

Sztuka w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej

SZUM

„Szum” nr 17
25,00 PLN (w tym 5% VAT)
lato-jesień 2017
ISSN 2300-3391



Piotr
Nowicki

Robert
Brylewski

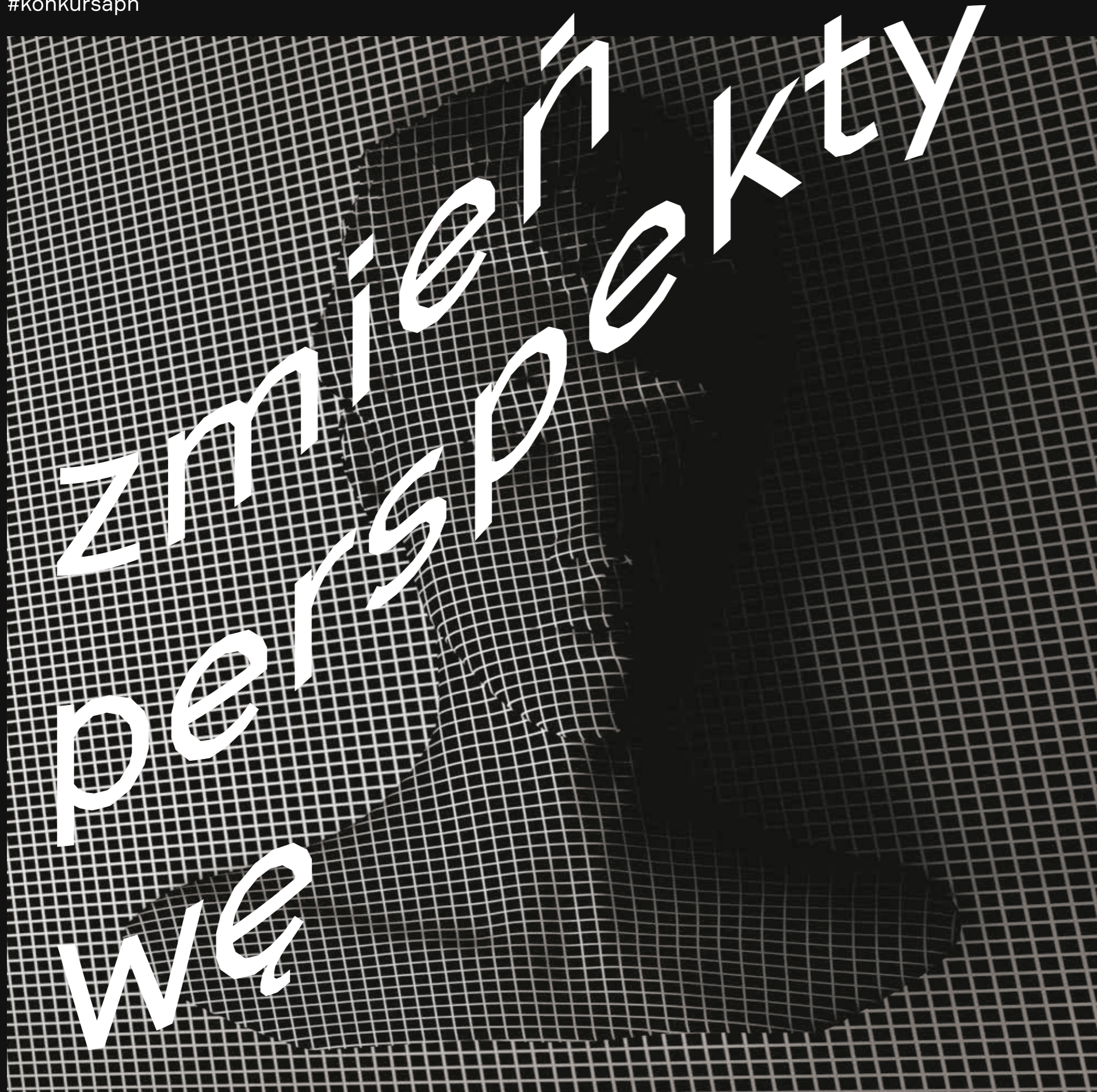
Marta
Ziółek

Ryga

d14 Ateny



#konkursaph



Organizator:

Mecenas:



**ERGO
HESTIA**

16. edycja konkursu Artystyczna Podróż Hestii

Gala rozdania nagród
i wernisaż wystawy finałowej

27 czerwca 2017,
godz. 19.00

Muzeum nad Wisłą,
Wybrzeże Kościuszkowskie 22, Warszawa

Wystawa czynna do 9 lipca.

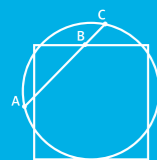
WYSTAWA

ADRIATYCKA EPOPEJA

Ivan Meštrović

www.mck.krakow.pl

25 LIPCA – 5 LISTOPADA 2017

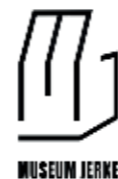


MIĘDZYNARODOWE
CENTRUM
KULTURY
INTERNATIONAL
CULTURAL
CENTRE

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

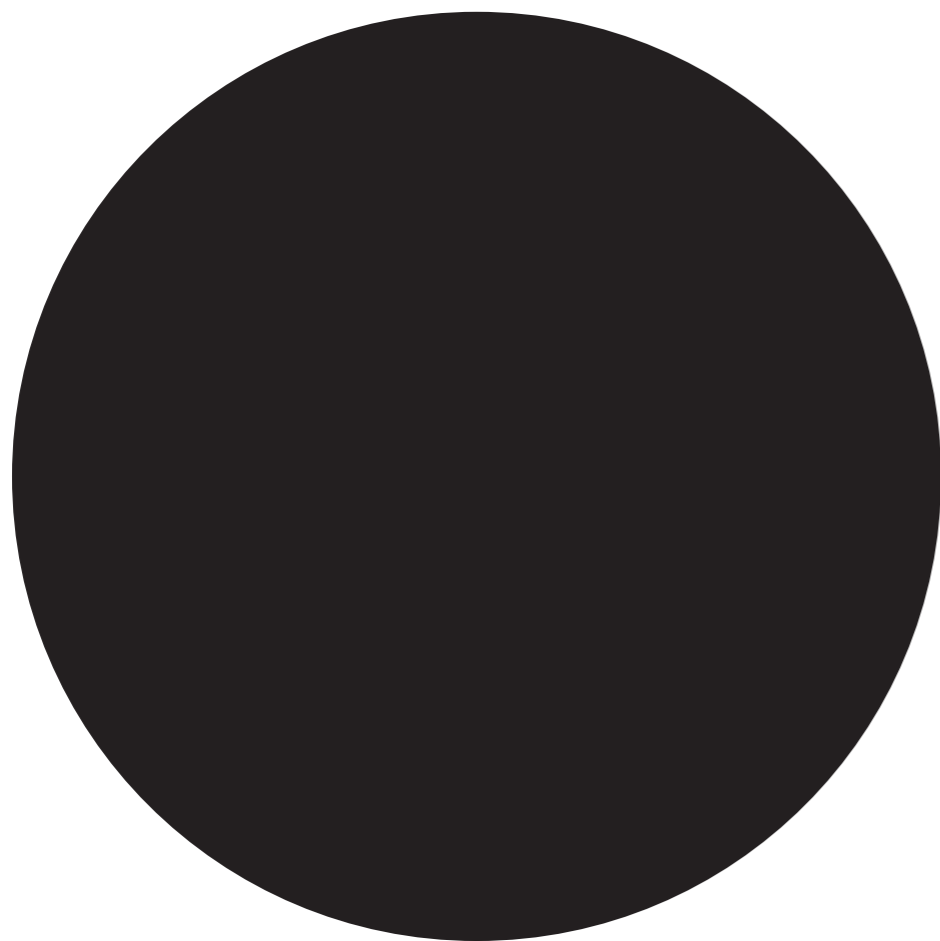
Muzeum Jerke

POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA



JAF
JERKE ART FOUNDATION

Johannes-Janssen-Straße 7
45657 Recklinghausen, Germany
www.museumjerke.com



Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Rarytas Art Foundation

poznań
art
week

czerwiec 2017

październik 2017 **ideografia**

parkour

wrzesień 2017

www.poznangalleries.com
www.poznanartweek.com
www.uap.edu.pl

RARYTAS

UAP POZNAŃ



POZnań*

HEROES

WE ALBANIA / BUŁGARIA /
CHORWACJA / POLSKA /
SERBIA / SŁOWENIA

LOVE

CSW

ŁAŻNIA

Projekt międzynarodowej współpracy realizowany w ramach unijnego programu „Kreatywna Europa” zakończony.

Więcej na heroeswelove.wordpress.com



Archiwa sztuki

Archiwum obrazów Tomasza Ciecierskiego
Archiwum czasów Jarosława Kozłowskiego

Art Archives
Tomasz Ciecierski's Picture Archive
Jarosław Kozłowski's Times Archive

PROFILE
FUNDACJA

24.06–16.09.2017

ul. Franciszkańska 6
00-214 Warszawa
www.fundacja-profile.pl
wtorek – sobota / Tuesday – Saturday, 12.00–19.00

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



Projekt współfinansuje
m.st. Warszawa



COMMUNE LIBRE DU VIEUX MONTMARTRE

23 czerwca —
15 października
2017



Muzeum
Śląskie

MIĘDZY MONTMARTRE'EM A MONTPARNASSE'EM

Dzieła artystów z ziem polskich,
działających w Paryżu
w latach 1900–1939,
z kolekcji prywatnych

Muzeum Śląskie w Katowicach / al. W. Korfańskiego 3

Fot. ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Muzeum Śląskie w Katowicach
al. W. Korfańskiego 3
40-005 Katowice
tel. 32 779 93 00
www.muzeumslaskie.pl



Muzeum Śląskie wyróżnione
w międzynarodowym konkursie
na najlepsze europejskie muzeum
European Museum of the Year
Award 2017



www.facebook.com/muzeumslaskie
www.instagram.com/muzeumslaskie
www.twitter.com/muzeumslaskie

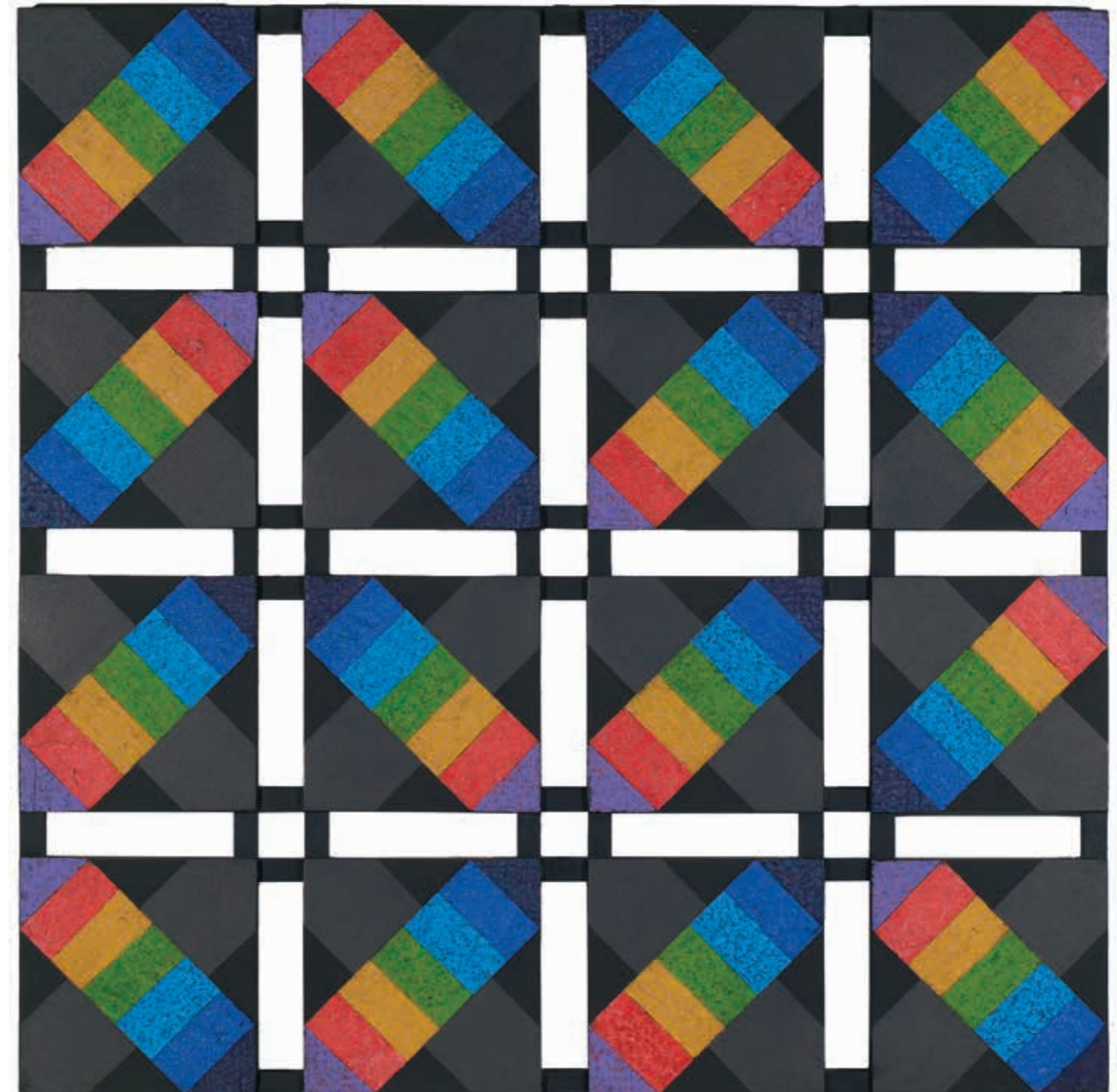
Śląskie.



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

JACEK DYRZYŃSKI MALARSTWO

Kurator: Artur Winiarski



wystawa czynna od 12 do 30 czerwca 2017
pn-pt 12-18

Galeria Salon Akademii
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Krakowskie Przedmieście 5 [wejście od ul. Traugutta]

Organizatorzy:

salon
akademii

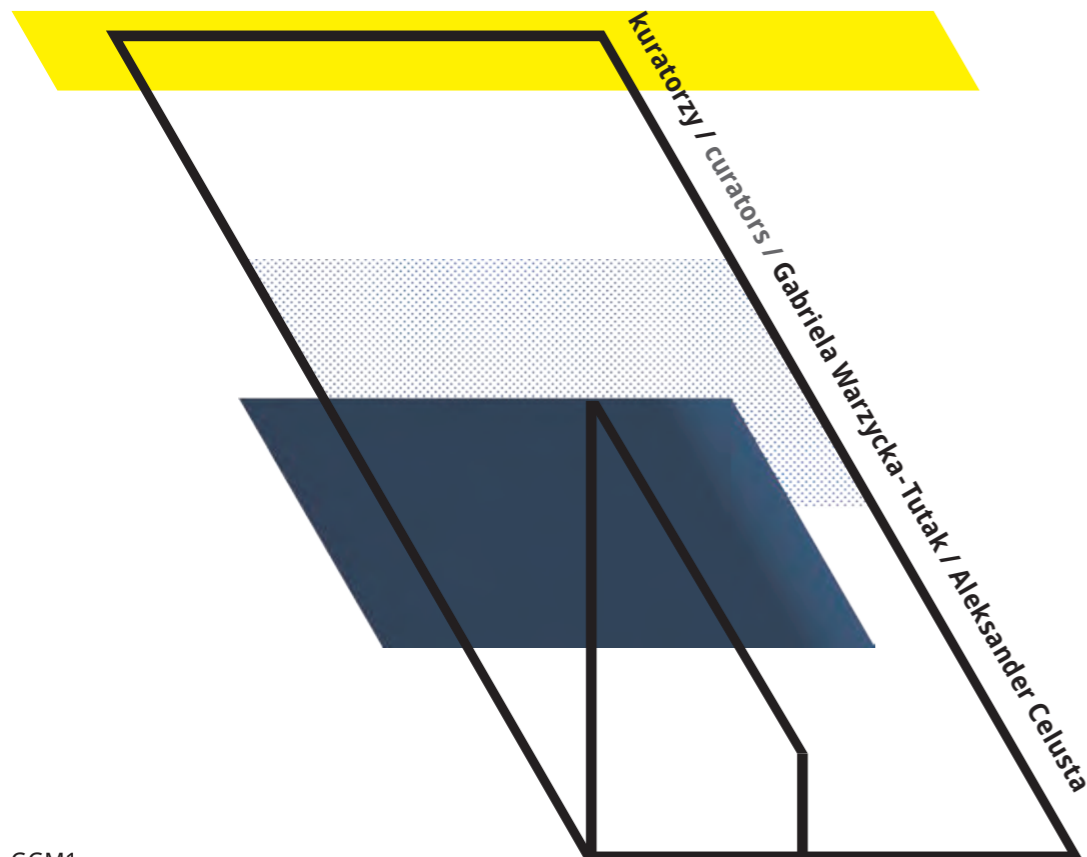


STAN SUROWY OTWARTY

28/04

09/07

wernisaż / opening
28/04/2017
19:30 / 7:30 PM



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

godziny otwarcia galerii
opening hours
wtorek—niedziela
Tue—Sun
12—19
noon—7 PM
wstęp wolny
free admission

DANIEL CYBULSKI
RADOSŁAW DERUBA
EMILIA KINA
FILIP RYBKOWSKI
ROBERT SEIKON
MICHAŁ SROKA

Organizator/Organizer



Patner/Partner



Patroni medialni/Media Patrons



Julian **Antonisz**, Agata **Borowa**, Olaf **Brzeski**, Krisztina **Erdei**,
Zofia **Gramz**, Aneta **Grzeszykowska**, Eva **Kotátková**, Tomasz **Mróz**,
Ciprian **Mureşan**, Lucia **Nimcová**, Patrycja **Orzechowska**,
Anna **Panek**, Laura **Pawela**, Yevgen **Samborsky**

DETSKY SEN

01.06. — 17.08.2017

Galeria Arsenal elektrownia
ul. Elektryczna 13, Białystok

Kuratorka: Agata Chinowska

Set design: Joanna Grochocka

www.galeria-arsenal.pl

G A L E R I A

Arsenal



SZUM



wyborcza



TVPI 3
BIAŁYSTOK



u. fundacja na podpórce

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

„O POTRZEBIE
TWORZENIA
WIDZEŃ”

1929
—
2017

27.05.
—
17.09.
2017

www.rzezba-oronsko.pl

Wystawa w Muzeum
Rzeźby Współczesnej
w Orońsku

Elias Crespin
Carlos Cruz-Diez
Wojciech Fangor
Paweł Grobelny
Mikołaj Groszperre
Bethan Huws
Kimsooja
Lin Yi
Michał Martychowiec
Laszlo Moholy-Nagy
Jesus Rafael Soto
Franciszka i Stefan
Themerson
Ludwig Wilding
Chi Tsung Wu



Centrum
Rzeźby
Polskiej
w Orońsku

Centrum Rzeźby Polskiej
w Orońsku
ul. Topolowa 1
26-505 Orońsko

SIGNUM
FOUNDACTION

Międzynarodowa wystawa
realizowana we współpracy
z Fundacją Signum.
www.signum.art.pl

KONSTRU- KTOR CHMUR THORSTEN GOLDBERG

Kurator:
Eulalia Domanowska

29.07-
22.10.2017

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
ul. Topolowa 1
26-505 Orońsko

www.rzezba-oronsko.pl



Centrum Rzeźby
Polskiej w Orońsku

Patronat honorowy:

Rolf Nickel
Ambasador Republiki
Federalnej Niemiec w Polsce



Ambasada
Republiki Federalnej Niemiec
Warszawa

Nowoczesność i tradycja Park-pomnik w Żelazowej Woli

Modernity and tradition
The memorial park
in Żelazowa Wola

część 1 / part 1



wystawa czasowa / temporary exhibition
27.04.2017 - 31.03.2018

Dom Urodzenia Fryderyka Chopina
i Park w Żelazowej Woli
Oddział Muzeum Fryderyka Chopina
w Narodowym Instytucie
Fryderyka Chopina

www.chopin.nifc.pl www.chopin.museum

Żelazowa Wola 15
96-503 Sochaczew
+48 46 863 33 00
zelazowawola@nifc.pl



Mega-Lo-Polis

CENTRUM SZTUKI WRO
16.06 – 30.07

WSTĘP WOLNY



STANZA
THE NEMESIS MACHINE

ELENA ARTEMENKO (RU)
ISABELLE ARVERS (FR)
OM BORI (HU)
KRYSTIAN GRZYWACZ (PL)
REMU IWAI @ ROOM 1224 & ASSOCIATES (HK)
STANZA (UK)
PAUL TURANO (US)
CHARLIE TWEED (GB)
YELENA ZHELEZOV (US/BY)

FB/WROBIENNALE

media
art
biennale
WRO 2017
DRAFT SYSTEMS
PROGRAM BIENNALE
WRO2017.WROCENTER.PL



Magdalena Abakanowicz
1930–2017

foto: Marek Holzman, dzięki uprzejmości Zachęty - Narodowej Galerii Sztuki





ADU Ada Karczmarczyk
fot. Karolina Zajączkowska

Od redakcji

TEKST: Jakub Banasiak, Adam Mazur, Karolina Plinta

W tym numerze główny materiał poświęcamy documenta 14 kuratorowanemu przez Adama Szymczyka. Nie jest to zadanie łatwe, bo impreza jest olbrzymia, a w dodatku przeniesiona z Kassel do Aten i z powrotem. Tekst Adama Mazura o tym wydarzeniu to zatem „Temat numeru”, ale w „siedemnastce” pojawia się też zajawka Biennale w Wenecji. W tym roku w naszym pawilonie gościmy amerykańską artystkę Sharon Lockhart, której „polski” projekt również przybliży Mazur. Ciąg dalszy obu wątków w numerze wrześnieowym.

Tymczasem w Polsce rozkręca się Rok Awangardy. W związku z tym w „siedemnastce” znalazł się esej Yve’a-Alaina Boisa poświęcony teoretycznemu dziełu Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego – *Kompozycji przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, tekstowi opublikowanemu w 1921 roku. Mimo że ta teoretyczna rozprawa dwojga kanonicznych awangardzistów jest mało znana, to ma rewolucyjny charakter. Z kolei Bois to jeden z najważniejszych historyków sztuki naszych czasów. Innymi słowy, lektura obowiązkowa.

Miód na skołatane serca czytelników „Szumu” to tekst świetnego artysty, fotografa i eseisty Marcina Sudzińskiego o roli pszczół w kulturze i sztuce. Od Bruegla do Barneya – takie rzeczy tylko u nas! Z pewnością nie będziecie się też nudzić przy rozmowie Jakuba Banasiaka z Piotrem Nowickim, legendą sceny galeryjnej, od czterech dekad w tym biznesie. Nie o dealerkę jednak tu tylko chodzi. Nowicki wszystko wie, wszystkich zna i był w miejscach, o których wam się nie śniło.

Ateny, Wenecja, Warszawa, a co tam w Rydze? O scenie łotewskiej pisze specjalnie dla nas krytyczka, artystka i kuratorka Santa Mićule. Jeśli jesteście spragnieni zagranicznych wieści, odsyłamy was też do recenzji wystawy Marii Lobody w wileńskim CAC i eksperymentalnej wystawy w Ostrawie, gdzie szukające swojej tożsamości PLATO definiuje siebie jako młodą dziewczynę. Dyrektor tej placówki, Marek Pokorný, zagościł z tej okazji w rubryce „Wskazane”.

„Felieton artysty” przygotowała tancerka i choreografka Marta Ziótek, która pisze dla nas o gniewie kobiet i jego politycznej sile. Bezpośrednim komentarzem do aktualnej polityki kulturalnej w Polsce jest z kolei praca Jiříego Davida, klasyka czeskiej sceny artystycznej, którą znajdziecie przy spisie treści. Swoje indywidualne wypowiedzi, ujęte w graficznych formach na „Stronach artysty”, przygotowali dla nas Diana Lelonek, Tytus Szabelski i Liġa Spunde.

W „Szumie” nie może zabraknąć recenzji. Jeśli chcecie być na czasie, rzućcie okiem na ostatnie strony. Znajdziecie tam wszystko, co się wyróżnia, choć nie zawsze w pozytywnym sensie. Od wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, przez *Potęę awangardy* w Muzeum Narodowym w Krakowie, otwarcie Muzeum nad Wisłą, siłowanie się z polskością w CSW Zamek Ujazdowski, prezentację outsider artu w Muzeum Śląskim, aż do popisów Łodzi Kaliskiej w PGS Sopot, urządzanych przy kuratorskim wsparciu Moniki Małkowskiej. Tym razem to nie fejk, Małkowska naprawdę była kuratorką, a my na poważnie jej wystawę zrecenzowaliśmy. W końcu od tego jesteśmy.



OBRAZY Z KOLEKCJI VILLA LA FLEUR

FLEUR DE PARIS



30.06 – 1.10.2017

Berlewi
Biegas
Kisling
Lambert-Rucki
Łempicka
Modigliani
Muter
Ślewinski
Zadkine
Zak
Zamoyski



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

Państwowa Galeria Sztuki
Piac Zdrojowy 2



Jan Ciągliński Polski Impresjonista

Prace z kolekcji
Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki
imienia B.G. Woźnickiego

30.06 – 01.10.2017 r.

Tetuan. *Ulica*, 1898, Cykl: *Z podróży do Maroka*
ol., pł. na tekt. 31,2 × 23, fot. Illia Lewin

Galeria czynna od wt. do nd. w godz. 11.00–19.00.
Od 30 czerwca galeria otwarta codziennie w godz. 10.00–20.00.

Sopot PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

„Jednorożec II”, 1989, akwafora, sztych, kolekcja prywatna, fot. Filip Kalkowski



8.06 – 15.08.2017

Ryszard Stryjec “Gdański Dürer” 1932–1997
ze zbiorów Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie
i kolekcji prywatnych



OKŁADKA:
Artur Żmijewski, *Spojrzenie [Glimpse]*, kadr z filmu, 14:30 min, taśma 16 mm, realizacja: Daphni Antoniou, Zofia Waslicka, zdjęcia: Krzysztof Visconti, montaż: Leszek Molski, produkcja: documenta 14, © Fundacja Galerii Foksal, Galerie Peter Kilchmann

REDAKTOR NACZELNY:
Jakub Banasiak, jakub.banasiak@magazynszum.pl

ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO:
Adam Mazur, adam.mazur@magazynszum.pl

REDAKCJA I MEDIA SPOŁECZNOŚCIOWE:
Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl
Piotr Policht, piotr.policht@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:
Marta Lissowska / zespół wespół

KOREKTA:
Paulina Bieniek

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Tania Arcimovič, Waldemar Baraniewski, Anežka Bartlová, Barnabás Bencsik, Łukasz Białkowski, Jolanta Bobala, Maksymilian Bochenek, Tymek Borowski, Zofia Maria Cielątkowska, Natalia Cieślak, Przemysław Chodań, Anna Cymer, Jakub Dąbrowski, Jakub Gawkowski, Aleksandra Goral, Łukasz Gorczyca, Hubert Gromny, Mikołaj Iwański, Agata Jakubowska, Aleksander Kmak, Jakub Knera, Joanna Kobyła, Karol Komorowski, Piotr Kosiewski, Izabela Kowalczyk, Anna Krawczyk, Zofia Krawiec, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Tomasz Łysak, Jakub Majmurek, Szymon Maliborski, Santa Mičule, Mateusz Mondalski, Łukasz Musielak, Luiza Nader, Agnė Narušytė, Martyna Nowicka, Dagmara Ochędowska, Ewa Opalka, Janek Owczarek, Lidia Pańków, Klára Peloušková, Paweł Polít, Arkadiusz Półtorak, Jiří Ptáček, Agata Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Joanna Ruszczyk, Piotr Rypson, Marta Skłodowska, Piotr Słodkowski, Daria Skok, Magdalena Starska, Stach Szablowski, Wojciech Szymański, Magdalena Ujma, Maja Wolniewska, Łukasz Zaremba, Artur Żmijewski, Rafał Żwirek

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

NAKŁAD:
1200 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

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.**

70 **Yve-Alain Bois** – historyk sztuki, krytyk, kurator. Od 1991 roku jeden z redaktorów magazynu „October”. Profesor w Institute for Advanced Study na Uniwersytecie Princeton, wykładał także na Johns Hopkins University oraz Uniwersytecie Harvarda, gdzie w latach 2002–2005 kierował Wydziałem Historii Sztuki i Architektury. Współzałożyciel wydawnictwa Éditions Macula. Autor między innymi książki *Painting as Model* (1990) i współautor (wraz z Rosalind E. Krauss, Halem Fosterem i Benjaminem Buchlohem) opracowania *Art Since 1900* (2004). Specjalizuje się w historii sztuki europejskiej i amerykańskiej XX wieku. Badacz sztuki między innymi Henriego Matisse’a i Barnetta Newmana.

96 **Piotr Nowicki** – historyk sztuki, galerzysta, marszand, kurator. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu i Uniwersytecie Warszawskim. Od 1974 roku pracował w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie zajmował się rzemiosłem artystycznym. W 1977 roku w pawilonie na Nowym Świecie w Warszawie założył pierwszą w Polsce prywatną galerię sztuki współczesnej. Prezes założonej w 1985 roku Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej. Od lat 80. współpracuje z artystami rosyjskimi. Współtwórca (wraz z Andą Rottenberg) wystawy *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie i Państwowej Galerii Trietiańskiej w Moskwie.

112 **Marcin Sudziński** – pszczelarz, animator kultury, kulturoznawca, fotograf. Absolwent Państwowego Technikum Pszczelarskiego w Pszczelej Woli; ukończył Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, uczył się w Akademii Fotografii w Warszawie. Pracuje w Ośrodku „Brama Grodzka-Teatr NN”, gdzie tworzy pracownię fotografii (od 2009 roku). Wykładowca na UMCS w Lublinie, prowadzi kursy i warsztaty z zakresu fotografii tradycyjnej.

JIŘÍ DAVID



„He who is without sin can cast the first stone...”
The Idols Have Erections Again..., 2017

S Z U M

NR 17

lato–jesień 2017

19 **OD REDAKCJI**
tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur,
Karolina Plinta

44 **DO WIDZENIA**
Robert Brylewski

50 **FELIETON**
*Eeny, Meeny, Miny, Moe
Catch a Tiger by the Toe
If He Hollers, Let Him Go*
tekst: Marta Ziótek

54 **TEMAT NUMERU**
*Matka wszystkich wystaw
documenta 14 (Ateny)*
tekst: Adam Mazur
fotografie: Karolina Zajączkowska

70 **TEORETYCZNIE / ROK AWANGARDY**
Kobro i Strzeмиński raz jeszcze
tekst: Yve-Alain Bois

78 **STRONA ARTYSTY**
Tytus Szabelski
Diana Lelonek, *Tortulla Muralis*
(*Brodek Murowy*) na płycie głównej

80 **BLOK**
*Między tym, co jest, a tym, co
wymarzone – sztuka na Łotwie*
tekst: Santa Mičule

89 **STRONA ARTYSTY**
Līga Spunde, *Hope You Are Doing Well*

90 **INTERPRETACJE**
Milena, Milena...
tekst: Adam Mazur

96 **ROZMOWA**
*Słowo kupieckie
Z Piotrem Nowickim rozmawia
Jakub Banasiak*
fotografie: Karol Grygoruk

112 **OBIEKT KULTURY**
Duch ula
tekst: Marcin Sudziński

124 **RECENZJE**

176 **WSKAZANE**
Marek Pokorný

Uprzejmie informujemy, że w satyrycznym materiale *Alfabet dobrej zmiany* zamieszczonym w numerze 15 pomylił się imię pani Pauli Milczarczyk. Przepraszamy i raz jeszcze podkreślamy, że chodziło o Paulę, nie zaś Paulinę.



inSPIRACJE 12

BREATH TAKING

Pomiędzy codziennością i snem
Between the everyday and dream

OKSYDAN
2016

ZANURZENIE
2016/2017

BREATH TAKING
2017

Otwarcie 30.06.2017
Trafostacja Sztuki w Szczecinie

12. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Wizualnej inSPIRACJE „Breathtaking”

Projekt „Zapierający dech” skupia się na wodnym charakterze miasta Szczecina oraz na oddechu jako podstawowej czynności, dostarczającej wszystkim istotom życiowej energii i wewnętrznej siły. Łączy w sobie różnorodne doświadczenia takie jak dryfowanie, tonięcie, odczuwanie pragnienia, zaczerpywanie oddechu oraz zaskakujące idee skupione wokół wody: ogrody wodne, obiekty architektoniczne w nowej kompozycji urbanistycznej. Do tego dołączyć można zmieniające się warunki klimatyczne i uwarunkowania społeczno-kulturowe: rosnący poziom wody, wzrost terenów zalewowych, postindustrialne nadrzeczne krajobrazy, zrównoważone ekosystemy, ogrodnictwo i akwakulturę, ale również migracje i ewoluujące systemy społeczne.

Idea tegorocznych inSPIRACJI została stworzona przez Nowozelandczyka Roba Garretta. Ten, przybyły na zaproszenie warszawskiej Zachęty w 2005 roku do Polski niezależny kurator, jest głównym kuratorem obecnej edycji Festiwalu.

Wraz z kuratorką wystawy konkursowej – Leną Wichierkiewicz, opiera wizerunek Szczecina na sugestywnej wizji dryfującego ogrodu, przyciągającego innowacyjnych twórców, łączących portowy charakter miasta z bezpośrednią bliskością dawnej Europy Zachodniej. Daje to poczucie nieograniczonych możliwości kreowania niezagospodarowanych, otwartych miejskich przestrzeni i przestronnych ulic Szczecina.

Artyści (wystawa główna): Anne Ferran, Aurora Lubos, Bartłomiej Ponikiewski, Caroline Rothwell, Cathy Carter, Ed Osborn, Eliza Proszczuk i Łukasz Kowalski, Eva Grubinger, Jarek Lustych, Jordi Colomer, Katarzyna Swinarska, Matthew Cowan, Paweł Kleszczewski i Kasia Zimnoch, Robert Smithson, Shana Robbins, Tereza Buskova, Weilun HA, Zuza Golińska, Nancy Holt.

Artyści (wystawa konkursowa): Agnieszka Mastalerz, Aleksandra Gieraga, Anna Szmidt, Barbara Gryka, Hanna Kaszewska, Iwona Rozbiewska, Piotr Piasta, Julia Dorobińska, Jagoda Kwiatkowska i Anna Shimomura, Kasper Lecnim, Katarzyna Przybyła, Konrad Juściński, Olga Milczyńska, Vitalii Shupliak.

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca



Spektakl otworzy tegoroczne
La Biennale di Venezia.
Maja Kleczewska odbierze
nagrodę Srebrnego Lwa.

Wściekłość

Elfriede Jelinek
reż. Maja Kleczewska
pokazy w Powszechnym
3, 4, 11, 12 czerwca



www.powszechny.com

foto: Magda Hueckel



EWA AXELRAD: SZTAMA / SHTAMAH

16.6-21.8.2017

Kuratorka / Curator:
Sylwia Serafinowicz

Ekspozycja będzie prezentowana
w Copperfield, Londyn
od 19.9 do 18.11.2017

The exhibition will be displayed at the
Copperfield, London between
September 19 and November 18, 2017

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

Muzeum Współczesne Wrocław jest samorządową
instytucją kultury miasta Wrocławia

Wrocław Contemporary Museum is the municipal
institution of culture of the city of Wrocław

Wrocław miasto spotkań

Gazeta

odira

TVP 3
WROCLAW

RADIO
WROCLAW

ram



Czarne Obrazy | Piotr Kotlicki | 2-28.06.2017 | Poznań | Paderewskiego 8

Heartburn | Jarek Jeschke | 23.06-7.07.2017 | Berlin | Allerstrasse 15

Nostalgia on sale | Krzysztof Mętel | 30.06-16.07.2017 | Poznań | Paderewskiego 8

The Next Day II | 18.07-27.08.2017 | Poznań | Paderewskiego 8

Michał Jankowski, Jarek Jeschke, Celina Kanunnikava, Karol Kotodziejczyk, Piotr Kotlicki, Krzysztof Mętel, Witold Modrzejewski,
Małgorzata Myślińska, Maciej Olekszy, Mateusz Piestrak, Sonia Rammer, Aleksandra Winnicka, Bartek Zygmunt-Siegmund

Zadośćuczynienie | Witold Modrzejewski | 1-17.09.2017 | Poznań | Paderewskiego 8

Paderewskiego 8
61-770 Poznań

Allerstrasse 15
12049 Berlin

ASSEMBLY
GALLERY

www.assemblygallery.com

Piotr Kotlicki | 'Serce ma obacznie po prawej stronie'
olej na płótnie | 38x33cm | 2017

19.08.2017–23.09.2017

NATALIA WIŚNIEWSKA
OLBRZYMKĄ

KURATORKA: AGATA CUKIERSKA



kronika

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



BEMOWSKIE CENTRUM KULTURY

Animacja **Projekty społeczne**

Lokalność **Laboratorium Projektów**

Warsztaty antydyskryminacyjne

Kultura bez barier Wykłady historyczne

Nowa Humanistyka **Spektakle dla dzieci**

Spotkania z pisarzami Wymiany książek

Koncerty 3275 kg Orchestra

RadioJazz.Fm Aeromodelklub

Pracownia Podróży Senior w muzeum

więcej na bemowskie.pl

 / Bemowskie.Centrum.Kultury

 / bemowskie_centrum_kultury

JANUSZ BAŁDYGA

EFEMERYDY

22.07-2.09.2017

PROPAGANDA.



29.06. – 03.09.2017
Opening: 28.06.
Live events: 28.06., 21.07., 03.09.

PROPAGANDA

Curated by:
Michal Novotný, Lumír Nykl

Artists: Bora Akinciturk, Simon Brossard & Julie Villard, core.pan, Rafal Czajka, Marek Delong & Anna Slama, Yannick Val Gesto, Jakub Hošek & Nik Timková, Thomas Jeppe, Paul Maheke, New Magic Media, Reaper Death Seal Corporation, SAMO©, Anna Solal, Vit Soukup, Jan Vorisek, Sarah Tritz, Esmay Wagemans

PLATO
Office for Art
Českobratrská 1888/14
Ostrava
www.plato-ostrava.cz

Tue 12pm–8pm / Wed–Sun 10am–6pm
Suggested admission: 30 CZK

en! **PLATO**

PLATO Ostrava is a city-funded organisation of the City of Ostrava

Partner: MINISTRY OF CULTURE CZECH REPUBLIC

Media partners:

In collaboration with: OSTRAVSKÁ UNIVERZITA | **OSTRAVA!!!**

**Dama w lustrze.
Strategie artystyczne kobiet
w latach 70-tych XX w.
Lady in the Mirror.
Female Art Strategies
in the 1970s.**

**Izabella Gustowska
Zofia Kulik / KwieKulik
Anna Kutera
Natalia LL
Jolanta Marcolla
Teresa Murak
Ewa Partum
Maria Pinińska-Bereś
Teresa Tyszkiewicz**

23.06-29.09.2017



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



Patronat
medialny:

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego
POZNAŃ*

Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego
oraz Miasta Poznania i Samorządu
Województwa Wielkopolskiego

artinfo.pl

FK
FOTOGRAFIA KOLEKCYJERSKA.PL

CONTEMPORARY
LYNX SZUM

9//ARTSPACE

Fundacja 9/11 Art Space
www.fundacjaartspace.pl



Jakub Julian Ziółkowski, *Przebłyński*
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 18.05 – 01.07.2017

Andrzej Bednarczyk, Krzysztof Gliszczyński, Valeriia Ianichek,
Celina Kanunnikava, Anna Róża Kołacka, Ireneusz Kopacz,
Ewa Kulesza, Agnieszka Kurant, Krzysztof Mętel,
Sophia Pompéry, Sonia Rammer, Gauri Sharma,
Andrzej Szewczyk, Małgorzata Szymankiewicz,
Filip Wierzbicki-Nowak

**Wyspy i atole:
mapowanie
wyobraźni**

kuratorka: Marta Smolińska

02.06 – 23.07.2017

**Katarzyna
Tretyn-Zečević:
Dzień, którego
nie było**

kuratorka: Natalia Cieślak

25.08 – 24.09.2017

CZYTAMY NA NOWO



KAROLINA ZAJĄCZKOWSKA
Adam Mickiewicz *Pan Tadeusz*, Księga V – *Kłótnia*, 2017

Dzisiejsza prasa będzie jutro nieaktualna

Kolekcja
Fundacji Sztuki
Polskiej ING

27.05–
2.07.2017

Galeria Sztuki Współczesnej
Opole / pl. Teatralny 12

www.galeriaopole.pl

Teraźniejszość? / wystawa

Basia Bańda, Wojciech Bąkowski, Piotr Bosacki, Olaf Brzeski, Rafał Bujnowski, Oskar Dawicki, Edward Dwurnik, Aneta Grzeszykowska, Zbigniew Libera, Marcin Maciejowski, Robert Maciejuk, Jarosław Modzelewski, Marzena Nowak, Paulina Ołowska, Anna Ostoya, Zbigniew Rogalski, Wilhelm Sasnal, Jadwiga Sawicka, Jan Smaga, Konrad Smoleński, Łukasz Surowiec, Grupa Twożywo, Wojciech Zasadni, Krzysztof Zieliński, Jakub Julian Ziółkowski

Współorganizatorzy:



GALERIA JEST
SAMORZĄDOWA
INSTYTUCJA KULTURY
MIASTA OPOLA



galeria Awangarda BWA Wrocław
ul. Wita Stwosza 32
www.bwa.wroc.pl

5. Biennale Sztuki Zewnętrznej

OUT
OF
STH
ZAJĘCIE

ODEZWA

Do Wszystkich!

W tym roku w ramach projektu OUT OF STH w galerii Awangarda proponujemy Wam Zajęcie.

Zapraszamy wszystkich, którzy próbują sobie i innym znaleźć jakieś ciekawe zajęcia. Chcemy pokazać i skonfrontować ze sobą różne rodzaje miejskiej aktywności, której często nie widać z perspektywy centrów handlowych i oficjalnych uroczystości.

Zróbmy coś wspólnie!

Sztuka współczesna powstaje tu i teraz. I tylko od nas będzie zależeć jej kształt i wyraz! Musi ona być wyzwaniem, konfrontacją z nieznanym i nieobliczalnym. Powinna zostać uwolniona od dyktatu rynku, ciężaru tradycji, ale też mody i oglądania się na światowe trendy.

Apelujemy do Was: zajmijcie galerię Awangarda! Zajmijcie tych, których w niej zastaniecie!

Współpraca, negocjacje, działanie dla wspólnego dobra, robienie rzeczy altruistycznych, ale też czasem zupełnie bez trosk, tylko dla radości ze współuczestnictwa — to właśnie Wam proponujemy!

Ta wystawa nie będzie miała tradycyjnego otwarcia. Będzie powstawać przez cały czas jej trwania. Liczymy też na to, że nie będzie miała zakończenia, po prostu w którymś momencie rozleje się swoją energią po całym mieście.

Wpadajcie do galerii Awangarda BWA Wrocław, ul. Wita Stwosza 32, i śledźcie naszą stronę na facebooku!

W

19.5–23.7.2017

PIOTR C. KOWALSKI

OBRAZ PRZEJŚCIOWY - ZAMEK

22.06.—

—23.07.

wernisaż 22.06. | g. 19



^ ...
∩ —
CENTRUM
KULTURY
ZAMEK

GOSIA BARTOSIK

NEW WOMEN ORDER

8.09.—
—26.09.

wernisaż 8.09. | g. 19

www.ckzamek.pl

REZYDENCJI
W
REZYDENCJI

Schwarz Thielitz
POZNAŃ

Art Face to Face
with Borders
Trafostacja Sztuki w Szczecinie
1181051 - 117106120171

Artyści i artystki:
Paweł Althamer
Piotr Bujak
Wojciech Doroszek
Magda Fabiańczyk
Giuseppe Fanizza
Nina Fiocco and Metodo Salgari
Khaled Jarrar
Anna Konik
Giovanni Morbin
Marina Naprushkina
Joanna Rajkowska
Grupa R.E.P.
Jana Shostak
Łukasz Skąpski
Margot Sputo
Łukasz Surowiec
Stephanie Syjuco
Grzegorz Szwertnia
Małgorzata Szymankiewicz
Łukasz Trzcinski
Krzysztof Wodiczko
Piotr Wysocki

Kurator:
Stanisław Ruksza

The Wall

REZYDENCJI W REZYDENCJI 2017

partnerzy

C/O careof



IMAGO MUNDI



KRONIKA

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

X A GALLERY
N A ND AUCTION
D U HOUSE

AUKCJA
FOTOGRAFII
WSPÓŁCZESNEJ

21 CZERWCA 2017 R.
HOŻA 51, WARSZAWA



WYSTAWA PRZEDAUKCYJNA:
OD 6 CZERWCA 2017 ROKU

SHOWROOM KOLEKCYJONERSKI:
10 I 11 CZERWCA 2017 ROKU

GABRIEL ORŁOWSKI
ZRĄB, 2016, 60X40 CM

KATOWICE

→ filmy

→ warsztaty

STREET

→ wystawy

→ interwencje

ART

całoroczny

PROGRAM

rezydencji

artystycznych

→ muzyka

2017

Marcin Krupa
Prezydent
Miasta Katowice
zaprasza



KATOWICE
Miasto Ogrodów
Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenki

katowicestreetartfestival.pl
miasto-ogrodow.eu
fb / KatowiceStreetArtAIR



Ciszą można wygrać z hałasem

TEKST: Łucja Jaskólska

Twórczość Mieczysława Wasilewskiego jest niezwykle charakterystyczna. Czarno-białe plakaty, rysunki i okładki książek wykonane oszczędną kreską wyłamują się z konwencji krzykliwych produkcji. Jak mówi sam artysta, „ciszą można wygrać z hałasem”, i ta reguła niewątpliwie sprawdza się w przypadku Wasilewskiego, który w tym roku obchodzi pięćdziesięciolecie swojej pracy twórczej.

To be
war
not
to be?

