórków, wnętrza wiejskich domów. Te surrealistyczne kombinacje przypominają to, co ludzie widzą w kościele, a zarazem stanowią przekaz litewskiej mentalności zniekształconej przez ciągłą samokrytykę.

Obok Kunčiusa i Sauki należy wymienić jeszcze dwóch artystów, na których wystawy wszyscy zawsze czekają. To fotograf Remigijus Treigys i malarz Jonas Gasiūnas. Wydana w ubiegłym roku książka Treigysa¹⁶ i jego retrospektywna wystawa w Kłajpedzie stały się narzędziami do zanurzenia się w spowolnionym czasie. Specjalnie porysowane, jakby wraz z upływem czasu zbierały kurz, pojedyncze odbitki odtwarzają miasta i krajobrazy „z pamięci”, już na wstępie tchną nostalgią. Chodząc po ulicach Kłajpedy i innych miast, po nadmorskich plażach, jadąc drogą, Treigys odkrywa stany pustki, zanurzenia w sobie, kiedy absolutnie nic się

nie dzieje, ale to właśnie wtedy można odczuć gęstość egzystencji. Z kolei Jonas Gasiūnas jest artystą o zupełnie innym temperamencie niż Treigys, w jego malarstwie pojawia się współczesne *genius loci*. Jeszcze w latach 90. artysta zasłynął z tego, że zaczął rysować dymem ze świecy, przydając swoim erotycznym, krzyczącym współczesnymi znakami obrazom, posmak wieczności i śmierci. Na podstawie jego prac powinny powstać filmy, w których rozgrywałyby się pełne dowcipnych przygód miejskie dramaty.

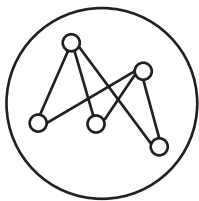
*

Na zakończenie należy powiedzieć, że dokonany w tym artykule przegląd sześciu warstw litewskiego pola sztuki w żaden sposób nie obejmuje całości różnorodnej działalności artystycznej. Nie została tu omówiona pokaźna część malarstwa i fotografii, skoncentrowana na analizie specyfiki mediów, sztuka ulicy aktywnie zmieniająca miasto, w opisach trendów artystycznych zostały też pominięte nazwiska młodych artystów. A więc ogólna prezentacja pola sztuki nawet małego kraju ma jednak fragmentaryczny charakter.



Algimantas Kunčius, *Sakura in Vilnius*, 2015

16 Remigijus Treigys, *Fotografijos / Photographs*, oprac. Gytis Skudžinskas i Remigijus Treigys, oprac. części tekstowej Agnė Narušytė, Lietuvos fotomenininkų sąjunga, Vilnius 2014.



Wszędzie tam, gdzie jestem

z Dorotą Monkiewicz rozmawia Adam Mazur

FOTOGRAFIE: Łukasz Rusznica

Adam Mazur: Niech zgadnę, wszystko zaczyna się od historii sztuki?

Dorota Monkiewicz: Nie. Moja historia zaczyna się wcześniej. W 1981 roku, jesienią, tuż przed stanem wojennym poznałam Jacka Kryszkowskiego i grupę Łódź Kaliska, a także radykalnie antysystemowe środowisko Strychu. Jeździłam do Łodzi i uczestniczyłam w spotkaniach, na których redagowano pierwszy numer „Tanga”. Dopiero później zaczęłam studiować historię sztuki. Trwało to bardzo długo, bo formalnie studiowałam osiem lat. Od 1982 do 1990 roku.

Dlaczego tak długo?

Ponieważ w międzyczasie urodziłam troje dzieci. Same studia nie trwały znowu aż tak długo, ale dopiero trzy lata po absolutorium się obroniłam. Wcześniej wszystkie egzaminy zaliczałam o czasie, ale miałam później problem, żeby napisać pracę magisterską, bo moje najmłodsze dziecko urodziło się, gdy byłam na piątym roku studiów.

Kryszkowskiego i Strych poznałaś jeszcze jako licealistka?

Byłam już po maturze i przez trzy lata nie studiovałam, bo miałam ciekawsze zajęcia. Przeżywałam okres młodzieńczego buntu i jeszcze będąc licealistką, wiedziałam, że chcę się zajmować sztuką współczesną. Byłam członkiem Towarzystwa Młodych Miłośników Sztuki przy Zachęcie. Joanna Krzymuska, później Mansfeld, która wówczas jeszcze nie była wicedyrektorką przy Andzie Rottenberg, tylko jako młoda pracowniczka Działu Edukacji prowadziła z ramienia Zachęty warsztaty z młodzieżą, zabierała nas do pracowni artystów, głównie do artystów z Grupy o Poprawę. Pod koniec lat 70. to ci artyści dominowali w Warszawie. Pamiętam na przykład wizytę u Antoniego Fałata. Ponieważ już wtedy rwałam się

do wszystkiego, to przez jakiś czas prowadziłam kronikę stowarzyszenia. Bardzo chciałam być krytykiem, kuratorem i w ogóle osobą od sztuki współczesnej. Tu muszę cofnąć się do dzieciństwa. Tak się złożyło, że na podwórku, na którym się wychowałam, w moim wieku byli tylko chłopcy. Razem chodziliśmy do podstawówki i bardzo się lubiliśmy. Potem dalej się kolegowaliśmy, choć oni poszli do zawodówek i techników, a ja jako jedyna z tej paczki do elitarnego liceum. Nie wiem, skąd mi się to wzięło, ale już wtedy uważałam, że trzeba propagować sztukę, że sztuka nie może być elitarna. W związku z tym razem z moimi kolegami z podwórka założyliśmy Młodą Zachętę. Powiedzieliśmy Joannie Krzymuskiej, że my będziemy tu robić wystawy, że będziemy się spotykać w piwnicy pod salą kinową Zachęty. I pozwolono nam na to. Pomagała mi w tym wszystkim moja młodsza siostra. W grupie był też Jaś Wodiczko, młodszy brat Krzysztofa Wodiczki, którego spotkaliśmy w Kole Młodych Miłośników.

Ciekawe, że nie myślałaś o tym, żeby zostać artystką. To – jak się wydaje – jest wiodąca fantazja wśród zainteresowanej sztuką młodzieży. Nie, nigdy nie chciałam być artystką. Najpierw spotkaliśmy się w piwnicy pod salą kinową, a później przeszliśmy do działania. U dyrektora Zachęty wyprosililiśmy zgodę na powielanie naszych katalogów na ksero, które stało w jego sekretariacie. Powiedzieliśmy, że chcemy robić w sali kinowej weekendowe wystawy. W sumie udało nam się zrobić dwie. W jednej brali udział ludzie z OTiRO, Ośrodka Terapii i Rozwoju Osobowości, między innymi Faustyn Chełmecki. Na otwarcie wystawy przyszli chłopcy z Oddziału Zamkniętego.

A druga wystawa?

To był *Salon Odrzuconych*. Postanowiłam zrobić wystawę osób, które się nie dostały na ASP. Wystawiliśmy teczki,





Dorota Monkiewicz i Waldek Deluga na Wystawie *Odrzuconych*, sala kinowa Zachęty, 1981; archiwum prywatne Doroty Monkiewicz

które uczniowie składali na egzaminy wstępne. Wystawa cieszyła się powodzeniem, bo przyszli rodzice i koledzy odrzuconych. Przy wejściu powiesiliśmy wielki afisz – *Salon Odrzuconych*. Na wystawę przyszli też Kryszkowski z Banachem. I tak poznałam Jacka Kryszkowskiego.

Nie byli „odrzuceni”, tylko przyszli zobaczyć wystawę? Tak. Przyszli, bo byli zainteresowani tematem i poszukiwali otwartych sytuacji.

I od słowa do słowa zamieniłaś Zachętowskie salony na społeczny underground?

Wiedziałam już wtedy, że gdzieś jest radykalna sztuka i od dłuższego czasu próbowałam się dowiedzieć gdzie. To wcale nie było łatwe dla osoby spoza środowiska artystycznego. Chodziłam do różnych galerii i widziałam, że to nie jest ta sztuka, o którą mi chodzi.

Pamiętasz pierwsze rzeczy, które cię autentycznie zainteresowały?

Poszłam do Teatru Studio i tam też zobaczyłam Kryszkowskiego, który podczas wystąpienia feministycznej performerki z Niemiec siedział na widowni i robił na drutach biało-czerwoną flagę. Nie dał się wyprowadzić z sali, choć to był warsztat dla kobiet. Wtedy pierwszy raz miałam styczność z feminizmem. Kryszkowski przyszedł tam i powiedział, że nie wyjdzie z sali, bo robi na drutach, zatem występuje tu w roli kobiety i ma prawo tu być. Sugerował, że nie może chodzić o płęć fizyczną, tylko o funkcję kulturową. Mówił to bardzo poważnie, a przy tym miał poczucie humoru.

Pamiętasz, kiedy to było?

To była jesień 1981 roku. Trwał karnawał Solidarności. Jeszcze

przed stanem wojennym. Kryszkowski chodził wtedy z plecakiem, w którym miał dwa kłębki – białej i czerwonej wełny – i siadał na przykład na przystanku i robił na drutach. W tym patriarchalnym społeczeństwie zdyscyplinowanym przez komunizm był to niespotykany widok. Dziś możesz robić na drutach i nikt się tobą nie zainteresuje. Jacek bardzo dobrze robił na drutach. Umiał też pięknie i precyzyjnie haftować. Lubił gotować. Miał zdolności manualne. Na studiach interesował się sztuką ludową. Zbierał makatki, świątki i fascynowały go umiejętności hałciarek. Uczył się to robić, żeby móc je naśladować.

Ciekawe, że na spotkaniu z artystką feministką twoją uwagę bardziej niż ona przyciągnął facet robiący na drutach.

No, właśnie. Wkrótce potem trafiłam do Dziekanki i zaczęłam się rozwijać. Poznałam Jana Świdzińskiego, Janusza Bałdygę, Ewę Partum, Jerzego Onucha, Piotra Rypsona. Łukasza Szajny już nie zdążyłam poznać. To był jeden krąg ludzi. Przyciągało mnie niekonwencjonalne życie, ponieważ życie artystów w tym czasie bardzo się różniło od życia szarych zjadaczy chleba. Było tam wszystko, co mnie interesowało – otwartość i odwaga, a także niespotykane w życiu codziennym zwyczaje. Okazywało się, że nie muszę się aż tak przejmować normami społecznymi, w których się wychowałam. Komunizm to było życie w sztywnych ramach i do głowy mi nawet wcześniej nie przychodziło, że można w tym kraju żyć poza systemem.

W tamtym czasie zbuntowana młodzież łądowała raczej w kręgu Remontu, punka i subkultur muzycznych. Z tego, co mówisz, wynika, że byłaś zorientowana na środowisko artystów.

Wydaje mi się, że środowisko Remontu stało się popularne trochę później – już w stanie wojennym, ale nie jestem w tej kwestii kompetentna.

Łaziłam z nimi, piłam z nimi,
rozmawiałam z nimi. Robiliśmy „Tango”,
a przede wszystkim przeżywaliśmy.
Wszystko było działaniem. Dzisiejszym
językiem mogłabym powiedzieć, że
performowało się rzeczywistość. To
było permanentne życie sztuką.

Artyści, których wymieniałaś, nie byli twoimi rówieśnikami. Byłaś najmłodsza?

Chyba tak. Miałam 20 lat. Do każdego mówiło się „ty”. Szybko poznałam Józka Robakowskiego. Jakiś czas potem Andę Rottenberg. Wszyscy mówiliśmy sobie po imieniu, byliśmy jednym środowiskiem. Nie sprawiało mi to kłopotu, bo zawsze byłam bardzo bezpośrednia.

Byłaś młoda.

Gdy teraz spotykam się z młodymi ludźmi, to oni zazwyczaj czują do mnie ogromny dystans. Ja tego nie miałam. Szybko w to wchodziłam. Rozglądałam się i starałam rozumieć. Przecież nic o tym nie wiedziałam, bo niby skąd miałam wiedzieć, co robi neoawangarda.

I ciebie ta sztuka interesowała?

Artyści interesowali mnie przede wszystkim jako społeczność, jako sposób na życie. Oczywiście, interesowało mnie to, co rewolucyjne i radykalne. Co jeszcze ze sztuką można zrobić. Jacek był bardzo fajnym partnerem do dyskusji. Ciągłe rozmawialiśmy o sztuce i wymyślaliśmy, co ta sztuka mogłaby jeszcze zrobić.



W Lublinie na wystawie *Nurt intelektualny* z wydanym właśnie pierwszym numerem „Tanga” (tzn. przyciętym u intrologatora w Lublinie). Za „Tangiem” chowa się Marek Janiak; fot. Zygmunt Rytka; archiwum prywatne Doroty Monkiewicz

Te rozmowy były dowcipne i fundamentalne zarazem. Pozwalały zrozumieć, w jakim punkcie rozwoju sztuki jesteśmy. Zastanawialiśmy się, jak jeszcze można wyjść z konwencji. Jacek mówił: „Jakkolwiek byś się nie zachowała, zawsze działałaś w jakiejś konwencji i już niczego nowego nie wymyślisz; możesz co najwyżej myśleć o wyborze konwencji, w której chcesz żyć i tworzyć”. Poruszaliśmy różne tematy. To było fantastyczne. Ja nic nie wiedziałam i w związku z tym z przejściem kombinowałam, co jeszcze można zrobić, a Jacek wiedział wszystko i karmił się moją świeżością, tym, że nie determinuje mnie nadmiar wiedzy.

Nie chciałaś robić wystaw artystom z kręgu Strychu i Kryszkowskiego?

W ogóle nie było mowy o wystawach. Po pierwsze, zaczął się stan wojenny. Po drugie, chodziło o działanie, a nie wystawianie. Trwał bojkot oficjalnych galerii i tworzyły się podziemne struktury. Na przykład Tomek Sikorski wyprowadził się do pracowni Daniela Wnuka, którego stan wojenny zastał w Stanach i u niego Galeria Dziekanka robiła prywatne pokazy dla ograniczonej liczby osób. Również Jacek robił tam performansy.

Co w takim razie tam robiłaś? Obserwowałaś?

Łaziłam z nimi, piłam z nimi, rozmawiałam z nimi. Robiliśmy „Tango”, a przede wszystkim przeżywaliśmy. Wszystko było działaniem. Dzisiejszym językiem mogłabym powiedzieć, że performowało się rzeczywistość. To było permanentne życie sztuką.

Wciąż nie czułaś się artystką?

Nie. Czułam się raczej „markietanką”.

Co na to wszystko twoi rodzice?

Tuż po maturze wyprowadziłam się z domu. Sama na siebie zarabiałam i koniecznie chciałam być samodzielna. To była moja obsesja. Dopóki byłam w liceum, rodzicom się to nie podobało. Z czasem się przyzwyczaili i zaakceptowali to, że mam swoje życie. Po liceum rodzice bardzo się martwili, że nie studiuje. Próbowałam, ale dwa razy nie dostałam się na historię sztuki, dlatego że nigdy nie nauczyłam się na pamięć słów *Bogurodzicy*. Za pierwszym razem dostałam na egzaminie wstępnym same piątki i dwóję z polskiego, bo poproszono mnie właśnie o analizę *Bogurodzicy*, którą trzeba było znać na pamięć, żeby móc ją analizować. Rok później też wyciągnęłam na egzaminie *Bogurodzicę*. A za trzecim razem był inny zestaw pytań i zdałam.

Należąc do tego środowiska, chciałaś być historykiem sztuki?

Już nie chciałam. Jak zamieszkałam z Jackiem, to nie chciałam być historykiem sztuki, a jak pojawiła się w moim życiu Łódź Kaliska, to w ogóle stwierdziłam, że studia nie są mi do niczego potrzebne. Jacek tłumaczył mi, że najpierw muszę poznać to, co odrzucam. Przekonywał, że powinnam zdać na studia i jak mi się przestanie podobać, to wtedy zrezygnować, ale nie mogę tak z góry decydować, że nie będę studiować. I posłuchałam.

Jak jeszcze wpłynął na ciebie Kryszkowski?

Przede wszystkim wpłynął w aspekcie osobistym, choć tego akurat nie chcę tu rozwijać. Od strony zawodowej życie z artystą wpłynęło na mnie tak, że zdobyłam bardzo dużą wiedzę o sztuce lat 70. Jacek miał ogromną bibliotekę, archiwum tekstów, odbijanych na powielaczu, rzadkich katalogów, których do dzisiaj nie można znaleźć w zbiorach publicznych. Poznawałam różne nazwiska i prace, ale generalnie żyłam z kompleksem Jacka. W przekonaniu, że on to wszystko wie, a ja dopiero muszę to poznać.

O ile lat był starszy od ciebie?

O pięć lat. To nie była duża różnica, ale wtedy on był już po studiach, a ja przed nimi. On był wykształconym człowiekiem, a ja dopiero się uczyłam. Na początku był moim przewodnikiem po sztuce i w rzeczywistości to on mnie kształtował.

A ty jego nie?

Może nie było to aż tak jednokierunkowe. W końcu miałam wpływ na jego prace z cyklu *Wszędzie tam, gdzie jestem*. To były właśnie rezultaty naszych rozmów. Staram się w tej rozmowie sytuować siebie na drugiej pozycji wobec Jacka, bo chcę mu oddać wszystko to, co było w nim dobre, skoro to ja się z nim rozstałam. Uważaliśmy wtedy, że nie można już produkować dzieł sztuki, że wszystko, co artysta produkuje, to są jakieś odpady. To było bardzo conceptualne, przy czym wtedy ja nie wiedziałam, że to też już było. Na studiach musiałam całą historię sztuki przejść w odwrotnym niż pozostali studenci kierunku – zaczynając od punktu zero, musiałam budować pozytywny program. Opornie mi szło. Jak uznać, że obiekt się jednak liczy? I jeszcze później odczuwałam pewne zakłopotanie, przyznając przed sobą samą, że materialny wymiar dzieła jest jednak w sztuce ważny.

Krąg Kryszkowskiego, Łodzi Kaliskiej i Strychu słynął nie tylko z radykalizmu, ale też z kierowania się emocjami, co często prowadziło do konfliktów. Jak ty się w tym odnajdywałaś?

Do dyskusji z tym środowiskiem doszło już po tym, jak się rozstaliśmy z Jackiem. Potem jeszcze przez chwilę uczestniczyłam w tych spotkaniach, ale dość szybko się wycofałam z powodów prywatnych. Wysłałam za męża, urodziłam drugie dziecko i nie mogłam ot, tak sobie jeździć na spotkania z artystami.

Który to był rok?

Wysłałam za męża w 1984 roku. Więc kiedy doszło do różnicy zdań między Markiem Janiakiem a Jackiem Kryszkowskim, która zawsze się tliła, to mnie już w tym kręgu nie było. Kryszkowski ciągle natrząsał się z Janiaka, że zawsze chce coś wyprodukować. Od początku mi się to nie podobało. Tu rodziło się napięcie między nimi.

130 Zerwałaś z Kryszkowskim i undergroundem łódzko-warszawskim, by skończyć studia i zająć się na dobre muzealnictwem?

Nie tak szybko. Na historii sztuki spotkałam Joasię Kiliszek, która była ze mną na roku. Studiowałam wprawdzie z różnymi rocznikami, ale razem zaczynałyśmy i zawsze potem się znałyśmy. To była jedyna osoba na roku, która była naprawdę zainteresowana sztuką współczesną. Zaczęłam studiować w 1983 roku i nabór był wtedy taki, że spośród tych, którzy się dostali, każdy myślał, że będzie robił w życiu coś innego, ale na pewno nie będzie zajmował się sztuką. Wielu kolegów myślało, że wyemigruje za granicę.

Był też z nami na przykład Maciej Nowak, który na historię sztuki trafił przez przypadek, bo chciał studiować teatrologię, ale nabór był co dwa lata i przyszedł do nas, żeby coś studiować. Na zajęcia właściwie nie chodził, bo studiował prywatnie u profesora Raszewskiego w Instytucie Teatralnym.

Robiłaś coś związanego ze sztuką, żeby przeżyć?

Tak, prowadziłam galerię w Stodole, potem dzięki poleceniu Maryli Poprzęckiej prawie rok byłam kierownikiem działu sztuki współczesnej w pierwszym polskim domu aukcyjnym.

Co było dla ciebie wówczas ważne?

Ważne było seminarium Ryszarda Winiarskiego i Mirosława Duchowskiego na akademii (tam poznałam Włodka Pawlaka, a przez niego Grupę), wykłady Piotra Dybla z hermeneutyki na polonistyce. Bardzo ważne było seminarium profesora Jana Białostockiego, które z Joasią wywalczyłyśmy. Białostocki miał z nami seminarium niższe, a my chciałyśmy, żeby miał wyższe. Namówiliśmy go na seminarium metodologiczne. To było ciekawe, ponieważ Białostocki był jednocześnie praktykiem i teoretykiem.

Białostocki pracował też w muzeum.

Tak, ale ja wtedy o muzeum w ogóle nie myślałam. Szkoła Białostockiego uczyła dystansu do różnych metodologii. Metoda zależy od przedmiotu badań i tego, co chcemy uzyskać. Nauka relatywizmu.

Nie myślałyście z Joanną o zaczepieniu się w muzeum, o czym marzy wielu historyków sztuki, tylko cały czas chciałyście w pracy zajmować się współczesnością?

Tak, zawsze. Jak byłam jeszcze w liceum, to wiedziałam, że nie po to chcę iść na historię sztuki, żeby być ekskluzywnym kustoszem czy opisywać historię, ale żeby ją tworzyć.

Dla Joanny Kiliszek druga połowa lat 80. była pracą w galerii i wystawianiem wczesnego Mirosława Bałki. Czy twoje doświadczenia były podobne?

Poszukiwałam, ale w tamtym czasie nie trafiłam na „swojego” artystę. Przez rok prowadziłam w Galerii Stodoła program, ale potem urodziłam drugie dziecko i nie mogłam tego wszystkiego połączyć ze studiami, więc przekazałam galerię Joli Ciesielskiej.

Znałaś ją ze studiów?

Nie, poznałam ją w Lublinie na wystawie *Nurt Intelktualny*. Zbliżyło nas do siebie to, że ona też miała dziecko.

Kiedy w takim razie muzeum pojawiło się na twoim horyzoncie – już w latach 90.?

Kończyłam studia, pracując już w muzeum. Zostałam zatrudniona z datą 1 stycznia 1990 roku, ale potem to zmienili, bo nie można zatrudniać w święta.

Jak tam trafiłaś?

Nigdy nie miałam planów, żeby pracować w muzeum, bo uważałam, że to do mojego temperamentu kompletnie nie pasuje. Mimo że mój mąż pracował w muzeum już od 1985 roku, to ja nadal uważałam, że w muzeum pracują zakurzeni kustosze i inni muzealnicy. Sytuacja się zmieniła, kiedy mój mąż miał wyjechać na rok za granicę i powiedział, że nie wiadomo, jak to będzie, więc muszę mieć stałą pracę. Wówczas miałam już dość przygód z domem aukcyjnym i innymi prywatnymi interesami końca lat 80. Maciek,



Dorota Monkiewicz dyskutuje z artystami Künstlerhaus ze Stuttgartu w malarni Teatru Studio. Podczas ich pokazów Jacek Kryszkowski robił na drutach; Archiwum Galerii Studio

W Muzeum Narodowym w Warszawie od razu wpadłam w wir pracy wystawowej. Moje pierwsze zadanie polegało na tym, żeby przygotować spis katalogowy do wystawy Tadeusza Makowskiego. Weszłam pierwszy raz do magazynu malarstwa i dowiedziałam się, że obrazy mają tył, a nie tylko przód.

wyjeżdżając, powiedział: „Słuchaj, może byś spróbowała w Muzeum Narodowym?”. Sam tam pracował, więc to było pierwsze, co mu przyszło do głowy. „Przecież cię nie zostawię z dziećmi bez środków do życia, więc może lepiej, żebyś miała stałą pracę, przynajmniej przez ten czas, kiedy mnie nie będzie,” powiedział. Ja się do stałej pracy nie paliłam, ale poszłam tam, powiedziałam, że jestem Dorota Monkiewicz, dawniej Skaryszewska. I ku memu zdumieniu dostałam pracę od ręki.

Pamiętasz, z kim rozmawiałaś?

Oczywiście, przyjął mnie Janusz Zagrodzki, który był kuratorem Działu Sztuki Współczesnej.

Nic więc dziwnego. Zagrodzki musiał cię kojarzyć z Łodzi.

Ja go nie pamiętałam. Kojarzyłam go jako autora książki o Katarzynie Kobro. Po prostu nie wiedziałam, jak ktoś się nazywa tam, na Strychu. To był wir.

I jak trafiłaś do muzeum, to...

Zaczęłam pracę. I przepracowałam tam 18 lat, do 2009 roku. W muzeum przy Januszu Zagrodzkim było mi bardzo dobrze, ponieważ robiliśmy mnóstwo projektów

i to wszystko było bardzo ciekawe, a ja się przy tym bardzo dużo uczyłam. Po pierwsze, zobaczyłam, jak myśleć o kompozycji przestrzeni wystawy. Wcześniej robiłam mnóstwo rzeczy, bo byłam odważna, ale nie wiedziałam na przykład, że jak się podpisuje dzieło sztuki, to najpierw się pisze wysokość, a potem szerokość – nie wiedziałam, że jest jakaś konwencja zapisywania danych. Wydałam katalog Gruppie, który robiłam na targi w Poznaniu, nie mając pojęcia, że są w ogóle jakieś zasady robienia katalogów. Zrobiłam i już. W ten sposób parę ich prac z wczesnego okresu zostało sfotografowanych, zanim zniknęły w prywatnych kolekcjach za granicą. Nie umiałam, ale dobrze, że zrobiłam. W muzeum się dowiedziałam, że tak naprawdę nic nie umiem i że muszę się uczyć wszystkiego od zera.

Robiłaś z Zagrodzkim wystawy?

Asystowałam mu. Od razu wpadłam w wir pracy wystawowej. Moje pierwsze zadanie polegało na tym, żeby przygotować spis katalogowy do wystawy Tadeusza Makowskiego. Weszłam pierwszy raz do magazynu malarstwa i dowiedziałam się, że obrazy mają tył, a nie tylko przód i że istnieje coś takiego jak numer inwentarza. Makowski kunsztownie sygnował prace,

więc jego obrazy od tyłu również są piękne. Wtedy przeżyłam pierwsze ramowanie prac i konserwację, bo Zagrodzki zlecił konserwację ponad 100 obrazów, które leżały w magazynach od czasów, gdy sprowadziła je pani Jaworska z paryskiej pracowni artysty. Zdobyłam nie tylko praktyczne doświadczenie, ale i zobaczyłam, że obraz nie jest taki, jaki jest, tylko wiele zależy od tego, w jaką ramę go włożymy. Rama wydobędzie różne elementy i będzie można go bardzo różnie czytać. Byłam także świadkiem ważnego procesu reinterpretacji dzieła artysty. Zagrodzkiemu, który sam był zwolennikiem awangardy, zależało na tym, żeby wyciągnąć Makowskiego z zatoki koloryzmu i pokazać jego kubistyczne początki. Okazywało się, że dzieło sztuki nie istnieje samo w sobie, lecz jego sens wynika z tego, w jakim wyborze i w jakim kontekście jest pokazane. Wtedy nauczyłam się także myślenia o widzu. Zagrodzki powtarzał, że jak komponujesz wystawę, to musisz pamiętać, że widz wchodzi tymi drzwiami, więc trzeba myśleć o tym, co jest pierwszą rzeczą, którą on zobaczy. Od tego zależy, czy wejdzie, czy nie wejdzie, a jak wejdzie, to według tego ustawi sobie całą wystawę, którą przygotowujesz. Takich rzeczy nie uczono wówczas nigdzie.

Jakie zajmowałaś stanowisko?

Na początku przez rok byłam tak zwanym laborantem, ponieważ nie miałam pracy magisterskiej. Pisałam skomplikowaną pracę o teorii sztuki Martina Heideggera (którą mi mój profesor Wiesław Juszcak serdecznie odradzał), a tymczasem nieoczekiwanie znowu zaszłam w ciążę i urodziłam trzecie dziecko. I tak się stało, że przez następny rok kompletnie nie rozumiałam tego, co czytam. Byłam przerażona, że już nigdy nie wrócę mi władze intelektualnej. Po roku ten dziwny stan minął, wreszcie ukończyłam moje dzieło i obroniłam się, co zresztą było warunkiem mojego dalszego zatrudnienia w muzeum.

Jak to jest być muzealnikiem?

Miałam z tym spore kłopoty, bo musiałam się nauczyć zachowywać w muzeum – być grzeczną i pokorną w stosunku do starszych koleżanek. Już studia na historii sztuki wymagały kindersztuby, którą wyniosłam wprawdzie z domu, ale dawno ją porzuciłam i odwykłam od niej. Nie miałam problemów z profesorem Białostockim, ale raczej z niższymi szarżami.

W latach 90. z laborantki stałaś się jedną z ważniejszych osób w Muzeum Narodowym, zajmującą się sztuką współczesną, gromadzącą kolekcje, tworzącą tożsamość tej instytucji.

Przesadzasz. Byłam raczej wolnym elektronem na marginesie tej instytucji.

Chodzi mi o obecność sztuki współczesnej w muzeum. Tożsamość tworzył Ferdynand Ruszczyk.

Odpowiem w ten sposób: wszystko, co mi się udało zrobić w Muzeum Narodowym, wynikało z walki z tym

muzeum, a raczej z moimi bezpośrednimi przełożonymi. Szkoda gadać. W muzeum miałam zablokowany awans i bardzo długo nie mogłam zostać kustoszem. W pewnym momencie było tak, że jak przyjeżdżały delegacje zagraniczne, to dyrektor Ruszczyk przedstawiał mnie jako kustosz Monkiewicz, którą jako żywo nie byłam, ale wstyd mu było powiedzieć, że to jest adiunkt Monkiewicz, bo kierowano mnie do zbyt poważnych spraw.

W dekadzie transformacji twój znajomi, w tym wspomniane Anda Rottenberg i Joanna Kiliszek, robiły karierę. Twoja historia, chociaż rozwija się z pewnym opóźnieniem, jest również historią rozwoju i sukcesu.

Być może. Na pewno to strasznie długo trwało. W muzeum młyny miały powoli. W każdym razie zostałam asystentką i od razu chciałam robić wystawy. Jestem osobą aktywną i dostawać pieniądze za to, że przychodzę do pracy i podpisuję listę, nie zgadza się z moim temperamentem. Starłam się coś robić, ale okazywało się, że asystent nie może robić wystaw. Do tego trzeba być kustoszem. Tak więc pierwszą wystawę zrobiłam nielegalnie. I tak po partyzancku pracowałam w muzeum właściwie przez całe 18 lat.

Jak się robi wystawę nielegalnie? Podaj przykład.

To było już po tym, jak Janusz Zagrodzki odszedł z muzeum. Ta wystawa nazywała się *Unvollkommen*. Poznałam kolegę kustosza w niemieckim muzeum i umówiliśmy się na zrobienie tam polskiej wystawy. Tamto muzeum płaciło, a ja z tych pieniędzy wynajęłam do pomocy szefa montażu z naszego muzeum. On pracował na urlopie wypoczynkowym i ja też. Ze względu na niechęć mojej przełożonej nie mogłam oficjalnie korzystać z pomocy muzeum, w związku z tym prace od artystów zwoziliśmy do Zamku Ujazdowskiego, gdzie Marek Goździewski udostępnił mi miejsce w piwnicy. Stamtąd przewiozłam prace do Niemiec. Sama zamówiłam ciężarówkę, zapakowaliśmy prace z wynajętym panem z muzeum i pojechałam tą ciężarówką aż na most w Słubicach do przejścia celnego, bo wtedy nie było czegoś takiego jak strefa Schengen i wywoziło się dzieła sztuki na karnecie ATA. Bałam się, że kierowca, który normalnie woził banany, nie będzie umiał obsłużyć tego karnetu, więc sama na granicy odprawiłam karnet ATA i na piechotę wracałam przez most. Już po polskiej stronie złapałam stopa, dojechałam na najbliższą stację kolejową, skąd pociąg zawiózł mnie do większej stacji kolejowej, potem do jeszcze większej i tak wróciłam do Warszawy. Pomogła mi przy tym pracująca wówczas w Fundacji Batorego Anda, bo skąd miałabym niby wziąć karnet ATA, skoro karnety wystawiano tylko instytucjom, które posiadają konto bankowe.

Czy to oznacza, że będąc pracowniczką muzeum, robiłaś wszystkie wystawy poza muzeum?

Nie. Ale w tej sprawie mogę dodać, że jak muzeum robiło rocznik, to wpisało wystawę *Unvollkommen* do swoich osiągnięć.

Miałaś bardzo dziwny status.

Bardzo dziwny. Mam już takie szczęście. Kiedyś Łukasz Gorczyca napisał o mnie, że jestem szarą eminencją polskiej sceny artystycznej i bardzo dobrze odnajdywałam się w tym określeniu. Następne moje wystawy nie były już jednak robione w tym trybie. Przekonywałam muzeum do relatywnego angażowania się w moje projekty w taki sposób, że przedstawiałam propozycję wystawy razem z zewnętrznymi źródłami finansowania albo z dogadany już poważnym partnerem. W muzeum pomimo chronicznych niedostatków środków finansowych takie zachowanie kuratora było wyjątkowe. W muzeum było zawsze tak, że kuratorzy tworzą program, a dyrektor organizuje na ten program środki i „przykrawa” program wystaw w zależności od stanu budżetu. Dyrektor Ruszczyc nie interesował się sztuką współczesną i w zasadzie ani mi nie pomagał, ani mi nie przeszkadzał. Można powiedzieć, że miałam „wolną rękę”, jeśli sama sobie wszystko załatwiłam i nie musiałam konkurować o miejsce i budżet z innymi „historycznymi” działami w muzeum, bo tej konkurencji nie miałabym szans wygrać.

Jaki był twój najważniejszy projekt z tego okresu?

Tych projektów było bardzo dużo, ale niekoniecznie chodzi tylko o projekty, które sama kuratorowałam, ale także o projekty, które wspierałam, wykorzystując sztyd i możliwości logistyczne Muzeum Narodowego, jak na przykład dwuletni projekt wymiany artystów pomiędzy Polską i Nadrenią – Westfalią o nazwie *Transfer* (1997–1998). Jeśli chodzi o wystawy, których sama byłam kuratorką, to przełomowa była dla mnie wystawa *Na wolności w końcu* z 2000 roku. To był ważny projekt, zwłaszcza ze względu na katalog, który jest prawie nieznan, ponieważ dotarł do Polski w bardzo małej liczbie egzemplarzy. W katalogu jest bardzo dokładne kalendarium nowej sztuki powstałej po 1989 roku. Czułam się bardzo zaangażowana w walkę o sztukę krytyczną, więc chciałam to zjawisko udokumentować. Potem zrobiłam *Pejzaż semiotyczny* i to była pierwsza moja wystawa nie historyczna, tylko problemowa. Słabo zauważona, choć niektórzy ją dostrzegli, jak na przykład Aneta Szyłak, która była bardzo kompetentną kuratorką w ówczesnym polskim środowisku. Potem zostałam prezeską AICA.

Przechodzisz do początku XXI wieku, a ja bym jeszcze zostałam w latach 90. Opowiedz o relacji ze sztuką krytyczną.

W 1991 roku poszłam na wystawę do Akademii Sztuk Pięknych, do Maryli Sitkowskiej i zobaczyłam prace Pawła Althamera i Kasi Kozyry. To były chyba pierwsze ich wystawy poza uczelnią. I bardzo się tym zainteresowałam. Jeździłam do Płocka, do Galerii Art, napisałam tekst o Jacku Markiewiczu, spotykałam się z Kozyrą, a Althamer brał już udział w tej wystawie w marcu 1993 roku, którą robiłam do Niemiec, i złożyłam tam wtedy takie oświadczenie, które do dzisiaj jest przedrukowywane.

Byłaś już wtedy na Foksal?

Ja byłam, ale Althamer jeszcze nie. Trafiłam tam dzięki zleceniu od Andy. Centrum Sorosa zamawiało monografie różnych artystów, bo miało tworzyć bazę informacyjną. Była lista artystów i Anda mówi: „Wybierz sobie kogoś i opracuj”. Wybrałam Edwarda Krasińskiego. Zaczęłam chodzić na Foksal, żeby przeglądać jego dokumentację. Potem bywałam w galerii przez wiele lat. W 1995 roku pojechałam na urodziny Edzia do Łucka i tam poznałam Adama Szymczyka. Przez Adama Szymczyka zbliżyłam się do pozostałych członków młodej „trójki” z Foksal. Był taki

Kiedyś Łukasz Gorczyca napisał o mnie, że jestem szarą eminencją polskiej sceny artystycznej i bardzo dobrze odnajdywałam się w tym określeniu.



Dorota Monkiewicz z Edwardem Krasińskim podczas Walnego Zjazdu AICA, lata 90.; archiwum prywatne Doroty Monkiewicz



okres, może dwuletni, kiedy Galeria Foksal była moim głównym punktem odniesienia. Współpracowaliśmy bardzo blisko, bo Galeria Foksal dostała pieniądze na dokumentację, a ja z kolei byłam tą starszą koleżanką z muzeum, która już wie, jak to się robi. Jak Joanna Mytkowska opracowywała dokumentację, to zdarzało się, że jej doradzałam, jak można porównywać i detektywistycznie dochodzić do pewnych faktów, a ona z kolei lepiej orientowała się w organizacji i zasobach Archiwum Galerii Foksal.

Mówisz o książce *Kantor w Galerii Foksal*?

Nie, to było wcześniej. Oni dostali od ówczesnego wiceministra Pawła Jaskanisa pieniądze na uporządkowanie archiwum i do tego zatrudniona została Joanna Mytkowska. Adam Szymczyk nigdy nie był zatrudniony w Galerii Foksal, a Andrzej Przywara pracował tam już wcześniej. Około 1995 roku zaczęłam zacieśniać więź z tą trójką. To jest o tyle ważne, że wcześniej miałam tylko kontakt z Wiesławem Borowskim, który mnie bardzo polubił, bo pomagałam mu prowadzić AICA, której przez chwilę był prezesem. Wiesław liczył się z moim zdaniem i obdarzył mnie zaufaniem, a jak wiesz, Wiesław nie był nigdy skory do obdarzania zaufaniem każdego historyka sztuki, który tam przychodził. I zaczął mnie zapraszać. Foksal to było bardzo elitarne miejsce. Najważniejszy był wernisaż, a potem po wernisażu najbliżsi zostawali w galerii i Wiesław zapraszał na kolację. Oczywiście, jeśli był na to budżet. W przeciwnym razie zostawało się w galerii, żeby porozmawiać. Ogromnie lubiłam chodzić do Galerii Foksal, bo to było miejsce, w którym się rozmawiało o sztuce. Jeżeli szedłeś na jakikolwiek inny wernisaż, to wszyscy zwykle pili i na tym koniec. Nie było żadnej wymiany zdań na temat tego, co właściwie zobaczyliśmy. Natomiast na Foksal było tak, że jak wernisaż się kończył, to najbardziej zaufana grupa zostawała, żeby zastanowić się, o co chodzi z tą wystawą, jakie to ma znaczenie, ile to jest warte, jaki to jest kontekst. Andrzej Przywara oczywiście intensywnie w tym uczestniczył, bo on ma dar wnikliwej interpretacji. Jako jedyna osoba dochodząca z zewnątrz stałam się członkiem tego kółka, które zostawało na dyskusje. Myślę, że moim kolegom to odpowiadało, bo Muzeum Narodowe wciąż cieszyło się prestiżem. Na przykład jak

do Warszawy przyjechali Catherine David i Peter Pakesz, którzy robili selekcję na Documenta, to zadzwonili do mnie Andrzej albo Joanna, żebym koniecznie przyszła do Galerii Foksal na spotkanie, ponieważ – jak zrozumiałam – była potrzebna osoba, która poprzez autorytet muzealny propozycję Pawła Althamera na Documenta. Była zima, był mróz, a ja miałam dwustronne zapalenie płuc i czterdzieści stopni gorączki. Wzięłam coś, żeby nie kasłać, włożyłam sweter i pognałam do Galerii Foksal, żeby wspierać Pawła. Potem poszliśmy do Edzia. Tam się piło wódeczkę i dalej robiło dobrą atmosferę, żeby Paweł dostał się na Documenta.

Jednak nie stałaś się częścią Fundacji Galerii Foksal?

Nie. Ja pracowałam w muzeum. Oni pracowali w trójkę. Byli połączeni ze sobą pokoleniowo, a ja byłam jednak osobą z zewnątrz.

Kiedy założyłaś fundację przy Muzeum Narodowym?

W 1996 roku. Przez to nie mam do dzisiaj doktoratu. Moja praca o Edziu Krasińskim była już na zaawansowanym etapie, ale na nieśczęście poskarżyłam się mojej siostrze, że jest świetna praca na wystawie, a muzeum nie ma środków na zakupy. Jęczałam jak każdy prawdziwy intelektualista, na co moja siostra, która jest kobietą biznesu, powiedziała: „Trzeba założyć fundację i zbierać pieniądze”. Tak się zaczęło. Poczulałam, że to mój obowiązek – wesprzeć muzeum i kolekcję. Skoro jest takie narzędzie, dzięki któremu można działać, to dlaczego ja go nie używam? Fundacja została założona przez moją siostrę Beatę, a właściwie jej firmę, i reprezentowane przez dyrektora Ruszczyca Muzeum Narodowe. Dziwię się w ogóle, że dyrektor się na to zdecydował, ale tak było.

To nie był osobny byt względem muzeum?

Utożsamiałam się całkowicie z Muzeum Narodowym. Jeszcze w latach 90. w naszym zespole pracownicy bardzo się utożsamiali z instytucją. Zarabialiśmy naprawdę mało, ale najważniejsze było dla nas, że pracujemy dla firmy i chronimy dziedzictwo narodowe. Nie przesadzam. Taki był etos pracownika Muzeum Narodowego. Etos pochodził z dawnych lat, kiedy ratowało się dobra narodowe; zaczął erodować dopiero pod koniec lat 90.

Prace kupowane przez fundację stawały się formalnie własnością muzeum?

Nie, one do dzisiaj są depozytami. Mieliśmy różne kłopoty z naszą fundacją, która miała wzorować się na amerykańskich odpowiednikach. Moja siostra starała się o żelazny kapitał, czyli *endowment*. Fundacja, która dysponuje kapitałem, żyje z odsetek. Odbywałyśmy już bardzo zaawansowane rozmowy z Bankiem Handlowym, który miał przelać środki na fundację, żeby miała żelazny kapitał. Gdy dowiedział się o tym dyrektor Ruszczyk, to zablokował przelew i ściągnął te pieniądze na galerię sreber. W związku z tym musiałyśmy zbierać pieniądze na kolejne zakupy. Staraliśmy się o środki i była to naprawdę ciężka praca. Organizowaliśmy wieczory karnawałowe i aukcje. To też był kłopot dla muzeum, które nie miało przestrzeni magazynowej. Wkładaliśmy w to pieniądze, zaangażowanie i jeszcze prosiliśmy, żeby ktoś to w ogóle przyjął. „Dorota znów coś wymyśliła i robi nam kłopot”. Zresztą zawsze tak było. Czy to wystawa, czy fundacja.

Rozumiem, że po roku 2000 narastała w tobie frustracja związana z Muzeum Narodowym w Warszawie, co tłumaczy twoje rosnące zaangażowanie w powstające w owym czasie Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Tak. Na początku chciałam działać na rzecz Muzeum Narodowego. Próbowałam namówić dyrektora, żebyśmy wystąpili o fundusze unijne na nowe skrzydło. Dyrektor nie chciał. Zamiast tego miał koncepcję, że połączy Zachętę z muzeum, co dla mnie było nie do przyjęcia. Zresztą nie miał na to szans. Wtedy stwierdziłam: „No, to zbudujemy nowe muzeum”. Sytuacja była dziwna. Wiedziałam, że jak Anda wróci jeszcze raz z ideą budowy nowego muzeum, to koledzy ją zażdziobią. Takie były w środowisku antagonizmy. Pomyślałam, że ja nie mam jeszcze antagonistów, więc próbowałam zmobilizować AICA do lobbowania na rzecz tego muzeum.

Byłam w Muzeum Narodowym osobą podejrzaną, bo przecież to jest niemożliwe, żeby ktoś bezinteresownie zatrudnił swoją siostrę do zbierania pieniędzy na sztukę. Klasyka lat 90. Fundacja, póki ja byłam jej szefową, nigdy nie dostała pieniędzy państwowych i jest całkowicie prywatna.

Załapałam się jeszcze na dwa bale karnawałowe połączone z aukcją. To było coś niezwykle-go. Cały świat sztuki, cała Warszawa.

Ale dyrektor nigdy nie przyszedł. Ani wicedyrektor. To była trudna sytuacja, a ja nie miałam takiej siły sprawczej w muzeum, żeby zakupione prace mogły trafić na stałe ekspozycje. Byłam w muzeum osobą podejrzaną, bo przecież to jest niemożliwe, żeby ktoś bezinteresownie zatrudnił swoją siostrę do zbierania pieniędzy na sztukę. Klasyka lat 90. Fundacja, póki ja byłam jej szefową, nigdy nie dostała pieniędzy państwowych i jest całkowicie prywatna.

Z opisu przypomina to nieco cele przyświecające założycielom Fundacji Galerii Foksal.

To była pierwsza fundacja tego typu i koledzy z Foksal bardzo się interesowali jej działalnością. Bardzo mnie wspierali i sami też przygotowywali się do startu. Byli to wówczas moi najbliżsi partnerzy. Naprawdę mogłam na nich zawsze liczyć. Jak chciałam zrobić aukcję, to pomogli zdobyć prace od swoich artystów. Dochód był przeznaczony na zakup dzieł sztuki.

Mówisz o latach, gdy byłaś przez dwie kadencje przewodniczącą AICA?

Tak, wcześniej się tym nie zajmowałam. Tak się złożyło, że poznałam wówczas osobę, która uwijała się w tej samej sprawie w ministerstwie. Był to Tadeusz Zielniewicz, który chyba działał z ramienia ministra. Połączyliśmy siły. Ja gwarantowałam poparcie środowiska, a on umiejętność poruszania się w świecie polityki pomiędzy PiS i PO.