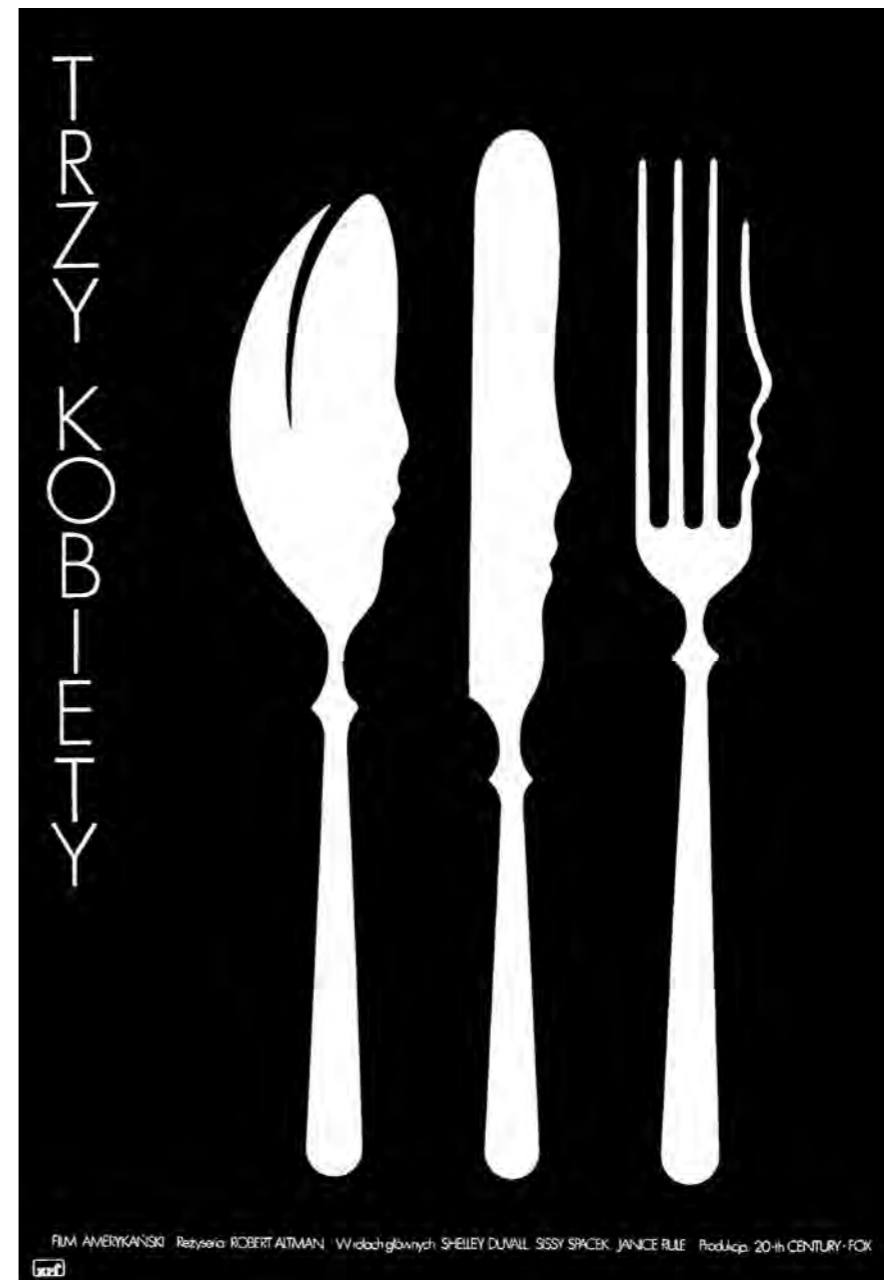
Mieczysław Wasilewski, *To be or (war) not to be?*, plakat polityczny, 1975

Wasilewski zaczynał w połowie latach 60., kiedy Polska Szkoła Plakatu święciła triumfy i wyznaczała ton w projektowaniu graficznym. Cieśliewicz, Fangor, Zamecznik, Młodożeniec, Lenica, Tomaszewski byli dla niego niedoścignionymi wzorami. Widząc w mieście ich plakaty, sam pragnął dołączyć do tej uprzywilejowanej grupy artystów, którzy w siermiężnych czasach komuny mogli przynajmniej na polu wizualnym rozwinąć skrzydła. Ich malarskość, poczucie humoru, swoboda i poetycki klimat były wówczas czymś wyjątkowym. W 1966 roku uzyskał dyplom w pracowni plakatu prof. Henryka Tomaszewskiego – jak sam mówi: najlepszej

pracowni graficznej w Warszawie. Choć pod kątem formalnym nie powieliła estetyki Tomaszewskiego, to widać wyraźnie jego wpływ w tworzeniu plakatu przejrzystego, operującego bardzo czytelnym językiem z wyraźną tendencją do oszczędności środków graficznych. Zwięzłość i oszczędność formy Tomaszewskiego wynikała z zasady eliminacji jakichkolwiek zbędnych elementów. Ten rygor myślenia Wasilewski bardzo szybko podchwycił, traktując twórczość profesora jako wzór i punkt odniesienia. Po skończeniu studiów wyjechał do Francji. Spędził tam półtora roku i spotkał najważniejszych francuskich artystów, takich jak Michel Quarez, Pierre Bernard

czy Gérard Paris-Clavel. Dwaj ostatni byli współzałożycielami słynnej grupy projektowej Grapus, działającej w latach 70. i skupiającej artystów, którzy gardzili komercyjnym rynkiem reklam i idealistycznie dążyli do nadania plakatom i innym formom graficznym mocno zaangażowanego społecznie i politycznie przekazu. Również i to doświadczenie nie pozostało bez wpływu na kształtowanie się koncepcji graficznych Wasilewskiego. Pierwsze projekty powstają już pod koniec lat 60. Realizuje on wówczas przede wszystkim plakaty filmowe, utrzymane w estetyce zbliżonej między innymi do twórczości Lenicy. Na wykształcenie własnej estetyki musi jednak

ARTYKUŁ SPONSOROWANY



Mieczysław Wasilewski, *Trzy kobiety*, plakat filmowy, 1978

Mieczysław Wasilewski. *Plakaty itd.*

19 maja – 16 lipca 2017

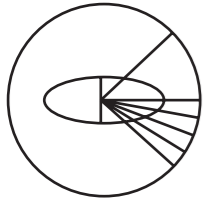
Galeria Format B1

Muzeum Plakatu w Wilanowie

jeszcze chwilę poczekać. Momentem przełomowym jest rok 1975 i słynny plakat składający się tylko z czarnego napisu na białym tle „*To be or (war) not to be?*”. Klasyczna szekspirowska maksyma w tym wypadku posłużyła jako społeczny manifest odnoszący się do egzystencjalnego pytania w kontekście wojny i poczucia zagrożenia. Od tego momentu wizualny język Wasilewskiego nabiera właściwego charakteru. Czarno-biała gama kolorystyczna i szybka kreska sprawiają wrażenie rysunków wykonanych pewnie i sprawnie. Wasilewski zapytany o inspiracje, sam wskazuje na fascynację japońską kaligrafią, a także wrodzonymi inklinacjami w kierunku

wizualnej prostoty. I to jest największą jego siłą. Na tle współczesnych produkcji graficznych Wasilewski wyróżnia się swoją oszczędnością. Paradoksalnie jego prace, operując bardzo skromnymi środkami, mają często dużo mocniejszy przekaz niż ujednolicone i sformatowane zgodnie z wymogami reklamodawców produkcje. Sam podkreśla, że współcześnie doszło do paradoksu, kiedy rynek dyktuje bardzo ściśle wytyczne co do wizualnej formy, nie dając praktycznie wolności twórczej. „Jest to absolutny nonsens, że w czasach komuny mieliśmy poczucie większej niezależności artystycznej w tworzeniu plakatu niż teraz. Oczywiście, prace nie mogły nieść

przekazu politycznego, ale ta zawoalowana forma i tak się przebijała. I to było w tym wszystkim najlepsze. Działanie na bardzo subtelnych tonach i aluzji”. Tę wewnętrzną przekorę i niezgodę na współczesną rzeczywistość Wasilewski stara się przekazać swoim studentom. Od lat prowadzi w warszawskiej ASP samodzielną Pracownię Projektowania Graficznego dla studentów grafiki, w której uczuła młodych adeptów sztuki na potrzebę zaangażowania i żarliwości w tym, co robią. Dlaczego? Bo tylko w takim projektowaniu widzi sens i tylko taka forma jest w stanie najlepiej dotrzeć do odbiorcy i przekazać mu prawdę, o którą przecież w sztuce chodzi.



Robert
Brylewski



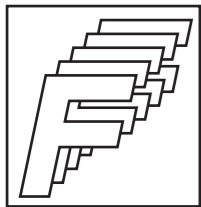


DO WIDZENIA



Robert Brylewski





Eeny, Meeny, Miny, Moe Catch a Tiger by the Toe If He Hollers, Let Him Go

TEKST: Marta Ziólek

Wierzę, że gniew jest emocją emancypacji, a wyzwalenie złości ma kataraktyczną moc. Wiedział to Antonin Artaud i wie to VALIE EXPORT. Dziś żyję w kraju, który mnie wkurwia.

Gniew ma swoje otwarcie w meridianie oczu. Według medycyny chińskiej manifestuje się w elemencie drewna i kolorze zielonym. Odpowiadającym mu organem jest wątroba i pęcherzyk żółciowy. Gdy się złościę, czuję żółć. Zaciskają mi się ścięgna. Ciało migdałowe pobudza wydzielanie adrenaliny. Czuję gwałtowny przypływ energii. Jestem gotowa do walki. Do rąk napływa mi więcej krwi. Mogłabym chwycić za broń. Serce bije mi szybciej. Żrenice się rozszerzają. Zaczynam się pocić. Gniew sprawia, że chcę krzyknąć, ale często nie pozwala mi mówić. Sprawia, że płonę od środka.

Złościące się kobiety zostały niegdyś ochrzczone przez ojca kozetkowego spektaklu – Zygmunta Freuda – mianem histeryczek. Jogowy mostek określił on mianem „łuku histerycznego”. Bardzo lubię to wygięcie. Kwestia emocji, wolności i kobiecego ciała jest dla mnie ważna. Od lat praktykuję, eksploruję historyczne luki i wymiatam w nich.

Jako dziecko bardzo często głośno i soczyście się złościłam. Czasem zamazyście wybijając zęby prowokującym mnie chłopcom. Jako dziewczynka, wielokrotnie wysłuchiwałam rad, że powinnam tłumić swój gniew, bo złościce są jak czarownice. Nie chciałam, żeby zamiast rąk wyrosły mi szpony, a na twarzy

pojawiły się kurczaki. Przypominano mi, że emocje powinnam trzymać na wodzy. Kontrolne głosy mówiły mi o widoku lwów, które pilnują wejścia do miejsca świętego, albo gargulców z Notre Dame. I zapewne w swoich wnętrzach mamy doskonałych strażników, którzy strzegą naszego intelektu. Trzymają w ryzach naszą seksualność, szalują emocje i pilnują naszych potrzeb. Wierzę, że nie potrzebujemy dodatkowej straży i nadzoru. Żyjemy w społeczeństwie kontroli. Wierzę, że gniew jest emocją emancypacji, a wyzwalenie złości ma kataraktyczną moc. Wiedział to Antonin Artaud i wie to VALIE EXPORT. Dziś żyję w kraju, który mnie wkurwia.

I chcę ten gniew otwierać, wyzwalać i pokazywać innym, i nie tylko, że można, ot, tak, lecz nawet trzeba pozwolić sobie na złość.

W ostatnim czasie miałam okazję pracować z dwiema grupami dziewcząt. W pierwszy projekt zaangażowane były dziewczyny w przedziale wiekowym 13–17 lat z ośrodka poprawczego w Rudzienku, zaproszone do projektu *Mały przegląd* Sharon Lockhart. Potem pracowałam z dziewczynkami w przedziale wiekowym 8–14 z projektu teatralnego *Dziewczynki* autorstwa Gosi Wdowik. Oba projekty poruszały kwestie związane z cielesnością,





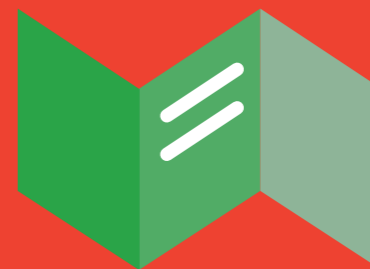
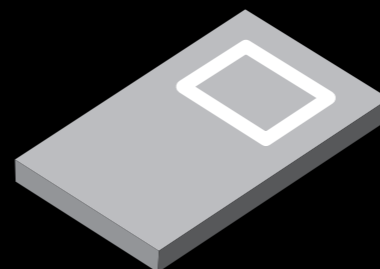
fot. Bartosz Stawiarski,
dzięki uprzejmości artystki

Zanim kobiece ciało siebie poczuje, już jest obrazem. To ciało, bardziej niż męskie, jest kulturowo uprzedmiotowione, podlega seksualizacji oraz określonym standardom heteronormatywnej atrakcyjności.

52 tożsamością i wolnością. W zestawieniu uwydatniają one różnice tożsamościowe w obu grupach zależne od pochodzenia klasowego i wychowania. W obu projektach jako choreografka pracowałam z transformacją gniewu. W przypadku projektu *Dziewczynki* gniew był wypartym, początkowo niemyym krzykiem w poduszkę, skrzywieniem na twarzy, niemożliwym do przyjęcia alienem... Czymś, co nas nawiedza, ale czego nie chcemy przyjąć jako nasze. Z drugiej strony, jak w przypadku dziewczyn z Rudzienka, gniew był podstawowym narzędziem samoobrony i reakcji na świat. To silne poczucie niezadowolenia i antagonizmu pojawia się, gdy nie są zaspokajane nasze potrzeby i oczekiwania. W przypadku dziewczyn z Rudzienka gniew skierowany był nie tylko na zewnątrz, ale także do wewnątrz, jako akt autoagresji.

Mimo znaczących różnic w relacji dziewczyn do gniewu w obu przypadkach praca wymagała świadomego poruszenia tego, co normalnie nie znajduje ujścia, i zmiany trajektorii ruchu, oddania głosu ciału, poruszenia zastygłego miejsca. Mając świadomość emocjonalnej anatomii i seksualności ciała, możemy

przejść władzę nad tym, co normalnie nam ją odbiera. Siła naszej płci nie polega nad tym, jak bardzo jesteśmy sexy. Zanim kobiece ciało siebie poczuje, już jest obrazem. To ciało, bardziej niż męskie, jest kulturowo uprzedmiotowione, podlega seksualizacji oraz określonym standardom heteronormatywnej atrakcyjności. Ponieważ dorastałam jako dziewczynka, odpowiadam kulturowym oczekiwaniom i konwencji, „jak być dziewczynką” i jak prezentować swoje ciało na zewnątrz, jak kontrolować siebie i swoje uczucia. Nasza słabość wpisana jest w sposób, w jaki nasze ciała predestynowane są do podnoszenia i rzucania. Chłopiec może więcej. Ale wiadomo, że jest to iluzją, którą możemy zburzyć. Burzenie wymaga zaś wysiłku przejścia spojrzenia i odebrania władzy lustru. Czasem gniew jest pierwszym krokiem do zbitcia lustra i znalezienia się po drugiej stronie. Uderz nogą, a poruszy się ziemia.



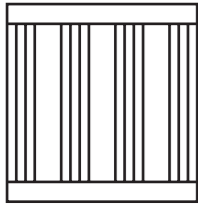
PA!RISO

DRUKUJ NA RISO W PA!RISO

PA!RISO atelier drukarskie to pierwsza w Polsce drukarnia Riso i miejsce eksperymentów drukarskich. U nas dowiesz się wszystkiego o technologii risografii, wydrukujesz zina, plakaty, ulotki, ilustracje i poeksperymentujesz.

PA!RISO
atelier drukarskie

telefony: 511 227 708, 669 269 930
email: pariso@zespoldwspol.org
www: pariso.zespoldwspol.org



TEMAT NUMERU

Matka wszystkich wystaw documenta 14 (Ateny)

TEKST: Adam Mazur

FOTOGRAFIE: Karolina Zajączkowska

54 Odbywające się w Atenach i Kassel
documenta 14 to wystawa irytująca i uwodząca
zarazem, polityczna i poetycka, nonszalancka
i wymagająca. W Atenach doprowadzony do
granic wytrzymałości format megawystawy
pęka w szwach. Czy Adam Szymczyk
rzeczywiście demontuje największą wystawę
świata? A jeśli tak, to dlaczego to robi?

Artur Żmijewski. *Spojrzenie [Glimpse]*, kadr z filmu, 14:30 min, taśma 16 mm,
realizacja: Daphni Antoniou, Zofia Waślicka, zdjęcia: Krzysztof Visconti, montaż: Leszek Molski,
produkcja: documenta 14, © Fundacja Galerii Foksal, Galerie Peter Kilchmann



Koncepcja bilokacji documenta rozwścieczyła znaczną część środowiska artystycznego – decyzja Adama Szymczyka była krytykowana za rozmywanie tożsamości wydarzenia. Przenosić z miasta do miasta to się może goniąca za pieniędzmi i koniunkturą Manifesta, ale nie Biennale w Wenecji, Skulptur Projekte Münster czy tym bardziej nobliwie documenta, mówiono. Wprawdzie kuratorzy poprzednich edycji pozwalali sobie na wypadki, by gotować w Barcelonie z Ferranem Adrią (d12) czy ryzykować życie w Kabulu z Goshką Macugą (d13). Były to jednak działania uzupełniające. Coś w rodzaju wisienki na torcie, który serwowano w Kassel, w Fredericianum. Zwłaszcza dla reprezentantów niemieckiego Kunstfeld – o heskich hotelarzach i restauratorach nie wspominając – decyzja o otwarciu pierwszej części w Atenach i nadaniu roboczego tytułu całości *Learning from Athens* była trudna do zaakceptowania, nawet mimo faktu, że finalnie wystawy mają się zająć, a w Kassel ma zostać pokazany ten sam zestaw artystów, który realizuje swoje prace w Atenach.

Napięcie Ateny–Kassel w ramach documenta GmbH i medialna burza, która rozpetęła się wskutek decyzji Szymczyka – niespotykana w historii wystawy – wynikały nie tylko z politycznego i ekonomicznego kontekstu wytworzonego przez kryzys zadłużonej w euro, naciskanej przez niemieckich finansistów i balansującej na krawędzi Grexitu Hellady. Równie ważna była tu tytułowa „ateńska lekcja”, która nie dotyczyła zarządzania długiem, lecz nawiązywała do sięgającej zarania nowoczesności, tłącej się od czasu Cesarstwa fascynacji Niemców kulturą antycznej Grecji. Tak jakby Niemcy mieli porzucić fantazje na temat antyku w stylu Leo von Klenzgo i nadrobić zaległości w edukacji rozpoczętej przez ojca historii sztuki Johanna Joachima Winckelmanna, który wprawdzie Grecję kochał, lecz nigdy w niej nie był. Wizja rozgrywającego się dosłownie w cieniu Akropolu documenta Szymczyka zakłada powrót do źródeł, do dzieła sztuki, do kolebki kultury zachodniej. Przy czym powrót rozumiany jest tu dosłownie, niczym zorganizowane dla documenta czasowe połączenie lotnicze Ateny–Kassel, jak i metaforycznie, jako niekończąca się podróż, a właściwie *Bildungsreise*.

Jakkolwiek to zabrzmiało, dyrektor artystyczny d14 nie waha się nawet we wstępie przywołać znanego licealistom wiersza Kawafisa *Itaka* („Jeżeli do Itaki wędrować zamierzasz...” – pamiętacie?). Tak, tym także jest documenta 14: odkryciem na nowo rzeczy, które wydają się banalne, choć przecież są piękne. Szymczyk nie byłby sobą, gdyby nie grał także z historią wystawy, zaprzeczając gwiazdorskiemu spektaklowi urzędzonemu w Kassel przez Carolyn Christov-Bakargiev i rozwijając linię sięgającą Catherine David (d10), Okwui Enwezora (d11), a nade wszystko Rogera Buergla i Ruth Noack (d12) problematyzujących migrację form i badających ideę nowoczesności jako naszego antyku. „*Is modernity our antiquity?*”, brzmiało zasadnicze pytanie d12. Wystarczy porównać listę nazwisk artystów z d12 i d14, by dostrzec szereg znaczących „powtórek”: od Allana Sekuli,

Petera Friedla, Aliny Szapocznikow po Ahlam Shibli, Sanje Iveković i Artura Żmijewskiego. Jednocześnie Szymczyk przeformułował problem sygnalizowany przez Buergla i Noack, zastanawiając się nad aktualnością pytań stawianych przez artystów i filozofów już w antyku. Brzmi patetycznie? A to dopiero początek.

Stan umysłu

Documenta zaczęło się na długo przed 8 kwietnia 2017 roku. Szymczyk zdecydował się rozwinąć znaną z poprzednich edycji ideę współpracy z magazynami artystycznymi, tworzącymi ekspercki dyskurs dyscypliny. Formowanie zespołu kuratorskiego documenta połączone było z wejściem w przypominającą mutualizm współpracę z greckim magazynem „South as a State of Mind”, wydawanym od 2012 roku, który po pięciu numerach, w 2015 roku został tymczasowym magazynem documenta. Przeprojektowany, przy udziale międzynarodowej ekipy redaktorów i współpracowników, „South” stał się platformą formułowania kluczowych dla documenta 14 obszarów tematycznych. Kolejne numery miały swoje tematy przewodnie, które później będzie można odnaleźć w strukturze wystawy głównej: nr 1: *Possession and dispossession. Displacement and debt*, nr 2: *Silence as resistance. Masks as resistance* i nr 3: *Ecology, oikos*.

Wydane do dnia wernisażu trzy opasłe numery pod redakcją Adama Szymczyka i Quinn Latimer układały się w inspirującą całość, opowiadając o migracjach wymuszonych kryzysem ekonomicznym, politycznym i egzystencjalnym, wreszcie faszyzmem i wojną, o głodzie, magii, maskach, rytuałach i etnografii, nędzy świata i doświadczeniu sztuki. Teksty akademickie i kuratorskie łączyły się z rozmowami, poezją oraz wizualnymi esejami zaproszonych do udziału artystów, którzy – co nie było niespodzianką dla obserwujących rozwój „South” – wzięli udział w documenta (między innymi Miriam Cahn, Pope L., Roe Rosen, Marta Minujín). Jednocześnie w redakcyjnych wstępniakach Szymczyk stopniowo definiował wystawę oraz ujawniał swoje poglądy na sztukę, nie wahając się polemizować z oczekiwaniami wobec niego i zespołu documenta. Przykładowo, w trzecim numerze dyrektor artystyczny podkreśla dystans do instytucjonalnego systemu biennale, triennale, kwadriennale i kwintennale, które nazywa wprost *Large International Exhibitions* – w skrócie „LIES”.

Prowokacyjne odkłamanie świata sztuki, jakkolwiek utopijne, stało się jednym z celów zespołu documenta. W tym samym tekście Szymczyk cytuje meksykańskiego poetę i artystę Ulisesa Carrióna, którego definicja tekstu i pisarza wydaje się odpowiadać dyrektorowi artystycznemu documenta. „Powieść, napisana czy to przez geniusza, czy trzeciorzędnego autora, jest książką, w której nic się nie dzieje,” pisze Carrión. „W porównaniu z powieściami, w których nic się nie dzieje, w książkach poetyckich coś czasem się wydarza, choć dość rzadko”. Tak właśnie główna wystawa stała się po raz pierwszy w historii rozwinięciem magazynu

sztuki, przyjmującym formę białego wiersza rozpisanego na ponad 150 artystów i setki dzieł sztuki. Krytycy documenta i oddani czytelnicy „South” powiedzą później, że kto wie, czy świetnie wydany i zaprojektowany magazyn nie jest aby ciekawszy od samej wystawy.

Parlament ciał

Szymczyk, niczym Hitchcock, zaczyna od trzęsienia ziemi, a potem napięcie tylko rośnie. Przez moment już wydawało się, że ateński eksces został okiełznany hermetycznym dyskursem sztuki „South” sugerującym, że dyrektor artystyczny podąży sprawdzoną, nieco nudną, ale pewną ścieżką refleksji wystawienniczej uprawianej przez swoich poprzedników (znów David, Enwezor, Buergel/Noack). Jednak 14 września 2016 roku – dziewięć miesięcy przed oficjalnym otwarciem – ruszył program publiczny documenta 14, które w międzyczasie nie tylko przeniosło się do Aten, ale także zaczęło pozyskiwać wsparcie instytucjonalne na miejscu.

Przydzielone niemieckiej produkcji miejskie centrum sztuki w Parko Eleftherias (park Wolności) stało się nie tyle audytorium goszczącym nobliwych gości

Parliament of Bodies nie wybuchł i nie zdemolował documenta, i pomimo deklarowanego odcięcia się od idei zwyczajowego programu spotkań i dyskusji towarzyszącego wystawie głównej, tym właśnie pozostał.

przybyłych z północy z odczytami, co połączeniem squatu, domu kultury, miejscem politycznych wieców, sporów o sposoby wyjścia z kryzysu, spotkań aktywistów skrajnej lewicy, imigrantów i ruchów LGBTQ. Odpowiedzialny za program publiczny documenta i *Parliament of Bodies* Paul B. Preciado zaprosił Andreasa Angelidakisa do stworzenia instalacji *DEMOS*, która stała się tłem dla *34 ćwiczeń z wolności* – przyjęły one formę dyskusji, spacerów, pokazów filmów, politycznych narad, poetyckich wieczorków.

Preciado w swoich tekstach odwoływał się do Oskara Hansena, ale także do Antonia Negriego i Michela Foucaulta, kpiąc i odcinając się od latourowskiego „parlamentu rzeczy” forsowanego na poprzedniej edycji documenta przez Carolyn Christov-Bakargiev. Smaczku całości dodawał fakt, że park nie bez kozery odwoływał się do idei wolności – grecką ideę demokracji w redakcji współczesnej (aktywistycznej i bezpośredniej) ćwiczone w miejscu, gdzie w latach 60. wojskowa junta więziła i torturowała przeciwników politycznych.

Wszystko to kojarzyć się może z Arturem Żmijewskim, który w 2012 roku ćwiczył wolność w Kunstwerke w ramach Berlin Biennale 7. Świat sztuki struchlał: co jeśli Szymczyk przejmie od Żmijewskiego format

„polskiego biennale” i – jak zapowiadał w kolejnych wystąpieniach Preciado – rozwinie documenta w autentycznie polityczny parlament? Występować przeciw formom i rzeczom, mówić o polityce i politykę pokazywać to jedno, a zacząć ją uprawiać to drugie. Ostatecznie, wbrew płomiennym deklaracjom zainteresowanego utopią Preciada, idea *Parliament of Bodies* w znacznej mierze wyczerpała się w ramach *34 ćwiczeń*, a wniosła polityczna idea musiała ustąpić wystawienniczo-instytucjonalnej *Realpolitik*. *Parliament of Bodies* nie wybuchł i nie zdemolował documenta, i pomimo deklarowanego odcięcia się od idei zwyczajowego programu spotkań i dyskusji towarzyszącego wystawie głównej, tym właśnie pozostał.

Zepchnięty w cień programem głównym i programem performansu Preciado miał powrócić jeszcze na chwilę w trakcie konferencji otwarcia, gdy wraz z zaproszonymi antyfaszystowskimi aktywistami z Kassel na kwadrans przerwał ceremonię żarliwą, polityczną przemową, odcinając się od ciągnących się w nieskończoność podziękowań i zwyczajowych kuratorskich frazesów. Co ciekawe, to właśnie w parku Wolności miał być pierwotnie pokazywany szeroko komentowany przez krytykę film *Glimpse* Artura Żmijewskiego.

Być może Żmijewski przesunięty został do gmachu Akademii Sztuk Pięknych (ASFA), by nie drażnić skrajaniem z Berlin Biennale 7, które wprawdzie można przywołać we wstępie do katalogu – jak czyni to Szymczyk – ale lepiej nie próbować realizować tamtego, zbyt radykalnego dla *art worldu* programu. Ostatecznie documenta to przecież nie demokracja parlamentarna ani tym bardziej bezpośrednia, tylko kuratorski majstersztyk.

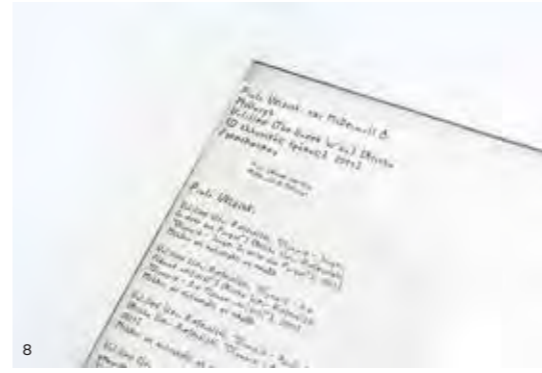
Continuum

Jakkolwiek „South” i *Parliament of Bodies* pozwalały zainteresowanym zajrzeć za kurtynę przygotowawanego w Atenach i Kassel documenta, to nie oszukujemy się, niewiele osób sięgnęło po gesty od tekstu, przypisów i poezji wizualnej magazyn, ani tym bardziej nie spędzało w parku Wolności wolnego czasu na dyskusjach z liderami greckiej opozycji pozaparlamentarnej. Im bliżej otwarcia documenta, tym bardziej odczuwalne było wywieranie presji na kuratorów, którzy – nawiązując do tytułu jednego z numerów „South” – milcząco dawali odpór systemowi. Specjalne klauzule tajności podpisywane przez pracowników zespołu skutecznie ograniczały liczbę przecieków i informacji

- 1 Hiwa K, *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, wideo, widok instalacji, documenta 14, Ateny, 2017, © fot. Mathias Völzke
- 2 *Popisany aloes*, Ateny, 2017
- 3, 4 María Magdalena Campos-Pons i Neil Leonard, *Matanzas Sound Map*, widok instalacji, documenta 14, Ateny, 2017
- 5 Rebecca Belmore, *Biinjiya'iing Onji*, 2017, obiekt, widok instalacji, documenta 14, Ateny, 2017



- 6 Drzwi budynku Politechniki Ateńskiej – Polytechnion, National Technical University of Athens (NTUA), documenta 14, Ateny, 2017
- 7 Jeden z nieczynnych budynków Akademii Sztuk Pięknych w Atenach – Athens School of Fine Arts (ASFA), documenta 14, Ateny, 2017
- 8 Podpis do instalacji Piotra Ukińskiego i McDermott & McGough, *Untitled (The Greek Way)*, documenta 14, Ateny, 2017
- 9 Khvay Samnang, *Preah Kunlong (The Way of the Spirit)*, instalacja, documenta 14, Ateny, 2017
- 10 Alexandra Bachzetsis, *Private Song*, performans, documenta 14, Ateny, 2017, © fot. Stathis Mamelakis



- 11 Joar Nango, *European Everything*, fragment instalacji, documenta 14, Ateny, 2017
- 12 Billi Bidjocka, *The Chess Society*, fragment instalacji, documenta 14, Ateny, 2017
- 13 Mapa documenta 14 w Atenach, 2017
- 14 Plakat na budynku Akademii Sztuk Pięknych w Atenach – Athens School of Fine Arts (ASFA), documenta 14, Ateny, 2017
- 15 Roe Rosen, *Live and Die as Eva Braun, 1995–1997*, widok wystawy, documenta 14, Ateny, 2017, © fot. Stathis Mamelakis
- 16 Joar Nango, *European Everything*, instalacja, documenta 14, Ateny, 2017



11



15



12



13



14



16

Documenta celnie rozpoznaje czasy, w których żyjemy, stając się jedyną w swoim rodzaju manifestacją antyfaszystowską.

dotyczących nazwisk, prac i galerii zaangażowanych w projekt. Szymczyk stał się ostrożniejszy po porażce z ekspozycją w ramach documenta kolekcji zrabowanej przez nazistów i będącej w posiadaniu Corneliusa Gurlitta, pośrednio anonsowanej w pierwszym numerze „South”. To, co miało stanowić fundament ekspozycji oraz istotny element w lekcji udzielanej Niemcom, zamiast do Aten i Kassel trafi do muzeum w szwajcarskim Bernie.

Właściwie do dnia otwarcia nie było innej niż oparta na plotkach listy artystów, o spisie prac nie wspominając, a jeszcze kilka tygodni przed wernisażem w Atenach wątpliwości budził udział niektórych miejscowych instytucji sztuki. Złośliwi żartowali, że ateńska lekcja dla Szymczyka oznacza przyjęcie imponującego budżetu od niemieckich patronów, upojne greckie wakacje, dyskusje ze squatersami i taktyczną rejteradę przed wernisażem.

Jednak na magazynie i parlamencie ciał się nie skończyło. Unikający spektaklu Szymczyk stworzył w dniu otwarcia sytuację, która była komentowana szerzej niż udostępnione publiczności wystawy. Wszystko miało miejsce podczas, wydawać by się mogło, rutynowej i rytualnej konferencji prasowej zorganizowanej w olbrzymiej sali położonej tuż obok parku Wolności opery. Gdy podniosła się kurtyna, zebrani dziennikarze i kuratorzy zobaczyli siedzący w półmroku tłum ludzi wydających dziwne, nieartykułowane dźwięki, szepty, szurania i stłumione krzyki, których natężenie stopniowo narastało. Gdy po chwili dźwięki umilkły, a światło stało się mocniejsze, okazało się, że tłum stanowią posadzeni wygodnie na ustawionych na scenie krzesłach artyści i zespół documenta. Przemawiający jako pierwszy Adam Szymczyk wyjaśnił, że zespół wykonał fragment *Epicyklu* napisanego przez Jani Christou pod koniec lat 60. oraz dodał, że utwór inspirował autorów documenta 14. Wygląda na to, że sztuka dla szefa documenta nie jest ilustracją, lecz osobnym, nieprzetłumaczalnym językiem – jak poezja – a może osobnym bytem? Wyraz dezaprobaty wobec totalitarnej władzy, jakim był w momencie powstania utwór Christou wykonany na przywitaniu dziennikarzy, był posunięciem tyleż śmiałym, co logicznym w wydaniu człowieka nieustannie podejrzewanego o niezgodne z regułami sztuki działanie. Z drugiej strony jak na kluczowego dla wystawy artystę wiemy o Christou wyjątkowo mało.

Skromna ekspozycja składająca się z dokumentacji i partytur w Odeionie, gdzie mieści się część documenta, sprawia wrażenie zorganizowanej w ostatniej chwili. Christou nie pojawia się również w publikacjach towarzyszących documenta 14, *readerze*, *daybooku* ani w magazynie „South”. To znaczące, gdyż od trwającej trzy godziny, nieprzerywanej już występami, pełnej przemów i kurtuazji konferencji rozpoczyna się właściwe poszukiwanie prac, miejsc oraz identyfikacja artystów, których dzieła widzimy, które nas intrygują, o których nie wiemy nic lub prawie nic.

Podczas ceremonii otwarcia Adam Szymczyk wyjaśnił roboczy tytuł documenta 14 *Learning from Athens*, mówiąc o tym, że w gruncie rzeczy nie chce nikogo niczego uczyć, a raczej chciałby oduczać, i dodając, że jedyna lekcja to taka, że nie ma żadnej lekcji. Krytycy będą mówili później, że pozuje na mistrza zen i greckiego filozofa. Te i podobne kuratorskie komunały faktycznie można sobie darować, ale warto zwrócić uwagę na rzecz równie banalną, co przełomową. Otóż w świecie sztuki nikt dotąd nie pokazywał artystów, nie prezentował zespołu kuratorskiego ani nie dziękował szczerze współpracownikom. Prosty gest Szymczyka będzie zestawiany z niezapomnianą kuratorską arogancją Christov-Bakargiev, powtarzającej podczas konferencji w 2012 roku tylko: „Ja, ja, ja i wszystko to zrobiłam ja sama”.

Konferencja kończy się powoli wraz z wychodzącymi po cichu i głośno dziennikarzami. Nietypowa sytuacja, w której nie jest jasne, kto jest widzem, a kto aktorem, i jaka sztuka jest tu właściwie grana, ulega dekompozycji. Żaden z artystów nie opuszcza sceny, wychodzą tylko dziennikarze i kuratorzy. Pod koniec zostaje może 50–60 osób. Część artystów będzie później wyrażała żal i wściekłość. Tyle pracowali, specjalnie przyjechali, performowali i siedzieli na scenie, a niecierpliwi eksperci nie mogli doczekać końca.

Odeion

W networku Adama Szymczyka jest wiele wschodzących kuratorskich gwiazd, z których każda zajęła co najmniej 10 minut konferencji (między innymi Pierre Bal-Blanc, Dieter Roelstraete, Hila Peleg, Hendrik Folkerts). I choć pracowali zespołowo, to widać, że poszczególne lokalizacje – a jest ich w sumie kilkanaście, w tym cztery główne (EMST, Benaki, ASFA, Odeion) – są nierówno „powieszane”. Część documenta rozgrywająca się w pomniejszych galeriach i punktach miasta oddalonych od centrum jest momentami trudno dostępna, gdyż zawodzą mapy, obiekty są trudne do zidentyfikowania, łatwo o pomyłkę. Błądząc po mieście, lepiej się nie frustrować, lecz czytając na poetyckie momenty, które obiecywał Ulises Carrión, chłonąć miasto, dryfować i ćwiczyć się w reklamowanej w gazecie documenta filozoficznej szkole perypatetyki. Z tej perspektywy może się okazać, że ciekawszy od gestów Prinz Gholam, szeptanej kampanii Pope L. i żabiego koncertu w ogrodach przy Muzeum Sztuki Bizantyjskiej będzie mimowolny udział w demonstracji

starców idących pod parlament bronić emerytur obcinanych przez rząd.

Documenta 14 w Atenach roi się od wpadek komunikacyjnych i błędów organizacyjnych, które utrudniają zwiedzanie do tego stopnia, że sprawiają wrażenie zamierzonych, tak jakby miały odpowiadać kryzysowej kondycji miasta i kraju. Trudno powiedzieć, kto za tę zdumiewającą dezynwolturę odpowiada. O ile problemy z mapami miasta (nie wydrukowano planów poszczególnych galerii), informatorami i podpisami – a raczej ich brakiem – skutkujące niemożnością zrozumienia kontekstu wielu prac, można odczytać jako perwersyjną motywację do sugerowanego przez kuratora spojrzenia na sztukę „świeżym” okiem, o tyle brak porządnego katalogu ze spisem prac i opisami innymi niż poetyckie długo jeszcze będzie mścił się na Szymczyku i jego zespole.

Chyba najlepszą częścią documenta jest Odeion. To też część najciekawiej związana bodaj z tożsamością miejsca. Muzyka, dźwięk, szmer i cisza przenikają ekspozycję, którą otwiera Susan Hiller (*The Last Silent Movie*, 2007–2008) i David Lamelas (*Time as Activity: Live Athens–Berlin*, 2017). Oprócz spektakularnej instalacji Emeki Ogboha (*The Way Earthly Things Are Going*, 2017), szerokiej ekspozycji prac André du Colombiera, nowego filmu Petera Friedla i prac na papierze Ediego Hili uwagę zwraca film Hiwy K (*Pre-Image [Blind as the Mother Tongue]*, 2017), będącego równie dokumentalną, co poetycką formą zapisu migracji artysty z Bliskiego Wschodu do Europy. Ponowne przemierzenie szlaku, który zaprowadził artystę z południowo-wschodniej Turcji do Aten i dalej do Rzymu oraz Berlina, gdzie dziś mieszka, jest rodzajem podróży do wnętrza samego siebie. Medytacyjny głos z offu opowiada o życiu, śmierci, relacjach, emocjach, gdy jednocześnie widzimy przemierzającego sielski pejzaż artystę wyposażonego w dziwną instalację z luster przymocowanych do kija. Wideo Hiwy K jest też o tyle znaczące, że do niego odnosi się Szymczyk w *daybooku*, gdzie w sumie napisał tylko dwa krótkie teksty poświęcone poszczególnym artystom. Hiwa K tworzy sztukę, która nie opowiada o sprzeciwie, lecz tworzona jest w jego wnętrzu, zauważa Szymczyk (przywołując również pracującą stale z artystą Anetę Szyłak). Jesteśmy zawsze pomiędzy, nawet przybywszy na miejsce, widzimy tylko to miejsce, z którego przybyliśmy i do którego zapewne nigdy nie powrócimy.

EMST

Wiele prac i sytuacji na documenta 14 (na przykład mały pokaz w pięknej bibliotece Gennadiusa czy Muzeum Numizmatycznym) dotyczy partytur „niewykonywalnych” utworów, zapisów ocalonych i uratowanych z pożogi notatek, książek niewydanych i nigdy nieprzetłumaczonych, zaginionych dialektów i nieużywanych języków. Nie ma tu pop-artu, okulusów, postinternetów i innego modnego dzisiaj plastiku. Całość wydaje się historyczna tak, jakby przez pryzmat przeszłości autorzy wystawy chcieli lepiej zobaczyć

nie tyle teraźniejszość, ile to, co dopiero nadejdzie. Ten swoisty anachronizm i połączenie z zamięłowaniem do etnograficznych ciekawostek i prostej dokumentacji również przypomina documenta 12. To documenta intelektualne, tekstualne, niejednoznaczne.

Muzyczne i postkolonialne wątki obecne w Odeionie wybrzmiewają także w EMST, największej galerii goszczącej documenta. Ekspozycja w nowym budynku Muzeum Sztuki Współczesnej, oddanym do użytkowania właśnie z okazji documenta, razi momentami niespójnością. Białe ściany dolnych pięter kontrastują z gęsto obwieszoną górą. Manieryczne podpisy składające się z rzuconego na ziemię prostokątnego skrawka białego materiału z tekstem po angielsku i grecku oraz podłużnym marmurowym bloczkiem z imieniem i nazwiskiem artysty ustępują momentami tradycyjnemu, zawieszonemu na ścianie opisowi prac. Nieczytelne nie tylko dla dalekowidzów podpisy zmuszające do ciągłego schylania się szybko męczą nawet najwytrwalszych. W ogólnym chaosie tej części epicyklu punktami orientacyjnymi – przynajmniej dla Polaków – stają się prace Aliny Szapocznikow, Piotra Uklańskiego, Erny Rosenstein czy Andrzeja Wróblewskiego. Tak, to też do pewnego stopnia „polskie documenta”, co jest szczególnie odczuwalne po serii ważnych biennale (Berlin, Zurych, Liverpool, Stambuł...) bez udziału polskich artystów.

W tym kotle dziesiątek prac trudno artystom zachować autonomię. Nic dziwnego, że wyróżniają się sale z filmami Michela Audera (*Gulf War TV War*, 1991/2017) i Wang Binga (*15 hours*, 2017), a umieszczone na telewizorkach w ciasnych korytarzach projekcje są po prostu nie do zobaczenia. Obok zadeptywanych podpisów i rozkradanych już podczas dni prasowych marmurowych bloczków z nazwiskami artystów szereg wpadek przejdzie do historii, jak na przykład fatalna ekspozycja sali z *Symfonią syren* Arsenija Awramowa. Do jaśniejszych momentów ekspozycji należą sala z dokumentalnymi zdjęciami Ahlam Shibli, konsekwentnie eksplorującej niekończącą się spiralę przemocy i podziałów pomiędzy Palestynczykami a Izraelem. Wpisane w pejzaż miejski zasieki, blokady, schrony, punkty obserwacyjne i kontrolne dziś wydają się wyprzedzać bieg wydarzeń, tak jakby izraelski apartheid, z którym niegdyś świat sztuki miał nadzieję wygrać, był zapowiedzią nowego niezbyt wspaniałego świata.

W górnej części EMST swoją salkę ma także Piotr Uklański, który do współpracy zaprosił duet artystów outsiderów i podzielił konsekwentnie przestrzeń, tworząc nową, kontrowersyjną całość pod tytułem *The Greek Way*. Powieszane z jednej strony zdekomponowane stopklatki z eksploatujących ikonografię antyku filmów Leni Riefenstahl widzą się z obrazami duetu McDermott & McGough pod tytułem *Hitler and Homosexuals* (2001), będącego swoistym montażem dwóch zawartych w tytule motywów. Na portretach Adolfa Hitlera przemalowanych z historycznych płócien wypisano dość zamasyście imiona i nazwiska, miejsca i daty urodzin, aresztowania i śmierci gejów

będących ofiarami nazizmu. Całość spina krótki tekst umieszczony nie na podłodze, lecz na ścianie sali. Uklański nie zawłaszcza prac nieznanymi szerzej artystów – swobodnie podróżujących w czasie ekscentryków – lecz wchodzi z nimi w dialog, przeginając z poprawnością polityczną do tego stopnia, że całość zakrawa na żart z Greków, Niemców, publiczności, a także z dyskusji o relacji między Atenami i Kassel. Być może chcąc osłabić nieco charakter tej tak złej, że aż pięknej sali, którą trudno zaakceptować subtelnym purystom i goniącym za poprawnością kuratorom, umieszczono w prowadzącym do niej korytarzyku nieco surrealistyczne, czarno-białe portrety Franza Boasa odgrywającego pozy, gesty i odtwarzającego mimikę badanych plemion.

To dość kuriozalne kontekstualizowanie sali Uklańskiego uzupełnia sąsiedztwo z przepięknym, ale z pewnością nie kontrowersyjnym filmem nakręconym z perspektywy lesbijskiej przez duet Nashashibi/Skaer (*Why Are You Angry?*, 2017 i *Vivian's Garden*, 2017).

Wystawa Adama Szymczyka to pójście pod prąd spektaklowi, w jaki zamieniło się odwiedzane przez setki tysięcy zwiedzających documenta.

Wspaniałe kadry przenoszą widza na Haiti, w czasy, a także niejako w płótna Paula Gauguina. Chcąc nie chcąc tworzy się więc egzotyczny kącik etnograficzno-LGBTQ. Takich dziwnych kącików i niejasnych zaułków na documenta 14 było więcej.

Benaki

Gigantyczne, nierówne i rozlazłe EMST kontrastuje z niedużą, narracyjną i sprawnie poprowadzoną wystawą na parterze Benaki Museum, które także zgodziło się zostać galerią documenta 14. Rozpoczęty w parku Wolności i EMST wątek faszystowski wybrzmiewa tu najmocniej. Całość rozpoczyna psychodeliczna, dobrze znana instalacja Roea Rosena *Live and Die as Eva Braun* (1995–1997). Faszizm rozumiany jest przez zespół Szymczyka szeroko, jako forma opresji, fantazja prześladowcza podszyta frustracją seksualną i wolą mocy. To, co ludzie ludziom robią i robili w Europie, Azji, Afryce, obu Amerykach, a także w Australii, jest tematem prac w Benaki. To dość ponure uzupełnienie, suplemento do kolekcji stałej tego fantastycznego, nastawionego na wielokulturowość muzeum.

Oprócz instalacji El Hadjiego Sy (*The New Museology*, 2017), obrazów Gordona Hookeya czy filmu/instalacji Arina Rungjanga (*And Then There Were None [Tomorrow We Will Become Thailand]*, 2016) problematyzujących

masowe mordy motywowane ideologicznie i politycznie w Benaki pojawiły się też dokumenty, czy też najprostsze z możliwych świadectwa zbrodni, jak trwający ponad 70 minut zapis w stylu przysłowiowej „gadającej głowy”. Na ustawionym w salce telewizorze widzimy będącego w podeszłym wieku Raphaela Gianikiana siedzącego w fotelu i czytającego spisana przez ojca opowieść o ludobójstwie Ormian w Turcji w 1915 roku.

Początkowo tego typu wtręty dokumentalne mogą irytować purystów, ale stosowane konsekwentnie przez Szymczyka rytmizują całość documenta, czyniąc wystawę bliższą może nie tyle aktualnej polityce, co doświadczeniu historycznemu. Dużo pisano o relacji documenta z bieżącą polityką i kryzysem uchodźczym oraz ekonomicznym, jednak na samej wystawie tego typu dyskurs i publicystyka właściwie się nie pojawiają (świadectwo Gianikiana sfilmowała Angela Ricci Lucchi w 1986 roku). To szerokie geograficznie i historycznie ujęcie pozwala usytuować faszizm jako zjawisko bynajmniej nie endemicznie włoskie czy niemieckie, lecz

przenoszące się dość swobodnie w czasie i podróżujące między kontynentami. Innymi słowy, Szymczykowi wcale nie chodzi o kryzys grecki dziś, lecz o kryzysowe warunki, które doprowadziły do odrodzenia się na ruinach antyku idei faszystowskich w Grecji na początku XX wieku; idei, które rozkwitły w czasie hitleryzmu i przyniosły w konsekwencji wojnę domową, głód, tortury i zbrodnie, powracając w polityce lat 60. w postaci wojskowej junty oraz dziś pod postacią desperacji, która popycha ludzi ku działaniom coraz bardziej radykalnym. Nie jest to zbyt optymistyczna wizja, ale trzeba przyznać, że documenta celnie rozpoznaje czasy, w których żyjemy, stając się, co tu dużo mówić, jedyną w swoim rodzaju manifestacją antyfaszystowską.

ASFA

Benaki to inspirujący i jasny punkt documenta, nieduża, arcyłudzka wystawa, której estetyczne działanie ma polityczny wydźwięk.

Ostatnią z głównych galerii włączonych do programu jest ateńska Akademia Sztuk Pięknych (ASFA). Najślabza bodaj część documenta zaczyna się od filmowej dokumentacji działań Oskara Hansena i dotyczy w zasadzie szeroko rozumianej formy otwartej. Są tu działania proekologiczne, wskazanie na konieczność reformy systemu edukacji, parateatralne działania

Szymczyk wydaje się ciekawie rozwijać koncepcję wystawy jako doświadczenia poetyckiego opartego na swoście rozumianej dialektyce.

z imigrantami i uchodźcami, a nawet prowadzona w czasie rzeczywistym gra w szachy między Atenami a Kassel. Trudno powiedzieć, co na to wszystko Hansen, ale jeśli miało być o przyszłości, o nadziei, jaką daje nam sztuka i młode pokolenie artystów, to możemy szykować się powoli na koniec (co gorsza, studenci otworzyli pracownię na czas dni prasowych i można było rzucić okiem na to, co mają do pokazania – szkoda pisać).

Spośród zebranych prac nie tyle poprawnością i prostodusznością, co raczej artystyczną wizją i plastyczną formą wyróżniają się klasycy – fotograficzny esej Allana Sekuli i sekwencja prac na papierze Agnes Denes. Reszta wydaje się naiwna, wtórna i nijaka, zwłaszcza po obejrzeniu usytuowanego w centralnej części sali, w osobnym, wyciemnionym pomieszczeniu filmu Artura Żmijewskiego *Glimpse* (2016–2017). Sporo już napisano o dwudziestominutowym niemym filmie dokumentalnym kręconym w czerni i bieli analogową kamerą, transferowanym później na format cyfrowy, warto jednak przypomnieć, że zapis Żmijewskiego wykonany został w obozach dla imigrantów w Berlinie i Calais (tak zwana dżungla), a także na ulicach Paryża i dotyczy kondycji materialnej przybyłych w ostatnim czasie do Europy uchodźców z Bliskiego Wschodu i Afryki. Konsekwentnie rozwijając swój warsztat filmowy i pracując nad wizją sztuki, Żmijewski, który odszedł od szybkich interwencyjnych wideo składających się na przykład na *Demokracje* czy działań w stylu dokumentacji i performansu delegowanego, jak w filmie *Oni*, połączył zainteresowanie bieżącą sytuacją polityczną z troską o formę filmową.

Czarno-białe analogowe filmy wyświetlane z szumiących przyjemnie projektorów to nieznośna już dziś galeryjna maniera, więc transfer cyfrowy wydaje się rozwiązaniem sensownym, racjonalnym, przy jednoczesnym zachowaniu swoistej pozaczasowości chropatego dokumentu, który momentami przypomina klatki z filmów artystów konceptualnych z lat 60. i 70., innym razem (sprzątanie ulic, mierzenie czaszek, znakowanie uchodźców) kroniki z faszystowskich Niemiec i terenów okupowanych, wreszcie poszczególne kadry z koczowisk i wewnątrz baraków można zestawić z ich dziewiętnastowiecznymi odpowiednikami. Fotograficznymi dokumentami społecznymi mającymi za zadanie budzenie świadomości tego, „jak żyje druga, biedniejsza i słabsza połowa społeczeństwa” i walkę

z biedą. W tym kontekście Żmijewski doskonale wyczuł intencje Szymczyka i ideę documenta, by wskazać na historyczne przesłanki sytuacji, z jaką mierzy się dziś społeczeństwo Zachodu. Wyświetlany w hali przylegającej do szkoły artystycznej film Żmijewskiego uderza formą, ale też opanowaniem języka wizualnego. Poszczególne kadry, sekwencje, montaż prowadzą widza tak, że podpis, tytuł, a nawet nazwisko autora wydają się całkowicie wtórne i niekonieczne dla zrozumienia komunikatu. Nie musimy się schylać i szukać na podłodze podpisów, doczytywać w sieci i googlować, o co chodzi, by zrozumieć przekaz. To ważne w kontekście diagnozowanego na documenta swoistego „kryzysu artykulacji”. Żmijewski udowadnia, że czasem wystarczy rzut oka, by mieć wgląd w sytuację, kolejny, by zrozumieć, a może jeszcze jeden, by zacząć myśleć i działać. Obecność Żmijewskiego na documenta jest z wielu względów znacząca i nie chodzi tu tylko o wieloletnią znajomość artysty z Adamem Szymczykiem. To gest kuratorski sięgający documenta 12, gdzie Żmijewski pokazał film *Oni*, a także gra z ideą wspomnianego kontrowersyjnego Berlin Biennale z 2012 roku. To również podkreślenie sposobu pracy Szymczyka, który znany jest z wieloletnich relacji i konsekwentnej pracy z wybranymi artystami. Innymi słowy, nie przez przypadek nie ma w Atenach i Kassel Pauliny Ołowskiej, a jest Piotr Uklański, nie ma Pawła Althamera, a jest Artur Żmijewski, nie ma Dana Vho, a jest Hiwa K i Daniel Knorr...

Jednocześnie Szymczyk ze Żmijewskim pokazują, jak zmienia się myślenie o relacji sztuki i polityki, jakby starając się nie mieszać już tak wyraźnie aktywizmu ze sztuką, jak miało to miejsce w Berlinie. Polityczny, kuratorski dyskurs radykalnie nie przystaje do sztuki, która jest inną formą wypowiedzi, mówią. Gest polityczny nie jest gestem plastycznym, ale interesuje nas relacja między nimi. Sztuka dokumentuje, uświadamia, ale nie działa wprost politycznie. To *memento* dla wszystkich, którzy sprejowali na ateńskich murach „crapumenta” i krytykowali establishmentowy, rzekomo koncesjonowany charakter wystawy finansowanej przez Niemców. Jakkolwiek to zabrzmiało, documenta to nie squat.

Poetycki gest

Wystawa Adama Szymczyka to pójście pod prąd spektaklowi, w jaki zamieniło się odwiedzane przez setki tysięcy zwiedzających documenta. Tym razem nie będzie kolejnego rekordu sprzedanych biletów i zorganizowanych wydarzeń, bo nie o ilość w sztuce chodzi. Wyraźną dystynkcję wprowadzał już „South”, a wycofanie z podpisów, opisów i ostentacyjnie pozostawione całe metry bieżące pustych białych ścian, podkreślające sprzeciw wobec prostych interpretacji i jałowego kuratorskiego dyskursu jedynie domykają proces przerzucania na odbiorcę odpowiedzialności za nadanie sensu własnemu doświadczeniu. Wielu kuratorów i krytyków pozostających w szponach instytucjonalnego dyskursu wzruszało na takie *dictum*

ramionami, wskazywało na przesadnie otwartą formę, żądało *statementu*, jasnej lekcji i obrażało się na documenta. No cóż, Szymczyk nie musi się o nich martwić i nimi przejmować, choć należy przyznać, że po takiej wystawie raczej pracy w szwajcarskim muzeum łatwo nie dostanie, choć kto wie? Dystynkcja to także program performansu kuratorowany przez Hendrika Folkertsa, który wcześniej dawał wyraz temu, co sądzi o Tinie Sehgalu i zamienianiu muzeów w „fabryki tańca”.

Nie zaskakuje zwrot w stronę performansu rozumianego jako doświadczenia antyspektakularnego, kłopotliwego, niedostępnego i niejednorodnego rozpiętego pomiędzy osobistym rytuałem i politycznym aktywizmem. Nie ma tu ułatwień i dróg na skróty. Nikhil Chopra pozostaje w cieniu, tworząc swój dziwny pejzaż, Marta Minujín oliwkami i sztuką spleca Niemcom grecki dług, Annie Sprinkle i Beth Stephens przytulają i pieszczą chętnych przez siedem długich minut, Alexandra Bachzetsis występuje przed wybrańcami na specjalnych pokazach, Daniel Knorr produkuje swoje książki ze znalezionych śmieci, by utrzymać instalację w Kassel i tak dalej. Nikt nie udaje, że tańczy i jest fajnie, a wszyscy bawią się świetnie. Ciekawe w tej edycji documenta jest połączenie programu performansu z muzyką i koncertami, znów dość anachroniczne w epoce internetów, ale w sumie odświeżające, wskazujące na wspólnotę doświadczenia, której żaden portal „społecznościowy” niestety nie gwarantuje.

Inną specyficznie ateńską lekcją jest otwarcie wystawy na rodzaj filozoficzno-artystycznych spacerów, perypatetyki stosowanej, którą można uprawiać na własną rękę lub w grupach zorganizowanych. Innymi słowy, najlepszy performans rozwijał się w Atenach w czasie rzeczywistym. Wydaje się to banalne, ale Szymczyk lubi banał obracać w coś zgoła ekscytującego, by nie powiedzieć wzniosłego. Tak więc nie ma sensu pisać o poezji, zarzynać Kawafisa i Lowry’ego cynizmem lub naiwnie emocjonować się na blogach tym, kogo i gdzie się spotkało i tak dalej. Niech żałuje ten, kto nie był na najstarszym ateńskim cmentarzu, na panatenańskim stadionie i w ruinach świątyni Zeusa, nie słuchał koncertu żab i szeptanej po mieście kampanii Pope L., czy nie marzył na nocnym pokazie filmu Douglasa Gordona.

Adam Szymczyk zaczynał jako poeta i to mu – na szczęście – zostało. Poezja – znów ten patos – ratuje documenta 14, które w racjonalnym opisie wydaje się pełną porażką, a jednak chyba nią nie jest. Bodaj na żadnym documenta nie było tyle poezji (nie traktujemy pretensjonalnego show Christov-Bakargiev jako poezji). Nie tylko w przenośni, ale też dosłownie, ponieważ jest jej sporo w „South”, w *readerze* (otwieranym przez Mahmuda Darwisza) czy w *daybooku*, który jest czymś w rodzaju *artist booka*. To właśnie poezja – patrz wspomniany wcześniej Ulises Carrión, ale też Ross Birrell i jego *What Is It to Read?* – stanowi najbardziej przekonujący klucz do poznania documenta. Szymczyk i współpracująca z nim redaktorka Quinn Latimer zdają się myśleć o poezji również w kontekście

polityki, o czym świadczą teksty z opasłego *readera*. Ostatecznie, jak pisał obecny w tomie Jacques Derrida, „gościnność to poetycki gest”.

Szymczyk wydaje się ciekawie rozwijać koncepcję wystawy jako doświadczenia poetyckiego opartego na swoiście rozumianej dialektyce. Nie ma wprawdzie w Grecji wyraźnego podziału na noc i dzień, jak w pamiętnym berlińskim eksperymencie z Eleną Filipović w 2008 roku (*When Things Cast No Shadow*), ale jest na Ateny i Kassel, na wczoraj i dziś, na artystów martwych i żyjących, na tych, co byli, i tych, którzy mogą o tym jedynie przeczytać.

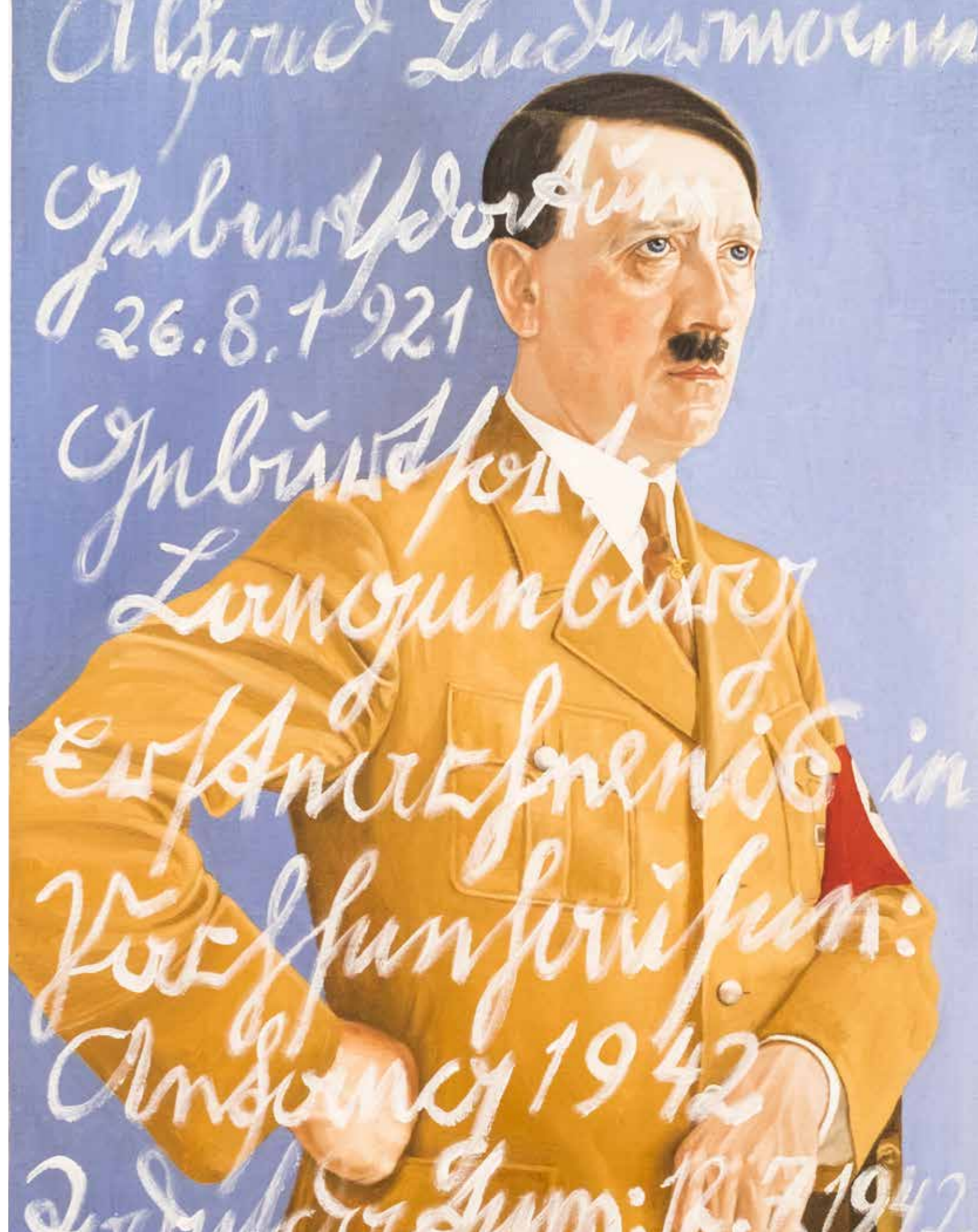
Następne documenta?

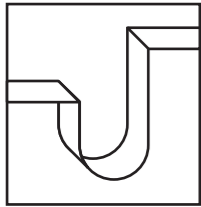
Dla polskiego świata sztuki szefowanie documenta przez Adama Szymczyka to moment kulminacyjny. Coś jak ciężko wypracowana Nagroda Nobla, która za naszego życia już się nie powtórzy, a której recepcja będzie rzutowała na postrzeganie lokalnej sceny przez lata. Nawet jeśli to nie było „polskie documenta”, to Szymczyk znów jakoś tę naszą prowincjonalną scenę łączy z tym, co globalne.

Dla *art worldu* Szymczyk to wyzwanie, moment graniczny, po którym trudno wyobrazić sobie powrót do gwiazdorskiego kuratorskiego show. Szymczyk rezygnuje z wystaw-lekcji, wystaw-wypracowań, wystaw-targów, obnaża nędzę, powierzchowność i koniunkturalizm świata sztuki. W zamian proponuje rzeczy, wartości i gesty podstawowe – sztukę, poezję, filozofię, jakiś rodzaj, mimo wszystko, idealizmu. Cała sytuacja przywołuje na myśl sekwencje berlińskich biennale kolejno kuratorowanych przez Adama Szymczyka/Elenę Filipović i Artura Żmijewskiego. Po documenta 14 system gwiazdorski zapada się pod własnym ciężarem, a na wierzchu pozostaje zdanie w swoim czasie rzuczone przez Jensa Hoffmanna: „*The next documenta should be curated by an artist*” (to co, Żmijewski?). Wyprawa do Itaki trwa, a więc także do documenta 14. Teraz czas ruszyć do Hesji – z braćmi Grimm pod pachą.



McDermott & McGough,
Alfred Ledermann,
(homosexual), Died July 9th,
1942, Sachsenhausen
Concentration Camp,
1946, 2011, fragment
instalacji Piotra Ukińskiego
i McDermott & McGough,
Untitled (The Greek Way),
2017, Ateny © fot. Matthias
Völzke, documenta 14





Kobro i Strzemiński raz jeszcze

TEKST: Yve-Alain Bois

TŁUMACZENIE: Monika Ujma

Opublikowana w 1931 roku książka *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego przedstawia ewolucyjne podejście do historii rzeźby, począwszy od starożytności. Prace Kobro, w typowy dla modernizmu historyzujący sposób, zaprezentowane zostały w niej jako punkt kulminacyjny tej historii.

Mniej więcej 30 lat temu ogłosiłem drukiem obszerny esej poświęcony twórczości i rozważaniom teoretycznym rzeźbiarki Katarzyny Kobro (1898–1951) i jej męża, malarza Władysława Strzemińskiego (1893–1952)¹. Ubolewałem w nim nad ogólnosiwiatowym brakiem uznania, z wyłączeniem, rzecz jasna, Polski, dla ich godnego podziwu artystycznego przedsięwzięcia, które nazwali unizmem – choć ich prace były prezentowane w ramach kilku większych wystaw w Stanach Zjednoczonych, Francji, Niemczech czy Holandii, a kilka tekstów ich autorstwa opublikowano w obcych językach (między innymi po francusku wydano doskonałą antologię ich pism). Od tamtego momentu sytuacja zdecydowanie się poprawiła. W latach 90. XX wieku, gdy Strzemiński i Kobro zyskiwali miano polskich bohaterów narodowych, Muzeum Sztuki w Łodzi – od dawna pełniące

funkcję sanktuarium polskiego konstrukttywizmu, któremu w 1945 roku artyści przekazali wszystkie zachowane prace, wydało serię publikacji w języku angielskim, które pozwoliły nam znaczenie poszerzyć wiedzę na temat artystów. Katalog wystawy Strzemińskiego zorganizowanej z okazji jego setnych urodzin w 1993 roku zawiera kompletną listę jego dzieł, podobne zestawienie prac Kobro znalazło się w obszernym katalogu wydanym z okazji wystawy zorganizowanej w stulecie urodzin artystki; tę drugą ekspozycję przeniesiono w 1999 roku z Łodzi do Henry Moore Institute w Leeds². Z tekstu autorstwa Niki Strzemińskiej poświęconego matce, zamieszczonego w publikacji o Kobro, dowiadujemy się ponurych szczegółów dotyczących ostatnich lat życia artystki po trudnym rozstaniu ze Strzemińskim, które spędziła w nędzy, ciężko chora. Pojawia się w nim również kilka



Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (4)*, 1929, fot. archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

¹ Po raz pierwszy esej ukazał się w języku francuskim w 1984 roku. Jego angielską wersję *Strzemiński i Kobro. In Search of Motivation* opublikowano w *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge 1990, s. 123–155.

² *Władysław Strzemiński. W setną rocznicę urodzin 1893–1952 / Władysław Strzemiński: On the 100th Anniversary of His Birth 1893–1952*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993 oraz *Katarzyna Kobro 1898–1951*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998; Henry Moore Institute, Leeds 1999. Publikacje te na szeroką skalę ukazały dokonania Strzemińskiego i Kobro po zakończeniu przygody z unizmem (od 1933 roku), a także kilka aktów sporadycznie rzeźbionych przez Kobro w latach 1925–1948 (dla zabawy i odprężenia, jak wyjaśniała w odpowiedzi na ankietę francuskiego pisma „Abstraction Création” w 1933 roku). Akty te, ukazujące wyraźny wpływ Archipenki, łamią zasady głoszone w dziele *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (w którym twórczość Archipenki jest wielokrotnie reprodukowana, ale potraktowana zdawkowo).



Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (2)*, 1928, fot. archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

nieznanych wcześniej istotnych faktów, a mianowicie, że prace Kobro i Strzemińskiego (przynajmniej te tworzone w duchu unizmu) nie były przeznaczone na sprzedaż (stanowiły materiał badawczy), że jednym z powodów, dla których zachowało się tak niewiele abstrakcyjnych rzeźb Kobro, jest to, że dużą ich liczbę stanowiły kartonowe makiety, które w miarę możliwości finansowych służyły później jako wzór do stworzenia rzeźb z metalowych listew, jeśli nie zostały w międzyczasie wyrzucone przez właścicieli mieszkania (inne, wykonane w drewnie, skończyły w piecu, kiedy rodzinie zabrakło węgla)³. Istnieją świadectwa, że

Kompozycje przestrzenne ponumerowane od 1 do 5 (z lat 1925–1929) zostały wykonane w metalu w 1930 roku, dzięki czemu ich reprodukcje mogły ukazać się w książce *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*⁴.

W katalogu wydanym przez Henry Moore Institute znajdujemy doskonały wybór tekstów Kobro, nie ma wśród nich jednak wymienionego wyżej dzieła, co jest zrozumiałe ze względu na jego objętość. Strzemiński i Kobro napisali je w pierwszej połowie 1929 roku (w sierpniu było gotowe do druku), jednak publikacja opóźniła się przez brak funduszy i trudności w pozyskaniu ilustracji.

Tekst ostatecznie ukazał się w lutym 1931 roku w nakładzie 1,5 tys. egzemplarzy, jako drugi tom Biblioteki „a.r.”⁵. Znalazło się w nim 46 ilustracji, umieszczonych na końcu wydawnictwa, w tym trzy kolorowe⁶. Nika Strzemińska wspomina: „[Kobro] powiedziała mi, że to książka jej autorstwa. Pisali ją wspólnie z moim ojcem. Niektóre szczególnie trudne fragmenty dotyczące unizmu w rzeźbie formułowała po rosyjsku, a on tłumaczył je lub poprawiał polską stylistykę i ortografię”⁷. Podwójne autorstwo tłumaczy w pewnym stopniu ogólną nieporadność tekstu i nużące powtórzenia – jeśli idzie o styl i spójność zarówno Strzemiński, jak i Kobro dużo lepiej radzili sobie, pisząc i publikując oddzielnie. Mimo dużej liczby swoich wad tekst zasługiwał jednak na pełny przekład, gdyż przedstawia ni mniej, ni więcej tylko ewolucyjne podejście do historii

oraz zasad głoszonych przez Hildebranda. Możecie być pewni, że rzeźbiarz nieświadomy tych zagadnień pozbawiony był kontaktu z najważniejszymi wydarzeniami swojego czasu i że widać to w jego pracach”⁸. Kobro okazała się wyjątkiem potwierdzającym regułę i zaprzeczeniem dwóch punktów w wywodzie Wittkowera: ze względu na płęć (zwróćcie uwagę, że według tego zasłużonego historyka sztuki rzeźbiarz musiał być mężczyzną) i przez swoją prawdopodobnie całkowitą niewiedzę dotyczącą istnienia teorii Hildebranda, obalonych zresztą przez jej dzieła w sposób tyleż doskonały, co nieświadomy.

Drugą osobliwością, którą wcześniej przeoczyłem w tekstach Kobro i Strzemińskiego, jest ich brak zainteresowania rzeźbą kubistyczną (choć Strzemiński w wielu esejach poświęconych między

Punktem wyjścia dla teorii rzeźby stworzonej przez Strzemińskiego i Kobro stał się dogmat specyficzności medium, któremu chyba jako jedyni zawierzyli całkowicie.

rzeźby, poczynawszy od starożytności – prace Kobro, w typowy dla modernizmu historyzujący sposób, zaprezentowane zostały jako punkt kulminacyjny tej historii.

Na kolejnych stronach znajduje się nieco uzupełniona wersja części mojego wcześniejszego eseju poświęconego rzeźbie. Moje zdanie na temat artystycznego dorobku Kobro nie zmieniło się w żaden sposób – dotyczy to również wartości jej traktatu napisanego wspólnie ze Strzemińskim, umknęły mi jednak poprzednio dwie kwestie.

Pierwsza z nich to niemal zupełna nieobecność Rodina w ich relacji (wspomniany jest zaledwie raz, w nawiasach, jako naśladowca Canovy i Thorvaldsena, który miał flirtować z „wczesnym barokiem”, co brzmi raczej absurdalnie). Ta nieobecność tłumaczy też brak Adolfa von Hildebranda, teoretycznego przeciwnika Rodina, co jest o tyle zaskakujące, że lęk Hildebranda przed przestrzenią mogłoby pomóc Kobro i Strzemińskiemu w dobitniejszym nakreśleniu ich głównego argumentu dotyczącego przestrzeni jako materiału rzeźbiarskiego, a także relacji między obiektem rzeźbiarskim a tym, co go otacza. W wykładach wygłoszonych w Slade w latach 1969–1970, wydanych pośmiertnie w formie książkowej pod tytułem *Sculpture*, Rudolf Wittkower zamieścił słynne słowa: „Żaden spośród liczących się rzeźbiarzy pierwszej połowy XX wieku nie mógł uniknąć zajęcia stanowiska wobec twórczości Rodina

innymi malarstwu kubistycznemu wykazał się godną podziwu wnikliwością). Rzeźbę kubistyczną prawie w całości zaliczają do futuryzmu, zwłaszcza Boccioniego (po czym odrzucają ze względu na jej dynamizm) lub sprowadzają do twórczości Archipenki (o którym właściwie nie piszą, choć gęsto reprodukują jego prace), przelotem nawiązują też do twórczości Lipchitza, określając ją jako powierzchniowe, pseudomodernistyczne opakowanie dla wielce archaicznego konceptu rzeźby jako bryły. Ani słowem nie wspominają o kubistycznych konstrukcjach Picassa, zwłaszcza o *Gitarze* z 1912 roku, którą powszechnie uznaje się dzisiaj za punkt zwrotny w traktowaniu przestrzeni jako materiału rzeźbiarskiego. Samo w sobie pominięcie to nie zaskakuje, biorąc pod uwagę, że do momentu powstania książki reprodukcje tych prac zostały opublikowane tylko przez Apollinaire’a w *Soirées de Paris* w 1913 roku. Jednak Kobro i Strzemiński z pierwszej ręki znali twórczość rosyjskiej awangardy, zwłaszcza dzieła Tatlina – wpływ kubistycznych dzieł Picassa na twórczość tego artysty Strzemiński wyraźnie odnotował w tekście *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, opublikowanym w 1922 i 1923 roku⁹. Co więcej, w tym samym wczesnym esej Strzemiński pisze o dokonaniach rzeźbiarskich grupy Obmochu, w której skład wchodził bracia Sternberg, Rodczenko i Mieduniecki, znaczący przedstawiciele ruchu konstruktywistycznego, których twórczość była bezpośrednim następstwem sztuki Tatlina – żaden nie został

³ Nika Strzemińska, *Katarzyna Kobro jako człowiek i artystka*, [w:] *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 13–16.

⁴ Na podstawie kilku listów napisanych przez Kobro Zenobia Karnicka twierdzi, że artystka sprzedała parę gipsowych aktów, by sfinansować realizację tych prac. Zob. Zenobia Karnicka, *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] *Katarzyna Kobro 1898–1951*, dz. cyt., s. 47, przypis 75.

⁵ „a.r.”, czyli „awangarda rzeczywista” albo „artyści rewolucyjni” (lub jedno i drugie), to nazwa grupy założonej przez Strzemińskiego, Kobro, Henryka Stażewskiego i Juliana Przybosa w 1929 roku (później dołączył do nich Jan Brzękowski). Jednym z bardziej znaczących zadań grupy było gromadzenie (drogą wymiany lub darowizny) kolekcji sztuki abstrakcyjnej oraz zapewnienie jej stałego miejsca w łódzkim Muzeum, któremu zbiór oficjalnie przekazano w 1931 roku. W kolekcji „a.r.” (rozrastającej się do 1937 roku) znajduje się wiele dzieł artystów spoza Polski, między innymi Theo van Doesburga, Alexandra Caldera, Sonii Delaunay, Jeana Arpa, Sophii Tauer-arp, Kurta Schwittersa oraz Georgesa Vantongerloo, a także licznych członków francuskiej grupy Cercle et Carré, z którą Brzękowski był blisko związany.

⁶ Ilustracje nie są wspomniane w tekście, stanowią luźny dodatek z kilkoma oczywistymi sprzecznościami. Na Berniniego, którego twórczość omówiona została w kilku miejscach jako szczytowe osiągnięcie baroku, i Michała Anioła, o którym w tekście nawet nie wspomniano, przypało po jednej ilustracji. Wspomniany przelotnie (i tylko w nawiasach) Archipenko miał cztery reprodukcje; Moholy-Nagy i Vantongerloo, o których nie ma mowy w tekście, mają odpowiednio trzy i cztery. Strzemiński do ilustracji przykładał wielką wagę. W liście wysłanym do znajomego na krótko przed ostatecznym oddaniem książki do druku napisał: „Reprodukcje są też dobrze dobrane (dobierałem i o nie korespondowałem przez cały rok)”. Zenobia Karnicka, dz. cyt., s. 45, przypis 8.

⁷ Nika Strzemińska, dz. cyt., s. 14.

⁸ Rudolf Wittkower, *Sculpture*, Penguin, London 1977, s. 248.

⁹ Władysław Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej. Notatki*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 79–82 oraz „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 110–114.

Dla Kobro i Strzemińskiego „zagadnieniem najważniejszym”, do którego odnieść musiała się każda rzeźba w historii, jest „stosunek przestrzeni zawartej w rzeźbie do przestrzeni znajdującej się poza rzeźbą”.

jednak zaprezentowany w pracy *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, choć Kobro i Strzemiński zamieścili w niej reprodukcję jednej z prac Miedunickiego¹⁰.

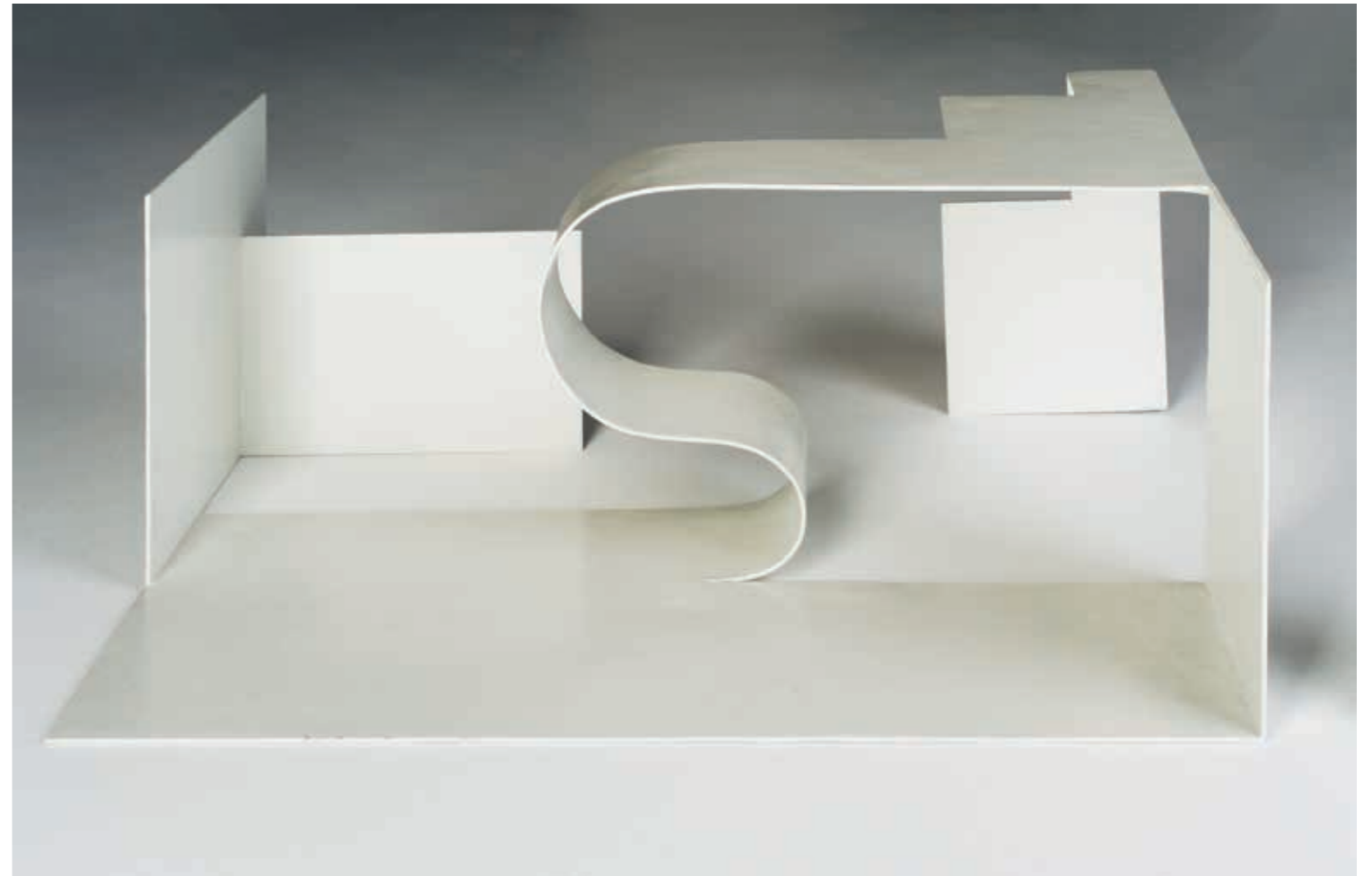
Punktem wyjścia dla teorii rzeźby stworzonej przez Strzemińskiego i Kobro stał się dogmat specyficzności medium, któremu chyba jako jedyni zawierzili całkowicie. Przekonanie, że każde medium podlega określonym zasadom odnoszącym się do jego materialnych komponentów i z nich wynikającym, to modernistyczny banał (cała mantra o płaskości płaszczyzny obrazu stąd się właśnie wywodzi) – jednak nie trzymali się go nawet jego najzacieklejsi orędownicy: niezależnie od tego, co głosili tacy twórcy jak na przykład Mondrian czy Greenberg, nigdy nie zaniechali oceniania rzeźby według kryteriów obrazowych, a tym samym piętnowania jej przestrzenności jako wady wrodzonej. Początkowe teoretyczne ujęcie unizmu definiowało go jako esencjonalne poszukiwanie motywacji w polu malarstwa. Tu może wystarczy wspomnieć jedynie, że wszystkie rozwiązania obrazowe, które Strzemiński proponował w swoim dążeniu do „stopnia zero” (monochromatyczność, struktura dedukcyjna, brak rozróżnienia figura/podłoże czy pozytyw/negatyw, zniesienie lub neutralizacja kontrastu) opierają się na założeniu, że obraz jest obiektem materialnym z niezbywalnymi właściwościami fizycznymi. Siłą rzeczy stanowi więc wyznaczony obszar o określonych wymiarach (nazywał je „naturalnymi” granicami obrazu). Według Strzemińskiego każdy obraz, który nie wywodzi się wyłącznie z tych konkretnych właściwości podstawy materialnej, który nie jest całkowicie samowystarczalny, pozbawiony jakiegokolwiek wpływu spoza powierzchni obrazu, jest arbitralny, iluzjonistyczny lub „barokowy” – żeby posłużyć się słowem, które najlepiej według niego oddaje to wszystko, co pragnął wyrugować.

Takie podejście nie wydaje się dzisiaj zaskakujące (manifesty i prace Strzemińskiego bardzo często przypominają te wygłaszane przez pokolenie minimalistów 40 lat później), w dużo bardziej nietypowy sposób podchodzi unizm do wielorakich implikacji, jakie niesie ze sobą dogmat „specyficzności medium” w odniesieniu do rzeźby: „Obraz nie powinien mieć żadnego związku z tem, co jest poza nim, stanowi świat zamknięty sam w sobie, odrębny, obojętny na otoczenie i budujący się według swoich własnych praw organicznych. Tej granicy z góry zakreślonej, tej granicy przyrodzonej,

rzeźba nie posiada. Nie ma granic z góry zakreślonych, które by jeszcze przed powstaniem rzeźby określały jej granice. Tych granic przyrodzonych rzeźba nie posiada. Stąd jej prawem naturalnem powinno być nie zamykanie się w granicach, których ona nie ma, nie zamykanie się w granicach, które by ją od reszty przestrzeni izolowały, nie zamykanie się w bryle, lecz łączność z całą przestrzenią, z nieskończonością przestrzeni. Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią – stanowią prawo organiczne rzeźby”¹¹.

Tak samo jak figura w „kompozycjach architektonicznych” Strzemińskiego musi być w nieokreślonym związku z podstawą obrazu (relacja pozytyw–negatyw) i bazować wyłącznie na „umotywowanym” podziale powierzchni obrazu (opartym na fizycznych wymiarach dzieła), rzeźba unistyczna musi dzielić i kształtować przestrzeń zarówno wewnętrzną, jak i zewnętrzną. Dla Kobro i Strzemińskiego „zagadnieniem najważniejszym”, do którego odnieść musiała się każda rzeźba w historii, jest „stosunek przestrzeni zawartej w rzeźbie do przestrzeni znajdującej się poza rzeźbą”. „To jest zagadnienie podstawowe”, piszą dalej, „którego dopiero częściowymi objawami są zagadnienia stosunkowo drugorzędne: Statyka lub dynamizm rzeźby, przewaga linii lub bryły, barwność rzeźby lub jej bezbarwność, operowanie światłocieniem lub masą. Od takiego lub innego rozwiązania głównego zależy typ rzeźby i wszystkie rozwiązania zagadnień drugorzędnych”.

Nie zamierzam podejmować tutaj próby podsumowania wysoce skomplikowanej typologii rzeźby, począwszy od antyku, przedstawionej przez teoretyków unizmu (rzeźba egipska: rzeźba-bryła, brak uwzględnienia kwestii przestrzeni zewnętrznej; rzeźba gotycka, w której dochodzi do jedności z wycinkiem przestrzeni zewnętrznej ograniczonym architekturą; rzeźba barokowa w końcu, która osiąga jedność z wycinkiem przestrzeni zewnętrznej zawartym w „granicy limitacyjnej”). Ważniejszy jest nacisk Strzemińskiego i Kobro na „jedność z przestrzenią”. Chodzi o uniknięcie tego, co Rosalind E. Krauss nazwała „logiką pomnika” – logikę upamiętniania, która wyróżnia rzeźbę z „szeregu zjawisk życia codziennego” i wprawia widza „w stan biernej kontemplacji, wyrwywającej go z toku spraw życia”¹². Dlaczego ktokolwiek chciałby uniknąć owej logiki, która przez wieki dowiodła swojej skuteczności? Ponieważ zaprzecza ona, że rzeźba jest częścią tej samej przestrzeni co patrzący, to jest przestrzeni naszego doświadczenia w świecie.



Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (5)*, 1929, fot. archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

Chcąc doprowadzić do „stawania się [głębi] szerokością”, uwidocznienia tego niewidzialnego wymiaru – głębi – oraz skłonić patrzącego do ruchu, Kobro tworzyła rzeźby, w których żaden element nie może być wyniesiony z pozostałych.

Tak więc: „Rzeźba unistyczna nie robi rzeźb. Rzeźba rzeźbi przestrzeń, kondensując ją w granicach strefy rzeźbiarskiej. Rzeźba unistyczna, nastawiona na jedność organiczną rzeźby z przestrzenią, zajmuje stanowisko, że kształt w rzeźbie nie jest celem dla siebie samego, lecz jedynie wyrazem stosunków przestrzennych”.

Przeźrzeń, jak utrzymują Kobro i Strzemiński, jest jednorodna i nieskończona, znajduje się w stanie stałej równowagi (równowagi, która nie jest ani dynamiczna, oparta na ruchu, ani statyczna, oparta na masie – a więc rodzaju ruchu). W wyniku tego każda forma dynamiczna oderwie się z przestrzeni i ponownie wprowadzi logikę pomnika. Ponadto każda figura jest z konieczności dynamiczna, ponieważ jest przeciwstawna, jako ośrodek i ciało obce, wobec jednorodności otaczającej przestrzeni: „Rzeźba nie powinna być ciałem obcym w przestrzeni ani ośrodkiem, przywłaszczającym sobie bezprawnie panowanie nad całą resztą przestrzeni. [...] Ażeby rzeźbę zespolić z przestrzenią, należy jej budowę uzgodnić z prawami podstawowymi przestrzeni”¹³.

Z wyjątkiem sześciu najwcześniejszych rzeźb, wywodzących się jednoznacznie z suprematyzmu i rosyjskiego konstruktywizmu, cała unistyczna twórczość Kobro składa się z otwartych ortogonalnych i zakrzywionych płaszczyzn; skrzyżowanie tych płaszczyzn ma za zadanie, zgodnie z teorią, uczynić przestrzeń widzialną („Podział przestrzeni, przerwanie jej ciągłości, zamknięcie

10 Poza udziałem artysty w słynnej już debacie poświęconej tematowi „kompozycja a konstrukcja” w INChUK (Moskwa) w 1921 roku oraz obecnością jego prac na wystawach Obmochu, niewiele wiadomo o K. Miedunickim. (Więcej na temat tych dwóch rozdziałów historii sowieckiej awangardy zob. Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, Univeristy of California Press, Berkeley–Los Angeles 2005). Analizując dwa zdjęcia przedstawiające instalację Drugiej Wystawy Wiosennej Grupy Obmochu (Moskwa, 1921), Gough odnajduje na nich pięć rzeźb Miedunickiego. Jedna z nich (u Gough nr XIX), jedyna ocalała rzeźba artysty, to polichromowana *Konstrukcja przestrzenna*, zakupiona w 1922 roku przez Katherine Dreier podczas Erste Russische Kunstausstellung w Berlinie (obecnie w Société Anonyme Collection w Yale University Art Gallery), praca ukazująca wpływ artysty na Kobro. Praca reprodukowana przez Kobro i Strzemińskiego bardzo przypomina inną rzeźbę wystawioną podczas drugiej wystawy Obmochu (u Gough nr XV) i może być jej wcześniejszą wersją – lub, zupełnie odwrotnie, wersją późniejszą i uproszczoną (ma o jeden element linearny mniej). O ile wiem, więcej tej fotografii nie publikowano.

11 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, „a.r.” [1931], nr 2, s. 5.

12 Władysław Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2006, s. 111. Analiza „logiki pomnika” według Krauss zob. tejże, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [w:] tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011, s. 275–288.

13 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, dz. cyt., s. 35.



Władysław Strzemiński, *Kompozycja architektoniczna 5b*, 1928, fot. archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi



Władysław Strzemiński, *Kompozycja architektoniczna 6b*, 1928, fot. archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

częściowe jakiegokolwiek jej odcinka, robi ją odczuwalną dla nas, uplastycznia ją, gdyż w sposób bezpośredni przestrzeń jest dla nas nieuchwytna i prawie nieodczuwalna¹⁴). Płaszczyzny te, których podziały i artykulacja stanowione były na podstawie niezmiennego systemu proporcjonalnego (tego samego, którym posługiwał się Strzemiński w większości obrazów „architektonicznych”)¹⁵, były postrzegane jako materializacja osi przestrzeni naszego doświadczenia: „Linie przestrzeni znajdują swe przedłużenie w liniach rzeźby”¹⁶. Gdyby jednak Kobro zatrzymała się w tym miejscu, nic nie odróżniałoby jej sztuki od konstrukttywizmu w ogóle, z wyjątkiem rygorystycznych obliczeń matematycznych (dzięki którym możliwa była rekonstrukcja kilku utraconych prac)¹⁷. Właściwe nowatorstwo jej twórczości zawiera się w dwóch metodach, które stosowała, aby uniknąć odbioru swoich rzeźb jako figur w przestrzeni – metodach opartych na skrajnej rozłączności syntaktycznej.

Pierwszą było zastosowanie polichromii służące zburzeniu „jedności optycznej”, która wyrывałaby rzeźbę z przestrzeni. W odróżnieniu od malarstwa unistycznego rzeźba unistyczna

musi zawierać możliwie silne kontrasty (skąd użycie kolorów podstawowych mające zapobiec tworzeniu się chromatycznych harmonii, które mogłyby być odczytane jako oddzielne całości). W kontraście do formalnej aranżacji rzeźby rozmieszczenie kolorów sprawia, że rozciąga się ona w trzech wymiarach: nie tylko dwie strony tej samej powierzchni mają różne barwy, ten sam kolor nie może też być umieszczony przylegająco w żadnym z trzech wymiarów – głębi, szerokości ani wysokości. Oto jak Strzemiński i Kobro opisują funkcję polichromii w rzeźbie unistycznej: „Łączymy nie te kolory, które leżą obok siebie, lecz te, które mają jednakową barwę. Skutkiem tego nie widzimy poszczególnych kształtów, rozbitych przez kolor, lecz jeden jakikolwiek kolor, rozrzucony w rozmaitych miejscach rzeźby, oddzielony od siebie innymi kolorami i umieszczony na płaszczyznach ustawionych w trzech kierunkach, wzajemnie do siebie prostopadłych. [...] Każdy kolor wyodrębnia w rzeźbie coraz to inne kształty przestrzenne, ząbwiąjące się o siebie. Kształty przestrzenne, wytworzone przez jeden jakikolwiek kolor, wzajemnie się ząbwiąją i tworzą szereg przejść,

Ponieważ Kobro i Strzemiński nigdy nie porzucili odwiecznej idei jedności dzieła sztuki (sięgającej co najmniej do Witruwiusza), nawet jeśli nie stosowali jej w sposób tradycyjny, ich twórczość stanowi jedną z najsubtelniejszych konsolidacji tej tradycji.

wiążących je ze sobą i z przestrzenią zewnętrzną. [...] Mamy więc system kształtów przestrzennych, utworzonych przez kolor. Ten system jest analogiczny do systemu wytworzonego przez kształty rzeźby, z tą jednak różnicą, że jeden system kształtów przestrzennych nie pokrywa się z drugim. [...] W ten sposób stwierdzimy w rzeźbie unistycznej wieloraką rozmaitość podziałów przestrzennych, niezależnych jeden od drugiego i tworzących, ząbwiąjąc się jeden o drugi, niezliczoną rozmaitość mnóstwa związków rzeźby z przestrzenią. Układ kształtów rzeźby posiada węzły, konkretyzujące przestrzeń, i drogi, nadające rzeźbie wewnętrzną jedność zjawiska przestrzennego i wiążące ją z przestrzenią”¹⁸.

Prawdą jest, że Kobro stworzyła niewiele rzeźb barwnych (jeśli można uznać za miarodajną liczbę dzieł zachowanych). Jednak powodem niezwyklej skuteczności systemu rozłączności optycznej w jej pracach – na przykład w *Kompozycji przestrzennej 4* (1929), jednym z arcydzieł artystki – a w mojej opinii również jednym z najwybitniejszych dzieł rzeźbiarskich XX wieku – było to, że przeszczepiona została na inną zasadę rozłączności, z wielkim powodzeniem stosowaną w białych rzeźbach, na przykład *Kompozycji przestrzennej 5* (1929–1930), innej niezwykle udanej pracy. Ta druga metoda (wobec której składnia kolorystyczna jest „analogiczna”, jak stwierdzono w powyższym cytacie) bierze pod uwagę, być może po raz pierwszy w historii rzeźby w sposób dosadny, trwanie doświadczenia estetycznego – w teorii unizmu rzeźba, inaczej niż malarstwo, jest sztuką, która uwzględnia czas¹⁹: „Czasoprzestrzennymi nazywamy zmiany przestrzenne, odbywające się w czasie. Zmiany te spowodowane są przez trzeci wymiar – głębię, która na razie ukryta, objawia skutki swego istnienia, zmienia wygląd dzieła sztuki, zmienia wygląd każdego kształtu, powoduje zmienność – podczas ruchu oglądającego dokoła dzieła sztuki”²⁰.