W sumie niezły tercet, ty z Zielniewiczem i Andą Rottenberg.

Tak. Postawiliśmy na Andę, ponieważ była najbardziej rozpoznawalna medialnie. Wówczas dyskusja o budowie muzeum dopiero się zaczynała. Po Zachęcie Anda była najbardziej rozpoznawalną osobą ze środowiska w Polsce i miała szansę przebić się do dziennikarzy i mediów. Anda została dyrektorką artystyczną, Tadeusz Zielniewicz był dyrektorem, a ja byłamsobie tam z tyłu.

Szara eminencja.

Jak zwykle.



Kwerenda do wystawy *Pejzaż semiotyczny* u Wilhelma Sasnala w Tarnowie, 2002; fot. Dorota Kryszkowska; archiwum prywatne Doroty Monkiewicz

Tworzyłaś z Radą program MSN?

Pomagałam w tworzeniu Rady MSN i jak przeczytałam gdzieś – chyba zresztą w „Szumie” – że to muzeum nie miało programu, to mną bardzo zatrzęsło.

Mówisz o tym, co było przed Joanną Mytkowską.

Tak. Bardzo ciężko nad tym pracowaliśmy, ponieważ nigdy nie robiliśmy programu i nigdy nie budowaliśmy muzeum. Tadeusz Zielniewicz załatwił socjologów i profesora od organizacji, który przychodził i nas wszystkiego uczył. Rada była spora – w sumie 12 osób.

Byłaś w Radzie?

Byłam w Radzie Programowej. Anda była przewodniczącą, jako dyrektor artystyczny. To był świetny zespół. Był z nami też między innymi Piotr Piotrowski. To były ważne rozmowy, podczas których wypracowywaliśmy po raz pierwszy mnóstwo rzeczy. Z jednej strony przerobiliśmy całą teorię muzeów. Z drugiej kwestie

publiczności i tego, co dla tej publiczności możemy zrobić. To było połączone z działaniami w AICA, z kongresami, publikacjami, które do dziś pozostają kamieniami milowymi w dyskursie muzeologicznym. Joanna zrobiła na pewno inny program i miała inne priorytety, ale to, co zrobiła Rada, do dziś procentuje. Wszystkim nam, którzy braliśmy w tym udział, coś nam to dało.

Zbliżyliśmy się powoli do Wrocławia. To moment, kiedy zaczynasz myśleć o stworzeniu nowej instytucji.

W 1995 roku Szymczykowi powiedziałam, że zbuduję nowe muzeum. Tylko myślałam, że zbuduję je przy Muzeum Narodowym.

Pracując w Radzie, czyli na rzecz Muzeum Sztuki Nowoczesnej, startowałaś w konkursach.

W jednym. Na Muzeum Sztuki w Łodzi. Razem z Jarosławem Suchanem. Po spotkaniu z komisją wracaliśmy nawet razem samochodem, omawiając, co kto z nas powiedział podczas konkursu.

Pomimo zaangażowania w Muzeum Sztuki Nowoczesnej brałaś pod uwagę Łódź...

To było już w momencie, kiedy to się sypało. Musiałam już wiedzieć, że z tego nic nie będzie, a miałam bardzo trudną sytuację w pracy. Miałam już dosyć Muzeum Narodowego i szukałam innego miejsca. Czułam się już gotowa do zostania dyrektorką. Uważałam, że mam odpowiednie kompetencje. Z drugiej strony nie wierzyłam, że ten konkurs wygram, ale chciałam zobaczyć, jak to jest, jak się startuje w konkursach. Wiedziałam, że koledzy startują w różnych konkursach i pomyślałam, że ja też wystartuję i zobaczę, o co pytają. Były jakieś szanse, że wygram, bo bardzo mnie popierało łódzkie środowisko, ale nie podobałam się tamtej komisji z różnych powodów.

W Łodzi byłaś pamiętana z czasów Strychu.

Tak, byłam pamiętana i to życzliwie, więc wszyscy chcieli, żebym tam została dyrektorką. W komisji byli przedstawiciele Urzędu Marszałkowskiego, w których oczach wydawałam się osobą niepoważną, ponieważ mówiłam bardzo emocjonalnie, ile trzeba zrobić, żeby postawić to muzeum na nogi. Dzisiaj inaczej bym się zaprezentowała. Ale wówczas pokazałam się im prawdopodobnie jako śmieszna, bezpośrednia i niepoważna osoba.

Nie tylko Mirosław Borusiewicz odchodził w tym czasie do niechlubnej pamięci. Ten czas to także schyłek panowania Ruszczyca. Nigdy nie brałaś pod uwagę, że to jest to miejsce, w którym mogłabyś...

Zawsze myślałam o sobie bardzo skromnie; gdyby mnie różni ludzie nie popychali, to pewnie nie starałabym się o stanowiska. Zawsze myślałam o sobie, że mało umiem i jestem słaba. Do pewnego momentu. Mogę pracować, ale nie robić kariery. Zawsze było tak, że ktoś mówił: „Dorota, przecie ty już powinnaś zaaplikować na tę pozycję”. Z AICA było tak samo. Długo byłam sekretarzem i Masza wymyśliła, że już mogę być prezesem. Mnie się wydawało, że wszyscy są ode mnie starsi, mądrzejsi i poważniejsi.

Od motywacji wewnętrznych bardziej interesuje mnie sytuacja w samej instytucji. Przecież w Muzeum Narodowym już się wtedy kotłowało, a na mieście wymieniano szereg nazwisk osób, które miały zastąpić Ruszczyca.

Koleżanki z działu miały takie pomysły i mówiły: „Dorota, powinnaś wystartować na dyrektora Muzeum Narodowego”. Po pierwsze,

uważałam, że to są dla mnie za wysokie progi. Po drugiej, myślałam ze smutkiem: „Kochane, chcecie, żebym została dyrektorem, ale jak zostanę, to będę musiała was zwolnić, bo mamy nadzatrudnienie, a ja siedzę w tym muzeum po uszy i wiem, jakie reformy trzeba przeprowadzić”. Nie miałam też ambicji być dyrektorem wielodziałowego muzeum. Do dziś ich nie mam, bo mnie interesuje sztuka współczesna.

Muzeum Sztuki jest muzeum wielodziałowym. Ale tam chodzi głównie o sztukę współczesną.

Teraz czas na rozpad waszego projektu Muzeum Sztuki Nowoczesnej i waszej wizji tego miejsca. Joanna Mytkowska – jak zauważyłaś – ma inny pomysł niż wy na to miejsce, ale z drugiej strony powiedziałaś, że wszyscy zaangażowani w projekt coś z niego dla siebie wynieśli i to ich ukształtowało. W jakim stopniu doświadczenie pracy przy MSN wpłynęło na twoją wizję Muzeum Współczesnego Wrocław?

O sytuacji wokół MSN mogę opowiedzieć tylko faktograficznie. Po pierwsze, nie będę już wnikać w opowieści, jaką to było dla mnie traumą, że ten projekt upadł. To wszystko spowodowało, że nie chciałam już mieszkać w Warszawie i patrzeć na to, co tu się będzie działo, bo tak bardzo osobiście to odbierałam. To była jedna rzecz. Po drugiej, w tym samym czasie gniło i rozpadało się Muzeum Narodowe pod wodzą jakiegoś administratora. Nie doczekałam momentu, w którym przyszedł Piotr Piotrowski. W owym czasie nie mogliśmy robić już niemal nic. Wtedy dostałam propozycję, żeby stworzyć muzeum we Wrocławiu. Dostałam ją dlatego, że byłam w Radzie MSN razem z Piotrem Krajewskim. Piotr wiedział mniej więcej to, co ja. Razem się uczyliśmy. I on zaproponował mnie do pomocy urzędnikom wrocławskim. We Wrocławiu mogliśmy wykorzystać to, czego się nauczyliśmy przy projektowaniu Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Ale w Warszawie znałaś wszystkich, a we Wrocławiu nikogo.
Znałam Piotra Krajewskiego.

Mam na myśli polityków z Wrocławia: Rafała Dutkiewicza, Bogdana Zdrojewskiego, Kazimierza Michała Ujazdowskiego...

Z Ujazdowskim raz się spotkałam, kiedy był ministrem kultury. Ale tutaj nie.

Muzeum Współczesne Wrocław było także projektem politycznym. Podobnie zresztą jak Muzeum Sztuki Nowoczesnej było wypadkową działań politycznych, nie tylko środowiskowych i artystycznych. Rozumiem, że jak przyjeżdżałaś do Wrocławia, to już miałaś tę świadomość? Wiedziałam, jaka jest sytuacja polityczna w mieście. Była dobra. Między ministrem kultury a prezydentem miasta ewidentnie była przyjaźń. Przyjaźń, która w tej chwili jest bardzo szorstka. Wchodziłam w zu-

pełnie nową sytuację, ponieważ zaczęłam pracować w urzędzie miejskim. To była rewolucja w moim życiu zawodowym, bo byłam kustoszem i pracowałam w muzeum w otoczeniu artystów, zajmowałam się przede wszystkim sztuką, chociaż od pewnego czasu rzeczywiście pochłonęły mnie sprawy administracyjno-polityczne, w takiej skali, jaką możemy mieć w naszym środowisku. W moim muzeum nic się nie działo, więc spokojnie mogłam oddawać się w całości MSN, będąc zatrudniona w tym muzeum, bo nikt ode mnie niczego nie oczekiwał. Szczególnie przez ostatnie lata mojej pracy. Do Wrocławia przyjeżdżałam również z pozytywnym nastawieniem. Chciałam zmiany. Wiedziałam, że to będzie przygoda. Całe życie mieszkałam w Warszawie, więc chciałam spróbować wyjechać i zobaczyć, jak to jest gdzie indziej. Zaczęłam od pracy w urzędzie i na początku to był szok, bo musiałam się przyzwyczaić, nauczyć procedur, jakie obowiązują urzędników, a one są zupełnie inne niż muzealne.

Dorota Monkiewicz niesie kwiaty do instalacji Julity Wójcik, Nowy Jork-Queens, 2003, wystawa *Architectures of Gender*; archiwum prywatne Doroty Monkiewicz





Jest wiele rzeczy, które wydają się absurdalne, ale dlatego że urzędnik pracuje w administracji publicznej, to muszą być przestrzegane. W ogóle administracja funkcjonuje w innym obiegu prawnym niż muzea. Byłam pełna pozytywnych emocji i pozytywnych oczekiwań. Przekonałam się, że urząd jest nowoczesny, że poznaję bardzo fajne osoby, które są świetnie wykształcone, że wszyscy myślą pozytywnie. Wcześniej męczyło mnie to, że nic nie mogłam robić w tym Narodowym, a tutaj mam szansę i wszystko idzie do przodu. Realizujemy, konstruujemy, budujemy, działamy na rzecz przyszłości. Co ważne, to były nie tylko moje odczucia, ale też ludzi, których spotykałam dookoła. Niosła nas podobna fala entuzjazmu. W tym urzędzie i poza nim. A dla mnie budować, konstruować i robić coś pozytywnego jest sensem życia.

Szybko udało ci się przejść pierwszy etap. Stworzyć instytucję, znaleźć siedzibę tym-

czasową, sprawnie przeprowadzić konkurs architektoniczny...

Udało się to dzięki doświadczeniom z Warszawy. Wspólnie z Piotrem Krajewskim postawiliśmy warunek, że – proszę bardzo – piszemy misję i wizję oraz przygotowujemy plan funkcjonalno-użytkowy, ale będziemy w jury konkursu, ponieważ wiemy, co w tym muzeum ma być. Przygotowywałam już taki „PFU” w Warszawie, ale potem nie byłam w jury, co wpłynęło na wynik konkursu.

Jak znalazłaś siedzibę tymczasową?

To cała historia. Najpierw przez półtora roku projektowaliśmy to muzeum. Doszliśmy do etapu projektu wykonawczego, czyli ostatniego etapu, po którym rozpoczyna się już przetargi, bo już wszystko wiadomo, no i wtedy skończyła się przyjaźń między panem prezydentem a panem ministrem. Wtedy pan minister powiedział, że nie ma na to muzeum pieniędzy i że swoją rezerwę przekaże na Pawilon Czterech Kopuł, bo budynek się wali i trzeba go ratować, a to jest zabytek UNESCO. Ja to tłumaczę bardzo naiwnie, bo nie wiem, jakie były prawdziwe powody.

Pierwszy harmonogram zakładał, że muzeum ma być zbudowane w 2015 roku.

Mieliśmy harmonogram, w jakim czasie można zbudować muzeum. Zostałam dość późno zaproszona do projektu. Powinnam być ściągnięta rok wcześniej, ale daliśmy z siebie wszystko, żeby zdążyć na ministerialny konkurs projektów. Byliśmy gotowi, a pieniądze i tak dostał Pawilon Czterech Kopuł. Nieważne, że warunkiem uzyskania finansowania było pozwolenie na budowę i gotowy projekt. Mieliśmy to, a nie dostaliśmy pieniędzy, natomiast Pawilon Czterech Kopuł był na etapie wczesnego projektowania, wstępnej koncepcji i dostał.

Jeden do zera w meczu Zdrojewski–Dutkiewicz. Dawni koledzy walczyli o głosy wrocławian, ministerstwo walczyło z miastem, Platforma Obywatelska z lokalną konkurencją. Wszystko się sypie – znów – ale jednocześnie decydujesz się stworzyć tę instytucję mimo wszystko.

Najpierw zaprojektowany został budynek. Potem napisałam statut, zresztą bazując na doświadczeniach MSN i konsultując się z Maszą Potocką, która miała już statut MOCAK. Statut zanieśliśmy do ministerstwa, bo wszystkie muzea, które powstają, muszą mieć statut uzgodniony w ministerstwie, a dopiero potem jest poddawany przez Radę Miasta pod głosowanie, czy w ogóle chce się założyć taką instytucję. I muszę powiedzieć, że ze strony Zdrojewskiego doznawałam tylko życzliwości, mimo że byłam z Warszawy i wcześniejszej się nie znaliśmy. Ten nasz statut zaginął w ministerstwie i minister zadzwonił do mnie osobiście, żeby powiedzieć, że został odszukany i że on już go parafował. Miałam wrażenie, że Zdrojewski nad wyraz się stara. Kiedy statut był już zarejestrowany, to został przegłosowany podczas zebrania Rady Miasta, która tym samym

zdecydowała, że powstaje nowa instytucja. Kiedy się okazało, że nie dostajemy pieniędzy z ministerstwa i trzeba będzie poczekać, to miasto zaproponowało mi ten budynek jako siedzibę tymczasową. Było to dla mnie duże rozczarowanie, bo myślałam, że pierwszy raz w życiu będę wreszcie pracować w czymś, co jest właściwie wybudowane i dobrze działa, a znowu dostałam ruinę. Wahałam się, czy nie wracać do Warszawy, ale ciągnęło wilka do lasu, chciałam jednak coś zrobić. Konsultowałam się wtedy z Piotrem Krajewskim. Myślałam wtedy, że ten schron jest na wygwizdowie, bo nie byłam wcześniej w tej części miasta, mimo że od dwóch lat mieszkałam we Wrocławiu. Piotr zapewniał, że to nie jest tak daleko i namawiał mnie, żebym się zdecydowała. Aneta Szyłak mówiła to samo. I tak mnie przekonywali. Przyszłam tutaj z asystentką mierzyć odległości, bo trudno było się nawet zorientować, czy schron się w ogóle do czegoś nadaje, czy tu można będzie zrobić projekcję i powiesić obraz. Wszystko przymierzałyśmy do kolekcji dolnośląskiej Zachęty. Sprawdzaliśmy, czy przez drzwi da się wnieść wszystkie obiekty. Okazało się, że właściwie wszystko wejdzie. No i się zdecydowałam.

To był 2010 rok.

Tak. Przyszłam w marcu 2009 roku, w czerwcu 2010 roku mamy projekt wykonawczy i dowiadujemy się, że nie mamy na niego pieniędzy, a jesienią rusza już ta adaptacja i we wrześniu 2011 roku otwieramy siedzibę tymczasową.

Dziś instytucja zatrudnia 19 osób, które realizują program i nadzorują kolekcję. Czy przychodząc tu, wiedziałaś, że perspektywa budowy budynku, który wygrał konkurs, przesuwa się, ale nie jest odłożona całkowicie do szuflady?

Wiedziałam, że wszystko się przesunie i że musimy zaczekać, aż skończy się budowa Narodowego Forum Muzyki. Tak mi powiedziano. Wtedy miały być zwroty unijne – bo NFM jest częściowo finansowane przez unię – i wtedy ruszymy z budową muzeum. Wiedziałam, że muszę chwilę zaczekać. Pomyślałam, że to może nawet lepiej, bo mamy czas potrzebny na zbudowanie instytucji i zespołu, wypróbowanie pewnych rzeczy, wypracowanie procedur, pracę nad kolekcją. Przekonałam się, że nawet dobrze jest zacząć z takiego poziomu. Zostałam mianowana dyrektorem i należało stworzyć instytucję. Najpierw byłam tylko ja. Potem było nas już pięcioro i dalej muzeum stopniowo rosło. Ale Narodowe Forum Muzyki miało być skończone w 2013 roku, a otworzyło się w 2015 roku. Miałam nadzieję, że zaczniemy budować w 2013 roku i otworzymy w 2019 roku, a kto wie, może nawet w 2018 roku. Tak to było wszystko obliczone, kiedy otwieraliśmy muzeum w zaadaptowanym schronie przeciwlotniczym na placu Strzegomskim.



Rozmowa jest autoryzowanym fragmentem spotkania z Dorotą Monkiewicz i Arturem Żmijewskim przy okazji działań w Muzeum Współczesnym Wrocław realizowanych od lutego 2015 roku do czerwca 2016 roku przy wsparciu Instytutu Adama Mickiewicza (Culture.pl), Ambasady Stanów Zjednoczonych oraz Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. W projekcie udział wzięli Maureen Connor, Noah Fischer, Oleksiy Radinski, Zofia Waślicka, Artur Żmijewski i zespół MWW.



Lato 2016: Kalendarz wystaw w Polsce i Europie Środkowo- -Wschodniej

POLSKA

Białystok

Galeria Arsenat

Nowe ilustracje
3 czerwca – 18 sierpnia 2016

Performance Arsenat
24 czerwca 2016

Wojciech Doroszuk
1 lipca – 11 sierpnia 2016

Corin Sworn
1 lipca – 11 sierpnia 2016

Nikita Kadan, *Kości się
przemieszały*
26 sierpnia – 29 września 2016
wystawa w ramach festiwalu Wschód
kultury / Inny wymiar

Ciprian Muresan
26 sierpnia – 29 września 2016
wystawa w ramach festiwalu Wschód
kultury / Inny wymiar

Bytom

CSW Kronika

Wszystkie zmywy do piwnicy
23 lipca – 1 września 2016

Mateusz Choróbski,
Powolny upadek podróży
23 lipca – 1 września 2016

Częstochowa

**Festiwal Sztuki w Przestrzeni
Publicznej ART.eria Szósty Strzał**
7–11 września 2016

Gdańsk

Alternativa 2016

Uszczerbki i Straty
24 czerwca – 15 września 2016

CSW Łaźnia

IRWIN, *Seeding Plants*
13 maja – 17 lipca 2016

New Generation – SIZAK
17 czerwca – 17 lipca 2016

Agnieszka Kalinowska,
Wodopój
12 sierpnia – 23 października 2016

Gdańska Galeria Fotografii

Sonia Szóstak,
Wiek niewinności
8 lipca – 18 września 2016

Stanisław Szalay, *Dokumentacja pol-
skiego krajobrazu*
30 września – 4 grudnia 2016

Gdańska Galeria Güntera Grassa

Nie-Miejsca
26 sierpnia – 30 października 2016

Gdańska Galeria Miejska

Paganus
24 czerwca – 7 sierpnia 2016

Zuza Golińska,
Common Ground
26 sierpnia – 23 września 2016

Kolonia Artystów

Daniel Koniusz,
DOUBLESPEAK
18 czerwca – 17 lipca 2016

Muzeum Narodowe w Gdańsku

Saga rodu Sobczaków
30 lipca – 20 listopada 2016

Maxim Kantor.
Rodzina kontra imperium
24 września – 27 listopada 2016

Kalisz

Galeria Sztuki im. Jana Tarasina

Tomasz Machciński, *Bez kadru*
7 lipca – 3 września 2016

Katowice

BWA Katowice

Widmo
29 lipca – 11 września 2016

Galeria Rondo Sztuki

*Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych
w Katowicach*
lipiec 2016

David Bowie, *Live on Earth?*
5–28 sierpnia 2016

Katowice Street Art Festival

Going Beyond Street Art
19–26 czerwca 2016

Muzeum Śląskie

Anatomia czasu. Wczoraj, dziś, jutro
14 maja – 3 lipca 2016

Kraków

Bunkier Sztuki

*Inżynieria obrazu –
(Re)aktywacja fotografii*
15 maja – 21 sierpnia 2016
wystawa organizowana w ramach
Miesiąca Fotografii w Krakowie

Aurélien Froment / Krzysztof Pijarski,
Moiré
3 czerwca – 21 sierpnia 2016

Tekst i jego wykonanie
3 czerwca – 21 sierpnia 2016

Cricoteka

Kiedy znów będę mały?
17 czerwca – 18 września 2016

Galeria Starmach

Paul Graham, *Nowa Europa*
13 maja – 10 czerwca 2016
wystawa organizowana w ramach
Miesiąca Fotografii w Krakowie

Galeria Zderzak

Cyryl Polaczek, *Odmiany pośrednie*
24 maja – 30 czerwca 2016

Ziemowit Kmieć, *Black Gloves*
5–30 lipca 2016

Henryk

Ojciec szklarz, matka szyba
9 czerwca – 23 lipca 2016

Studio foto-video Henryk
30 lipca – 10 września 2016

Księgarnia | Wystawa

IAMESH Ephemeral Art Meeting
8 czerwca – 12 lipca 2016

Justyna Górowska, Adam Gruba,
Bartosz Przybył-Ołowski,
HATI HATI HATS
10 czerwca – 8 lipca 2016

*I would prefer not to. Ale się nie
upieram*
15 lipca – 14 sierpnia 2016

Amanda Wieczorek, *Detroit*
20 sierpnia – 20 września 2016

Międzynarodowe Centrum Kultury

Max Ernst. Sny ornitologa
31 maja – 28 sierpnia 2016

MOCAK

Medycyna w sztuce
22 kwietnia – 2 października 2016

Olga Kisseleva
23 czerwca – 25 września 2016

Ćwiczenia przed lustrem
23 czerwca – 25 września 2016

Jonasz Stern, *Krajobraz po zagładzie*
4 sierpnia – 4 września 2016

Muzeum Narodowe w Krakowie

Ewa Kuryluk, *Nie śnij o miłości, Kuryluk*
5 maja – 14 sierpnia 2016

Widna

Kinga Nowak,
Formy wyobraźni
31 maja – 30 czerwca 2016

Mateusz Kula, *Zestawy*
8–30 lipca 2016

Łódź

Atlas Sztuki

Robert Rauschenberg, *Travels*
10 czerwca – 11 września 2016
wystawa organizowana w ramach
Fotofestiwalu

Stefan Gierowski
16 września – 16 października 2016

Galeria Manhattan

Justyna Górowska, *Bieguni*
16 września – 4 października 2016

Muzeum Sztuki

*Rozdzielona Wspólnota –
The Inoperative Community II*
20 maja – 28 sierpnia 2016

Tamás Kaszás we współpracy z Anikó
Loránt (ex-artists' collective)
Ćwiczenia w autonomii
3 czerwca – 25 września 2016

Lublin

Centrum Spotkania Kultur

Sebastião Salgado, *Genesis*
27 maja – 7 sierpnia 2016

Galeria Biała

Sofie Muller z udziałem Roberta
Kuśmirowskiego, *Rzeźby mentalne*
3 czerwca – 22 lipca 2016

Irena Nawrot, *Zmarszczki*
16 września – 14 października 2016

Galeria Labirynt

DE - MO - KRA - CJA
20 maja – 10 lipca 2016

Otwarte Miasto VIII Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej

23 czerwca – 21 lipca 2016

Nowy Sącz

BWA Sokół

Pany chłopcy, chłopcy pany
24 czerwca – 11 września 2016

Opole

Galeria Sztuki Współczesnej

Ben Muthofer

25 maja – 26 czerwca 2016

Orońsko

Centrum Rzeźby Polskiej

Tony Cragg, *Rzeźba*

11 czerwca – 30 października 2016

Poznań

Galeria Arsenał

Jerzy Kalina, *Wańka Wstańka*

24 czerwca – 24 lipca 2016

Bianka Rolando, *Dürer*

1 sierpnia – 14 sierpnia 2016

Ryszard Kaja

5–28 sierpnia 2016

Galeria Ego

Leon Tarasewicz

13 maja – 14 czerwca

Bartek Otocky, *Symptomy*

9 września – 10 października

Galeria pf

Karol Komorowski, *Po czwarte*

7 czerwca – 10 lipca 2016

Galeria Piekary

Antoni Mikołajczyk

17 czerwca – 30 września 2016

Rodríguez Gallery

Andrés Pachón, *Magic Lantern*

19 maja – 16 czerwca 2016

142 Radom

MCSW Elektrownia

Forma i nieprzedstawialne

6 maja – 24 lipca 2016

Aleksandra Szczodry, *Wędrownka*

1 sierpnia – 30 października 2016

Jenny Brockmann, *Ciało i przestrzeń*

19 sierpnia – 16 października 2016

Słupsk i Ustka

Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej

Apologia przypadkowości

7 lipca – 30 września 2016

Sopot

05 ARTLOOP Festival

Kumulacja

27 sierpnia – 4 września 2016

PGS Sopot

Wystawa laureatów i finalistów konkursu Artystyczna Podróż Hestii, *Wśród twarzy*

21 czerwca – 3 lipca 2016

Paweł Althamer i Grupa Nowolipie, *Uskrzydleni*

30 czerwca – 15 sierpnia 2016

Andrzej Różycki, *Fotografia multimedialna*

15 września – 23 października 2016

Szczecin

inSPIRACJE 11

Oksydan

24–26 czerwca 2016

Trafostacja Sztuki

Sound Systems

18 czerwca – 18 września 2016

Zona Sztuki Aktualnej

Wystawa najlepszych dyplomów Akademii Sztuki 2015

23 czerwca – 23 lipca 2016

Tarnów

BWA Tarnów

Wykrój. Miasto. Tarnów

18 czerwca – 28 sierpnia 2016

Światosław Karwat, *Wiosenne przesilenie*

1–15 września 2016

Aleksandra Dziaczkowska,

Zielono-czarne

19 września – 16 października 2016

Toruń

CSW Znaki Czasu

Międzynarodowy Festiwal Performance

6–9 lipca 2016

Kości wszystkich ludzi

23 września – 13 listopada 2016

Galeria Miłoś

Liliana Piskorska, *Scum*

25 czerwca – 31 lipca 2016

Obserwatorium Miejskie: Zasoby

20 sierpnia – 25 września 2016

Galeria Sztuki Wozownia

Mathilde Papapietro, *Druga natura*

1–31 lipca 2016

W stronę człowieka. W hołdzie Zofii Rydet

1–31 lipca 2016

Jerzy Hejnowicz

5–28 sierpnia 2016

Tobiasz Jędrak

5–28 sierpnia 2016

Magdalena Wdowicz-Wierzbowska,

Po prostu męża mi brakuje

5–28 sierpnia 2016

Warszawa

BWA Warszawa

Małe formy rzeźbiarskie

28 czerwca – 10 września 2016

CSW Zamek Ujazdowski

El Hadji Sy, *Na początku myślałem, że tańczę*

16 czerwca – 16 października 2016

PKO Project Room: Krystian Truth

Czaplicki

23 czerwca – 31 lipca 2016

PKO Project Room: Rafał Żarski

4 sierpnia – 11 września 2016

Fundacja Galerii Foksal

Robert Kuśmirowski, *KREW-WERK*
od 24 czerwca

Fundacja Profile

Procedery sztuki lat 70.
16 czerwca – 18 września 2016

Galeria Dawid Radziszewski

Krzysztof Mężyk
24 czerwca – 22 lipca 2016

Galeria Foksal

MIEJSCE
30 czerwca – 2 września 2016

Galeria Opera

Wiesław Szamborski
24 maja – 26 czerwca 2016

Leto

Black Hole Generation (David Krňanský, Martin Lukáč, Julius Reichel),
Nuance Freshovosti
7 maja – 25 czerwca 2016

Le Guern

Roman Owidzki, *Forma w malarstwie*
20 maja – 30 lipca 2016

lokal_30

Zuzanna Janin, *Biała Kruk*
25 maja – 9 lipca 2016

Anna Maria Łuczak, Wiktor Polak,
Joanna Szumacher, *Trup radości*
2–17 września 2016

Miejsce Projektów Zachęty

Złożone, rozłożone
17 czerwca – 15 sierpnia 2016

Alicja Dobrucka
19 sierpnia – 16 października 2016

Muzeum Narodowe w Warszawie

Marzenie i rzeczywistość.
Gmach Muzeum Narodowego w Warszawie
12 maja – 31 lipca 2016

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego

Rodin / Dunikowski, *Kobieta w polu widzenia*
22 maja – 18 września 2016

Dorota Buczkowska, *Uzdrowisko*
29 maja – 2 października 2016

Muzeum Sztuki Nowoczesnej

Ćwiczenia z kreatywności
24 czerwca – 4 września 2016

Propaganda

Jagoda Przybylak, *Zbliżenia*
21 maja – 18 czerwca 2016

Raster

Slavs and Tatars, *Towarzystwo Szubrawców*
21 maja – 30 lipca 2016

Spektra Art Space

Henryk Stażewski
23 kwietnia – 31 lipca 2016

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

Teresa Kazimiera Murak-Rembielińska
6 maja – 17 lipca 2016

Podróżnicy

13 maja – 21 sierpnia 2016

Rafał Bujnowski, *Maj 2066*
10 czerwca – 21 sierpnia 2016

Bogactwo

26 sierpnia – 23 października 2016

Jacek Malinowski, *Dwubiegunowo*
2 września – 16 października

Wrocław**BWA Wrocław**

Alicja Patanowska, *Myszy i ludzie*
16 czerwca – 30 lipca 2016

Krzysztof M. Bednarski, *Gravity.*
Tadeuszowi Karpowiczowi
26 czerwca – 31 lipca 2016

Max Syron
4 sierpnia – 30 sierpnia 2016

Galeria Miejska we Wrocławiu

Jeune Création Européenne
30 czerwca – 31 lipca 2016

MWW Muzeum Współczesne Wrocław

Maureen Connor, Noah Fischer,
Oleksyi Radinsky, Zofia Waślicka, Artur
Żmijewski, *Muzeum Współczesne*
20 maja – 16 sierpnia 2016

Stosunki pracy. Z międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Współczesnego Wrocław
10 czerwca 2016 – 27 marca 2017

Narodowe Forum Muzyki

Sztuka szuka IQ. Artyści Wrocławia
2 lipca – 11 września 2016
wystawa w ramach ESK 2016

Pawilon Czterech Kopuł. Muzeum Sztuki Współczesnej

otwarcie 25 czerwca 2016

Letnia Rezydencja. Kolekcja Marxa gościnnie we Wrocławiu
23 sierpnia 2016 – 22 stycznia 2017

SURVIVAL 14. Przegląd Sztuki

Warsztat pracy
24–28 czerwca 2016

TIFF Festival 2016

Rivers & Roads
1–11 września 2016

WRO Art Center

Eco Expanded City / Utopie
13 maja – 3 lipca 2016

Zielona Góra**BWA Zielona Góra**

Bud'mo! / Bądźmy!
10 czerwca – 3 lipca 2016

Piotr Leszczyński
8–24 lipca 2016

EUROPA ŚRODKOWO- -WSCHODNIA

CZECHY

Brno

Moravská galerie

Josef Hoffmann / Josef Frank, *From „Endless Garniture” to an Open System*
22 czerwca – 30 października 2016

Ostrawa

Plato

Pavel Pepperstein, *Memory Is Over*
18 maja – 21 sierpnia 2016

Roman Štětina, *Návod k upotřebení Jiřího Koláře*
22 czerwca – 18 września 2016

Praga

FUTURA

More Than Lovers, More Than Friends
22 czerwca – 11 września 2016

Robert Šalanda, *Passive Perpetrator*
22 czerwca – 11 września 2016

Galerie hlavního města Prahy / Prague City Gallery

David Cronenberg, *Evolution*
19 lutego – 17 lipca 2017

Hunt Kastner Gallery

Dalibor Chatrný
27 maja – 30 lipca 2016

MeetFactory

Enacting Stillness
11 czerwca – 28 sierpnia 2016

Iza Tarasewicz, *TURBA, TURBO*
11 czerwca – 20 lipca 2016

Anders Grønlien / Anežka Hošková
28 lipca – 31 sierpnia 2016

Národní galerie

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

Ai Weiwei, *Zodiac Heads*
6 lutego – 31 sierpnia 2016

Zdenek Rykr and the *Chocolate Factory*
27 maja – 28 sierpnia 2016

Nicole Morris / Miroslava Večeřová
24 czerwca – 10 września 2016

Dreams and Reality: 30 Years of the Architecture Collection at the National Gallery in Prague
24 czerwca – 18 września 2016

ESTONIA

Talin

Eesti Kunstimuseum / Art Museum of Estonia

Kumu Hits. Contemporary Art from the Collection of the Art Museum of Estonia.

8 kwietnia – 28 sierpnia 2016

Cold Look. Variations of Hyperrealism in Estonian Art

13 maja – 9 października 2016

Marcel Lefrancq and Belgian Surrealist Photography

8 lipca – 6 listopada 2016

LITWA

Wilno

Galerija Avertai

Heimo Zobernig / Julia Haller
22 czerwca – 14 sierpnia 2016

Siuloaikinio meno centras / Contemporary Art Centre

Antanas Gerlikas
17 czerwca – 14 sierpnia 2016

Network Architecture Lab (Kazys Varnelis / Leigha Dennis), *Detachment*
17 czerwca – 14 sierpnia 2016

Post Ars „Score”
17 czerwca – 14 sierpnia 2016

ŁOTWA

Ryga

kim? Contemporary Art Centre

Edgars Gluhovs
2 września – 16 października 2016

Daiga Grantina
2 września – 16 października 2016

Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs / Latvian Centre for Contemporary Art

Artūrs Punte
30 czerwca – 27 lipca 2016

Augusta Lāra
11 sierpnia – 30 września 2016

Survival Kit 8

Acupuncture of Society
8–25 września 2016

ROSJA

Moskwa

Garage Museum of Contemporary Art

Rashid Johnson, *Within Our Gates*
17 marca – 31 sierpnia 2016

Mauro Restiffe, *Post-soviet Russia 1995–2015*
7 kwietnia – 26 czerwca 2016

Urs Fischer, *Small Axe*
10 czerwca – 21 sierpnia 2016

Co-Thinkers
7 lipca – 9 września 2016

Multimedia Art Museum

Russian Space
18 maja – 11 września 2016

The State Tretyakov Gallery

The Modern Art. Restart. End of the 1950s to 2000s
8 kwietnia – 1 września 2017

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

Mikhail Dronov, *Sculpture of 1960s–2000s*
2 czerwca – 11 września 2016

RUMUNIA

Bukareszt

Bucharest Biennale 7

26 maja – 30 czerwca 2016

Muzeul National de Arta Contemporana / National Museum of Contemporary Art

Shape of Time – Future of Nostalgia

20 kwietnia – 9 października 2016

Jiří Kovanda

od 30 czerwca 2016

Kluż-Napoka

Galeria Sabot

Răzvan Botiș, *Cashmere Thoughts*

10 maja – 25 czerwca 2016

SŁOWACJA

Bratysława

Kunsthalle Bratislava

Fear of the Unknown

17 marca – 31 lipca 2016

Krištof Kintera, *Natural Nervosity*

5 maja – 26 czerwca 2016

Slovenská národná galéria / Slovak National Gallery

François Kollar, *A Working Eye*

10 czerwca – 11 września 2016

Stano Filko, *The Poetry of Space*

– *Cosmos*

24 czerwca – 18 września 2016

Tranzit

Small Big World

27 maja – 16 lipca 2016

UKRAINA

Charków

COME in Gallery

Polina Karpova, 38

19–31 sierpnia 2016

Non-Stop Media Festival

2–9 września 2016

Kijów

Pinchuk Art Centre

Lada Nakonechna

21 maja – 4 września 2016

Research Platform: Guilt

21 maja – 2 października 2016

Loss. In memory of Babi Yar

21 maja 2016 – 8 stycznia 2017

Research Platform: Transformation

21 maja 2016 – 8 stycznia 2017

Shcherbenko Art Centre

Yaroslav Prysiazhniuk

15 czerwca – 9 lipca 2016

WĘGRY

Budapeszt

Magyar Nemzeti Galéria / Hungarian National Gallery

Picasso – Transfigurations, 1895–1972

22 kwietnia – 31 czerwca 2016

Ludwig Museum

Contemporary Art in Albania and

Kosovo

25 lipca – 11 września 2016

The Wild West. A History of Wrocław's

Avant-Garde

30 września – 27 listopada 2016

Young Poland

30 września – 4 grudnia 2016

Molnár Ani Galéria

Emese Benczúr / Marge Monko,

Let It Shine

11 maja – 16 września 2016

Tranzit

Cartography of Artist Solidarity –

Narratives and Ghosts from the

International Art Exhibition for

Palestine, 1978

2 czerwca – 31 lipca 2016

Trapéz

Dominika Trapp

23 czerwca – 29 lipca 2016



RECENZJE

- 146 *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*, tekst: Wojciech Albiński
- 148 Jan Mančuška, *Najważniejsze zawsze jest niewidoczne*, tekst: Katarzyna Szydłowska
- 150 *W muzeum wszystko wolno*, tekst: Ignacy Mazur
- 151 *Wojciech Zamecznik. Foto-graficznie*, tekst: Piotr Słodkowski
- 154 Eduardo Chilida, *Brzmienia*, tekst: Piotr Policht
- 156 Antti Laitinen, *W poszukiwaniu utopii*, tekst: Natalia Cieślak
- 158 Norman Leto, *Ludzie, którzy ciągle czegoś ode mnie chcą*, tekst: Jakub Gawkowski
- 160 *Z mojego okna widać wszystkie kopce*, tekst: Joanna Kobylt
- 162 *Wobec awangardy XX wieku w wyborze Andrzeja Paruzela*, tekst: Maja Wolniewska
- 164 *Tempus fugit. O czasie i przemijaniu*, tekst: Jolanta Bobala
- 166 *Tadeusz Kantor. Odłona trzecia. Marioneta*, tekst: Anna Miller
- 168 *Układ otwarty*, tekst: Daga Ochendowska
- 170 *Chłoprobotnik i boa grzechotnik*, tekst: Przemysław Chodań
- 171 *Salon de Fleurus*, tekst: Maja Wolniewska
- 173 Krystian Truth Czaplicki, *Kropka nad i*, tekst: Marcin Ludwin
- 175 Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, *Tabela. Co? Czym? [Polityka]*, tekst: Jakub Knera
- 177 Daniil Galkin, *Paraliż senny*; Dominik Cymer, *DREAMS & MARKETING*; Bartosz Zaskórski, *Historia rury oraz inne historie miłosne*, tekst: Marcin Ludwin
- 180 Piotr Janas, *52.255494N, 21.074795E*, tekst: Piotr Kosiewski
- 182 Rafał Dominik, *Black Mesa*; Gizela Mickiewicz, *Następne teraz*, tekst: Jan Owczarek
- 185 *Cały czas w pracy*, tekst: Arkadiusz Półtorak
- 187 VALIE EXPORT, *Tattooed years / Tatuowane lata*, tekst: Agata Pyzik
- 189 Żanna Kadyrowa / Alice Nikitinová, *Barwy ochronne*, tekst: Piotr Sikora
- 191 *Nieczytelność. Konteksty pisma*, tekst: Łukasz Musielak
- 193 *Rzeczy robią rzeczy*, tekst: Witold Mrozek
- 195 *Zintegrowane działania partycypacyjne*, tekst: Wojciech Albiński
- 196 *From Museum Critique to the Critical Museum*, tekst: Adam Mazur
- 197 Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tekst: Wojciech Szymański



Frank Stella i synagogi dawnej Polski

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa
kuratorzy: Artur Tanikowski, Clifford Chanin
19 lutego – 20 czerwca 2016

Oczywiście, tak jak głosiły plakaty, mamy do czynienia z „gwiazdą światowej sztuki” („nareszcie w Polsce”), ranga dzieł odpowiada, powiedzmy, obecności Rothko w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2013 roku, ton zapowiedzi jest jak najbardziej uzasadniony, ale to dopiero lokalny kontekst tworzy największy efekt wystawy.

Cykl obrazów Franka Stelli *Polish Village* wędruje po rozmaitych muzeach świata i zapewne w takim formacie mogłyby zostać zaprezentowane również w Warszawie. Dzięki pomysłowi Artura Tanikowskiego, kuratora wystawy, obrazy zostały jednak pokazane w specyficznie polskim czy żydowskim kontekście. Sygnalizuje to zresztą sam tytuł wystawy – *Frank Stella i synagogi dawnej Polski*; spójnik w tytule dzieli ją na pół, ale jest w tym podziale także cała przyjemność jej oglądania.

I tak w sali wystaw czasowych muzeum mamy przed sobą elegancko zestawione dwie historie, które przylegają do siebie, niby to nie stykając się ze sobą, i tą niemal wzorową równoległością zaskakują, jak głębokie, trwałe, ale i ukryte mogą być wpływy i przenikanie idei między sobą.

Z jednej strony dzięki filmom, wystawionym szkicom architektonicznym i prezentacjom multimedialnym przedstawiona została zawiła historia powstania książki *Bóżnice drewniane* Marii i Kazimierza Piechotków. Tak poznajemy Szymona Zajczyka, fotografa tychże bóżnic, studentów realizujących rysunki, które weszły w skład książki, i profesorów Politechniki Warszawskiej tworzących środowisko do takiej pracy. To jedna historia. Z drugiej strony widzimy genezę powstania cyklu *Polish Village* Franka Stelli.

Otóż Stella w „połowie drogi życia”, będąc już człowiekiem wolnym, jak sam o sobie powiedział, przed dłuższą wizytą w szpitalu dostał – można pomyśleć nieco przypadkiem – owe *Bóżnice drewniane*, książkę która przez dziesięciolecia dojrzała po drugiej stronie oceanu. Jej powstaniu nie przeszkodziło spalenie większości fotografii, zamordowanie fotografa, spale-



Frank Stella, *Bogoria IV*, 1971, technika mieszana, kolekcja Ralpa DeLuki; © 2015 Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York

nie samych świątyń i ludzi, którzy do nich przychodzili.

Jak przeskoczyła iskra?

Stella, który pod koniec lat 60. „wąsał się” – jeśli można tak powiedzieć – w neoawangardowym rozmyciu znaków, tytułując swoje prefiguratywne w stosunku do obecnych w Warszawie prace nazwami miasteczek stanu New Hampshire czy bliskowschodnich medyn, nagle dzięki bóżnicom trafił w splot znaków, który pozwolił wypowiedzieć mu swoją historię.

To dzięki książce Piechotków znajdując w końcu język, dzięki któremu może oddać hołd abstrakcji i poszukiwaną drogę w przeszłość, do miejsca, gdzie się narodziła. Jest to droga na linii, jak mówi w przywołanym wywiadzie: Berlin–Warszawa–Moskwa. Od tej pory Stella będzie budował obrazy z tego, co ma w książce – z zachwyty nad ciesielstwem i formą żydowskiej architektury, jednocześnie wciąż zajmując się abstrakcją.

Obrazy powstają kilka lat, na wystawie jest mnóstwo prototypów, właściwe obiekty zajmują całe ściany, wypełniając je kontrastującymi formami i kolorami, tytułowane są nazwami miejscowości, w których wcześniej stały bóżnice: Bogoria, Łunna Wola, Lanckorona, Olkienniki. Czy da się zauważyć jakieś podobieństwo do świątyń? Czy w ogóle chodzi o odwzorowanie? Tym razem znaczenia płyną na drugi brzeg oceanu. Jeśli, jak głosi Serge Guilbaut w swojej detektywistycznej historii *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, amerykańscy malarze ukradli coś z Europy, jeden z nich najzupełniej świadomie w kolejnym pokoleniu zwraca tę ideę nie tylko pierwszym abstrakcjonistom, ale i całej kulturze – która po prostu przestała istnieć. Znikła.

Ale czy aby na pewno znikła? No, właśnie. To zasadnicze wrażenie, które towarzyszy oglądaniu tych wielkich kolorowych płaszczyzn *hard-edge painting*, *color-field painting*, czy jak zwał, podobnie jak czytaniu

amerykańskiej literatury żydowskiej. Może tylko rozmyła się, jak to się mówi, w „większej kałuży”, zabarwiając ją swoimi kolorami. Skąd bierze się energia Saula Bellowa, codzienny, skryty spirytualizm Jerome’a D. Salinger’a czy dynamizm Philipa Roth’a – jeśli odwołamy się tylko do literatury? Z tych rubieży, z których również pochodzą te obrazy. Ze świata aszkenazyjskich Żydów, który przetrwał właśnie w takim kształcie.

Frank Stella jest Włochem, co unieważnia narodowy wątek w tej historii, podobnie jak podkreślane w katalogu wystawy wątpliwości, czy aby na pewno bóżnice budowali żydowscy cieśle. Można się oczywiście spierać, że jeśli polscy cieśle, to rozwiązania były polskie; co więcej, polskie chaty miały całą kosmogonię i przy wiązaniach używanych do łączenia bali synagog musiały być przeniesione i polskie wątki, ale to bzdura.

Ostatecznie chodzi o samo budowanie – to słowa Stelli, które przytacza jako swoje upraszczające odkrycie – „Zbuduj, a potem

pomaluj”. Jeśli wcześniej budowano z drewna, teraz można budować to samo z filcu, dykty, tektury (co jest zresztą kolejnym ciekawym przeżyciem podczas tej wystawy – jak wygląda i starzeje się oryginał, który wcześniej tyle razy obracano w JPG).