Chcąc doprowadzić do „stawania się [głębi] szerokością”, uwidocznienia tego niewidzialnego wymiaru – głębi („Z każdego miejsca, z jakiegokolwiek oglądamy dzieło sztuki, głębia jest ukryta”²¹) – oraz skłonić patrzącego do ruchu, Kobro tworzyła rzeźby, w których żaden element nie może być wyniesiony z pozostałych. Gdy okrążamy jej najlepsze dzieła, to, co negatywne (puste), staje się pozytywne (pełne); to, co było linią, staje się płaszczyzną; co

było proste, staje się zakrzywione; co było szerokie, staje się wąskie. Strumień świadomości o objętości powieści starczyłby może, by opisać zmiany, jakie zachodzą, gdy chodzimy wokół dwóch wspomnianych wyżej prac. Teoria artystki wpisuje się w ideologię przezroczystości, jednak praktyka rzeźbiarska Kobro podważa tę ideologię, podobnie miało to później miejsce w przypadku Davida Smitha, który posługiwał się tym samym językiem rozłącznym²². Zamiast odgórnego założenia o istnieniu twórczego rdzenia bądź kośćca, którego racjonalność byłaby natychmiast oczywista (obraz czystej świadomości zgodnie z analizą konstrukttywizmu według Rosalind E. Krauss), rzeźby te cechują nieprzejrzystość obiektów materialnych, których przestrzeń współzajmują (podstawa została wyeliminowana)²³. Jednak inaczej niż w przypadku obiektów, których znaczenie ujawnia się w trakcie ich użytkowania, rzeźby Kobro traktują nasze doświadczenie w świecie w sposób abstrakcyjny – nieostatecznie. Choć jesteśmy w stanie zrozumieć je na poziomie fizycznym (mierzyć ich zmienność podczas patrzenia na nie z różnych pozycji), to jednak ani nieuzbrojone oko, ani intelekt nie wystarczą, aby je pojąć. Filozoficzną podstawą unizmu, choć w sposób niejawną, była fenomenologia, tak jak później miała stać się podstawą minimalizmu, tym razem zupełnie otwarcie: „Forma istnienia tworzy formę świadomości”²⁴.

Mimo radykalności własnych prac, mimo ponadprzeciętnie wybitnej teorii własnego autorstwa Strzemiński i Kobro kurczowo trzymali się zasady, która wciągała ich twórczość z powrotem w orbitę metafizyki w momencie, gdy byli przekonani, że udało im się jej umknąć. Chodzi o zasadę jedności, która leży u podstaw ich „prawa organiczności” oraz istoty modernizmu w ogóle. Strzemiński i Kobro doskonale zdawali sobie sprawę z trudności wynikających z zerwania ze świecką tradycją („Myślmy jeszcze po barokowemu”, mówili); wierzyli, że uda im się tego dokonać dzięki dekonstrukcji arbitralności kompozycji z wykorzystaniem opracowanej przez siebie skomplikowanej strategii. Ponieważ jednak nigdy nie porzucili odwiecznej idei jedności dzieła sztuki (sięgającej co najmniej do Witruwiusza), nawet jeśli nie stosowali jej w sposób tradycyjny, ich twórczość stanowi jedną z najsubtelniejszych konsolidacji tej tradycji.

Artykuł opublikowany pierwotnie jako:

Yve-Alain Bois, *Kobro and Strzemiński Revisited*, „October” 2016, wiosna, nr 156, s. 3–11.



Tłumaczenie eseju Yve'a-Alaina Boisa powstało w związku z promocją wystawy *Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński. Prototypy awangardy* organizowanej przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie. Ekspozycja stanowi pierwszy w Hiszpanii monograficzny przegląd twórczości Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego. Materiał ilustracyjny ukazuje wizerunki prac, które prezentowane są na wystawie. Otwarcie ekspozycji odbyło się 25 kwietnia br. Wystawa będzie czynna do 18 września 2017 r.

ms
Muzeum Sztuki

77

¹⁴ Tamże, s. 41.

¹⁵ Zanim ukazała się *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Strzemiński ukończył serię „kompozycji architektonicznych” (1926–1929). Wszystkie one zgodne są z zasadą struktury dedukcyjnej, według której wewnętrzne podziały płótna ustalane są na podstawie jego formatu (wymiary, właściwości). Wcześniejsze prace z tej serii mają różne rozmiary, większość późniejszych jest pod tym względem jednakowa (96 × 60 cm), zgodnie z uprzednim wyborem stosunku standardowego (8:5). Wewnętrzne podziały obrazu są nadal wyznaczone przez jego rzeczywiste wymiary, lecz te zależą od arbitralnej decyzji. Strzemiński dalej podważał swą materialistyczną, przeciwaprioryczną logikę, twierdząc, że standardowy stosunek (8:5) wyprowadzony jest od ludzkiego ciała. Daje przykład człowieka o wzroście 1,75 m z talią na wysokości 1,09 m (zob. Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, *bez tytułu [wskutek standaryzacji...]*, „Komunikat grupy a.r.” [1932], nr 2, s. nlb. [4]). Kilka wykresów zamieszczonych w *Kompozycji przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* ma potwierdzić, że stosunek 8:5 odnosi się zarówno do rzeźb Kobro, jak i do projektów wewnątrz Strzemińskiego (zob. ilustracje 39, 43 i 44).

¹⁶ Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, dz. cyt., s. 39.

¹⁷ Według Janusza Zagrodzkiego stosunek 8:5 (a także wszystkie wymiary rzeźb Kobro po 1925 roku) oparty jest na ciągu Fibonacciego. Zob. Janusz Zagrodzki, *Reconstruction of Katarzyna Kobro's Sculptures*, [w:] *Constructivism in Poland 1923–1936*, Museum Folkwang Essen – Rijksmuseum Kröller-Müller – Otterlo, 1973, s. 55–56.

¹⁸ Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, dz. cyt., s. 45–46.

¹⁹ Zagadnienie, jak obalić czas lub choćby jego iluzję w malarstwie (a co za tym idzie, wszelki kontrast, dualizm czy dynamizm), było leitmotiwem teoretycznych rozważań Strzemińskiego.

²⁰ Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, dz. cyt., s. 63.

²¹ Tamże, s. 64.

²² Na temat składni rozłącznej Smitha zob. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Viking Press, New York 1977, s. 147–173.

²³ Trzeba zaznaczyć, że analiza Krauss opierała się na założeniu, powszechnym w czasie jej powstania, że najlepszym przykładem praktyki rzeźbiarskiej w nurcie konstrukttywizmu jest twórczość Nauma Gaba. Krytykę tego założenia (oraz zawartego w niej braku uznania dla dokonań Rodczenki) odnajdziemy w: Benjamin Buchloh, *Cold War Constructivism* (1986), przedruk w *Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth-Century Art*, MIT Press, Cambridge 2015, s. 375–408.

²⁴ Władysław Strzemiński, *B = 2*, „Blok” 1924, nr 8–9, s. nlb. [18].





Między tym, co jest, a tym, co wymarzone – sztuka na Łotwie

TEKST: Santa Mičule
TŁUMACZENIE: Agnieszka Smarzewska

Szukając Łotwy na artystycznej mapie świata, znajdujemy ją w miejscu, które pokrywa się z jej położeniem geograficznym, na styku Europy Wschodniej i krajów bałtyckich. Tożsamość sztuki łotewskiej, nawet po przeszło 25 latach po rozpadzie ZSRR, w dużej mierze można zdefiniować przez postsowieckość oraz wynikający z niego (post)kolonialny język, który stosuje się do jej opisu, co można zaobserwować w Europie Zachodniej i na świecie.



Rozumienie sztuki współczesnej na Łotwie, takie, jakie mamy dziś, w dużej mierze kształtowały pierwsze związane z nią działania po rozpadzie Związku Radzieckiego, kiedy to, w latach 90. (pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości) w Rydze otwarto Centrum Sztuki Współczesnej Fundacji Sorosa [lot. Sorosa Mūsdienu mākslas centrs–Rīga]. Dzięki temu, podobnie jak w innych krajach w Europie Wschodniej i Centralnej, na lokalnej scenie zaczęły pojawiać się elementy i formy sztuki współczesnej. Z chwilą jego otwarcia w 1993 roku sztuka współczesna stała

się znaczącym elementem łotewskiej kultury – w społeczeństwie postkomunistycznym coroczne wystawy zbiorowe oraz indywidualne projekty na mniejszą skalę rodziły tolerancyjne podejście do awangardowych sposobów wyrażania w sztuce jako naturalnych wartości demokratycznego państwa. Nie umniejszając znaczenia Centrum Sztuki Współczesnej Fundacji Sorosa dla ekonomicznego i ideologicznego stanu kultury w latach 90., należy również wspomnieć o głosach krytyki, które zarzucały fundacji popularyzowanie sztuki współczesnej „na siłę”. Krytyczne



Daiga Grantiņa, *The Natural History of Tan* (detail), 2016, *Heap-core...*, widok wystawy, fot. Toan Vu-Huu, dzięki uprzejmości *kim?* Contemporary Art Centre, Ryga

opinie w jakimś stopniu utrzymują się do dziś i być może z tego powodu łotewska sztuka współczesna stała się niezależna i elitarna, w porównaniu z innymi dziedzinami kultury na Łotwie, na przykład z teatrem czy literaturą, co jeszcze wyraźniej wskazuje, jaki oddźwięk budzi ona w przestrzeni publicznej. Zainteresowanie współczesnymi sztukami wizualnymi wśród szerszej publiczności potrafią wzbudzić tylko głośne, prowokacyjne performansy (na przykład ukrzyżowana figura Putina na wystawie *Dysydent*, zorganizowanej w 2015 roku w dawnej siedzibie KGB) czy wystawy znanych artystów, na które jednak odwiedzających przyciąga raczej samo nazwisko słynnego autora niż sztuka jako taka.

Stacje główne

Nawet w działalności różnych instytucji dostrzec można pewną dezorientację. Z powodu braku stałej i dojrzałej publiczności wystawy artystyczne często starają się pokazać wszystkie dziedziny sztuki jednocześnie, w myśl zasady „wszystkiego po trosze”, co w konsekwencji nie prowadzi do stworzenia konkretnego, przemyślanego programu. Dwie najbardziej znaczące instytucje, które profesjonalnie i wszechstronnie zajmują się sztuką współczesną, to Centrum Sztuki Współczesnej *kim?* oraz Łotewskie Centrum Sztuki Współczesnej (LCCA). Centrum *kim?* w jakimś stopniu odzwierciedla łotewską „twarz” sztuki

Z powodu braku stałej i dojrzałej publiczności instytucje artystyczne często starają się pokazać wszystkie dziedziny sztuki jednocześnie, w myśl zasady „wszystkiego po trosze”, co w konsekwencji nie prowadzi do stworzenia konkretnego, przemyślanego programu.

współczesnej – w stosunkowo niedługim, lecz bardzo aktywnym okresie swojej działalności (powstało w 2009 roku) stało się najlepiej rozpoznawalnym i najbardziej prestiżowym centrum sztuki w kraju. Zawarte w nazwie *kim?* pytanie, utworzone od pierwszych liter słów: „czym jest sztuka?” [lot. *kas ir māksla?*], wyznacza kierunek działalności centrum. Przez organizowanie wystaw, seminariów, dyskusji i imprez interdyscyplinarnych stara się ono pokazywać na Łotwie aktualne tendencje w sztuce (to zasługa przede wszystkim dyrektora programowej Zany Onckule). Oczywiście, zorientowanie na nowości zachodnich ośrodków artystycznych ma swoje plusy i minusy. Kierunki działalności centrum *kim?* pod względem stylistyki w dużej mierze opierają się na nurtach konceptualizmu, a także postkonceptualizmu, wchodzącego w mezialians z rynkiem – w produkcji sztuki tego rodzaju relacja między formą a treścią jest niezauważalna, niezdefiniowana czy wręcz niepotrzebna, treść dzieła zostaje zredukowana do kilku ogólnych terminów i wyrażających je form. Tej części łotewskich odbiorców, która interesuje się estetycznymi poszukiwaniami neokonceptualizmu, centrum *kim?* oferuje program wysokiej jakości, prezentując twórczość uznanych artystów,

zarówno zagranicznych, jak i rodzimych, co potwierdza istnienie silnych więzi między lokalnymi a tak zwanymi globalnymi tendencjami.

Mówiąc o znaczeniu centrum *kim?* dla sztuki łotewskiej, należałoby wspomnieć jeszcze o początkach tego centrum, związanych ściśle z VKN, czyli Wydziałem Komunikacji Wizualnej na Łotewskiej Akademii Sztuki, wyjątkowym w skali kraju; ta uczelnia jako jedyna na Łotwie ma wydział zajmujący się edukacją z zakresu sztuki nowoczesnej, pod kierunkiem artysty Ojārsa Pēteronsa, jednego z pionierów konceptualizmu na Łotwie. VKN różni się bardzo od innych wydziałów na Łotewskiej Akademii Sztuki, koncentrujących się na sztuce klasycznej, akademickiej. VKN kładł nacisk na media cyfrowe, wideo i konceptualne formy designu – chociaż absolwentom tego wydziału często zarzucano zbyt duże wzajemne podobieństwo form wyrazu, to właśnie przedstawiciele VKN profesjonalnie stworzyli mocny szkielet łotewskiej sztuki współczesnej.

Druga instytucja skupiona na sztuce współczesnej to Łotewskie Centrum Sztuki Współczesnej (LCCA) [lot. *Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs*], które powstało ze wspomnianego Centrum Sztuki

Krista i Reinis Dzudzilo, *RESPICE POST TE. HOMINEM TE MEMENTO*, instalacja miejska, Sculpture Quadrennial Riga, 2016, fot. Lauris Aizupietis



Współczesnej Fundacji Sorosa. LCCA to dynamiczna platforma organizująca wystawy oraz aktywnie wspierająca badania nad sztuką współczesną przez długofalowe, nieformalne projekty edukacyjne. Orientację ideologiczną Łotewskiego Centrum Sztuki Współczesnej w dużej mierze determinuje analityczna i krytyczna obserwacja przez pryzmat sztuki procesów zachodzących w społeczeństwie i polityce, a nie tylko pielęgnowanie i rozpowszechnianie popularnych estetyk artystycznych. LCCA, na którego czele stoi jedna z najbardziej znanych kuratorek na Łotwie – Solvita Krese, swoją działalność realizuje przez różne projekty zarówno na Łotwie, jak i za granicą, nie jest jednak związana z konkretnymi miejscami wystawowymi, nie licząc niedużej galerii Ofiss [Biuro] w centrum Rygi. Stałe miejsce wystawowe to „element tożsamości” instytucji sztuki współczesnej, dlatego ten aspekt zmniejsza możliwości LCCA podejmowania aktywnych działań. Należy podkreślić, że LCCA to jedyna dzisiaj instytucja na Łotwie, która w jakimś stopniu implementuje krytyczność do łotewskiej sztuki – mimo że w innych krajach lewicowa sztuka stanowi oczywistą część kultury współczesnej, na Łotwie ta nisza jest prawie niezapełniona, a zagospodarować ją próbuje właśnie LCCA organizowanymi przez siebie wydarzeniami. Najbardziej znanym i najgłośniejszym projektem LCCA jest festiwal sztuki Survival Kit, zapoczątkowany w 2009 roku jako twórczy protest przeciw kryzysowi ekonomicznemu, któremu towarzyszył narastający społeczny pesymizm. Za pomocą różnych wystaw i performansów w opuszczonych oknach wystawowych sklepów podczas festiwalu nakłaniano społeczeństwo do szukania rozwiązań typu DIY w znaczeniu zarówno dosłownym, jak i przenośnym. Festiwal odbywa się regularnie, jednak z każdą edycją zmniejsza się jego twórcza spontaniczność, dryfując ku politycznej poprawności.

Czy sztuka potrzebuje swojego miejsca?

Jeszcze jednym ważnym aspektem festiwalu Survival Kit jest to, że co roku odbywa się on w innych, opuszczonych i zaniedbanych miejscach. Organizatorzy tym samym zwracają uwagę na ogromną liczbę opuszczonych budynków w Rydze, które równie dobrze mogłyby zostać wykorzystane na działalność kulturalną. Brak miejsc specjalnie przeznaczonych na użytek działalności artystycznej sprawił, że najpopularniejszym formatem wydarzeń artystycznych na Łotwie stały się imprezy okazjonalne lub coroczne – festiwale, w odróżnieniu od Survival Kit, skupiające się na jednej konkretnej dziedzinie sztuki. Raz na cztery lata, począwszy od lat 70., odbywa się tu quadriennale rzeźby. Centrum nowych mediów RIXC, działające już od 20 lat, organizuje Festiwal Sztuki i Nauki, który szuka punktów wspólnych dla tych dwóch dziedzin; nowsze festiwale są poświęcone fotografii – Ryski Fotomiesiąc [Rīgas Fotomēnesis] i Ryskie Biennale Fotografii, które zresztą jest pierwszym wydarzeniem na Łotwie w formacie biennale.

Od dawna pałaca jest kwestia budowy Łotewskiego Muzeum Sztuki Współczesnej. Ożywione rozmowy o potrzebie powołania nowego muzeum trwały już od lat 90., a w 2014 roku osiągnęły swój cel: Łotewskie Ministerstwo Kultury, fundacja AB Charitable oraz Fundacja Borisa i Ināry Teterevsów zawarły porozumienie w sprawie budowy muzeum – ma ono zostać otwarte w 2021 roku.

Forma tych ogólnokrajowych, zakrojonych na dużą skalę wydarzeń przypomina największe międzynarodowe artystyczne imprezy – kuratorzy nawiązują do aktualnych tematów w polityce i kulturze, zapraszają zarówno miejscowych artystów, jak i starają się przyciągnąć „sławy” cenione na całym świecie. Organizuje się szereg imprez składających się z centralnej wystawy i różnych imprez towarzyszących, takich jak wystawy indywidualne, panele dyskusyjne, seminaria.

Dynamika festiwalu artystycznych kompensuje brak miejsc wystawowych i niezależnych galerii, jednak niektórzy miłośnicy sztuki, którzy trafili do Rygi poza sezonem festiwalowym, mogą przekonać się na własne oczy, że prawie nie ma tu miejsc, w których można by organizować wystawy – po prostu brakuje odpowiednich budynków i pomieszczeń. Częściowo funkcję taką pełni sala wystawowa Arsenal [lot. Arsenāls] w Łotewskim Narodowym Muzeum Sztuki, której ekspozycja w dużej części poświęcona jest sztuce drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku. Tej przestrzeni brakuje jednak zdecydowanej kuratorskiej wizji – najczęściej wystawy w Arsenale poświęcone są jakiemuś aktualnemu tematowi bądź są retrospektywą sztuki już uznanej, „klasycznej”. Podobne problemy organizacyjne ma Ryska Przestrzeń Sztuki [lot. Rigas Makslas Telpa], która dziś jest jedyną wielkopowierzchniową budowlą przeznaczoną na wystawy artystyczne, wybudowaną w ostatnich latach (otwarcie miało miejsce w 2008 roku). Nadzór nad nią sprawowały władze Rygi i pozwolenie na jej użytkowanie jest wydawane organizatorom wystaw o bardzo różnych formatach – zarówno etnograficznych przeglądów, jak i ważnych imprez artystycznych, tak więc jej program jest dość zróżnicowany.

Z powodu braku powierzchni wystawienniczych na Łotwie pałaca staje się kwestią budowy Łotewskiego Muzeum Sztuki Współczesnej. Ożywione rozmowy o potrzebie powołania nowego muzeum trwały już od lat 90., a w 2014 roku osiągnęły swój cel: Łotewskie Ministerstwo Kultury, fundacja AB Charitable oraz Fundacja Borisa i Ināry Teterevsów

Ieva Kraule, *Sophie*, 2017, instalacja, α: *Deceived Deceivers*, widok wystawy, fot. Ansis Starks, dzięki uprzejmości kim? Contemporary Art Centre, Ryga



zawarły porozumienie w sprawie budowy muzeum – ma ono zostać otwarte w 2021 roku. Obecnie myśli się o budowaniu świadomości społecznej i otwartości na sztukę współczesną za pomocą supernowoczesnego, prestiżowego budynku muzeum, który sam w sobie ma świadczyć o znaczeniu sztuki. Brak reprezentacyjnej przestrzeni dla sztuki współczesnej, jak również brak zainteresowania tym problemem władz państwowych, a czasem nawet wręcz cyniczne podejście do potrzeb kulturalnych, zostało przeciwstawione wizji Muzeum Sztuki Współczesnej, które ma być dowodem na rozwój łotewskiej kultury i na przynależność do tak zwanego zachodniego systemu wartości. Jest to konieczne, ponieważ, jak zarzucała w publicznej dyskusji inna fundacja dążąca do powstania Łotewskiego Muzeum Sztuki Współczesnej – Fundacja „Sztuka potrzebuje miejsca” [lot. „Mākslai vajag telpu”] – „jesteśmy jedynym krajem w Europie bez muzeum sztuki współczesnej”. Instytucje kultury, w tym muzea, są coraz bardziej przywiązane do systemów ratingowych kultury masowej – ważne, żeby być popularnym, różnorodnym, aktywnym, odpowiadać każdej grupie odbiorców. Porównując sytuację najprężniejszych na świecie centrów sztuki i Łotwy, trzeba wskazać, że na Łotwie te tendencje pojawiają się dopiero teraz, ujawniają się powoli i umiarkowanie, a planowana budowa Muzeum Sztuki Współczesnej stanowi żywy przykład tego procesu.

Scena galeryjna

Z dala od kulturowych, politycznych i ideologicznych sporów działają w Rydze galerie, z których jako główną i obecnie najważniejszą można wskazać Galerię Alma. Jak na razie to jedyna placówka w formacie galerii, która konsekwentnie skupia się na ekspozycji prac sztuki współczesnej. Wystawy w Galerii Alma (którą kieruje Astrīda Riņķe) odznaczają się wysoką jakością w łotewskim życiu artystycznym – galeria współpracuje z wąskim, ale znaczącym gronem uznanych artystów. Styl galerii można określić jako

stonowany i elegancki – bez głośniejszych, prowokacyjnych tematów. Wystawy i reprezentujący je artyści zajmują się zarówno tradycyjnie rozumianą sztuką konceptualną, jak i sztuka wykorzystującą narrację nowych mediów. Galeria Alma dziś najlepiej reprezentuje artystów łotewskich na globalnym rynku sztuki, przez regularny udział w największych targach sztuki. Na przykład w tym roku na targach Art Brussels galeria prezentowała prace, których autorem był Krišs Salmanis – jeden z czołowych reprezentantów konceptualizmu na Łotwie, który cieszy się uznaniem za sprawą prac minimalistycznych, ale niepozbowionych humoru. Z kolei na największych dziś włoskich targach sztuki Artissima 2016 galeria wystawiła prace malarza Ēriksa Apaļaisa. Ēriks Apaļais to również jeden z łotewskich artystów rozpoznawanych na arenie międzynarodowej, który przenosi na język malarstwa różne koncepty lingwistyczne, tworząc prace niosące intelektualny przekaz.



Evita Vasiljeva,
*Nothing Lost,
Nothing Found*,
fot. Liga Spunde,
dzięki uprzejmości
Galerii 427

Ważne miejsce w życiu artystycznym na Łotwie zajmuje także galeria Māksla XO [Sztuka XO], która jest obecnie wiodącą komercyjną galerią na Łotwie. Galeria koncentruje się na tradycyjnych dziedzinach sztuki, reprezentuje najbardziej znanych łotewskich malarzy, rzeźbiarzy, grafików, a od czasu do czasu eksponuje także prace artystów innych dziedzin. Na przykład Kristapsa Ģelzisa, który swoje wyraziste, gorzkie i ironiczne obserwacje przenosi najczęściej na dwuwymiarowe formaty – prezentowane były one na Art Vilnius '16, gdzie Ģelzis reprezentował galerię Māksla XO. Jednym z najbardziej cenionych artystów w ostatnich latach stał się również uczestniczący regularnie w targach Positions Berlin grafik Paulis Liepa, który w swoich melancholijnych dziełach łączy obiekty codziennego życia z estetyką socrealizmu.

Na międzynarodowych targach sztuki, a nie tylko na działalności na Łotwie, koncentruje się Galeria Bastejs [Fortyfikacja], stając się przez to ważnym łącznikiem w popularyzacji sztuki łotewskiej, także poza

Nagrody i zaszczyty

Coraz większe znaczenie dla lokalnej sceny artystycznej ma mecenat prywatnego kolekcjonera sztuki Jānisa Zuzānsa. Kilka lat temu stworzył on Salon Sztuki Mūkusalas, który funkcjonuje zarówno jako galeria prezentująca jego prywatną kolekcję, jak i platforma do tworzenia i eksponowania nowych dzieł. Salon Sztuki Mūkusalas z powodzeniem łączy tradycję klasycznego salonu, pełniąc funkcję miejsca spotkań, z równie ważną funkcją miejsca do twórczych poszukiwań dla artystów. W Salonie Sztuki Mūkusalas odbyło się na przykład, w łotewskiej wersji, eksperymentalne biennale artystów i krytyków sztuki Artishok (kuratorzy: Indrek Grigor i Šelda Puķīte). Jednak znaczenie na skalę światową ma przede wszystkim przyznawana przez salon Nagroda im. Purvītisa [fot. Purvīša balva] opiewająca na 28,5 tys. euro, najwyższa nagroda w dziedzinie sztuk wizualnych na Łotwie. Przyznawana jest ona raz na dwa lata artyście albo grupie artystów za wybitną

Monotonne życie galerii przez ostatnie dwa lata ożywiła Galeria 427 prowadzona przez artystów Kasparsa Groševsa i Ievę Kraule, którą można by nazwać nieoficjalnie jedyną niezależną galerią sztuki na Łotwie.

granicami Europy. Spośród reprezentujących ją artystów największe zainteresowanie za granicą wzbudził Kristians Brekte, który swego czasu zaczynał jako dowcipny prowokator, poruszając takie tematy jak śmierć, seksualność czy przemoc, i którego postać ciągle może wywoływać oburzenie w łotewskim środowisku kulturalnym. Jednocześnie na targach nowej sztuki Start, które w tym roku odbyły się w Galerii Saatchi, szczególne uznanie zdobyły prace Atisa Jākobsonsa, który jest jednym z najbardziej przekonujących malarzy młodego pokolenia na Łotwie – specjalizuje się on w produkcji monochromatycznych, subtelnych instalacji podejmujących temat transcendentalności.

Ogólnie rzecz biorąc, to monotonne życie galerii przez ostatnie dwa lata ożywiła galeria 427 prowadzona przez artystów Kasparsa Groševsa i Ievę Kraule, którą można by nazwać nieoficjalnie jedyną niezależną galerią sztuki na Łotwie. Galeria 427 skupia się na eksperymentalnych środkach wyrazu w sztuce, nie usiłując dopasować się do warunków ideologicznych w kulturze i polityce ani do lokalnych tendencji dyktowanych modą. Program galerii czasem może wydawać się za mocno oparty na subiektywnych wyborach, jednakże istnieje duża szansa, że z biegiem lat rozwinie się i udoskonali.

pracę, która nawiązuje do współczesnych problemów i która, jak głosi regulamin, „łączy życie współczesne, duchowe ideały i uniwersalne wartości”. Laureatem nagrody zostaje artysta, który otrzyma najwyższą ocenę ekspertów i specjalnego jury. Nie da się zaprzeczyć, że nagrody stanowią pozytywny czynnik stymulujący – zarówno pod względem praktycznym, ekonomicznym, jak i dlatego że są wygodnym narzędziem służącym do obserwacji procesów w sztuce. Z drugiej strony Nagroda im. Purvītisa spotyka się też z krytyką z powodu zbyt przewidywalnych kryteriów oceny i przywiązania do konkretnych modeli sztuki. Oceniani i nominowani najczęściej są już artystami uznanymi, którzy są dobrze rozpoznawani w środowisku i tworzą w określonych estetycznych ramach, przez które rozumie się mniej czy bardziej tradycyjne dziedziny, jednak z wyłączeniem eksperymentalnych, prowokacyjnych form artystycznych. Taka polityka wyklucza z kręgu Nagrody im. Purvītisa znaczną część łotewskich artystów, na przykład tych związanych z działalnością wspomnianych na początku instytucji, takich jak LCCA i kim?.

Nagrodę im. Purvītisa otrzymało jak dotąd czterech artystów, z których każdy na swój sposób jest ważny dla łotewskiej sztuki współczesnej i zasłużył na to, by o nim tutaj wspomnieć. Pierwszą w historii



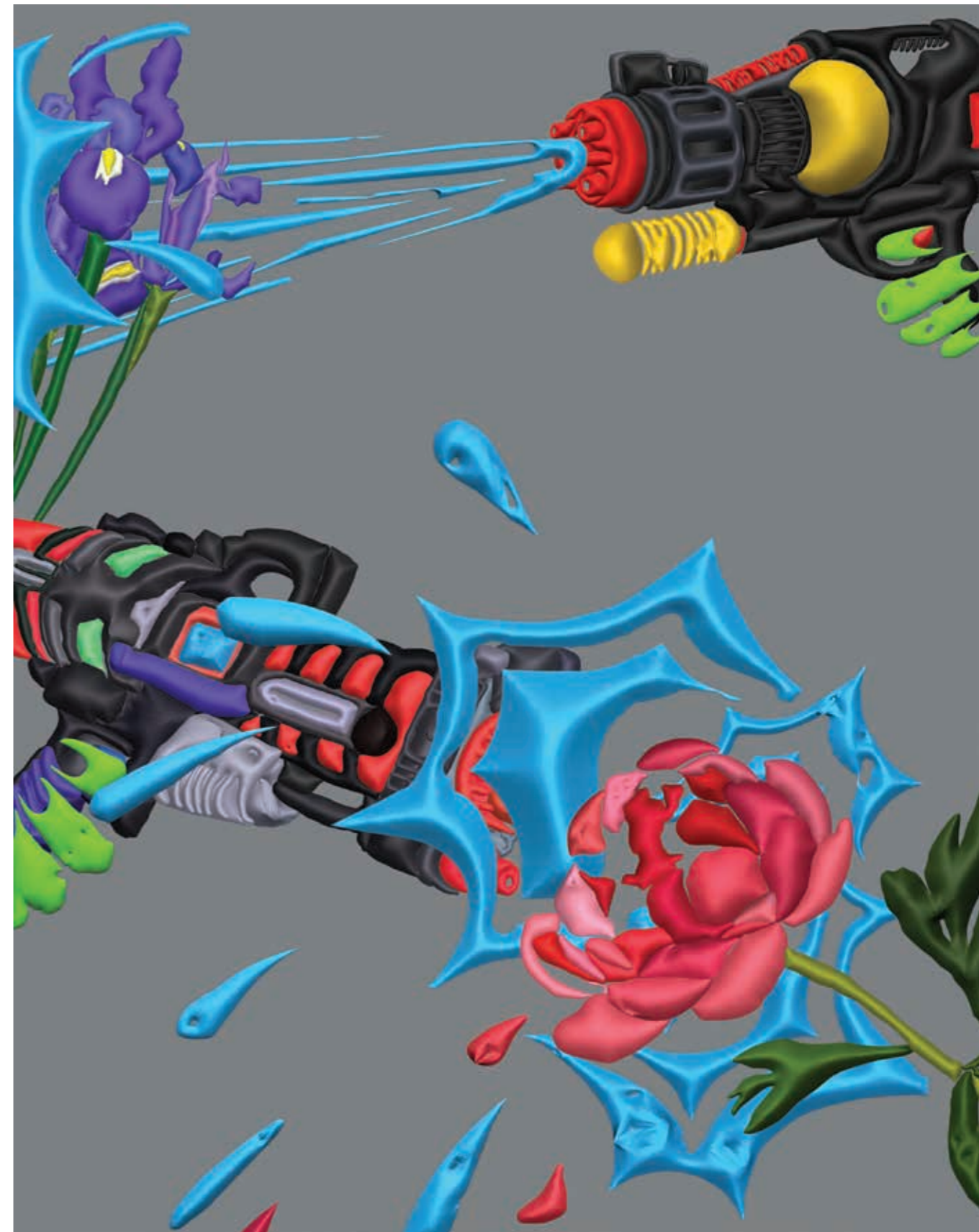
Katrina Neiburga / Andris Eglītis, *ARMPIT*, instalacja multimedialna, 2016, mat. prasowe Coachella 2016

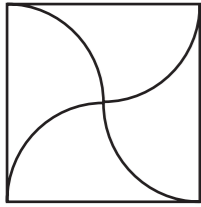
Nagrodę im. Purvītisa, przyznaną w 2009 roku, otrzymała artystka Katrīna Neiburga za pracę *Solitude*. Neiburga to jedna z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicielek łotewskiej sztuki w kraju i za granicą, a jej instalacje i prace wideo inspirowane badaniami antropologicznymi łączą w sobie bezpośredniość dokumentu i poetycką zdolność do uogólniania pewnych zjawisk. W 2011 roku laureatem został Kristaps Ģelzis za serię wystaw *Być może* [lot. *Varbūt*], w której artysta znany z konceptualnej, ostrej ironii zwraca się ku różnym „zawirowanom” codzienności, dokumentując je techniką akwareli. Pośrednią kontynuacją tej serii prezentował łotewski pawilon na Biennale w Wenecji w 2011 roku. Wydaje się, że Nagroda im. Purvītisa ma jakiś dziwny (i nieoficjalny, rzecz jasna) związek z reprezentacją łotewską na Biennale w Wenecji, bo również zdobywca nagrody z 2013 roku, malarz Andris Eglītis, w roku 2015 razem z pierwszą laureatką nagrody, Katrīnā Neiburgā, reprezentował Łotwę w Wenecji drewnianą instalacją podobną do statku kosmicznego, i zatytułowaną *Armpit*, ukazującą uznawane za męskie hobby, jakim jest majsterkowanie w garażu, jako postkomunistyczny, społeczny fenomen. Ostatni laureat z 2015 roku, Miķelis Fīšers, reprezentował w tym roku Łotwę na Biennale w Wenecji.

Na koniec coś o najnowszych wydarzeniach w łotewskiej sztuce. Za równoważną Nagrodzie im. Purvītisa inną nagrodę w stylu „best of” można uznać ustanowioną dwa lata temu Nagrodę Rezydencyjną kim?. Pozwala ona obiecującemu (w wieku do 40 lat)

Coraz większe znaczenie dla lokalnej sceny artystycznej ma mecenas prywatnego kolekcjonera sztuki Jānisa Zuzānsa.

łotewskiemu artyście lub współpracującemu ze sobą dwóm artystom wziąć udział w programie rezydencyjnym w jednej z organizacji partnerskich centrum kim? za granicą. W 2015 roku decyzją międzynarodowego jury laureatką została Darija Meļņikova, a w 2016 roku Ieva Epnere, która odniosła znaczący sukces na arenie międzynarodowej. Jej prace były prezentowane przez ostatnie dwa lata na moskiewskim Biennale Sztuki Współczesnej, na wystawie indywidualnej w Polsce w Miejscu Projektów Zachęty, jak również w salach *Art in General* w Nowym Jorku. Jako jeszcze inny łotewski głos na artystycznej arenie międzynarodowej należy wymienić artystkę Līgę Spunde, która otrzymała nagrodę jury Europejskiej Nagrody Absolwentów Wyższych Szkół Artystycznych Startpoint 2016 (Czechy) za swoją pracę dyplomową, instalację *Przechodzień* [lot. *Pārgājiens*].





Milena, Milena...

TEKST: Adam Mazur

Podróże do Polski i wizyty u Mileny są częścią życia Sharon Lockhart. Nawet jeśli efektem końcowym, który widzimy w galerii, są składające się na eksponowany w kolejnych galeriach i muzeach projekt *Milena, Milena...* cykle fotograficzne, filmy i dokumentacja, to dużo ważniejsza od finalnych dzieł wydaje się zmiana, jaka zachodzi w obu kobietach.

Na każdym z trzech, wielkoformatowych zdjęć Milena siedzi przy stole. Właściwie to jedno i to samo zdjęcie wykonane w krótkich odstępach czasu. Nawet kilka sekund wystarczy, by zmienić układ ciała, gest dłoni, nastrój sceny, a także jej znaczenie. Fotografie są więc niemal identyczne i skrajnie od siebie odmienne. Pionowy, choć zbliżony do kwadratu kadr barwnej fotografii sugeruje, że zdjęcie wykonano aparatem analogowym na film średniego formatu. Fotografie zwykle pokazywane są w galerii tak, by nie można było zobaczyć wszystkich naraz. To nie jest fotograficzny tryptyk.

Sekwencja trzech portretów nastoletniej dziewczyny jest emocjonalnym studium dojrzewania, przemiany, ale także zapisem więzi pomiędzy fotografką i modelką, podmiotem i przedmiotem obserwacji.

Sharon Lockhart (ur. 1964) poznała Milenę w Łodzi w 2009 roku. Do Polski Lockhart zaprosił Adam Budak, z którym wcześniej artystka pracowała w Kunsthaus Graz, a teraz miała realizować projekt dla Festiwalu Czterech Kultur. Lockhart szukała tematu do nowego projektu, gdy zobaczyła bawiące się na zapuszczonych łódzkich podwórkach dzieci. W nakręceniu filmu statyczną kamerą pomagała jej właśnie Milena Słowińska, dziewczyna, która rządziła podwórkiem. Wprawdzie sama Milena w czterdziestominutowym filmie *Podwórka* się nie pojawia, ale to właśnie z nią artystka nawiązała luźną znajomość, a z czasem przyjaźń. Dalsza współpraca miała miejsce przy okazji kuratorowanej przez Budaka w 2013 roku w stołecznym CSW Zamek Ujazdowski wystawy indywidualnej Lockhart.

INTERPRETACJE



Sharon Lockhart, *Milena, Jarosław, 2013, 2014*, © dzięki uprzejmości artystki, neugerriemschneider, Berlin i Gladstone Gallery, Nowy Jork i Bruksela

Wystawa nosiła tytuł *Milena, Milena...* i była pierwszą po 10 latach przekrojową wystawą Lockhart, a zarazem pierwszą z serii ekspozycji o tym tytule, które w różnicowany formalnie sposób – przede wszystkim przez ekspozycję filmów, fotografii, zapisu rozmów – eksplorowały relację między amerykańską artystką i polską nastolatką. Mimo różnicy wieku i trudności w komunikacji – Lockhart nie mówi po polsku, a Milena po angielsku – powstała między nimi relacja, którą mieszkająca na co dzień w Los Angeles artystka utrzymywała i rozwijała przez kolejne lata. Podróże do Polski i wizyty u Mileny stały się częścią życia Lockhart. Nawet jeśli efektem końcowym, który widzimy w galerii, są składające się na eksponowany w kolejnych galeriach i muzeach projekt *Milena, Milena...* cykle fotograficzne, filmy i dokumentacja, to dużo ważniejsza od finalnych dzieł wydaje się zmiana, jaka zachodzi w obu kobietach. Widoczne w kolejnych pracach Lockhart dojrzewanie Mileny przekłada się na kolejne warstwy oraz coraz bardziej skomplikowaną strukturę projektu. W rozwijających projekt filmach, czyli w *Rudzienku* (2016), pojawiają się koleżanki Mileny, trudne, dojrzewające dziewczyny mówiące o swoich problemach, marzące o ucieczce i innym, lepszym życiu. Ciekawszy od kontekstu wziętego z pism Janusza Korczaka i redagowanego przezeń „Małego Przeglądu”, trywialnych wynurzeń i psychologizujących dialogów pomiędzy artystką a Mileną (i samymi dziewczynami), wydaje się sam obraz. Inaczej niż w eksplorujących podobne wątki pracach artystów, takich jak Sally Mann czy Mona Kuhn, o Davidzie Hamiltonie i Jocku Sturgesie nie wspominając. Lockhart nie chodzi o podkreślenie seksualności dziecka, które staje się kobietą. Jeśli już

opisać można w kategoriach *tableaux*, co podkreśla ich niejednorodny charakter obrazu fotograficznego grającego z tradycją malarską. W tym kontekście *Milena* jest konsekwentnym rozwinięciem wcześniejszych prac Lockhart, która tworzyła między innymi nawiązujące do malarstwa holenderskiego portrety młodych kobiet we wnętrzach. Pojedyncze piktorialne portrety uwodziły bogactwem szczegółu i emanowały niezwykłą aurą, lecz nie zbywało im na psychologicznej głębi oraz – co może ważniejsze – autentyczności, którą ma w sobie Milena. Sztuczność obecna w dawniejszych portretach Lockhart znika w kontakcie ze spontaniczną i buntowniczą dziewczyną. Jakkolwiek specyficzna, relacja z polską nastolatką z biednej, upośledzonej społecznie rodziny okazała się interesująca dla publiczności angielskiej (Liverpool Biennial, 2014), szwedzkiej (Bonniers Konsthall, 2014), szwajcarskiej (Kunstmuseum Luzern, 2015), amerykańskiej (Arts Club Chicago, 2016). Wybrana przez jury pod kierownictwem Adama Budaka Lockhart wraz z Mileną i koleżankami pojechały wiosną 2017 roku do Wenecji reprezentować Polskę na biennale sztuki. Historia jest zdumiewająca, lecz jeszcze ciekawsze wydają się same dzieła, spośród których uwagę zwraca sekwencja zrealizowana w 2013 roku w Jarosławiu.

Milena przyłapaną została przez fotografkę w zwyczajnej, codziennej sytuacji. Przed posiłkiem lub po, a może w trakcie rozmowy. Dziewczyna też jest zwyczajna, o regularnych, dość pospolitych rysach twarzy. A jednak w tych zdjęciach kryje się więcej, niż wydaje się przy pierwszym przelotnym spojrzeniu. Szczegóły sprawiają, że obraz jest absorbujący. Na każdym z trzech zdjęć Milena pozuje przy drewnianym stole

Ciekawszy od kontekstu wziętego z pism Janusza Korczaka i redagowanego przezeń „Małego Przeglądu”, trywialnych wynurzeń i psychologizujących dialogów pomiędzy artystką a Mileną (i samymi dziewczynami), wydaje się sam obraz.

przykrytym białą, ręcznie dzierganą serwetą w geometryczne wzory. Siedzi na taborecie wciśniętym między stół i starą drewnianą szafę. Słoje drewna tworzą abstrakcyjną kompozycję przecinaną dwoma ciemnymi, pionowymi liniami, w jakie układają się krawędzie drzwi szafy. Milena siedzi przy prawej krawędzi kadru odwrócona do wpadającego do pomieszczenia światła plecami, zwrócona w kierunku obiektywu aparatu. Opalona dziewczyna o silnych ramionach ubrana jest w biały top, spod którego wystają ramiączka czarnego



Sharon Lockhart, *Milena, Jarosław*, 2013, 2014, © dzięki uprzejmości artystki, neugerriemschneider, Berlin i Gladstone Gallery, Nowy Jork i Bruksela

szukać analogii w historii fotografii, to działaniom Lockhart bliżej do realizowanych również w Polsce, w sierocińcach, serii zdjęć Ahlam Shibli pod tytułem *Wydomowienie* (2009), a nawet historycznego cyklu Dawida Szymina (David „Chim” Seymour) pod tytułem *Children of Europe* (1948–1949). Zainteresowanie autorki *Mileny* dorobkiem Janusza Korczaka z kolei kojarzyć się może z kanoniczną książką Zofii Rydet *Mały człowiek* (1965), w której zdjęcia sąsiadowały z cytatami z pism autora *Króla Maciusia*. Fotografie Lockhart

stanika. Na lewej dłoni ma złotą bransoletkę. Długie blond włosy są zaczesane do tyłu, podtrzymywane różową, plastikową opaską. Milena jest jeszcze dzieckiem i zarazem silną młodą kobietą. Na każdym zdjęciu, siedząc w tym samym miejscu, przyjmuje nieco inną pozę (krytycy piszą o „dokumentalnym teatrze” Lockhart). Na dwóch zdjęciach widać kolano zgiętej nogi wystające spod stołu, na którym dziewczyna wspiera prawy łokieć, lewą ręką opierając się o stół. Jednak to układ ramion oraz tułowia Mileny stanowią zmienną na każdym kolejnym zdjęciu. Raz fotografowana kładzie głowę na stole, chowając twarz w zgiętym ramie-

co oddalają potrzebę dotarcia do psychologicznej prawdy dzieła sztuki (Adam Budak pisał o „interwałach pustki”). Kolejne odsłony trwającego wciąż procesu, filmowe projekcje, przestrzenne aranżacje wystaw mogą mieć dla Lockhart, Mileny, jak i odbiorców tej sztuki charakter nie tyle katartyczny, co terapeutyczny. Mogą, ale nie muszą. Zawsze zostają przecież świetnie oświetlone, doskonale ustawione, pięknie oprawione i znakomicie odbite zdjęcia.

W dyskusji o Milenie pada zarzut o nieetyczne wykorzystanie przez Lockhart nieletniej, w dodatku pochodzącej z biednej, borykającej się z problemami

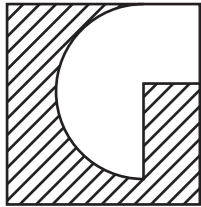
Milena wydaje się nie tylko świadoma bycia fotografowaną, ale także utrzymywania pod kontrolą własnego wizerunku. To ważny argument w dyskusji o etycznym kontekście realizowanego przez Lockhart cyklu.

niu. Na innym odwraca się w stronę szafy, zasłaniając twarz lewą dłonią. Wreszcie na trzecim widzimy twarz i niebieskie oczy patrzącej w obiektyw Mileny pomiędzy dłońmi, którymi najprawdopodobniej przed chwilą jeszcze się zasłaniała. Gdyby nie delikatny, spontaniczny uśmiech, sytuacja mogłaby wydawać się przemocowa, tak jakby Milena nie akceptowała bycia fotografowaną przez stojącą z drugiej strony stołu Lockhart. Jeśli na dwóch zdjęciach dziewczyna wygląda na załamana lub zniechęconą, to trzecie jednoznacznie budzi pozytywne emocje i zaprzecza gestom zamknięcia. Milena wydaje się nie tylko świadoma bycia fotografowaną, ale także utrzymywania pod kontrolą własnego wizerunku. To ważny argument w dyskusji o etycznym kontekście realizowanego przez Lockhart cyklu. Eksponując zdjęcia w galerii na różnych ścianach, tak by nie można ich było zobaczyć równocześnie, artystka zostawia swobodę widzowi, który wybiera kierunek zwiedzania i interpretacji. Sekwencja portretowa w ten sposób zyskuje wymiar przestrzenny, ale także czasowy. Trzy fotografie wprowadzają szereg możliwości, strukturalnie zbliżając się do zapisu filmowego. Co ciekawe, Lockhart często traktuje nie tylko fotografię w sposób filmowy, ale także spowalniając i zatrzymując ruch kamery filmowej, zbliża ruchomy obraz do fotografii. Historia Mileny opowiedana przez Sharon Lockhart angażuje emocjonalnie, ale jest również afektywną pułapką zastawioną na widza, który ostatecznie nie ma dostępu do procesów zachodzących między kobietami, autorką i bohaterką rozgrywającej się sztuki. Oddzielająca od siebie poszczególne zdjęcia przestrzeń galerii (lub stron katalogu) jest wypełniona projekcjami, oczekiwaniami i doświadczeniami, które nie tyle unieważniają,

rodziny. Te argumenty pojawiały się również wcześniej w analizach prac Lockhart fotografującej niewidome dziewczyny czy robotników. Artystka z jednej strony odpowiada, wskazując na etnograficzny wymiar swoich prac, z drugiej zaś udowadniając, że jej spojrzenie w gruncie rzeczy podkreśla podmiotowość portretowanych. Do tych argumentów dodać można istotny brak choćby jednej fałszywej czy też sentymentalnej nuty w zdjęciach z cyklu *Milena*. Jakkolwiek kojarzyć nam się może stara szafa i charakterystyczna serweta, to dziewczyna mogłaby być fotografowana nie w Jarosławiu, tylko w Milwaukee lub gdziekolwiek na znanym nam Zachodzie. Argument o polskiej biedzie pewnie będzie powracał, podobnie jak dyskusja o relacji przedmiot-podmiot w ramach projektu, który przecież – jak żadna realizacja nie tylko artystyczna – nie jest wolny od relacji władzy. Przeciwnie, tak jak w wypadku Lockhart bierze je pod uwagę, podkreśla ich rolę i śmiało przekracza.



Sharon Lockhart, *Milena, Jarosław*, 2013, 2014, © dzięki uprzejmości artystki, neugerriemschneider, Berlin i Gladstone Gallery, Nowy Jork i Bruksela



Słowo kupieckie

FOTOGRAFIE: Karol Grygoruk

Z Piotrem Nowickim rozmawia Jakub Banasiak

Sztuce potrzebny jest spokój i dystans. Jest z nią tak samo jak z dobrym winem – nie można wypić duszkiem butelki, bo nic z tego nie będzie, poza kacem. Trzeba delektować się nią powoli, w ciszy, i tak samo podchodzić do kolekcjonowania.

Jakub Banasiak: Powszechnie uważa się, że rynek sztuki w Polsce powstał po 1989 roku.

Piotr Nowicki: Bzdura!

No właśnie, skoro pańska galeria w lutym skończyła 40 lat, musiała otworzyć się w... 1977 roku.

Tak w istocie było.

To była pierwsza w Polsce prywatna galeria sztuki. Czy tak? Pierwsza! Nie jedna z pierwszych. To jest temat, którym bardzo łatwo można wyprowadzić mnie z równowagi. Mam zasadę, że nie rozmawiam o tym, czy mam najlepszą galerię, czy nie, bo to jest kwestia gustu. Natomiast nie dam sobie odebrać pierwszeństwa. W 1976 roku dostałem z Ministerstwa Kultury i Sztuki zezwolenie na prowadzenie prywatnej galerii sztuki współczesnej. Numer: 1/76. Czekałem na nie prawie dwa lata.

W Polsce Ludowej prywatny handel sztuką „uspołeczniono”, czyli zdelegalizowano w 1950 roku. Powstały Desy, państwowe salony wystawiennicze. Sztukę współczesną można było kupić tylko tam.

W 1975 roku wszystko się zmieniło. Wydano rozporządzenie, że mogą powstawać prywatne galerie sztuki współczesnej – nie antykwiariaty, lecz galerie.

Kim pan wtedy był? Co robił?

Studiowałem historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Wcale nie marzyłem o tym, żeby mieć galerię sztuki współczesnej. Lubiłem raczej starocie, pisałem pracę magisterską z historii meblarstwa warszawskiego u profesora Tadeusza Jaroszewskiego, pod kierunkiem doktor Bożenny Majewskiej-Maszkowskiej. Jeszcze przed studiami, a potem w trakcie studiów, pracowałem w Muzeum Narodowym. Byłem przekonany, że po magisterium





Wernisaż wystawy: Jonasz Stern, *Malarstwo*, 29 maja 1987. Po lewej stronie: Jan Dobkowski, Stasys Eidrigevičius, Erna Rosenstein; na drabince Piotr Nowicki, fot. Erazm Ciołek, dzięki uprzejmości Galerii Piotra Nowickiego

będę kontynuował karierę muzealnika, pisząc i opracowując historię meblarstwa, bo wtedy był to mało przebadany temat, a mnie on interesował. Napisałem nawet pracę magisterską o meblach warszawskich XIX wieku. Być może dzisiaj byłbym muzealnikiem właśnie odchodzącym na emeryturę, jednak 11 czerwca 1975 roku zmarł mój ojczym, który w pawilonie na tyłach Nowego Świata miał atelier naprawy biżuterii. Coś trzeba było zrobić z tym pawilonem i doszliśmy z mamą do wniosku, że otworzę galerię.

Dlaczego sztuka współczesna?

Bo na antykwariat nie dostałbym zezwolenia, a na sztukę współczesną właśnie otworzyła się taka możliwość. To była miłość z rozsądku.

Jak wyglądał proces zdobywania zezwoleń? Przecierał pan szlaki.

Trwał prawie dwa lata. Na szczęście moja mama była blisko związana z sektorem prywatnym, bo przez niemal 30 lat była prezesem Zrzeszenia Prywatnego Handlu i Usług, funkcję tę pełniła z wyboru i społecznie. To oczywiście miało znaczenie – przy jej doświadczeniu łatwiej mi było pokonać meandry biurokracji. Z kolei dzięki mojej przyjaciółce Gai Natorf, osobie niesłuchanie życzliwej i zawsze gotowej przyjść z pomocą w sprawach trudnych i bezna- dziejnych, zostałem przyjęty przez wiceministra kultury i sztuki,

Tadeusza Kaczmarka, który niesłuchanie się ucieszył z mojego pomysłu. Ministrem był wtedy Józef Tejchma, partyjny liberał. Tadeusz Kaczmarek powiedział: „Fantastyczny pomysł, już widzę w Warszawie jak w Genewie całą ulicę galerii...”. Poczuję się tak, jakbym był w Europie, a do Europy jeździłem od 1972 roku, więc wiedziałem, jak ta prawdziwa Europa wygląda. Więc ja też bardzo się ucieszyłem, tylko szybko okazało się, że zdanie ministra nie przekłada się na działanie urzędników, którzy nie mieli pojęcia, jak się do tego zabrać – przepisy były nowe, nikt tego przed nimi nie załatwiał. Głównym problemem było to, żeby móc poprowadzić galerię na zasadzie komisju. Przecież nie było mnie stać na to, żeby kupować od artystów wszystkie prace i potem je sprzedawać!

Jak wtedy wyglądał społeczny klimat w odniesieniu do działalności prywatnej?

Z roku na rok coraz lepiej. Mama prowadziła bardzo znany sklep z krawatami na ulicy Brackiej 5 – istnieje do dzisiaj, tylko prowadzi go już ktoś inny. Mama od 1949 roku prowadziła go przez 56 lat. To była właśnie prywatna inicjatywa! Z jednej strony mieliśmy lepiej od innych, bo mieliśmy więcej pieniędzy – to nie ulega kwestii. Tyle że wtenczas to się ukrywało. Ja na przykład pisałem w adresie: ulica Słoneczna 18, mieszkania 1, żeby ukryć, że to był segment, domek. Określenie „willa” po prostu mroziło, można było dostać domiar za samą nazwę.



Wernisaż wystawy: Andrzej Novak-Zempliński, *Malarstwo. „Widoki architektoniczne”*, 18 października 1980

A nastawienie władz?

Oficjalnie złe, ale nieoficjalnie to i „czerwony” nie był przeciwny. Zresztą, wie pan, o polskich komunistach mówiło się, że są jak rzodkiewki: na zewnątrz czerwoni, w środku biali.

Jak potoczyły się rozmowy w ministerstwie?

Na szczęście wiceminister Kaczmarek dopilnował wszystkiego, bo gdyby nie on, to sprawa nigdy nie zakończyłaby się pomyślnie. Bardzo pomogła mi również pani Teresa Grzybowska, która jest ekonomistką i przyszła do ministerstwa kultury z innej instytucji, więc nie była ze środowiska. Ona też uważała, że to jest fantastyczny pomysł. Tak naprawdę to ona wszystko poprowadziła i krok po kroku pilotowała całą sprawę.

Żadnych przeszkód?

Wiele! Na przykład pytano: „No, a gdzie pan ma ten lokal?”. „A, na Nowym Świecie”. „Uuu, to niedobrze”. I to mówił dyrektor Departamentu Prawnego! „Wie pan, tam już są galerie. Gdyby miał pan na Pradze... Tarchominie... Może niech tam pan prowadzi galerię?” Dzisiaj to inaczej brzmi, ale wtedy Praga to było zupełnie jak Mińsk Mazowiecki! W ogóle było inaczej, bo dzisiaj nawet w Mińsku Mazowieckim łatwiej byłoby prowadzić galerię niż wtenczas w Warszawie. Po prostu ludzie przyjeżdżali do centrum i to w tym miejscu powinna być galeria. Poza tym na całym

świecie jest tak, że galerie usytuowane są w centrach. Klienci kupują różne rzeczy i od razu mają porównanie – cenowe, jakościowe. Więc w tym samym ministerstwie, w którym pracowała pani Grzybowska, inny urzędnik chciał mnie wysłać na Pragę. Złe pojęta demokracja. Później okazało się, że zezwolenie można było dostać, tylko mając lokal, a ja lokal akurat miałem! Jeszcze później miałem niemiłe spotkanie z niezującym już od dawna panem Januszem Przewoźnym, który wcześniej był dyrektorem naczelnym P. P. Desa. Ja byłem wrogiem numer jeden Desy, bo oni mieli wyłączność na handel sztuką. Ceny ustalała komisja, a co ustaliła, to było święte; te ceny były drastycznie utrzymywane, bo „nie” i koniec. Sztuka dawna musiała być droższa, więc współczesna była tańsza. A tu nagle wyłom! Niezależna galeria sztuki, która będzie wyceniała, jak chce, która rozmawia z artystą – to było szaleństwo!

Ale udało się.

Po dwóch latach tak. Cudem. Pan Janusz Przewoźny, który w międzyczasie został dyrektorem Departamentu Plastyki Ministerstwa Kultury i Sztuki, wręczał mi podpisany dokument. Tyle że wręczał mi go na stojąco, to znaczy nie poprosił, żebym spoczął czy chwilę porozmawiał. Powiedział tylko: „Gdybym przyszedł tu dwa tygodnie wcześniej, to nigdy by pan tego zezwolenia nie dostał”. I ja naiwnie, będąc niemalże w wieku studenckim, zapytałem: „Panie

Ja byłem wrogiem numer jeden Desy, bo oni mieli wyłączność na handel sztuką. Ceny ustalała komisja, a co ustaliła, to było święte. A tu nagle wyłom! Niezależna galeria sztuki, która będzie wyceniała, jak chce, która rozmawia z artystą – to było szaleństwo!

dyrektorze, dlaczego?” „Dlatego, że to będzie handel kiczem”. Powiedziałem: „Panie dyrektorze, na pewno nie będzie to Zachęta, ale proszę dać mi czas, żebym się wykazał”. „No tak, tak...”

Tak powstał dokument numer 1.

Tak właśnie.

Wiele galerii założono po panu? Szybko to szło?

Szybko; po mnie otworzyło się szereg galerii, na przykład siostry Alicja i Bożena Wahl na Żoliborzu. Jakies dwa miesiące po mnie, jeszcze przed siostrami Wahl, pozwolenie dostał pan Marian Borowy. Otworzył galerię w hotelu Victoria. Miał obrazy ustawione na ziemi, kilkadziesiąt płócien, jedno za drugim. Szwarz, mydło i powidło. Głównie widoki Starego Miasta, kwiaty, czasami dawał mu coś Tadzio Dominik, który pijał w Zielonym Barku i w ramach wymiany trafiały tam jego obrazy. Można było i tak – to jest tak zwany wolny rynek! On zresztą z tego żył o wiele lepiej niż ja, jestem o tym święcie przekonany. Wie pan, cyrkulacja turystów w takim hotelu była nieprzerwana...

A jak wyglądało to u pana?

Zupełnie inaczej! Przede wszystkim w galerii na Nowym Świecie była tak zwana ekspozycja. Nie było wieszania obrazów jeden przy drugim, co było nagminne w Desie, która mieściła się *vis-à-vis* na Nowym Świecie 23. Prowadziła tę galerię najpierw pani Lucyna Kubicowa, a później niezapomniana Barbara Janicka. Tam każdy centymetr ściany musiał być wykorzystany, w związku z czym wisiąco wszystko, a poziom był bardzo różny – bo i klient był różny. Desa musiała mieć towar dla każdego. Ja nie. W tamtych czasach wykształcił się model galerii, który przetrwał do lat 90.

Na czym on polegał?

Na tym, że miałem duży wybór bardzo różnych prac, ale dobrze wyeksponowany i starannie wyselekcjonowany.

Co to właściwie znaczy?

To znaczy, że poza malarstwem, grafiką i rzeźbą miałem też biżuterię, szkła artystyczne, tkaniny – bardzo modna była wtedy tkanina artystyczna, łącznie z Abakanowicz; przecież ona też zaczynała od tkaniny. Wszystko najwyższej klasy! Jak szkło, to od Henryka Albina Tomaszewskiego, Ludwika Kiczury, Zbigniewa Horbowego czy Tasjosa Kiriazopoulou. Biżuterię dostarczali najwybitniejsi złotnicy: mój nieżyjący już przyjaciel Joachim Sokólski, ponadto Marcin Zarębski, Jacek Byczewski, Jacek Rochacki. Rodzice Rochackiego byli współzałożycielami spółdzielni złotników ORNO, wspaniali ludzie, w czasie okupacji ukrywali Jerzego Jurandota i jego żonę, Stefanię Grodzieńską. Wie pan, ta biżuteria też nadawała charakter. Mielśmy zaprojektowane przez Kamę Nowicką gabloty – tego

nie widziało się gdzie indziej. Nie tak łatwo było wejść w taką współpracę. Rzemiosło artystyczne zapewniało galerii codzienne utrzymanie. Moją znakomitą klientką była Elżbieta Penderecka, która kupowała u mnie wiele razy – prezenty dla przyjaciół zza granicy. Zresztą początkowo nie wiedziałem, kim jest ta pani – po prostu przychodziła od czasu do czasu piękna kobieta i kupowała najpiękniejsze rzeczy, jakie miałem. Dowiedziałem się, kim jest, w kolejce po bilety lotnicze, przy ulicy Waryńskiego, bo to było jedyne miejsce, w którym sprzedawano bilety na loty międzynarodowe. Kolejka była na trzy godziny stania i pani Elżbieta stanęła akurat za mną, z dziećmi. Ukłoniłem się, ale nie rozmawialiśmy. Kiedy przyszła w końcu moja kolej, tubalnym głosem poprosiłem o bilet do Budapesztu – byłem tam umówiony z kolegą, który uciekł do Wiednia, więc mogliśmy się spotkać w Budapeszcie. Wydawało mi się, że jestem szalenie ekstrawagancki, po czym pani Elżbieta podeszła do sąsiedniego okienka i dyskretnie poprosiła o trzy weekendowe bilety do Nowego Jorku. Podała też nazwisko. Zdębiałem, bo Nowy Jork to było wtedy jak San Escobar, a co dopiero na weekend! Państwo Pendereccy mają wspaniałą pamięć i do dziś dostają zaproszenia na Festiwal Beethovena. Dzięki pani Elżbiecie poznałem wspaniałych kolekcjonerów, z którymi przyjaźnię się do dzisiaj; niezwykle wytrawni, z najwyższej półki.

A malarze? Z kim pan współpracował?

Wie pan, galerie żyją razem z właścicielami. Więc i mój gust zmienił się od tamtego czasu, ale wtenczas byłem nastawiony na tak zwaną nową figurację, może z lekkim surrealistycznym akcentem. Pani Maria Anto uczestniczyła w pierwszym pokazie. Byli Marek Sapetto i Wiesław Szamborski z Akademii Sztuk Pięknych. No i Tadzio Dominik, a także Krystyna Brzechwa, Piotr Bogusławski, Marian Czaplą, Teresa Pągowska, Stefan Gierowski, Henryk Musiałowicz, Jacek Sienicki, Jan Dobkowski. Poza nową figuracją miewałem prace Henryka Stażewskiego i Ryszarda Winiarskiego, z którym bardzo się przyjaźniłem. Później jeszcze Leszek Rózga i Stanisław Fijałkowski z Łodzi, a także Krzysztof Skórczewski i Jacek Gaj z Krakowa, Kiejstut Bereźnicki z Gdańska, Andrzej Novák-Zempliński, malarz, który maluje portrety koni w angielskim dziewiętnastowiecznym pejzażu – niesłychanie ceniony i poszukiwany. Pierwszy obraz, który sprzedałem, a który *notabene* w zeszłym roku wrócił na rynek – bardzo żałuję, że za późno spojrzełem do katalogu i go nie odkupiłem – to była *Róża* Tadeusza Dominika. Sprzedałem go w zawrotnej cenie 2 tys. złotych. To było około 200 dolarów.

Jak te 200 dolarów miało się do przeciętnej pensji?

To były cztery pensje, coś takiego. Za 100 dolarów można było żyć przez miesiąc na wysokim poziomie. Butelka wódki w Peweksie kosztowała dolara.



Najlepszymi klientami byli cudzoziemcy, którzy kupowali obrazy. Malarstwo było tak tanie w stosunku do cen zachodnich, że niektórzy przyjeżdżali ciężarowymi samochodami i kupowali po kilkaset obrazów.

Czy władze obserwowały jakoś program galerii?

Niby kierunek musiał być „odpowiedni”, ale wtedy nikt nie zwracał na to specjalnie uwagi. Proszę pamiętać, że to są jeszcze lata 70., względnie liberalne, jesteśmy jeszcze przed Solidarnością i stanem wojennym.

Kto u pana kupował?

Mieliśmy klientów z takiego charakterystycznego wieżowca przy ulicy Smolnej, na Skarpie Wiślanej. Tam były mieszkania tylko za dolary i stamtąd przychodzili bardzo różni ludzie, ale przeważnie to byli ci, którzy wrócili z dawnej emigracji.

Z wojennej emigracji?

Tak, już zaczęli wracać z emigracji z czasów wojny. Wie pan, za Gierka już były pozory demokracji, konta dewizowe, można było łatwiej wyjechać za granicę. Ci emigranci przychodzili do mnie i kupowali bardzo dużo rzeczy na prezenty dla swoich dzieci, wnuków, wysyłali sztukę współczesną za granicę, bez żadnego problemu. Wtedy bardzo dobrze sprzedawała się na przykład grafika. Prowadziliśmy z nimi rozmowy, przy trzecim zakupie to już byliśmy zaprzyjaźnieni, atmosfera zawsze była inna niż w salonach państwowych, można rzec – normalna. To byli klienci codzienni, kupowali przede wszystkim drobiazgi. Co kupić dziewczynie, żonie, mężowi? Srebrne spinki do mankietów albo perfumy w Peweksie. Bo nie było nic innego. Część już miała parę flakonów perfum, to woleli kupić ładny przedmiot.

Jacy to byli ludzie? Środowiska inteligenckie?

Zdecydowanie. Nie było wtenczas środowisk finansowo-lokacyjnych, a w każdym razie one nie lokowały środków w sztuce współczesnej, raczej w rynku antykwarycznym. Kupowali też u mnie dyplomaci – pracownicy ambasad, a także udziałowcy spółek polonijnych, które zaczęły się wtedy pojawiać. To byli ludzie, którzy mieli już kontakt z dużym kapitałem – nasza nowa burżuazja. Wielu z nich zdobywało doświadczenie w handlu zagranicznym, ale szybko przechodzili na własny rachunek. Wie pan, ich zarobek był już oparty na realnym kursie dolara.

Kto jeszcze?

Wolne zawody. W zdecydowanie najmniejszym procencie, bo artyści znają artystów i obdarowują się wzajemnie. Taki Tadzio Dominik, który przesiadywał nie tylko w Victorii, ale też w Europejskim czy Bristolu, znał wszystkich tych, którzy się bawili. Więc oni nie musieli przychodzić już do mnie. Proste. Ale najlepszymi klientami byli cudzoziemcy, którzy kupowali obrazy. Malarstwo było tak tanie w stosunku do cen zachodnich, że niektórzy przyjeżdżali ciężarowymi samochodami i kupowali po kilkaset obrazów. To szło... Robili potem wystawy „sztuka polska” gdzieś

Czy w Niemczech, a potem po prostu tym handlowali. No i „badyłarze”, czyli prywatna inicjatywa rolnicza. Akurat nie kupowali u mnie, bo to dotyczy sztuki dawnej, ale historie o tym, że w progu galerii staje facet, który naprawdę ma słomę w butach, i prosi o najdroższy obraz, są prawdziwe.

Czyli generalnie biznes szedł wtedy dobrze?

Powiedziałbym, że wtenczas szedł lepiej niż dzisiaj.

Kilkadziesiąt obrazów naraz... Z tego się robią duże pieniądze.

Tak. Bardzo duże.

Nie było z tym problemów przy rozliczeniach podatkowych, władza nie patrzyła krzywo?

Polak potrafi.

A jacyś klienci z kręgów partyjnych?

Nie, w ogóle. Klientów w galerii nie było zbyt wielu. Jesteśmy bardzo małym miastem – mieszkają tu miliony, owszem, ale sam, że tak powiem, mięszsz kulturalny nie jest duży. To jest bolączką do dzisiaj. Jak ktoś chciał kupić obraz, to szedł do artysty i kupował u niego. Szczególnie osoby ze świecznika, bardziej znane. Dla nich to nie było problemem. Ale na szczęście byli też kolekcjonerzy. Wśród moich klientów są rodziny, które kupują u mnie od trzech pokoleń. To średnie pokolenie, moje, sześćdziesięcio-, siedemdziesięciolatków, ma już dzieci, ale u mnie kupowali jeszcze dziadkowie tych dzieci! Łatwo można policzyć, że jak ja miałem 25–26 lat, to ci zamożni ludzie mieli lat 50.

Ale rozumiem, że to była mniejszość?

Ilościowo to była mniejszość. Powstało kilka wspaniałych kolekcji. Mówię tu o kolekcjach niewidocznych, o których nie wiedzą kuratorzy, z których obiekty nie są brane na wystawy, bo po prostu sobie spokojnie wiszą w domach.

Kto należał do najdroższych artystów?

Stażewski zawsze był na górnej półce. Z nim nie było dyskusji o cenie – tyle kosztowało, ile kosztowało.

Pamięta pan ile?

Jeżeli Dominik kosztował 2 tys., to Stażewski kosztował 5 tys.; to była taka różnica.

Jak często robiło się wtedy wystawy?

Ja robiłem dwie rocznie.

Dwie? I to wystarczyło?

Tak.

A co pomiędzy?

Pomiędzy była tak zwana ekspozycja, czyli prace artystów, których obrazy do siebie pasowały. Tak jak już wspominałem, galeria nigdy nie była przeładowana obrazami!

Czy wtedy było coś takiego jak reprezentowanie artysty na wyłączność?

Nie. O ile mi wiadomo, to siostry Alicja i Bożena Wahl próbowały wprowadzić ten system współpracy z artystami, ale artyści nie byli wierni. Nikomu. Trudno więc mówić o stałych artystach. W rezultacie nawet dzieła znanych twórców wpływały w nieprzewidzianych miejscach, to było całkowicie poza kontrolą. Dla rynku – dramat. Wzorcowym przykładem postawy była świętej pamięci profesor Teresa Pągowska. Pamiętam czasy, kiedy jej duży obraz, który dziś kosztuje mniej więcej 120 tys. złotych, kosztował 12 tys. I kiedyś przyszedł do mnie pewien klient, właśnie w tej sprawie. Miałem trzy obrazy, Teresa nigdy nie dawała więcej, trzy to i tak było dużo. Popatrzył, popatrzył, w końcu mówi: „Super”. Po czym wychodzi.

Poszedł do pracowni?

Tak jest! Zadzwoniłem do Teresy, pytam: „Teresko, jaką kwotę podałaś?”. Ona mówi: „Piętnaście”. „Ale u mnie były po dwanaście”. „Tak, ale u mnie miał możliwość wyboru z 30 obrazów, a poza tym miał zaszczyt poznać mnie”. Tak to wyglądało. Innym razem, będąc w Paryżu, rozmawiałem z panią Denise René o Stażewskim i ona mówi: „No tak, ale jak ja mam pracować ze Stażewskim, kiedy zbliżają się wakacje i przyjeżdżają do mnie polscy studenci z jego obrazami i chcą mi je sprzedać po 100 czy 500 dolarów?!”. Zagraniczny marszand nie miały szans w utrzymaniu w ryzach takiego artysty. Jedyny, który był wówczas bardzo mocno pilnowany, to był Jerzy Stajuda. Nim się zajmowała prawdopodobnie pani Anka Ptaszkowska. Stajuda wystawiał w dobrej galerii i jego obrazy, których nie było na polskim rynku, były tutaj bardzo drogie. Teraz z kolei jest artystą, moim zdaniem, niedocenionym, bo nie bije rekordów cenowych, a wtenczas... Tak samo swoje pięć minut miał Beksiński, z którym też współpracowałem, już w latach 80.

To przejdźmy do lat 80. Stan wojenny, bojkot... Jak to wpłynęło na galerię?

Galerie prywatne nie były objęte bojkotem. Nie było źle widziane, jeżeli artyści wystawiali w galeriach prywatnych. A może nawet wręcz przeciwnie. Stan wojenny wcale nie był dla nas złym czasem, przy czym mam na myśli sprawy ekonomiczne, a nie ideologiczne! Nikt nas nie bojkotował. Nie było czegoś takiego. Ja tylko dwukrotnie wyprosiłem telewizję.

Skąd w stanie wojennym telewizja u pana w galerii?

Pewna gwiazda, aktorka, chciała żebym zrobił wystawę prac jej ówczesnego przyjaciela. To był chyba 1984 rok, oni wtedy mieszkali w jakimś małym mieszkanku niedaleko galerii, ale do miłości dużo miejsca nie potrzeba. Ja już się prawie na to zgodziłem i ona mówi: „Cudownie, zaproszę telewizję”. Ja na to, że w takim razie nie robimy wystawy. I nie zrobiłem jej. Z kolei na wystawie Krzysztofa Skórczewskiego z Krakowa, który miał u mnie kilka wystaw grafik, po prostu telewizja przyszła nagrać materiał. Powiedziałem: „Proszę państwa, dziękujemy”, i tyle. Nie miałem z tego powodu żadnych kłopotów, nikt mnie nie posadził. Nie chodziło nawet o bojkot. To po prostu było w złym guście.

Jak w takim razie zmieniło się funkcjonowanie galerii po wprowadzeniu stanu wojennego?

Nijak.

A sprzedaż?

Sprzedaż się zmieniła. Była coraz większa.

Kto wtedy kupował sztukę współczesną?

Ci sami, co przedtem. Do 1989 roku było równo. Publiczność była cały czas ta sama.

Kupował pan prace od artystów do własnej kolekcji?

Naturalnie. Kupowałem i kupuję do dzisiaj. Na przykład w 1984 roku kupiłem od Franka Starowieyskiego *Teatr rysowania*. Spotkaliśmy się w Desie na MDM, a znaleźmy się wtedy bardzo słabo. Zaczął bardzo ogólnie: „A czego pan właściwie szuka?”. „Trudno odpowiedzieć, bo kolekcjoner zawsze czegoś teoretycznie szuka”. On na to: „Mam obrazeczek do sprzedania”. I tak krok po kroku, „bułkę przez bibułkę”, mówi: „Taki mały obrazeczek, 72 metry kwadratowe”. „A ile, panie Franku, chciałby pan za ten obrazeczek?”. I on mi powiedział cenę... Nieadekwatną do kompozycji składającej się z 12 płócien. Jak się później okazało, problem polegał na tym, iż obrazy były namalowane do programu telewizyjnego i chciano je wyrzucić, po prostu nie miał kto tego przejąć. On podał mi rękę, ja mówię: „Nie mam ze sobą pieniędzy, ale się umówimy i przyjdę do pana”. Pojechałem do galerii na Nowy Świat i moja współpracownica mówi: „Słuchaj, dzwoni Ninka Rozwadowska z Hożej. Strasznie się denerwuje, bo ma coś ważnego”. Pytam, co się stało. „Franek dzwoni i pyta się, czy ma podpisywać każdą część, czy ty to będziesz ciął? Bo podobno kupiłeś od niego cały *Teatr*...”. Mówię, że oczywiście nie będę ciął, tylko zostawię w całości. Franek się pytał, co ja z tym zrobię. Powiedziałem mu, że postawię to w małym pokoju; to oczywiście był żart, bo nie miałem aż tak dużego „małego” pokoju. Później przyjeżdżał sprawdzić, czy rzeczywiście mam na to przestrzeń. Wtedy miałem jeszcze w moim domu 12 lokatorów, więc zanim mogłem to postawić, minęło 30 lat.

I co się z tym stało, ma pan to nadal?

Nie, sprzedałem. Z bólem, ale jednak! Pozostały zdjęcia i piękne wspomnienia.

Jak wyglądało życie artystyczno-wernisażowe w latach 80.? Wesolo. Bardzo wesoło! Tylko niech pan pamięta, że wtedy życie artystyczne było bardzo skromne, co powodowało, że w pewnych miejscach bywali po prostu wszyscy. Nie sposób było w tych miejscach nie spotkać znajomych. Sytuację ratowały kluby środowiskowe. SPATiF, SARP i słynny Ściek na Trębackiej, klub filmowców. I to było wszystko. Jeszcze były dyskoteki studenckie, Stodoła i Hybrydy. I już. No i wernisaże, między innymi u mnie. Na przykład pewnego razu miała u mnie wystawę artystka, która się nazywa Anne Rothschild. Na wernisaż Anne przyszli absolutnie wszyscy, jej nazwisko przyciągało. Bardzo miła pani, z belgijskiej linii Rothschildów. Poznałem ją u moich przyjaciół w Paryżu. Na wernisażach bywała cała tak zwana intelektualna „warszawka”; nie tylko historycy sztuki, pracownicy muzeów i artyści, ale także ludzie związani z innymi dyscyplinami kultury: a więc z jednej strony Maria Anto, Erna Rosenstein, Marian Czapla czy Tadzio Dominik, ale też Maryla Rodowicz, Daniel Olbrychski, Artur Sandauer, Jerzy Połomski, Edmund Fetting. Poznałem wtedy całą artystyczną elitę. Na moje wernisaże przychodziło po kilkaset osób.



Wernisaż wystawy: Jacek Maria Hohensee, *Malarstwo i biżuteria*, 14 września 1978. W głębi Andrzej Novak-Zempliński, po prawej Maja Swieżawska-Roqueplo, dzięki uprzejmości Galerii Piotra Nowickiego

Reformy Balcerowicza spowodowały, że było mi gorzej, sprzedaż załamała się po raz pierwszy w historii. No, ale przecież nie żyję tylko dla siebie. Ten kraj stanął na nogi.

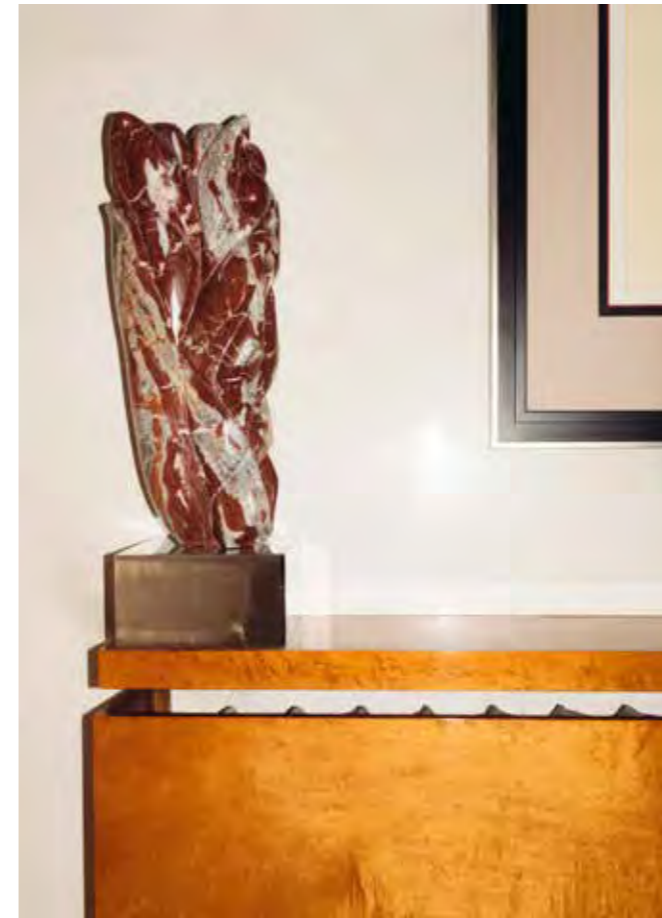
Wernisaże były, jak dziś mówi młodzież, „wypasione”. Wtedy jeszcze nie było markowych alkoholi, później był taki czas, że alkohol był reglamentowany, więc na przykład można było kupić tylko koniak ormiański Bieły Aist. Po ugoszczeniu gości koniakiem strasznie bolała potem głowa! No, ale zawsze mieliśmy morze alkoholu, w przeciwieństwie do galerii państwowych lub związkowych, gdzie był jeden stolik, sześć butelek i nie miał kto zapłacić. U mnie była taka zasada, że wydawałem niewielkie katalogi. Katalog był zawsze na wernisażu i zawsze płaciła za niego galeria. No i konieczna była zgoda cenzury z ulicy Mysiej 3. A wie pan, katalogi w tamtym czasie kosztowały bardzo dużo, chociaż były niewielkie. Jak te katalogi w Paryżu zobaczyła pani Denise René, jeszcze w latach 70. czy w początkach 80., to od razu zapytała: „Boże, ile to kosztuje?!”. Była zdumiona, bo to była ręczna robota: wklejane reprodukcje, bardzo precyzyjnie. Nie ze snobizmu, tylko z braku środków i dobrego przemysłu poligraficznego. Myśmy się wtedy zachwycali politurą zachodnich katalogów, twardymi okładkami i błyskiem, a dla niej oznaką jakości było ręczne wykonanie.

Ludzie kultury, którzy bywali u pana na wernisażach kupowali potem w pana galerii?

Tak, ale sztukę, powiedzmy, mniej poważną. I drobne prezenty.

A jak pan oceniał polityczne zmiany 1986–1987 roku? Początki kapitalizmu, liberalizacja kultury i nauki?

Patrzyłem na to z podziwem i wyciągałem wnioski. Właśnie w tym czasie założyłem Fundację Polskiej Sztuki Nowoczesnej. Nadal prowadziłem galerię, choć nie było to łatwe, bo artyści nie są łatwi, poza tym każda nowa galeria zawsze jest najlepsza. A moja nie była już nowa, no i znajdowała się w mało prestiżowym miejscu. Na początku wszyscy się zachłysłi, że Nowy Świat i tak dalej, ale już na przełomie lat 80. i 90. wstyd było mi tam kogoś zaprosić – po prostu był już inny standard. W pewnym momencie mówiono: „Taki facet, co prowadzi galerię w jakichś pawilonach...”. Wie pan, mnie to nie obrażało, ale powiem szczerze, że bolało. Jak ja kupuję obraz, jako kolekcjoner, to mi jest naprawdę wszystko jedno, gdzie go kupuję – tyle że jak są gorsze warunki, to jest szansa, że



Uważam, że sztuka potrzebuje bardziej ciszy niż pustego rozgłosu. Ja proponuję specjalną kulturę sprzedaży – z możliwością wzięcia do domu, pomieszkania przez tydzień z obrazem... To jest istotne, dom aukcyjny tego panu nie da.

i cena będzie niższa. Z kolei jak pan wchodzi do bardzo drogiego wnętrza, to musi pan do obrazu doliczyć czynsz – to zrozumiałe. Przecież ani miasto, ani państwo nas nie utrzymuje. Więc ja też zacząłem myśleć o zmianie lokalu.

Jaki miał pan stosunek do reform ekonomicznych, do Balcerowicza?

A jaki mogłem mieć? Ekonomia nareszcie zaczęła wracać na drogę ekonomii. Reformy spowodowały, że było mi gorzej, sprzedaż załamała się po raz pierwszy w historii. Wcześniej zarabiałem o wiele więcej. To były inne pieniądze, pieniądze świeże, codzienny obrót na tych drobiazgach. No, ale przecież nie żyję tylko dla siebie. Ten kraj stanął na nogi. Dzięki temu mamy teraz kilkudziesięciu fantastycznych klientów. Ale na początku, po przemianach, było ich znacznie mniej niż w PRL.

Dlaczego?

Jak można było już oficjalnie zarabiać pieniądze, to wówczas sztuką zainteresowały się rekiny finansowe, bo wiadomo, że na sztuce się nie traci. Pieniądże leżały wtedy na ulicy. Dotyczyło to też rynku sztuki. Jeszcze na samym początku lat 90. ludzie kupowali co popadnie.

Krótko mówiąc, zwiększyła się konkurencja.

Zasadniczo. Pojawiły się nowe galerie. Doszły domy aukcyjne. Przestała się opłacać sprzedaż biżuterii, każdy handlował jakimś błyskotkami, nieważne, że marnymi. Dzisiaj, żeby zaspokoić

rynek biżuterią, trzeba mieć biżuterię szalenie wysmakowaną, szalenie ekskluzywną, szalenie drogą. Wraz z rozrostem sieci luksusowych sklepów mój pawilon przestawał mieć rację bytu. Duży procent klientów, szczególnie tych, którzy nie tylko kupowali, ale też sprzedawali, odszedł. Oni chcieli się skonfrontować z rynkiem, każdy chciał dostać za swój przedmiot jak najwięcej.

Zamiast wstawiać w komis do pana?

Tak. Zamiast tego dawali na aukcje.

Rozumiem, że pan jako kolekcjoner też uczestniczył w rynku aukcyjnym?

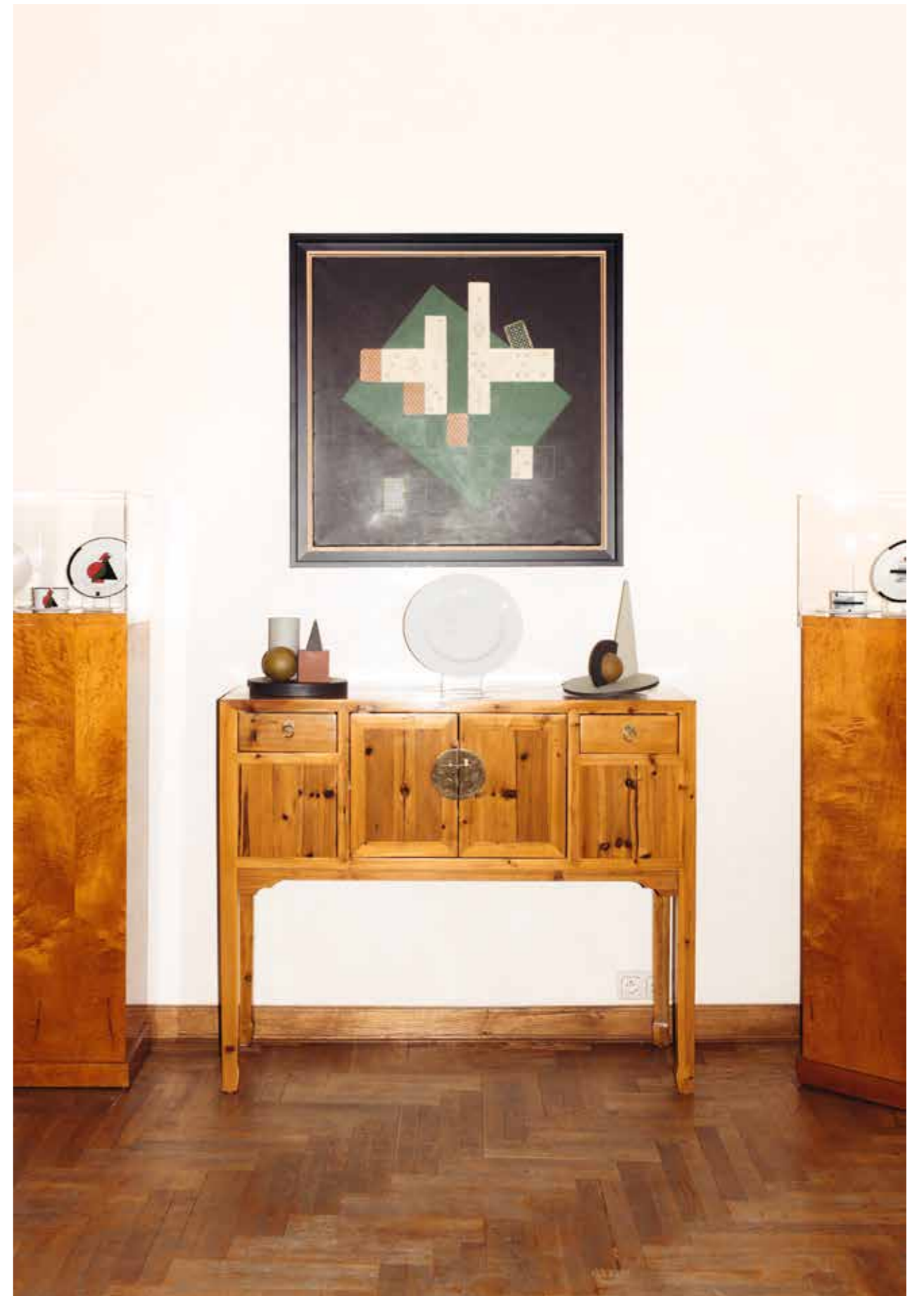
Tak, uczestniczę w nim zresztą do dziś.

Jak wyglądało to wtedy? Jak pan to zapamiętał?

Było to dla nas wszystkich nowością. Początek lat 90. to był okres tak zwanego łatwego pieniądza. Wtedy powstawały fortuny, bo były luki w przepisach. Na jednym samochodzie legalnie sprowadzonego alkoholu, na który nie było cła, można było zarobić 20 tys. dolarów. To była fortuna! Dom w Konstancinie kosztował 10 tys. Z lokatorami, ale 10. A tu jakiś facet miał pięć takich samochodów... Ludzie głupieli!

Jak to się przekładało na rynek sztuki?

To jeszcze były lata, kiedy pieniądź stanowił makulaturę, nawet jeżeli to był dolar. Ale on tak łatwo przychodził... Podam przykład: kupiłem pierwszy zagraniczny samochód, więc dostałem



Słowo kupieckie



Wystawa: Grzegorz Pabel, *Malarstwo*,
21 marca – 14 kwietnia 1978, dzięki
uprzejmości Galerii Piotra Nowickiego

Kiedyś było czymś normalnym, że klasa średnia wiesza na ścianach sztukę. Dzisiaj w Polsce to wciąż jest rzadkością. Ludzie patrzą na sztukę, szczególnie współczesną, z dystansem, boją się skompromitować, boją się, że kupią coś, co im się podoba, a co nie jest sztuką. To jest smutne.

wezwanie do urzędu skarbowego. Przyszedłem, pokazałem stan konta – powiedzmy, 20 tys. dolarów. I wtedy urzędnik mówi: „A, to przepraszam”. Było tak, że jeżeli gwarantował pan wpływ w dolarach do banku, to był pan bohaterem narodowym. A skąd ten pieniądz był – to nieważne. Po prostu był i pozostawał w kraju. Moim zdaniem po chorej epoce, która była wcześniej, nie dało się tego inaczej przeprowadzić i trzeba na to spuścić zasłonę miłosierdzia.

Ci ludzie kupowali sztukę? Koleś, który woził alkohol samochodami?

No pewnie. Wie pan, nie kupowali jakichś rzeczy wysmakowanych albo bardzo trudnych, ale Kossaka musieli mieć. To wtedy zmieniła się klientela. Radykalnie.

Mieli duże domy, to i dużo miejsca, czymś trzeba było te ściany zappełnić...

Tak, ale ta klientela mnie ominęła.

Proszę ją opisać.

Jak wyglądają nuworysze, to mniej więcej każdy wie. Nie wiadomo było, kto to jest, często przychodzili na aukcje w dresach, ze złotymi łańcuchami. Chcieli po prostu wydać pieniądze, które zarobili, jak na owe czasy można nawet powiedzieć, uczciwie. Wie pan, jest mi strasznie trudno oceniać tych ludzi.

Nie chcę ich oceniać, chodzi mi o opis.

Był potworny bałagan. Uważam, że musieliśmy przeżyć taki szalony czas, by przejść w nowy system. Tylko wie pan, przed 1989 rokiem było tak, że *pecunia non olet* – no, oczywiście do pewnej granicy. Ale generalnie sprzedawało się zróżnicowany towar. Jak mówiła pani Dulska, tymi pieniędzmi podatki płaciłem. „Ale ciocia od niej pieniądze bierze? – Biorę moja droga, ale tymi pieniędzmi podatki płacę”. Na tym polega czysty biznes, nawet w takim małym zakresie jak mój. Natomiast już po przełomie, nie od razu, ale po kilku latach, nastąpiła profesjonalizacja, klient stał się wymagający. Jak myśmy byli wszyscy zepsuci w latach 70., 80. czy nawet w początkach 90.! Dziś trzeba zabiegać o klienta. Ja zawsze mówię: „Jestem 24 godziny do dyspozycji moich klientów”. Nie ma tak, żeby ktoś wykonał za mnie pracę, którą ja wykonuję. Pracuję od rana do późnych godzin nocnych, bo muszę pójść i na kolację, i muszę się spotkać, po prostu muszę być do dyspozycji. Dzisiaj każda transakcja jest starannie wypracowana, to wszystko trwa tygodniami, nie jest tak, że ktoś wpadnie i wyjdzie z obrazem. Już nie. U mnie nie. W antykwiariatach na pewno tak. Udało mi się znaleźć swoją niszę w tym całym bałaganie, jakąś ministabilizację. Mam swoich klientów, mam ludzi, którzy darzą mnie zaufaniem. Uważam, że sztuka potrzebuje bardziej ciszy niż pustego rozgłosu. Ja proponuję specjalną kulturę sprzedaży – z możliwością wzięcia do domu, pomieszkania przez tydzień z obrazem... To jest istotne, dom aukcyjny tego panu nie da. Tymczasem coś, co w galerii wyglądało tak sobie, w domu, w wysokich wnętrzach, wygląda fantastycznie. Klienci dopiero w domu mówią: „Boże...”. Ja na to: „A nie mówiłem?”. Tak to jest. Chociaż oczywiście klient nasz pan.

Czy po 1989 roku były jakieś próby zawiązania branżowego zrzeszenia galerii?

Tak, były próby stworzenia czegoś takiego jak Stowarzyszenie Galerzystów, grubo przed Warsaw Gallery Weekend. Mieli znaleźć się w nim wszyscy, którzy prowadzili galerie na pewnym poziomie.

Natomiast wie pan, tym się trzeba zajmować, to wymaga czasu, a nikt z nas nadmiaru czasu nie posiada... Jest takie powiedzenie, że czas to pieniądz – ono nie kłamie. Zrobienie tego przymusowo to byłby idiotyzm. Z kolei nieprzymusowo nikt nie miał tyle czasu i chęci, żeby zając się tym w profesjonalny sposób. Przecież trzeba prowadzić jakąś rachunkowość, organizować zebrania... Wtedy każdy był bardzo zajęty sobą i własnymi interesami. Dzisiaj już mamy Stowarzyszenie Antykwariuszy i Marszandów Polskich, na szczęście!

Jaki był następny etap rozwoju galerii?

W 2003 roku przeszliśmy na ulicę Wierzbową. Ja sobie ten lokal wymarzyłem. Jak ktoś wierzy w wolę niebios, powie, że to jej ingerencja, jak ktoś wierzy w przypadki, powie, że to wspaniałe zrządzenie losu. Okazało się, że kancelaria adwokacka, która tu się mieściła, należała do mojej bardzo dobrej znajomej. Porozmawialiśmy i okazało się, że ona nie ma nic przeciwko temu, żeby przenieść kancelarię w inne miejsce. Ten lokal jest prestiżowy, ale nie na kancelarię! Przecież do prawników ludzie przychodzą z problemami, liczy się dyskrecja, a tutaj wielkie witryny z widokiem na plac Teatralny. Od razu widać, kto się konsultuje. Więc ja przyjąłem jej warunki, ona moje – i tak się zaczęło. Przez rok równolegle funkcjonował jeszcze lokal na Nowym Świecie.

Co zmieniło się po przeprowadzce?