W tej energii, wędrującej w tę i z powrotem przez Atlantyk, fascynuje doświadczenie ludzkiej, bo już nie narodowej siły twórczej, która nawet jeśli nie zachowała nic z tradycji, wraca co pokolenie z nową siłą. Być może zresztą to ocalanie tradycji zachodzi na dużo głębszym i mniej świadomym poziomie, który właśnie ta wystawa unaocznia. Ktoś, gdzieś, jakaś książka, hołd złożony abstrakcji. I proszę, tu wszystko zostaje wyświetlone.

Co do owych cieśli, być może sam znam potomka jednego z takich wirtuozów. Jako dziecko widziałem, jak zamachiwał się siekierą do wciosu. Siedząc gdzieś na belkach budowanej wiejskiej chałupy, zamykał na chwilę oczy i tuż obok palców łądowała siekiera. Zawsze trafiał i w przeciągu tygodni powstawał dom.

To przypomniało mi inną historię związaną z tą wędrówką energii. O chasydach mówi się, że przekształcili kabałę w etos, rozbijając jej rygorystykę i wnosząc w nią nowego ducha, pneumę, która na powrót ożywiła żydowski mistycyzm. W jakimś sensie mamy do czynienia z powtórzeniem tamtej historii sprzed 300 lat. Jak to się ma do cieśli z zamkniętymi oczyma? Bał Szem Tow twierdził, że cała różnica między jego nauką a kabałą polega na tym, że światy, przez które dusza musi przejść, aby zjednoczyć się z Bogiem, on zobaczył w środku człowieka.

Gdy patrzy się na te wiszące w przyciasnych może dla nich salach obrazy – monumentalne, a zarazem radosne, pełne grających ze sobą kolorów, płaszczyzn, nieliczące się ze ścianą, ramą i tradycjami, a zarazem głęboko z nich czerpiące, właśnie przez ducha, który wieje, kędy chce – samemu można doświadczyć tego uczucia. Tym mocniej, że dzieje się to tutaj, tuż obok politechniki z jej międzywojennym Zakładem Architektury Polskiej, projektowanych przez Piechotków warszawskich osiedli i chociażby na Mazowszu z jego bóżnicami. Jak się okazuje, bóżnice dalej tu istnieją.

Wojciech Albiński



Ján Mančuška,

Najważniejsze zawsze jest niewidoczne

ms², Łódź

kurator: Vít Havránek

26 lutego – 24 kwietnia 2016

„Gdybym miał na dłuższy czas zatrzymać się w jednym miejscu, oznaczałoby to dla mnie rezygnację” – mówił Ján Mančuška do kuratora wystawy w Muzeum Sztuki 2 w Łodzi, Vít Havránek w wywiadzie dla „Flash Art” z 2010 roku. I rzeczywiście, trudno w jego pracach uchwycić kontynuację jakiegoś stylu, ulubione medium. Celem wystawy *Najważniejsze zawsze jest niewidoczne* jest właśnie uporządkowanie, wręcz chronologizacja, twórczości artysty, którego prace, choć różnorodne stylistycznie, zdecydowanie inspirowane były działaniami środkowoeuropejskiego konceptualizmu. Niestety, wystawa Jána Mančuški w łódzkim Muzeum Sztuki jest retrospektywą. Artysta zmarł przedwcześnie w 2011 roku, pozostawiając po sobie fantastyczne projekty, ale i znaczny niedosyt.

Mančuška zadebiutował w Pradze w połowie lat 90. XX wieku. We wspomnianym już wywiadzie twierdził, że konsekwentna apolityczność świata sztuki po 1968 roku w Czechosłowacji była formą sprzeciwu, bycie apolitycznym oznaczało wybór bardzo polityczny. Sam artysta uważał akt artystyczny za posiadający znaczenie polityczne – dla niego siłą sztuki był fakt, że koncepcja artystyczna jest w stanie zmienić ludzkie postrzeganie i sposób życia.

Wystawę Jána Mančuški można podzielić na cztery okresy jego twórczości. Najwcześniejszy etap to prace z końca lat 90., kiedy artysta, „uziemiony” z powodu choroby, tworzył „martwe natury” – prace z użyciem zwykłych, dostępnych przedmiotów; kolaże z patyczków do uszu, jednorazowych sztućców i rurek po napojach. Z tego okresu pochodzi praca *Boli tylko wtedy, kiedy się śmieję* z 1999 roku. To kolaż na płycie pilśniowej, przedstawiający domowe urządzenia hydrauliczne, a może źle funkcjonujący organizm?

Wkrótce jednak artysta porzucił skromne materiały na rzecz pracy z tekstem. W swoich instalacjach Mančuška często nadawał tekstowi indywidualny charakter,

odrywał go od otoczenia i traktował bardziej jako obiekt, symbol niż tylko element tworzący większą całość. Tekst stawał się u niego obiektem w przestrzeni, nośnikiem treści wizualnych. W 2003 roku powstała praca *Kubek*, będąca ukłonem w stronę twórczości Josepha Kosutha; diagram myśli, oficjalnych znaczeń i prywatnych asocjacji wokół obiektu, jakim jest kubek, a także jego obraz z rzutnika. Inną ciekawą pracą z tego okresu jest *Podczas gdy przechadzałem się... po swojej pracowni in ISCP, 323 W 39th Street #811, New York* z 2004 roku. To wizualny zapis trasy, którą artysta przemierzał, przechadzając się po swojej pracowni. Wykres, który zaznacza elastyczna gumka rozciągnięta nad głową widza, jest jak widzialny wektor ruchu. Na gumce artysta drobniutko opisał swoją wędrówkę. W pracy *Inny (Poprosiłem moją żonę, by pomalowała na czarno wszystkie fragmenty mojego ciała, których nie mogę zobaczyć)* z 2007 roku Mančuška użył swojego ciała do skonstruowania specyficznej mapy. Fakt, że artysta miał pod koniec akcji całą zaczerwioną twarz, okazał się symboliczny. To, że twarz, która jest naszą wizytówką, podstawą naszej identyfikacji i reprezentacji, jest niewidoczna dla osoby ją posiadającej, stanowi paradoks – to, co nas identyfikuje, jest dla nas niewidzialne.

Z kolei około 2010 roku Mančuška zaczął tworzyć prace związane z problematyką narracji filmowej. Artysta interesował się i eksperymentował z nieliniarnym odczytywaniem historii, zarówno w filmie, jak i w teatrze. Doskonałym przykładem tego zainteresowania jest *Stracona pamięć (opowieść postkatastroficzna)*. Trójkanałowa projekcja filmu 16mm, opowiadającego historię miasta, nad którym wydarzyła się niewielka katastrofa. Poznamy jej historię kilku osób, które w zapętleniu powtarzają swoje czynności. Jednak dotyka ich stopniowa amnezja, aż do ostatnich fragmentów filmu, w którym bohaterowie krążą bez celu po mieście, nie pamiętając,



Ján Mančuška, *Najważniejsze zawsze jest niewidoczne*, widok wystawy; fot. Dominik Figiel, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



co zamierzali zrobić i gdzie pójść. Artysta uważał, że dlatego iż pamięć jest wybiórcza, defragmentuje wydarzenia i szczegóły, powinna mieć formę dramatyczną, aby zostać zrozumiana.

Podobną pracą, jednak dotyczącą narracji scenicznej, jest *Gra odwrotna* z 2010 roku. To przedstawienie teatralne z zawodowymi aktorami. Mančuška napisał scenariusz, poetycką historię człowieka, który traci ukochaną i próbuje ją odnaleźć. Jednak dopiero po jakimś czasie widz orientuje się, że choć treść odgrywana jest od początku do końca, ruch sceniczny odbywa się od końca do początku. Aktorzy chodzą wspak, a ich gesty i wypowiedzi spotykają się tylko w wybranych punktach kulminacyjnych, gdzieś pośrodku opowieści.

Sam artysta wyraźnie wskazywał na dwa nurty, sprzeczne ze sobą, ale równorzędnie obecne w jego twórczości. Po pierwsze, postkonceptualne skupienie na języku dzieła. Stąd zainteresowanie tak różnorodnymi mediami jak performance, film, wideo, instalacja czy wreszcie literatura i tekst. Mančuška traktował język jako proces narracji. Z drugiej strony intrygowała go jednak opowiadana historia. Operowanie pomiędzy tymi dwoma biegunami – kwestią sztuczności języka, a zarazem wagą

przekazywanej opowieści, były główną siłą napędową jego sztuki.

Mimo złożoności formalnej wystawa Jána Mančuški *Najważniejsze zawsze jest niewidoczne* jest przystępna, a zarazem dyskretnie poetycka. Kurator prowadzi nas po najważniejszych dziełach artysty, zaczynając od tych wczesnych, prawie studenckich, wręcz żartów, przez dojrzałe tekstowe instalacje postkonceptualne, na filmach i przedstawieniach teatralnych kończąc. Widz może też zobaczyć wcześniej nieprezentowane szkice prac i kolaże z pracowni artysty.

Dodatkowym walorem wystawy jest to, jak projektant aranżacji poradził sobie z niełatwą przestrzenią wystaw czasowych w Muzeum Sztuki przy ulicy Ogrodowej w Łodzi. Okrągłe słupy, podpierające konstrukcję budynku nieraz zakłócają czytelny odbiór ekspozycji w tym miejscu. Jednak wystawa Mančuški jest inna. Przez zarysowanie nieistniejących ścian, jakby przeniesionych z minimalistycznej scenografii teatralnej, przestrzeń nabiera lekkości, a widz, zamiast ginąć w meandrach ścianek, może skupić się na wyselekcjonowanych instalacjach artysty.

Katarzyna Szydłowska



W muzeum wszystko wolno

Muzeum Narodowe w Warszawie
28 lutego – 8 maja 2016

Wystawa ma tytuł *W muzeum wszystko wolno*. Idąc na nią, zastanawiałem się, czy można tańczyć, biegać, śpiewać i rozwalać te wszystkie cenne artefakty. Czy to wszystko wolno? Czy wolno pokazywać niedozwolone i makabryczne obrazy – na przykład faceta zabijającego kobietę albo na odwrót? Po drodze zobaczyłem plakat, na którym niewyraźnie było napisane flamastrem: „Lew z zegarem”. Gdybym tego dokładnie nie przeczytał, to byłoby „lueu z pługazem”. Ale jak wychodziłem z muzeum, to plakat już mi się podobał, bo było na nim wszystko, co mi się podobało: Minotaur, smoki, zegar z lwem i broń.

Duże wrażenie zrobiły na mnie otwierające się wielkie drzwi do muzeum. Bravo! Bo dziecko nie mogłoby takich drzwi samo otworzyć. W środku dużo kamien-

nych ścian i kolumn, jakbym był w starym egipskim pałacu. Figura Zeusa i pomnik Juliusza Cezara to raczej nie jest wystawa dla dzieci. Wystawa dla dzieci była obok schodów. W pierwszej sali bardzo śmieszny konik, który się ubrudził, a czyszczą go husarscy żołnierze. To dziwaczne i śmieszne. Ubrania niefajne, ale za to fajne srebrne krzyże oraz krzyż eldorado – srebrny, chociaż powinien być złoty. Strzelby też były super. W drugiej sali podobały mi się smoki, choć napisy były nieczytelne, bo znów napisane niewyraźnie flamastrem, a w sali było ciemno. Oba smoki są bardzo fajne i wyglądają jak prawdziwe albo jak sobowtóry smoka wawelskiego lub jego podobizna. Jeden z nich z głową jak rekin młot to strażnik skarbcza. Nazywa się Lwica Kara Shishi. Dalej podobały mi

się bardzo te wszystkie bogactwa, które pochodzą pewnie z Egiptu i Grecji. Lew bardzo mi się podobał, choć gorzej wyglądał narysowany flamastrem na plakacie. Jest też obraz słynnego Buddy. Są trzy figurki Buddy. Moim zdaniem jeden oznacza wolność i sprawiedliwość (ten na koniu), drugi miłość i pokój (ten największy z czterema rękami), a trzeci żyźne pola i dużo jedzenia (ten bardzo gruby). Sala żółta bardzo mi się podoba, bo są różne słowa i świeci się krzyżówka. Uzupełniłem trzy słowa – „Aleksander”, „Chiny” i „Chrystus” – i poszedłem dalej. Dalej też mi się podobało, bo było dużo potworów, zombi i tajnych przejść. To najlepsza jak na razie część wystawy. Następna sala była fajna, bo był w niej labirynt i film o Minotaurze, który w stroju gwiazdowego pilota tłucze się



To jest protoma. protoma jest wykonana ze szwecyjskiego złota.
Ta protoma przebyła bardzo długą drogę z egiptu była w
Francji, Prosi i w Chinach. Trafiała do muzeum narodowego
w Warszawie w 1961. Ma Ponad 3 wieki. Kosztuje
15000 bo cała jest wykonana ze złota. Robiono ją
na zjazd króla Augusta 3. Robiono ją 1rok.
Wykonawca to ppa ppa ppa ppa dwiadek
picasa. Znalaziono go w pałacu Augusta 3.
Pecha jeszcze dostał że londynder ją trzymał i
podarował ją padome kiedy się pobierali. Z wyjątkiem
jako byk.
Nela lat 9



Protoma, Nela, lat 9

W porównaniu do *Bitwy pod Grunwaldem* jest dobrze. Wystawa jest fajna (oprócz tych średniowiecznych ubranek). Było dużo napisów, ale ich nie czytałem, bo oglądałem rzeczy na wystawie. Dzieci powinny robić wszystkie wystawy. Wtedy byłoby milej i zabawniej.

z ninja na miecze świetlne. Nic nie rozumiałem, bo nic nie było słycać, ale mi się podobało, tylko szkoda, że nie było gdzie usiąść. Labirynt miał tylko jeden zaułek i bardzo łatwo się przez niego przechodziło. Dopiero na końcu się zorientowałem, że jest tajne przejście. Na końcu była kobieta-świnia. Bardzo dziwna – pewnie mówią na nią „świnia” w teorii, bo jest bardzo niefajna, a teraz ją tak przedstawili gołą z twarzą świni. To bez sensu.

Na koniec pani dała mi bardzo dużo ulotek i powiedziała, że skoro piszę o tym muzeum, to dostają je wszystkie za darmo. Użyłem ich do pisania tego tekstu. Było w nich dużo quizów. Na przykład dowie-

działem się o Lwicy Kara Shishi. Rozwiązałem test i jestem jak strażnik Lokapala – „odważny i roztropny”.

Wystawa jest bardzo fajna, ale niektóre rzeczy są dziwaczne. Szczerze mówiąc, podobał mi się film z Minotaurem (choć nic nie słyszałem), smoki i zegar z lwem i strzelby. Niektóre rzeczy mi się podobały, a niektóre tak średnio, czyli zwyczajnie. Po prostu nie zwróciły mojej uwagi. Ale nie było nic, co by mi się nie podobało. Choć nie wszystkiego można było dotykać i nie wszędzie można było wchodzić, dlatego wystawa nie była wcale specjalna. Podobała mi się sala, gdzie było wiele trupów, bo to były pewnie ofiary Minotaura.

W porównaniu do *Bitwy pod Grunwaldem* jest dobrze. Wystawa jest fajna (oprócz tych średniowiecznych ubranek). Było dużo napisów, ale ich nie czytałem, bo oglądałem rzeczy na wystawie. Dzieci powinny robić wszystkie wystawy. Wtedy byłoby milej i zabawniej. Spotkałem bardzo dużo dzieci i im się chyba podobało. Nie miałem odwagi się z nimi zapoznać i dlatego się z nimi nie bawiłem. Jakbym robił wystawę dla dzieci, to zrobiłbym kącik zabaw i lepszy film o Minotaurze, a także sale z różnymi dziwnymi, żywymi gadami i węzami boa jak w zoo w terrarium i żeby był basen ze zjeżdżalnią i wycieczki helikopterem. Taka wystawa byłaby ekstra! Pewnie by to kosztowało, ale byłoby warto.

KONIEC

Ignacy Mazur (lat siedem)

Z Wojciech Zamecznik. Foto-graficznie

Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa
kuratorki: Karolina Puchała-Rojek,
Karolina Ziębińska-Lewandowska
30 stycznia – 24 kwietnia 2016

Wojciech Zamecznik. *Foto-graficznie* jest projektem, który bardzo dobrze – i to przynajmniej na dwóch płaszczyznach – odpowiada na dobrze już zauważalne w ostatnich latach wzmożone zainteresowanie wystawami historycznymi, na różne sposoby przepisującymi genealogie nowoczesności. W samej Zachęcie robiono to albo ramując pole sztuki według danego problemu (przykładem może być wystawa *Kosmos wzywa!*), albo wysuwając na pierwszy plan logikę wymazywania białych plam i faktograficzno-addytywnego uzupełniania kanonu (*Dzikie pola*). Równie często po-

ručną formułą, łączącą oba te zabiegi, okazywała się wystawa monograficzna, która wydobywała z niepamięci znaczne fragmenty *œuvre* artystów i/lub reinterpretowała je według nowego klucza; na myśl przychodzi przede wszystkim Teresa Żarnowerówna jako surrealistka, czyli *Artystka końca utopii* (Muzeum Sztuki w Łodzi) oraz Andrzej Wróblewski w postaci *Recto / Verso* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie). Słowem, użycie monograficznej wystawy historycznej, której stawką jest przypomnienie artystki/artysty w taki sposób, aby opowiedzieć o nowych wymiarach nowoczesności, to pierwsza płaszczyzna budowania analogii do *Wojciecha Zamecznika. Foto-graficznie*. Drugą jest dowartościowanie pracy przy wykorzystaniu materiałów archiwalnych. Ta z kolei może być mniej lub bardziej indywidualną pracą badawczą, jak w przypad-

ku Andrzeja Turowskiego nad twórczością Jerzego Kujawskiego (Muzeum Narodowe w Poznaniu) czy Turowskiego i Milady Słiznińskiej nad dziełami Żarnower. Coraz częściej bywa ona jednak już wchłonięta przez różne instytucje – rozumiem przez to nie tylko prosty fakt, że ma ona instytucjonalne umocowanie, co skądinąd jest oczywiste, ale przede wszystkim, że wąsko sprofilowane badania silnie wpisują się w politykę konkretnych instytucji, nierzadko nadając im tożsamość. Można to zauważyć w działaniach Fundacji im. Andrzeja Wróblewskiego czy Fundacji Archeologia Fotografii, zajmującej się archiwami Zbigniewa Dłubaka czy właśnie Zamecznika.

Ostatnia duża wystawa monograficzna Wojciecha Zamecznika odbyła się w Zachęcie... w 1988 roku. W katalogu obecnej, co łatwo zrozumieć, podkreśla się ten dystans czasowy, niejako równoznaczny

z zastojem w badaniach nad dorobkiem artysty. Jest zatem zrozumiałe, że właśnie archiwum, które Fundacja Archeologia Fotografii opracowywała przez ostatnich pięć lat, znajduje się teraz w centrum uwagi, bo może dać impuls do ponownej refleksji nad Zamecznikiem – zarówno jeśli chodzi o źródła (wszechstronny materiał wizualny, zapiski, „kuchnia” pracy artysty...), jak i potencjalnie oparte na nich reinterpretacje jego dzieła. *Wojciech Zamecznik. Fotograficznie* rzeczywiście kieruje myśli na te dwie płaszczyzny źródeł i interpretacji – i już choćby z tego powodu nie można powiedzieć, że jest to nieudany projekt. Jednocześnie nie wykorzystuje pełni możliwości żadnej z nich – i dlatego nie można też powiedzieć, że nie mógłby on być lepszy.

Rozmowa z kuratorkami, opublikowana na stronie internetowej „Szumu”, daje dobre pojęcie o ogromie niewidocznej pracy nad archiwum *sensu largo* i w kontekście wystawy *sensu stricto*. Po pierwsze, wydzielanie lub niewydzielanie części fotograficznej z całości zbiorów, selekcja i identyfikacja odbitek, rekontekstualizacja fotografii. Po drugie, problematyzacja, a więc wyłonienie odrębnego fragmentu z magmy materiału (relacja grafiki i fotografii). Po trzecie, mnóstwo decyzji wytworzeniowych: rozróżnienie oryginałów (wystawionych na ścianach) od zeskanowanych negatywów (zaprezentowanych wirtualnie w formie projekcji) czy nadanie innego statusu reprintom plakatów. Wystarczy podobne wyliczenie, by zgodzić się z Karoliną Puchałą-Rojek, twierdzącą, że „tak naprawdę to nie jest wystawa, która pokazuje archiwum w bezpośrednim sensie. Jest tu bardzo wiele radykalnych decyzji niepokazywania wszystkich stopni”. Decyzji, które nie tylko są uzasadnione, gdyż trudno ukazać archiwum *in extenso*, ale także, dodajmy, na ogół trafne. Wątpliwość nie odnosi się do konieczności samej mediacji, lecz niemalże całkowitej niewidoczności tego ruchu na wystawie, a to już wydaje się kłopotliwe. Ciekawe, że niniejszy problem można rozpatrywać w kontekście interesu zarówno kuratorek, jak i widzów. Pierwszych, bo uchylenie rąbka tajemnicy dotyczącej źródeł: ich statusu, skali zapośredniczeń, form prezentacji, daje myślnie wyobrażenie o wkładzie pracy – w istocie projekt kosztował kuratorki więcej, niż można by przypuszczać. Drugich, bo z uwagi na nierówny poziom przygotowania publiczności ogranicza się w ten sposób jej możliwość bardziej świadomego kontaktu z tym, co ogląda. Oczy-



Wojciech Zamecznik,
Halina Zamecznik,
studium do projektu
plakatu *Muzyka polska*,
1963; © J. i S. Zamecznik
/ Fundacja Archeologia
Fotografii

wicie, nie można abstrahować od charakteru i profilu pokazu i mimo to postulować wystawę laboratoryjną dla wąskiego grona specjalistów. Taki zarzut trafiałby w próżnię, co nie zmienia faktu, że ukazana w tle metarefleksja nad, najkrócej mówiąc, naturą materiałów wizualnych byłaby w przypadku tej ekspozycji bardziej niż pożądana.

Inna kwestia to interpretacja widzów. Teza wystawy jest merytorycznie klarowna i historycznie umocowana, ale podana nazbyt subtelnie. Oto niezmiernie ciekawy temat: związki grafiki i fotografii w twórczości Wojciecha Zamecznika. Rozszczepia się on na cały szereg problemów: eksperyment przekraczający konwencjonalnie wyznaczone granice medium; funkcje fotografii w życiu i twórczości Zamecznika rozpięte między prywatnymi zdjęciami a materiałem wprzęgniętym do grafiki użytkowej; ambiwalentny status teje fotografii, oparty chyba bardziej na przygodnym jej użyciu niż podmiotowym potraktowaniu; warunki możliwości jej przenikania do reklamy, plakatu, projektów książek i okładek; wreszcie najciekawsza kwestia – ujęcia komparatystyczne wertykalne i horyzontalne, dia-

chroniczne i synchroniczne, pytania o genealogię podobnych zabiegów w dziedzictwie Bauhausu oraz o podobne postawy u współczesnych artystów. W przywołanej rozmowie kuratorki, które do podobnych sądów są najbardziej uprawnione, przekonują, że w wielu z tych punktów twórczość Zamecznika stanowi wyjątkowe studium przypadku. Problem ten wybrzmiewa jednak głównie w tytule wystawy – *Foto-graficznie* – a poza nim zdaje się już rozmywać.

Przykłady najwyrazistszego zastosowania fotografii w pracach graficznych zostały pokazane w ostatnich, zdecydowanie najlepszych, salach wystawy, w których bardzo ciekawie prezentują się zestawienia zdjęć i projektów, między innymi do plakatów społecznych *Zmień światła* (1964) czy *Wszyscy odpowiadamy za bezpieczeństwo dzieci* (1964), a także stworzony z wykorzystaniem fotografii film animowany *Italia'61* (wraz z Janem Lenicą). Same prace – te i wiele innych – naocznie ukazują więc tezę o przenikaniu mediów w *œuvre* artysty. Trudno też zarzucić narracji pokazu brak spójności czy logiki, skoro widz najpierw dowiadyuje się o mniej lub bardziej przygodnych kontaktach Zamecznika z fo-

tografią, które z czasem dały podstawę do jego „foto-grafiki”.

Mimo wszystko ekspozycja wywołuje wrażenie pewnego dysonansu. Z jednej strony, zważywszy na wieloletnią pracę nad archiwum, która stoi za wystawą, stawka przedsięwzięcia (czego zresztą nikt nie ukrywa) jest bardzo wysoka, poczynając od gruntownych rekontekstualizacji i nowych ustaleń okołofotograficznych, a skończywszy na (wskazanej wcześniej) – problematyzacji materiału, tak aby ostatecznie o wiele mocniej zaznaczyć obecność Zamecznika w polskiej nowoczesności. Z drugiej strony jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że *Foto-graficznie* jako projekt wystawienniczy uchyla ten ciężar gatunkowy i zbyt często sprowadza ekspozycję do poziomu prezentacji dobrego materiału wizualnego. Na taki kierunek odbioru wystawy naprowadzają zwłaszcza komentarze kuratorskie, które nie dość, że są lakoniczne i dlatego niekiedy zbyt ogólnikowe w objaśnianiu ważnych kwestii (na przykład idei *Patrzę ≠ Widzę – Widzę = Myślę*), to przede wszystkim zatrzymują się na opisie poniżej poziomu interpretacji, zbyt rzadko wyciągając konkluzje ze skądinąd cennych ustaleń i rozpatrując je w odpowiednim, bardziej pogłębionym kontekście. Zwłaszcza że kuratorki mają do tego merytoryczną podstawę, czego dowodzi choćby jeden z najlepszych komentarzy – krótki, ale treściwy – do rysunków świetlnych: mowa w nim o odniesieniach do awangardowych

eksperymentów lat 20. i 30. XX wieku oraz bardzo ciekawym związku między podobnymi praktykami powojennymi oraz malarstwem gestu i sztuką użytkową. Ogólnie rzecz ujmując, pogłębiona problematyzacja materiału została bardzo wyraźnie przeniesiona w inne miejsce – do katalogu, w którym znajdują się wartościowe teksty Julie Jones, Marcina Lachowskiego czy, na marginesie tematyki wystawy, Katarzyny Jęzowskiej.

Oczywiście wystawa stanowi suwerenne medium i sposób wypowiedzi. Nie jest też prawdą, że za upomnieniem się o wyraźniejszy dyskurs wystawy musi stać ignorancja tekstualizmu, ślepego na autonomiczny „dyskurs przestrzeni”. Jest natomiast prawdą, że zbytne ograniczenie tegoż komentarza zbyt łatwo może prowadzić do drugiej skrajności: estetyzacji. Akurat w przypadku Zamecznika i wystawy w Zachęcie to przesunięcie byłoby niezwykle łatwe, gdyż jego prace zachwycają wizualnie, ale również niezmiernie rozczarowują, gdyż – o czym już wspominałem – ten pierwszorzędny materiał pozwala na znacznie więcej niż przedstawienie go tak, by olśniewał, i wszyscy, łącznie z kuratorkami, zdają sobie z tego sprawę. Poza tym alternatywą dla pułapki tekstualizmu nie jest tylko estetyzm; między tymi skrajnościami znajdowano już „trzecią drogę” i w ostatnim czasie bardzo dobrze uwidoczniła to *Warszawa w Budowie*, dając przykład, jak można wprowadzić obszer-

ny komentarz kontekstowy i zarazem eksponować obiekty z pełnym poszanowaniem ich nietekstowego charakteru. W tym świetle tradycyjny podział na wystawę – prezentację i katalog – opracowanie wydaje się coraz bardziej wątpliwy.

Wojciech Zamecznik... jest ekspozycją wartościową, ale niespójną. Pytanie jednak – kto wie, czy nie najważniejsze, jakie można postawić – brzmi: czy ma to jakiegokolwiek większe znaczenie? Na ile adekwatna i sprawcza jest dziś refleksja nad wystawą jako jednostkowym wydarzeniem artystycznym w sytuacji, kiedy – z braku lepszego słowa – hybrydyczny „ruch wystawienniczo-badawczy” odbywa się zdecydowanie powyżej tego poziomu? Wystawiennictwo, które poza wszystkim innym zawsze było narzędziem upowszechniania wiedzy, uwidoczniło ten swój wymiar jeszcze bardziej, a wiedza coraz częściej przepływa od dużych instytucji muzealno-akademickich do małych, ale efektywnych fundacji. Ten stan rzeczy ma zalety i wady, rodzi potencjalne możliwości i zagrożenia: zwiększa kreatywność i wydolność produkcji naukowej, ale – jako że stykają się tu mało kompatybilne pola wiedzy i rynku – niesie także ryzyko zawłaszczania i opatrywania materiałów do badań znakiem *copyright* (jest to uwaga ogólna, nie zaś świadectwo wystawione Fundacji Archeologia Fotografii). Niezależnie od tego, czy skupi się uwagę na pozytywnych czy negatywnych aspektach sytuacji, jej nieredukowalną konsekwencją jest właśnie myślenie w kategoriach makro, w taki sposób, że wystawa pozostaje tylko jednym z etapów wieloletniego projektu. Tak samo jak twórczość Andrzeja Wróblewskiego działalność Wojciecha Zamecznika była i będzie tematem badań przez kolejne lata, jego archiwum – przedmiotem rozmaitych zabiegów instytucjonalno-interpretacyjnych, a dorobek – obiektem ekspozycyjnym: od kameralnych wystaw organizowanych przez Fundację Archeologia Fotografii, przez tę przygotowaną w Zachęcie, do planowanych pokazów eksportowych w Lozannie i paryskim Centre Pompidou. Może więc przedmiot oceny i refleksji również powinien się zmienić w większym stopniu, tak aby obejmował całe to o wiele obszerniejsze, hybrydyczne pole?

Piotr Słodkowski



Wojciech Zamecznik,
studium do projektu plakatu
Muzyka polska, 1963;
© J. i S. Zamecznik / Fundacja
Archeologia Fotografii



Eduardo Chillida, *Brzmienia*

BWA Wrocław, w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016

kuratorzy: Inés R. Artola, Ignacio Chillida

15 stycznia – 13 marca 2016

Brzmienia Eduarda Chillidy, jedna z wystaw będących częścią programu inauguracyjnego Europejskiej Stolicy Kultury we Wrocławiu, stanowiły najmocniejszy punkt w obszarze sztuk wizualnych owego programu. Przestrzeni dla ekspozycji przygotowanej przez kuratorkę Inés R. Artolę i Ignacia Chillidę, syna rzeźbiarza i dyrektora poświęconego mu muzeum, użytych wrocławskie BWA. I dobrze na tym wyszło. Pokaz prac baskijskiego rzeźbiarza koncentrujący się na związkach jego rzeźb z muzyką i uzupełniony dwiema stworzonym na tę okazję kompozycjami to kurtuazyjny ukłon w stronę równocześnie noszącego miano ESK hiszpańskiego San Sebastián. Jeśli jednak bezpieczna klasyka z importu przyćmiewa resztę atrakcji, nie trzeba wyłuszczać, jak nędznie jako całość wypadł wrocławski inauguracyjny weekend, zwłaszcza po zeszłorocznych „zapowiedziach” ESK zrealizowanych przez Muzeum Współczesne Wrocław – *Dispossession* i *Dzikich Polach*. Z hiszpańskim rzeźbiarzem konkurowały środowiskowe

anegdotki Poli Dwurnik, a nawet zupełnie kurioza, jak pokaz na Wyspie Słodowej, pełen taneczno-akrobatycznych wygibasów i zonglerki ogniem i słowami zaczynającymi się na „k...”, mający więcej wspólnego z ulicznym kuglarstwem niż jakkolwiek pojmowaną kulturą. Konkurować zatem nie było trudno.

Urodzony w połowie lat 20. Eduardo Chillida, po porzuceniu studiów architektonicznych i krótkim epizodzie kariery piłkarskiej, zakończonej kontuzją, przeszedł typową dla swojego pokolenia szybką ewolucję od realistycznych wprawek do abstrakcji. W artystyczną dojrzałość wkroczył w latach 50., w zenicie frankistowskiej dyktatury i czasach międzynarodowej świetności ekspresyjnej rzeźby w metalu na granicy abstrakcji i figuracji. W tym duchu, bliskim Seymourowi Lip-tonowi i Herbertowi Ferberowi, tworzył ażurowe kompozycje z kutego żelaza i ciężkiej blachy o quasi-organicznym formach. W ciągu kilku lat formalne rozbuchanie złagodniało, rzeźby stały się bardziej geo-

metryczne, modułowe, choć nie straciły na dramatyzmie wyrazu. Ważne miejsce w dorobku Chillidy zajmują rzeźby *site-specific*, jak bodaj najsłynniejsza i najbardziej udana realizacja – *Grzebień wiatru* z lat 70. wykonana na wybrzeżu rodzinnego San Sebastián. Ta praca w pełni obrazuje modernistyczny etos Chillidy. Trzy ogromne, poskręcane metalowe formy wyrastające z nabrzeżnych skał ramują przestrzeń nie tylko wizualnie, ale każą także przysłuchać się niemilkącym dźwiękom otoczenia, wiatru i fal rozbijających się o rzeźbę i skały. *Grzebień wiatru* to hołd złożony Krajowi Basków, z którym Chillida był mocno związany, ale hołd składany na własnych warunkach, bezpardonowo, całkowicie zawłaszczający otoczenie.

Wystawa w BWA Wrocław idealnie odpowiadała charakterowi prac Chillidy. Z okazji *Brzmień* przemieniono budynek BWA Awangarda na prawie sakralny *black cube*, choć z paroma prześwitami. Rzeźby jako struktury plastyczne grały tu pierwsze skrzypce, otulając je elegancki czarny



Eduardo Chillida, *Elogio De La Luz XX*, 1990, alabaster, wystawa *Brzmienia*;
© photo by Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości Fundación Eduardo Chillida-Pilar Belzunce, ESK Wrocław 2016

Choć Chillida jeszcze w latach 90. sięgał po nowe formy i techniki, do końca życia pozostał nieodrodnym dzieckiem swojej epoki. Jego rzeźby z żelaza niekiedy zbliżają się formalnie do minimalizmu w typie Richarda Serry, ale to tylko pozory. Wszystkie pozostają unurzane w metafizyce, wyrastają z doświadczeń niezachwianej wiary w aurę i uniwersalizm sztuki.

kokon stwarzał więc dla nich wyizolowaną strefę kontemplacji. Łączność z otaczającą przestrzenią zachowała początkowa i stanowiąca geometryczny środek część wystawy pośrodku hallu, dalej pojawiło się także delikatne nawiązanie do dawnej funkcji jednej z sal, gdzie pierwotnie w pałacu przekształconym na siedzibę BWA mieściła się kaplica. Pośrodku, niemal w charakterze ołtarza, znalazła się tylko jedna, alabastrowa rzeźba, z głośników sączyły się dźwięki kompozycji Gorki Aldy, jednego z dwóch (obok Joségo Maríi Sáncheza-Verdú) zaproszonych do stworzenia oprawy dźwiękowej wystawy kompozytorów.

Choć Chillida jeszcze w latach 90. sięgał po nowe formy i techniki, do końca życia pozostał nieodrodnym dzieckiem swojej epoki. Jego rzeźby z żelaza niekiedy zbliżają się formalnie do minimalizmu w typie Richarda Serry, ale to tylko pozory. Wszystkie pozostają unurzane w metafizyce, wyrastają z doświadczeń niezachwianej wiary w aurę i uniwersalizm sztuki. Nie schodzą z postumentów. Jedną z podstawowych kategorii jest także prawda materiału – świetlistość alabastru, ciężar żelaza, kruchość i szorstkość terakoty. Warunkuje to także uzależnienie od plastycznego charakteru tworzywa sposobów pracy: przez addycję, formowanie lub ociosywanie. Cały dorobek rzeźbiarza, od największych realizacji plenerowych po malutkie studia, licznie zgromadzone w salach wrocławskiego BWA, rozpina się na linii między surowością form i podniosłością kształtującego je dyskursu, zanurzonego w chrześcijańskim mistycyzmie spod znaku św. Jana od Krzyża. Chillida jest jednocześnie do cna modernistyczny i na swój sposób barokowy; surowy i podniosły jak architektura Escorialu. Ujawnia się to w jego podejściu do wykorzystywania w kompozycjach pustki, jednej z kluczowych dla rzeźbiarza kategorii. Z tego względu w historyczno-sztucznych analizach pojawiają się niekiedy odniesienia do Henry'ego Moore'a. Jednak Chillida nie tyle buduje swoje kompozycje

na pustych prześwitach i wokół nich, jak Moore czy Barbara Hepworth, ale operuje kontrastem – zamyka ją między arkuszami blachy, połąciami gliny lub ostro wycina w blokach alabastru.

Wrocławska wystawa nie proponowała żadnego przewartościowania spuścizny Chillidy czy interesujących zderzeń, jak na londyńskiej wystawie sprzed dwóch lat, na której zestawiono baskijskiego rzeźbiarza z Joanem Miró. Była syntetyczną retrospektywą, prezentującą ułamki poszczególnych etapów kariery Chillidy, choć zorganizowaną wokół jednego konkretnego wątku, którym jest muzyczność jego rzeźb. Kuratorzy wystawy, znający od podszewki cały dorobek Chillidy, a w osobie Ignacia Chillidy sprawujący nad nim muzealniczą pieczę, pokornie podążyli ścieżką wytyczoną przez rzeźbiarza i nie próbowali podejść do jego spuścizny inaczej niż na kłęczkach. Podkreślenie wątku muzycznego i dopowiedzenie rzeźb kompozycjami wpływa z zainteresowań samego artysty, który nie tylko chętnie o muzycznych konotacjach i inspiracjach opowiadał w wywiadach, ale i podkreślał je często w tytułach prac. W odróżnieniu od pionierów ówczesnej awangardy, Wasilego Kandinskiego i zakorzenionego jeszcze w symbolizmie Mikalojusza Konstantinasa Čiurlionisa, trudno doszukiwać się w poszukiwaniach Chillidy dotyczących muzyczno-wizualnych korespondencji usystematyzowanego zamiłowania. Nie szukał ścisłych odpowiedników dźwiękowych dla form wizualnych, jak to robił wspomniany Kandinsky w książce *O duchowości w sztuce*. Muzyka obecna jest u Chillidy z ducha, nie z litery, zasugerowana, a nie analizowana. To – obok lokalnego bez mała kultu jego postaci – wyjaśnia szczególnie, niesłabnącą popularność, jaką cieszy się on wśród swoich krajan parających się kompozytorstwem, dedykujących mu liczne *hommages*.

Zachowawcza strategia kuratorów nie szkodzi samym pracom, ma też uzasadnie-

nie o tyle, że polski widz nieczęsto ma okazję zetknąć się z hiszpańskim klasykiem. Tyle że wbrew usilnym zapewnieniom o niesłabnącej aktualności dorobku Chillidy raczej sprowadza je tym mocniej do rangi szacownych zabytków, głosu z minionej epoki. To jednak szczegół. W budowaniu uroczystej, świątynnej atmosfery trochę jednak kuratorzy przedobrzyli i zrobili o jeden krok za dużo. O ile dorobek artystyczny Chillidy pokryła szlachetna patyna, to już dumnie prezentowane w każdej z sal aforyzmy rzeźbiarza zalatują raczej pleśnią i niekoniecznie zasługują na przypomnienie. Przykłady? „Czyż konstrukcja i poezja nie są podstawowymi składnikami wszystkich sztuk?” lub „Czyż sztuka nie jest tym, co dzieje się z człowiekiem na jego własnych oczach i na oczach bezlitosnego świadka, jakim jest dzieło?”. Idealnie ponadczasowe, idealnie banalne artystyczne „coelhizmy”. Takie kwiatki w przestrzeni zrealizowanej poza tym z dużym wyczuciem, klarownej i efektownej wystawy to niby detal, jednak niepotrzebnie przygadujący rzeźbom i muzyce, zaburzający powagę całości, nadający jej niezamierzenie pretensjonalny rys. Widocznie nawet idąc na kolanach, można się potknąć.

Piotr Policht



Antti Laitinen, *W poszukiwaniu utopii*

Gdańska Galeria Miejska
kuratorka: Marta Wróblewska
15 stycznia – 3 kwietnia 2016

Wystawa *W poszukiwaniu utopii*, której bohaterem jest fiński artysta Antti Laitinen, to skromna prezentacja minicyklu złożonego z fotografii i prac wideo (*It's My Island*, 2007; *Voyage*, 2008; *Growler*, 2009), osnuta wokół charakterystycznych dla działań tego twórcy wątków związanych z relacją człowieka i natury. Inicjatywy podejmowane tu przez Laitinena są – mówiąc oględnie – dość niecodzienne. Postanawia on bowiem zbudować dla siebie sztuczną wyspę kilkanaście metrów od brzegu i realizuje swoje zamierzenie wyłącznie pracą własnych rąk, przeciągając budulec – mimo oporu wody – w głąb akwenu i mozolnie umieszczając jeden element na drugim. Inną, specjalnie skonstruowaną wyspę traktuje jak tratwę czy łódź, na której przemieszcza się po rzece. W ramach kolejnego działania w środku lata próbuje utrzymać na morzu dużą, śnieżno-lodową bryłę, jaką od zimy przechował w specjalnych warunkach, by mogła przetrwać do momentu wodowania.

Prace Laitinena, na które składa się dokumentacja przeprowadzonych przez artystę performansów, zwykle są pokłosiem różnych fizycznych doświadczeń. Dokonując nawet szybkiego przeglądu twórczości artysty, można stwierdzić, że lubi on podejmować inicjatywy wymagające zaangażowania nie tylko emocjonalnego, ale przede wszystkim cielesnego czy wręcz użycia siły, co jednak niekoniecznie przynosi wymierne efekty. Większość jego przedsięwzięć w pierwszej chwili jest oceniana jednoznacznie: w powszechnym mniemaniu są one pozbawione sensu czy znaczenia. Prawdopodobnie niewielu artystów zdecydowałoby się na gesty, które wymagałyby takiego poświęcenia i zaangażowania, choć nie gwarantowałyby przyniesienia spektakularnych rezultatów, tak jak ma to miejsce w przypadku akcji Laitinena. Jedno z jego wcześniejszych działań polegało na kilkudniowym, konsekwentnym kopaniu w ziemi, mającym na celu wydobycie z niej trzech kamieni w różnych odstępach czasu (*The Stone That I Found after Seven Minutes of Digging*, *The Stone That I Found after Seven Hours of Digging*, *The Stone That I Found after Seven Days of Digging*, 2003). Inne zakładało za-

puszczenie się na kilka dób do lasu, bez żadnego przygotowania czy podstawowego ekwipunku, na dodatek nago, podczas gdy jedynymi towarzyszami tej podróży były kamera i aparat fotograficzny (*Bare Necessities*, 2002). Również projekt *Forest Square*, z którym artysta reprezentował Finlandię na Biennale w Wenecji w 2013 roku, wymagał wykonania mozolnej, czasochłonnej pracy. Przygotowanie go polegało na przeniesieniu do pawilonu fragmentu lasu o powierzchni jednego ara, co odbyło się w dwóch etapach – najpierw podzielono zebrane tam materiały osobno na glebę, mech, drewno, igliwie i tym podobne, a potem ponownie zaaranżowano je – tym razem już w przestrzeni wystawienniczej – tak, by tworzyły kompozycję, do której kluczem okazał się aspekt kolorystyczny.

W projektach prezentowanych w ramach gdańskiej wystawy, jak i w wyżej opisanych pracach Laitinena, istotną rolę odgrywają dwa czynniki. Pierwszy z nich to wspomniany wcześniej wysiłek wkładany w realizację zamierzonego przedsięwzięcia, który – nie oszukujmy się – wydaje się bezsensowny, absurdalny i niewart podejmowania, bo to praca niemal syzyfowa. Tak jak mityczny król Koryntu Laitinen wykonuje bowiem ciężkie zadania, które albo z góry skazane są na niepowodzenie, albo są po prostu grą niewartą świeczki. Przecież umieszczenie latem na morzu wielkiej bryły śniegu może mieć tylko jeden skutek – co do tego nikt, kto kieruje się racjonalizmem i zdrowym rozsądkiem, nie może mieć wątpliwości. Jednak Laitinen, jak dziecko, chce przekonać się na własne oczy, co z tego wyniknie. Nie zniechęca go trud i chwilowość efektu. Po prostu robi swoje.

Drugim aspektem prac artysty jest odwołanie się do związku człowieka z naturą. W czasach, kiedy na co dzień obcujemy tylko z jej ekwiwalentem, jaki stanowią miejskie parki i skwery (których zresztą i tak jest coraz mniej), Laitinen zwraca się ku „pierwotnej” przyrodzie, rozumianej jako wszechogarniający żywioł. Artysta odżegnuje się od postawy dominującego antropocentryzmu, w którym poszczególne elementy świata natury mają służyć człowiekowi, podlegać mu, być narzędziem

Obserwując Laitinena, który w pocie czoła buduje sobie wyspę, można odnieść wrażenie, że chce on odciąć się od cywilizacji i być bliżej sfery, która jawi mu się jako „raj utracony”. Jego działanie to tytułowe „poszukiwanie utopii”, a więc przestrzeni idealnej, najlepszego możliwego miejsca do życia.

w jego rękach, i umieszcza ją ponad sobą, traktując z pokorą i uległością. W jego pracach postawa ta nie przybiera jednak formy ślepego kultu przyrody, ale raczej fascynacji wynikającej z chęci zjednoczenia się z nią i poddania jej prawom. Pejzaż nie jest tu tłem dla wydarzeń czy dramatycznych akcji, lecz czynnikiem współkreującym aurę autentycznej prawdy i prostoty wpisanej w rzeczywistość natury, a czasami – jak w przypadku fotografii ukazującej zajęte chmurami niebo i pieniające się fale – także wzniosłości, która potrafi się objawić w kontakcie z przyrodą.