Całkowicie zmienił się charakter galerii. Nie mamy już biżuterii, szkła i ceramiki. Pierwsza wystawa to były prace Katarzyny Kobro – pastele i rzeźby. Przyzna pan, że lepiej chyba nie można było zacząć. W następnych latach pokazywałem Teresę Pągowską, Tadeusza Dominika, Henryka Musiałowicza, ceramikę Władimira Niemuchina, malarstwo Eduarda Steinberga, kolaże Olyi Kroytor, Krystyny Piotrowskiej i – tym razem malarstwo Niemuchina. Przystawiliśmy się na to, co ja nazywam *haute couture*, czyli, tłumacząc dosłownie, wysokie krawiectwo na miarę. Kiedy ktoś przychodzi, rozmawiam z nim tak jak z panem teraz. Trwa to jakiś czas, bo muszę wiedzieć dokładnie, czego klient potrzebuje do swojej kolekcji. Następnie tego doglądam, poszukuję, a później, po jakimś czasie, albo to znajduję, albo nie znajduję. Szczęśliwie po tych wszystkich latach to w mojej głowie, a nie w notatkach znajdują się wszystkie ważne informacje. Ale proszę pamiętać, że stabilna moda na sztukę współczesną to na dobrą sprawę koniec lat 90. Dziesięć lat temu Ryszard Winiarski kosztował kilka tysięcy złotych, dziś 40 tys. czy 50 tys., a prace wybitne dochodzą na aukcjach do pół miliona złotych.

Jakby pan opisał model funkcjonowania pana galerii dzisiaj?

Model? Wie pan, ja po prostu wyciągam wnioski z tego, co dzieje się dookoła... Dbam też o to, żeby rzeczy u mnie były równie ciekawe, jeżeli nie ciekawsze jak u innych, a ceny niższe; u mnie na przykład może pan znaleźć obrazy najśłynniejszych rosyjskich artystów działających w drugiej połowie XX wieku. Nie wiem, czy jest jeszcze ktoś w tej części Europy, nie tylko w Polsce, kto miałby dostęp do takich prac. Poza tym u mnie każdy klient może negocjować cenę. Kiedyś targowanie się było absolutnie nie do przyjęcia. W latach 80., jak ktoś się pytał, czy może się targować, to mówiłem: „Oczywiście, ale tylko w górę”, bo było pięć osób czekających w kolejce na każdą lepszą rzecz. Natomiast teraz jest tak, że jest pięciu sprzedających, a nie kupujących. Jak jest kupujący, to targowanie elegancko nazywamy „negocjacja”.

Jak ocenia pan polski rynek sztuki współczesnej, tak generalnie?

Jak? Niech pan porówna obroty na rynkach aukcyjnych Sotheby's czy Christie's do naszych... Oni na połowie aukcji mają większy obrót niż wszystkie nasze domy aukcyjne razem w ciągu roku. A bierze się to stąd, że my nie mamy tej ciągłości historycznej, którą mają Francuzi, Niemcy, Włosi czy Hiszpanie; my płacimy teraz za 50 lat komunizmu. To, co myśmy potracili, ta kultura ziemiańsko-dworska, to są straty niewyobrażalne! Powstanie warszawskie, powstanie w getcie – to jest jedno, ale za to, co nastąpiło później, płacimy do dzisiaj. Moja rodzina miała majątek ziemski w okolicach Torunia – tak to się wtedy nazywało. Z opowiadań moich rodziców wiem, że do Torunia jechało się jak do wspaniałego miasta, gdzie były cudowne restauracje, gdzie ludzie przepijali pieniądze, gdzie kwitło życie, też kulturalne. Po 1945 roku to padło, całkowicie. Życie kulturalne w mniejszych miastach odżywa, ale bardzo, bardzo powoli. Kiedyś było czymś normalnym, że klasa średnia wieszka na ścianach sztukę. Dzisiaj w Polsce to wciąż jest rzadkością. Ludzie patrzą na sztukę, szczególnie współczesną, z dystansem, boją się skompromitować, boją się, że kupią coś, co im się podoba, a co nie jest sztuką. To jest smutne.

Nic nie zmieniło się na lepsze? Widzi pan to w jednoznacznie czarnych barwach.

Powiedzmy: w czarno-szarych. Ale tak, obraz mam pesymistyczny. Prawdopodobnie dlatego, że mam porównanie z tym, co było. Wie pan, dom, w którym się wychowywałem, i domy, które znałem – z kregów, powiedzmy, kupiecko-mieszczańsko-inteligentkich – to były miejsca pełne sztuki. W każdym z tych domów były dzieła sztuki. Moi rodzice się na tym tle odróżniali, bo moja mama nie znosiła starych rzeczy, więc wszystko w domu było nowoczesne – aż żałuję, że niektóre meble się nie zachowały. Ale była w nim kultura, dbałość o przedmiot, o wygląd. Pierwszy dom, w którym mieszkaliśmy, wybudowany od podstaw w Michalinie pod Warszawą, w latach 50., architektonicznie był żaden, ale był usytuowany na bardzo dużej działce i miał wolnostojący garaż, basen, fontanny. I klomb róż, gdzie rosło 3 tys. tak zwanych poliantów, różyczek rabatowych, hodowanych dla mamy specjalnie po to, żeby mogła robić z nich dekoracje dla gości, którzy odwiedzali nas w weekendy. Te dekoracje robiłem zresztą ja. Więc całe to środowisko otaczało się sztuką, niekoniecznie polską; część osób miała na przykład Holendrów – najróżniejsze rzeczy; wszędzie coś było. Te przedmioty żyły, wiadomo było, po co one tam są. Pewnie, Warszawa się spaliła, ale część przetrwała, coś przeleżało w piwnicach, ktoś coś dokupił... Znam przypadki, gdzie pierwszą rzeczą, jaką ktoś kupił, mając po wojnie jedynie kwaterunkowy pokój, była meissenowska filiżanka z XVIII wieku, nabyta od kogoś na ulicy, w gruzach. Bo ten ktoś nie mógł bez niej funkcjonować. A teraz wróćmy do XXI wieku. Jak chodzę po domach, to w nich nie ma sztuki. Młodzi, którzy przyjechali do Warszawy i zarobili pierwszy milion, nie mają tego spadku kulturowego. Ślepo wierzą projektantom wnętrz, mają mercedesa, jaguara, drugiego jaguara, apartament – ale nie sztukę. Jeżeli idą w sztukę, to bez przekonania, na aukcjach kierują się raczej tym, czy to będzie dobra lokata kapitału. Będzie, oczywiście, ale nie dziś i nie jutro. Dopiero trzecie pokolenie zobaczy w tym duże pieniądze. Natomiast w moich czasach lokata kapitału to nie była kwestia pierwszoplanowa – pierwszoplanowa była potrzeba. Teraz bywa tak, że młody wilczek, który coś u mnie kupił, po trzech latach przybiega i mówi, że on musi to szybko sprzedać. Samochodu nie

sprzeda, bo raz, że straci, a dwa, że samochód widać. Na wakacje też musi pojechać drogie – zrobi zdjęcia i wszyscy zobaczą. A obrazy może sprzedać bezkarnie, nikt nie zauważy. Ze stratą, niestety. Więc taki ktoś prędko do kolekcjonowania nie wróci. To nie jest złota moneta czy dolar – moda na danego artystę pojawia się, znika, potem znowu się pojawia. Tutaj potrzebny jest spokój i dystans, sztuka wymaga ciszy. Tak samo jak nie może wypić pan duszkiem butelki bardzo dobrego wina, bo nie będzie pan nic z tego miał – poza kacem. Ze sztuką jest tak samo – trzeba delektować się nią powoli, w ciszy, i tak samo podchodzić do kolekcjonowania. W sztuce czas działa *in plus*. Rzeczy kupione 20 lat temu dzisiaj na pewno mają większą wartość. Ale nie te kupione dwa lata temu.

Polskie środowisko artystyczne często postrzega handel jako coś brzydkiego, niezgodnego z „etosem”. Pan ma z pewnością inne zdanie.

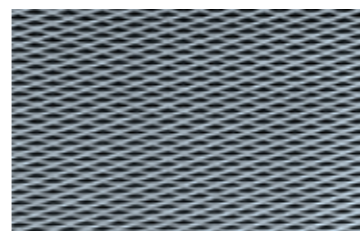
Tak, bo w handlu nie ma nic złego, absolutnie! Ale wie pan, jest handel i handel. Można go uprawiać godnie, a może być z tym różnie. Są pewne zasady, które kiedyś były w handlu i które ja ciągle wyznaję. Jest coś takiego jak słowo kupieckie, którego dziś nikt nie rozumie albo nie dotrzymuje... Jeden z krakowskich marszandów, pan Konstanty Węgrzyn, mówił zawsze: „Wszystko może być dęte, ale słowo, słowo jest święte”. Ja mówię mu na przykład: „Wie pan, podoba mi się coś...”. A on na to: „Panie Piotrusiu, a nie ma pan tysiąca złotych?”. „Tysiąc mam”. „To pan mi da ten tysiąc, reszta później”. Po prostu słowo! Tysiąc złotych to jest symbol. Gdyby nie to jego kupieckie podejście, wielu rzeczy bym nie kupił. Tak to wyglądało i tak powinno wyglądać! Więc w samym handlu nie ma nic złego, tylko powinniśmy się starać mówić prawdę. Jeżeli chcemy robić biznes, to róbmy biznes. Jeżeli chcemy robić instytucję, która jest *pro bono*, to róbmy taką właśnie instytucję... Bez udawania, że robimy atelier, niegalerię i tak dalej – podczas gdy robimy zwykłą galerię. Ja robię galerię, w której sprzedaję sztukę.

I co teraz, po tych 40 latach?

Koniec. Zamykam.

Jak to? Definitywnie?

Tak, definitywnie. Czas przejść na emeryturę. W wieku 66 lat, jak mój ojciec, który *nota bene* żył jeszcze kolejnych 30 lat. Zakładając więc wariant optymistyczny, jeszcze parę lat przede mną. W galerii zamierzam zrobić jeszcze jedną, ale za to bardzo znaczącą wystawę – nie mogę panu powiedzieć jaką; nie byłoby niespodzianki. Natomiast nie zrywam ze sztuką – ciągle będę prowadził Fundację Polskiej Sztuki Nowoczesnej, która ma swoją galerię Biuro Wystaw. Mam bardzo zdolnych kuratorów: Sarmena Beglariana, Annę Rowińską i Sylwię Szymaniak, którzy robią znakomite wystawy problemowe. Miejsce też jest świetne, weselsze, na Krakowskim Przedmieściu, z balkonem. Jak idą manifestacje, to stają na tym balkonie i mówię, że przyjmuję pochód. Prowadzić prywatną galerię przez czterdzieści lat to i tak aż nadto. Dzisiaj trzeba robić wystawy co dwa miesiące, a ja mam pokaz Władimira Niemuchina od pół roku i wcale nie chcę się z nim rozstać, taki jest piękny! Nie mam ambicji, aby konkurować z Panią Denise Renè, która prowadziła w Paryżu galerię do setnego roku życia.



dziedzinat WZKW
ul. Wybrzeże
Kościuszkowskie 37/39
pok. 1.04
00-379 Warszawa

email:
kultura.wizualna@asp.waw.pl
tel. 22 623 81 17

wzkw.asp.waw.pl
fb.com/wzkwasp

do podjęcia studiów na kierunku Historia Sztuki, specjalność Kultura Miejsca, zapraszamy osoby, które:

oferujemy:

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, najstarsza uczelnia artystyczna w Polsce, zaprasza do studiowania na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną

- pragną w przyszłości naprawdę zmieniać naszą codzienną rzeczywistość
- są zainteresowane historią sztuki i naukami społecznymi
- planują realizowanie własnych projektów w dziedzinie kultury
- chcą poznać podstawy projektowania
- odczuwają potrzebę realnego wpływu na kształt swojej lokalnej wspólnoty
- studia pod kierunkiem profesjonalistów
- objazdy naukowe krajowe i zagraniczne (m.in. Wrocław, Kraków, Rzym, Berlin)
- możliwość rozwijania talentów plastycznych
- praktyki w najlepszych instytucjach kultury
- możliwość kontynuowania edukacji na studiach magisterskich

nabór wrześniowy na studia magisterskie

1–19 września 2017

elektroniczne zgłoszenia kandydatów

20 września 2017 (10.00–14.00)

przyjmowanie od kandydatów materiału wizualnego i dokumentów

22 września 2017 (17.00)

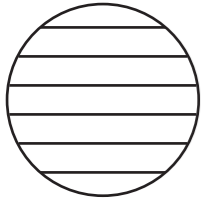
opublikowanie list osób zakwalifikowanych i niezakwalifikowanych do drugiego etapu egzaminu

25 września 2017 (od godziny 10.00)

rozmowy kwalifikacyjne

26 września 2017 (15.00)

opublikowanie list osób zakwalifikowanych i niezakwalifikowanych na studia magisterskie



Duch ula

TEKST: Marcin Sudziński

Maurice Maeterlinck, analizując zachowania dotyczące funkcji i relacji pszczół względem siebie, dokonał niezwykłego rozgraniczenia. Zauważył istnienie czynnika, który sam nazwał „mistycznym”, a który odróżniał się od automatycznych nawyków gatunku, od instynktu.

„Otwierając ul po raz pierwszy, doznajemy takiego wrażenia, jak gdybyśmy zdzierali opony z jakiegoś przedmiotu nieznanego i może kryjącego nawet niespodzianki groźne lub straszne, na przykład grobowiec”.

Maurice Maeterlinck, *Życie pszczół*, księga I, *U progu ula*.

112 W 1901 roku Maurice Maeterlinck opublikował *Życie pszczół*. Chciał uniknąć podręcznikowego tonu, tekstu składającego się z analiz i tabel będących rezultatem własnych, dwudziestoletnich doświadczeń związanych z pszczołami. Unikając ludowych wierzeń, które wyraźnie stanowiły dla niego mętną wodę, dążył do opisu totalnego, bazującego na własnych, skrupulatnych obserwacjach. Nadał swojemu dziełu podwójny charakter, łącząc ze sobą pierwiastki wiedzy i ducha.

Mając pełną świadomość tego, że biografia pszczoły była już w tym czasie znaczna, przywołał kilka podstawowych nazwisk, wśród których znalazł się niezwykle przypadkowy François Hubera.



Pieter Bruegel (starszy), *Pszczelarze*, II poł. XVI w., Bildarchiv BPK/BE&W



Siekierka bartnicza i leziwo, fot. Marcin Sudziński

W tradycji chrześcijańskiej pszczoły symbolizują życie klasztorne, a niektórzy święci wiązani są z pszczolą poprzez swoje uczynki lub też przez „słodycz” ich słów.



Plaster pszczeli z kłody bartnej, fot. Marcin Sudziński

Był to przyrodnik i pszczelarz urodzony w Genewie w 1750 roku, który ociemniał we wczesnej młodości. Całe swoje życie poświęcił studiowaniu życia pszczoł. Ślepiec badający pszczoły. Miał on niezwykle oddanego i mądrego służącego, który opisywał mu świat tych owadów. Dwie jasności świeciły nad tą parą: światło wewnętrzne intelektu oraz zewnętrzne światło dnia. Ale Huber borykał się też z podwójną zasłoną ciemności – własną ślepotą i wiecznymi ciemnościami pszczelego gniazda. Huber stworzył podwaliny późniejszych badań słynnego księdza z Karłowic – Jana Dzierżona, a Maeterlinck tak zinterpretował jego przypadek: „[...] nie ma takich warunków, w których by nam było wolno porzucić nadzieję i zaprzestać poszukiwania prawdy”.

Niezwykłość podejścia Maeterlincka tkwiła także w rozgraniczeniu, którego dokonał, analizując zachowania dotyczące funkcji i relacji pszczoł względem siebie. Zauważył istnienie czynnika, który sam nazwał „mistycznym”, a który odróżniał się od automatycznych nawyków gatunku, od instynktu. Nazwał to „duchem ula”. „Gdzież przebywa, w jakiej objawia się postaci ów mistyczny «duch ula»?”, pytał. Czynnikiem ten stał, według niego, ponad instynktem, władał rojem bezlitośnie, ale z pełną dyskrecją. To on określał liczbę narodzin pszczoł, adekwatnie do ilości kwiatów w okolicy. On też oznajmiał królowej detronizację, usunięcie się poza granice pszczelego miasta, powodował, że na świat przychodzą nowe królowe, z których to pierworodna „pozabija leżące w kołyskach siostry swe, nucące pieśń królewską”. Maeterlinck chciał uniknąć wiedzy bazującej na folklorze. Pisał: „Pominę milczeniem zupełnie wszystkie mętne tradycje, składające się do dziś jeszcze po wsiach na legendę o bartnictwie”. Nie chciał omawiać konkretnych faktów językiem metafor, uciekał od fantazji i cudów, w które folklor bartników, a potem pszczelarzy, obfitował. Doświadczenie życia i obserwacja przyrody doprowadziły go do jasnego przekonania, że najwznioślejsze i największe cuda czyni sama natura, a rolą człowieka jest odkrywanie tych tajemnic: „Jest tyle rzeczywistych cudów w ulu, że nie potrzeba wymyślać nowych”. O ile jednak wiedza ludu, która przez setki lat narastała wokół pszczoł i pszczelarzy, nie obchodziła Maeterlincka, o tyle była niezwykle inspirująca dla badaczy kultury, historyków, antropologów i folklorystów. Bowiem człowiek jako istota tworząca świat symboli pszczolę upodobał sobie w sposób szczególny.

Symbolika pszczoły jest bardzo złożona i oscyluje między światem ludzi a światem bogów. Ma ona charakter sakralny i mediacyjny: pomiędzy ciemnością (życie w ciemnościach gniazda) a światłem (zbieranie pokarmu w promieniach słońca). Charakterystyczne jest przy tym wznoszenie się, wlatywanie ku słońcu, stąd wiele kultur utożsamiało ją z duszą. Dla neoplatoników to właśnie pszczoła była duszą, która zachowuje czystość i pamięta o swoim powrocie do wyższych sfer. W folklorze krajów Europy Środkowej i Wschodniej bardzo często opisuje się duszę



Bartnik Piotr Piłsiewicz przy drzewie w Puszczy Augustowskiej, Bractwo Bartne, fot. Marcin Sudziński

człowieka jako brzęczącą pszczolę wznoszącą się nad polami. Pszczoła jest owadem budzącym się wiosną, jest więc owadem miłości uczestniczącym w kreacji i rekreacji życia. Znowu ujawnia się sakralna symbolika tego owada, bo przecież siły uzdrowicielskie, rozrodcze ulokowane są w zaświatach. Opowiada o tym hetycki mit o Telepinu, bogu płodności i wegetacji. Kiedy ów bóg odszedł zagniewany z ziemi, wszystko zaczęło umierać i jałowieć. Bogini matka wysłała na poszukiwanie pszczołę, która po odnalezieniu boga miała go żądlić w dłonie i stopy, żeby w ten sposób zmusić go do powrotu. To zachowanie owada przyczynia się więc do rewitalizacji świata.

W tradycji chrześcijańskiej pszczoły symbolizują życie klasztorne, a niektórzy święci wiązani są z pszczolą przez swoje uczynki lub też przez „słodycz” ich słów. Pszczoły są atrybutem św. Ambrożego. Tradycja mówi, że kiedy jako dziecko leżał on w kołysce, rój pszczoł przysiadł mu na twarzy. Pochodzący z florenckiej rodziny Maffeo Barberini (1568–1644), który w latach 1624–1644 stał na czele Kościoła katolickiego jako papież Urban VIII, miał w swym herbie trzy pszczoły na błękitnym tle. Przedstawienia te znajdujemy również na kolumnach baldachimu wewnątrz bazyliki św. Piotra w Rzymie wykonanego z brązu przez Gianlorenza Berniniego.

W opisach dawnych zwyczajów i w ludowych wierzeniach przytaczane są opowieści o tym, że pszczoły opiekują się hostią, którą przyniesie się

w ustach z kościoła i włoży między plastry. Jan Stanisław Bystron znajduje takie przekazy na Białorusi, w Czechach i okolicach południowych Niemiec. By pszczoły „się wiodły”, trzeba włożyć do ula hostię. Wtedy lepią z wosku kielich i otaczają ją opieką. Istniał także w świadomości ludzi fakt tajemniczej korelacji między pszczolami a ich właścicielem. I tak na przykład w Niemczech wierzono, że pszczoły kupione po śmierci właściciela giną. W Szwajcarii niezgoda w gospodarstwie powodowała odlot pszczoł. Wierzono też (i echa tych wierzeń spotyka się do dziś), że gdy umierał pszczelarz, należało poinformować o tym pszczoły, stukając w ul i wypowiadając odpowiednie, krótkie formuły. W przeciwnym razie pszczoły miałyby odejść z gospodarzem.

To, co jednoznacznie związane jest z pszczolą, co jest owocem jej trudów, a jednocześnie obiektem pożądania człowieka, to miód (pokarm i lekarstwo) i wosk (światło świec). Naturalna słodycz miodu sytuowała go wśród niewielu wytworów natury o podobnych właściwościach. Odkrycie tajemnicy barci kryjącej w sobie pokłady miodu było przyczyną świadomych działań człowieka próbującego zapanować nad naturą z myślą o sobie. Człowiek nie dbał nawet o to, że będzie zmuszony złożyć bolesną ofiarę pszczolom, które broniły swoich skarbów ukrytych w woskowych plastrach. Uważano, że miód to rosa niebieska, którą pszczoły zbierają nie tylko z samych kwiatów, ale także z górnych stref powietrza. Dzięki



Przeгляд w kłodzie bartnej, Bractwo Bartne w Puszczy Augustowskiej, fot. Marcin Sudziński

temu przypisywano mu właściwości mistyczne. Arystoteles pisał, że miód jest substancją spadającą z powietrza zwłaszcza o wschodzie gwiazd i gdy opada tęcza. Z zaświatami i „boskością” miód związany jest (podobnie zresztą jak pszczoła) przez swoją kolorystykę. Kolor złoty odnosi się do słońca i bóstw solarnych. Niesie jednocześnie ryzyko skierowania wyobraźni ku alchemicznym praktykom. Kolor złoty jest synonimem bieli, wyraża się to na przykład w Apokalipsie, gdzie wyobraźnia wizjonerskiego apostoła łączy włosy białe jak śnieg, jak wełna, oczy jak płomień ognia, stopy przychodzącego Chrystusa podobne do drogiego metalu, oblicze „jaśniejące jak słońce”. Miód pojawia się w kontekście wizjonerstwa, proroczych wizji. Bóg daje Ezechielowi księgę proroctwa do zjedzenia na znak przyjęcia posłannictwa: „I zjadłem ją, a była w ustach moich jak miód słodka” (Ez 3,3). Miód, przez swoje właściwości, tajemnicę związaną z procesem powstawania i tak dalej, od wieków był czymś bardzo atrakcyjnym dla człowieka. Mówiono: „dobrać się do miodu”, co znaczyło wchodzić w posiadanie czegoś niezwykłego i pożądanego.

Trzysta trzydzieści trzy lata przed opublikowaniem *Życia pszczoł* (niedaleko Gandawy, skąd pochodził Maeterlinck) powstał pewien rysunek, powszechnie uznany za przedstawienie rodzajowe. Jego tytuł (jak też późniejsza interpretacja) był dość ogólny i tylko pozornie odpowiadał przedstawieniu. Rysunek *Pszczelarze* Piotra Bruegla starszego powstał około 1568 roku i był jednym z ostatnich jego dzieł. Umarł on bowiem w 1569 roku w Brukseli. Z całą pewnością rysunek przeznaczony był do powielenia w rycinach, jednak najprawdopodobniej nigdy się to nie stało. Nie jest znana ani jedna rycina. Nie bez znaczenia dla treści

rysunku jest ówczesna sytuacja polityczno-społeczna Niderlandów. Był to czas srogich walk i prześladowań ruchów reformacyjnych. Niekatolicycy byli zmuszani do praktykowania swojej religii w sekretnych zgromadzeniach tak długo, póki władze nie przyznały im prawa do wolności wyznania. Wiadomo, że twórczość Bruegla była zaangażowana. Była nie tylko ilustracją społecznych i historycznych wydarzeń, ale może przede wszystkim zawołanym komentarzem, nieunikającym jednak krytyki. Wspomnijmy tylko kilka jego dzieł. *Droga Krzyżowa* z 1564 roku to aluzja do problemów tamtych czasów, do idei i faktów. Dostrzegamy tu na przykład postać siedzącą, odwróconą plecami do widza i – jak się wydaje – obserwującą rozgrywający się dramat. Pokażny plecak wskazuje na wędrownego kupca, handlarza, który – być może – oprócz towarów rozpowszechnia idee reformacji. Skoro handlarz patrzy w stronę Chrystusa, a Matka Boska, która mogłaby tu uosabiać Kościół katolicki, odwraca się od męczeństwa swego syna, to czy Bruegel opowiadałby się po stronie zwolenników reformacji? *Kazanie św. Jana Chrzyciela* z 1566 roku nawiązuje do potajemnych kazań, wygłaszanych w tamtych czasach przez kaznodziejów związanych z reformacją – ze względów bezpieczeństwa poza miastami. Bruegel nie malował tu tylko prostego ludu. Jak twierdzą badacze, brodaty słuchacz po prawej stronie obrazu przypomina samego artystę. *Rzeź niewiniątek* (około 1566–1567) to dramatyczny epizod zaczerpnięty z Ewangelii św. Mateusza (Mt 2,16). Niektórzy autorzy upatrują w tym obrazie oskarżenia terroru hiszpańskiego, a w postaci dowódcy bezpośrednią aluzję do księcia Alby. Chodzi tu o czarną postać na koniu. W Niderlandach nowego władcę nazywano Czarnym Albą, zarówno

z powodu ubioru, jak i usposobienia. Pochodzący z 1568 roku obraz *Kaleki* interpretowany był także jako dzieło powstałe w duchu politycznej alegorii odnoszącej się do sygnatariuszy ugody szlacheckiej. Wystąpili oni w 1566 roku przeciwko Małgorzacie Parmeńskiej, a tym samym przeciw Hiszpanii i przezwali siebie gezami, co znaczy dosłownie: żebracy. Według tej interpretacji obraz miał stanowić akt poparcia dla tego stronnictwa.

Rysunek *Pszczelarze* (obecnie znajdujący się w Berlinie, Staatliche Museen, Gabinet Miedziorytów) o wymiarach 20,3 × 30,9 cm wykonany jest techniką piórka i brązowego tuszu. Widzimy tu kilka planów, w których ujęty jest człowiek (tytułowi pszczelarze), są też struktury architektoniczne (fragmenty dachów okolicznej wioski, dzwonnica, fortyfikacja w dali) oraz przedmioty związane z pszczelarstwem (koszowe ule oraz zadaszenie). Nad wszystkim dominuje natura. W lewym dolnym rogu, tuż pod postacią trzymającą kosz, widnieje niderlandzkie przysłowie: *Nije den Nest Weet die weten dijen Roft dij beeten*, co oznacza: „Ten, kto zna gniazdo, tylko je zna, kto je rabuje, ten je ma”. Trzy zamaskowane postaci penetrujące niewielką pasiekę i czwarta postać siedząca na drzewie to przedstawienie nieoczywiste. Nie ma ono nic wspólnego z dogładaniem pszczoł czy miodobraniem. Dwie rzeczy każą nam myśleć zupełnie co innego. Po pierwsze, przytoczone przysłowie odnoszące się do rabunku, po drugie, postać na drzewie znana u Bruegla z wcześniejszych przedstawień jako „złodziej gniazd”. Wiadomo, że Bruegel na łożu śmierci kazał swojej żonie zniszczyć niektóre prace, by rodzina nie była narażona na niebezpieczeństwo. Rysunek ocalał, jednak jak zostało wspomniane, nie jest znana żadna rycina. Wiemy, że dzieła Bruegla były za jego życia (a także po śmierci) bardzo pożądane i oficyna wydawnicza Hieronima Cocka dobrze zarabiała, publikując dzieła mistrza. Pszczelarzy okrywają długie suknie i maski, stąd sugestia niektórych historyków sztuki, że rysunek przedstawia tajne bractwo, stowarzyszenie bądź (co bardzo interesujące) jest to jedno z pierwszych przedstawień łoża masonskiej. Masoni odnosili się do tej symboliki ze względu na jej mistyczny charakter, a także hermetyczność pszczelej społeczności, mającej przy okazji niezwykle zdolności konstruktorskie (woskowa struktura idealnego pszczelego miasta). Każda z postaci w rysunku może być interpretowana oddzielnie: jeden ma, drugi miał, inny będzie miał, a jeszcze inny niczego nie dostrzega. Można upatrywać w nich także inkwizytorów posiadających przeciwieństwo jednolite, skrywające oblicze kostiumy lub hiszpańskich żołnierzy, którzy pładrują kraj. Jednoznaczne odczytanie rysunku nie jest chyba możliwe. Niemniej odwołanie się do tematyki pszczoł wydaje się bardzo interesujące.

Podobno Joseph Smith Junior (1807–1844), założyciel Kościoła mormońskiego, wierzył, że między Gwiazdą Polarną a stanem Utah jest wąski przesmyk, który potrafią przebyć pszczoły. Nie jest to bynajmniej jedyny powód, dla którego Matthew Barney w drugiej

Podobno Joseph Smith Junior (1807–1844), założyciel Kościoła mormońskiego, wierzył, że między Gwiazdą Polarną a stanem Utah jest wąski przesmyk, który potrafią przebyć pszczoły. Nie jest to bynajmniej jedyny powód, dla którego Matthew Barney w drugiej części swojego filmowego dzieła *Cremaster* wykorzystał rój pszczoł.

części swojego filmowego dzieła *Cremaster* wykorzystał rój pszczoł. *Cremaster* (projekt, nad którym amerykański artysta pracował od 1994 roku) to nie tylko filmowe dzieło. Jest to bardzo złożony cykl operujący różnymi środkami artystycznymi.

Oprócz pięcioczęściowego filmu składają się nań fotografie, rysunki, rzeźby i instalacje. Dzieło jako całość zostało bardzo precyzyjnie zrealizowane, a seanse filmowej części *Cremastera* odbywały się pod pewnym obostrzeniem, ponieważ Barney bardzo dbał o okoliczności projekcji.

Osią wydarzeń drugiej części filmu jest postać Gary’ego Gilmore’a skazanego na śmierć za podwójne zabójstwo z zimną krwią, najpierw pracownika stacji benzynowej Maxa Jensena, a potem hotelarza Bena Bushnella w stanie Utah. Był on pierwszym straconym po przywróceniu kary śmierci w USA (1996). W styczniu 1977 roku Gilmore został poprowadzony do celi śmierci, a potem rozstrzelany.

Historia Gary’ego Gilmore’a stała się również tematem powieści *Pieśń kata* napisanej w 1979 roku przez Normana Mailera, którą inspirował się Matthew Barney.

W jednej z najbardziej mrocznych i tajemniczych scen drugiej części widzimy rój pszczoł, od którego stopniowo odjeżdża kamera, ukazując coraz szerszy plan. Znajdujemy się w studiu nagrań. Klaustrofobiczne pomieszczenie z mikrofonem wypełnia brzęczenie

roju. Kamera oddala się coraz bardziej i w końcu możemy dostrzec charakterystyczny dla cyklu *Cremaster* symbol dwóch półkolistych płaszczyzn skierowanych w górę i w dół, przedzielonych poziomą, ciągłą linią. Akustyczne doznania potęgowane są narastającymi dźwiękami bębnow. Linia perkusji po krótkim czasie przechodzi w wyraźne thrashmetalowe solo, grane przez Dave'a Lombarda (Slayer). Zatrzymania i akcenty głęboko brzmiących, agresywnych bębnow połączone są z nieprzyjemnymi odgłosami pszczół. Solo przyspiesza i komplikuje się. Dźwięki rozwścieczonych pszczół zmieniają tonację, stają się naprawdę nieprzyjemne i groźne. Oddalająca się wciąż kamera przechodzi z pokoju perkusisty do kolejnego, w którym możemy zobaczyć oblepionego pszczołami mężczyznę. Zaczyna on wyrzucać z siebie słowa do trzymanej w dłoni telefonicznej słuchawki, wykorzystując growling, jedną z technik wokalnych używanych w ekstremalnych odmianach muzyki metalowej. Mężczyznę, na którego włosach osiadają pszczoły, jest Steve Tucker (Morbid Angel), który wcielił się w filmie w Johnny'ego Casha wykonującego ostatni telefon do skazanego na śmierć Gilmore'a. Miała to być w rzeczywistości jedna z ostatnich próśb mordercy. Johnny Cash śpiewał ponoć dzień przed śmiercią Gilmore'owi przez telefon.

Matthew Barney wykorzystał symbol pszczoły, kompresując jej kulturowe znaczenie. Pszczoły to niebezpieczeństwo. To stworzenia mogące zadać ból, rany i śmierć. Klimat tej groźby i osaczenia oraz związane z tym bolesne doznania wyraża już Stary Testament: „Osaczyły mnie w krąg jak pszczoły, paliły jak ogień ciernie” (Ps 118,12).

Nad Gilmore'em odbył się równoległe inny sąd. Sąd mormońskiej społeczności, której członkiem był jeden z zamordowanych, jak też pełniący służbę policjanci biorący udział w egzekucji. Głos pszczół jest jednomyślny, są jak fala wody złożona z milionów kropli. Rój to superorganizm, w którym indywiduum istnieje tylko przez chwilę, na zewnątrz ula podczas zbierania

nektaru. Gdy pojedyncza pszczoła do niego nie powróci, szybko umiera, nawet jeśli ma dostęp do pożywienia. Rodzaj energii spaja pszczoły w jedną całość. To być może „mistyczny duch ula”, o którym chodziło Maeterlinckowi.

Świat pszczół to świat nieustających dźwięków pełniących rolę komunikatów. Pszczelarze potrafią zdiagnozować pewne korzystne bądź niekorzystne stany roju przez nasłuchiwanie dźwięków. Dźwięki te mogą powodować radość, ale i strach. Oto bardzo ciekawy przykład użycia metafory związanej z pszczołami oraz symbolicznego połączenia z wodą:

Doszliśmy do miejsca, kędy fala dudni
W niższego kręgu pędząc zakamary,
A huczy jak ul skoro się zaludni [...].

(Dante Alighieri, *Boska Komedia*, Piekło, pieśń XVI, przekład Edward Porębowicz).

Jest to tajemniczy fragment przesycony znaczeniami wynikającymi z odniesień do huku spadającej wody i ula, „skoro się zaludni” (tuż po przeniesieniu roju do ula możemy obserwować niezwykle wzmożoną aktywność pszczół wentylujących gniazdo i wydających jednostajne, groźnie brzmiące dźwięki). Interesujące wydaje się zestawienie odgłosu wody i pszczół. To z kolei odnosi się do zaświatów i samego Boga (pszczoła odnosiła się również do Chrystusa) przychodzącego w dniu sądu:

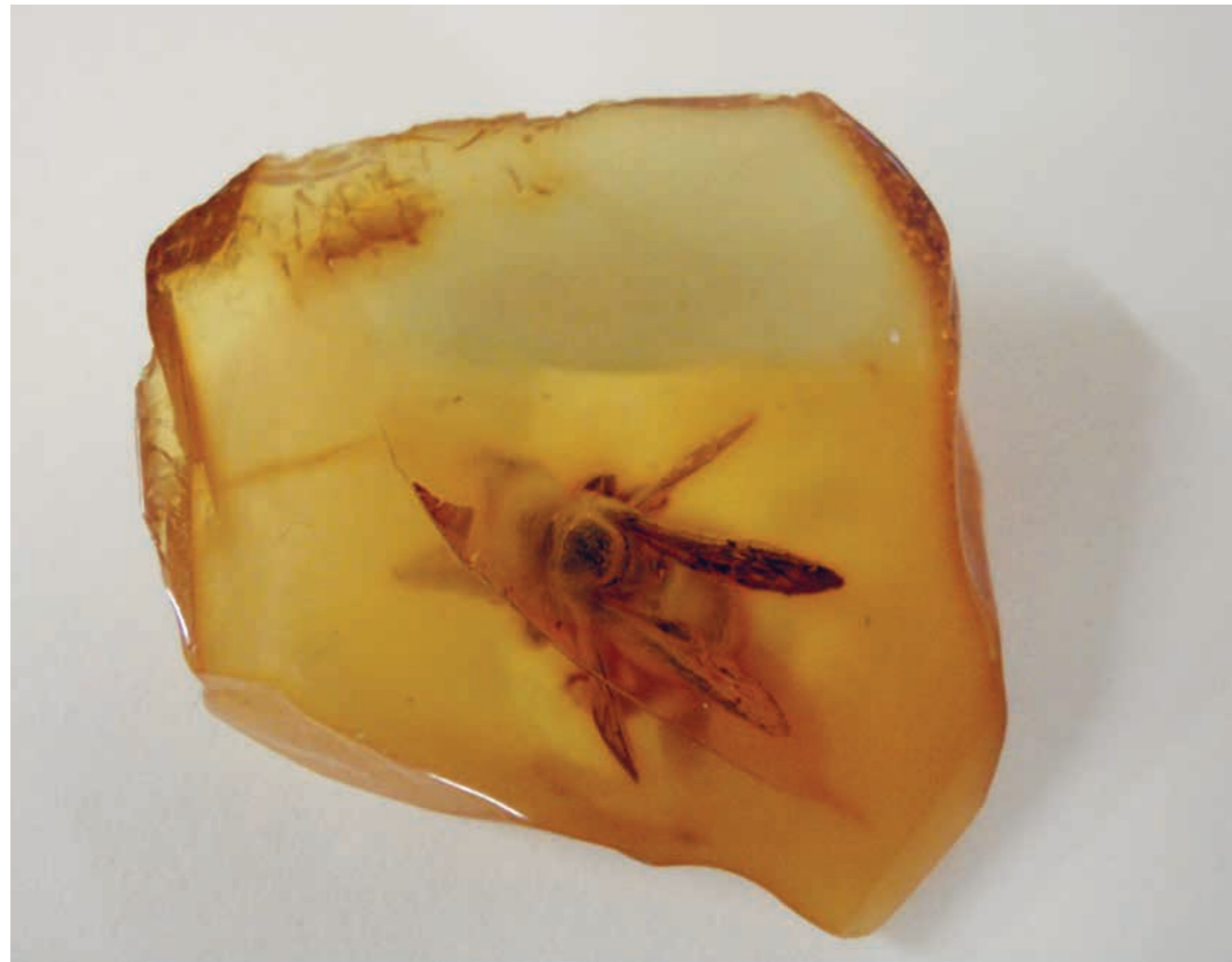
Głowa Jego i włosy – białe jak biała wełna, jak śnieg
Stopy Jego podobne do drogocennego metalu,
jak gdyby w piecu rozżarzonego
A głos Jego jak głos wielu wód (Ap 1,14–16).

Głos wielu wód to być może głos wszystkich stworzeń ziemskich, które zrodziła woda. Głos wybrzmiewający w chwili ostatecznej prawdy, ważący ludzkie czyny na szali potępienia i zbawienia.

Przejdźmy na koniec z poziomu symbolu do nieco innej rzeczywistości. Z pewnością świat nauki dysponującej bardzo skomplikowanymi narzędziami do badania mikro- i makro-rzeczywistości ujawnił wiele prawd o pszczole. Z drugiej zaś strony wiadomo, że wciąż więcej nie wiemy, niż wiemy. Odpowiednie narzędzia pozwoliły wnikać w struktury przyrody, co daje człowiekowi powody do dumy, ale z drugiej strony odebrały element pozaracjonalny (jakim dysponowały folklor i sztuka, a od czego zdawał się uciekać Maeterlinck). Pierwiastek, powtórzmy to i nazwijmy umownie „pozaracjonalny”, jest bowiem ważnym elementem wyobraźni, która jest z kolei motorem napędowym w badaniu i poznawaniu świata. Nie powinniśmy od niego uciekać, tak jak nie uciekł w końcu Maeterlinck mimo stanowczych deklaracji.

Z jednej strony ciągle toczy się walka o spadającą populację pszczoły miodnej (choć problem ten dotyczy zapylaczy i świata owadów w ogóle). Z drugiej obserwujemy bardzo pozytywne zjawisko zainteresowania pszczołami, skutkujące działaniami ruchów ekologicznych, trendami zakładania profesjonalnych, niewielkich pasiek miejskich, inicjatywami edukacyjnymi pociągającymi za sobą coraz lepsze publikacje.

Prowadzę dwie niewielkie pasieki. Pierwsza we wsi pod Lublinem, niedaleko Nałęczowa, w strefie niezwykle czystej ekologicznie. Druga pasieka to inicjatywa Centrum Spotkania



Pszczoła zatopiona w bursztynie,
fot. Dorota Mościbrodzka

**Matthew Barney
wykorzystał symbol
pszczoły, kompresując
jej kulturowe
znaczenie. Pszczoły
to niebezpieczeństwo.
To stworzenia mogące
zadać ból, rany i śmierć.**





Ul typu Dadant, pasieka miejska, Centrum Spotkania Kultur w Lublinie, fot. Tomasz Kulbowski



Przygotowywanie stanowiska pod kłodę bartną na pomniku przyrody w klasztorze prawosławnym w Jabłecznej, fot. o. Makary

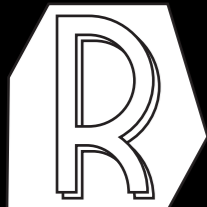
Spotykając się z pszczelarzami, zauważam, jak wielkim szacunkiem darzą swoje pszczoły. Wynikają z tego drobne zachowania towarzyszące zwłaszcza okolicznościom religijnych świąt, odbywających się w specyficznych momentach przesilen w przyrodzie, a więc powiązanych z zamieraniem bądź odradzaniem się życia.

Kultur w Lublinie. Na dachu nowoczesnego budynku tej instytucji stoją ule pokazujące swoimi konstrukcjami historię rozwoju budownictwa pasiecznego (od bartnej kłodę po ule wielokorpusowe). Spotykam się z wieloma pytaniami dotyczącymi prowadzenia pasieki w centrum miasta, które w podtekście zawierają wątpliwości co do czystości miodu i zdrowia pszczoł. Doświadczenia wielu światowych metropolii pokazują, że pszczoły radzą sobie tam świetnie, a miejska przyroda z pewnością na tym fakcie zyskuje.

W sezonie 2017 planuję wykonać kompletne badania miodu pod kątem zanieczyszczeń (nie tylko metalami ciężkimi). Wierzę, że ich wynik zaskoczy niejednego sceptyka, bowiem pszczoły są swojego rodzaju „papierkiem lakmusowym” w badaniu stanu czystości miasta. Jeśli one nie chorują i żywią się zebrany miodem, wiele wskazuje na to, że jest to pełnowartościowy pokarm. Pamiętajmy, że miasto jest wolne od oprysków. Prowadząc pasiekę na wsi,

co roku drzę na myśl o opryskach sadów, rzepaku, malin i tak dalej. Ich nieterminowe wykonanie podczas lotu owadów bywa zmorą współczesnego pszczelarstwa, choć na szczęście nigdy nie dotknęło to moich pszczoł. Spotykając się z pszczelarzami, zauważam, jak wielkim szacunkiem darzą swoje pszczoły. Wynikają z tego drobne zachowania towarzyszące zwłaszcza okolicznościom religijnych świąt, odbywających się w specyficznych momentach przesilen w przyrodzie, a więc powiązanych z zamieraniem bądź odradzaniem się życia. Tradycja (już nie tak silna jak kiedyś), a z nią dawna wiedza, przynosi się nienachalnie i z pełną dyskrecją. Podąża swoimi ścieżkami... za duchem ula.





RECENZJE

- 124 Maria Loboda, *I am radiant, I am radiant, I am radiant in my defeat*, tekst: Arkadiusz Pótorak
- 127 *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* tekst: Joanna Kobyłt
- 129 *Wystawa malarstwa Mariana Bogusza i Zbigniewa Dłubaka*, tekst: Piotr Słodkowski
- 131 *Możliwość rzeźby. Pracownia Jerzego Jarnuszkiewicza; Jerzy Jarnuszkiewicz. Notatki z przestrzeni* tekst: Piotr Policht
- 134 *Potęga awangardy*, tekst: Wojciech Szymański
- 136 *Gołkowska. Wystawa otwarta*, tekst: Marcin Ludwin
- 138 *Monika Sosnowska, Modele 2007–2017* tekst: Arkadiusz Pótorak
- 140 *Syrena herbem twym zwodnicza* tekst: Jakub Gawkowski
- 143 *Preparatory Portrait of a Young-Girl* tekst: Aleksandra Goral
- 145 *Fetysz*, tekst: Daria Grabowska
- 147 *Prabhakar Pachpute i Rupali Patil, Zwiastunki chaosu* tekst: Piotr Policht
- 150 *Anna Passakas, Radosław Kudliński, Made in Blue Republic; Sputnik Photos. Stracone terytoria. Nowy koniec*, tekst: Wojciech Albiński
- 152 *Jacek Jagielski, Ulotna trwałość horyzontu. Prace z lat 1984–2017*, tekst: Piotr Kosiewski
- 154 *Diana Lelonek, Zoe-terapia (w procesie)* tekst: Łukasz Musielak
- 156 *Nie jestem już psem*, tekst: Agata Pyzik
- 159 *Łódź Kaliska, Parada wieszczów*, tekst: Piotr Policht
- 161 *Głęboka woda – wystawa w procesie* tekst: Daga Ochendowska
- 163 *Muzeum Rytmu*, tekst: Antoni Michnik
- 166 *Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i Artyści z kręgu Cricot 2. Rzym 1979*, tekst: Marta Kudelska
- 168 *Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku*, tekst: Jakub Gawkowski
- 171 *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990* tekst: Wojciech Wilczyk
- 173 *Perfumy. Posłowie do dezindustrializacji* tekst: Agata Pyzik



Maria Loboda, *I am radiant, I am radiant, I am radiant in my defeat*

Contemporary Art Centre, Wilno
27 stycznia – 13 marca 2017

Już sam tytuł indywidualnej wystawy Marii Lobody, prezentowanej w wileńskim CAC – *I am radiant, I am radiant, I am radiant in my defeat* [Jestem promienna, jestem promienna, jestem promienna w mojej porażce] – uprzedza widza o poetyckich walorach imponującej instalacji. „Poetyckim” można nazwać sposób, w jaki Loboda moduluje w obrębie wystawy atmosferę, buduje narrację i manipuluje uwagą odbiorcy. Artystka przeobraziła wnętrze olbrzymiej sali ekspozycyjnej na pierwszym piętrze budynku w środowisko przesycone aurą niemal religijnego skupienia – przynajmniej na pierwszy rzut oka. Przy drugim lub trzecim okrążeniu sali medytacyjny nastrój widza zostaje jednak wystawiony na próbę. Wtedy bowiem – jak wynika z moich własnych doświadczeń – jego uwagę zaczynają przyciągać drobne, poukrywane w niespodziewanych miejscach elementy wystawy, które przez swój rozmiar wydają się niemal komiczne na tle potężnych, organizujących całą przestrzeń rzeźbiarskich form (takich jak cztery „łuki triumfalne” o wysokości kilku metrów, równie monumentalny okrąg uwity ze zbożowych snopów – przez który spokojnie mogłyby przeskoczyć cztery osoby jednocześnie – czy gipsowy odlew okazałego, wręcz absurdalnie długiego biurka, który stoi na środku sali).

Niewielkie, humorystyczne obiekty, o których wspomniałem, przywracają percepcji odwiedzających najdosłowniej ludzką skalę. Dzięki nim można odnieść wrażenie, że bogowie, którym Loboda poświęca swe bladoniebieskie łuki-ołtarze, zjawili się na wernisażu w CAC, by zapalić z artystką papierosa (niedopałek pozostaje wetknięty w pudełko drogiego kremu nawilżającego do twarzy). Albo – inaczej – że Loboda przygotowuje właśnie scenografię do wspomnianego spektaklu i że w owej scenografii skończyła się właśnie pierwsza próba kostiumowa. Sami aktorzy wyszli właśnie na przerwę... Szereg monumentalnych,

niebieskawych bram i wielkie biurko stoją dumnie pośrodku ogromnej sali, skąpane w bladym, nieco „klinicznym” świetle. Na jednej z bocznych ścian mającą fragmenty rozbitego antykizującego fryzu, a po przeciwległej stronie – zbożowe koło oraz seria zdjęć sporego formatu. W zakamarkach czają się rekwizyty.

Można zaryzykować stwierdzenie, że artystka rozgrywa wspomniany spektakl od nowa – i w nowym *entourage'u* – na każdej ze swoich solowych wystaw, a zatem na coraz liczniejszych scenach, na których widz nie znajduje nigdy postaci, choć może śledzić ich liczne odciski. Trudno odgadnąć, do kogo konkretnie należą pozostawione ślady: niekiedy Loboda zdaje się uwieczniać w swych pracach osobiste doświadczenia, równie często gubi jednak tropy autobiograficzne i celowo przeplata je innymi, przywołując między innymi opowieści o mitologicznych heroinach czy bohaterkach arystokratycznych diariuszy. Na niedawnej wystawie w madryckiej galerii Maisterravalbuena autorka zaprezentowała między innymi fotografie, na których widniały rozsypane na podłodze „wnętrzości” damskich torebek – antydepresanty, zatyczki do uszu, rachunki i tym podobne. Z powodzeniem można odczytać tę serię prac jako niefrasobliwy komentarz Marii do jej własnej praktyki, czyli „sztukę o robieniu sztuki”: o życiu współczesnej artystki, która nie ma stałego studia, zdecydowanie za wiele czasu spędza w samolotach i właśnie doszła do punktu, w którym postanawia podzielić się z widzami swoim warsztatem (choć tam – obok notatnika i tabletek – nie sposób odnaleźć dłuta, zestawu ołówków czy pędzli). Nad taką – intuicyjną, jak sądzę – interpretacją Loboda nadpisuje jednak wiele więcej sensów. Jej praktyka jest *sensu stricto* poetycka: tytuły prac i teksty towarzyszące wystawom, które pisze lub kompiluje sama artystka, liczą się dla widza nie mniej niż prezentowane w danej lokalizacji



Maria Loboda, *I am radiant, I am radiant, I am radiant in my defeat*, 2017, fot. Andrej Vasilenko/CAC, Wilno

obiekty i kreowana dzięki nim atmosfera. Przy okazji madryckiej wystawy *Domestic affairs and death* Loboda przedstawiła – cytuję – historię kobiety w „stalowym mieście”, która „miała wszystko, co można kupić za pieniądze [...], i miała zwierzęta, z którymi mogła się bawić, nie miała jednak sfinksa”. W Wilnie najwyraźniej chce zapoznać nas bliżej z tą samą bohaterką, zamieszkującą świat, który łączy różne odłony śródziemnomorskiego antyku, wiktoriańską Anglię oraz współczesne nie-miejsca w rodzaju międzynarodowych lotnisk (być może bohaterka podróżuje zarówno w przestrzeni,

jak i w czasie). Rodzaj poezji, którym operuje Loboda, wzorowany jest na wysokim modernizmie: to, co przez chwilę może wydawać się partykularne, a nawet intymne, niechybnie rozmywa się zaraz w oddechach mitu, historii, tradycji.

Jeden z pionierów brytyjskiego modernizmu, Walter Pater, napisał kiedyś o Gioccondzie, że jest „starsza niż skały, wśród których zasiada; niczym wampir była już nieraz martwa i zna tajemnice grobu; [...] jako Leda była matką Heleny Trojańskiej i, jako Anna Samotrzcę, matką Maryi. To wszystko było jednak dla niej – pisze autor

Renesansu – niczym akompaniament lir i fletów i zapisało się, żywe, jedynie w delikatności, z jaką kształtowało zmienny kontur jej twarzy, i z jaką zabarwiło jej powieki oraz ręce”. Loboda nawiązuje do tej fantazji o wiecznym powrocie żeńskiego archetypu, który zdaniem Patera daje znać o sobie w enigmatycznym spojrzeniu i spokojnej posturze Mona Lisy. Co ciekawe, brytyjski pisarz uważał Giocondę nie tylko za jedną z reinkarnacji prakobiety, ale i za wcielenie nowoczesnego spojrzenia na świat, które w jednej panoramie potrafi uchwycić wszystkie epoki i wszystkie miejsca (przynajmniej te po zachodniej stronie świata). Bohaterka – bądź alter ego – Lobody widzi nie mniej niż Paterowska Gioconda. Patrzy jednak na świat z perspektywy XXI wieku – dlatego gesty, które wykonuje, jej zasupłane, poetyckie wypowiedzi oraz wskazania na pamiątki, które przywiozła ze swoich czasoprzestrzennych podróży, można odczytywać w sposób szczególny, właściwy właśnie czasom dzisiejszym.

Zbadajmy więc: co „natrętnie współczesnego” znalazło się na wystawie, w towarzystwie gipsowych bram, antykizujących płaskorzeźb i zbożowego okręgu? Są tu plastikowe butelki wody mineralnej – przedstawione tuż obok hieratycznych ludzkich sylwetek na pseudoantycznym fryzie, który zajmuje najdłuższą ścianę w sali wystawowej. Ponadto domieszka 5-hydroksytryptofanu w gzymsie, który wieńczy jedno z wejść do pomieszczenia (sama substancja – prekursor serotoniny – jest naturalna i „niewspółczesna”, ale dopiero od niedawna można dostać ją w tabletkach). Kilka innych zsyntetyzowanych minerałów, które zatopiono w ścianach osmolonej groty na jednym końcu sali. Zdjęcie mieszczańskiego salonu w tej grocie (tylko troszeczkę „przedawnione” – wygląda na lata 70.). Wspomniany na początku tekstu krem do twarzy, a także konfekcjonowany

papieros, który w nim zanurzono. Białe piłki tenisowe. Bardzo eleganckie, choć obelżywie ubłocone obuwie na jednej z fotografii, które wyeksponowano na uboczu (pozostałe zdjęcia przedstawiają starożytne obiekty oraz oczyszczające je ściereczką bądź patyczkiem kosmetycznym dłonie). Wszystkie te rzeczy, podobnie jak historia o „kobiecie ze stalowego miasta, która miała wszystko, co można kupić za pieniądze”, nie należą do porządku przyziemnej, szarej rzeczywistości. Stanowią raczej elementy mieszczańskiego imaginarium, które współcześnie pozostaje raczej wstydlwym źródłem inspiracji dla artystów i ma się nieźle chyba już tylko w filmie, dzięki czemu możemy wciąż ronić łzy przy tak klasycznie skrojonych melodramatach jak *Jestem miłością* Luki Guadagnina czy śmiać się z heroikomicznych postaci pokroju Jępa z kinowego hitu Maria Sorrentina *Wielkie piękno*.

Pierwiastek heroikomiczny i swoisty melodramatyzm obecne są także na wileńskiej wystawie Marii Lobody, nie wyczerpują jednak jej znaczeń. Narracyjny klucz lektury, który zaproponowałem powyżej, można nałożyć bez trudu na zbiór współczesnych toposów rodem ze świata filmowych femmes fatales oraz ich kochanków w białych tenisowych spodenkach; butelki Evian na „antycznym” fryzie i kiej w luksusowym kremie są ponadto jawnie dowcipne. Czy można jednak powiedzieć, że są prześmiewcze? Tego już nie powiedziałbym o nastawieniu artystki do burżuazyjnego imaginarium. Można odczuć w nim wręcz, pomimo komizmu, pewien rodzaj „czułości”, empatię i zrozumienie. Loboda nie wyprawiła się wcale do Czyścica Wiecznej Ironii (ani do Canossy Politycznej Poprawności), by odpokutować za przywłaszczenie drogich słodyczy i kosmetyków w złotych puzderkach. Co więcej, na szczycie jednej z triumfalnych

bram zatknęła prowokacyjnie frygijską czapkę, która spełniała w antyku funkcje kultowe, ale w XVIII wieku – we wściekle czerwonym wydaniu – stała się rozpoznawalna głównie jako plebejski symbol, to jest emblemat rewolucji francuskiej. Czapka Lobody – tym razem niebieska; potraktowana, jak się wydaje, jako symbol wolności w sensie najogólniejszym – niejako odsyła bezpośrednio do tytułu wystawy. Jest znakiem nie tyle wiktorii, co hartu ducha i gotowości do walki, deklarowanej być może na ulotnym serotoninowym hajku. Heroikomizm przeplata się na wystawie z prawdziwym tragizmem, przy użyciu subtelnej ironii Loboda pokazuje bowiem chwiejność społeczno-kulturowej formacji, którą jeszcze przed kilku laty bez zająknięcia uznalibyśmy za fundament naszego życia publicznego (obecnie prerogatywy liberalnych elit – zarówno w polu kultury i na akademii, jak i w instytucjach politycznych – kwestionuje się po obu stronach Atlantyku).

To, co dzisiaj Loboda wydziera ze współczesności, łatwo już w punkcie wyjścia potraktować jako pamiątkę z epoki, wspomnienie o niej. Kosmopolityczna nowoczesność, która stawia znak równości pomiędzy tradycją i dobytkiem współczesnego świata, przegląda się w obliczu Giocondy już od ponad 100 lat, trudno powiedzieć jednak, jaki ślad odcisną ostatnie dekady na twarzy i dłoniach Paterowskiej prakobiety. Co, jeśli okaże się, że owa nowoczesność była tylko butną przybłądą, o której przyjdzie łatwo zapomnieć – i że poetycka persona kreowana przez Lobodę na próżno uczy się wzorem Ledy, jak być „promienną w swojej porażce”? „Czułość” i empatia, z którą artystka traktuje jej mieszczańską *frenzy*, przypomina mi troskę, z jaką Robert Lowell adresował jeden ze swoich wierszy – *Miękkie drewno* – do swej schorowanej ciotki: „Myślę o tobie tkwiącej w dalekim Waszyngtonie, / wdychającej tę falę żaru i klimatyzacji, wiedząc / że każdy uśmierający lek napina inny nerw do bólu”. Zebrane przez Lobodę pamiątki z mieszczańskiej, dwudziestowiecznej Europy są pamiątkami z odchodzącego być może świata otwartych granic, którego mocodawcy, piewcy i beneficjenci potrzebują dziś antydepresantów i dobrze schłodzonej wody Evian, by uśmierzać swe własne nerwy.

Arkadiusz Półtorak

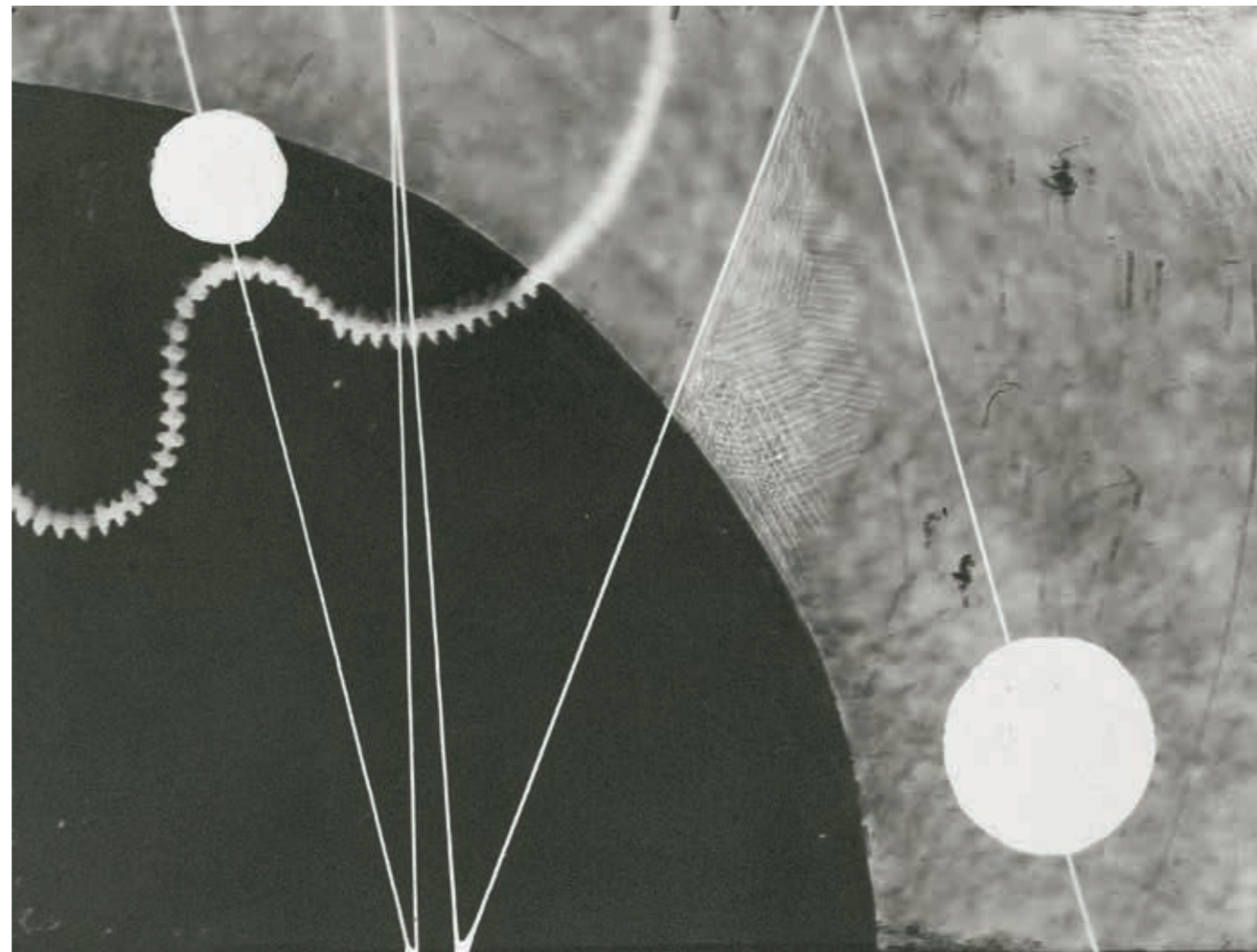


Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody

Muzeum Sztuki w Łodzi

10 lutego – 21 maja 2017

kuratorki: Aleksandra Jach, Paulina Kurc-Maj



Karol Hiller (1891–1939), *Kompozycja heliograficzna (II)*, ok. 1928–1930, heliografia, papier fotograficzny, Muzeum Sztuki w Łodzi

Czym jest doświadczenie przyrody i czym mogło ono być dla awangardy? Przeżyciem estetycznym, etycznym, duchowym, poznawczym czy może czysto cielesnym? Na te pytania różnorodnych i niejednoznacznych odpowiedzi starały się udzielić Aleksandra Jach i Paulina Kurc-Maj, kuratorki wystawy *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* w łódzkiej ms2. Wystawa przygotowana na obchody stulecia awangardy w Polsce to nie tylko spopularyzowane spojrzenie na podnoszone przez artystów kwestie związane z naturą. To także cała panorama zjawisk – obecnych nie tylko w sztuce – na

które wpływ miały industrializacja, intensywny przebieg ostatniego stulecia antropocenu, burzliwy rozwój nauki. Nazwiska absolutnych klasyków i kanon artystycznych dzieł dodają splendoru całej wystawie. Jak chwali się Muzeum Sztuki w tekście zapowiadającym wystawę, *Superorganizm* to ponad 150 eksponatów wypożyczonych z kolekcji czołowych muzeów sztuki nowoczesnej na całym świecie: między innymi z Tate w Londynie, Centre Georges Pompidou w Paryżu, The Museum of Modern Art w Nowym Jorku, The State Museum of Contemporary Art – Costakis Collection w Salonikach czy Moderna Museet

w Sztokholmie. Wydawałoby się, że nie trzeba robić nic więcej, aby osiągnąć frekwencyjny sukces i uzyskać przychylną krytykę. Sprowadzenie muzealnych hitów prawie zawsze działa na korzyść. Toteż kolekcjonerzy intensywnych przeżyć estetycznych wyjdą z wystawy z pewnością zadowoleni. I całkiem słusznie, bo któż nie byłby zachwycony, mogąc oglądać szkice Le Corbusiera, rysunki Kleea, fotografie Rodczenki, obrazy Mondriana i Malewicza czy rzeźby Schwittersa? Już sam zestaw przypadkowo rzuconych nazwisk pokazuje rozpiętość mapy prezentowanej sztuki nowoczesnej.

Jednak nie tylko obecność nazwisk wprost z podręczników historii sztuki gwarantuje powodzenie wystawie. Amatorzy niebanalnych strategii kuratorskich także znajdą coś dla siebie. Bo pomimo bezpiecznego muzealnego wnętrza nie zabrakło mocnych momentów i interesujących rozwiązań. Podzielona na sześć części: *Krajobraz postnaturalny*, *Biofilia*, *Wcielone widzenie*, *Czwarty wymiar*, *Mikrokosmos* i *makrokosmos* oraz *Ewolucja* wystawa przedstawia za każdym razem inny fragment narracji, który nie jest linearnym, chronologicznym ciągiem. Wyodrębnione rozdziały przenikają się, nie stanowią wyizolowanych całości, wręcz przeciwnie – zmuszają do poszukiwania

Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody to wystawa, która sięgając po historię sztuki, stawia pytanie o naszą współczesność, o tutaj i teraz.

związków między dziełami i ich relacji do całościowego kontekstu. Dzięki temu zabiegowi zdemaskowany zostaje modernistyczny mit awangardy, zbudowany na dychotomicznych podziałach między tym, co racjonalne i intuicyjne (na przykład nauka *versus* teozofia, jak w przypadku Mondriana). Bardzo udanym posunięciem jest wprowadzenie w przestrzeń eksponatów innych artefaktów nieposiadających statusu dzieła sztuki – czarno-białe filmy dokumentalne i fragmenty fabularnych superprodukcji, przedruki książek, rycin, podręczników, teksty filozoficzne i inne fascynujące obiekty. Prócz rozszerzenia kontekstu o pole społeczne, kulturowe, polityczne (wiedza–władza), pełnią funkcję dopowiadającą, edukacyjną, puszczającą oko do widza mniej zorientowanego w meandrach historii obrazu. Zabieg włączania w narrację elementów na przykład ze zbiorów bibliotecznych, takich jak książka *Die Weltkrieg im Bild* (1928), pozwala śledzić historię idei i dostrzec nierozzerwalny związek sztuki z naukami przyrodniczymi i technologią.

Nie sposób też nie wspomnieć o pracy selekcyjnej i pracochłonnej kwerendzie. Świadome i przemyślane wybory ze zbiorów najstarszego muzeum w Polsce oparły się nie tylko na *must be* – Strzeмиński, Witkacy, Szukalski, a także na smaczkach, takich jak choćby obrazy i heliografiki Karola Hillera.

Wreszcie identyfikacja wizualna wystawy, spójna z aranżacją, zaprojektowana w odważnych kolorach wyróżnia ją wyjątkowo mocno spośród innych wydarzeń w Muzeum Sztuki w Łodzi. Wyrazista i symboliczna (róż – cielesność, zielen – natura) szata graficzna odcina się od czerwono-białego, ogromnego Atlasu Nowoczesności rozciągającego się na trzy piętra ms2.

Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody to wystawa bardzo aktualna. Początek to mocne uderzenie – po przekroczeniu progu ms2 wchodzimy od razu w część *Krajobraz postnaturalny*. Przekształcenia środowiska i zmiany klimatu

wynikające z urbanizacji i gwałtownego rozwoju przemysłu na przełomie XIX i XX wieku objawiają się tu w niezrealizowanych projektach Le Corbusiera – szkicach wielkich autostrad nad dachami miast, stalinowskim kanale Białomorsko-Bałtyckim (przyczyna późniejszej katastrofy hydrologicznej i geologicznej) uwiecznionym na fotografiach Rodczenki zleconych przez czasopismo „ZSRR w Budowie”. Sytuacja sprzed stulecia wydaje się wyjątkowo zbieżna z dzisiejszą rzeczywistością, odbijając się groźnie pobrzmiwającym echem. Unifikujące pojmowanie przestrzeni życiowej ludzi i zwierząt widoczne w architekturze pawilonów i wybiegów zaprojektowanych przez László Moholya-Nagya dla londyńskiego ZOO, skonfrontowane z fotografiami Nilsa Strindberga z 1897 roku, wykonanymi po wylądowaniu na Wyspie Białej ekspedycji balonu polarnego Orzeł, a znalezionymi przez inną grupę podróżników 30 lat później, są potwierdzeniem dziewiętnastowiecznej mrzonki – wizji *homo sapiens* jako zdobywcy świata. Kolejny etap, *Biofilia*, prezentuje prace, w których problem ochrony środowiska został dostrzeżony, a malownicze zdjęcia Anselada Adama wydobywały z amerykańskich krajobrazów dzikość, zagrożoną przetworzeniem na ziemię uprawną. Fascynacja witalnością i afirmacja pędu życia zawarta w pracach Hansa Arpa czy Michaiła Matiuszyna z jednej strony wydaje się kontrą

do destrukcyjnej fascynacji maszyną, z drugiej strony idea maszyny, miasta, masy powstała właśnie w wyniku gloryfikacji wizji sprawnie działającego, żywego organizmu.

Widzenie wcielone i *Mikrokosmos* i *makrokosmos* to kolejne interesująco rozwinięte części. W pierwszej z nich mamy do czynienia z fascynacją fotografią, możliwościami, jakie daje mikroskop, i wiarą w obiektywizację obrazu wydobytego z racjonalnego, naukowego urządzenia. W drugiej możemy się przekonać, jak płynną granicą w twórczości artystów awangardowych był podział na to, co naukowe, i to, co mistyczne.

Ewolucja – ostatnia część – stanowi klamrę i nawiązuje do otwierającego wystawę *Krajobrazu postnaturalnego*. Wywołuje równie mocne wrażenia jak pierwsza część. Rozdział ten pokazuje kluczową rolę teorii doboru i selekcji naturalnej Darwina, a w zasadzie nie tyle Darwina, co jego licznych interpretatorów, na postrzeganie zjawisk kulturowych i społecznych, które rezonują do dziś. W tym dziale widzimy wyraźnie, jak wykorzystywano teorię, aby legitymizować segregację, wykluczenia czy eugenikę. Tutaj wyjątkowo ważne wydaje się zestawienie dzieł sztuki z innymi nośnikami zjawisk obecnych w kulturze tego okresu. Na przykład częścią scenografii jest stół z przedrukami kompozytowej fotografii kryminalnej, pochodzącej z badań Francisa Galtona, za pomocą których kuzyn Darwina próbował udowodnić dziedziczenie „genu przestępcy”, zauważalnego już w cechach wyglądu. Przedziwny spłot nauk przyrodniczych ze sztukami wizualnymi akcentuje jeden z pierwszych filmów Wsiewołoda Pudowkina upowszechniający idee Pawłowa. Reżyser za pomocą montażu chciał uwypuklić opisywane przez fizjologa odruchy. Znając jednak ponurą prawdę o eksperymentach na zwierzętach i dominującym, utylitarnym podejściu do istot żywych w badaniach w poprzednim stuleciu, trudno nie odebrać go jako egzemplarycznej czarnej karty w historii nauk przyrodniczych. Bardziej optymistyczne akcenty odwołujące się do ewolucji to inspirowane transmutacjami surrealistyczne frotaze Maxa Ernsta czy litografie Edwarda Muncha z serii *Alfa* i *omega* stawiające pytania o pochodzenie człowieka i jego związki ze światem zwierząt. Z kolei zachwianie antropocentrycznej wizji świata i zwiastun nadchodzącego transhumanizmu uwidoczniają *Portret nieokreślonej osoby* Witkacego czy *Transplanted* Emmy Bridgwater.

Lęk przed utratą części ciała, wyzwanie, jakie rzuciła raczkującej chirurgii plastycznej pierwsza wojna światowa, ilustruje niemy i czarno-biały film nieznanego autorstwa zatytułowany *Plastic reconstruction of face* z 1918 roku, który pokazuje wnętrze manufaktury produkującej protezy części twarzy (nosów, szczęk, uszu) i przymierzających je weteranów wojennych. Na koniec dalszą ekspansję i przekształcenie kolejnych krajobrazów, tym razem wykraczającą poza Ziemię, akcentuje fragment hollywoodzkiej superprodukcji z lat 50., z której cytuję o niestannej potrzebie rozwoju i niestrudzonej walki charakteryzującej gatunek ludzki odwołuje się do pierwszej części wystawy.



Wystawa malarstwa Mariana Bogusza i Zbigniewa Dłubaka

Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa

10 lutego – 19 marca 2017

kuratorzy: Stefan Gierowski, Łukasz Dybalski,

Zuzanna Sokalska, Karolina Jezierska-Pomorska

Fundacja Stefana Gierowskiego dobrze wpisuje się w tendencję badań i prezentacji praktyk artystycznych widoczną w polskim polu sztuki co najmniej od dekady. W 2008 roku powstała bowiem Fundacja Archeologia Fotografii opracowująca twórczość najpierw Zbigniewa Dłubaka, a później Wojciecha Zamecznika; w 2012 roku – Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, która zapoczątkowała najgruntowniejsze – jak dotąd – badania nad dorobkiem artysty. Fundacja Gierowskiego (zał. 2014) to zatem kolejne NGO stawiające w centrum swoich zainteresowań wciąż niedomkniętą spuściznę jednego z nestorów polskiej nowoczesności w sztukach wizualnych, niejako odciążając w ten sposób instytucje akademickie i muzealne. Podobnie jak w przypadku tamtych fundacji postać nie jest przypadkowa i – istotnie – godna takiej inicjatywy, gdyż właściwie począwszy już od lat 40., Stefan Gierowski, od 1949 roku mieszkający na stałe w Warszawie, miał szczęście przynależać do historycznie znaczących środowisk artystycznych – wystarczy przypomnieć chociażby jego przyjacielskie relacje z Markiem Włodarskim i łączność z Galerią Krzywe Koło, naznaczoną obecnością Henryka Stażewskiego z jednej i młodego Mariana Bogusza z drugiej strony. Gierowski – poza tym, że

Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody to wystawa, która sięgając po historię sztuki, stawia pytanie o naszą współczesność, o tutaj i teraz. Podczas jej oglądania nie można oprzeć się wrażeniu, że historia zatacza dziwne kręgi, zmuszając nas do ponownego spojrzenia i przepracowania tego, co – jak sądziliśmy – już odhaczyliśmy. Demitologizująca, ożywcza narracja zaproponowana przez kuratorki wydaje się ważnym krokiem w redefinicji awangardy. Z pewnością dużym plusem wystawy jest zaakcentowanie bardzo ważnych politycznych wątków (dla przypomnienia, wystawa odbywa się pod auspicjami Prezydenta RP),

wymaga refleksji jako artysta – niewątpliwie może być również poddany analizie jako nieoceniony świadek historii.

W przeciwieństwie do FAF czy Fundacji Wróblewskiego tutaj patron instytucji wciąż może (i chce) pozostawać sprawczym aktorem jej działań. „Chce [...] stworzyć przestrzeń, gdzie prezentowane będą wystawy ważnych, jego zdaniem, artystów”, czytamy w misji FSG. Tym tropem idzie pierwsza ekspozycja pokazana w siedzibie fundacji na ulicy Kredytowej w Warszawie – prezentacja malarstwa Mariana Bogusza i Zbigniewa Dłubaka. Zestawienie tych twórców oczywiście nie dziwi, ponieważ współtworzyli Klub Młodych Artystów i Naukowców oraz Grupę 55. Bardziej intrygujący jest natomiast fakt, że opowiadając historię tej artystycznej przyjaźni, Stefan Gierowski nie rozpoczyna jej od powojnia, jak mieli w zwyczaju historycy sztuki z jego pokolenia, ale – od wojny. Mianownikiem całej narracji wystawy okazuje się pobyt w obozie Mauthausen w austriackich Alpach pod Linzem – okoliczności, w których Dłubak poznał Bogusza i w których – wraz z czeskim artystą Zbynkem Sekalem – organizują na przyczym swoim bloku prowizoryczne wystawy (właściwie serię krótkich, przerywanych pokazów). Zgodnie z tym założeniem

choć jednocześnie unika banalnego moralizowania.

Superorganizm trzeba zobaczyć, nie tylko ze względu na obecny na niej kanon, lecz po to, by odkryć coś zaskakującego dla samego siebie. Nawet jeśli jest to prosty, ale urzekający film o prywatnym życiu kota lub rytualny film taneczny Lena Lye’a inspirowany sztuką Aborygenów i życiem komórkowym jednocześnie. W końcu, jak głosi slogan wystawy, ludzkość to coś więcej niż wszyscy ludzie.

Joanna Kobyła

w katalogu wystawy Janusz Zagrodzki otwiera swój tekst pogłębioną analizą wojennych losów Bogusza i Dłubaka, a dużą zaletą tego rekonstrukcyjnego wysiłku jest próba rzeczowej odpowiedzi na najbardziej podstawowe, ale palące pytania (czym było Mauthausen? Jak wyglądała praca w obozie? Na czym w tych warunkach polegała artystyczna aktywność?). Z kolei w komentarzu dostępnym na samej wystawie Gierowski nie mówi sprawozdawczym tonem, ale przede wszystkim zwraca uwagę na siłę sztuki „mimo wszystko”, która przetrwała i okazała się projekcją przyszłości: „Jest sprawą bezprecedensową, aby w miejscu niszczenia i destrukcji mogły rodzić się tak optymistyczne plany dotyczące przecież najważniejszej materii narodu, którą jest sztuka. Dla mnie fakt tak szczególnego spotkania Bogusza z Dłubakiem nabiera z odległości mijającego czasu znaczenia wręcz symbolicznego. Wbrew wszystkim przeciwnościom powstaje myśl o sztuce nowoczesnej i awangardowej. Gdyż ona musi zaistnieć w umysłach młodych twórców jako świadectwo czasu wykraczającego poza codzienną obojętność. Mogliby być tylko statystyczną liczbą zabitych więźniów – Polaków. Na szczęście ten przypadek miał pomyślny dalszy ciąg w sztuce XX wieku, w tradycji polskiej awangardy”.



Zbigniew Dłubak, *Cień człowieka*, z cyklu *Wojna*, 122 x 100 cm, olej, dykta, 1957, Muzeum Sztuki w Łodzi

Wystawę Bogusza i Dłubaka charakteryzuje przekonanie, że sztuka wykracza poza codzienność, nawet tę traumatyczną.

sztuka czasu wojny i sztuka kolejnych dekad. Relacja ta sprowadza się właściwie do figury obietnicy i jej spełnienia – do ogólnikowej konstatacji, że artyści, którzy w obozie „planowali, szkicowali zakazaną sztukę awangardową”, „po wojnie zrealizowali swoje marzenia, współtworząc polską sztukę nowoczesną”. A skoro tak, to zarówno wystawa, jak i druga część tekstu Zagrodzkiego wyraźnie ciążyą ku możliwie reprezentatywnej prezentacji różnych obszarów tej nowoczesności. Oto prócz metaforycznych prac Bogusza z lat 40. i 50. wydobywa się na przykład jego wkład w Biennale Form Przestrzennych i prezentuje geometryczne abstrakcje z późnych lat 70.; oto dodaje się kolejne eksperymenty Dłubaka, bardzo odmienne od tego, czym zajmował się uprzednio – rygorystyczne, wręcz chłodne prace z cykli *Antropolity* i *System*. Dobór kolejnych dzieł podyktowany jest właśnie dążeniem do jak najpełniejszego ukazania dorobku obu artystów. Nie byłoby to złym założeniem, gdyby nie fakt, że owa nowoczesność okazuje się na wystawie dość monolityczną figurą, która spłaszcza znaczenia kolejnych faz twórczości; wydaje mi się to szczególnie istotne w przypadku Dłubaka, ponieważ – mówiąc ogólnie – porzucając od lat 60., jego twórczość ewoluuje w kierunku znacznie odbiegającym od metaforycznych prac z lat 40. i 50.

Wystawa zdaje się więc rozchodzić w dwóch kierunkach. Niewątpliwie najwartościowsza jest wtedy, kiedy rzetelnie ukazuje wojenne początki sztuki nowoczesnej Bogusza i Dłubaka. Można zarazem sądzić, że ekspozycja późniejszej twórczości próbuje objąć zbyt wiele aspektów (co widać także w skądinąd poznawczo

Wystawę dobrze charakteryzuje owo przekonanie, że sztuka wykracza poza codzienność, nawet tę traumatyczną. Nadrzędność sztuki wobec okoliczności niebyle dobrze obrazuje wyimek wspomnień Dłubaka, które zdają sprawę z pierwszych kontaktów z Boguszem: „W pewnym momencie energicznie wkroczył więzień w moim wieku (miałem 23 lata), usiadł na krześle i bez żadnych wstępów zaczął mnie egzaminować. Jakich malarzy znam, co wiem o van Goghu, kto to byli kapiści, a później na temat Czapskiego itd. Po zakończeniu rozmowy zerwał się i wyszedł”. Znamienne, że relacji tej towarzyszy prowizoryczny, niewielki rysunkowy plakat wspólnej wystawy (WYSTAWA MALARSTWA 8 IV 1945 / SEKAL BOGUSZ ZDANOWSKI [Dłubak]) oraz – bardzo od niego różne – duże fotografie, dokumentujące dwa wymiary egzystencji obozowej, pracę (w kamieniołomach) i śmierć (szereg martwych ciał).

Zarazem, skoro los Bogusza i Dłubaka jest historią ocalańców, wystawa chce ukazywać także spełnienie obietnicy sztuki nowoczesnej, czyli ich powojenną twórczość (bez wyraźnie zakreślonej cezurzy końcowej). W tym punkcie przekaz wystawy staje się jednak nieco mglisty. Łączność doświadczeń wojennych z tym, co nastąpiło później, najlepiej broni się chyba w przywołaniu realizacji z lat 40., takich jak pokazane na *Wystawie Sztuki Nowoczesnej* surrealistyczne fotografie Dłubaka czy metaforyczne płótna Bogusza z 1948 roku, gdyż istotnie prace te można odczytywać przez pryzmat kontaktów z czeskimi nadrealistami, zadzierzgniętych właśnie trzy lata wcześniej. Bronią się także dzieła z okresu działalności Grupy 55, zwłaszcza że wybrano te, które przywołują wojnę (Dłubaka *Cień człowieka* i *Uwięziony*). Zasadniczo jednak nie podejmuje się próby bardziej pogłębionej problematyki tego, w jakiej relacji miałyby pozostawać

wartościowym tekście w katalogu). Wystarczyłoby skupić się na dość spójnej sztuce z czasu Klubu Młodych Artystów i Naukowców oraz Grupy 55; inaczej, a nie najgorzej, byłoby też ukazać Bogusza i Dłubaka jako ważnych animatorów polskiej sztuki (co robi w swym tekście Zagrodzki). Jeśli jednak sięga się od wojny po późne lata 70., należałoby chyba w większym stopniu

wykreować ciekawą kłamrę, która uprawomocniłaby takie szerokie spojrzenie.

Trzeba jednak znać proporcje i pamiętać, że nie oglądamy wystawy muzealnej, wspartej rozległym aparatem naukowym. Na ekspozycję wypada patrzeć jako na autorski głos Stefana Gierowskiego – malarza i świadka historii, który przypomina ważnych artystów, tworzących równoległe do

niego. W tej nieco osobistej perspektywie pokaz z całą pewnością się broni i zachęca, by śledzić kolejne inicjatywy fundacji.

Piotr Słodkowski



Możliwość rzeźby. Pracownia Jerzego Jarnuszkiewicza

Galeria Salon Akademii, Warszawa
31 marca – 28 kwietnia 2017
kurator: Agnieszka Szewczyk

Jerzy Jarnuszkiewicz. Notatki z przestrzeni

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
27 stycznia – 17 kwietnia 2017
kurator: Waldemar Baraniewski

Jerzy Jarnuszkiewicz za sprawą dwóch ząbiejących się wystaw doczekał się w końcu wzorcowego przypomnienia i umocowania w kanonie rodzimej historii sztuki ostatniego wieku. *Jerzy Jarnuszkiewicz. Notatki z przestrzeni*, kuratorowane przez Waldemara Baraniewskiego w Zachęcie, oraz *Możliwość rzeźby. Pracownia Jerzego Jarnuszkiewicza*, przygotowane przez Agnieszkę

Szewczyk w Salonie Akademii, to wystawy wręcz akademickie, choć w pozytywnym sensie – w obu przypadkach kuratorzy stawiają na klarowną klasyfikację aktywności Jarnuszkiewicza, do pewnego stopnia w układzie chronologicznym, raczej nie eksperymentują z wystawienniczymi formatami, efektownie, ale mimo wszystko subtelnie grając aranżacją. Jednak stawką

Krzysztof Chromiński, Wiktor Gutt, Waldemar Raniszewski, *Rozmowa plastyczna*, 1973, fot. Archiwum Wiktora Gutta



W rzeźbie *Mechanizm* z 1968 roku uchwycona została formalna zachłanność Jarnuszkiewicza, który w poczuciu niedosytu i wyczerpania formuł poruszał się przez całe życie wahadłowym ruchem między figuracją a abstrakcją.

jest przedstawienie Jarnuszkiewicza jako artysty wciąż od akademizmu uciekającego. Pozostającego w stanie gorączkowego napięcia, nieufnego wobec komfortowego osiadania przy opanowanych stylistykach rzeźbiarza i jeszcze ciekawszego dydaktyka – rozbijającego schematy i stawiającego studentom wymagające i nieszablonowe zadania, by szybko zdobyli się na samodzielność i otrząsnęli z wyczynionych schematów.

Wystawę w Zachęcie otwiera *Mechanizm* z 1968 roku, metalowa rzeźba z obłych, złotawych elementów wkomponowanych w czarną siatkę, sygnalizując, która część dorobku Jarnuszkiewicza doczekała się tu największej uwagi. Wybór wydaje się nieprzypadkowy; *Mechanizm* należy do tej grupy geometrycznych kompozycji przestrzennych, w których Jarnuszkiewicz wykorzystywał nie proste, abstrakcyjne formy, ale znalezione fragmenty przedmiotów – narzędzi, rur czy nawet pocisków. W *Mechanizmie* uchwycona więc została formalna zachłanność Jarnuszkiewicza, który w poczuciu niedosytu i wyczerpania formuł poruszał się przez całe życie wahadłowym ruchem między figuracją a abstrakcją.

Właściwa narracja zaczyna się już klasycznie, wyborem wczesnych rzeźb, pierwszych dojrzałych prac artysty, przypadających na okres socrealizmu. Gipsowe odlewy i materiały wideo prezentujące rzeźby zrealizowane w przestrzeniach publicznych Warszawy obrazują różnorodność poszukiwań Jarnuszkiewicza. Socrealistyczny okres daleki jest od monotonii, a oficjalna doktryna, choć po pewnym czasie zaczyna artystę uwierać, początkowo raczej otwiera przed nim drzwi do formalnych poszukiwań, niż je zamyka. Ekscytują go możliwości

tworzenia kompozycji heroicznych w wielkiej skali. Także społeczna wrażliwość Jarnuszkiewicza rymuje się z preferowanymi przez powojenne władze tematami.

Rzeźby z tego okresu oscylują między hieratyczną *Rodziną*, schematycznym wizerunkiem przedstawicieli nowego społeczeństwa Polski Ludowej, a ekspresyjnie wyrzeźbionym *Pchnięciem kulą*, sylwetką nagiego atlety w napiętym kontrapoście, w której widać echa ekspresyjnych rzeźb Rodina w rodzaju *Kroczonego mężczyzny* oraz wzorców rodem z dojrzałego renesansu i atletycznych postaci Michała Anioła. Jest też miejsce dla rzeźb realizowanych w ramach pracy dla Biura Odbudowy Stolicy, jak dekorująca fasadę jednego z budynków na Saskiej Kępie, odrestaurowana przed kilkoma laty płaskorzeźba *Plon*, bliska dekoracyjnym poszukiwaniom międzywojennego neoklasycyzmu z okolic Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”. Gdy artystę zaczynają uwierać ograniczenia narzucone przez socrealistyczną doktrynę i niepokoi go coraz większa powtarzalność w jego rzeźbach, nadchodzi odwilż.

Po przesycie heroicznymi motywami Jarnuszkiewicz zwraca się ku intymnym przedstawieniom. Zmiękcza i rozbija formę, pozostając przez chwilę pod wpływem Henry’ego Moore’a. Najsilniej widać to w rzeźbie *Dwoje*, formalnie i tematycznie bardzo bliskiej sztandarowym realizacjom angielskiego artysty, w której para leżących kochanków splata się w uścisku. Subtelne przejście między dwoma etapami świetnie zaznacza na wystawie umieszczona między dwiema sekcjami drobna figurka *Myjącej włosy*, pokazana przez Jarnuszkiewicza na legendarnym Arsenale ’55. Wkrótce Jarnuszkiewicz natrafi na technikę i materiał, który zawładnie jego wyobraźnią w latach 60. – metal. Choć na świecie technika spawanego metalu święci już triumfy, w Polsce to Jarnuszkiewicz przeciera szlaki innym rzeźbiarzom, którzy pójdą jego śladem. Początkowo spawane skrawki metalu tworzą kompozycje bliskie wcześniejszym „odwilżowym” rzeźbom. Przedstawienie dwójki wiosłarzy w canoe, mimo odmiennego materiału, kompozycyjnie bliskie jest *Dwojgu*. Odróżnia to Jarnuszkiewicza od prominentnych przedstawicieli powojennej ekspresyjnej rzeźby w metalu, takich jak Seymour Lipton, których prace stanowiły gorzki komentarz do ludzkiej kondycji po doświadczeniu drugiej wojny światowej.

Przepracowane początkowo w fazie socrealizmu zamiłowanie do wyrazistej ekspresji wkrótce jednak powraca.

W przestrzeni gromadzącej małe formy ze spawanej blachy dobrze widać, jak różnorodne ujęcia znajdowała gorączkowo pracująca w intensywnym okresie między 1963 a 1967 rokiem wyobraźnia artysty. Wśród promienistych, harmonijnych kompozycji znajdują się też dramatyczne w wyrazie i wychodzące poza formalne poszukiwania. W tym wybitna kompozycja *Jakub Szela / Przedmioty*, złożona z fragmentów rolniczych narzędzi, w tym stojącej na sztorc klingi kosy i wyszczerbionego ostrza łopaty.

Oddzielne miejsce zyskuje na wystawie historia figurki *Małego Powstańca*, powstałego w rok po zakończeniu wojny, na bardzo wczesnym etapie kariery Jarnuszkiewicza i wciąż pod wpływem silnych emocji związanych z pamięcią o powstaniu warszawskim. To praca problematyczna pod wieloma względami – Jarnuszkiewicz sam kilka lat później wstydił się z powodu jej sentymentalizmu i formalnego niedopracowania, następnie stoczył przypłaconą zawałem kilkuletnią sądową batalię z rzemieślnikiem, który wykonywał jej odlewy i przywłaszczył sobie autorstwo oryginału. Jak wizerunek ten zawłaszczany jest dziś, przypominać nie trzeba.

Kluczowy na wystawie moment podkreślony jest efektownym zabiegiem aranżacyjnym – po przejściu przez pograżone w głębokich szarościach, punktowo oświetlane sale wkraczamy w skąpaną w świetle i bieli przestrzeń równomiernie wypełnioną geometrycznymi kompozycjami z ciętych, geometrycznych blaszek. Ich powierzchnie delikatnie wibrują i przepływają wraz z ruchem widza. To w tego rodzaju zdyscyplinowanych, delikatnie podkreślonych barwnymi elementami, wyniesionych w powietrze formach Jarnuszkiewicz zasmakował najbardziej, realizując je także w dużej skali w przestrzeni publicznej i sięgając po laury między innymi na Biennale Form Przestrzennych w Elblągu.

Na kolejnym etapie wektor zainteresowań rzeźbiarza ponownie się zmienia – Jarnuszkiewicz wraca do ekspresyjnej figuracji tworzonej pod opieką kolejnego możnego mecenasa – tym razem Kościół. W nich, a także w prywatnych realizacjach, jak w przygotowywanej na grób rodziców *Piecie*, szuka też ujęcia dla swojej religijności. Na wystawie przygotowanej przez Baraniewskiego nie zabrakło też rozbijających jednorodną narrację wyborów exlibrisów, monet i medali tworzonych przez kolejne dekady, dopowiadających „duże” realizacje rzeźbiarza.

Kurator przypomina też, że Jarnuszkiewicz odegrał istotną rolę w powstawaniu projektu pomnika *Drogi* dla obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. Niezrealizowany pomnik zajął poczesne miejsce w historii myślenia o „antymonumentach” na długo, zanim ukuto ten termin, jednak dziś kojarzony jest głównie z Oskarem Hansenem, a mniej z resztą opracowującego go zespołu.

Współpraca Jarnuszkiewicza z Hansenem wykraczała poza ten jeden słynny projekt i przez wiele lat zapewniała twórczy ferment na warszawskiej ASP, w ich małej oazie składającej się z dwóch pracowni. Wystawa w Salonie Akademii prezentuje Jarnuszkiewicza jako piekielnie zdolnego dydaktyka, potrafiącego wydobyć cały kreatywny potencjał z najbardziej nawet oklepanych akademickich ćwiczeń, choć we własnych rzeźbach nie odchodził daleko od kanonów epoki. Zaczynamy więc od studiów natury, komplikowanych na różne sposoby. Raz są to zadania polegające na wyrzeźbieniu małego fragmentu ciała w przerysowanej, monumentalnej skali, demonstrujące, jak diametralnie zmienia się przy tak określonych parametrach ich charakter. Innym razem studium aktu bazuje na formie uwiecznionej na fotografii. Ta ostatnia odgrywa zresztą w pracowni Jarnuszkiewicza doniosłą rolę, co podkreśla otwartość artysty na techniki niemające teoretycznie wiele wspólnego z tradycyjną rzeźbą. Otwartość tym bardziej imponującą, że we własnej twórczości Jarnuszkiewicz pozostawał wierny czysto rzeźbiarskim i graficznym technikom.

Jarnuszkiewicz robił wszystko, by nie wychowywać własnych epigonów, potrafił jednak wraz z Hansenem zainspirować konkretnie projekty, jak w przypadku dyplomu Krystiana Burdy. *Droga do Żelazowej Woli* to projekt nietypowego pomnika poświęconego Fryderykowi Chopinowi. Przybiera on formę kompozycji przestrzennych rozlokowanych na dziesięciokilometrowej trasie między Warszawą a rodzinnym miastem kompozytora, przeznaczonych do oglądania z okna jadącego samochodu. Nie kopiuje formy oświęcimskiej *Drogi*, czerpie za to garściami z jej nieortodoksyjnego myślenia o tym, czym sam pomnik może być. To nie jedyny przykład – w Salonie Akademii znajdziemy całą salę poświęconą studenckim projektom pomników, których konwencjonalność wykluczały niekiedy same tematy, odnoszące się nie tylko do postaci, ale i czystych idei, jak energia jądrowa.



Jerzy Jarnuszkiewicz. *Notatki z przestrzeni*, widok ekspozycji, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, fot. Marek Krzyżanek

Dydaktyczny sukces Jarnuszkiewicza łatwo docenić, widząc, jak dojrzałe – bliższe późniejszym poszukiwaniom – na tym etapie były prace przyszłych gwiazd, które przez tę pracownię się przewinęły – Krzysztofa Bednarskiego, Zofii Kulik, Przemysława Kwieka, Wiktora Gutta... W osobie Grzegorza Kowalskiego, innego ze swoich uczniów, a następnie asystentów, Jarnuszkiewicz znalazł z kolei kontynuatora swojego dydaktycznego podejścia, czyniąc się do powstania „Kowalni”.