Artysta w swoich pracach bardziej wyraża pewne postawy czy stany, niż buduje konkretną narrację. Mimo to punktem wyjścia do jego działań jest aktywność podejmowana w ramach przyrody i w bezpośrednim odniesieniu do niej – w przypadku prac prezentowanych w Gdańsku przede wszystkim do żywiołu wody. Czynności wymagające wysiłku, jakie podejmuje artysta, nie są jednak zmaganiem z naturą w rozumieniu walki z nią, pokonywania narzucanych przez nią ograniczeń, niepozwalających człowiekowi swobodnie

rozwijać swoich planów i zamierzeń. To raczej rodzaj poznawczych eksperymentów, które umożliwiają artyście zbliżenie się choć o krok do przyrody i wejście z nią w bezpośrednią interakcję. I chyba właśnie ta bliskość, namacalny kontakt i wzajemne oddziaływanie na siebie człowieka i natury stanowią *clou* jego poszukiwań. Obserwując Laitinena, który w pocie czoła buduje sobie wyspę, można odnieść wrażenie, że chce on odciąć się od cywilizacji i być bliżej sfery, która jawi mu się jako „raj utracony”. Jego działanie to tytułowe „poszukiwanie utopii”, a więc przestrzeni idealnej, najlepszego możliwego miejsca do życia. U Laitinena polityczne konotacje wpisane w to pojęcie nie mają znaczenia – skupia się on na prostej tęsknocie człowieka za lepszym światem. Refleksja na ten temat każe mu zwrócić się właśnie ku naturze, bo stopienie się z nią daje w jego odczuciu pewną nadzieję nie tylko na wnikięcie w jej istotę, ale także po prostu na lepsze życie. Poruszając te kwestie w swoich pracach, Laitinen operuje prostymi wizualnymi metaforami. Z jednej strony pokazuje, że jego poszukiwania wiążą się z trudem i są

pełne wyrzeczeń, a co najważniejsze – nie gwarantują wymiernych efektów, ale – przewrotnie i ironicznie – przywołuje on także figurę wyspy, na której rośnie palma, a więc symbol będący kwintesencją idei beztroski i szczęśliwości. Obszar poszukiwań lokalizacji utopii artysta sytuuje więc poza sferą kultury i przestrzeni bliskich codziennej ludzkiej egzystencji. Marzenia o ideale łączą się u niego z pożegnaniem z cywilizacją.

Znacząca w kontekście projektu prezentowanego w Gdańsku wydaje się także etymologiczna dwuznaczność tkwiąca w słowie „utopia”. W zależności od źródłosłowu, z jakiego je wywiedziemy, oznacza ono „dobre miejsce”, ale też „niemiejsce”, „miejsce, którego nie ma”. Mimo że Laitinen wyraźnie wskazuje kierunek swoich poszukiwań utopii, obserwując wyniki jego działań, dojść można do wniosku, że dotarcie do niej pozostaje jednak niemożliwe, podobnie jak nieosiągalne jest dzisiaj całkowite zerwanie kontaktu z kulturą. Nawet wyspa, którą zbudował sobie artysta, jest sztucznym tworem powstałym rękami człowieka. Jak przekonuje Laiti-

nen, satysfakcjonujące może być jednak towarzyszące poszukiwaniu utopii przekraczanie pewnych granic i schematów myślowych, a także bunt wobec tych ograniczeń oraz wytrwałość i trud w ich pokonywaniu.

Natalia Cieślak

Antti Laitinen, *It's My Island*, wystawa *W poszukiwaniu utopii*, 2016; dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej





Norman Leto, *Ludzie, którzy ciągle czegoś ode mnie chcą*

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot

kurator: Arkadiusz Półtorak

11 marca – 10 kwietnia 2016

Normanowi Leto zazdrościć można wielu rzeczy: sukcesów, talentu czy ugruntowanej pozycji. Ja zazdrozczę mu przede wszystkim podróży na Antarktydę, którą oglądać mogliśmy w jego najbardziej znanym filmie *Sailor*. Na wystawie *Ludzie, którzy ciągle czegoś ode mnie chcą* obok nostalgii, humoru czy wyrażonej w tytule irytacji pojawia się także zazdrość. Partnerka zazdrości artyście malowania innych kobiet, artyści zazdrozczą sobie nawzajem sławy, każdy komuś czegoś zazdrości...

Filmy, dzięki którym Leto zdobył uznanie nie tylko polskiego *artworldu*, lecz i szerszej publiczności, były połączeniem dwóch żywiołów: precyzyjnego, technicznego wykonania i wielkiego, niemal filozoficznego wyводу o ludzkiej naturze. Na pierwszy rzut oka na sopockiej wystawie sytuacja jest odwrotna: mamy do czynienia raczej z prywatnymi sprawami, podanymi w dodatku w niezobowiązującej formie, jak gdyby od niechcienia.

Aranżacja wystawy i kuratorskie decyzje są bardzo konkretne – w sali Państwowej Galerii Sztuki jasno wytyczona zostaje trasa, którą zwiedzający mają podążać. Zwarty tekst kuratorski zamiast niepotrzebnych filozoficzno-egzystencjalnych prób analizy malarstwa Leto, w przystępny sposób wskazuje najważniejsze poruszane przez artystę wątki i możliwe sposoby ich interpretacji. Zaraz po przekroczeniu progu sali wystawowej ze sporych rozmiarów płótna figlarnie zerka na nas ktoś znajomy. To dziewczyna znana z filmów artysty. Obok – fotografia, która posłużyła za wzór do obrazu.

Podążając wytyczonym przez kuratora szlakiem, na każdym kroku natrafiamy na fragment układanki: dzieciństwo, biograficzne migawki, kobiety przewijające się przez życie artysty i na pozór przypadkowe kadry ze świata mediów, popkultury i prozaicznej codzienności, które razem tworzą spójną całość. Większość obrazów sprawia wrażenie malowanych szybko. Jak gdyby były próbą uchwycenia momentu, jakiegoś pomysłu, który rozbłyśka jak główka zapalniczki, by za chwilę zgasnąć, pozostawiając po sobie niezamalowane fragmenty płótna. Wśród prezentowanych prac znajdziemy jednak i takie, w których widać kunszt czy



Norman Leto, *Zawstydzony imigrant*, 2014, 150 x 100 cm, olej na płótnie; dzięki uprzejmości Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie

świadomą zabawę z malarską tradycją – obrazy udowadniające nieprzekonanym, że Leto mimo braku artystycznego wykształcenia maluje lepiej niż niejeden absolwent ASP. Obrazy, których na ścianach PGS jest naprawę sporo, przez swoją mało oficjalną formę i osobistą tematykę sprawiają wrażenie jakby wyciągniętych przed chwilą z szafy artysty, pokazywanych jak gdyby wbrew swojemu pierwotnemu przeznaczeniu. W filmach Łukasza Banacha (bo tak naprawdę nazywa się artysta) wszystko jest jasne, klarowne i podane na tacy. W malarstwie wręcz przeciwnie – pewnych rzeczy możemy się domyślać, inne natomiast na zawsze pozostaną dla nas tajemnicą.

Z pewnością wcześniejsze dokonania artysty, zarówno wizualne, jak i literackie mogą (choć absolutnie nie muszą być)

kluczem do odczytywania jego malarstwa. Sytuacja trochę się jednak komplikuje, bo przecież Leto nie tworzy dzieł *stricto* autobiograficznych. Cały czas wątki z własnego życia przeplata z fikcyjnymi. Wydaje się nam, że po kilku latach śledzenia kariery artysty potrafimy odpowiedzieć na pytanie: „Kim jest Norman Leto”, lecz czy możemy powiedzieć cokolwiek o tym, kim jest kryjący się pod tym pseudonimem Łukasz Banach? Stojąc przed obrazami Leto, wpuszczeni do jego prywatnego świata z rodziną, znajomymi i wspomnieniami z dzieciństwa w tle, niby-biograficzne malarstwo mamy interpretować jedynie przy pomocy niby-biograficznych filmów i utworów prozatorskich.

Z jednego płótna zerka na nas nieobecnym wzrokiem chłopiec, siedzący przy za-



Norman Leto, *To, co musiał widzieć codziennie mój tata po powrocie z pracy o piętnastej*, 2016, 150 x 110 cm, olej na płótnie; dzięki uprzejmości Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie

rysowanym szkicowo monitorze. To jeden z tych obrazów, w których świat jest tylko zasugerowany lekkimi pociągnięciami pędzla. Wiemy, że znajdujemy się w dziecięcym pokoju, że wymieniamy spojrzenia z chłopcem siedzącym przy biurku – trudno jednak dokładnie określić, o co w tym wszystkim chodzi, rozpoznać jakieś szczegóły. Świat konstruowany jest za pomocą niedbałych, krzywych pociągnięć – jedynie twarz chłopca i kontur monitora zaznaczone są wyraźniej. „Tęczowe lata 80. zmętniały, miękko przechodząc w specyficzny i trudny do uchwycenia ciężar następnej dekady”, pisał Banach w *Sailorze*. Narrator, alter ego artysty, opisywał w książce pływanie „w kolorowym świecie gier wideo przysyłanych przez ciotkę prosto z Kalifornii”. Obraz, choć niepozorny i na pierwszy rzut oka nawiązujący do sfery prywatnej, może opisywać doświadczenie kilku pokoleń ludzi, których wracający z pracy rodzice zastawali wgapiionych w ekran.

W filmie *Matrix: reaktywacja* grany przez Keanu Reevesa Neo po długich godzinach zmagania dociera do sterylnej, zawieszanej w niebycie przestrzeni. W okręgu otoczonym tysiącem komputerowych ekranów, na których wyświetlane są sceny z życia uwięzionych w *Matrixie* niczego nieświadomych nieszczęśliwców, jest ON, twórca systemu – Architekt. Rozparty wygodnie w fotelu, cały ubrany na biało tłumaczy sekrety stworzonego przez siebie świata.

Matrix w kontekście wcześniejszej, multimedialnej twórczości Normana Leto nasuwa się na myśl niemal mimowolnie. Artysta buduje skomplikowane systemy, za pomocą siebie tylko znanych technik tworzy wirtualną rzeczywistość, w której umieszcza „delegatów” – symulacje jednostek w społeczeństwie, które tańczą dokładnie tak, jak im się zagra. „Programowalne dziwki” – tak nazywa ich w wyświetlanym w niewielkiej salce PGS filmie z 2007 roku. Jest Architektem. Z drugiej strony artysta od lat stwarza wokół siebie aurę tego, który wyróżnia się spośród szarego tłumu; tego, który poznał zasady rządzące tym skomplikowanym jak Zderzacz Hadronów systemem (ale mimo wszystko systemem). Dzięki temu może poruszać się w nim na wszystkie możliwe sposoby, tak jak matrixowy wybrańiec nie przejmować się narzucanymi innym zasadami, być „poza prawem”.

Jeśli Leto jest Architektem z filmu sióstr Wachowskich, to na wystawie w PGS zdje muje bielutki garnitur, eleganckie buty i siada w dresie z piwem w rękę, aby opowiedzieć nam o swoim prywatnym życiu. A jeśli jest Neo, wybrańcem działającym wbrew systemowi, to takim, który korzystając z przerwy od walki z agentem Smithem, spędza spokojnie czas na malowaniu, spaniu i rozprawianiu o banałach, frustracjach i zachwytach codzienności.

Gdy pierwsza część *Matrixa* wchodziła do kin pod koniec lat 90., nastoletni Łukasz

Banach właśnie rzucił szkołę. Gdy jego rówieśnicy walczyli o lepszą przyszłość, narrator *Sailora* spacerował pod oknami szkoły: „W środku pisano egzamin dojrzałości i do dzisiaj nie wiem, kto z nas był po właściwej stronie”. Dziś z pewnością wielu przyznałoby, że podjął słuszną decyzję. Interesująca wydaje się jego pozycja w neoliberalnej rzeczywistości: czy tej faktycznej, czy – jak w jego filmach – na poły fikcyjnej. Z jednej strony jest to przecież buntownik nic sobie nierobiący z obowiązujących zasad, pokazujący środkowy palec wszystkim yuppies i programowalnym „delegatom”. Z drugiej z taką przeszłością mógłby spokojnie zostać bohaterem wszystkich kochających wolny rynek, zwolenników Ryszarda Petru, a może i Janusza Korwin-Mikkego. Zamiast ślepo podążać za tłumem artysta wziął przecież sprawy we własne ręce, rzucił szkołę i zajął się sztuką. Mimo że rynkową rzeczywistość artysta traktuje z dystansem, jego postać świetnie daje się wpisać we wzór *self-made mana* nadwiślańskiego świata sztuki.

W Państwowej Galerii Sztuki nie mamy jednak do czynienia z charakterystyczną dla Leto dezynwolturą, poczuciem wyższości czy nawet arogancją obecną w filmowych realizacjach. Tu zamiast demurga konfrontujemy się ze zwykłym, uwikłanym w prozę życia kolegą, którego życie potoczyło się akurat tak, że zajął się sztuką.

Poznając urywki z życia Normana Leto, chciałoby się wiedzieć o nim wszystko, a jednak nasza ciekawość nie zostanie zaspokojona. Im więcej wiemy, tym mętniejszy staje się obraz. Ale przecież na tym po części polega jego sukces – ponieważ nie mówi nam wszystkiego, cały czas w napięciu czekamy na jego ostatnie słowo.

Mniej więcej w połowie ekspozycji, między plakatowym, jakże aktualnym płótnem *Zawstydzony imigrant* z 2014 roku, a malowanymi suchym pędzlem ptakami, które mają być wyrazem świadomej gry z trendami rynku sztuki, znajduje się obraz, który chyba najmocniej przykuł moją uwagę. Sporej wielkości płótno utrzymane w biegunkowozielonkawej tonacji nie przedstawia na pierwszy rzut oka absolutnie nic. Gdy przystaniemy na moment, na środku pokrytego byle jakimi maźnięciami obrazu dostrzeżemy jednak zawór. Zakręcony na amen zawór przy spłuczce, który do tego stopnia dał się artyście we znaki, że postanowił on go uwiecznić, malując go tym samym lakierem, „co ktoś go zaklajstrował”. Mimo że na wystawie znalazło

się kilka (niekonwencjonalnych, ale jednak) autoportretów, wizerunków bliskich osób i znaczących sytuacji, to wydaje się, że właśnie w tym bezsensownym, uwiecznionym lakierem kadrze jest bardzo dużo szczyrych, odautorskich emocji.

Na wystawie znalazło się wiele prac różniących się od siebie tak formalnie, jak i treściowo. Od kompozycji *Road* namalowanej na przydrożnej blasze informującej o braku przejazdu i tytułowych *Ludzi, którzy ciągle czegoś ode mnie chcą* majających na ciemnym płótnie, przez zapadający w pamięć, krwawy półabstrakcyjny *Kuwejt*, aż po zawieszony na końcu ekspozycji *Obraz zniszczony patrzaniem* – zarys przekreślonej, ludzkiej głowy, maźnięty na starym, sfatygowanym materacu.

Przechadzając się alejkami, przy których umiejętnie rozlokowano prace, nie mogłem jednak oprzeć się wrażeniu, że same płótna nie są tu wcale ważne. Istotne jest to, co zachodzi między nimi, co doprowadziło do ich powstania czy historia, którą można odnieść do konkretnej pracy i umiejscowić ją w dotychczasowym dorobku artysty. Być może problem polega na tym, że Norman Leto jest artystą o tak silnym wizerunku, że trudno patrzeć na jego malarstwo w oderwaniu od jego innych prac. Choć twórcy ekspozycji zrobili, co mogli, by było inaczej, prezentowane w PGS obrazy są wyjątkowo ciekawym, lecz mimo wszystko aneksem do dotychczasowych dokonań artysty. Ostatecznie to nie problem Normana Leto czy jego malarstwa, tylko odbiorców i ich perspektywy.

Jakub Gawkowski



Z mojego okna widać wszystkie kopce

Bunkier Sztuki, Kraków

5 marca – 8 maja 2016

kuratorzy: Anna Bargiel, Paulina Hyla,
Magdalena Kownacka, Lidia Krawczyk,
Anna Lebensztejn, Kinga Olesiejuk, Aneta
Rostkowska, Krzysztof Siatka, Karolina Vyšata,
Magdalena Ziółkowska

Nad wystawą *Z mojego okna widać wszystkie kopce* pracował cały zespół byłego BWA i jest to spóźniony prezent na pięćdziesiąte urodziny krakowskiej galerii. Jak nietrudno się domyślić, narracja koncentruje się właśnie na temacie instytucji, a kuratorska strategia oparta jest na historii budynku, niegdysiejszej działalności edukacyjnej i wystawienniczej.

Analiza wizerunku i tożsamości instytucji to trop, którym coraz częściej podążają wszelkie podmioty związane z publicznym życiem sztuki – na przykład Dorota Monkiewicz w Muzeum Współczesnym Wrocław zorganizowała projekt badawczy prowadzony między innymi przez Adama Mazura i Artura Żmijewskiego, w którym badano strategię i działalność kierowanej przez nią instytucji. Niedawno ukazała się również książka Patrycji Sikory, która przez pryzmat pracy BWA Wrocław opisuje zmiany zachodzące w polu krytyki instytucjonalnej. Warto wspomnieć również inicjatywę badającą potencjał zespolenia dawnej sieci Biur Wystaw Artystycznych podjętą przez Ewę Tatar i BWA Tarnów. I choć zjazd przedstawicieli dawnej sieci BWA nie przyniósł spektakularnego połączenia, odbudowy tej sieci, to uwidocznił potrzebę redefinicji i pytań o miejsce współczesnej galerii. Być może wzrost zainteresowania instytucji swoim własnym statusem (?) podyktowany jest aktualnymi przemianami w polskim życiu politycznym, a może to wyraz szerszej, ponowoczesnej refleksji nad gromadzeniem i prezentowaniem sztuki jako jedynymi działaniami instytucji.

Dawny Pawilon Wystawowy w Krakowie to prawdziwa perełka powojennego modernizmu – jedyny tego typu obiekt w Polsce. Odważny projekt architektki Krystyny Tołłoczko-Różyńskiej dawniej zachwycał wszystkich, dziś zachwyca tylko wyedukowanych architektonicznie. Ciąg sześciu płynnie przenikających się przestrzeni o różnych gabarytach i różnych

możliwościach stanowił niezwykle efektowną i pobudzającą wyobraźnię wystawienników ramę dla sztuki, a nowatorskie rozwiązania, takie jak luksfery w stropach doświetlające pomieszczenie dziennym światłem były inspiracją dla spragnionych nowoczesnej symboliki artystów. Dziś obiekt zasługujący na wyjątkową opiekę i konserwatorską dbałość pozostawiony jest na łaskę mniej lub bardziej wrażliwych włodarzy. Obecna dyrektorka właśnie stara się o nieodzowny remont, który pozwoli zachować historyczną tkankę budynku. Póki co zmuszona jest pracować w rozpadającym się budynku.

Opowieść o Bunkrze Sztuki rozpoczyna się od ciała widza. Zdjęcia zatrzymanych w różnych pozach zwiedzających, czasem kontemplujących, czasem znużonych, wydają się bardzo podobne niezależnie od dekady, kiedy je zrobiono. W starym telewizorze migocze wyblakłymi kolorami dokumentacja filmowa wystawy Henry'ego Moore'a. Zabawna muzyka w tle i skaczący obraz przypominają, jak bardzo współczesna instytucja zmieniła się pod względem technologicznych możliwości rejestracji i archiwizacji obrazów. Następnie przechodzimy do części dotyczącej już nie jednostkowego widza, tylko odbioru przez szeroko rozumianą publiczność.

Mamy więc misję upowszechniania wiedzy o sztuce i komunikację z widzem. Archiwalia, pożółkłe papiery z maszynowym pismem, kuriozalne słowne konstrukcje, język propagandy sztuki bijący z zaproszeń i pism urzędowych połączony został kolorowymi nićmi tak, że dokumenty można odczytywać w kilku kontekstach związanych z działaniami skierowanymi do odbiorcy. Widz nadający sens bytności instytucji przyciągany jest za pomocą języka, który w rzeczywistości był i nadal jest odpychający. Również dzisiaj dyskurs sztuki tworzony przez samych artystów, kuratorów i krytyków ciągle jest nieprzystępny dla publiczności. Tuż obok

Na wystawie znajdziemy zagadkowe dzieła sztuki, które zobaczyły światło dzienne po dziesięcioleciach spędzonych w magazynie. Autor jest nieznany i nie wiadomo, jak trafiły do kolekcji Bunkra. Za tym gestem sięgnięcia po nikomu nieznanym dzieła sztuki kryje się prosta prawda – instytucje żyją życiem ich dyrektorów lub na odwrót.

dokumentów z poprzedniej epoki zobaczyć można było hasła ze słowników stworzonych przez współczesnych artystów. Hermetyczny język współczesnej sztuki jest często równie niestranny co slogany z poroczyków. Pozytywny przykład dotarcia do widza pokazuje wystawa *Dzieci patrzą* z 1983 roku zainicjowana przez Stanisława Pappa. Komentarze dorosłych do prac dzieci wyrażają podziw dla tego, co rejestruje oko najmłodszych obserwatorów rzeczywistości stanu wojennego. Wśród wpisów pojawia się jeden głos zupełnie nieprzystający do reszty: „A gdzie cenzura?”.

Narracja wystawy nie jest pozbawiona krytyki, próżno szukać autocenzury w rekonstruowaniu historii Bunkra. Plany niezrealizowanych projektów fasad Bunkra Sztuki wraz z uzasadnieniem odrzucenia ich przez komisję czy też dokumentacja uwieczniająca niechlubną aukcję dzieł sztuki z kolekcji Bunkra we wczesnych latach 90. dalekie są od idealizacji i wybielenia historii. Wręcz przeciwnie, widać jak na dłoni wielość linii programowych, niespójność strategii i nieciągłość instytucji. Na wystawie znajdziemy też zagadkowe dzieła sztuki, które zobaczyły światło dzienne po dziesięcioleciach spędzonych w magazynie. Nikt nic nie wie na ich temat. Autor jest nieznany i nie wiadomo, jak trafiły do kolekcji Bunkra. Za tym gestem sięgnięcia po nikomu nieznanym dzieła sztuki kryje się



Fragment instalacji Mateusza Kuli, wystawa *Z mojego okna widać wszystkie kopce*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie; fot. studioFILMLOVE

prosta prawda – instytucje żyją życiem ich dyrektorów lub na odwrót.

Na *Z mojego okna widać wszystkie kopce* znajdziemy także ważne momenty z życia galerii lokujące ją na mapie międzynarodowej. Dokumentacja z konferencji *Polifonia głosów* zorganizowanej przez Adama Budaka w 2002 roku wytycza bardziej kierunek związany z przyszłością galerii. Naprzeciwko – nowa przestrzeń. Pawilon wystawowy zaprojektowana przez BudCud, czytelnia połączona z biblioteką i pracownią. Miejsce nazwane tą dawną nazwą ma służyć budowaniu nowego myślenia o galerii, ale także kapitału społecznego galerii. Poziom

ma być równie wysoki jak Polifonia, choć ma być przystępniejsze dla niewprawionego odbiorcy. Wysoko postawiona poprzeczka, ale kto nie gra, ten nie wygrywa.

Kuratorzy i kuratorki *Z mojego okna widać wszystkie kopce* zdecydowali się pokazać także ważne dla historii sztuki, a często niepostrzegane w polu współczesnej krytyki prace awangardy z lat 70. Chodzi głównie o artystów związanych z Krakowem, ale znaczących dla polskiej historii sztuki. Ich narracje uzupełniły prace młodych artystów. Mateusz Kula nawiązał do artefaktów znalezionych podczas badań archeologicznych w pobliżu Bunkra Sztuki.

161

Praca powstała w wyniku badań nad życiem alternatywnych organizmów odkrywając zupełnie inny sposób myślenia o historii instytucji. Z kolei praca Moniki Niewelińskiej to bezpośrednie nawiązanie do architektury budynku. Luksfery w głównej sali wystawowej, niegdyś dostarczające wnętrzu naturalnego, dziennego światła, dziś są tylko wspomnieniem dawnej świetności. Doświetlanie to lustrzane odbicie segmentu sufitu, którego powierzchnia została pokryta fluorescencyjną farbą. Pochłania światło po to, by potem oddawać je w ciemności, w pustej galerii, gdy nikt już nie patrzy. Ten poetycki aspekt związany z absorpcją i redystrybucją światła wpisuje się w antymaterialny i antyobiektowy wydźwięk otaczających ją prac.

Wielowątkowa opowieść, składająca się niemal z filmowych scen, kuratorskich i artystycznych gestów, oprócz licznych odwołań do języka, ciała, materii czy architektury ma jeszcze jedno ważne znaczenie. Instytucja to przede wszystkim przestrzeń władzy, wpływów i zależności. Najpełniej wybrzmiewa to w głównej sali wystawienniczej, w której zgromadzone zostały artefakty przedstawiające różne praktyki zawłaszczania i wypierania stosowane nie tylko przez samą instytucję, ale także przez jej organizatorów. *Coś umieszczone na czymś innym* Yana Calovskiego to praca, która odnosi się do materialności władzy, jej fizycznej manifestacji w materii. Proces rozkładu budynku w tym aspekcie nie jest tylko powolną dematerializacją, jest także mniej lub bardziej uświadomionym przyzwoleniem na powolną degradację tego, co wspólne.

Próba zanegowania stagnacji jest interwencją, do jakiej doszło w strukturze budynku. W głównej sali odsłonięte zostały taśmowo ułożone, kadrujące widok okna, zasłonięte kilkadziesiąt lat wcześniej. Z nich rozpościera się widok, ale nie na tytułowe kopce – nie ma takiego miejsca Krakowie, z którego można by zobaczyć je wszystkie. Widać za to dawno zapomniany obraz, czubki drzew na krakowskich Plantach, znajdujący się po sąsiedzku Pałac Sztuki. Gest odsłonięcia okien jest oczywiście symboliczny, zwiastuje jedynie potrzebę zmiany, a nie przeprowadzoną rewolucję. Gesty jednak pomimo pozornej efemeryczności posiadają polityczną siłę.

Joanna Kobyła



Wobec awangardy XX wieku w wyborze Andrzeja Paruzela

Atlas Sztuki, Łódź

kurator: Andrzej Paruzel

4 marca – 3 kwietnia 2016

Wystawa przygotowana dla przestrzeni Atlasa Sztuki jest dość lapidarna i przekrojowa – trudno na tak małej przestrzeni pokazać wszystkie nurty i tendencje panujące w sztuce ówczesnego okresu. Z drugiej strony tę fragmentaryczność można uznać za walor: opuszczając wystawę, ma się uczucie niedosytu, pragnie się więcej. To swoiste preludium do zaprezentowania racji artystów, którzy łączyli własną praktykę twórczą z organizowaniem kultury artystycznej i kształtowaniem życia artystycznego (jak możemy przeczytać w towarzyszącym wystawie katalogu, „w latach 80. i 90. aspekt artystyczny i organizacyjny nakładają się na siebie i łączą na różne sposoby”). Można więc stwierdzić, że wystawa w Atlasie Sztuki jest dopiero zapowiedzią mającą podsyć apetyt przychodzących na ekspozycję widzów. Dla osób posiadających już jakąś wiedzę na temat polskiej sztuki współczesnej ekspozycja stworzona na potrzeby Atlasa Sztuki może być powtórzeniem przyswojonego już materiału, ale niestety może też być postrzegana jako wtórna. Zrozumiała jest wybiórczość, z jaką Paruzel potraktował ekspozycję (z pewnością miały na to wpływ także warunki lokalowe galerii), nie zmienia to jednak faktu, że pewne eksponowane na wystawie obiekty zdążyły się już opatrzyć i znudzić. Należy tu przywołać choćby prace Natalii LL, ostatnio dość mocno eksploatowane w polskim świecie kulturalnym (należy jednak pamiętać, iż działania prowadzone przez Lach-Lachowicz były przełomowe dla polskiej sztuki lat 70. Choć teraz wydają się banalne, to gdy powstawały, z pewnością były prowokacyjne i odważne).

We wstępie do katalogu wystawy Jacek Michalak odwołuje się do mało znanego faktu z życia kuratora, do wędkarstwa, którego Paruzel jest zapalonym miłośnikiem. Wydaje się, że autor wystawy, dokonując subiektywnego wyboru, zarzuca wędkę w nurt zmian kulturalnych i działań podejmowanych przez artystów – schwytane obiekty są dość przypadkowe, losowe; postępuje podobnie jak wędkarz,

który ma ograniczony wpływ na rodzaj zdobyczy, która pojawi się na haczyku. Ten subiektywny wybór Paruzela sugeruje jednak już sam tytuł wystawy, nie można więc krytykować trafności prac i negocjować, wybrane dzieła mają bowiem charakteryzować polską sztukę awangardową (tym bardziej, iż mimo pewnej wybiórczości prace wystawione w Atlasie są wystarczająco zróżnicowane, by dać widzowi ogólny rzut na tendencje panujące w sztuce współczesnej. Współpraca Andrzeja Paruzela z Atlasem Sztuki wydaje się dość oczywistym wyborem, kiedy przeanalizujemy działania podejmowane dotychczas przez kuratora „wobec awangardy”. Paruzel, związany z łódzką Szkołą Filmową (przede wszystkim ze środowiskiem artystycznym skupionym wokół PWSFiT), już w latach 80. prowadził badania teoretyczno-poznawcze dotyczące polskiej awangardy – mowa tu oczywiście o realizowanym w Koluszkach projekcie dotyczącym twórczości Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Prezentowana w Atlasie wystawa jest niejako kontynuacją podejmowanych już wcześniej badań.

Na wystawie oprócz dzieł wspomnianych już klasyków znalazły się także prace bardziej współczesne. Wśród eksponatów pojawia się stosunkowo nowy projekt Zbigniewa Libery *The Gay, Innocent and Heartless*. Libera w ironiczny, charakterystyczny dla siebie sposób bawi się pewną utartą konwencją. Jak sam mówi, „jest znanym niszczyicielem” – niszczy konwencje, tradycje, świętości. *The Gay, Innocent and Heartless* również jest pewną grą z widzem – projekt składa się ze zdjęć partyzantów, przywodzących na myśl boliwijskich *guerrillas*. Na wystawie w Atlasie prezentowany jest także spreparowany przez artystę dziennik wyprawy, w którym znaleźć można opisy początna bohatera zdjęć. Same fotografie pokazują wojowników, wyposażonych w broń i amunicję; z uzbrojeniem kontrastują jednak delikatne, jeszcze chłopiące twarze. Sam tytuł pracy wytycza dość jasną drogę interpretacji pracy – szczególnie znaczące jest słowo *innocent*,



Andrzej Paruzel, *Trójkąt*, instalacja wideo – ćwiczenie, 1978, dzięki uprzejmości Atlasa Sztuki



Oskar Dawicki, *Drzewo wiadomości*, 2008, 160 x 120 cm, fotografia; dzięki uprzejmości galerii Raster

tłumaczone jako „niewinny” i budzące skojarzenia z Piotrusiem Panem, z jego kompanią wiecznych chłopców. Ukazane na fotografiach niewinne istoty ludzkie, jeszcze niedojrzałe, zgodnie z zapowiedzią w tytule są jednak pozbawione serca, nie mają uczuć. W tym wypadku dochodzi do pewnego zaburzenia kontekstu, mamy bowiem do czynienia z dwoma przeciwstawnymi, wykluczającymi się pojęciami. Podobny kontrast uwidacznia się również w pulchnych jeszcze chłopięcych twarzach modeli, którzy mają przewieszane przez ramiona karabiny. Ambiwalentne uczucia będzie budzić także wskazówka dotycząca orientacji seksualnej partyzantów.

Andrzej Paruzel, dokonując selekcji pokazywanych prac, skupia się także na realizacjach wideo, tak ważnych dla sztuki polskiej lat 70. i 80. Na wystawie znalazła się więc praca *Partum de facto*, będąca zlepkiem wspomnień o tym niezwykłym konceptualiście i teoretyku. To znamienne, że Paruzel zdecydował się wybrać właśnie to wideo: działalność Andrzeja Partuma, człowieka orkiestry polskiej sceny artystycznej, jednego z twórców neoawangardy, z pewnością zaliczyć należy do jednych z ważnej-

szych (i z pewnością ciekawszych) tendencji panujących w sztuce współczesnej.

Na wystawie nie brakło również niezwykle ważnych dla współczesnej historii sztuki (a tym bardziej dla tradycji polskiej) przykładów sztuki wideo. Zachłyśnięcie się nowymi technologiami, innowacyjnymi możliwościami realizowania form artystycznych nastąpiło w Polsce w połowie lat 70., głównie za sprawą artystów skupionych wokół łódzkiej filmówki (fakt ten, kolejny zresztą raz, tłumaczy zaangażowanie i wybory podejmowane przez Andrzeja Paruzela). Sztuka wideo z pewnością stanowi jedną z ważniejszych osi, wokół których rozwijała się polska sztuka powojenna (według katalogu wystawowego: „były to gry z percepcją przestrzeni i perspektywy”, „pułapki percepcyjne tworzone za pomocą medium fotografii i wideo”), dlatego też na wystawie „wobec awangardy”, oprócz wspomnianego już wcześniej *Partum de facto*, znajdziemy także prace Józefa Robakowskiego czy Ryszarda Waśki. Paruzel stara się pokazać przemiany i tendencje, panujące w sztuce współczesnej w szerszym, europejskim kontekście. Druga sala galerii w większej części została zaaranżowana przy wykorzystaniu

prac artystów zagranicznych. Znajdziemy tu między innymi filmy Petera Weibla czy prace belgijskiego artysty Emilia Lopeza Manchera. Poprzez podjęcie dodatkowych wątków kurator stara się pogłębić prezentowany kontekst sztuki polskiej, wpleść ją w szerszą narrację. Dzięki temu, że wystawa nie skupia się jedynie na tendencjach polskich, oferuje widzowi szerszy kontekst kulturowy, umożliwiający dokładniejszą identyfikację następujących przemian.

Wobec awangardy jest zdecydowanie wystawą dobrą. Z pewnością na pozytywny odbiór wpłynął niezwykle trafny wybór kuratora, silnie zaangażowanego nie tylko w życie łódzkiego środowiska artystycznego, ale także w zachodzące w sztuce lat 70. i 80. przemiany. Atlas Sztuki nadal utrzymuje wysoki poziom na polskiej mapie instytucji kulturalnych – miejmy nadzieję, że tendencja ta utrzyma się w najbliższych latach.

Maja Wolniewska



Tempus fugit. O czasie i przemijaniu

Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie

kuratorka: Anna Olszewska

2 marca – 8 maja 2016

Współczesna kultura masowa na wszystkie możliwe sposoby wypiera fakt przemijania i śmierci. Starszych ludzi się nie pokazuje, a jeśli już, to będących w równie świetnej formie jak Adam Nawałka w reklamach sieci Play. O śmierci mówi się tylko wtedy, jeśli miała miejsce w spektakularnych okolicznościach. „Staranne, mądre i optymistyczne” codzienne umiowanie, o którym tak pięknie pisał Tadeusz Różewicz, stało się pełnym przeżytkiem i nudziarstwem. Stąd choćby z racji tematu wystawa *Tempus fugit. O czasie i przemijaniu* w krakowskim MCK, instytucji popularnej i chętnie odwiedzanej, zasługuje na uwagę.

Kuratorka wystawy, doktor Anna Olszewska, zdecydowała się pokazać, jak obrazowano upływ czasu i mierzenie się z przemijaniem przede wszystkim w XVII i XVIII wieku, koncentrując się równocześnie na jego, jak sama to ujmuję, „egzy-

stencjalnym wymiarze”. W komentarzu do wystawy podkreśliła również, iż ludzie żyjący we wskazanym czasie świetnie radzili sobie z przemijaniem. Zapewne nieprzypadkowo początek ekspozycji przypadła na czas Wielkiego Postu, który ciągle jest postrzegany jako wyjątkowy moment na zadumę nad zagadnieniami ostatecznymi. Pomiedzy rycinami Olszewska umieściła prace dwudziestowiecznych conceptualistów polskich: Zygmunta Rytki, Stanisława Drózdza i Romana Opałki, przypominając współczesne, ale już klasyczne wypowiedzi artystyczne.

Dawni mistrzowie grafiki dialogowali z młodszymi kolegami po fachu w obrębie trzech pojęć, które znaczyły ścieżkę zwiędzenia: *vanitas*, trwania i „nietrwania”. *Vanitas*, czyli koheletowska marność, przypominała o sobie stałym zestawem motywów. Pierwsze dwie sale wystawy stanowi-

ły zatem zbiór kościotrupów (lub samych czaszek), klepsydr i zegarów oraz personifikacji pojęć, które starano się oswoić. Muskularny brodaty starzec *Tempus* pojawiał się na równi ze Śmiercią, przypominającą truchło z kosą, dzieląc między siebie pole kompozycji. Współczesne rozumienie marności uosabiały krople wody układające się w ażurowe kompozycje, uchwycone przez Zygmunta Rytkę na trzech fotografiach z cyklu *Przedziały czasowe 1/1000 sek.*

Wiek XVII – ciągle silnie zanurzony w religii chrześcijańskiej – pozostawiał w domyśle miejsce dla wiecznego życia po śmierci, co zupełnie zniknęło po oświeceniowym przełomie. W sali, w której zgromadzono prace mierzące się z pojęciem trwania, perspektywa prawdopodobnego ciągu dalszego ustępowała miejsca wzmożonemu zainteresowaniu doczesnymi szczątkami przeszłości. W jej miejsce po-



Roman Opałka, *Bez tytułu / OPALKA 1965/1-Infinity Detail 2983397*, *Bez tytułu / OPALKA 1965/1-Infinity Detail 4415232*, fotografie; Kolekcja Grażyny Kulczyk

jawily się znaki dawnych czasów – ruiny, opuszczone miasta i fantazje na ich temat. Najbardziej fascynujące i zachwycające technicznie były oczywiście w tym zbiorze ryciny Giovanniego Battisty Piranesiego, który wizje zagraconych miast potrafił przesycać atmosferą grozy zamiast częstszego sentymentalizmu. Wiek XX odpowiadał na oświeceniowe melancholie abstrakcyjnymi pracami Stanisława Dróżdża, równie tkliwymi, co dosadnie prezentującymi zagadnienie.

MCK właściwie od początku swojej działalności współpracuje z Biblioteką Naukową PAU i PAN w Krakowie. Wspólny cel obu instytucji zakłada popularyzację świetnego zbioru rycin, jakim szczyty się krakowska biblioteka, tak aby zaistniała ona w świadomości Polaków jako „narodowa Albertina”. Jednym z atutów *Tempus fugit* było zatem wyciągnięcie na światło dzienne, po raz dziesiąty, kolejnej partii zbiorów graficznych.

W przestrzeń „nietrwania” wprowadzał widzów korytarz z lustrem, zmuszając do konfrontacji z własnym obliczem – najbardziej ulotnym elementem ludzkiej egzystencji. Do zmierzenia się z tym korowodem przygotowywały widzów ryciny z XVIII wieku ilustrujące podobnie nietrwałe etapy życia i role. Zgodnie z zapowiedzią trzonem ostatniej części była postać upamiętniona w portretach. Ich bogaty wybór, głównie z XVIII i XIX wieku, eksponowany był w wyciemnionej sali. Twarze dzieci i starców, osób biednych i królów, kobiet i mężczyzn przeplatały się w stworzonym na potrzeby wystawy tańcu śmierci, któremu przewodziły portrety Romana Opałki.

Wybór rycin jako głównych eksponatów nie był przypadkowy. MCK właściwie od początku swojej działalności współpracuje z Biblioteką Naukową PAU i PAN w Krakowie. Wspólny cel obu instytucji zakłada popularyzację świetnego zbioru rycin, jakim szczyty się krakowska biblioteka, tak aby zaistniała ona w świadomo-

ści Polaków jako „narodowa Albertina”. Jednym z atutów *Tempus fugit* było zatem wyciągnięcie na światło dzienne, po raz dziesiąty, kolejnej partii zbiorów graficznych. Niejako przy okazji można było prześledzić, jak ewoluowały poszczególne techniki i w jakiej kolejności następowały zmiany. Najstarsze na wystawie były miedzioryty z końca XVI wieku, a wśród nich szczególnie efektownie prezentował się cykl *Triumfy Petrarcki* Matthiаса Greutera. Późniejsza i otwierająca wystawę *Vanitas*

z czaszką, gałązką róży i zegarem Cornelisa Gallego stanowiła bodaj najlepszy przykład wanitatywnej martwej natury na wystawie. Jeszcze w części *vanitas* pojawiły się pierwsze akwaforty, w tym doskonały przykład pracy wykonanej przez Giovanniego Benedetta Castiglioneego *Diogenes szukający człowieka*. Akwaforty dominowały w drugiej części wystawy i dopiero pod koniec zostały całkowicie wyparte przez prace w technice mezzotinty. Ta najpóźniejsza i najbardziej malarska z obecnych na ekspozycji technik graficznych celowo pojawiła się przy końcu i wśród portretów. Najlepiej wykonane ryciny (między innymi portrety sir Jeffrey’a Amhersta, Fryderyka II Wielkiego czy Williama Howleya) ludzako przypominały czarno-białe zdjęcia, skąd już bardzo niedaleko do naszej rzeczywistości zanurzonej w fotografii. Główna różnica pomiędzy współczesnymi a ludźmi XVIII czy XIX wieku zasada się bowiem przede wszystkim na tym, że dawniej portrety w jasny sposób znaczyły kolejne etapy życia, a dziś pstry-

kane nieustannie zdjęcia układają się niejako w równoległy do biegu lat film, który jakby nie miał końca.

Jakieś uwagi? Wobec bogatego zbioru rycin i zagadnień technicznych z nimi powiązanych propozycje interpretacji podane do przemyślenia przez kuratorkę, czyli czas jako równoczesny morderca i warunek rozwoju, brzmiały błado i zbyt prosto. Wybór polskich artystów współczesnych także nie zaskoczył, a wręcz był przewidywalny: klasycy z klasykami. Podpisy do rycin też nie wiedziały, czy chcą być raczej wyjaśnieniem zapomnianych już alegorii, czy biogramami artystów. Zatem pewne uproszczenia i niedopatrzona nie zagrały w tej wystawie na jej korzyść, pozostawiając pewien niedosyt. Braki osładzały jednak znakomite przykłady grafiki, o których pisałam już powyżej.

Niemniej jednak *Tempus fugit* to kolejny udany punkt na trasie współpracy MCK z Biblioteką Naukową PAU i PAN w Krakowie i trafny wybór samego MCK. Wystawie tradycyjnie towarzyszy niezwykle wysmakowany katalog z bardzo dobrej jakości rycinami oraz tekstami profesora Jacka Purchli, profesora Jana Woleńskiego, doktora Pawła Mościckiego i kuratorki doktor Anny Olszewskiej. Ostatnia skupia się na zagadnieniu czasu w filozofii od Francisa Bacona do Woltera. Wystawa mogła również pozostać w nakreślonych przez tekst ramach.

Jolanta Bobala



Tadeusz Kantor. Odsłona trzecia. Marioneta

Cricoteka, Kraków
16 lutego 2016 – 29 stycznia 2017

To nie jest wystawa o Tadeuszu Kantorze, to wystawa o teatrze Kantora. Decyzję wyboru konkretnego obszaru twórczości artysty tłumaczy fakt, że *Odsłona trzecia. Marioneta* jest elementem czterech części, z których ma składać się prezentacja *œuvre* artysty w krakowskiej Cricotece – Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora. Co więcej, ekspozycję w przestrzeni nowego budynku na Podgórzu uzupełnia wystawa czasowa *Cholernie spadam!* przedłużona do 15 maja 2016 roku oraz przegląd szkiców *Tadeusz Kantor. Ciało – obraz – rysunek* w Galerii Pracownia przy ulicy Siennej. Po co aż tyle Kantora w Kantorze? W perspektywie zbliżającej się premiery filmu fabularnego Jana Hryniaka o robotycznym tytule *Nigdy tu już nie powrócę* z Borysem Szycem w roli głównej warto przypomnieć i uporządkować to, co pozostawił po sobie Kantor.

Pierwsza z odsłon – *Kolekcja* – była szeroko zakrojoną retrospektywą organizowaną przez Cricotekę. Druga – *Dzieciństwo* – zakreślała kontekst biograficzny kluczowy dla tematyki prac artysty. Natomiast odsłona trzecia – *Marioneta* – definiuje Kantora przede wszystkim jako reformatora współczesnego teatru. Ekspozycja została uporządkowana chronologicznie, adekwatnie do kolejnych form aktywności scenicznych, które podejmował Kantor. Powstały więc działy prezentujące Podziemny Teatr Niezależny, powstanie Teatru Cricot 2, Teatr Informel, Teatr Zerowy, Teatr Happeningowy, Teatr Niemożliwy i Teatr Śmierci. Już na poziomie uporządkowania materiału widać, że twórcy wystawy byli świadomi, jakie podejmyją wyzwanie, chcąc zaprezentować przegląd twórczości klasyka awangardy, i że muszą zastosować środki odpowiadające przyjętej konwencji. Autorzy wystawy (zespół merytoryczny pod kierunkiem dyrektorki



Wystawa Tadeusza Kantora, *Odsłona trzecia: Marioneta*, Cricoteka, Kraków, 2016–2017. Obiekt *Goplana i elfy*, autorska rekonstrukcja obiektów ze spektaklu *Balladyna* (1981–1984, Podziemny Teatr Niezależny); fot. StudioFILMLOVE

Cricoteki Natalii Zarzeckiej, czyli Justyna Michalik, Małgorzata Paluch-Cybulska, Jan Raczkowski oraz projektanci aranżacji plastycznej i scenografii Robert Rumas Studio wraz z Jakubem de Barbarą) zadbałi o skrupulatną selekcję obiektów – w jej wyniku wyraźne znaki wizualne wskazują na kolejne etapy rozwoju teatru Kantora. Dla przykładu: Podziemny Teatr Niezależny sygnalizują bauhausowsko-dadaistyczne stalowe rekonstrukcje *Goplany* i *Elfów z Balladyny* oraz oryginalna maska z *papier mâché* jednego z zalotników z *Powrotu Odyssa*. Taki sposób prezentacji pozwala wi-

dzom Kantora przyswoić czytelne znaki i powiązać je z konkretnymi momentami jego drogi twórczej, natomiast zaznajomionym z jego sztuką pozwala uporządkować znane pojęcia.

Elementem charakterystycznym wystawy są rekonstrukcje elementów scenograficznych. W materiałach do wystawy Natalia Zarzecka odwołuje się do genezy kolekcji Cricoteki: „W 1984 r. Tadeusz Kantor zrobił listę dwudziestu czterech obiektów teatralnych, począwszy od rekonstrukcji obiektów z najwcześniejszego etapu swojej twórczości, Podziemnego

Teatru Niezależnego (1943–44), przez inscenizację dramatów Witkacego (*Mątwą, W małym dworku, Wariat i zakonnica, Kurka wodna* oraz *Nadobnie i koczodany*), aż po najgłośniejszy spektakl Kantora, *Umarłą klasę*, i przedstawienia oparte na wspomnieniach artysty: *Gdzie są niegdysiejsze śniegi, Wielopole, Wielopole, Niech szczeną artyści*. Częściowo zrekonstruowane i odnowione zyskały status autonomicznych dzieł. Ocalenie spuścizny Teatru Cricot i Cricot 2 było zatem celem samego Kantora. Podniesienie rekwizytów teatralnych do rangi dzieł sztuki miało, w opinii artysty, ocalić je przed zniszczeniem i zapomnieniem. Jak podaje dalej Zarzecka, zaproponowana na ekspozycji narracja prowadzona zgodnie z kolejnymi etapami teatru Cricot podąża za wskazówkami jego twórcy. Muzealizujące działanie Kantora miało też charakter dokumentacyjny, również zauważalny na wystawie. Składa się ona z rekwizytów teatralnych, rejestracji wideo spektakli i materiałów archiwalnych – fotografii, rękopisów.

„Trzecią odsłoną wystawy zachęcamy do namysłu nad obecnym w sztuce Tadeusza Kantora napięciem pomiędzy żywym aktorem a jego atrapą”, deklarują w objaśnieniach do wystawy Paluch-Cybulska i Zarzecka. Tytułowa marioneta jest symbolem tego napięcia. Pojawia się na wystawie w różnych formach – jako dziecinny wózek z obracającymi się główkami *Dzieci w wózku na śmieci* odwołujących się do spektaklu *W małym dworku* według prozy ulubionego dramaturga Kantora – Witkacego, jako *Szafa-interior imaginacji* z zawieszonym w niej męskim manekinem organizująca całość akcji tej sztuki czy *Klatką/Kurnikiem z Nadobnisi i koczodanów*, tylko zaznaczając obecność człowieka pozostawionym w niej damskim butem. Marioneta to termin rozwinięty przez Kantora, a zaczerpnięty z koncepcji Edwarda Gordona Craiga, brytyjskiego reżysera teatralnego. Zgodnie z jego teorią aktor był właśnie marionetą – monumentalną postacią z nieruchomą maską w miejscu twarzy. Stawał się elementem wizji reżysera, na równi ze scenografią, tekstem i muzyką. Był jednym z narzędzi, środków wyrazu teatralnego. Do koncepcji Craiga Kantor dodał między innymi napięcie aktor – atrapa, o którym wspominają Paluch-Cybulska i Zarzecka. W jego teatrze człowiek rzadko kiedy występował jako samodzielna istota. Mógł współgrać z przedmiotem, na przykład łóżkiem (*Łóżko i manekin Wuja Józefa – Księdza*), być jego

elementem (*Szubienica-klozet*) czy istnieć w odniesieniu do niego (*Lusterko*). W sztuce Kantora to nie człowiek organizował życie przedmiotów, ale one uprzedmiotawiały jego egzystencję, czego najlepszym przykładem są *Ukrzesłowienia*.

Wystawa trafnie wyszczególnia elementy stylistyki Kantora. Scenografia wystawy stara się oddać teatralność sztuki Kantora. W czarnej przestrzeni umieszczono oświetlone punktowo obiekty. Niektóre z nich „ożywają”, kiedy się do nich zbliżamy. *Dzieci w wózku na śmieci* zaczynają kręcić głowami, gdy zrobimy krok w ich stronę. Światło i ruch scenicznego wystawy uzupełniają dźwięk. Obecny jest metaforycznie – jako partytura do *Powrotu Odysa*, ale też dosłownie – jako ścieżka dźwiękowa do pokazywanych filmów i szum z głośników towarzyszący wystawie. Sztuki Kantora są pełne świadomego hałasu chaosu. Postaci maniakalnie powtarzają swoje kwestie, w pośpiechu przerzucają przedmioty, niekiedy to same przedmioty tworzą „muzykę” – wydobywają się z nich mechaniczne rytmiczne odgłosy. Dźwięk obecny na wystawie stara się nawiązywać do tej „muzycznej stylistyki” współczesności. Teatralność ekspozycji podkreślają również wyświetlające się na ścianach cytaty z komentarzy do twórczości własnej Kantora. Artysta starał się kontynuować tradycję międzywojennej awangardy. Odnosząc się w wyrotowy sposób do kanonów historii sztuki, proponował nowatorskie rozwiązania warsztatowe czy stylistyczne, które sankcjonowała podbudowa teoretyczna wyrażona w ogłaszanych na piśmie manifestach.

Niezwykle zasadnym działaniem kuratorskim jest ilustrowanie danego etapu rozwoju teatru artysty odpowiednio dobranym do każdego etapu wideo. Filmy trwają od kilku do kilkunastu minut. Poprzez klarowny komentarz z offu wypunktują najważniejsze cechy danej epoki. W kontekście teatru Kantora taki zabieg jest nieodzowny. Ilu przymiotników i przysłówków byśmy nie użyli, w najmniejszym stopniu nie oddaje to atmosfery spektakli Cricotu. Rejestracja wideo, choć też nigdy w pełni nie jest obiektywna, to jednak jest bliższa żywym obrazom Kantora.

W wyniku tych wszystkich zabiegów wystawa zyskuje narzędzia charakterystyczne dla formy teatralnej. Dzięki wykorzystaniu tekstu, obrazu, scenografii, rekwizytów, dźwięków i ruchu marionety ożywają, obiekty „grają” ze sobą nawzajem oraz z widzem, który wprowadzony jest

w sam środek akcji dramatu. To również zbliża ekspozycję do charakteru sztuk Kantora, który niejednokrotnie usadzał swoich widzów wśród aktorów. Sam uczestniczył w spektaklu, korygując niektóre kwestie czy przedstawiając elementy dekoracji, co można zobaczyć na wideo umieszczonych na wystawie.

Ciekawym kontekstem dla *Odsłony trzeciej* jest ekspozycja czasowa *Cholernie spadam*, pokazywana w przyległej sali Cricoteki. To, czego niedosyt mogliśmy poczuć podczas przeglądu najistotniejszych elementów teatru Kantora, zostało tutaj rozwinięte. Przekonani, że artysta działał jedynie na polu teatru, mogą dzięki tej wystawie odrzucić to błędne przekonanie. Można tu zobaczyć rzadko prezentowane obrazy z ostatniego okresu życia malarza, w którym wrócił on do figuracji.

Chapeau bas dla twórców wystawy, którym udało się trudna sztuka wszechwido-ku. Odwołanie się do konkretnych przykładów stworzyło odbiorcy punkt wyjścia do doświadczenia całości sztuki teatralnej Kantora. Kuratorzy nie dali się uwieść nadmiarowi interesujących dzieł, prymatowi słowa nad obrazem, wiedzy nad przeżyciem intelektualnym i doświadczeniem estetycznym. Obyło się to bez zbędnych etykietek, szufladek, w zamian zaś zaproponowano klarowne znaki wizualne i wejście w sam środek praktyki artysty.

Jan Hryniak robi film o Tadeuszu Kantorze, Andrzej Wajda o Władysławie Strzebińskim. Może i jemu przydałaby się podobnie mądrze rozwiązana retrospektywa?

Anna Miller



Układ otwarty

CSW Znaki Czasu, Toruń
kuratorka: Eva Scharrer
5 lutego – 3 kwietnia 2016

W 1929 roku powstała *Kompozycja przestrzenna 4*, najbardziej znana i najczęściej reprodukowana praca Katarzyny Kobro (choć jak twierdzi Małgorzata Czyńska, „popularność” to w przypadku Kobro za dużo powiedziane). Jedną z takich reprodukcji, wykonanych w skali 5:1 (w stosunku do przechowywanej w Muzeum Sztuki w Łodzi), powstała z inicjatywy Gerarda Kwiatkowskiego, który zaprojektował jej powiększenie do tych kolosalnych rozmiarów. Forma wykonana w 1986 roku pierwotnie została ustawiona na pasie zieleni przed Zespołem Państwowych Szkół Muzycznych w Elblągu. W ciepłe dni ten „okazałej wielkości barwny kawał powycinanej, metalowej blachy” stanowił dla uczniów pobliskiej szkoły namiastkę placu zabaw w przerwach między lekcjami. Kolory i forma pnącej się wysoko i opadającej do ziemi rzeźby zapraszała przechodniów, aby weszli z nią w interakcję, kładąc się wygodnie na dnie łuku czy wspinając na jej najwyższą kondygnację. Wśród tych dzieci, nieświadomie bawiących się na wspomnianym „kawale blachy”, byłam i ja. O pochodzeniu i autorce rzeźby dowiedziałam się dopiero wiele lat później, rozpoczynając studia w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Zbiorowa wystawa *Układ otwarty* poświęcona jest twórczości współczesnych rzeźbiarek z Polski i Niemiec. Już samym tytułem na wstępie mimowolnie przywołuje myśl koncepcji dzieła otwartego i jej semiotycznej idei analizy sztuki. Co więcej, *Układ otwarty* w zestawieniu z Katarzyną Kobro, której twórczość i założenia stały się punktem wyjścia pracy dla pozostałych artystek, na myśl przywołuje (tożsame tu) kompozycję otwartą i kompozycję przestrzenną i to właśnie przestrzeń w kontekście rzeźby stała się fundamentem, na którym kuratorka Eva Scharrer zbudowała ekspozycję.

Wędrowkę po wystawie otwiera jedna ze sztandarowych prac Kobro – *Kompozycja przestrzenna 7* z 1931 roku. Docieklewie poszukująca właściwości przestrzeni, eksploruje ją i odkrywa wielokierunko-



Inge Mahn oraz Irene Pätzug i Valentin Hertweck, *Przeciąg*, 2016, widok instalacji z użyciem różnych mediów, CSW Znaki Czasu w Toruniu, widok wystawy *Układ otwarty*; dzięki uprzejmości artystów i Galerie Max Hetzler, Berlin; fot. Wojciech Woźniak © CSW, Toruń

wość, tak bardzo charakterystyczną dla twórczości artystki i akcentowaną w niej. Związki rzeźby i architektury wynikały zdaniem Kobro z podobnego stosunku do przestrzeni i były bezsprzecznie ze sobą połączone. Jak pisała w tekście *Dla ludzi niezdolnych do myślenia* zamieszczonym w numerze 3 „Formy” z 1935 roku, „istotnym podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcji, harmonia formy, związanej z przestrzenią”. Umberto Boccioni już w 1912 roku poruszał analogiczne kwestie, traktując rzeźbę i przestrzeń jako pojęcia tożsame, o czym pisał w manifestie *Rzeźba futurystyczna*. Pomimo tych nowatorskich jak na ówczesne czasy teorii i koncepcji, które mniej więcej dwie dekady później rozwinęła Kobro (wraz ze swoim partnerem Władysławem Strzemińskim), opisując je w książce *Kompozycja przestrzeni* – jako wnioski wyciągnięte ze swoich poszukiwań – w Polsce dopiero lata 60. okazały się dość arbitralnym odejściem od konserwatywnych sposobów kształtowania rzeźby. Przełomowym momentem rozpoczęcia eksperymentów formalnych i otwarcia się na nowe, nieoczywiste materiały czy formy języka rzeźby stało się Biennale Form Przestrzennych w Elblągu (1965–1971). Ta niezwykle istotna impreza artystyczna, organizowana przez Galerię El we współpracy z Zakładami Mechanicznymi Zamech, miała kluczowy wpływ na ugruntowanie obecności modernizmu w twórczym krajobrazie naszego kraju,

będąc jednocześnie swoistym laboratorium nowatorskich doświadczeń i eksperymentów z przestrzenią. Wyraźnie zostało to także zaakcentowane na wystawie *Zbigniew Libera: To nie moja wina, że otarła się o mnie ta rzeźba* równocześnie odbywającej się w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie. Z uwagi na miejsce ekspozycji *Układ otwarty* warto zaznaczyć, że wiele prac Kobro udało się zrekonstruować dzięki historykowi sztuki Januszowi Zagrodzkiemu, pierwszemu monografiście twórczości Kobro. To właśnie podczas studiów w Toruniu zafascynował się on działalnością zarówno jej, jak i Strzemińskiego, co mocno ukierunkowało jego zainteresowania w dziedzinie sztuki współczesnej.

Parafrazując tytuł najnowszej książki poświęconej życiu i twórczości Kobro, kolejno „skacząc w przestrzeń” CSW, natrafiamy na prace pozostałych artystek zaproszonych do udziału w wystawie. Uwagę widza szybko przykuwa twórczość Ulrike Mohr. Praktykuje ona zanikającą dziś technikę powolnego wypalania drewna w próżni do momentu uzyskania jego fizycznej stałości. Ten pozornie prosty zabieg w rzeczywistości jest skomplikowanym chemicznym procesem, dzięki któremu drewno przeobraża się nie, jak można sądzić, w „kruchy węgiel”, lecz w materiał mogący przetrwać kilka milionów lat. *Węgiel 0112358* to przestrzenna instalacja, a właściwie trójwymiarowy szkic Mohr. Widz dopiero w momencie zbliżenia i ru-

Wystawa *Układ otwarty* w zestawieniu z Katarzyną Kobro, której twórczość i założenia stały się punktem wyjścia pracy dla pozostałych artystek, na myśl przywodzi (tożsame tu) kompozycję otwartą i kompozycję przestrzenną, i to właśnie przestrzeń w kontekście rzeźby stała się fundamentem, na którym kuratorka Eva Scharrer zbudowała ekspozycję.



Iza Tarasewicz, *Turba, Turbo*, 2015/2016, fragment instalacji, widok wystawy *Układ otwarty*, dzięki uprzejmości artystki i BWA Warszawa; fot. Wojciech Woźniak © CSW, Toruń

chu jest w stanie ocenić przestrzenie pomiędzy poszczególnymi elementami instalacji, dostrzegając, że funkcjonuje ona we wszystkich możliwych wymiarach. Zmysł wzroku jest bombardowany, a widz w pewnym momencie odnosi wrażenie, że praca przeistacza się w czarną chmurę, tworząc pozornie nieskończoną przestrzeń. Mohr w swojej twórczości, analogicznie do Katarzyny Kobro, często wykorzystuje obliczenia matematyczne, co sugerować może także nazwa wspomnianej pracy – *Węgiel 0112358* (ciąg Fibonacciego).

Kolejną pracą jest *Dryf 03* Natalii Stachon. To jedna z najbardziej intrygujących prac *Układu otwartego*. Sześć solidnych pleksiglasowych rur dosłownie dryfuje w powietrzu, wyznaczając kierunek zwiedzania i zagarniając przestrzeń, wokół której skupiają się grupy widzów wpatrujących się w załamania obrazu i zniekształcenia powstające dzięki użyciu szkła akrylowego. Pasy ze stali nierdzewnej spinające szklane elementy podwieszane kolejno za

pomocą lin i haków pod sufitem utrzymują całość w idealnej równowadze. Zabawne, że podświadomość szybko zaczyna rodzić myśli o nieoczekiwanym podmuchu wiatru, który przeobraziłby ten stan spokoju i uporządkowania w chaos tłuczonego szkła lądującego z hukiem na podłodze. Efemeryczność i minimalizm pracy Stachon wypada wyjątkowo ciekawie na tle pozostałych rzeźbiarek.

Najmłodsza z artystek – Iza Tarasewicz – wykorzystuje w swoich pracach materiały bardzo surowe i ekonomiczne, a poddając je obróbce, nadaje im zupełnie nowe kształty. Prace, które znalazły się na wystawie w Toruniu, są obiektami z pogranicza sztuki użytkowej i designu. *Turba, Turbo* (pierwotnie przygotowana na wystawę *Spojrzenia 2015* w Zachęcie) to okrągła, szkieletowa struktura złożona z 25 metalowych obręczy połączonych z 75 półkami, nawiązująca do kształtu modernistycznego kwietnika z lat 30. XX wieku. *Tuba kumulacyjna* zaś przypomina prymitywny teleskop, co daje

możliwość oglądania przestrzeni przez wyznaczony przez artystkę pryzmat.

Układ otwarty wieńczy spektakularna instalacja *Przeciąg* Inge Mahn, powstała we współpracy z Irene Pätzug i Valentinem Hertweckiem. Wykorzystując powstałe w przeszłości prace Mahn (*Czerwony dywan*, 1980; *Góry z flagami*, 1988 i *Ławki parkowe z koszami na śmieci*, 1973), artyści zestawili je z elementami stworzonymi specjalnie z myślą o niniejszej wystawie (*Kurtyna*, 2016; *Kule*, 2015/2016), kreując ostatecznie multimedialną i interaktywną instalację *site-specific*. Znajduje się w sali kolumnowej CSW i sprawia wrażenie autonomicznego tworu, wyraźnie oddzielonego od reszty ekspozycji, której jednak stale towarzyszy narracja koncepcji Kobro. Centralnie zawieszona, o monumentalnych rozmiarach, śnieżnobiała zasłona reaguje na ruch zwiedzających, łagodnie opadając i wznosząc się co jakiś czas, niczym meduza unoszona przez fale. W zestawieniu z ciężkim, grubym i krwistoczerwonym materiałem dywanów przecinających ściany i podłogi sali, tworzy wyraźny dychotomiczny podział. Kompozycja całości nawiązuje także do układu heliocentrycznego, korespondując tym samym z założeniami Mikołaja Kopernika związanego z Toruniem. Podobnie jak w przypadku Kobro teorie Kopernika opierały się przede wszystkim na odważnym myśleniu, a także przeciwstawieniu się autorytetom i panującym poglądom naukowym czy trendom w sztuce.

Gdy weszłam do sali na pierwszym piętrze toruńskiego CSW, wróciły do mnie wspomnienia z dzieciństwa o gigantycznej i kolorowej *Kompozycji przestrzennej 4* ustawionej przed moją szkołą, a w głowie pojawiły się słowa Franza Westa, który twierdził, że praca nie jest skończona, dopóki odbiorcy się z nią nie połączą. I gdyby nie skrupulatni pracownicy CSW sprawdzający, czy przypadkiem nikt ze zwiedzających nie próbuje chociażby dotknąć któregoś z eksponatów, *Układ otwarty* byłby moim placem zabaw. Rzeźby wchodzą tu w przestrzeń, a przestrzeń wdiera się w nie. Po-
169

Daga Ochendowska



Chłoporobotnik i boa grzechotnik

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa

kuratorka: Ewa Tatar

29 lutego – 3 kwietnia 2016

Wystaw, w których zawartość sztuki w sztuce jest niepewna lub znikoma, ku mej uciecze, było w ostatnim czasie kilka. Im mniej mizdrzenia się do widza, im więcej dystansu do świata sztuki, tym lepiej, zdrowiej. Oczywiście nie jest prawdą, że żyjemy w erze postartystycznej. Tworzenie takich konceptualizacji opisuje w najlepszym przypadku niewielki skrawek zjawisk w polu sztuki, jest doraźnym mitem. Mity, które współcześnie tworzymy, żyją krótko, a ich wielość sprawia, iż nasza wiara słabnie. Nawet słowo „paradygmat”, które jeszcze niedawno było na ustach i w tekstach wszystkich badaczy kultury, niemal wyszło z użycia. Nie przystaje do rzeczywistości wartkich przepływów informacji i wielości trendów. Jest zbyt ciężki i powolny. Jeżeli przyjmujemy jednak na chwilę założenie, iż żyjemy w epoce postartystycznej, równocześnie powinniśmy powiedzieć, że żyjemy w epoce postnaukowej. Wracamy do emocji i obrazów jako narzędzi poznania?

O mitach w procesie mówiła przygotowana przez Ewę Tatar dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej wystawa *Chłoporobotnik i boa grzechotnik*. Warstwa estetyczna poruszała głównie wielbicieli sztuki ludowej i fanów rodzimego folkloru, a aranżacji daleko było do doskonałości. Mimo to, a może właśnie dzięki temu, można było przypomnieć sobie, że rzeczywistość, w której żyjemy, to społeczny konstrukt, umowa, że jest materią plastyczną, i nawet jeśli stawia opór, zmiany są możliwe.

Narzędziem ilustracyjnym wystawy nie była sztuka współczesna, lecz dokumenty i sztuka twórców nieprofesjonalnych. Mogliśmy zobaczyć obrazy, rzeźby, prace na papierze autorstwa między innymi Stanisława Marcisza, Jana Płaskocińskiego, Anny Narzyskiej-Prauss, Władysława Rybkowskiego, Marii Ciechańskiej. Głównym motywem była próba stworzenia nowego człowieka (którego gusta, poglądy i pragnienia kreowało fenomenalne pismo

„Nowa Wieś”) oraz diagnoza wpływu przemian społecznych na twórców ludowych i tak zwaną sztukę samorodną. Z fotoarchiwum Władysława Hasióra wyłoniła się zaś apokaliptyczna wizja upadku wartości estetycznych w koszmarach przydrożnych, przydomowych kapliczek, zwierzątek, krasnali ogrodowych i reklam. Zebrany przez Hasióra kicz i pogaństwo form plasujące się w całkowitej kontrze do racjonalnego projektu nowoczesności i propozycji reform, którą proponowało pismo „Nowa Wieś”, było smutnym komentarzem do procesów komercjalizacji i banalizacji sztuki samorodnej. Zaprezentowano również prasowe wycinki w formie kolażu komentujące peerelowską codzienność, niestety mało czytelne, estetycznie nijakie, choć treści w nich zawarte dla kogoś, kto lubuje się w zaprzecznościach i w staniu z nosem przy ścianie, aby rozszyfrować zawarte w nich treści, zapewne frapujące.

Obiekty twórców nieprofesjonalnych, twórczość naiwna oraz dokumenty miały przybliżyć projekt społecznej zmiany, w którym swojska tradycja o charakterze argarno-pogańsko-chrześcijańskim zniksowana została z programem nowoczesności lat wojennych. Siły nowoczesności nie zostały pokazane w jednoznacznie pozytywnym świetle. Z jednej strony wyznaczały nowy horyzont aspiracji życiowych, nową estetykę (pragnienie nowoczesnego traktora, nęcenie popkulturą) oraz wagę edukacji (promocja czytelnictwa), z drugiej jednak okaleczały tradycyjne formy sztuki, wypłukując z niej duchowość. Na brak motywów religijnych nie mogliśmy jednak narzekać. Mogliśmy zobaczyć i rajske sceny, i wizerunki Chrystusa Frasobliwego. Ilościowo dominował jednak czort Boruta (w realizacjach między innymi Ignacego Kamińskiego). Sztuka ludowa nigdy nie była rewolucyjna, stanowiła ostoję tradycji, była apolityczna i mitologiczna. Polityka kulturalna PRL oznaczała jej degradację; sztuka ta została zinstrumentalizowana, zamieniła się w Cepelię włączoną do walki ideologicznej. Na wystawie mieliśmy więc skrawki mitów chrześcijańskich, próbę tworzenia nowej mitologii i nowego człowieka oraz zaświadczone w dokumentacji Hasióra bestiarium form obrzydliwych pły-



„Nowa Wieś. Ilustrowany tygodnik dla młodzieży wiejskiej”, fotografia opublikowana na łamach czasopisma; materiały prasowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

nących pod prąd dobrych, modernistycznych gustów. W *Fantomowym ciele króla* Jan Sowa pisze o polskości jako braku (rozdział *Pustka, którą nazwano narodem*). Wystawa mogłaby posłużyć jako ilustracja niektórych tez Sowy. Tożsamość narodowa podbudowana pragnieniem zachowania tradycji, nieuchronnie jednak ulegająca przekształceniom na wzór zachodni nie jest w stanie wytworzyć spójnej i pozytywnej podmiotowości. Powstała hybryda. Chłoporobotnik, czyli mit, utopia, typ idealny.

Szkoda, że na wystawę została udostępniona tak nieciekawa przestrzeń, za księgarnią, będąca przelotówką do jakichś zapleczy i magazynów. Archiwa Hasióra oglądaliśmy wraz z osobami czekającymi do toalety. No, cóż. Wystawa była lekka, momentami zabawna, lecz niedopowiedziana. Postartystyczna (lub przedartystyczna! Pamiętajmy, że sztuka ludowa – pierwotnie wielofunkcyjna, utylitarna, przezroczysta – „zyskała” wartość estetyczną w wyniku funkcjonalnego różnicowania się systemów społecznych) i niemal postmuzealna! Dawała namiastkę wizji chłoporobotnika i chłopointeligenta. Prezentacji zabrakło pogłębionego komentarza socjologicznego i historycznego. Szkoda, bo z wywiadu, którego Ewa Tatar udzieliła „Dwutygodnikowi”, wyłania się intrygujący obraz przemian świadomości, których produktem jesteśmy obecnie. Dla mało dociekliwego widza mogła być niewiele więcej niż zbiorem dziwnych, trochę śmiesznych, trochę strasznych figurek i obrazków.

Przemysław Chodań



Salon de Fleurus

Muzeum Sztuki w Łodzi
opieka kuratorska nad
łódzką realizacją: Łukasz Zaremba
18 marca – 15 maja 2016



Gertrude Stein w swoim mieszkaniu na 27 Rue de Fleurus, 1930, odbitka srebrowo-żelatynowa; „New York World-Telegram” and „The Sun Newspaper Photograph Collection (Library of Congress)”

Wchodząc do jednego z byłych pałaców rodziny Poznańskich, odczuwamy chłód i zauważamy wysublimowaną prostotę białych ścian. Minimalizm wnętrza jest więc idealnym tłem dla działań podejmowanych przez mieszczącą się tam instytucję – pierwszy oddział Muzeum Sztuki w Łodzi to miejsce skupiające się przede wszystkim na badaniu sztuki awangardowej i progresywnych zjawisk artystycznych. Tym bardziej rozczarowuje więc znajdująca się na parterze budynku najnowsza ekspozycja, która zdaje się bardziej

korespondować z dziewiętnastowieczną narracją niż ze współczesnymi.

Wystawa prezentowana przez łódzkie MS mieści się w trzech pomieszczeniach – pierwsze dwa są integralną częścią wystawy, natomiast trzeci pokój pełni funkcję edukacyjną – odbywały się w nim zajęcia dydaktyczne. Pierwsza z przestrzeni to „salon właściwy”, pełen artefaktów, ram i ciężkich aksamitnych kotar. Na ścianach wiszą reprodukcje najbardziej znanych odkryć Gertrude Stein – wśród prezentowanych płócien znajdziemy te autorstwa

Paula Cezanne'a, Henriego Matisse'a czy Pabla Picassa. Prezentowane dzieła nie są jednak cennymi oryginałami, ale ich kopia, stworzoną przez współczesnych nam twórców niemalże wczoraj (na większości prac widnieje zresztą data „2015”). Widz nie ma prawa okazać zdziwienia, nawet jeśli takie uczucie zakiełkuje w jego sercu czy umyśle („Muzeum Sztuki wystawia kopie? Dlaczego?”) – o fakcie tym uprzedza wstępny tekst znajdujący się zaraz przy wejściu do pierwszej sali. Moglibyśmy uznać, że wydobyte wszystkich niezwykle cennych okazów, na które składa się między innymi *Salon de Fleurus* byłoby niezwykle trudne zarówno pod względem finansowym, jak i technicznym – niezwykle rzadko udaje się wypożyczyć za granicę dzieła takiej rangi, znajdujące się w kolekcjach prywatnych i muzealnych na całym świecie. Nie to jest jednak powodem, dla którego na ścianach łódzkiego muzeum zawisły falsyfikaty. Według Łukasza Zaremby, kuratora łódzkiej ekspozycji, jest to całkowicie zamierzony zabieg, który ma „zaburzać czasoprzestrzeń”, „budzić w widzu poczucie niepewności” i pokazać, jak wybiórczo i subiektywnie kształtowana była czasem historia sztuki. Niezmiernie mi przykro, ale podczas mojej obecności w muzeum nie doszło do zakrzywienia niczego, nie mówiąc już o czasowym kontinuum.

Nie jestem pewna, czy sposób narracji *Salon de Fleurus* jest właściwy, zwłaszcza zważywszy pod uwagę fakt, że został on zaprezentowany w XXI wieku. W pierwszym i najważniejszym salonie znajdziemy wariację na temat tego, jak prezentowało się słynne lokum Gertrudy Stein. Mamy tu ciężkie kapy, kanapy, krzesła, komplet porcelany i gnijące owoce na jednym ze stołów (mające zapewne podkreślać dekadencję). Dodatkowo do całego teatralnego *entourage'u* ma być aranżacja muzyczna, specjalnie przygotowana przez Michała Libere (ja miałam okazję usłyszeć Edith Piaf), mająca pomóc widzowi przenieść się dzięki tej specyficznej kapsule czasu do dwudziestolecia międzywojennego.

Przedmioty czerpią swoją siłę i moc z historii, która je otacza. Faliżanka może urosnąć do rangi artefaktu, przedmiotu magicznego, jeśli trzymał ją ktoś ważny dla oglądającego z historycznego punktu widzenia. Domyślam się, że prawdziwy, mieszczący się przy paryskiej rue de Fleurus salon Stein rzeczywiście można było nazwać artefaktem, miejscem energetycznym, które w latach swojej działalności zdążyło nasiąknąć emocjami, ludzkim

oddechem. Zwiedzanie takiego miejsca może być więc uzasadnione z wielu powodów: możemy w nim szukać ducha minionej epoki, dotknąć czegoś, co przeminęło. Takie artefakty są również zakorzenione w pewnym konkretnym miejscu, w tym przypadku była to wspomniana już rue de Fleurus – to tu Stein żyła, czuła, tworzyła wyjątkową atmosferę. Próba odtworzenia czy przeniesienia artefaktu, który jest zakorzeniony w czasie i poświęcony konkretnemu miejscu, sprawi, że ten niezwykle cenny magiczny przedmiot ulegnie zniszczeniu, stanie się pusty. Uczucie pustki i nieprzydatności jest właśnie tym, co towarzyszy widzowi podczas zwiedzania prezentowanego w Łodzi *Salonu* – patrząc na wszystkie ramy oparte o ściany, na precyzyjnie ustawione alembiki, chodzimy i pytamy „Po co?”. Przecież to tylko zwykłe przedmioty, niemające żadnego znaczenia, niebędące nośnikami tego, co najważniejsze – emocji. To również nie to miejsce, bo choć zapewne budynek przy ulicy Więckowskiego był świadkiem wielu radości i tragedii, to nie jest to Paryż. Cała aranżacja *Salonu* jest niczym innym niż oderwana od rzeczywistości bańką, niepasującą do współczesności. Jak możemy przeczytać w komentarzu do wystawy: „Salonowe manualne kopie uznanych dzieł malarstwa [...] wytwarzają obszar alternatywnej opowieści, zwracając uwagę na to, że krytyka i historia sztuki również stanowią staranne snute historie: zbudowane ze schematów narracyjnych, ale również z obrazów”. Trudno się jednak zgodzić z powyższym stwierdzeniem. Przedstawione na wystawie prace nie są „manualnymi kopiami”, interpretacjami współczesnych artystów, jak przekonuje nas tekst wstępny. Są to po prostu kopie, imitacje, które dodatkowo potęgują wrażenie sztuczności i odrealnienia ekspozycji. Dialog, który wystawa stara się podjąć z potencjalnym widzem, faktycznie zdaje się „zakrzywiać czasoprzestrzeń” i wprowadzać chaos, zdecydowanie jednak nie jest to zamieszanie, o które twórcom chodziło – ekspozycja wywołuje uczucie zmieszania, zdziwienia, niesmaku i niezrozumienia niejasnej idei. Czy naprawdę musimy prezentować sztukę awangardową, która zrewolucjonizowała XX wiek, przez pokazywanie szeszlongów i biedermeierowskich komód?

Można uznać, że Stein swoich wyborów dokonywała wybiórczo i subiektywnie. Zastanówmy się jednak, czy takie podejście jest naprawdę godne potępienia. Przy ocenie sztuki, tym bardziej tendencji

dotąd nieznaną, całkowicie nowych, trudno jest opierać się jedynie na skonkretyzowanych faktach i własnej wiedzy. Należy uświadomić sobie także, że mowa tu o czasach, kiedy nie istniał jeszcze komercyjny rynek sztuki we współczesnym tego słowa znaczeniu – to Stein zapoczątkowała tendencję kreacji, promowania pewnych nurtów i postaci. Oczywiście, dokonywała tego w sposób emocjonalny, całkowicie subiektywny, ale czy działanie to, dotyczące w szczególności tak wpływającej na psychikę i emocje dziedziny, jaką jest sztuka, naprawdę należy piętnować?

Sama ekspozycja zatrzymała się na przełomie XIX i XX wieku. Nie świadczy to dobrze o kuratorach, którzy idą wstecz, ignorując współczesny dorobek. *Salon de Fleurus* prezentowany był także w innych miastach i krajach, Polska nie jest pierwszym punktem na jego mapie – wystawa była pokazywana między innymi w Bejrucie, Paryżu i Los Angeles. Mimo przeróżnych wariacji na swój temat wystawa nie prowokuje żadnej dyskusji. Druga sala wystawowa prezentowana w łódzkim muzeum to już minimalistyczna wersja *Salonu*. Została tam opowiedziana sama historia wystawy, jak i pieczołowicie zaprezentowano książki i rozmaite publikacje dotyczące artystów skupiających się wokół Stein. Miejsce to ma zachęcać do kontemplacji, do prowadzenia działań poznawczych zapoczątkowanych przez zwiedzanie pierwszej sali, czyli salonu właściwego.

Salon de Fleurus miał między innymi prowokować, zmuszać do rozważań na temat obecności kopii w świecie sztuki. Niestety, nic takiego się tu nie wydarza. Bardzo rozczarowuje to, iż miejsce o podobnym dorobku, co łódzkie Muzeum Sztuki, zdecydowało się na przedstawienie ekspozycji tego typu. Można było żywić entuzjastyczne nadzieje, z napięciem oczekiwać, jakie wrażenia wystawa wywoła, sugerowane w towarzyszących wydarzeniu tekstach – szkoda, że obietnice te nie zostały spełnione.

Maja Wolniewska



Krystian Truth Czaplicki, *Kropla nad i*

BWA Wrocław

kuratorka: Anna Kołodziejczyk

8 kwietnia – 5 czerwca 2016

Wszędzie oślepiająca biel. Powoli spod niej wyłaniały się: buty narciarskie, kilka zabawek, kokos, jajko, Lenor, prezerwatywy Durex Invisible, manekin, kajzerka, pendrive, pojemniki z suplementami diety dla kulturystów, kilka szklaneczek płynu Listerine i wódki Absolut, trzy orzechy włoskie, kask, fotel, sofa, szezlong, korzeń imbiru, kilka smartfonów, dwa wibratory, kapsułki z kawą oraz figurki Bolka i Lolka. Tak pokrótce można przedstawić *Kroplę nad i*, wystawę Krystiana Trutha Czaplickiego. Wbrew pozorom nie było to zwykle przedstawienie gestów związanych z dniem codziennym. Całość, obydwie ekspozycje w galeriach BWA Wrocław: Awangarda i SiC!, została subtelnie zespolona stalowym prętem.

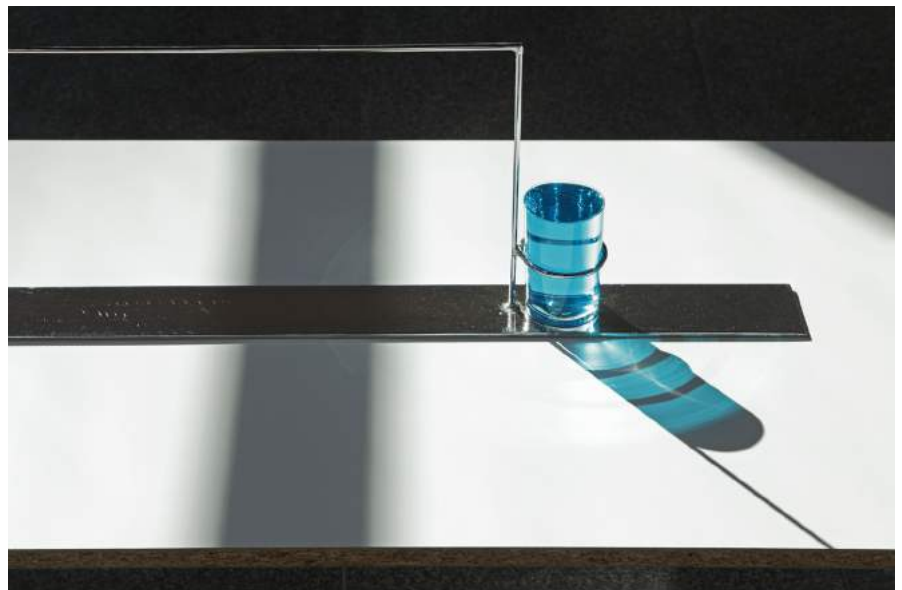
Krystian Truth Czaplicki już od jakiegoś czasu flirtuje ze światem *white cube'a*, nie odrzucając doświadczeń zdobytych w okresie intensywnej pracy w przestrzeni publicznej. Można go było wówczas poznać jako nieśmiałego wyrotowca, grubą kreską odcinającego się od zjawiska street artu. Truth zagospodarowywał przestrzeń publiczną przez ingerowanie w nią w sposób grający ze świadomością jej użytkowników. Większość prac wyróżniała się precyzją wykonania, dzięki której powstawał silny dysonans między działaniem Trutha a miejscem, w którym się ono odbywało.

Pomimo tej oczywistej sprzeczności ingerencje artysty były często pomijane przez publiczność ulicy – czasami wybijając ją z osi codziennych obowiązków. Truth nadal, nawet w śnieżnobiałych salach, tworzy obiekty umykające widzowi. Czarny, prosty fotel nie przykuwa szczególnie uwagi, jednak to nie on rzuca się w oczy jako pierwszy. Zanim na niego spojrzymy, musimy oderwać wzrok od stalowej konstrukcji będącej antytezą siedziska. Metalowy, podłużny stelaż zaprzeczał podstawowej funkcji fotela. Obydwa przedmioty razem tworzyły *taiji* dzielące wszechświat na *yin* i *yang*. Umysł zaczyna eksplodować chwilę później, kiedy zauważymy już Wszędzie oślepiająca biel. Powoli spod niej wyłaniały się: buty narciarskie, kilka za-

bawek, kokos, jajko, Lenor, prezerwatywy Durex Invisible, manekin, kajzerka, pendrive, pojemniki z suplementami diety dla kulturystów, kilka szklaneczek płynu Listerine i wódki Absolut, trzy orzechy włoskie, kask, fotel, sofa, szezlong, korzeń imbiru, kilka smartfonów, dwa wibratory, kapsułki z kawą oraz figurki Bolka i Lolka. Tak pokrótce można przedstawić *Kroplę nad i*, wystawę Krystiana Trutha Czaplickiego. Wbrew pozorom nie było to zwykle przedstawienie gestów związanych z dniem codziennym. Całość, obydwie ekspozycje w galeriach BWA Wrocław: Awangarda i SiC!, została subtelnie zespolona stalowym prętem.

Krystian Truth Czaplicki już od jakiegoś czasu flirtuje ze światem *white cube'a*, nie odrzucając doświadczeń zdobytych w okresie intensywnej pracy w przestrzeni publicznej. Można go było wówczas poznać jako nieśmiałego wyrotowca, grubą kreską odcinającego się od zjawiska street artu. Truth zagospodarowywał przestrzeń publiczną przez ingerowanie w nią w sposób grający ze świadomością jej użytkowników. Większość prac wyróżniała się precyzją wykonania, dzięki której powstawał silny dysonans między działaniem Trutha a miejscem, w którym się ono odbywało.

Wystawa *Kropla nad i* składa się z konceptualnych artefaktów tonących w bieli. Stąd wspomniane wcześniej przeze mnie zjawisko laboratorium. Próba zdefiniowania rzeczywistości wychodzi Truthowi bardzo sprawnie, jednak wydaje się, że prowadzi to do pustych wniosków.



Krystian Truth Czaplicki, *Kropla nad i*, widok wystawy; fot. Justyna Fedec, dzięki uprzejmości BWA Wrocław

Pomimo tej oczywistej sprzeczności ingerencji artysty były często pomijane przez publiczność ulicy – czasami wybijając ją z osi codziennych obowiązków. Truth nadal, nawet w śnieżnobiałych salach, tworzy obiekty umykające widzowi. Czarny, prosty fotel nie przykuwa szczególnie uwagi, jednak to nie on rzuca się w oczy jako pierwszy. Zanim na niego spojrzymy, musimy oderwać wzrok od stalowej konstrukcji będącej antytezą siedziska. Metalowy, podłużny stelaż zaprzeczał podstawowej funkcji fotela. Obydwa przedmioty razem tworzyły *taiji* dzielące wszechświat na *yin* i *yang*. Umysł zaczyna eksplodować chwilę później, kiedy zauważymy już kawałek korzenia imbiru wepchniętego między stalowe pręty. *Najpierw patrzymy, a dopiero potem z tego zachwytu przychodzi zrozumienie* (2016).

Stal w twórczości Trutha jest elementem budującym granicę, równocześnie będąc zapowiedzią jej przekroczenia. W swoich pierwszych pracach artysta często zastępował materiał pierwotny materiałem metalowym. Dopiero przy skupieniu uwagi na danym przedmiocie odkrywało się, że to, co wcześniej zinterpretowaliśmy jako brud lub gałąź, zostało wykonane ze stali. Taki zabieg robił piorunujące wrażenie w miejscach publicznych, zmuszając przypadkową widownię do zweryfikowania wiary w swoją percepcję. Truth w miejscach zamkniętych czterema ścianami na-

dal korzysta ze stali w tym samym celu, jednak używa jej w inny sposób.

Chłodny, perfekcyjnie wykalkulowany minimalizm jest znakiem rozpoznawczym Trutha. Kryształowe wibracje wywoływane dzięki użyciu stalowych konstrukcji zostały pogłębione przez wykorzystanie przedmiotów znanych z codziennego życia, bez odrywania metki producenta. Subtelność codziennych procesów została wplątana w mieszaninę nostalgii z mechanizmami globalnej ekonomii. Brelok w kształcie Marge z Simpsonów (*Rozładowanie tego co wciąż nazywamy napięciem jest istotnym zjawiskiem psychologicznym*, 2016) może wywołać melancholijny uśmiech na twarzy, kiedy podobny zabieg w pracach *Miłość* (2016) i *Granica przejrzystości* (2016) prowadzi do poświęcenia prezerwatywy Durexa więcej niż statystyczne pięć minut.

Stal nadal wyznacza granicę. Uruchamia ona proces myślowy u odbiorcy, wzbudza chęć zadania sobie pytań tkających kolejne fałdy rzeczywistości. Jest to bezpośrednio nawiązanie do tytułu – do kropli nad „i” rozciągającej w nieskończoność moment refleksji. Tej chwili została podporządkowana aranżacja wystawy. Każda z prac oddychała bielą, podnosząc sam proces myślowy do rangi dzieła sztuki. Kuratorka Anna Kołodziejczyk przedstawiła laboratorium myśli, po którym pomagały się poruszać tytuły nadane pracom przez Trutha.

Minimalistyczne stalowe konstrukcje spajające szklanki wypełnione różnymi rodzajami wódki Absolut, wodą kokosową lub płynem Listerine to kompozycja pięciu prac, które razem układały się w ciąg wydarzeń. Sekwencję tytułów można ułożyć następująco: *Sposób w jaki mnie obejmujecie* (2014), *Psychotyczny poranek* (2014), *Poranek godzina 13:00* (2013), *Sposób w jaki na mnie patrzysz* (2014) i *Czyszczenie pamięci* (2016). Jednakże narracja nie jest tutaj najważniejsza. Napięcie budowane wokół relacji międzyludzkich gładko przechodziło w kalejdoskop obrazów rodem z *Trainspotting*, tylko że pokazany poprzez medium sztuki współczesnej.

Na przestrzeni ostatnich lat w twórczości Trutha dokonało się przesunięcie, które dobrze ilustrują wspomniane prace. Niektóre z nich były pokazywane na 12. Przeglądzie Sztuki Survival odbywającym się w dawnej siedzibie Instytutu Farmacji Akademii Medycznej we Wrocławiu. Opuszczony budynek popadł w ruinę. Gruz, rozbite kafelki na ścianach, odchodząca farba – w takim otoczeniu Truth umieścił swoje subtelne ingerencje. Na-

tomiał w przestrzeń galerii BWA artysta nie wchodzi.

Wystawa *Kropla nad i* składa się z konceptualnych artefaktów tonących w bieli. Stąd wspomniane wcześniej przeze mnie zjawisko laboratorium. Próba zdefiniowania rzeczywistości wychodzi Truthowi bardzo sprawnie, jednak wydaje się, że prowadzi to do pustych wniosków. Udowodnienie, że strzała wystrzelona z łuku wcale się nie porusza, jest jałowe, skoro w końcu ona w nas trafi.

Tego doświadczenia nie zastąpi zmuszenie zwiedzających do pokonania dystansu między galeriami Awangarda i SiC! Podzielenie *Kropli nad i* może zostać wytłumaczone próbą stworzenia odpowiedniej ilości bieli dla prezentacji dwóch dodatkowych prac. Jednak te nie wprowadzają żadnych nowych wątków do treści wystawy – są powtórzeniem tego, co widzieliśmy w Awangardzie. Znowu przedmioty tonące w bieli, utrzymujące się na powierzchni dzięki stalowym konstrukcjom. *Awangarda nie odchodzi od życia, bo władzy brakuje wizji* (2016) oraz *Zrozumieć, uzasadnić i opisać rzeczywistość to patologia ludzkości* (2016) są pracami efektownymi wizualnie, odwołującymi się do popularnych produktów zestawionymi w nietypowych konstelacjach. Tym bardziej dziwi fakt, że nie zostały włączone do narracji w Awangardzie.

Truth na wystawie *Kropla nad i* przedstawia ewolucję zachodzącą w obrębie jego twórczości. Biel i stal przełamane gdzieś tam neonami znanych marek to pomysł trafiony. Niestety, pomimo wprowadzenia bardziej dynamicznych elementów, metal wydaje się jeszcze chłodniejszy i mniej gościnnie. Być może brakuje na nim zwykłej rdzy?

Całość najlepiej podsumowuje *Granica przejrzystości* (2016) – konstrukcja ze stali, pleksi, opakowań płynu Listerine Advanced White oraz jednej prezerwatywy Durex Invisible zawieszona w centrum kompozycji. Praca pomimo swej chłodnej formy rozszczepia idee jak pryzmat światło. W warunkach laboratoryjnych łatwiej jest zrozumieć niektóre mechanizmy rządzące rzeczywistością, jednak pełne doświadczenie przeżywamy, patrząc na tęczę rozpościerającą się nad krajobrazem.

Marcin Ludwin



Krystian Truth Czaplicki, *Kropla nad i*, widok wystawy; fot. Justyna Fedec, dzięki uprzejmości BWA Wrocław



Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, *Tabela. Co? Czym? [Polityka]*

CSW Łaźnia, Gdańsk
19 lutego – 10 kwietnia 2016

Tabela. Co? Czym? [Polityka] odwołuje się do zorganizowanej przed 15 laty wystawy Jarosława Modzelewskiego i Marka Sobczyka o podobnej nazwie *Co? Czym?*. Tamto wydarzenie również miało miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, co było pokłosiem rezydencji artystów w Gdańsku.

Punktem wyjścia wystawy jest stworzona przez artystów *Tablica*, traktowana jako matryca do dalszego malowania. W formie diagramu twórcy usystematyzowali zagadnienia języka malarskiego i idee artystyczne, które wybierane losowo stają się zadaniem czy też sposobem dalszego tworzenia. Skupienie się na języku malarskim, który w tej sytuacji kształtuje się przez metodę przypadku, wynikającą z zaprogramowanej wcześniej koncepcji, jest najważniejszym elementem tego przedsięwzięcia i wystawa w Łaźni dobrze to uwypukla.

Modzelewski i Sobczyk razem malowali obrazy już wcześniej, budując własną pracę koncepcyjną i wspólne dzieła. Zaczynali w latach 80. w Gruppie, nawiązując do fali Nowej Ekspresji. Tworzyli krzykliwe, figuratywne dzieła, świadomie antyestetyczne, co wyróżniało się na tle napiętej sytuacji polityczno-społecznej w Polsce spowodowanej stanem wojennym. Tę dzikość przenieśli z Grupy do pracy w duecie, którą rozpoczęli w połowie lat 80. podczas stypendium artystycznego w Düsseldorfie. Swobodne i zamasyżone malowane obrazy dawały im możliwość pełnego artystycznego wyżycia się. Grupa organizowała wspólne sesje malowania w Galerii Dziekanka w latach 1985–1986, w kościele na ulicy Żytniej w 1985 roku oraz po raz ostatni w 1988 roku. Dopiero w 1996 roku na indywidualnej wystawie Marka Sobczyka w warszawskiej Królikarni pojawiły się cztery obrazy namalowane wspólnie z Modzelewskim.

Dwóch twórców – jako swoisty spadek po Gruppie – przenosi w swojej twórczości absurd i groteskę, anarchię i prowokację. Gombrowiczowsko spoglądają oni na społeczeństwo, budując alternatywną rzeczywistość, przepelnioną ikonografiami, symboliką, która wywołuje liczne skojarzenia.

Na wystawie znalazły się prace indywidualne i namalowane przez artystów



Marek Sobczyk, *Co? Równowaga; Czym? Proporcjami [3:5:8]*, 2000, 230 x 180 cm, tempera jajkowa, plandeka; fot. Paweł Józwiak, dzięki uprzejmości CSW Łaźnia

razem w latach 2000–2014. W tym szaleństwie jest metoda. Albo: w tej metodzie jest szaleństwo. Bo to właśnie metodologia jest najważniejszym wątkiem ekspozycji. Składają się na nie działania, które spotykają na przecięciu polityki, związane z lokalnym kontekstem i sztuką, której tworzenie (a nie wytwarzanie – pozostajmy przy formie niedokonanej) nieprzerwanie łączy się z aspektem społeczno-politycznym.

Lokalny kontekst pojawia się w pracach Sobczyka i Modzelewskiego poprzez komentowanie bieżących wydarzeń, społeczne czy też polityczne zaangażowanie, ale czynione z pewnego dystansu. Jest to spowodowane formą ich wspólnych prac, ich nieustanną ewolucją, wynikającą z metody tworzenia, wyspływania kolejnych wątków. Sami przyznają w monografii towarzyszącej wystawie, że artysta nie jest potrzebny. Rozumiem to bardziej jako brak przymusu, by komentował on bieżącą sytuację społeczną i polityczną, potrzebę aktywizowania się; nie jest to jego nadrzędna rola. Wprowadzają tym dystans do swoich prac, nie ma tu niepotrzebnego patosu wywołanego poczuciem, że coś „muszą”.

Na wystawie *Tabela Co? Czym? [Polityka]* mam kilka ulubionych pozycji. Ikoniczne *Zagłądanie pod obraz (obraz z dziurą)*, będące

odwzorowaniem kolorowanki z dziećmi, które wspólnie się modlą, łączy w sobie wątki genderowe, religijne, kościelne czy moralne. Minimalistyczny *Przerwany wał w Borkach* odnosi się z kolei do tytułowego wydarzenia, ale zamalowanie go w całości białą-czerwoną szachownicą – znakiem lotnictwa polskiego – dodaje kolejną warstwę znaczeniową. *Onet Dzierżyński* koresponduje z forami internetowymi, rozmazaną techniką tworzenia Gerarda Richtera i budowaniem fikcyjnej wypowiedzi. Jednocześnie każdy z tych elementów tworzy wielotorowy wydźwięk prac.

Mocne w wymowie są nowe dzieła. *Co? Z papieża żołnierza, Czym? Szablonem (Ukłański)*, która jednocześnie łączy wątki odnoszące się do Kościoła katolickiego, wystawy Ukłańskiego, aby nieco ironicznie przełożyć szablę, którą Olbrychski pociął portrety aktorów grających nazistów (tym razem widzimy portrety księży, chociaż jeśli patrzy się z odległości, to wyłania się kolejny element pracy), na język sztuki: szablon, obrazy z murów. Wydaje się, że komentowane przez artystów wydarzenia, które miały miejsce niedawno, mocno oddziałują także przez swoją obecność w dyskursie publicznym i niesłabnące, gorące komentarze. Tak jest przecież ze



Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, *Tabela. Co? Czym? [Polityka]*, widok wystawy, fot. Paweł Łóźwiak, dzięki uprzejmości CSW Łaźnia

Tabela jest niczym plansza do gry – gracze, którzy w poszczególnych ruchach wykazują jakąś aktywność, wykorzystują nowe środki i sposoby ich zastosowania. To zestaw zagadnień i kwestii do ćwiczeń, które wykorzystywane na różne sposoby dają efekty w postaci prac malarskich, kolaży lub rzeźb. Sobczyk i Modzelewski nie koncentrują się na tym, żeby przedstawić dzieło skończone i gotowe, ale wciąż otwarte, w fazie rozwoju, nieustannie ewoluujące.

stosunkowo prostym, ale szalenie wymownym *Co? Katedra w Kolonii; Czym? Osobami wyglądającymi na pochodzące z Afryki*, na którym widzimy gmach świątyni i przyrodzenia czarnoskórych mężczyzn.

Ten polityczny aspekt prac obu artystów jest wyjątkowo wyrazisty, a jednocześnie wybrane przez nich tematy są wzięte w nawias, artyści nie próbują być śmiertelnie poważni. Z jednej strony w obszernej monografii przyznają, że polityka jest obecna w obszarze ich aktywności. Z drugiej konstatują, że rolą artysty nie jest wyjaśnianie polityki, a raczej przyglądanie się jej, manifestowanie czy kwestionowanie wydarzeń.

Najciekawsze jednak jest to, jak te aspekty Modzelewski i Sobczyk wykorzystują do zabawy czy eksperymentowania metodami i filtrowania różnych środków artystycznych.

Tabela jest niczym plansza do gry – gracze, którzy w poszczególnych ruchach wykazują jakąś aktywność, wykorzystują nowe środki i sposoby ich zastosowania. To zestaw zagadnień i kwestii do ćwiczeń, które wykorzystywane na różne sposoby dają efekty w postaci prac malarskich, kolaży lub rzeźb. Kolejne elementy ekspozycji zamykają się w pytaniach o treść (co? kto?), formę (czym? kim?) i funkcję (po co? jakie? kiedy?). Sobczyk i Modzelewski nie koncentrują się na tym, żeby przedstawić dzieło skończone i gotowe, ale wciąż otwarte, w fazie rozwoju, nieustannie ewoluujące.

Istotny jest tu nacisk na pokazanie, że obaj twórcy traktują środki artystyczne nie jako podległe artyście, ale jako całkowicie niezależne. Przypisują im prawa podmiotu, a nie jedynie przedmiotu, wobec czego w fazie rozwoju wszystko jest całkowicie

możliwe. Spotkania poszczególnych elementów są przypadkowe. Proces tworzenia z grubsza wygląda tak, że jeden z malarzy przekazuje prace drugiemu po zostawieniu w każdym obrazie swojego śladu. Następnie dochodzą kolejne warstwy środków malarskich i kolejne warstwy znaczeniowe.

Sobczyk i Modzelewskiego porównuje się chociażby do Gilberta i George'a, ale artyści zdają się od nich dystansować, chociaż odwołują się do ich twórczości. Podkreślają też, że cechuje ich pewna nieporadność, tkwienie w niedoskonałości i w niezamkniętej formie.

W *Zagłądaniu pod obraz (obraz z dziurą)* dziurawią obraz, żeby zajrzeć na jego drugą stronę i wywlec wnętrze, nacinają płótno kilkakrotnie. Tworząc go razem, brodzą w nieprzewidywalności, bo nigdy nie wiadomo, jak finalnie będzie on wyglądał. Mówią: „Interesuje nas sztuka jako swoisty trening, bardziej zatem robienie sztuki, które nawet jeśli nie jest sztuką samą to nie jest też czymś zupełnie od niej różnym”.

I to ćwiczenie jest kluczowe. Układanie klocków, z których powstają większe formy, nie jest czymś zamkniętym, a jednocześnie nie jest dookreślone.

Ich prace są inteligentnymi łamigłówkami, czasem przykuwają uwagę poszczególnymi motywami od razu, ale przez nałożenie warstw znaczeniowych, nie są wcale tak łatwe do rozwiązania. Im bliższe w czasie wydarzenie, tym robi się ciekawiej, ponieważ jego interpretacja ciągle się zmienia, nie jest tak mocno zakorzeniona w historii i jej treściach.

Znamienne, że mija dokładnie 15 lat od wystawy tych dwóch artystów w CSW Łaźnia. Już wtedy, rok po ekspozycji, planowane było stworzenie katalogu, co jednak nie doszło do skutku. Dobrze, że poza wystawą Modzelewski i Sobczyk doczekali się więc solidnie przygotowanej monografii ich wspólnej twórczości, w której opowiadają o swoich działaniach i szczegółowo wyjaśniają wiele ze swoich zawiłych i wielowątkowych prac. Warto się w tę lekturę zagłębić, żeby w całości docenić niezwykłą twórczość tego artystycznego duetu.

Jakub Knera



Daniil Galkin, *Paraliż senny*

kuratorka: Agata Cukierska

Dominik Cymer, *DREAMS & MARKETING*

kurator: Stanisław Ruksza

Bartosz Zaskórski, *Historia rury oraz inne historie miłosne*

kurator: Stanisław Ruksza

CSW Kronika, Bytom

16 kwietnia – 11 czerwca 2016

Gdyby wziąć pod uwagę same tytuły wystaw otwartych na jednym wernisażu w bytomskiej Kronice, to można byłoby odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z bardzo wiosennym repertuarem. *Paraliż senny*, być może wynikający z tego *Dreams & Marketing* i *Historia rury oraz inne historie miłosne* układają się w coroczną narrację. Aura za oknem sprzyjała luźniejszej atmosferze, jednak w galeryjnej przestrzeni nie zawsze było wesoło.

Paraliż senny – wystawa Daniila Galkina – tworzyła atmosferę na skraju snu i jawy, kiedy ciało po przebudzeniu wciąż śpi, natomiast umysł już funkcjonuje. Prowadzi to do paniki ciągnącej za sobą resztki naszej świadomości. Ten stan rzeczy najlepiej odzwierciedlała praca *Restless Dreams* składająca się z gąbkowego łóżka i betoniarki mieszającej zastawę stołową. Całość prezentowano w zaciemnionym pomieszczeniu, co wzmacniało uczucie dezorientacji. Pomimo interaktywności pracy łóżko pozostało puste.

Daniil Galkin przedstawił również *A Trampoline or Social Critical Voyeurism* – instalację zajmującą całe pomieszczenie, złożoną z tytułowej trampoliny i ścian obłożonych gąbką. Tutaj również można było oddać się rozkoszom interaktywności. Skakanie na trampolinie miało umożliwić zobaczenie tego, co znajdowało się po drugiej stronie muru z gąbki, który kształtem nawiązywał do betonowych płyt ogrodzeniowych używanych w ZSRR. Podróż odbywało się tylko czysto metaforycznie,

gdyż poza ścianą nie było nic. Zamiast tego można było przywalić głową w sufit.

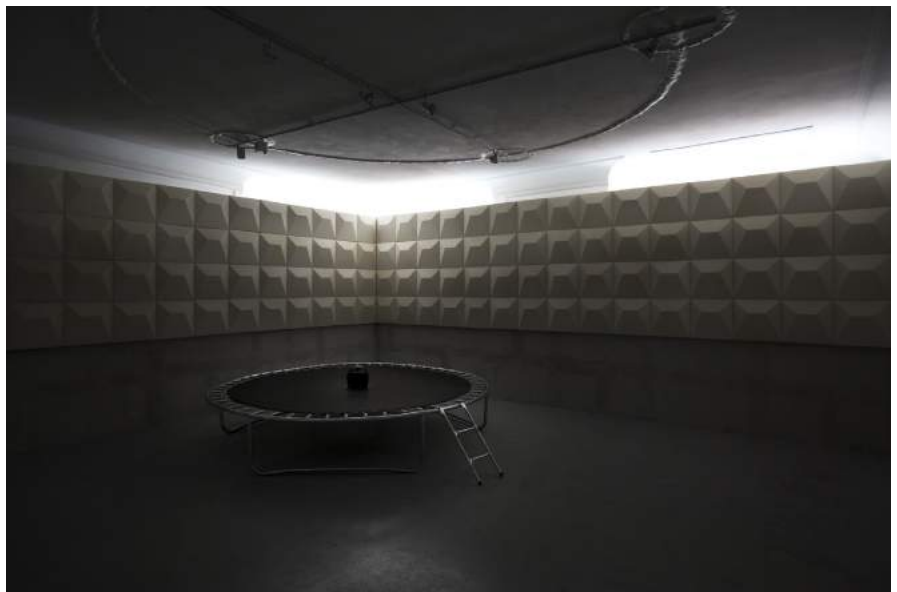
Wydaje się, że prace ukraińskiego artysty pokazywane na bytomskiej wystawie poszerzają socjopolityczny kontekst projektu *The Lower State*, nad którym Galkin pracuje już od kilku lat. Uczucie niepokoju i niepewności, wynikające z procesów toczących się za kulisami walki o społeczeństwo, towarzyszyło mi przez cały czas obcowania z instalacjami przygotowanymi

przez artystę. Dźwięk tłuczonej zastawy i metalowych sztućców obijających się o betoniarkę skutecznie wzmacniał wrażenie dezorientacji. Podobnie trampolina, która umieszczona w zbyt niskim pomieszczeniu, nie zapraszała do skorzystania. W ten sposób uzyskiwaliśmy precyzyjnie skrojoną narrację o utracie kontroli nad własnym życiem w społeczeństwie i uświadamianiem sobie tego procesu.

Galkin już nieraz poruszał problem wychodzenia ze strefy komfortu. Praca *Tourniquet* otwierała ubiegłoroczną wystawę *Fire and Forget. On Violence* w berlińskim KW Institute for Contemporary Art, wymuszając na odbiorcy przejście przez las obrotowych, metalowych rur. Artysta w ten sposób wskazywał na potrzebę ciągłej transgresji uświadamiającej kruchość powszechnych standardów społecznych. Podobną funkcję spełniał piankowy materiał na ścianach i łóżku w *Paraliżu sennym*. Swoją miękkością nasuwał skojarzenia ze szpitalem psychiatrycznym.

Prace Daniila Galkina pokazywane w Bytomiu nie zostały wpisane w szerszy kontekst, jak to miało miejsce na wystawie w KW Institute. Oczywiście porównywanie dużej, problemowej ekspozycji z prezentacją wyników artystycznej rezydencji mija się z celem. Z drugiej strony dziwi brak pełniejszego wykorzystania potencjału drzemającego w utalentowanym artyście.

Wystawa Daniila Galkina była zdecydowanie najpoważniejszym projektem



Daniil Galkin, *A Trampoline or Social Critical Voyeurism*, wystawa *Paraliż senny*, fot. Marcin Wysocki, CSW Kronika w Bytomiu



Dominik Cymer, *Plugits*, współpraca: Jacek Kołodziejski, wystawa *Dreams & Marketing*; fot. Agata Cukierska, CSW Kronika w Bytomiu

w Kronice. Na tym samym piętrze znajdowała się jeszcze ekspozycja przygotowana przez Bartosza Zaskórskiego – *Historia rury oraz inne historie miłosne*. Parafrazując tekst kuratorski, całość składała się ze śmiechu, śmierci, dźwięków, gipsu, drewna i rur splecionych w miłosnym uścisku. Wszystko to przedstawione zostało jako postmodernistyczna gra ze sztuką XX wieku w postaci słuchowisk urozmaiconych kilkoma obiektami.

Na tym tle najbardziej wyróżniała się praca *Gra Blood wyświetlana na pupie Moniki* (2015), która była dosłowną projekcją tytułu. Paradoksalnie, wideo odbiegające najbardziej od założenia całej wystawy było jej najmocniejszym punktem. Gest wyświetlenia krwawej gry na czyichś poślankach stawał się w tym otoczeniu wyjątkowo aktualny, szczególnie zaraz po zobaczeniu prac Daniila Galkina.

Ostatecznie wystawa Zaskórskiego zatrzymała się na etapie zapowiedzi głębszej narracji o życiu w czasach końca historii. Mam nadzieję, że artysta nie wbije sobie w serce rury i nie umrze, jak to się stało z jednym z bohaterów słuchowiska prezentowanego na wystawie (*Historia rury*, 2014).

Jednak aby obcować z tymi wystawami, najpierw należało przejść przez prezentację pomysłów Dominika Cymera –

współtwórcy kreatywnej agencji reklamowej Cyber Kids on Real. Wystawa *Dreams & Marketing* to zbiór nigdy niezrealizowanych koncepcji. Jego inspiracje zostały podzielone na trzy sekcje: *Dreams Products*, *Startups* oraz *Moodboard*. Wszystkie prace tworzą spójny obraz stylu Dominika Cymera – są komentarzami do rzeczywistości podanymi w postaci błyskotliwych, syntetycznych grafik. Opracowanie wizualne doskonale oddawało charakter prezentowanych produktów i usług, natomiast duża dawka cynizmu jasno prowadziła osie interpretacyjne.

Wystawa zaczynała się od *alkotaku* – maszyny sprzedającej karnety pozwalające na spożywanie alkoholu w miejscach publicznych. Poza krótkim opisem start-upa zaprezentowanym w formie samego urządzenia mogliśmy zapoznać się z komiksową historią dwóch obcokrajowców, którzy trafiają do izby wytrzeźwień za spożywanie alkoholu w miejscu publicznym. Jak to w reklamie – jest *happy end*. Całe zajście kończy się radosną libacją, w której udział wzięli poszkodowani i sami sprawcy. Oprawa graficzna jest utrzymana w syntetycznej formie, jasno odwołującej się do powszechnych stereotypów. Turysci wyglądają trochę jak hipsterzy, twarz policjanta ozdabiają szpiczaste wąsy, natomiast

bohater sygnujący cały projekt w miejscu nosa ma czerwone koło.

Każdy projekt na wystawie został przedstawiony na tyle, aby zrozumieć jego koncepcję i nie zanudzić przy tym odbiorcy. W jednym z przypadków najpierw widzimy plakat przywołujący skojarzenia ze sceną więzienną. Mężczyzna (w tej roli Dominik Cymer) pod prysznicem upuścił mydło. Patrzył porozumiewawczo prosto w oczy zwiedzających. Po chwili zauważamy napis *isoap* – reklamowany produkt okazuje się komunikatorem zapachowym. Czymś w rodzaju telefonu, który odbiera zapachy na odległość. Urządzenie przekazuje je za pomocą swojej powłoki. Przesłany zapach „można poczuć, umyć się nim i skasować w dowolnym momencie”. Rzekomy produkt, do złudzenia przypominający zwykłe mydło, został pokazany na wystawie w szklanej gablocie postawionej na podłodze, tuż pod plakatem z mężczyzną.

Sytuacji, w których prześmiewczej krytyce została poddana współczesna kultura, jest więcej. Właściwie każda praca odwołuje się do jakiegoś konkretnego zjawiska, mamy więc: *Celebry* umożliwiający zakup produktów wybieranych przez celebrytów (start-up był reklamowany przez Dorotę Masłowską siedzącą w wózku na zakupy); *Dragon* – komputer obsługiwany

Cele buy

Żyj jak celebryci, kupuj to, co celebryci!



www.celebuy.pl

za pomocą wykonywanych ćwiczeń fizycznych; *plugits* – przenośne urządzenia wpinane do gniazda elektrycznego, spełniające takie funkcje jak oziębianie dwóch kieliszków do wódki czy też podgrzewanie jednej parówki; *Trash Marketing* – agencja umieszczająca reklamy na śmieciach oraz *message in a bottle* – aplikacja pozwalająca wysłać maila, który dociera do adresata po minimum roku dryfowania po internecie.

To obszerne portfolio poszerza jeszcze bardziej ostania sekcja wystawy – *Moodboard*, prezentowana w formie projekcji powoli wyświetlającej kolejne grafiki oraz skrzętnie wypełnionych szkicami notatków pokazywanych w gablocie. Z tych materiałów nie dowiadujemy się niczego nowego. Cymer jest twórcą niezwykle świadomym, jasno komunikującym swoje spostrzeżenia za pomocą wyrazistego stylu. Używa prostych linii, aby przekazać myśl bardzo wprost. Całość najlepiej podsumowuje minikomiks dostępny na stronie internetowej Cymera: „Istnieją dwa źródła pomysłów. Pomysły z głowy. Oraz pomysły z dupy”.

W związku z tym warto zastanowić się, do której kategorii można zaliczyć otwarcie trzech diametralnie różnych wystaw w postaci jednego, wernisażowego wydarzenia. Z jednej strony Kronika wychodzi do odbiorcy z wielopoziomową propozycją badającą zagadnienia z obszaru socjopolityki, postmodernizmu oraz współczesności powstającej na naszych oczach. Z drugiej zaś rozdzielenie narracji na trzy wątki pozbawia co najmniej dwa z nich głębi i należnej im przestrzeni. Należy zadać sobie pytanie, czy jest sens wypowiadać niedokończone zdanie?

Marcin Ludwin



Piotr Janas, 52.255494N, 21.074795E

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
26 lutego – 9 kwietnia 2016

„Ciekawy jest dla mnie moment przemiany, kiedy farba łudząco przypomina jakąś inną substancję i jak dobry aktor na scenie zamienia się w bohatera tak, że widz zapomina o tym, że to jest tylko aktor i zaczyna mu wierzyć”, mówił w 2004 roku Piotr Janas.

Mimo upływu lat słowa Janasa dobrze opisują istotę jego malarstwa. A ich przywołanie w tekście towarzyszącym wystawie artysty *52.255494N, 21.074795E* w Fundacji Galerii Foksal może wskazywać, że istotną wartością w jego twórczości ma być stałość, ciągłość, trwanie. Jednak nie mniej intrygujące może być przyjrzenie się próbom wpisania twórczości Piotra Janasa w rozmaite konteksty, artystyczne i intelektualne mody, co nie przeszkadzało w jednoczesnym podkreślaniu jego odrębności, inności. „Piotr Janas nie podąża za modnymi nurtami, tym samym jego wielbicieli nie tylko podziwiają jego malarstwo, ale także cenią sobie jego złożoną artystyczną postawę i niezależność”, pisał Gregor Muir w katalogu wystawy artysty zorganizowanej w 2012 roku w londyńskim Institute of Contemporary Arts (to kolejny cytat przywołany w tekście towarzyszącym wystawie w FGF). Powstało wyobrażenie artysty outsidera. Jednocześnie Janas jest reprezentowany przez jedną z najważniejszych galerii w Polsce i wystawia w prestiżowych miejscach.

Janusowe oblicze artysty może budzić wątpliwości, a przynajmniej nakazywać pewną ostrożność. Jednak wydaje się, że te dychotomie dobrze opisują mocno niejednoznaczny status Piotra Janasa w obiegu artystycznym, nie tylko polskim. Jego twórczość szybko dostrzeżono. W 2003 roku został zaproszony na Biennale w Wenecji, ale w Polsce pozostał nieco na uboczu. Jego malarstwo nie wpisywało się w modne wówczas nurty. Zmiana nastąpiła pod koniec pierwszej dekady XXI wieku. Wydawało się, że przyszedł czas

na jego twórczość. Pojawiło się całe grono artystów – jak Tymek Borowski, Tomasz Kowalski, Paweł Śliwiński, Jakub Julian Ziółkowski – których określono mianem nowych surrealistów. Mówiono o nich: uciekają od rzeczywistości, są nią zmęczeni, inspiracji szukają w wyobraźni. Przywoływano przy tej okazji klasyków XX wieku. Padały nazwiska Maxa Ernsta, Roberta Matty czy Arshile’a Gorky’ego. Malarstwo Janasa zaś wydawało się oczywiście zapowiedzią tego surrealistycznego zwrotu, prekursorskim pierwszym krokiem. Jednak sam zwrot okazał się nadspodziewanie krótkotrwały, a artyści niekoniecznie się chcieli podpisywać pod hasłem „nowego surrealizmu”.

Piotr Janas ponownie został trochę zepchnięty na margines. Jak pisał niedawno Jakub Banasiak na łamach „Szumu”, przy okazji wystawy artysty *Ostatnie prace* w Gdańskiej Galerii Miejskiej, „malarstwo zbliżające się do abstrakcji, autarkiczne, wsobne, niemające żadnych ambicji wpływania na rzeczywistość [...] musi funkcjonować na marginesie. Oczywiście bywa pokazywane w instytucjach publicznych [...], ale nie stanowi pożytki dla tego, co

Janas wraca do twórczości klasyków XX wieku, ale trochę zapomnianej, uznanej (w odróżnieniu od amerykańskiej ekspresyjnej abstrakcji) za szacowną, lecz już przeszłość, do twórczości zepchniętej do muzealnych sal, ale też zbanalizowanej, a nawet ośmieszanej przez kolejne pokolenia naśladowców. Problem ten nie dotyczy tylko polskich przedstawicieli europejskiego informelu.

Piotr Janas, *Bez tytułu*,
2016, 24 x 18 cm,
olej na płótnie; fot.
Katarzyna Białoń, dzięki
uprzejmości Fundacji
Galerii Foksal



zwykło określać się mianem «dyskursu» – chyba że w roli chłopca do bicia”. Nie powinno zatem dziwić, że szybko użyto w stosunku do Janasa kolejnego modnego sformułowania – „zombie formalizm” – mającego opisać „twórczość odwołującą się do tradycji sztuki abstrakcyjnej, skupionej przede wszystkim na kwestiach czysto estetycznych: przestrzeni dzieła, światła, barwy i kształtu, a jednocześnie mocno uwikłanej w mechanizmy rynku sztuki.

Gdańska wystawa Janasa nie pozostała bez znaczenia. Dobrze pokazywała zmianę – wbrew nieustannym zapewnieniom o ciągłości – jaka zaszła w malarstwie Janasa. Zaginęła frywolność, która od czasu do czasu ujawniała się w jego płótnach. Nie było serduszek przeszytych strzałą czy nutek zapisanych na obrazie. Pozostały płótna pokryte warstwami farby, zachodzącymi na siebie, przybierającymi amorficzne kształty, surowe, wręcz brutalne. Na wystawie znalazł się też film *Baletmistrz*, który szczególnie przykuwał uwagę. Przedstawiał artystę tańczącego nad płótnem do *Suity Nr 3 d-moll HWV 428* Georga Friedricha Händla. Zapis przypomina słynne przedstawienia malującego Jacksona Pollocka. Jednak powaga została zaburzona. Janas, skąpo ubrany, jest

mocno nieporadny w swym tańcu, chwilami wręcz karykaturalny. Powstał ironiczny autoportret, świadomie odwołujący się do mitu artysty podpatrywanego przy pracy w pracowni.

Film Janasa nawiązuje do dość dawnego toposu twórcy w pracowni, do przedstawień pojawiających się u początku nowożytności, spopularyzowanych przez romantyków i ich następców, ostatnio zaś ponownie modnych. Tate Modern w ramach filmowej serii TateShots odwiedza kolejne atelier artystów (ostatnio: Laurie Simmons, Yinki Shonibarego i Wilhelma Sasnala). Madryckie Museo Thyssen-Bornemisza wokół pracowni organizuje pokaz prac Andrew i Jamiego Wyethów. Wyobrażenia o artyście osadzone w romantycznej tradycji okazują się bardzo trwałe (w tym mit artysty – outsidera właśnie).

Na wystawie w siedzibie Fundacji Galerii Foksal sama pracownia staje się jednym z kluczowych interpretacyjnych.

Jej tytuł – *52.255494N, 21.074795E* – wprost odnosi się do konkretnego miejsca: zespołu budynków dawnej fabryki amunicji MESKO na warszawskiej Pradze, w którym Janas urządził sobie miejsce pracy (i znów można snuć analogie, chociaż-

by z wystawą *Around 21°15'00"E 52°06'17"N +GO-GO* Mirosława Bałki z 2001 roku w warszawskiej Zachęcie; pisząc o Janasie, z łatwością można wpaść w pułapkę erudycyjnych popisów).

Artysta wcześniej już podkreślał znaczenie, jakie ma dla niego miejsce, w którym pracuje. O swej dawnej pracowni na Szmulkach mówił: „Dała mi mocnego kopa”. Jednak w przypadku wystawy w FGF nie chodzi raczej o jakąś aurę, tajemniczy klimat, lecz o fizyczne miejsce, w którym powstają prace. Sam proces tworzenia ma mieć w tym przypadku kluczowe znaczenie.

Pokazane w FGF prace – jak podkreślają autorzy wystawy – odwołują się do tradycji polskiego malarstwa powojennego lat 60. i 70. Można nawet na ich podstawie sporządzić mały przegląd technik tworzenia w tym czasie. Obrazy powstałe w latach 2015–2016 zebrano w dwóch pomieszczeniach, wyraźnie podkreślając wielotorowość w twórczości Janasa, a tym samym podtrzymując niejednoznaczność wizerunku artysty. W pierwszej części znalazły się większe prace. Jednak to nie rozmiar – często znaczny – ma podstawowe znaczenia. To obrazy bardziej robione niż malowane. Istotny jest przypadek, zdarzenie. Artysta wylewa na płótno farbę, pozwala jej zgromadzić się w dowolnych miejscach, zbijać z grudy. W serii *Gravity/Grawitacja* z 2015 roku najpierw pokrył płótno lakierem, a następnie połał je farbą, która powoli zasychała, formując na płaszczyźnie delikatne smugi. Czasami w tych płótnach pojawia się jedynie element malarzkiej interwencji, jak linie w *Hatchet/Tasak* (2015), wprowadzające do obrazu iluzję przestrzeni, zabieg znany dobrze z obrazów Francisca Bacona. To świat materii, kształtów niemożliwych do nazwania, amorficznych, niezdefiniowanych.

Druga część wystawy jest inna. Znalazły się w niej obrazy niewielkie, niemalże kieszonkowe. Bardzo różnorodne. W niektórych można dopatrzeć się przedstawień jakichś biologicznych fragmentów, tkanek, a nawet wnętrza jakiegoś organizmu (*Untitled/Bez tytułu*, 2016). Forma tych prac jest bardzo cielesna, wręcz baconowska, jakby nie do końca wykształcona, a może okaleczona, przyszpilona do ściany (*Fintifluch*, 2016), morski pejzaż ze statkiem, zapewne malowany na podstawie dawnej pocztówki (*Untitled/Bez tytułu*, 2016), a nawet uwiecznione sprzęty gospodarstwa domowego (*Duster/Trzepaczka*, 2016). Janas żongluje różnymi stylistykami, bawi się, a nawet

żartuje. Zabiera widza w podróż po różnych ubiegłowiecznych stylistykach. Ze swobodą łączy elementy, nawet bardzo realne, pochodzące z bardzo różnych światów.

Z tych odwołań Janasa do przeszłości dzisiaj najbardziej intrygujące jest odniesienie się do polskiej ekspresji abstrakcyjnej, do twórczości Jerzego Tchorzewskiego (u którego Janas studiował, chociaż jak sam mówił, właściwie go nie znał), Tadeusza Brzozowskiego czy Rajmunda Ziemskiego. Niektóre kształty pojawiające się w obrazach pokazanych w FGF przypominają te znane z późnych płócien Alfreda Lenicy. Janas wraca do twórczości artystów klasyków XX wieku, ale trochę zapomnianej, uznanej (w odróżnieniu od amerykańskiej ekspresyjnej abstrakcji) za szacowną, lecz już przeszłość, do twórczości zepchniętej do muzealnych sal, ale też zbanalizowanej, a nawet ośmieszanej przez kolejne pokolenia naśladowców. Problem ten nie dotyczy tylko polskich przedstawicieli europejskiego informelu. Można wymienić wielu innych wybitnych malarzy, jak Manolo Millares, Bernard Schultze czy Emilio Vedova, których twórczość ma dziś podobny status.

Janas próbuje podobnie jak Goshka Macuga czy Piotr Uklański testować naszą artystyczną przeszłość, sięgać po to, co odrzucane czy lekceważone. Raz jeszcze zadać pytanie o aktualność tej tradycji. To – przy-

wołując tytuł rozmowy z artystą przeprowadzonej przez Jakuba Banasiaka – dmuchanie w trąbę, która jest zatkana (choć Janasowi, jak można sądzić po dodanym przez niego podtytuł do tej rozmowy, to określenie nie bardzo się spodobało). Całkiem skutecznie, trzeba przyznać. Może dlatego, że nie jest to jedynie nabożne kopiowanie byłych stylistyk. W malarstwie Janasa obecny jest element gry, a nawet

zabawy, ale też pewnej powagi, a nawet wyjścia poza kwestie czysto malarskie. Chociaż ostatecznie głównym bohaterem pozostaje obraz, traktowany jest jako płaszczyzna pokryta farbami.

Piotr Kosiewski



Piotr Janas, 52.255494N, 21.074795E, widok wystawy; fot. Katarzyna Białoń, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal



Rafał Dominik, *Black Mesa* Gizela Mickiewicz, *Następne teraz*

Galeria Arsenał, Białystok
kuratorka: Maria Rubersz
11 marca – 28 kwietnia 2016

Wystawy *Black Mesa* Rafała Dominika i *Następne teraz* Gizeli Mickiewicz otwarto w białostockim Arsenale tego samego dnia. Podobno zestawiono je ze sobą nieprzypadkowo. Rozumiem pokusę takiego tłumaczenia. Miło się czujemy, kiedy wszystko pasuje do wszystkiego. Instytucje sztuki nie stanowią tutaj wyjątku. Skrupulatność, konsekwencja i celowość w funkcjonowaniu (choć przy szeroko pojętej realizacji wystaw) to cechy z pewnością godne poszanowania. Nic jednak na siłę. Choć obydwie pokazy są dobre, to nie oszukujmy

się – w rzeczywistości łączy je niewiele. Oczywiście z wyjątkiem osoby kuratorki, Marii Rubersz. Ale po kolei.

Zacznijmy od tego, że propozycja Galerii Arsenał jest szczególnie interesująca z jednego powodu. Otóż bodaj po raz pierwszy mogliśmy oglądać indywidualny pokaz Rafała Dominika z prawdziwego zdarzenia. Chcąc kierować się kronikarskim obowiązkiem, należałoby jednak odnotować wystawy w Galerii Milano i Fundacji Bęc Zmiana... sprzed pięciu lat. W dodatku trudno obie te instytucje zaliczyć do pierwszoplanowych na polu krajowego wystawiennictwa, stąd w kontekście artystycznej kariery Dominika *Black Mesa* może uchodzić za mały przełom. Niewątpliwie umożliwiła ona pełniejsze przyjrzenie się sztuce artysty do niedawna kojarzonego przede wszystkim ze swoich występów w discopolowym zespole Galactics lub wręcz zapoznanie się z nią.

Pod względem instytucjonalnej obecności Gizela Mickiewicz – niemal rówieśniczka Rafała Dominika – zajmuje zupełnie inną pozycję. Raczej nikogo nie trzeba zapoznawać z jej twórczością, od kilku lat opisywaną i bardzo często prezentowaną w galeriach publicznych i prywatnych. Jeśli jest się kuratorem, krytykiem lub widzem zainteresowanym najnowszą sztuką spod znaku powrotu do materialności, nazwiska artystki po prostu nie sposób nie znać. Zrozumiałe jest więc to, że o ile wystawa Dominika mogła stanowić dla widzów udających się do Arsenału niewiadomą, to w odniesieniu do Gizeli Mickiewicz raczej nikt podobnych znaków zapytania nie stawiał. Trudno było podejrzewać, że akurat w przypadku tej artystki będziemy mieli do czynienia z jakimiś nagłymi artystycznymi woltami. Nie taka jest dynamika tej sztuki. Znakują ją raczej drobne i precyzyjne przesunięcia w podejściu do poruszanych spraw. A jak wiadomo, są to niemal wyłącznie sprawy związane z formą, materiałami, rzeczami i ludźmi w kontekście tychże.

Obydwa pokazy dzielą przestrzeń ekspozycyjną galerii na pół. W salach z jednej strony Dominik, z drugiej Mickiewicz. Zero wspólnego miejsca, zero jakichkolwiek zestawień prac. Sam układ sprawiał wrażenie, jakby nikomu nawet się nie śniło poszukiwać ewentualnych punktów stykowych pomiędzy artystami, co absolutnie nie dziwi. Sztuka Dominika i Mickiewicz to nawet nie przeciwieństwa, to artystyczne archipelagi. Rozbiega się na najprostszych możliwych poziomach: formalnych, stylistycznych, poetyckich i treściowych. Stąd też moje zaskoczenie, kiedy już na samym początku opisu wystaw przeczytałem, że „nie są one zestawione przypadkowo”. Oglądając obydwa pokazy, dowodów przemawiających za tą tezą nie sposób się doszukać.

Black Mesa Rafała Dominika to nieco ponad 10 prac zgromadzonych w trzech pomieszczeniach. Większość z nich to dosyć nowe realizacje (najstarsza praca – rysunek pochodzi z 2013 roku), zresztą akurat pod tym względem artysta wypada podobnie do Mickiewicz, która pokazuje rzeźby z lat 2015–2016. A więc co dokładnie oglądamy na wystawie Dominika? Wcale nie rysunki (artysta często jest przedstawiany jako rysownik; rysuje rzeczywiście sporo), ale również nie spektakularne instalacje (jak całkiem niedawno na wystawie *Sztuka w naszym wieku* w stołecznej Zachęcie). Niemal wszystkie prace poza-



Rafał Dominik, *Jazda w dół*, 2016, widok wystawy *Black Mesa*; dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

wieszano na ścianach. Są to: cyfrowe pliki w postaci obrazków i wideo, kilka bardzo ciekawych reliefów, jeden mural i jeden rysunek. Towarzyszył im międzywojenny silnik wypożyczony z Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu (na drugim na podwórku przed galerią rozegrano spalinowy koncert) oraz kubik, z którego wydobywały się dźwięki ciężkich, przytłumionych basów. Przyznaję, że te dodatki wypadły niezwykle dobrze. Wielokolorowy, przypominający bardziej jakiś bajkowy samochódzik, silnik nie tylko zdradzał motoryzacyjną pasję Dominika, ale też ciekawie korespondował z pozostałymi pracami, na przykład z futurystycznym reliefem *EVO* (2016) czy *Martwą naturą ze Sneakerem* (2016). W zasadzie ów silnik bez problemu mógłby stać się kolejną pracą artysty. Z kolei wspomniany dźwiękowy kubik *The Cube of Pump* (2016) dosłownie nadawał ton osobnej sali, w której znalazło się miejsce jeszcze na dwie inne prace: *Góry* (2016) i *Jazdę w dół* (2016). To częściowo podkolorowane rurki powyginane w kształty przywołujące na myśl korporacyjne wykresy (a może jakiegokolwiek?). Obydwa są „zjazdami”, co w połączeniu z rytmicznie pulsującymi dźwiękami może jawić się jako komentarz do tempa dzisiejszego świata, w którym wszelkie procesy ulegają turboprzyspieszeniu, a dłuższy odpoczynek od nich staje się nieosiągalnym luksusem.

Widać w fascynacji Dominika pojedynczymi, konkretnymi rzeczami (samochodami, silnikami, adidasami), że artysta nierzadko traktuje je w kategoriach samodzielnych dzieł sztuki. Przyglądając

się na przykład coraz to wymyślniejszym projektom sportowych butów, trudno nie przyznać mu racji. Niemniej jednak *Black Mesa* porusza także tematy dużo ogólniejsze. Relief *EVO* przedstawia wpisane w owal sumarycznie i dość futurystycznie potraktowane sylwetki, które na pierwszy rzut oka trudno zidentyfikować. Z kształtów przypominają pędzących dinozaura, człowieka i jakieś inne stworzenie. Jak wiadomo, dinozaury raczej nie zamieszkiwały planety w tym samym czasie, co ludzie, dlatego praca robi wrażenie czegoś w rodzaju pozaziemskiego rysunku-schematu ukazującego życie na naszej planecie. Wypada przyznać, że w zestawieniu ze stojącym obok silnikiem nie ma ani krztyny metafizyki – jest czysta energia. Podobny w wymowie jest również niewielki rysunek *Życie jeździ na różnych Rzeczach* (2013), gdzie tytułowe Życie (przedstawione jako milutka istotka) przyczepia się do kolejnych „rzeczy” (komórki, grzyba, ryby, ptaka, psa i człowieka), tworząc rodzaj dość pasożytniczej sztafety przez dzieje planety.

Następne teraz Gizeli Mickiewicz to zupełnie inny typ wystawy. Jej rozplanowanie wydaje się niewymuszone i eleganckie – takie, którego w zasadzie nie dostrzegamy. Prac jest zdecydowanie mniej, zresztą wszystkie charakteryzuje jednolity sznyt estetyczny. Dotyczy to również wątków, na które może się natknąć widz w kontakcie z rzeźbami artystki. Wszystkie one zostały wykonane według podobnego pomysłu – artystka użyła szeregu wynalezionych i opatentowanych materiałów (głównie budowlanych), które z różnych przyczyn

Sztuka Dominika i Mickiewicz to nawet nie przeciwieństwa, to artystyczne archipelagi. Rozbiega się na najprostszych możliwych poziomach: formalnych, stylistycznych, poetyckich i treściowych.

nie weszły do powszechnego użytku. Nie należę do ekspertów w branży budowlanej, ale wspomniane budulce nie mają chyba ściśle określonego, konkretnego zastosowania, a ich wartość użytkowa ma zapewne wymiar przede wszystkim potencjalny.

Oczywiście to, co nie znajduje pełnego zastosowania w praktyce, można z sukcesem przenieść na grunt sztuki. Mickiewicz wychodzi to wyjątkowo dobrze. Specjalne właściwości użytych surowców za sprawą ich twórczego i czasem absurdałnego wykorzystania czy zestawienia zyskują w rzeźbach artystki dodatkową wartość. Na przykład pomalowana na czarno i powyginana betonowa tkanina we *Włączaniu pojedynczości* (2015) z jednej strony przypomina znany z życia dywan, ale z drugiej wygląda dosyć obco, twardo i surrealistycznie. To samo (tylko z naciskiem na lekkość) dotyczy *Przyszłych wspomnień* (2015) – rachitycznej konstrukcji z pleksi i glasu, drucików, kalki i tiulu. Podobne paradoksy wynikające z fizycznych właściwości materiałów można dostrzec w mniejszym lub większym stopniu właściwie w każdej z sześciu zgromadzonych na wystawie prac. Oprócz tego mamy do czynienia z sytuacją, w której formalistyczne obiekty artystki nie noszą ze sobą żadnych anegdot i treści. To częste w przypadku twórczości skierowanej na kwestie formalne, ale w sztuce Gizeli Mickiewicz to przełożenie nie jest wcale takie oczywiste. Już sam fakt, że nawet nie do końca wiadomo, do czego mają służyć wykorzystane materiały, otwiera prace artystki na mnogość skojarzeń, co przy określeniu ich mianem rzeźb-autoportretów dodatkowo wzmacnia chęć wnikliwego oglądania detali i snucia (nierzadko metaforycznych i koślawych) skojarzeń – jak w przypadku *Krótkiego prowadzenia* (2016), dla mnie najlepszej pracy na wystawie, subtelnie umieszczonej w osobnej, ciemnej sali.

Wracając do „nieprzypadkowego zestawienia” obydwu wystaw, które wzmiankowałem na początku, jednym z argumentów

za ma być fakt, że fundamentalną sprawą dla Dominika i Mickiewicz są takie kwestie jak forma i materia dzieła. Trudno się z tym nie zgodzić. Trzeba mieć jednak na uwadze, że są to sprawy istotne nie tylko dla tych artystów, ale w zasadzie dla ogromnej części środowiska twórców, którzy programowo nie koncentrują się jedynie na zagadnieniach treściowych. Mówiąc najkrócej – chyba każdy dobry artysta powinien koncentrować się na formie dzieł, które tworzy. Jeśli już miałbym pokusić się o wskazanie pewnych punktów stykowych obu pokazów, byłoby to omijanie szerokim łukiem przez Dominika i Mickiewicz kolein pretensjonalności, bezzasadnych intelektualnych kontekstów czy natłoku odwołań. Oczywiście, obydwójce dochodzą do tego zupełnie innymi drogami. Rafał Dominik za sprawą bezpośredniości i zwięzłości przekazu oraz szczerego podejścia „zajawkowego” do sztuki i kultury (jego wystawa właściwie opiera się na pojedynczych, nie zawsze ze

sobą powiązanych „zajawkach”), Mickiewicz – redukując do minimum wszelką anegdotę, zmuszając do przyjrzenia się zaskakującym i nieznanym z codzienności układom przedmiotów i materiałów. Gallerii Arsenał udało się przygotować dwa pokazy, które nie tylko ukazywały artystyczne przemiany w działaniu artystów, ale też pozwalały popatrzeć na sztukę, która nie potrzebuje zbyt wielu słów, aby wybrzmieć.

Jan Owczarek



Gizela Mickiewicz, *Odległe nowości*, 2015, widok wystawy *Następne teraz*; dzięki uprzejmości Gallerii Arsenał w Białymstoku



Cały czas w pracy

BWA Tarnów

kurator: Romuald Demidenko

14 kwietnia – 15 maja 2016

W tarnowskim Biurze Wystaw Artystycznych Romuald Demidenko zaprezentował kuratorską „wystawę-fryz” pod tytułem *Cały czas w pracy*. Zupełnie jak na klasycznym fryzie, jest tutaj wiele postaci (artystów), a każda z nich prezentuje pewną postawę wobec wiodącego tematu, który w obszernym przewodniku został zdefiniowany jako dyskusja nad wizjami „równowagi pomiędzy pracą a życiem prywatnym w odniesieniu do technologicznej automatyzacji”. Niestety, kuratorowi nie udało się wypracować spójnej ramy odniesienia dla wszystkich postaw, z którymi artyści konfrontują widza. To niedopatrzenie dziwi, ponieważ spora część prac najwyraźniej została wykonana specjalnie na wystawę, natomiast wprowadzający do niej tekst dość wyraźnie zarysowuje konceptualną podbudowę projektu. Sposób prezentacji dzieł sprawia wrażenie nieprzemyślanego: nie ma tu wyrazistych zestawień, na które kurator mógł sobie pozwolić – należy podkreślić bowiem, że spośród kilkunastu zebranych na *Cały czas w pracy* realizacji nie brakuje prac błyskotliwych, które odsyłają do ciekawych, niekiedy zaskakujących kontekstów.

W osobnym pomieszczeniu wyeksponowano pracę Gregora Różańskiego *Wymóg mobilności*. Artysta umieścił na stole, materacu i wieszaku na ubrania doniczki z pasiatką – typowe dekoracje korporacyjnych przestrzeni. Niepozorną roślinę nazywa się również „wędrującym Żydem” lub „wiecznym tułaczem” z uwagi na jej zdolności adaptacyjne. Botaniczna instalacja Różańskiego stanowi dowcipną alegorię współczesnej podmiotowości: odporna na zmiany otoczenia i nietrudna w uprawie pasiatka posłużyła tu za figurę prekariusza, który poddaje się kapitalistycznej ideologii „plastycznego”, mobilnego życia, nie otrzymując wiele w zamian. Dzięki wykorzystaniu materaca ta realizacja może nasuwać skojarzenia z głośną wystawą Yves’a Scherera *Closer*, która odbyła się niespełna dwa lata temu w Galerie Guido Baudach w Berlinie. Szwajcarski twórca (znany, podobnie jak autor *Wymogu mobilności*, ze zręcznego igrania z konwen-

Anna Maria Łuczak, *Creative Zen*, 2016; dzięki uprzejmości artystki © fot. Jan Domicz; widok wystawy *Cały czas w pracy*; dzięki uprzejmości BWA Tarnów



cjami sztuki postinternetowej) rozstawił we wnętrzu galerii maty tatami podobne do tej, na której sam sypia podczas swoich przelotnych pobytów w którejś z dużych europejskich stolic. Melancholijną i „paranoiczną” atmosferę, jaką wykreował Scherer w *Closer*, Różański zastąpił w Tarnowie czarnym humorem.

W głównej sekcji *Całego czasu w pracy* – na samym środku – zainstalowano telewizor, który posłużył do wyświetlania fotografii Ghislaina Amara. Twórca wykonał na zlecenie zdjęcia w inkubatorze biznesu we Frankfurcie: typowe obrazy na użytek korporacyjnego marketingu, przedstawiające jasne, ascetycznie urządzone wnętrza oraz uśmiechniętych ludzi zadowolonych z pracy. Już samo pojawienie się takich „stockowych cacuszek” miałoby na wystawie wydźwięk gorzko-ironiczny, Amar poszedł jednak krok dalej i postanowił zaprezentować dziesiątki ujęć próbnych, nieudanych i zaciemnionych, które demaskują ideologiczny (czy propagandowy wręcz) charakter biurowej fotografii w jej najbardziej połyskliwym – a tym samym fałszującym rzeczywistość – wydaniu.

Pasiatka Różańskiego i zdjęcia Amara nie są na wystawie jedynymi dosłownymi

cytatami z korporacyjnej rzeczywistości. Obok nich warto wspomnieć między innymi intrygującą pracę Jana Domicza *Parrot stand*: rzeźbiarska forma naśladuje barierki organizujące przestrzeń na dworcach, lotniskach, a także w korporacyjnych wieżowcach, do których można się dostać wyłącznie po użyciu karty magnetycznej. Niestety, kurator nie znalazł dla tej „papuziej poręczu” właściwego miejsca na wystawie (nie wspominając o włączonej do katalogu fotografii tego samego artysty, której w przestrzeni ekspozycyjnej po prostu nie sposób odnaleźć). Dwie inne prace umieszczone w głównym pomieszczeniu na parterze BWA nasuwają skojarzenia z wygaszaczami komputerowych ekranów – mowa o wideo *Seed* Tymka Borowskiego oraz tym wykorzystanym przez Annę Marię Łuczak w instalacji *Creative Zen*. Podczas gdy Łuczak sparodiowała dostępne w sieci „relaksacyjne wideoporadniki”, Borowski wykonał abstrakcyjną, ruchomą kompozycję złożoną z opływowych, organicznych kształtów; dzięki ich rozproszeniu i obfitości ekran telewizora ma przypominać akwarium. Omawiam te prace łącznie nie tylko ze względu na wspólne medium, ale także z powodu ich

emblematicznie postinternetowej estetyki. Jako że kurator wystawy promuje ją w Polsce, można było się spodziewać, że pokaże wiele podobnych realizacji; szczęśliwie, wspomniana estetyka nie zdominowała całej wystawy, a w przypadku wideo Borowskiego doczekała się interesującej rekontekstualizacji.

Borowski dołączył do pracy „manifest”, którego przewodnią myśl można określić jako Rousseau’owski postulat powrotu do natury: „[p]owiedzieć, że ten [korporacyjny – przyp. aut.] styl życia jest nienaturalny, to mało. [...] Upraszczając: jeśli masz w zasięgu wzroku kawałki dynamicznej natury, to pozostajesz w kontakcie z rzeczywistością i podejmujesz lepsze decyzje”. Cytowany tekst Borowskiego prowokuje do rozpatrywania różnych prac na wystawie w kontekście klasycznej opozycji między naturą i kulturą. Wnikliwy widz łatwo rozciągnie taką linię interpretacji między innymi na realizacje Różańskiego czy Aleksandry Wasilkowskiej. Artystka zaprezentowała efektowną instalację (*De Labore Solis*) – makietę ruchomego budynku, który obracając się zgodnie z ruchem słońca po nieboskłonie i zapewniając tym samym optymalne doświetlenie wnętrza, miałby stanowić „idealne” środowisko dla produktywnych działań. Wasilkowska przypomina, iż nowoczesna organizacja pracy ma związek z mechaniczną koncepcją świata – a w tym człowieka – która zaciera granice natury i kulturowego uniwersum.

Omawiany model recepcji uruchamia na swój sposób także praca Daniela Malone’a zestawiona z wideo Borowskiego na jednej ścianie. Artysta zaprezentował niedbałe kolaże złożone między innymi z wykonanych przy użyciu kawy rysunków, opakowań po przekąskach i banknotów – prace „improvizowane”, wykonane w przypadkowych sytuacjach. Kolaże te nie budziłyby większego zainteresowania, gdyby nie to, że zawierają również fragmenty tekstów filozoficznych. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że cytaty z czasopisma „Collapse” znalazły się tam przypadkowo – a może z woli samego kuratora, który chciał, by spekulatywne rozważania o różnicy między percepcją prawa i prawdopodobieństwa w porządku natury oraz tym społeczno-kulturowym „zrymowały się” z pracą Attili Csörgő, umieszczoną po przeciwległej stronie sali. O tej fotografii – przedstawiającej szklanki, w których poziom wody przeczy zasadom grawitacji – czytamy w przewodniku do

wystawy, iż „prezentuje możliwość istnienia alternatywnego porządku”.

Praca Csörgő wyeksponowana jest w dziwnym miejscu, tuż obok charakterystycznej pracy Cezarego Poniatońskiego *Kunst und Musik* – wydruku rozwijającego znajomą formułę jego malarstwa (którego obecność na wystawie jest raczej zastanawiająca) – oraz efektownej, kojarzącej się ze sztandarami Władysława Hasiora instalacji Beaty Wilczek *Wszystko znika, a nawet więcej zostaje* (która, odwołując się do relacji między masową konsumpcją a globalnym kryzysem ekologicznym, porusza temat wystawy w intrygujący, lecz dość abstrakcyjny sposób). Być może właśnie przez trudną lokalizację prowokacyjny potencjał zdeponowany w pracy Csörgő – potraktowanej jako polityczna, „rewolucyjna” metafora – zupełnie nie wybrzmiewa. Chociaż formuła „wystawy-fryzu” jest idealnie dostosowana do warunków ekspozycyjnych, „fryz” można w kontekście tarnowskiej wystawy potraktować również jako deminutywny epitet. Mimo że sposób sprofilowania tematu nawiązuje do politycznych, a przy tym wyrastających z badawczych intencji wystaw Anselma Frankego, *Cały czas w pracy* pozostaje raczej pozornie neutralną „ilustracją kondycji ludzkiej”. Jest tak pomimo kilku „punktów zapalnych”, a zwłaszcza dwóch najlepszych, jak sądzę, realizacji: pracy Aleksandry Wasilkowskiej oraz *Linii produkcyjnej* Agnieszki Kurant i Johna Menicka – rysunków wykonanych nieświadomie przez pracowników

platformy crowdsourcingowej, których poproszono o narysowanie zwyczajnych linii (praca ta komentuje problem wyzysku w dobie kapitalizmu informacyjnego). Wspomniane realizacje robiłyby większe wrażenie, gdyby kurator zastosował konsekwentną narrację w całej wystawie.

Romuald Demidenko wykazał się dużą intuicją zarówno w kwestii doboru tematu, jak i artystów. Niektórzy z nich odważyli się na ambitne poszukiwania, a ich prace z powodzeniem mogłyby znaleźć się na jednej z obszernych wystaw, jakie poświęcono ostatnio problematyce społeczeństwa informacyjnego w berlińskim Haus der Kulturen der Welt czy londyńskiej Whitechapel Gallery. Niestety, wystawa w tarnowskim BWA traci przez brak conceptualnego rygoru.

Arkadiusz Półtorak

Daniel Malone, *Disassemblage series, Untitled (Coffee)*, 2008–2016; dzięki uprzejmości artysty © fot. Jan Domicz; widok wystawy *Cały czas w pracy*; dzięki uprzejmości BWA Tarnów





VALIE EXPORT, *Tattooed years / Tatuowane lata*

Galeria Labirynt, Lublin
kuratorka: Brigitte Huck
11 marca – 30 kwietnia 2016

Wagi aktu nazywania nigdy nie powinno się lekceważyć, tak ogromną symbolicznie i retorycznie ma moc. W latach 50. Waltraud Lehner, młoda artystka austriacka, spoglądając na paczkę palonych przez siebie papierosów Smart Export, stwierdziła, że nie chce nosić nazwiska swojego męża ani ojca i odrzuciła nazwisko na rzecz brzmiącego międzynarodowo, a zarazem jak produkt przemysłowy pseudonimu VALIE EXPORT (zawsze zapisywanego dużymi literami). W ten sposób nadała swojej sztuce rys bezosobisty, ogólny, sama decydując, jak użyje swojej tożsamości i swojego ciała. EXPORT to klasyczka sztuki feministycznej i krytycznej, a jej solowa, retrospektywna wystawa jest w Polsce niecodziennym wydarzeniem. Zwłaszcza kiedy odbywa się z dala od kulturalnego i artystycznego centrum, czyli Warszawy – w pogranicznym Lublinie. Galeria Labirynt stworzyła niepowtarzalną okazję, by skonfrontować się z bolesną, a zarazem pełną dystansu do siebie sztuką EXPORT, gromadząc raczej późniejsze dzieła EXPORT, w tym pochodzące z ostatnich lat jej twórczości. Wystawa eksploruje trudne tematy związane z kobiecością i jej stereotypami, takie jak histeria, (auto)agresja, autodestrukcyjność, samobójstwo, samookaleczenie, cierpienie kobiet (i dzieci jako ich – w pewnym sensie – przedłużenia) w społeczeństwie. EXPORT tworzyła w kulturowym epicentrum radykalnej sztuki konceptualnej lat 60., jakim był Wiedeń, przyjaźniła się z akcjonistami wiedeńskimi, wtedy rozsadzającymi powojenny ułożony porządek społeczny w Austrii swoimi krwawymi skandalizującymi performansami. EXPORT rozszerzyła je o feminizm i perspektywę kobiecą. Nie była w tym odosobniona – należała do całego pokolenia niemieckojęzycznych feministek-filmowczyń, jak Helke Sander i Ulrike Ottinger; jej dzieło jest bliźniaczo podobne do prac innej performerki Carolee Schneeman. Do jej ulubionych artystów należeli jednak Amerykanie: konceptualiści jak na przykład Lawrence Weiner posługujący się głównie słowem, performerzy i twórcy

poezji konkretnej Fluxusu oraz performerka-tancerka Yvonne Rainer.

Jej konfrontacyjne i drastyczne prace są pewnego rodzaju inscenizacją własnego bólu, teatralizacją kobiecej traumy. Klasyczne dzieła EXPORT, takie jak *Tapp und Tastkino* czy *Action Pants: Genital Panic*, podejmowały kwestię uprzedmiotowienia i seksualizacji kobiecych ciał i stanowiły wyzwanie dla voyeryzmu i skopofilii, kojarzonej z filmem, a zwłaszcza z wizualną konsumpcją ciał kobiet. Jednocześnie prace te miały w sobie wiele humoru, choć zawsze podszytego agresją i niebezpieczeństwem. W tej pierwszej EXPORT zamontowała na wysokości piersi pudełko z kurtyną, małą parodię sali kinowej – seans tego pokazu zasadał się na kontakcie wzrokowym artystki z widzem, który mógł korzystać i najczęściej bezceremonialnie to robił z możliwości obmacywania jej piersi. Własne ciało stawało się w rękach EXPORT czymś bezosobowym, uogólnionym i politycznym, a zarazem czymś partykularnym, czego doznania i cierpienie bynajmniej nie zostały w ten sposób zniwelowane, ale nabierały tym bardziej dojmującego charakteru. W *Action Pants* to, co zazwyczaj uznawane jest za atrakcyjne, czyli nagie kobiece ciało, zostało obrócone w swoje przeciwieństwo – EXPORT wycięła w swoich spodniach trójkąt na wzgórkę łonowym i cipce, które tym samym stały się właśnie „ekranem”, sarkastycznym show, a zarazem – w rozumieniu artystki – „kinem rozszerzonym” na inne media. Ironia tych prac polegała na wykorzystaniu własnej „atrakcyjności” w celach jak najbardziej odmiennych od typowych dla obrazów erotycznych czy pornograficznych. Dodatkowo pozując w męskim stroju, ubrana w skórę, z karabinem i prowokacyjnym papierosem w zębach, EXPORT chciała wywołać strach i być może też zniesmaczenie.

Prace zgromadzone w Lublinie to prace późne, powstałe w okresie, w którym zainteresowanie EXPORT performansem o fluxusowej proveniencji zmalało na

rzecz trzewiowej wręcz intensywności. Cechuje je jeszcze większa, jeśli to w ogóle możliwe, bezkompromisowość. Stosunkowo niewielka przestrzeń jest maksymalnie wykorzystana, pogrążona w półmroku, przecinana tylko raz po raz potwornym hałasem wydobywającym się z instalacji. We wszystkich pracach powraca motyw przemocy i okrucieństwa. Artystka stopniowo przestała wykorzystywać, choćby prowokacyjnie, swoje młode i atrakcyjne ciało i charakterystyczny, obecny w najbardziej znanych pracach, sardoniczny i wisielczy humor. Epicentrum i jednocześnie ukoronowaniem wystawy jest film, który może uchodzić wręcz za jej najbrutalniejsze dzieło, *Remote, remote...* (1973), w którym artystka, pozując na tle zdjęcia policyjnego dwójki maltretowanych dzieci, maltretuje, tnie i rani swoje dłonie szczyrzykiem, zanurzając krwawiące palce w mleku. Najbardziej wstrząsająca jest zwyczajność tej czynności: artystka siedzi w czarnym swetrze i niebieskich dżinsach, a wszystkie te czynności wykonuje od niechcenia, jakby robiła sobie manikiur albo obierała ziemniaki. Czynność wielokrotnie się powtarza, a widzowi nie zostaje oszczędzony żaden drastyczny szczegół, podkreślany na zbliżeniach. Kompulsywność i powtarzalność tej czynności zaświadczać mogą o niemożliwości zwyczajnego „przerwania” błędnego koła

W sytuacji coraz częstszego utowarowienia sztuki kobiet i pojawiającego się niebezpieczeństwa ich estetyzacji, prace EXPORT, odwołujące się do doświadczenia kobiecego, ale też bardziej uniwersalnych systemów kontroli – psychologii, nauki, pisma – trwają w swoim sardonicznym uśmiechu i wymykają się jakiegokolwiek łatwej klasyfikacji.



VALIE EXPORT, *Die Praxis des Lebens oder „tattooed tears”*, 1983, instalacja wideo; fot. Wojciech Pacewicz, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt

przemocy w społeczeństwie. Na przemoc „nie można patrzeć” w galerii, natomiast w codziennym życiu jest tolerowana. Przemoc wobec samego siebie, samookaleczenie są też, jak wiemy z psychologii, sposobem na paradoksalną „kontrolę” przemocy zadanej wcześniej przez innych.

W najbardziej wstrząsającym i jednocześnie centralnym dla wystawy dziele *Praktyka życia, albo wytatuowane łzy* (1983) EXPORT zestawiała ze sobą drastyczne zdjęcia martwych ciał i przesywający, trzeszczący, elektroniczny dźwięk. Jest to jakby dźwięk samej śmierci, spięcia elektrycznego, wieszczący niebezpieczeństwo. Na dwóch ekranach wyświetlane są fragmenty pełnometrażowego filmu EXPORT, *Menschenfrauen* („kobiety rodzaju ludzkiego”, ale też dzięki wieloznaczności języka niemieckiego – gra z „męskimi kobietami”) i zbliżenie na nosorożca. Wokół porozrzucane są zdjęcia samobójców lub zmarłych od porażenia prądem z widokiem spalonej, odchodzącej skóry. Znowu „nie można” patrzeć na wstrząsające obrazy śmierci i przemocy, choć przecież jednak gorączkowo się im przyglądamy. Prąd, który zabił bohaterów pracy, jednocześnie fascynuje artystkę

jako przenosiciel energii, element nowoczesnej cywilizacji i modernizacji. To, co jednak w tej pracy wydaje mi się najważniejsze, to niepokój i strach, jakby zgromadzone przedmioty same „porażały” prądem i promieniowały złą energią.

Negatywna energia płynie z każdej z okrutnych prac. Obsesyjnie powracającym motywem są kobiece dłonie: kaleczone, cierpiące, torturowane. Rozpadające się rzeźby dłoni odsłaniające szkielet drutów przypominały mi znakomitą pracę Anety Grzeszykowskiej *Selfie*. Dłonie kojarzące się z kobiecym pięknem i delikatnością, ale też kobiecą mrówczą pracą, przede wszystkim pracami domowymi, u EXPORT pokazują, że piękno może być również nośnikiem przemocy. Dłonie, stopy i ramiona, rozrysowane na wielkich płachtach, kościste, męczone, torturowane są też symbolami gestu, gestykulacji, mowy ciała, które próbuje się w ten sposób nawet jeśli nie obronić przed przemocą, to coś zakomunikować. Przypominają one przedstawienia Męki Pańskiej i malarstwo gotyckie. Kontekst dawnych mistrzów i religii powraca zresztą w kolejnej pracy, *14 welonów Tamar* (1998), w której

EXPORT mierzy się z mizoginistycznym aspektem nakazów religijnych. W biblijnej przypowieści Tamar jest zmuszona użyć niebezpiecznego fortelu, przywdziać welon i przebrać się za prostytutkę, by uwieść Judę, swojego teścia i zagwarantować sobie przetrwanie po tym, jak dwaj jej mężowie, synowie Judy, zmarli. Gdy zachodzi ona w ciążę, jej teść chce ją spalić na stosie – ratuje ją ujawnienie swojej tożsamości kochanki Judy. Odwołując się do znanego przedstawienia, Tamar pędzła artysty reprezentującego szkołę Rembrandta, EXPORT wykonała 14 czarnych i cielistych odlewów welonu Tamar z poliestru, które zawieszono w szeregu na ścianie zioną złowieszczą pustką. Repetytywność i taniość materiału, z którego zostały wykonane, tylko potęguje wrażenie kobiecej mocy, która musi sięgać po metody przeciwnika, aby przetrwać w patriarchalnym społeczeństwie. Tym samym nawiązuje też do współczesnej islamofobii, zakazującej publicznego noszenia chusty jako czegoś zagrażającego światłemu, laickiemu państwu. Chusta staje się dla współczesnych muzułmanek, podobnie jak dla Tamar, często sposobem na przetrwanie i zaak-

centowanie własnej tożsamości w sytuacji, w której warunki dyktują mężczyźni.

Interesująca w wystawie była ilość tekstu – tekstu, którym EXPORT posługuje się w swoich pracach zarówno dosłownie, jak i metaforycznie. Znaki pisemne, próby pisania łączą się z nieufnością wobec języka i próbą jego reklamacji, które łączą EXPORT z jej rodaczką Elfriede Jelinek. Są to eksperymenty z pisaniem automatycznym, pisanie performatywne, aż do zatarcia znaczenia lub odświeżenia nowego. W pracy *Znaki pisemne/Próby pisania* (1973) EXPORT „przepisuje się przez” fragmenty pism Michela Foucaulta z *Choroby i rozwoju*. Jest to „performans pisany”, EXPORT pisała na dwóch kartkach dwiema rękami jednocześnie – wyrysowane koślawym pismem teksty powoli tracą czytelność i jakikolwiek sens, przypominają seans spirytystyczny, w którym artystka przemawia i przekształca tekst filozofa. W ten sposób dyskutuje z pojęciami Foucaulta, który mówił o rozszczepieniu na jaźń i na ciało, stwarzającego psychotyczne demony, aby jednocześnie doświadczenie pisania ufizyczyć i doprowadzić „do końca” tak, by nic już nie zostało do powiedzenia.

EXPORT jest z pewnością mocno osadzona w konceptualnych latach 70., z ich wiarą w transgresję jako sposób na przezwycięzenie traum społecznych, która ze swoją sztuką chce się posunąć do końca, choć nieobce jest jej też pragnienie minimalizmu. Być może zbyt wiele razy widziane w podręcznikach historycznej sztuki feministycznej, klasyczne prace EXPORT się opatrzyły, tak mocno ich pionierskie wartości zostały wykorzystane w późniejszej sztuce. W wystawie w Labiryncie należy pochwalić już samo to, że jej twórcy mieli odwagę pokazać te mniej oczywiste, subtelniejsze późniejsze prace. To, co dziś nadal określa ich wartość, to intelektualna ciekawość i klasa VALIE EXPORT, jak również niesłychane wyczulenie na stronę estetyczną, a zarazem całkowita bezwzględność. W sytuacji coraz częstszego utowarowienia sztuki kobiet i pojawiającego się niebezpieczeństwa ich estetyzacji prace EXPORT, odwołujące się do doświadczenia kobiecego, ale też bardziej uniwersalnych systemów kontroli – psychologii, nauki, pisma – trwają w swoim sardonycznym uśmiechu i wymykają się jakiegokolwiek łatwej klasyfikacji.

Agata Pyzik



Žanna Kadyrowa, Alice Nikitinová, Barwy ochronne

Plato – Galeria Miasta Ostrawy

kurator: Marek Pokorný

10 lutego – 1 maja 2016

Od lutego tego roku w galerii Plato miała miejsce wystawa dwóch artystek z Ukrainy: Žanny Kadyrowej i Alice Nikitinovej, o wymownym tytule *Barwy ochronne*. Kadyrowa i Nikitinová tworzą zgrany duet, który świetnie odnajduje się w betonowej przestrzeni ostrawskiej galerii. Wystawa uwdzi swoją wizualnością, a artystyczny dwugłos, który z niej wybrzmiewa, zaspokaja estetyczne oczekiwania, jednocześnie prowokując pytanie, czy wizualna satysfakcja wystarczy?

Kuratorowana przez dyrektora instytucji Marka Pokornego ekspozycja wygląda podejrzanie dobrze. Tło – szare betonowe ściany, specjalnie dobudowane ścianki, pełne wyczucia rozmieszczenie obiektów i obrazów, świetne proporcje, światło, oddech i praca z przestrzenią przy instalacjach *site-specific*. Wszystko to wywołuje wrażenie doskonałej harmonii i zgrania; współpracy na poziomie formalnym, która – jak wspomina w tekście do wystawy sam kurator – stanowiła podstawę do połączenia twórczości obu artystek. Coś jednak sprawia, że na pierwszy rzut oka nie mogę odgonić od siebie myśli, że nie mamy do czynienia ze sztuką, ale z designem.

Że obiekty i obrazy, które z taką precyzją i wyczuciem rozstawione zostały w przestrzeni, snują jakąś narrację, zamiast być tylko ładnymi artefaktami. Być może właśnie to sugeruje tytuł wystawy – barwy ochronne, sztuka udająca design po to, aby – gdy się jej już bliżej przyjrzymy – zaskoczyć nas konceptualną wołtą?

Zerknijmy na tekst. Kurator wprowadza nas w arkania twórczości Žanny i Alice, prezentując szerokie tło referencji. Żongluje pojęciami relacji figuratywności i abstrakcji, czystej formy i reprezentacji, opierając swój wywód na historii sztuki pisanej przez duże „H”. Bo jak mówić o abstrakcji, to nie bez Matisse’a i Pollocka, prawda? Nie lubię takich oficjalnych lekcji historii sztuki w tekstach kuratorskich – moim zdaniem nie mają one po prostu sensu. Dla laika zwiedzającego wystawę będzie to tłumaczenie *ignotum per ignotum*, z kolei ktoś, kto ma pojęcie o historii sztuki, łatwo może uznać je za oczywiste – tak oczywiste, że niepotrzebne. Opisywanie sztuki dwóch ukraińskich artystek przez budowanie powiązań z encyklopedycznymi „ojcami” abstrakcji wydaje mi się nadużyciem. Brakuje mi tu horyzontalnego



Žanna Kadyrowa, Alice Nikitinová, *Crypsis*, widok wystawy; fot. Tomáš Souček, dzięki uprzejmości PLATO Ostrava

myślenia i horyzontalnej historii sztuki, to znaczy takiej, która zamiast kontekstu globalnego – z klinicznym przykładem książki *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism* sądziście krytykowanej przez Piotra Piotrowskiego – skupia się na historii lokalnych tendencji i ruchów artystycznych. Porównywanie jest w pewnym sensie stawianiem znaku równości pomiędzy zachodnioeuropejską awangardą i dwiema młodymi artystkami i nic nie wnosi do lektury wystawy. Lepiej czytać twórczość Kadyrowej i Nikitinovej przez pryzmat czeskiego kubizmu, polskiego banalizmu i tradycji rosyjskiej awangardy, wciąż żywej na Ukrainie. Zamiast odniesień do jaśniejących symulaków Duchampa i Kandinskiego wolałbym znaleźć nawiązania do Grupy Ładnie czy Václava Ciglera albo Františka Kupki. Środkowieuropejska wyjątkowość kłania się po raz pierwszy.

Žanna Kadyrowa jest laureatką PinchukArtCenter Prize, artystką, której twórczość prezentowana była w wielu europejskich instytucjach. Jej prace uwodzą materialnością i prostotą. Ich podstawą jest próba przełożenia koncepcji rodem z przedwojennej awangardy na język materii; kiedy barwy i kształty miały jeszcze rewolucyjny potencjał. Artystka w uniwersalny sposób angażuje fleksję proporcji, składnię kolorów i gramatykę banału będącego elementem, który nie tylko konstituuje jej dzieła, ale również buduje most porozumienia z surowymi obrazami pracującej i mieszkającej w Czechach Alice Nikitinovej. Te z kolei zupełnie przypominają wczesne malarstwo Grupy Ładnie. Banalistyczne płótna, na których kształty niczym z Malewiczowskich kompozycji okazują się portretem papierowej torby na chleb bądź oparciem krzesła, cieszą minimalistyczną konsekwencją. Nikitinová upraszcza i przemalowuje fragmenty rzeczywistości, jakby wierzyła, że kryje się w nich jakiś porządek, neoplastyczny ład. Jakby w zniszczonej blaszanej plakietce i resztkach zerwanego ze ściany plakatu (niczym podobizna Matki Boskiej na kominie) miały objawić się mondrianowskie proporcje i suprematyczny porządek.

Przeskalowane obiekty Kadyrowej przynoszą skojarzenia z czeskimi kubizmem. Czesi wzniesli się ponad praktykę kopiowania wzorców zachodniej awangardy, a twórczość Josefa Gočára czy Otona Gutfreunda stanowią nową jakość w historii tej tendencji. Malarstwo Nikitinovej z podobnym do polskiego banalizmu

pietyzmem przygląda się niezauważanym elementom codzienności. Intrygujący pozostaje fakt, że kiedy Grupa Ładnie jeszcze zajmowała się malowaniem cegieł i papierowych kaset wideo, świat nie słyszał o proponowanej przez Brunona Latoura *object oriented philosophy* czy *object oriented ontology* autorstwa Leviiego Bryanta. Jest to zdecydowanie ciekawy przyczynek do badań. Przeczyłbym jednak sobie, odrzucając zachodnie przykłady gwiazd sztuki i przywołując zachodnie gwiazdy filozofii. Na propozycje Latoura odpowiem więc bardziej lokalnym i zdecydowanie środkowoeuropejskim Slavojem Žižkiem, który napisał niedawno krytykę obydwu teorii (*Objects, Objects Everywhere: A Critique of Object Oriented Ontology*).

„Zawsze warto robić duety” – potwierdza z szelmowskim uśmiechem Marek

Pokorný – i trudno nie przyznać mu racji, patrząc na tak zgrabny wizualnie projekt. Nie mogę jednak pozbyć się myśli, że lepiej byłoby czytać ten duet w kontekście lokalnym niż zdobywszy zachodniej awangardy. Na koniec czkawką odbija się wspomniana w tekście kuratorskim *political situation in Ukraine*, która jawi się jako slogan przypominający, że „estetyka to polityka”. I być może w tym leży prosta odpowiedź na pytanie postawione na początku tekstu. W obliczu końca władzy rozumu tworzenie sztuki jest heroizmem.

Piotr Sikora



Žanna Kadyrowa, Alice Nikitinová, *Crypsis*, widok wystawy; fot. Tomáš Souček, dzięki uprzejmości PLATO Ostrava



Nieczytelność. Konteksty pisma

Galeria Art Stations, Poznań

kuratorka: Marta Smolińska

23 lutego – 17 maja 2016

Galeria Art Stations kończyła swoją działalność bardzo ciekawie zapowiadającą się wystawą *Nieczytelność. Konteksty pisma*. Na otwarciu było mnóstwo ludzi. Grażyna Kulczyk z dużym sentymentem wspominała kończący się okres, dziękowała, ale także nie ukrywała żalu i rozczarowania. Odwiedzający mogli zobaczyć ponad 70 prac 26 artystów rozmieszczonych na całej trzykondygnacyjnej przestrzeni galerii. Wśród nich był na przykład szkicownik z notatkami Jana Berdyszaka, zagadkowe późne rysunki Leszka Knaflewskiego czy kilkanaście prac ze zbiorów Grażyny Kulczyk, które najliczniej reprezentował Andrzej Szewczyk. Jeśli chodzi o samą ekspozycję, to nie w każdym przypadku poradzono sobie z oświetleniem, co jest niestety dość powszechnym problemem wystawienniczym. Tutaj obrazy Irmy Blank za mocno odbijały światło. Z jej pracą *Ur-schrift ovvero Avant-testo* – wiszącą też zdecydowanie za wysoko – prawie w ogóle nie mieliśmy kontaktu.

W ramach wstępu warto dodać, że komunikacja wizualna wystawy w swojej formie ciekawie nawiązała do tematu i sama mogła być potraktowana jako część ekspozycji. Przy projekcie wykorzystano między innymi font dla dyslektyków stworzony przez pochodzącego z Iranu holenderskiego artystę Navida Nuura, którym zapisano angielską wkładkę do katalogu. Font można pobrać za darmo ze strony Dislectika.nl i używać do własnych, nie tylko czysto komunikacyjnych celów. W sumie wszystko to wyglądało bardzo zachęcająco. Ten jednak, kto oczekiwał dobrej problemowej kuratorskiej wystawy, mógł się poczuć rozczarowany.

Punktem wyjścia dla pokazów w Art Stations jest zazwyczaj prywatna kolekcja Grażyny Kulczyk. Kuratorka Marta Smolińska postanowiła spojrzeć na tę kolekcję z perspektywy pisma i problemu nieczytelności. Nie znam zbiorów kolekcjonerki, ale sam pomysł uważam za ambitny i ciekawy, choć zarazem ryzykowny, biorąc pod uwagę fakt, że to wystawa kończąca działalność galerii. Pismo i nieczytelność to tematy o dużym potencjale teoretycznym, a podjęcie ich w kontekście sztuk wizualnych wydaje się tylko poszerzać przestrzeń refleksji. Trzeba zarazem przyznać, że pomimo pew-

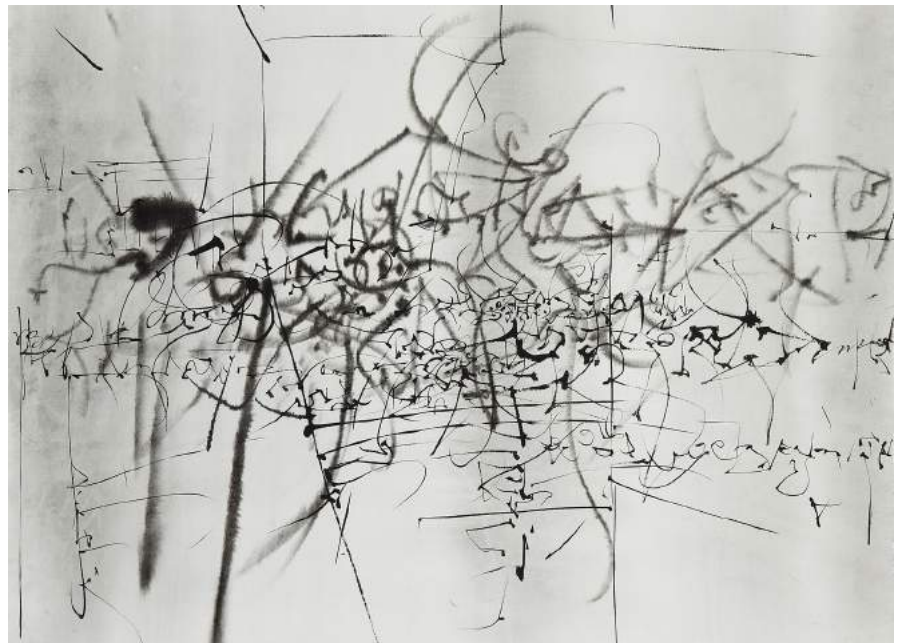
nej bliskości z codziennym doświadczeniem, tematy te niosą ze sobą zagadnienia zdecydowanie bardziej akademickie niż popularne. O ile zainteresowanych filozofią analityczną i poststrukturalizmem mogą inspirować do skomplikowanych subtelnych rozważań, to zwykłych śmiertelników raczej dość szybko zmęczą. Może właśnie dlatego w kuratorskiej narracji próbowano połączyć wątki „akademickie” z nastawieniem popularyzatorskim i edukacyjnym, co niestety nie wypadło zbyt dobrze.

Duża część ekspozycji to dzieła minimalistyczne, pracujące bezpośrednio z pismem czy nawet z tradycyjną książką, oparte na prostych gestach skreślenia, wymazania, zastąpienia, przepisania, wyodrębnienia czy symulowania (Marek Wasilewski, Michał Martychowiec, Irma Blank), czasem hermetyczne i zagadkowe (Hanne Darboven, Antoni Starczewski, Tamás St. Auby). Było jednak kilka „łżejszych” i bardziej „efekownych” prac (instalacja świetlna Brigitte Kowan, *Komora Lemkina* Jakuba Jasiukiewicza, *Historia malarza z Borowego Młyna* Krzysztofa Gliszczyńskiego), czasem też nieco dowcipnych (Sasaguchi

Kazz, *Portrait (Meg)*), które mogły zrelaksować odbiorcę po momentach wyętego skupienia. Nie zapomniano oczywiście o efemerycznym *site-specific*, które zostało zrealizowane na ścianie naprzeciwko wejścia do galerii (Endre Tót, *I Am Glad if I Can Write Sentences One after the Other*), a także o popularnym dziś wątku arabskim (Şakir Gökçebağ). Wymieniać i kategoryzować zgromadzone prace można długo.

Niestety można było odnieść wrażenie, że poza wyborem dzieł i ogólną koncepcją organizatorzy nie mają pomysłu na opowiedzenie tematu. Wyglądało to trochę tak, jakby pracy nad wystawą poświęcono za mało czasu. O pośpiechu może świadczyć niedopracowany merytorycznie katalog, z krótkim chaotycznym wprowadzeniem i inflacyjnymi względem ekspozycji interpretacjami, które próbują dopasować do konkretnych prac różne filozoficzne tezy. Ekspozycja przy tej teoretycznej nadbudowie dostawała zadyszki. Odbiorcy prawdopodobnie też. Pomimo mnogości otwartych wątków trudno było odnaleźć kuratorską myśl przewodnią i odkryć, do czego właściwie zmierza cała ekspozycja. W katalogu znajdujemy na ten temat jedynie ogólne stwierdzenie, zgodnie z którym celem wystawy jest prezentacja rozmaitych form funkcjonowania nieczytelności. To jednak trochę za mało, tym bardziej, że nie widać, aby ten cel udało się osiągnąć w układzie ekspozycji. Zabrakło klarownej,

Ireneusz Pierzgałski, *Bez tytułu*, 1965, tusz, papier; dzięki uprzejmości Fundacji Art Stations i Grzegorza Musiała



przemysłanej narracji, ciekawej tezy, która znalazłaby dobre odzwierciedlenie w wystawie i uczyniła z niej spójną opowieść.

Oczywiście, analizując komunikat prasowy i katalog, a przede wszystkim wsłuchując się w komentarze kuratorki, możemy zrekonstruować pewne podstawowe założenia wystawy, które noszą znamiona takiej opowieści. Organizatorzy wyszli od konstatacji, że pismo jest nie tylko nośnikiem znaczeń, ale ma też swoją materialną, wizualną, cielesną stronę, która może być traktowana w kategoriach czysto estetycznych. Kody językowe mają wówczas szansę stać się ornamentem, abstrakcyjną kompozycją, pejzażem czy nawet portretem, a my możemy dać się ponieść samemu układowi elementów i rytmowi zapisu, doświadczyć znaku jako śladu ludzkiego ciała, a ponadto skupić się na działaniu własnej percepcji, która w poszukiwaniu sensu zachowuje się w sposób trudny do uchwycenia przy rutynowym odczytywaniu znaczeń. Na tym odbiorca może poprzestać, ale może też pójść dalej. Dystans osiągnięty dzięki doświadczeniu nieczytelności może pomóc wyciągnąć istotne wnioski dotyczące natury języka. Przede wszystkim pozwala zobaczyć język jako arbitralny i niedoskonały system znaków o ograniczonych możliwościach komunikacyjnych, który w praktyce jest zawsze uwikłany w jakiś dyskurs polityczny i służy określonym interesom. Ten krytyczny potencjał nieczytelności został rozpoznany nie tylko przez poststrukturalnych filozofów, jak Jacques Derrida i Paul de Man, ale też przez samych artystów, dla których nieczytelność staje się świadomie obraną strategią. Być może organizatorzy myśleli nawet o tym, żeby wychodząc od doświadczenia nieczytelności, pokazać, jak niewiele dzieli ogląd estetyczny od krytycznej refleksji.

Być może więc zupełnie świadomie postanowiono oprzeć wystawę nie tyle na konkretnej narracji, ile na doświadczeniu i kompetencjach odbiorcy. Postanowiono stworzyć inspirujący kontekst oraz wskazać kierunek interpretacji: wychodzimy od dyskomfortu związanego z doświadczeniem nieczytelności, przechodzimy do etapu akceptacji tej sytuacji jako naturalnej, bo nieuniknionej, a następnie wyciągamy z tego doświadczenia krytyczne wnioski. Niestety te wnioski wyciągnięto za nas, zanim jeszcze przyszliśmy do galerii. Co gorsza, proponują one uproszczenia i powielają postmodernistyczne stereotypy. Na przykład taki, że nieczytelny „zapis”

Podjęmowane na wystawie tematy mogą inspirować zainteresowanych filozofią analityczną i poststrukturalizmem, ale zwykłych śmiertelników raczej dość szybko zmęczą. Może właśnie dlatego w kuratorskiej narracji próbowano połączyć wątki „akademickie” z nastawieniem popularyzatorskim i edukacyjnym, co niestety nie wypadło zbyt dobrze.

w postaci topornych ołowianych pseudoznaków (Andrzej Szewczyk, *Biblioteka Marianny Alcoforado*) może powiedzieć więcej o uczuciach niż przepełnione emocjami listy. Nie sądzę, żeby to było takie proste.

Marta Smolińska podkreśla poznawczy potencjał nieczytelności kosztem możliwości języka, przedstawiając go w punkcie wyjścia bardzo tradycyjnie jako logiczny system znaków posiadających jednoznaczne desygnaty, który nie pozwala wypowiedzieć rzeczy dla człowieka najważniejszych, ma natomiast charakter wykluczający i opresyjny i dlatego powinien (?) zostać unieważniony. Jednocześnie za mało miejsca poświęca kwestii przekładu i poszukiwania języków alternatywnych – wydaje się, że dla wielu artystów w Art Stations, w tym dla pracy Andrzeja Szewczyka, jest to zdecydowanie ważniejsze od samego zagadnienia nieczytelności.

Zasadniczą wartością poznawczą doświadczenia nieczytelności jest z pewnością przeniesienie naszej uwagi na inny obszar znaczeń: na materialny nośnik, formę przekazu, sposób konstruowania treści. Marta Smolińska wielokrotnie podkreśla krytyczny potencjał tkwiący w tym przeniesieniu, ale na wystawie żaden chyba artysta wprost nie podąża jego tropem. Owszem, możemy doszukiwać się krytycznych inklinacji na przykład w pracy Marcina Berdyszaka (*Alfabet globalny*, 2013) czy Franciszka Orłowskiego (*Biblia (NT) – przekład enigmatyczny*, 2005–2006), ale jeśli krytyczny potencjał nieczytelności jest jednym z głównych kontekstów kuratorki, to jest to zdecydowanie za mało. Przesadą wydaje się też na przykład stwierdzenie, że prace Ketty La Rocca, Mariana Warzechy, Andrzeja Leśnika czy Sophii Pompéry, która w pracy *Und Punkt* wydobyła z opowieści o miłości kończące je kropki i uczyniła z nich autonomiczne artystyczne

byty, demaskują arbitralność języka i kwestionują pewność naszej wiedzy o świecie.

Takich daleko idących wniosków, które zostały za nas wyciągnięte zbyt pochopnie, jest w katalogu do wystawy więcej. Prawdopodobnie biorą się one z popuszczenia wodzy wewnętrznej logice tematu, który z łatwością pracuje niezależnie od sztuki. To jest ogólniejszy problem związany z kuratorskimi tematami o dużym potencjale teoretycznym. Sztuka staje się w nich jedynie pretekstem do opowiedzenia historii czy uzasadnienia jakiejś tezy. Owszem, powiemy: czemu nie, można przecież i tak. Jednakże taka strategia wymaga dobrego uzasadnienia lub przynajmniej „grubej” warstwy teoretycznej. W Art Stations brakuje obu. Do kogo właściwie była skierowana ta ostatnia wystawa w poznańskiej galerii? Dla masowego odbiorcy była zbyt trudna, dla zainteresowanych tematem zbyt chaotyczna i powierzchowna. Być może po prostu chodziło o pojęgalne podkreślenie rangi galerii: zobaczcie, co tracicie!

Łukasz Musielak



Rzeczy robią rzeczy

CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa

kuratorka: Joanna Zielińska

26 lutego – 31 lipca 2016

Z punktu widzenia krytyka teatralnego wystawa – każda – ma nad przedstawieniem jedną kolosalną przewagę. Można z niej wyjść w dowolnej chwili, nie wywołując towarzyskiego skandalu.

Rzeczy robią rzeczy to wystawa Joanny Zielińskiej, kuratorki związanej wcześniej przede wszystkim z krakowską Cricoteką, dziś głównej specjalistki do spraw programu performatywnego CSW Zamek Ujazdowski. Wystawa, w której od razu widać inspiracje z czasów pracy w ośrodku dokumentacji twórczości Tadeusza Kantora.

Skrawki afiszy. To one od razu przykuły moją uwagę, widoczne w pierwszej sali po prawej stronie. Zaaranżowane przez Paulinę Ołowską w pracy *Mały nieznaną teatr* pasy plakatowego papieru odsyłają do zapomnianego świata polskich lalkowych instytucji. Rzeczywistości, która nawet w zakurzonej branży teatralnej ma status szczególny.

Lalki, lalkarze i teatry lalkowe są obiektem wielu mitów i uprzedzeń. Niektórzy reżyserzy uważają, że lalkarze są bardziej „plastyczni”, że mają – co zasadniczo ma pozytywny wydźwięk – mniejsze aktorskie ego. Z drugiej strony „aktor po lalkach” to w sporej części branży lekceważący epitet, kojarzony z brzydkimi marionetkami, z kurzem i szkołą w Białymstoku. Akademicki establishment do dziś nie dopuszcza lalkarzy do udziału w Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, największego środowiskowego targu dyplomantów aktorstwa.

Afisze użyte przez Ołowską pochodzą z lat 80. – mrocznej i zapomnianej dekady polskiego teatru. Znamienne, że widnieją na nich nazwiska kobiet. Jak zwraca uwagę Ewa Marcinkówna – wtedy debiutantka, dziś objeżdżająca peryferyjne środki twórczyni – to jak z „kinem młodzieżowym” – do lalek jako „niepoważnych”, „przeznaczonych dla dzieci” szybciej dopuszczono kobiety, w czasach gdy w „dużym teatrze” było jeszcze znacznie mniej reżyserek niż dziś.

Afisze w CSW pochodzą z malutkiego, istniejącego do dziś Teatru Rabcio w Rabce Zdroju (dlaczego jednak Zielińska w katalogu nazywa go „słynnym”?). Dziś jest to te-



Mary Reid Kelley & Patrick Kelley, *The Thong of Dionysus*, 2015; materiały prasowe CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie

atr publiczny z jedną z najmniejszych dotacji, jedyny prowadzony przez samorząd nie wojewódzki czy miejski, lecz powiatowy.

Szkoda, że intrygująca „powiatowa” praca Ołowskiej pozostaje zawieszona w pustce. Wydaje mi się, że kryje się za nią jakaś niewykorzystana szansa; opowiedzenia kawałka społecznej historii kultury inaczej niż za pomocą przykurzonych gablot teatralnego muzealnictwa.

Zaśmieje się ktoś, że krytyk teatralny, wchodząc do galerii, chciałby od razu kurtynek, dramatów i środowiskowych anegdot. Ale przecież wystawa Zielińskiej od dramatu, teatru i teatralności wcale nie stroni, ba! – chętnie ich używa. A nawet obiecuje teatralności jeszcze więcej: sama wystawa ma być przede wszystkim przestrzenią wydarzeń towarzyszących, podczas których w interakcjach ma ożyć część obiektów: lalkowego slamu, warsztatów Michała Zadary czy innych performansów, które trwać mają do lipca. „Otwarcie

wystawy to dopiero początek wielu rzeczy, które robić będą różne rzeczy!”, zachęca CSW na swojej stronie.

Nawet jeśli ktoś akurat nie trafi na któreś z nie aż tak znowu licznych (jak na czas trwania wystawy) wydarzeń, zapisy filmów i performansów, teatru, to i tak dostanie tu sporo.

Na duży ekran przed całkiem dużą widownią w pierwszej sali trafia więc znany cykl *Forced Entertainment: Table Top Shakespeare*. Dzieła Szekspira wystawione na kuchennym stole: Hamlet jest tu butelką, Poloniusz żelazkiem, Gertruda solniczką, zaś podchodzący pod zamek Makbeta las Birnam – zielonymi gąbkami do naczyń. W skondensowanej, dowcipnej formie performerzy FE opowiadają fabuły kolejnych tragedii i komedii.

Hitem wystawy jest Karol Marks jako jawajka (lalka poruszana od dołu przy użyciu drutów) w serii śmiesznych wideo Pedra Reyesa z Meksyku (*Baby Marx*).

Choć w gruncie rzeczy nie trudno zrozumieć porządkującą układ Rzeczy... logikę („dziwny świat małego teatru”, „empatia z przedmiotem”, „lalka i utopia”), to wystawie brakuje – o dziwo – dramaturgii.

Autor *Kapitału* jest tu efekciarzem tyleż narcystycznym, co uroczym, zakochanym we własnej frazie showmanem-idealistą, o zachowaniu i akcencie stylizowanym lekko na Slavoję Žižka. Do Fryderyka Engelsa mówi: „Wiesz, jesteś trochę jak ten drugi z Wham!. No, wiesz, nie George Michael, tylko ten drugi”.

Ale antagonistą Marksa będzie tu nie Engels, a ojciec liberalizmu gospodarczego: Adam Smith, do którego Marks mówi „Smittie” i którego darzy wyraźną fascynacją. Z erotyczną włącznie.

W jednym z filmów filozof z Trewiru pojawia się wśród uczestników ruchu Occupy Wall Street. Lalki wkraczają w rzeczywistość przestrzeni społecznego protestu, zadają pytania. Skoro socjalizm miał narodzić się z kapitalizmu – mówi Marks, stojąc przy chłopaku w hipsterskiej czapce – to narodzi się w sercu światowego kapitalizmu, pod nowojorską giełdą.

Najbardziej zależy jednak Karolowi na sławie autora efektownego manifestu, który testuje na zebranych; w tym czasie Smith zbiera pieniądze od uczestników i zakłada „okupacyjny” bank, po czym ucieka z kapitałem na złotej lotni.

Może nie jest to szczególnie odkrywcza i głęboka krytyka współczesnej intelektualnej lewicy uwikłanej w tryby kulturowych przemysłów, z pewnością jednak zabawna. Swoją drogą tytuł *Rzeczy robią rzeczy* – mógłby spokojnie odsyłać do alienacji człowieka w świecie (po)przemysłowej gospodarki, do utowarowienia pracy i uprzedmiotowienia robotnika – wytwórcy. Zdaje się jednak, że nie tędy szła droga kuratorskiej koncepcji. Bardziej adekwatna jest angielska wersja tytułu *Objects do Things*: artystyczne „obiekty” robią to i owo.

Czasem to „to i owo” robi wrażenie. Jak projekt *This Is Not Time for Dreaming* Pierre’a Huyghe’a. Wideo łączy zapis przedstawienia lalkowego na żywo i film na taśmie 16mm. Huyghe odnosi się do jedynej w USA realizacji Le Corbusiera: Carpenter Center for the Visual Arts na Uniwersytecie Harvarda. To fantazja osnuta wokół powstania dwóch koncepcji: otwartego w 1963 roku budynku, później zaś zrealizowanej na nim przez Huyghe’a w 2004 roku instalacji -ogrodu. Wideo ma w sobie coś z estetyki niemieckiego teatralnego ekspresjonizmu. Kolory to czerni, biel i czerwieni; smutne twarze mężczyzny, jakby sflaczałych i wypłowiałych. Do tego bombastyczna muzyka Iannisa Xenakisa i Edgarda Varèsego. W realizacji czasy są pomieszane i każe ona spotkać Huyghe’owi ojca urbanistycznego modernizmu, który sam nie zdążył zobaczyć swojego amerykańskiego dzieła. Huyghe zjawia się jako większa marioneta animująca mniejsze marionetki, w tym Le Corbusiera.

Film Huyghe’a jest snem. A sen w tym opartym na obiektach teatrze otrzymuje osobiwą materialność. Nawet jeśli jest to materialność potem zapośredniczona na ekranie. Podczas sceny marzenia sennego Le Corbusiera pojawiają się wirujące elementy budynku – drzwi, fasady, filary. Są tu też fruujące papiery z rozrzuconą koncepcją, są żywe rośliny poklatkowo obrastające bryłę, są rozwijające się kształty architektury tańczące na scenie – „architektoniczne lalki”. Zgodnie z tytułem film Huyghe’a urzeka świadomą naiwnością, nostalgią za czasami wielkich społecznych i cywilizacyjnych projektów.

Warto też zwrócić uwagę na przewrotne lalkarskie filmowe realizacje znanych opowieści jak *Pinocchio Pipenose Household Dilemma* Paula McCarthy’ego czy lalkowa opera mydlana o Dionizosie autorstwa Mary Reid Kelley i Patricka Kelley’a.

Rzeczy robią rzeczy próbują też wyjść poza spektakl i odnieść się jakoś do odwiecznego mitu o ożywianiu przedmiotów i granicy tego, co ludzkie. Tego z tradycji Golema i innych homunkulusów. Uchwycić coś podstawowego, jakąś pierwotną materię – stąd oczko wodne i glina składające się na pracę Shelly Nadashi.

Ten drugi biegun wystawy w Zamku Ujazdowskim najlepiej oddaje chyba praca Tony’ego Ourslera *Widmo*, wyeksponowana w drugiej sali. Wieniec oklapniętą dziewczęcą sukienkę kamienna głowa, której twarz rzucana jest z projektora, przygniecioną jest nogą od stołu. Recytuje niewyraźny,

zapętlony wierszyk. Póhludzki, zdegradowany kształt ma niepokoić, a z pewnością intryguje.

Jednak wątek przyćmiony przez lalkowe atrakcje zupełnie się rozmywa.

W pewnym sensie wystawa Zielińskiej przypomina dzisiejszy program performatywno-teatralny CSW Zamek Ujazdowski – posiadaczka jednej z najciekawszych przestrzeni scenicznych Warszawy, Sali Laboratorium im. Krukowskiego. Jest trochę „teatru plastycznego” czy klasyków tańca z Festiwalu Rozdroże, od czasu do czasu objawia się interesujący konceptualny program taneczny, zbyt jednak rozrzedzony, by stworzyć charakter miejsca. Jest to trochę zasługa obecności „teatru plastycznego” na Festiwalu Rozdroże, czasem interesujący konceptualny program taneczny, zbyt jednak rozrzedzony w czasie, by stworzyć charakter miejsca. A czasem osamotniony mocny strzał w głuszki, jak pokazana gościnnie w styczniu *Pornografia późnej polskości* Weroniki Szczawińskiej i Tomasza Kozaka z lubelskiej Galerii Labirynt.

Zamkowym propozycjom performatywnym brakuje wyrazistej linii. Obecność Sali Laboratorium na „performatywnej” mapie Warszawy pozostaje zbyt nikła.

Choć w gruncie rzeczy nie trudno zrozumieć porządkującą układ *Rzeczy... logikę* („dziwny świat małego teatru”, „empatia z przedmiotem”, „lalka i utopia”), to wystawie brakuje – o dziwo – dramaturgii. I choć właśnie „dramaturgię” ma nadawać brytyjski artysta Tim Etchells, to jednak brakuje tu gęstości. *Rzeczy... się rozchodzą*. Próbą nadania im dramaturgii z zewnątrz jest napisany przez kuratorkę potoczysty, efektowny komentarz-przewodnik, zamieszczony w minikatalogu. „Lalki są różne, lalki mają swoje życie. Poznaj lalki”, można by go złośliwie streścić.

Witold Mrozek



Zintegrowane działania partycypacyjne

lokal_30, Warszawa

kuratorka: Katya Shadkovska

9 kwietnia – 15 maja 2016

Zintegrowane działania partycypacyjne świadczą nie tylko o sobie, ale i o pewnej historii polskiej sztuki, ba!, nawet historii społecznej ostatnich lat, której to polska sztuka była, powiedzmy, probierzem. Jak świadczą? Nad tym właśnie, zwiedzając wystawę, można się zastanawiać.

Najpierw część wizytówkowa. Otóż tak: lokal_30 w kwietniu tego roku przedstawił zebrane artefakty, dokumentację i wytwory współpracy pomiędzy artystami a więźniami osadzonymi w polskich zakładach karnych. Projekt trwający z górą rok realizowany był przez Fundację Dom Kultury, a finansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Fundację Galerii Foksal. Kuratorką całości od początku jest Katya Shadkovska. Na plakacie-ulotce zostali wymienieni artyści biorący udział w tych działaniach, jak i instytucje penitencjarne, które podjęły współpracę: kobiece i męskie areszty śledcze, zakłady karne, przy czym największą działalność zostało zrealizowanych w areszcie śledczym Warszawa-Grochów. Co do artystów, to na pierwszy plan bezwiednie, tytułem długiej obecności w polskiej sztuce, wychodzą Paweł Althamer, Zuzanna Janin, Artur Żmijewski, ale cała lista twórców jest długa i obejmuje także ilustratorów czy twórców komiksów (Jan Bajtlik, Beata So-

snowska). Jest to zatem projekt zakrojony na dużą skalę, który uważać można za pewien sygnał odnoszący się do stanu i charakteru rodzimej sztuki opartej na współdziałaniu. Oddaje to też tytuł wystawy: *Zintegrowane działania partycypacyjne*.

Zintegrowane, a więc przynoszące pewne ogólne wrażenia, składające się z maszyn działań i wrażeń indywidualnych. Te dwa poziomy wyrażnie różnią się między sobą. Ogólne wrażenie jest takie, że te zebrane w jednym miejscu prace są ilustracją do niedawno wydanej po polsku książki Claire Bishop, *Sztuczne piekła*, w której autorka podkreśla, że problemem działań partycypacyjnych jest brak dzieł. Dzieł, czyli czegoś, co wykraczałoby poza samą relację współpracy, a stwarzało nowe znaczenia, rekonfigurujące, bo dlaczego nie dać sztuce takiej mocy, społeczeństwo.

I takiego właśnie całościowego znaczenia brak. Owszem jest miło, widać, że działaniom przyświecały szlachetne cele poświęcone polityczną poprawnością i aktualnym kursem sztuki, ale nawet pomijając w oczywisty sposób mdłe warsztaty dla więźniów z robienia stempli (prowadzonych przez Oskara Kasperka) czy produkcji medalii (z udziałem Ewy Marii Śmigielskiej), całość wystawy uśrednia nawet prace ciekawsze niż wymienione.

I tak „przechadzanie” się po pokojach galerii i przyglądanie a to rzeźbkom, a to gazetce więziennej, czyli efektem współpracy pomiędzy więźniami a artystami, grupami z definicji z brzegów społeczeństwa, każe zastanawiać się nad tym, czy przypadkiem nie „znormalizowali” się sami artyści.

Być może jest to efekt cenzury pomysłów, o którym wspomina Sebastian Krok w opisie swoich działań: „Główne założenie formalne – miał to być mural, który przejdzie przez cenzurę władz więzennych”, być może innych założeń, których nie znam, niemniej poczucie braku zostaje.

I tu pojawiają się prace, które zwyczajnie widać, zaś gdyby było ich więcej, nie odnosiłoby się też smętnego wrażenia co bezpieczeństwa tej partycypacji. Bezpieczeństwa, które każe się zastanawiać, jak doszło do tego, że sztuka krytyczna, zaangażowana skończyła jako warsztaty, do których zaiste nie potrzeba artystów, tylko sprawnych działaczy kulturalnych. Oczywiście nie jest to działalność zła; bramy więzień powinny zostać otwarte, na pewno dla społeczników, ale skoro już weszli tam artyści...

Trzy lata temu recenzowałem wystawę Artura Żmijewskiego *Pracując* w CSW Zamek Ujazdowski, atakując go za wykorzystywanie ludzi do celów własnej sztuki. Może tak, może nie (pewnie tak), ale teraz muszę cofnąć swoje słowa. Była z tego ciekawa wystawa, a ja nie dostrzegłem jednego – że ta uwaga na drugiego i działania etyczne (jakże nienawidzę słowa „etyczne”!) obecne do przesady na tej wystawie prowadzą do nudy i społecznej *doxy*, co można w skrócie opisać: „żeby było miło”. Więźniowie i tak pozostaną w więzieniu, my się wprawdzie czegoś dowiemy o „braku wolności”, „oni zajmą sobie czas” (*sic!*) i tak od wyroku do wyroku, od warsztatów do warsztatów. Gdzie tu potencjał polityczny sztuki?

Przebija w szczegółach, choćby w pracy Norberta Delmana, pomyslanej jako warsztaty sportowe, podczas których artysta wymienia się z więźniami wiedzą kulturalną. On opowiada, jak powinno się budować masę mięśniową, która jest trwałą i obliczona na skuteczność, więźniowie zaś dzielą się z nim wiedzą, jak ćwiczyć w zamknięciu. Transakcja nie uprzedmiotawia żadnej ze stron, a nadto pokazuje możliwość realnej wymiany.

Polityczność – paradoksalnie! – można zauważyć także w ujmującym, nawet naiwnym, ale pięknym rezultacie współpracy



Reaktor Laboratorium Rzeźby (Anna Zielińska, Przemysław Pietrzak), *Legenda*, warsztaty rzeźbiarskie, Zakład Karny w Potulicach, oddział męski; fot. Sandra Gałka, dzięki uprzejmości galerii lokal_30

przy tworzeniu komiksu przez aresztantki z Warszawy-Grochowa i Beaty Sosnowskiej. Jej opis wrażeń wywołanych przez spotkanie to wydobywa z widza uczucia i myśli, które zwykle kryje. To przychodzi na myśl spory antropologów społecznych o możliwość równej rozmowy z „innym”. Komiks, który współtworzą więźniarki, rozwiązuje to pytanie – trzeba robić go razem.

Zupełnie inaczej do pytania o normę i jej granice podchodzi Aleksandra Polis, proponując osadzonym kobietom stworzenie modelu celi marzeń. Efekt jest zło-wróźbny, ale i realistyczny, „oto granica naszej społecznej zmiany”, czyli malutkie modele właściwie mieszkań, z kanapami, kapiami i osobnymi wejściami. Czy nie są aby zbyt podobne do naszych własnych mieszkań?

Artur Żmijewski tworzy z więźniami audiobook, w którym kontrast głosów i przejść życiowych skazanych ma wpływać na charakter recytacji wierszy z tomu *Świat. Poema naiwne* Czesława Miłosza. Czuć w tym kunszt artysty, świadomość znaczeń, które pojawiają się podobnie jak w zamyśle Miłosza, który pisał te wiersze w Warszawie w 1943 roku z zestawienia kontrastów.

Kimś nieobecnym na tej wystawie jest Łukasz Surowiec, którego charakter wcześniejszych projektów i – świadoma czy nie – subwersywna myśl odnosząca się do charakteru i możliwości „wielkiej partycypacji” w ramach społeczeństwa, mogłaby przynieść równie ciekawy efekt co wymienione powyżej. Ale nie przynosi, bo tak jak nie ma Surowca, tak nie ma próby integracji tych działań w jedno, powiedzmy większe pytanie, czy w ogóle sugerowaną możliwość zmiany społecznej, której domaga się Rancière czy Bishop. Ale pytanie można zostawić na później. Ostatecznie wystawa to tylko moment w czasie, migawka. Partycypacja odbywa się dalej i kto wie, co przyniosą konsekwencje tego projektu.

Jako puentę można wspomnieć książkę Andrzeja Stasiuka *Mury Hebronu* – poetycki reportaż z więzienia, do którego bohater trafił za odmowę odbycia służby wojskowej. To nie była nawet partycypacja w życiu więzienia, to była partycypacja w samym życiu – z wszystkimi tego konsekwencjami. Ale to było takie *so ninieties*.

Wojciech Albiński

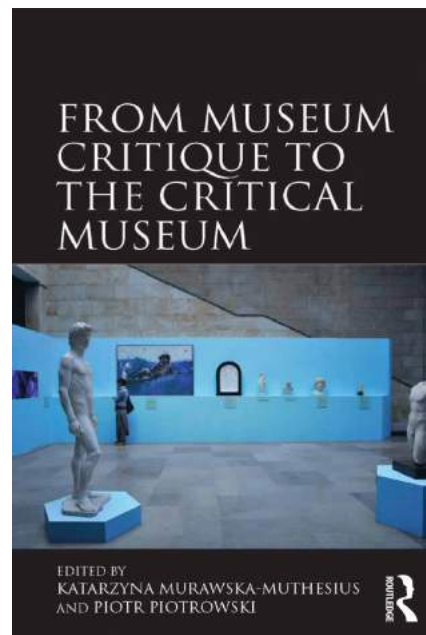


From Museum Critique to the Critical Museum

Ashgate Publishing, Surrey-Burlington 2015

W polskiej muzeologii i historii sztuki próba wprowadzenia w życie przez pełniącego funkcję dyrektora Piotra Piotrowskiego i występującej w roli jego zastępczyni Katarzyny Murawskiej-Muthesius nowego programu Muzeum Narodowego w Warszawie w latach 2009–2010 stanowi pewną cezurę. Opisywana często jako „radikalna”, „rewolucyjna” czy też „uto-pijna” idea nie została zaprzeczona, ale też trudno znaleźć jej kontynuatorów wśród establishmentu podtrzymującego liberalno-konserwatywny model muzeum. Muzeum krytyczne uwiera i pomimo instytucjonalnej porażki zmarłego w ubiegłym roku Piotrowskiego wyznacza horyzont toczącej się debaty wokół instytucji. W momencie, gdy konserwatywny *backlash* nabiera impetu w ramach muzealnej „dobrej zmiany”, idee Piotrowskiego i Murawskiej-Muthesius mają szczególne znaczenie. Natomiast kontestowanie przez dyrekcję Muzeum Narodowego w Warszawie w latach 2009–2010 neoliberalnego *status quo* jawi się jako działanie nie tyle przedwczesne, co wyprzedzające bieg politycznych wydarzeń. Zredagowana przez Katarzynę Murawską-Muthesius i Piotra Piotrowskiego antologia *From Museum Critique to the Critical Museum* jest próbą nie tyle rekapitulacji tego, co się wydarzyło, co raczej spojrzeniem na ideę muzeum krytycznego w obszerniejszej ramie czasowej i z szerszej niż lokalna perspektywy.

Publikacja wydana przez Ashgate podzielona jest na trzy części poprzedzone wstępem redaktorów tomu. We wprowadzeniu przybliżona zostaje istota programu muzeum krytycznego i sporu o działania dyrekcji Muzeum Narodowego (wątek w dalszej części rozwija w swoim tekście Piotrowski), dalej zaś przedstawione są kolejne teksty zebrane w antologii, logicznie ze sobą powiązane i stanowiące obowiązkowy dla każdego zainteresowanego tematem przegląd myśli dotyczących histo-



rycznych i współczesnych modeli instytucjonalnych. W ciekawy sposób tę antologię wyróżnia to, że redaktorzy – odwołując się do swoich zainteresowań badawczych i praktyki własnej – skoncentrowali się na omówieniu instytucji utrzymywanych ze środków publicznych.

Część pierwsza zatytułowana jest „Historie”, druga „Narzędzia: obiekt, przestrzeń, praktyka widzenia”, a trzecia po prostu „Krytyka”. W części poświęconej historiom znajdują się eseje odnoszące się do historii muzeów amerykańskich (Alan Wallach), genezy muzeum sztuki współczesnej w Związku Sowieckim (Andrzej Turowski), Republice Weimarskiej (Monika Flacke), dyskusji wokół idei „White Cube” z naciskiem na historię Städel we Frankfurcie nad Menem (Charlotte Klonk), idei Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu Jerzego Ludwińskiego (Magdalena Ziółkowska). Znając zainteresowania badawcze i metodologię Piotra Piotrowskiego i Katarzyny Murawskiej-Muthesius, trudno się dziwić, że najciekawsze z zebranych w tomie tekstów skupiają się na momentach przekroczenia formatu konserwatywnego muzeum reprezentującego model świątyni, skarbcza, o centrum rozrywki nie wspominając. Osobnym tematem jest leżąca u założenia publikacji rewizja geografii artystycznej i rezygnacja ze skoncentrowania uwagi na zachodnich instytucjach muzealnych. Poprzez dobór tekstów redaktorzy prowadzą rodzaj dialektycznego sporu rozgrywanego się w przestrzeni rozpościerającej się pomię-

Muzeum krytyczne uwiera i pomimo instytucjonalnej porażki zmarłego w ubiegłym roku Piotrowskiego wyznacza horyzont toczącej się debaty wokół instytucji. W momencie, gdy konserwatywny backlash nabiera impetu w ramach muzealnej „dobrej zmiany” idee Piotrowskiego i Murawskiej-Muthesius nabierają szczególnego znaczenia.

dzy Wschodem i Zachodem globalnego pola sztuki. Skądinąd fascynująca dyskusja może wydać się nieco wsobna zainteresowanym *boomem* instytucjonalnym oraz krytyczną debatą toczącą się wokół instytucji powstających w Azji, Ameryce Południowej czy w bogatych krajach arabskich.

W drugiej części Katarzyna Murawska-Muthesius pisze o problemie „arcydzieł” w muzeum krytycznym, Pedro Lorente podejmuje temat rozwoju krytycznego dyskursu w praktyce muzealniczej, Penelope Curtis porusza kwestię „krytycznego establishmentu”, Piotr Piotrowski na bazie własnych doświadczeń z okresu prowadzenia Muzeum Narodowego daje świadectwo próby nadania muzeum krytycznego charakteru, gdy tymczasem Warszawskie Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN analizuje zaangażowana w projekt Barbara Kirshenblatt-Gimblett. Zaproszona do współpracy przy tomie Mária Orišková rozszerza analizę na Europę Środkową, przyglądając się prowadzonym w regionie dyskusjom o lokalnych muzeach i przygotowanych przez nie wystawach. Z kolei analogiczne dyskusje – tyle, że prowadzone na Zachodzie Europy – przybliży odwołujący się do angielskiego Manchesteru tekst Alpeša Kantilala Patela.

Trzecia część jest najkrótsza i składa się z trzech esejów autorstwa Victorii Walsh (*The Context and Practice of Post-Critical Museology*), Jacoba Birkena (*Is the Contemporary Already Too Late? (Re-)producing Criticality within the Art Museum*) i Johna Oniansa (*Neuromuseology*). Wydaje się, że to część najsłabsza. Ta końcówka jest o tyle niezrozumiała, że właściwie dotyczy nie tyle „krytyczności”, co raczej „postkrytyczności”, pozostając w sprzeczności z założeniami wstępnymi tomu.

Niewątpliwą zaletą antologii jest dobór autorów, spośród których większość to autorytety łączące praktykę z teorią i historią muzealnictwa. Odważny ruch redak-

torski polegający na wyjściu poza środowisko akademików w zasadzie przyniósł pozytywne rezultaty, może z wyjątkiem eseju Penelope Curtis, która wabi wprawdzie prestiżem dyrektorki Tate Britain i redaktorki współpracującej z Ashgate, ale gubi się w tekście, który odstaje od reszty materiału nie tylko brakiem przypisów, ale także poziomem i ogólną niezbornością (być może wykopała pod sobą dołek, podejmując temat „krytycznego establishmentu”). Złożona we wstępie przez redaktorów deklaracja o świadomym odejściu od antologii będących *peanami* na cześć muzeów tylko częściowo została zrealizowana w zawartych w tomie esejach. W dialektycznym układzie Wschód – Zachód okazuje się, że to autorzy pochodzący z naszego regionu są dużo bardziej krytyczni i sceptyczni wobec opisywanych instytucji. Dyskurs anglosaski skłania się – chcąc nie chcąc – ku afirmacji i określającej trzecią część książki tendencji do rozpuszczania i wchłaniania krytyki przez istniejące ramy instytucjonalne. Innymi słowy, to, co dla Piotrowskiego, Turowskiego, Murawskiej-Muthesius, Ziółkowskiej czy Kirshenblatt-Gimblett jest kwestią toczoną na forum politycznego sporu o pryncypia dla autorów takich jak Wallach, Patel, Walsh, Birken, Lorente czy Onians jest w najlepszym razie kwestią dyskursu historii sztuki rozwijanego w kolejnych dekadach przez względnie autonomiczne instytucje, a w najgorszym – zestawem zadań administracyjnych, technologicznych, ekspozycyjnych, edukacyjnych, a nawet neurologicznych, które muzea powinny wykonać, by wzmocnić swoją pozycję w polu władzy, utrzymać społeczny status i określić związek ze współczesnością. Być może to rozwarstwienie wynika z niejasności dotyczących tego, czym właściwie jest „krytyczność” w muzeum. Pomimo odmieniania „krytyczności” przez wszystkie możliwe przypadki właściwie

w żadnym z tekstów nie zostały omówione problemy definicyjne i każdy z autorów rozumie krytyczność na swój sposób. Przy czym dominuje muzeologiczny model wypracowany przez pokolenie „nowych muzeologów” (z patronującymi również tej publikacji klasykami, takimi jak między innymi Janet Marstine, Peter Vergo czy Tony Bennett), a właściwie nieobecna jest krytyczność [*criticality*] w rozumieniu Irit Rogoff. W książce nawiązującej wprost do Andrei Fraser (*From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*) dziwić może brak tekstów czy nawet pogłębionych odniesień do formułowanej przez artystów krytyki instytucjonalnej. Sytuuje to antologię Murawskiej-Muthesius i Piotrowskiego wyraźnie po stronie dyskursu muzeologicznego, tworzonego przez muzeologów i adresowanego przede wszystkim do nich. Trudno czynić z tego zarzut, gdyż antologia ma charakter naukowy, a prezentowana wiedza jest przeznaczona dla zainteresowanych stanem badań specjalistów. Omawiany tom odniesie zatem sukces, jeśli rozszerzając i uwspółcześniając program nowej muzeologii, stanie się punktem odniesienia dla muzealników i historyków sztuki. Porażką zaś byłaby akademizacja i idealizacja wydarzeń, które zostały przerwane, ale przecież niezapomniane ani tym bardziej pogrzebane. Póki co widmo muzeum krytycznego krąży po Polsce, a dzięki książce Murawskiej-Muthesius i Piotrowskiego zaczyna oddziaływać także za granicą.

Adam Mazur



Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*

Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015

Dosyć trudno, przyzna chyba każdy, pisać recenzję książki, która chociaż w oryginalnej, angielskojęzycznej, wersji ukazała się ledwie cztery lata temu, już zyskała sobie status pozycji ważnej, by nie powiedzieć klasycznej, i która – to ciągle u nas rzadkość – ukazała się w polskim tłumaczeniu już w trzy lata później. Trudność tym większa, że autorka – brytyjska historyczka i krytyczka sztuki, Claire Bishop – należy dziś do najważniejszych i – jeśli krytyka w jakiś sposób oddziałuje – najbardziej wpływowych głosów krytycznych, które słyszalne i słuchane są w skali globalnej. Najtrudniej jednak pisać recenzję tak ważnej książki, kiedy książka ta nie do końca podoba się utrudzonemu piszącemu, a właściwie nie podoba się mu wcale. Trudno.

Cel książki, jak sformułowała go Bishop, jest tyleż szczytny, co rewelacyjny. Książka jest bowiem w zamyśle autorki impulsem do przemyślenia historii sztuki XX wieku w perspektywie teatru i działań performatywnych. Samo myślenie w tych kategoriach o sztuce nowocześniejszej i współczesnej nie jest, trzeba przyznać, niczym nowym. Propozycja Bishop jest ożywcza i świeża, dlatego że została skontrastowana z dwiema klasycznymi i dominującymi w świecie angielsko-amerykańskiej krytyki i historii sztuki narracjami o sztuce XX wieku. Mianowicie z uprzywilejowaną „czyste media” – rzeźbę i przede wszystkim malarstwo – modernistyczną opowieścią Clementa Greenberga i jego pogrobowców oraz wielką – chociaż poststrukturalistyczną i postmodernistyczną – narracją o *ready made* Rosalind E. Krauss i jej akolitów z kręgu magazynu „October”: Yve’a-Alaina Boisa, Benjamin Buchloha i Hala Fostera. Pozostawiając otwartym pytanie, czy i na ile tak pozycjonowana propozycja Bishop istotnie zmienia nasze spojrzenie na XX wiek (moim skromnym zdaniem nie zmienia), przyjrzyjmy się konstrukcji tej opowieści.

Książka, której tytuł jest przechwyconiem z tekstu *Grande saison Dada* André Bretona z 1921 roku, składa się z części teoretycznej i historycznej. Pierwszą, teoretyczną część stanowi jeden rozdział, któ-

ry jest zrewidowaną i rozbudowaną wersją głośnego tekstu Bishop, opublikowanego w 2006 roku w „Artforum” *Social Turn*. To tutaj wyłożone zostają problemy, które będą dla krytyczki istotne w części historycznej książki. Zajmuje ją sama kwestia „zwrotu społecznego” w sztuce, jego powiązania z tak zwanym „zwrotem etycznym”, w końcu napięcie pomiędzy implikowaną sztuce i artystom etyką a estetyką. To sztuczne i na wyrost przeciwstawianie sobie etyki i estetyki, chociaż ma raczej – z dzisiejszej perspektywy – walor historycznej ciekawostki o charakterze fałszywej alternatywy, jest istotne dla całej książki, w której przeprowadzona zostaje próba oceny partycypacyjnych i zaburzających porządek sfery publicznej działań artystycznych. Kolejne rozdziały to historyczny i interesujący przegląd wydarzeń artystycznych z całego niemal XX wieku; swoista genealogia sztuki partycypacji, która stanowi dla Bishop tło sztuki lat 90. XX wieku i pierwszej dekady XXI wieku. I tak Bishop sprawnie porusza się po obszarze od wystąpień włoskich futurystów, przez performatywne wzmoczenie porewolucyjnej Rosji, do dadaistycznego Paryża lat 20. Po tak skrojonej „prehistorii” awangardy, robi przeskok do lat 60., dla których konstytucyjne są działania Międzynarodówki Sytuacionistycznej, Jeana-Jacques’a Lebela i działania neoawangardy z Ameryki Południowej (głównie argentyńskiej), które Bishop zestawia w kolejnym rozdziale z praktykami partycypacyjnymi w krajach realnego socjalizmu, Czechosłowacji i Związku Radzieckim. Dekadę lat 70. reprezentuje tu ciekawy rozdział poświęcony sztuce brytyjskiej (Artist Placement Group), po czym Bishop przenosi nas w lata 90., tak jakby lata 80. nigdy się nie wydarzyły.

W rozdziałach poświęconych okresowi po 1989 roku, jaki – co błyskotliwie zauważyła autorka – charakteryzuje się redefinicją modelu wystawy, która z miejsca wystawiania [*display*] zmieniła się raczej w miejsce produkcji, Bishop wprowadza i problematyzuje pojęcie performansu delegowanego [*delegated performance*]. Ten



Projekt: Grzegorz Laszuk

polega według niej na zapraszaniu nieprofesjonalistów lub specjalistów z danej dziedziny do występów w imieniu artysty, mających działać zgodnie z jego/jej instrukcjami i wytycznymi. Wprowadzona tutaj typologia performansu delegowanego, który Bishop dzieli na trzy kategorie, rozróżniając je ze względu na wykorzystanych w nim aktorów – profesjonalistów, nieprofesjonalistów i ludzi wynajętych na potrzeby nagrań filmowych lub wideo – może być, co prawda, przydatna z punktu widzenia opisów samych działań, nie wprowadza jednak żadnej sensownej struktury, za pomocą której dostrzec można istotną różnicę typologiczną. Trzeba też przyznać, że omawianie działań artystycznych, które Bishop nazywa performansami delegowanymi, a które – w zasadzie każdy opisany przez nią – mieszczą się w stereotypizowanym przez Nicolasa Bourriauda w 2002 roku modelu postprodukcji, bez choćby przywołania francuskiego krytyka i kuratora, jest dość kuriozalne. Nieco światła na to znaczące przemilczenie konkurencyjnego stanowiska rzuca co prawda wstęp do wydania polskiego autorstwa Karola Sienkiewicza, który pisze o tym, jak to Bishop onegdaj swoimi tekstami rzekomo zgasiła francuską gwiazdę globalnego świata sztuki. Nie zmienia to jednak faktu, że o ile model Bourriauda wyjaśnia, o tyle model Bishop co najwyżej opisuje w zasadzie te same zjawiska.

Dochodzę tutaj do najpoważniejszej wątpliwości, jaką rodzi we mnie książka Claire Bishop, mianowicie do zaproponowanej przez nią metodologii, a właściwie

jej braku. Pomimo szumnych deklaracji o wprowadzeniu „całkowicie odmiennych metodologii niż we wcześniejszych tekstach”, tych nowych rzekomo metod po prostu nie widać. Książka bowiem utrzymana jest w klasycznym porządku chronologicznym, a poza pierwszym, teoretycznym, rozdziałem, jest do bólu przewidywalnym katalogiem poszczególnych działań, ich opisów i omówień. Ten enumeracyjno-deskryptywny charakter całego przedsięwzięcia urozmaicony został co prawda ramowymi datami, którym Bishop poświęca wiele uwagi i które w jej opinii tworzą spłot sztuki partycypacyjnej i rewolucyjnych wstrząsów politycznych;

swoją uwagę na fenomenach artystycznych Europy Środkowej i Wschodniej, jak również Ameryki Południowej. Pomijając fakt, że sama ją, koniec końców, uprawia, trudno jest jednak przemilczeć hegemoniczną rolę angielsko-amerykańskich dyskursów o sztuce w globalizujących się latach 90., jak i rolę artystycznego i pozaartystycznego aktywizmu AIDS, który globalny był na długo przed tym, nim świat sztuki zglobalizował się po 1989 roku.

Czy Bishop istotnie daje swoją książką impuls do przepisania historii sztuki XX wieku w nowej, teatralnej perspektywie? Nie bardzo. Nie dlatego nawet – co w posłowie do polskiego wydania zauważyła

faktycznie istniejącej instytucji odosobnienia uchodźców”. Niestety, kontener nie był, jak chciałaby tego Bishop, „artystyczną reprezentacją” [*artistic representation*] znajdującego się pod Wiedniem ośrodka dla uchodźców. Kontener był kontenerem, a mieszkający w nim uchodźcy uchodźcami. Tym samym opisywana z pietyzmem przez Bishop praca nie tyle wpisywała się w interesujące ją performansy delegowane, za pomocą których przepisana miała zostać historia sztuki XX wieku, co raczej korzystała z kluczowego dla innej opowieści o sztuce ubiegłego wieku konceptu *ready made* i strategii jego wystawiania [*display*]. A to, że owa „gotowa rzecz” miała głęboki wymiar performatywny, to już inna historia, widoczna dobrze na gruncie performatyki, wykraczająca jednak daleko poza estetykę Rancièrè’a.

Pozostaje w końcu kwestia jakości samego tłumaczenia autorstwa Jacka Staniszweskiego. Jest ono przyzwoite, książka Bishop nie staje się dzięki niemu ani ciekawsza, ani bardziej nudna, co jednak nie zmienia faktu, że zdarzają się w nim momenty śmieszne, bardzo śmieszne i wręcz pokraczne, jak również istotne błędy rzeczowe. I tak, na przykład, klasyczna praca Rachel Whiteread *House* (1993) to, wedle polskiego wydania książki, „odlana na podstawie wnętrza wyburzonego tarasu betonowa rzeźba” (s. 53), podczas gdy – widać to przecież choćby na fotografii reproduktowanej w *Sztucznych piekłach* – rzeźba, istotnie, jest odlewem, ale domu szeregowego [*terrace*], nie zaś wnętrza tarasu; czymkolwiek wewnątrz tarasu jest. Zastanawiająca jest także – to uwaga raczej do redaktora merytorycznego i językowego tomu niż tłumacza – zmiana tytułu sławnego filmu Piera Paola Pasoliniego z 1975 roku; *Salò, czyli 120 dni Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*) funkcjonuje tutaj jako... *Salo albo sto dni Gomory* (s. 397). Filmu nie znam, ale chętnie obejrzę.

Wojciech Szymański

Bishop zbyt wiele uwagi przywiązuje do koncepcji estetycznych ciągle obecnego na kartach jej książki Jacques’a Rancièrè’a, pomijając właściwie wychodzącą właśnie od namysłu teatrologicznego performatykę [*performance studies*].

wybrane daty jednak nie do końca przekonują. Ważne dla Bishop daty to: istotny dla historycznej awangardy rok 1917 i kluczowy dla neoawangardy 1968 rok, jak również przesilenie 1989 roku, po którym krytyczka upatruje rozkwitu praktyk partycypacyjnych. Odkładając na bok pasjonujące spory, które prowadzić można o dwa pierwsze „przełomy”, nie można obojętnie przejść obok trzeciej daty – ważnej przecież i z polskiej perspektywy.

Jak się wydaje, cezura 1989 roku jest nieco przypadkowa i jest efektem zastosowania starej maksymy brytyjskiego empiryzmu: *esse est percipi*, zgodnie z którą być to być postrzeganiem. Cezura 1989 roku wydaje się Bishop tak istotna, gdyż przedmiotem swego namysłu czyni ona przede wszystkim lata 90. XX wieku i pierwszą dekadę XXI wieku, pomijając właściwie lata 80., zwłaszcza zaś tę ich partycypacyjną stronę, która ujawniła się przede wszystkim w Ameryce i Wielkiej Brytanii w kłinczu pomiędzy sztuką a aktywizmem epoki AIDS. Oczywiście Bishop zaznacza na początku książki, że jednym z jej celów jest przełamanie angielsko-amerykańskiego sposobu myślenia o historii i krytyce sztuki, dlatego skupia

Joanna Warsza – że Bishop nie zna się na teatrze, nie wspomina tak istotnych – także dla sztuk wizualnych – wystąpień Bertolta Brechta, Erwina Piscatora czy twórców z kręgu Bauhausu. Raczej dlatego, jak mi się wydaje, że Bishop zbyt wiele uwagi przywiązuje do koncepcji estetycznych ciągle obecnego na kartach jej książki Jacques’a Rancièrè’a, pomijając właściwie wychodzącą właśnie od namysłu teatrologicznego performatykę [*performance studies*]; nazwisko Richarda Schechnera pojawia się w książce raz. Dlatego, być może, jej analiza mocnej i szokującej pracy Christoph’a Schlingensiefela *Please Love Austria* (2000), kończąca książkę, utrzymana bardziej w kluczu partycypacyjnym niż performatywnym, nie przekonuje.

Znaczenia kontenera, który artysta wystawił w przestrzeni publicznej Wiednia na przełomie wieków i nakłonił do zamieszkania w nim czekających na azyl w Austrii imigrantów, a w którym przebywali na zasadach identycznych jak te obowiązujące w *Big Brotherze*, Bishop opisuje tak: „*Please Love Austria* jest tak wstrząsającą lekcją, ponieważ artystyczne przedstawienie miejsca przymusowego odosobnienia ma większą moc wywoływania sporu [...] od



Paweł Nowak

1

Najważniejsi:
Iwona, Szymon, Werka

2

Najważniejsze:
zajmowanie się sztuką

3

Najważniejsza:
niezależność

4

Najważniejsza:
uczciwość wobec siebie

5

Najważniejsza:
tolerancja (we wszystkich aspektach)

6

Najlepsze miejsce:
Kuźnica na Helu

7

Najlepsza kuchnia:
własna, improwizowana
w oparciu o kuchnie świata

8

Najlepsze kino:
polskie z lat 60.

9

Najlepszy relaks:
trawnik, tenis, sauna

10

Najlepszy trunek:
czerwone wino



fol. Jarnuszewicz

Paweł Nowak

Absolwent Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w którym od 1989 roku pracuje i prowadzi obecnie pracownię malarstwa. W latach 2005–2012 był kierownikiem Katedry Malarstwa i Rysunku w ASP w Warszawie na Wydziale Grafiki. W 2013 roku uzyskał stopień profesora zwyczajnego, od 2008 roku pełni funkcję prorektora do spraw artystycznych i naukowych. W ASP założył dwie galerie: Galerię Aspekt (2002) i Galerię Salon Akademii (2009). Inicjator dorocznej wystawy *Coming Out - Najlepsze Dyplomy ASP* w Warszawie odbywającej się od 2010 roku.



Wystawa czynna do 21 sierpnia 2016

ZACHĘTA

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
Warszawa, pl. Małachowskiego 3
zacheta.art.pl

POD RÓŻNI-CY

Doświadczenie wędrowki
w nowej sztuce
z Europy Środkowo-Wschodniej

THE TRAVELERS

Voyage and Migration
in New Art from
Central and Eastern Europe



Z międzynarodowej kolekcji
sztuki współczesnej
Muzeum Współczesnego Wrocław

From the International Contemporary
Art Collection of Wrocław
Contemporary Museum

**10.6.2016 –
27.3.2017**

Pilar Albarracín
Ed Atkins
Ewa Axelrad
Johanna Billing
Monica Bonvicini
Krystian „Truth” Czaplicki
Jeremy Deller
VALIE EXPORT
Carlos Garaicoa
Dominique Gonzalez-Foerster
Igor Grubić
Ryszard Grzyb
Binele Hyrcan
Dominik Jałowiński
Zuzanna Janin

Magdalena Jetelová
Laurie Kang
Anna K.E.
Jürgen Klauke
Eva Kotátková
Alicja Kwade
Dominik Lang
Klara Lidén
Little Warsaw
Natalia LL
Annette Messager
Anna Molska
Carlos Motta
Deimantas Narkevičius
Antonio Paucar

Joanna Rajkowska
Mika Rottenberg
Gregor Rózański
Eran Schaerf
Allan Sekula
Shikeith
Yinka Shonibare
Piotr Skiba
Goran Škofić
Slavs and Tatars
Tatiana Trouvé
Krzysztof Wąlaszek
Piotr Wysocki

L A B O R
R E L A T I O N S
**STOSUNKI
PRACY**

Photo: Rebecca Smejns

Kuratorka / Curator:
dr Sylwia Serafinowicz

Muzeum Współczesne Wrocław
Pl. Strzegomski 2a
53-681 Wrocław

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Wrocław miasto spotkań

RADIO
WROCLAW

raja

Gazeta

TVP3
WROCLAW

odra

o.pl

SZUM

Zakupy w latach 2012-2015 dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Muzeum Współczesne Wrocław jest samorządową instytucją kultury Miasta Wrocławia