W wystawienniczym dyptyku poświęconym postaci Jarnuszkiewicza ważny jest też instytucjonalny kontekst. Zachęta, po niezbyt dobrej passie w kwestii wystaw tematycznych, prezentuje za sprawą wystawy Baraniewskiego porządną monografię

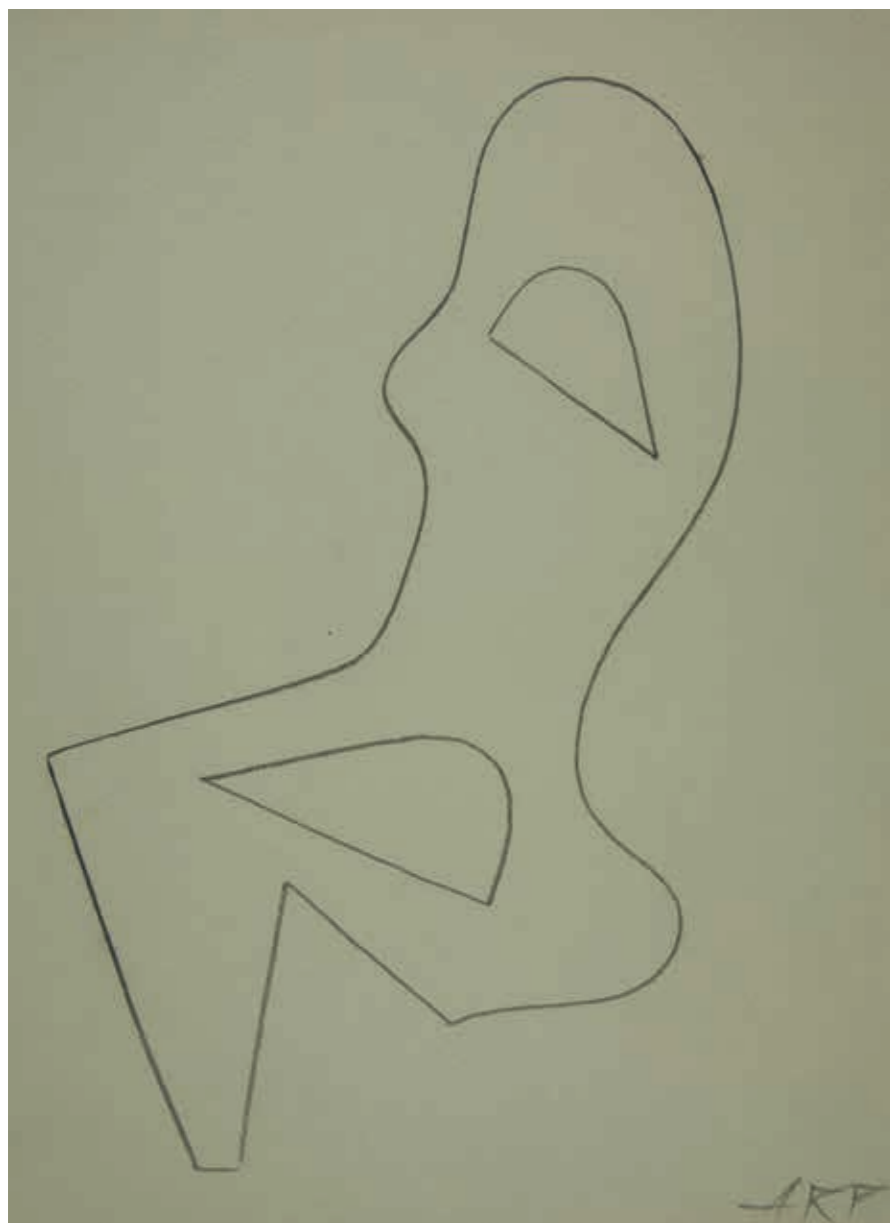
przypominającą ważnego artystę, a więc pokaz idealnie wpasowujący się w profil galerii. W Salonie Akademii teoretycznie mamy do czynienia z czymś podobnym – galeria działająca przy ASP przybliżyła istotną kartę z własnej historii. Jednak pamiętając o tym, jak zaciekle swego czasu odważne propozycje dydaktyczne Jarnuszkiewicza i Hansena były zwalczane przez konserwatywną resztę kadry, można potraktować tę wystawę jako wyraz pośmiertnego zadośćuczynienia artyście. I memento dla wszystkich akademików przywiązanych do rytualnego klepania uświęconych tradycją ćwiczeń.

Piotr Policht



Muzeum Narodowe w Krakowie
10 marca – 28 maja 2017
kuratorzy: Magdalena Czubińska,
Andrzej Szczerski

Jean (Hans) Arp, *Bez tytułu*, Meudon, ok. 1932.
Dar Jana i Suzanne Brzękowskich z Paryża, 1969,
Muzeum Narodowe w Krakowie



Jeśli ktoś pisałby recenzję z wystawy, to znaczący taki, ograniczony do objętości noty prasowej tekst, który skupiony byłby tylko na pracach pokazywanych na niej, ocena *Potęgi awangardy* wypaść musiałaby dobrze, a nawet znakomicie; pięć gwiazdek na sześć, zgaduję, w zamieszczanych przez tak zwane tygodniki opinii rubrykach „Warto zobaczyć”, „Polecamy”, „Afisz”, „Zapowiedzi”. Składające się bowiem na ekspozycję dzieła to w dużej mierze klasa sama w sobie, a wystawa to świetna okazja, by zobaczyć prace artystów i artystek światowej

wagi ciężkiej, lecz rzadko w Polsce pokazywanych. Jest więc klasyczny *Telefon (do Kafki)* (1991) Johna Baldessariego, sławne *Budynki nowoczesnej metropolii* (1914) Maria Chiattoniego, wspaniałe *Cztery stojące postaci* (1999) Davida Claerbouta, rewelacyjny tryptyk *Brunetka, blondynka i czarnoskóra* (1992) Marlene Dumas, precyzyjna *Kubistyczna głowa* (1917) Marthe Donas, epicki gobelin *Aegyptus Inferior* (2008) Williama Kentridge’a czy świetna praca *Odradek, Táboritská 8, Praga, 18 lipca 1994* (1994) Jeffa Walla i jeszcze wiele innych.

Recenzja wystawy uwzględnia jednak nie tyle prace pokazywane w jej ramach, co przede wszystkim owe ramy właśnie, a więc kryteria wyboru dzieł, ich zestawienie, zamysł kuratorski, w końcu narrację, która jest tu opowiadana, przekazywana i utrwalana przez medium wystawy. Zobaczmy, jaka to opowieść na temat awangardy została tutaj przedstawiona i jak też została skonstruowana.

Potęga awangardy nie jest, co istotne, samodzielną produkcją Muzeum Narodowego w Krakowie, lecz belgijsko-polską koprodukcją, która jako *The Power of the Avant-Garde* pokazywana była pierwotnie w brukselskim Bozarze od września 2016 roku do stycznia 2017 roku. Bez znaczenia nie pozostaje także to, że jej brukselska odsłona diametralnie różniła się od wersji krakowskiej i pomyślana została w formacie półrocznego *blockbustera*, na który składały się prace artystów i artystek awangardowych oraz współczesnych, wybranych i zestawionych ze sobą przez kuratora, Ulricha Bischoffa. W takiej formie brukselska wystawa nie tylko była inna pod względem „zawartości” – pokazywane w Krakowie prace, między innymi Janusza Marii Brzeskiego, Leona Chwistka, Janiny Dłuskiej, Marii Jaremy, Kazimierza Podsadeckiego, Moniki Sosnowskiej czy Władysława Strzemińskiego są wkładem krakowskim i na potrzeby jedynie Krakowa – lecz także koherentna.

Była to opowieść, po pierwsze, skoncentrowana na okresie tak zwanej Wielkiej Awangardy, latach 1895–1920, po drugie, była także narracją, dla której to lata wielkiej wojny 1914–1918 stanowiły istotny punkt odniesienia: wystawa programowo nawet wpisywała się w obchody stulecia pierwszej wojny światowej, o czym pisali jej twórcy, porównując swój projekt z takimi

wystawami jak *i1914! La Vanguardia y la Gran Guerra* (Madryt, 2008–2009) i *1914: The Avant-Gardes at War* (Bonn, 2014). W końcu trzeba pamiętać o podtytule brukselskiej ekspozycji: *Now and Then, maintenant et alors*, gdyż owo „teraz i wtedy” było kluczem aranżacyjnym i konceptualnym całej wystawy. Do pokazu historycznych prac modernizmu sprzed 100 i więcej lat włączone zostały bowiem dzieła artystów i artystek współczesnych, którzy na zaproszenie kuratora odnosili się swoją twórczością do klasyków i klasyczek i komentowali nią ich twórczość; co więcej, również ich tekstowe komentarze towarzyszyły widzom. I tak, *Kobieta idąca* (1912) Aleksandra Archipenki zestawiona została z *Wentylatorem* (1997) Olafura Eliassona, pierwszowojenny *Żołnierz* (1999) Luca Tuymansa z antycypującym wojnę *Wielkim koniem* (1914) Raymonda Duchampa-Villona (obie prace nieobecne w Krakowie), a wspomniany już, fantastyczny gobelin Kentridge’a z *Człowiekiem z kamerą* (1929) Dżigi Wiertowa.

W Krakowie ta koherentna – inna sprawa, czy do końca przekonująca – opowieść o narodzinach nowoczesności i wojnie jako inkubatorze i zarazem dramacie idei ułożona w dialogu z pracami współczesnymi nie tylko rozrosła się o nowe konteksty przez dodanie sporej liczby dzieł, głównie artystów i artystek polskich, lecz – niestety – stała się opowieścią nieczytelną, pełną pęknięć i idiosynkrazji. Wdzięczna idea „teraz i wtedy” duetów i dwugłosów została wprawdzie zachowana, aczkolwiek niekonsekwentnie i wybiórczo, ponadto wpisana w podzieloną aż na 18 rozdziałów nową opowieść, z której wypadł wątek wojenny, zastąpiony szeregiem nowych kategorii. Rozdziałów, które, dodajmy od razu, dziwią nie tyle swoją rozpiętością, co właśnie kategoriami użytymi do ich konstrukcji. Mamy więc geograficzną i ukierunkowaną na surrealizm Pragę – część *Dwa razy Praga. Nadrealizm*, w której – jak w Brukseli, gdzie ten fragment wystawy nazwany został *Przerwany wątek* – fragmentowi opowiadania Franza Kafki *Troska ojca rodziny* (1917) towarzyszą wspomniane już prace Baldessariego i Walla. Mamy też obok zupełnie nową część *Utopia Miasto*

Skoro nadal, po 100 latach nie wiadomo, czym jest awangarda, to skąd niby ma być wiadomo, czym jest jej potęga?

Przyszłość, gdzie umieszczony został dialogujący w Brukseli z zafascynowanym rosyjską awangardą Kentridge’em Wiertow, sąsiadując, między innymi, z fotomontażami Brzeskiego i Podsadeckiego z lat 30. oraz z rysunkami projektowymi Bohdana Lacheta i Józefa Szanajcy (1929) i dystopijną raczej, a nie utopijną, wizją Stefana Janusza Müllera – projektem totalnej urbanizacji świata z 1981 roku.

Osamotnionemu Kentridge’owi jako rozmówcę dano w Krakowie w zamian Jerzego Panka i jego deski drzeworytnicze z lat 50. i 70., a taką „rozmowę” opatrzone tytułem *Obserwacja Poszukiwanie*. Istotnie, przedstawiający czarnego konia gobelin Południowoafrykańczyka świetnie prezentuje się z czarnymi końmi Polaka, otwarte jednak pozostaje pytanie, co ma rodzić się z takiego pozorowanego dialogu dwóch koni? Kto jest tutaj punktem odniesienia oraz dla kogo; Kentridge dla Panka czy Pank dla Kentridge’a?

Jak dobrze mogłaby wyglądać *Potęga awangardy*, gdyby bardziej konsekwentnie poprowadzony został pomysł na dialog nowoczesność–współczesność, dialog, w którym rzeczywiście świadomie wzięli udział współcześni artyści i artystki, pokazując przeniesiona bez zmian część ekspozycji, w której obok siebie zestawiono wspomnianą już świetną, statyczną, wpisującą się w modernistyczną siatkę (*grid*) pracę autorstwa Claerbouta z paradygmatycznym dla nowoczesności *gridem* – *Kompozycją D* (1932) Pieta Mondriana. Również zaistniały na wystawie krakowskiej – błyskotliwy, wdzięczny i przekonujący – dialog, jaki rozgrywa się między modelami prac z lat 2000–2007 Moniki Sosnowskiej a abstrakcyjnym i architektonicznym obrazem *A7* (1922) László Moholya-Nagya, pokazując, że dołączając prace współczesnych artystów i artystek polskich, wystawę można było poprowadzić po prostu lepiej.

Tymczasem wobec nieobecności *Wentylatora* Eliassona monumentalny, brązowy odlew Archipenki staje się porzuconym samotnie elementem dekoracyjnym. Z pracy o jedności przestrzeni i rzeźby, i – w lekturze Eliassona – utopii sztuki nowoczesnej wypełniającej całkowicie życie, zamienia

się w smutną pamiątkę, którą wciśnięto w podcienie łuku, uniemożliwiając przy tym jej swobodny odbiór. Doskonałe prace Dumas, tracąc interlokutora w postaci litografii z cyklu *Alfa i Omega* (1909) Edwarda Muncha, dostają w zamian *Portret Käte Perls* (1913) tego samego autora. Taka podmiana nie byłaby może czymś gorszym, gdyby nie umieszczono takiego tandemu w rozdziale wystawy opisanej jako... *Akt Konwencji*. Nie idzie mi nawet o wpisanie prac Dumas, pogrywających swobodnie nie tyle nawet z konwencją aktu, co z konwencją malarstwa religijnego (zdjęciem z krzyża), w takie ramy. Nie idzie nawet o powieszenie portretu Muncha przedstawiającego zapiętą w suknie po szyję kobietę w pomieszczeniu opatrzonym szyldem *Akt*. Idzie mi o zupełny anachronizm użycia kategorii aktu (kobiecego, a jakże) w wystawie poświęconej potędze awangardy. I tak, dekonstruujące wyobrażenia na temat kobiecości, nagości, etniczności, rasy (oraz rasizmu) i seksualności obrazy Dumas stają się tutaj sztandarowym przykładem tego, że awangarda wymyśliła (?), używała (?), malowała (?) nagie kobiety... nie ma chyba sensu w tej opowieści. Ciekawe, swoją drogą, co powiedziałaby o takim dialogu sama artystka.

Gdyby komuś było mało feministycznej krytyki wystawiania sztuki, polecam uwadze salę „kobieca”, bezpośrednio sąsiadującą z *Aktem Konwencjami*. Tytuł rozdziału opowieści o potędze awangardy, jaki jej nadano, to *Rytm Kobieta Ruch*. I chociaż pod takim tytułem spodziewać moglibyśmy się fotografii Josephine Baker w tańcu z bananami, dostajemy trzy inne kobiety. Sąsiadują tutaj bowiem ze sobą prace Katarzyny Kobro (rocznik 1898) i młodszej od niej o całe 10 lat (rocznik 1908) Marii Jaremy. Jeśli idzie o dialog, to, jak przypuszczam, odbywać się on ma nie tyle pomiędzy gigantkami polskiego modernizmu, co pomiędzy nimi a Małgorzatą Niespodziewaną-Rados, której małą książkę artystyczną z grafikami nawiązującymi do prac Kobro (2014) umieszczono w gablocie. Dialog jest dosyć dyskretny, gdyż książka też skrzętnie schowana i niedostępna. Szkoda, że z twórczości Kobro, która na wystawie w Brukseli była istotnym

punktem odniesienia dla pokazanej w dialogu z nią pracy wideo Romana Signera *Hat* (1997) (praca nieobecna w Krakowie), została w Krakowie wystawiona w kobiecym buduarze pod banalnym szyldem *Rytm Kobieta Ruch*.

Jakie więc wizja i opowieść wyłaniają się z *Potęgi awangardy*, wystawy przygotowanej w ramach obchodzonego u nas roku awangardy? Jak złączyć opowieści o *Akcie Konwencjach i Rytmie Kobiecie Ruchu z Pragę*, a także z *Naturą, Duchowością i okrojona koncepcją „teraz i wtedy”* dialogu? Dialog i struktura zaproponowana przez Bischoffa polegają na tym, jak czytamy w katalogu wystawy, że „artysta współczesny, w swoim komentarzu, tłumaczy wybór ważnego dla niego, wybitnego dzieła z historii awangardy. Dzieła prowadzą ze sobą dialog, uzupełniają się”. Pytanie, dlaczego jednak nie robią tego dobrze w Krakowie? Odpowiedź przynosi zamieszczony w katalogu tekst kuratorski Magdaleny Czubińskiej: „Prace pochodzące z Polski wybrane zostały na innej zasadzie, ponieważ polscy twórcy awangardy są o wiele mniej znani”. Dla kogo? Dla polskich odbiorców wystawy w Krakowie? Czy chodzi może o dialogującą z powodzeniem z Signerem w Brukseli Katarzynę Kobro?

Wypada jeszcze zapytać, na czym w takim razie owa potęga awangardy polega, skoro jej twórcy są prawie nieznanymi? Przyznaję się, nie wiem. Przyznaję się jednak bez wstydu, gdyż, jak się zdaje, nie wiedzą tego także twórcy ekspozycji. Z katalogu, do którego znów zaglądam, by się dowiedzieć, dowiaduję się bowiem, że „awangarda jest jednym z tych licznych, wieloznacznych terminów w sztuce, które nie posiadają klarownej definicji”. Ciężka sprawa, skoro nadal, po 100 latach nie wiadomo, czym jest awangarda, to skąd niby ma być wiadomo, czym jest jej potęga?

Wojciech Szymański



Gołkowska. Wystawa otwarta

Galeria Awangarda BWA Wrocław

24 lutego – 23 kwietnia 2017

kuratorka: Anita Wincencjusz-Patyna

współpraca: Patrycja Sikora

Pasy równoległe ułożonych linii skrętnie wypełniają kolejne płótna. Spomiędzy nich prześwitują barwy posegregowane odcieniami. Wanda Gołkowska tworzyła według tego schematu kolejne kompozycje oparte na stosunkach liczbowych. Zanim doszła do tych form, rozwijała koncepcję „układu otwartego” dopuszczającą do dzieła sztuki również odbiorców razem z ich chaotycznością – różnymi punktami widzenia i ich bagażem osobistych doświadczeń. Poza tym artystka była wielką kolekcjonerką. Zbierała ziemię, fakty oraz konstrukcje myślowe. Jej wkład we wrocławskie środowisko artystyczne jest niepodważalny, tak samo jak wartość wypracowanego przez nią sposobu postrzegania dzieła.

Tekst wprowadzający do ekspozycji prac Wandy Gołkowskiej prezentowanej w Galerii Awangarda BWA Wrocław mocno podkreśla aktualność tematów podejmowanych przez tę artystkę. Dzieła tworzone w obrębie „układu otwartego” bezpośrednio odwołują się do nieograniczoności punktów widzenia oraz nieskończoności reprodukcji dzieł sztuki. Jednak samo doświadczenie pokazu *Gołkowska. Wystawa otwarta*: jej podział na wątki konceptualne oraz matematyczne w twórczości wrocławskiej artystki, odtworzenie ekspozycji *Układy otwarte* z Galerii pod Moną Lisą, pokazywanej w 1968 roku czy też próba wplecenia w całość prac studentów mediacji sztuki ASP we Wrocławiu wytrącają z tego przekonania. Aż chce się zakrzyknąć: „Sprawdzam!”, po przeczytaniu słów zapowiadających wystawę: „Nie będzie to [...] retrospektywa, a próba ukazania aktualności zagadnień podejmowanych przez wrocławską artystkę już pół wieku temu”.

Wanda Gołkowska narzuciła sobie bardzo surową dyscyplinę przy tworzeniu gąszczu linii i tylko pozornie prostych podziałów geometrycznych. Sama to potwierdziła w krótkim filmie z 1994 roku wyświetlanym na wystawie (*Jubileusz Chwałczyków*, reżyseria i scenariusz Elżbieta Sitek, zdjęcia Piotr Sędzikowski, TVP, 1994). Po uzyskaniu dyplomu w 1952 roku w pracowni Eugeniusza Gepperta w Państwowej Wyższej

Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu artystka powoli odchodzi od malarstwa figuratywnego na rzecz abstrakcji. Gołkowska przepracowuje materię tego medium, narzucając jej coraz większy ład matematyczny, równocześnie przekraczając granicę samej tkanki malarskiej. W tym miejscu rozpoczyna się narracja *Wystawy otwartej*.

Kuratorka Anita Wincencjusz-Patyna podzieliła całą ekspozycję na dwa główne wątki. Pierwszy, zatytułowany *W stronę konceptualizmu* prezentował twórczość Wandy Gołkowskiej z lat 60. i 70., wyszczególniając tworzącą się wtedy koncepcję „układu otwartego” oraz pojęcia: kolekcji i nadprodukcji. Natomiast drugi wątek, czyli *Matematyczna konstrukcja świata*, przedstawiał próby opisanie rzeczywistości za pomocą stosunków matematycznych w pracach powstających od lat 80.

Kompozycje tworzone od lat 80. udowadniają dojrzałość artystyczną Wandy Gołkowskiej, która objawiała się w nieskończoności i nieprzerywalności procesu twórczego.

Trop chronologiczny nakazywał rozpoczęcie zwiedzania od części *W stronę konceptualizmu*, gdzie na ścianach witały nas drukowane reprodukcje: *Pomnik sztuki* (1974), *Mona Lisa Mail Art Show* (1987), „*Katalog błękitów* (1974–1975) i *Tablica z zapisem tekstowym* (1971). Gdyby nie słała jakoś wykonania tych obiektów, to uznałbym, że jest to wprowadzenie do następnej sali, w której głównym tematem była nadprodukcja. W tysiącach egzemplarzy na kartkach A4 powielono tekst z wystawy *Propozycje I w Świdwinie* (1970) nawołujący do rozpoczęcia akcji „bezinteresownego wielokrotniania materialnych dzieł sztuki”.

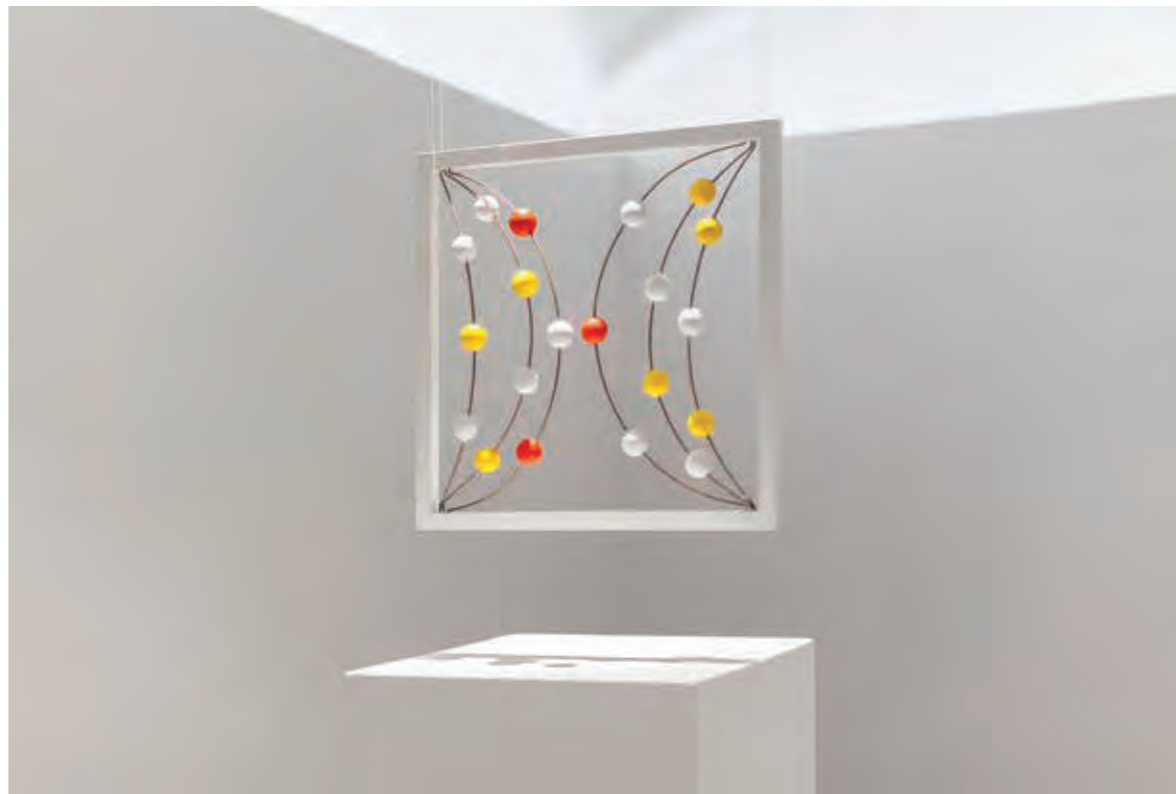
Całość dopowiadały obiekty związane z cyklem *Kolekcji*, czyli przedstawień z kręgu poezji wizualnej. Gołkowska w tym kontekście stworzyła na przykład *Art-Collection* (1973) – słowa napisane tuszem na papierze zostały ułożone w zbiór, który artystka uporządkowała alfabetycznie według nazw różnych kierunków w sztuce (na przykład ciąg: *ephemeral art-electronic, art-expression art* i tak dalej). Jedną z sal w tej części ekspozycji została poświęcona *Kolekcji Ziemia* (1972). Do zbioru wprowadzało zdjęcie Gołkowskiej zbierającej ziemię w okolicach Częstochowy (październik 1983). Ziemi usypanej w kwadrat na podłodze

galerii wtórowały dwie prace z cyklu, czyli powierzchnie malarskie wypełnione słowami „ziemia” przetłumaczonymi na różne języki świata.

Wszystko to można by uznać za kuratorską próbę przedstawienia refleksji konceptualnej w twórczości Wandy Gołkowskiej – odejścia od materialnej formy dzieła na rzecz zagadnień związanych z nadprodukcją oraz miejscem odbiorcy i artysty w tym systemie. Niestety całość nabierała dość sarkastycznego wydźwięku w kontekście sali prezentującej „ideę” *Układu otwartego* – wystawy mającej miejsce w Galerii pod Moną Lisą w 1968 roku. „Idea” – dość słusznie ujęta tu w cudzysłów – składała się z dwóch prac pokazywanych wtedy w galerii prowadzonej przez Jerzego Ludwińskiego: *Układów otwartych. Kompozycja zmienna* (1967) oraz *Bujaka* (1965). Resztę sali wypełniały białe postumenty z cytatami Ludwińskiego i Gołkowskiej oraz odręcznie napisanymi informacjami, że brakujące dzieła pokazywane kiedyś na wystawie w Galerii pod Moną Lisą można zobaczyć w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Z tym bagażem rozpoczynało się część poświęconą *Matematycznej konstrukcji świata*, która za pomocą form abstrakcji

Wanda Gołkowska, *Układ otwarty. Kompozycja zmienna*, drewno, drut, tworzywo sztuczne, 1967, ze zbiorów Centrum Rzeźby w Orońsku, fot. Alicja Kielan



geometrycznej tworzonej przez Gołkowską na podstawie stosunków liczbowych (na przykład ciągu Fibonacciego) pogłębiała refleksję nad samym procesem produkcji oraz jej nadwyżką. Przechodząc przez wąski korytarz, mijało się powieszono po jego obydwu stronach prace z *Cyklu horyzontalnego* (1996) czy płótna z lat 80., na których artystka tworzyła proste kształty z linii (*Strzałka*, 1985) bądź wprowadzała w ich obręb barwy (*Cykl różowy 4/85*, 1985). W tej części wystawy pokazano również cykl *Architektura obrazu* (2002–2003) oraz prace nawiązujące do teorii Henryka Stażewskiego. W tych malarsko-rzeźbiarskich kompozycjach Gołkowska nawiązywała do schematu, gdzie płaszczyzna medium była precyzyjnie wypełniana liniami, sześciokątami (najczęściej wykonanymi z drewna i potem naklejonymi na całość) oraz kolorami. Na ekspozycji zaprezentowano również dwie instalacje z cyklu *Form przestrzennych* (1968 i 2003).

Wanda Gołkowska po zwrocie konceptualnym tworzyła dzieła oparte na wypracowanych przez lata schematach. Artystka wpisywała stosunki liczbowe w kompozycje z równoległe ułożonych linii i/lub ciągów sześciąt na tle kolorowych tef. Ta powtarzalność wskazuje na brak przywiązania do samych obiektów, które pomimo takiego podejścia wciąż zachwycają swoim estetycznym kunsztem. Kompozycje tworzone od lat 80. udowadniają dojrzałość artystyczną Wandy Gołkowskiej, która objawiała się w nieskończoności i nieprzerywalności procesu twórczego. To dzięki tym na pierwszy rzut oka podobnym do siebie pracom zaczynamy dostrzegać najmniejsze nawet zmienne w strukturze otaczającej nas rzeczywistości. Gołkowska dzięki spojrzeniu matematycznemu pokazuje, że świat nie jest jedną stałą – jest bardziej zbiorem pozornie stałych elementów.

Te misterne kompozycje, wypływające z ciężkiej pracy artystki, zostały zestawione z pracami studentów wrocławskiej ASP. Jedną z pierwszych był cykl grafik wygenerowanych przez oprogramowanie parametryczne. Żanetta Korsak wykorzystała metodę projektowania parametrycznego, polegającą na dopasowaniu kształtów obiektu do otoczenia za pomocą matematycznych algorytmów powstałych na podstawie narzuconych odgórnie parametrów (na przykład warunków środowiskowych). Dość ciekawie wypadło zestawienie *Form przestrzennych* Gołkowskiej z metalowymi instalacjami Zuzanny Czajkowskiej z 2015 roku (*Fale i Balans*).

Dodatkowo zaprezentowano w wydzielonej sali trzy filmy wideo wyprodukowane w 2017 roku: *Kamień filozoficzny* Oktawiana Jurczykowskiego, *Marsz. Tekst W. Majakowskiego w zapisie dźwiękowym* Marusi Tulzankowej i *Over. Zanikanie* Marceliny Groń.

Kiedy w pracach Korsak motyw produkcji ze sztuki Gołkowskiej został uwspółcześniony, a w metalowych kompozycjach Czajkowskiej można doszukać się prostych nawiązań do „układów otwartych”, to już odczytanie związku między trzema filmami wideo a pozostałymi pracami ekspozycyjnymi w Awangardzie jest zadaniem dość trudnym. Marcelina Groń zapętlila proces zamazywania słów *Over* napisanych na zaporowanej szybie, u Oktawiana Jurczykowskiego pokazywały się i zniknęły

kwadraty wypełnione różnymi kompozycjami, natomiast Marusia Tulzankowa wybijała rytm marszu dźwiękiem flamastra piszącego po kartce. Z jednej strony mamy tutaj trzy różne procesy związane z powtarzalnością oraz nawiązania do schematów graficznych wypracowanych przez samą Gołkowską. Z drugiej te trzy filmy wideo podkreślają największy mankament *Wystawy otwartej* – sam fakt, że sztuka tej wrocławskiej artystki została potraktowana jako zbiór zamknięty.

Wystawę opuszczało się z uczuciem dużego niedosytu. Zabrakło prac z wczesnego okresu twórczości Wandy Gołkowskiej, które na tak dużej wystawie mogłyby się pojawić nie tylko w sali z życiorysem artystki, ale również w zestawieniu z późniejszymi

dzielami. Umożliwiłyby to zniuansowanie recepcji jej bardziej znanych dokonań. Kuratorka skupiła się na wizerunku artystki opętanej samodyscypliną, której dzieło zostało zakończone wraz z jej śmiercią. Jakby jarzmo powtarzalności nadal trwało, nie pozwalając naszym zmysłom na pełne odczuwanie. Sztuka Wandy Gołkowskiej na *Wystawie otwartej* w Awangardzie BWA Wrocław paradoksalnie zgubiła się gdzieś w gąszczu równoległych do siebie linii i tylko pozornie prostych podziałów geometrycznych.

Marcin Ludwin



Monika Sosnowska, *Modele 2007–2017*

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
3 marca – 22 kwietnia 2017

Marzec 2017 roku. Polscy widzowie mają okazję uczestniczyć w małym „festiwalu” twórczości Moniki Sosnowskiej. Jej liczne prace wystawiono w Muzeum Narodowym w Krakowie – na wystawie *Potęga awangardy* – oraz w Fundacji Galerii Foksal. Być może dla fanów artystki to wcale nie mały zbieg okoliczności, lecz prezentowane w obu miejscach prace są, istotnie, niepozorne. To festiwal miniatur: modeli, szkiców. Podczas gdy w Muzeum Narodowym można zobaczyć makiety realizacji, które Sosnowska wykonała przed 2005 rokiem, w warszawskiej galerii wystawiono prototypy dzieł nowszych. Skądinąd Sosnowska umożliwiła tu tak szczególny wgląd w swój warsztat nie po raz pierwszy – miało to miejsce właśnie w 2005 roku, przy okazji retrospektywnej wystawy w Fundacji.

Warszawska wystawa jest bardzo skromna. Artystka zaprezentowała kilkadziesiąt niewielkich modeli swoich prac, które – w znacznie większej skali – można oglądać w różnych muzeach Europy oraz w przestrzeni publicznej. Wprawne oko rozpozna tu na przykład prototyp pracy *Tower* (wystawianej między innymi w nowojorskiej filii Hauser & Wirth), której pierwowzorem jest słynny apartamentowiec Miesa van den Rohego, znajdującego się w Chicago przy Lake Shore Drive 860–880. Cały zbiór modeli – wystawiony

w kilku rzędach na prostej białej półce – można podzielić na kilka segmentów. Pierwsza zawiera odwzorowania bram i elementów małej architektury (jak ławki czy trzepaki); kolejna – „rury”; dalej – gdyby patrzeć od lewej (czyli od strony okna) ku prawej – znajdują się miniaturowe reiki i dekonstrukcje barierki oraz schodów. Na końcu widnieją modele prac inspirowanych fasadami autentycznych budowli. Odwzorowania budynków z najrozmaitszych zakątków świata stłoczono tutaj na bardzo niewielkiej przestrzeni, niczym marionetki na wystawie sklepowej, a prostota oraz niewielka skala tej ekspozycji wywołują wrażenie intymności. Niektóre modele (a zwłaszcza te podwieszane nad ascetyczną białą półką) łatwo uznać za gotowe filigranowe dzieła. Inne – umieszczone na kartonowych podkładkach, na których artystka zostawiła między innymi adnotacje dotyczące wielkości właściwych realizacji – działają pobudzająco na wyobraźnię widza: sam w trakcie zwiedzania uśmiechnąłem się kilkakrotnie na myśl o tym, jak bliska magii jest sprawczość artysty, który może wcielać swoje fantazje w kilkunastocentymetrowe makiety, by później na ich podstawie wyצרowywać (choć nie bez „przysiemnej”, metodycznej pomocy wielu asystentów) naprawdę spektakularne, przytłaczające swoim rozmiarem konstrukcje. Wystawa umożliwia voyeurystyczny wgląd

w warsztat artystki, jak i – z uwagi na stłoczenie modeli tak różnych prac – holistyczny przegląd zainteresowań Sosnowskiej.

Jak pisze Peter Osborne w *Anywhere or Not At All* – sumie filozoficznych kontekstów postkonceptualnych praktyk twórczych – „sztuka współczesna wytwarza [...] nie-miejsce przeznaczonej dla siebie przestrzeni jako warunek swojej autonomii, a tym samym warunek swojego funkcjonowania w kategoriach sztuki”. Prace Moniki Sosnowskiej – a zwłaszcza prezentowane teraz w Fundacji Galerii Foksal (oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie) modele jej wielkich, architektoniczno-rzeźbiarskich konstrukcji – stanowią niezrównaną ilustrację tezy brytyjskiego badacza. Jej twórczość pozostaje – by rzecz ująć słowami Osborne’a – zapośredniczona przez realną architekturę, czyli konkretne budowle zastane przez Sosnowską w rozmaitych miastach, które artystka przetwarza i odwzorowuje w skali odpowiedniej do architektoniczno-urbanistycznego kontekstu miejsca ekspozycji. Jednocześnie sama operacja skalowania oraz „wrywanie” wybranych kształtów z ich oryginalnego otoczenia – z obramowania, jakie zapewnia im tkanka okolicznej zabudowy, a także z określających je ram historycznych i społeczno-kulturowych – umożliwia spojrzenie na interesujące artystkę konstrukcje jako „czyste” formy. Raz

pomniejszone i odwzorowane w oszczędny, pozbawiony ornamentyki sposób, mogą zostać poddane kolejnym przemieszczeniom, zaprezentowane rozmaitym widzom, „wmontowane” w obce tkanki i włączone w montażowe sekwencje razem z innymi konstrukcjami. Nawet gdy Sosnowska produkuje nowe prace w formule *site-specific* i umieszcza je na stałe w przestrzeni publicznej, jej praktyka pozostaje oparta na tym samym „efekcie obcości”.

Wyobcowaniu podlega nie tylko konstrukcja wzorcowa, której pierwotne usytuowanie trzeba przenicować, by artysta mógł posłużyć się wybraną formą wedle własnego uznania. „Nicowanie” musi objąć w nie mniejszym stopniu kontekst wystawienia. Artysta pracujący w formule *site-specific* nie jest architektem, dla którego *site-specificity* oznacza przeważnie starania o spójność własnego projektu z docelowym środowiskiem. Taka spójność służy artystom w niektórych tylko – przeważnie efemerycznych – działaniach, a bliższe ich praktyce wydaje się niezwyklenie. O możliwościach (ponownego) sytuowania form spekulują oni zwykle w kategoriach negatywnych – przywykli bowiem patrzeć tak, by wychwytywać kontrasty oraz te nieoczywiste analogie czy współzależności. Po meandrach historii oraz w przestrzeni miejskiej poruszają się niczym po kartach atlasu. Za jedno z uzasadnionych źródeł takiej strategii można uznać twórczość Aby’ego Warburga, a zwłaszcza jego *Atlas Mnemosyne*, w którym dzięki fotograficznemu przeskalowaniu autor mógł zestawić ze sobą rozmaite dzieła, nie dbając o granice epok i kulturowych kontekstów czy o specyfikę konkretnych mediów.

Podobne do fotografii zastosowanie mogą znaleźć z powodzeniem niewielkie, trójwymiarowe modele, jak w przypadku wystawy Moniki Sosnowskiej. Artystka ustawiła tu w rzędach „makiety”, które budzą skojarzenia z dziecięcymi zabawkami (marionetkami) czy – w oczach historyków sztuki – z mobilami Alexandra Caldera. Odłożywszy na bok skojarzenia, na wystawę można jednak spojrzeć bardziej analitycznie: niczym na zestawienie architektonicznych symulacji, które na białym tle galeryjnego „nie-miejsca” odślaniają zarówno idiosynkrazję swoich wzorców, jak i strukturalne podobieństwa z sąsiadującymi obiektami. Odnajdywanie zbieżności pomiędzy pobliskimi modelami modernistycznych budynków z Nowego Jorku, Starej Europy i postsowieckiego Wschodu zachowuje w sobie jednocześnie



Monika Sosnowska, *Modele 2007–2017*, widok wystawy w Fundacji Galerii Foksal, Warszawa, 2017, dzięki uprzejmości artystki i Fundacji Galerii Foksal

Wystawiając w oszczędny sposób niewielkie, efemeryczne prace – a może „wymyki ze szkicownika” – uznanej artystki, Fundacja nie podejmuje żadnego ryzyka, ale i nie dyscyplinuje widza, epatując pokaźnym kapitałem symbolicznym.

coś z żywiołu zabawy – bezinteresownej gry – oraz coś z władzności (oraz chłodnego dystansu) porządkowania. Coś z fikcyjności, animistycznej wyobraźni i dowcipu, a zarazem coś z naukowości, troski o stabilność wizualnego podmiotu oraz polityczności, do której odsyła niechybnie hasło reprezentacji (jej obiektem jest przecież zawsze „lud” albo jego historia – czy też objęte ludzką władzą przedmioty). Jak twierdzi Peter Osborne, sztuka postkonceptualna targana jest zawsze takimi – pozornymi tylko – sprzecznościami.

W tej mierze, w jakiej modele Moniki Sosnowskiej nasuwają skojarzenia z dziecięcą zabawą, mogą wydać się niefrasobliwe – zwłaszcza na tak dostojnym tle jak śnieżnobiałe ściany Fundacji Galerii Foksal. Niefrasobliwość „prowizorycznej” formy i zestawień, które proponuje Sosnowska, można poczytać również za wyraz skłonności do eksperymentów. Jeżeli eksperyment utożsamiamy jednak

z wytwarzaniem rzeczy nowych, a uleganie „żywiołowi zabawy” rozpoznajemy jako stałą w dość długiej (i dominującej w głównym nurcie zachodniego *art worldu*) tradycji postkonceptualnej sztuki, omawiana wystawa powinna jawić się jako „bezpieczna” i konwencjonalna. Tak czy inaczej, z konwencjonalności trudno czynić tu pretekst do zarzutów. Wystawiając w oszczędny sposób niewielkie, efemeryczne prace – a może „wymyki ze szkieletu” – uznanej artystki, FGF nie podejmuje żadnego ryzyka, ale i nie dyscyplinuje widza, epatując pokąźnym kapitałem symbolicznym. Artystka i galerzyści nie silą się na ekstrawagancję i nie urządzają pokazu siły. Prezentują natomiast to, co przesądza o ich dobrej pozycji na rynku sztuki oraz o estymie, którą darzy ich ta polska, jak i ta międzynarodowa publiczność: świadomość uczestnictwa w rozwoju artystycznej sceny w Europie, wprawę w posługiwaniu się strategiami wypracowanymi w sztuce

ostatniego stulecia i wynikającą z niej pewność gestu, daleką od efekciarstwa. Wychoząc ze świetlistej sali przy ulicy Górskiego, odwracam się, by raz jeszcze objąć spojrzeniem perspektywę, w której wiszące „mobile” Sosnowskiej tworzą jedną linię z majaczącym za szybą Pałacem Kultury i Nauki. Obraz, który mam właśnie przed oczami, jest – by tak rzec – jednocześnie skromny i monumentalny. Dominuje tu ciągłość. Wszystko wygląda, jakby było „na właściwym miejscu”. Oddalając się już w kierunku Pałacu, w myślach z przyjemnością układam niniejszą recenzję. Wspominam przy okazji złośliwe uwagi o „mafijnych uwikłaniach” warszawskich galerzystów i kwituję je gorzkim uśmiechem. „Tradycja”, prychnam pod nosem. „Ciągłość”.

Arkadiusz Półtorak



Syrena herbem twym zwodnicza

Muzeum nad Wisłą – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
25 marca – 18 czerwca 2017
zespół kuratorski: Joanna Mytkowska, Marta Dziewańska, Sebastian Cichocki, Tomasz Fudala, Robert Jarosz, Magdalena Lipska, Paweł Nowożycki, Łukasz Ronduda, Natalia Sielewicz

„Wystawa dla wszystkich” – to nie brzmi dobrze. Więcej, brzmi nawet zniechęcająco – kojarzy się z konformizmem, próbą uszczęśliwiania na siłę różnych widzów, a przecież jak wiadomo, wszystkich zadowolić się nie da. Mimo to po obejrzeniu ekspozycji w śnieżnobiałym, sprowadzonym prosto z Berlina prostopadłościowym, w którym do czasu wybudowania siedziby na placu Defilad stacjonować będzie Muzeum Sztuki Nowoczesnej, pomyślałem, że to właśnie wystawa, z której zadowoleni wyjdą bardzo różni widzowie.

Pomysł na pierwszy rzut oka wydaje się banalny: syrena w sztuce – co to ma być? Podobnie jak *Późna polskość* w CSW Zamek Ujazdowski pachnie to trochę MOCAK-iem, a może raczej jakąś popularyzatorską wystawą dla dzieci... Gdzie się podziało to krytyczne, odważne muzeum, które przy okazji wystaw w Emilii czy kolejnych edycji Warszawy w Budowie nie spuszczało z tonu, przpracowując kolejne tematy istotne nie tylko artystycznie, ale i społecznie? To samo muzeum, które niedawno zabierało głos w sprawie reparywacji czy podziałów klasowych, dziś proponuje nam syrenki? – dało się słyszeć zdezorientowane głosy. Zamiast muzeum krytycznego dostaniemy teraz instytucję w wersji pop? Wystarczyło jednak przejść

się po wystawie, by zorientować się, że *Syrena herbem twym zwodnicza* to dużo więcej niż tylko przegląd prac, w których przedstawiono postać pół ryby, pół kobiety.

Syrena to symbol Warszawy – wydałoby się, że bezpieczny, bo należąco do wszystkich. Szanują ją kibice i starzy warszawiacy, ale szanowana i wykorzystywana jest także przez modną stołeczną hipsterkę. Ostatnio wielką popularność syrenom przyniósł doceniony na festiwalu w Sundance film *Córki dancingu*, który stał się zresztą jedną z inspiracji wystawy. Sytuacja okazuje się jednak dużo bardziej skomplikowana: syrenka nie należy wyłącznie do warszawiaków – jest przecież także symbolem Kopenhagi i nie zawsze występowała z rybim ogonem – w historii równie często spotkamy jej przedstawienia jako drapieżnego półptaka.

Różnorodność kontekstów związanych z syrenami dobrze widać w prezentowanych pracach: widzimy ją na obrazie przedstawiającym bitwę warszawską, występuje w ikonografii kibicowskich murali uchwyconych na fotografiach przez Wojciecha Wilczyka, w muzealnej kawiarni prezentowany jest fantastyczny neon Tomasza Sikorskiego wykonany na podstawie oryginalnego szablonu pochodzącego z lat 80.: syrena w pacyfistycznej ekstazie wyrzuca miecz i tarczę.

To jednak również symbol niejednoznaczny, drapieżny i tajemniczy. Kuratorzy wystawy w MSN nie rezygnują z żadnego z tych znaczeń. W pełni wykorzystują potencjał tematu, by opowiedzieć historię warszawskiego symbolu z całą historyczno-archiwistyczną pieczołowitością, ale i po to, by pod tym pretekstem dać głos najróżniejszym współczesnym syrenom o hybrydycznych tożsamościach, niemierzającym się w utartych schematach.

Chociaż nie można powiedzieć, by narracja wystawy była specjalnie rewolucyjna, to jednak po wejściu do przestronnej sali (przez kawiarnię, bo wejścia są dwa) pierwszym tematem, z jakim się spotykamy, jest właśnie syrena w kontekście queer, co odczytywać można jako pewnego rodzaju deklarację. To w tej sekcji oglądamy bajeczne prace Ming Wonga, mieszkającego w Berlinie artysty z Tajwanu, który w swojej praktyce dokonuje trawestacji, parodii znanych scen filmowych, wcielając się w ikoniczne bohaterki. Nad głowami widzów zawieszono ekran, na którym ekspresyjna śpiewaczka Juliana Snapper wykonuje operowe arie pod wodą.

Na marginesie rozgaszczania się na Powiślu i reinterpretowania niegroźnych miejskich symboli zespół kuratorski stworzył opowieść o syrenach rodzaju żeńskiego, męskiego i wszystkich tych pomiędzy, o queerowych odmienicach, kolorowych ptakach (rybach?) poruszających się na granicy przeciwieństw: tego, co męskie i kobiece, ludzkie i zwierzęce, dzikie i ucywilizowane. Temat wyjątkowości i hybrydalnej, niebinarnej tożsamości zostaje sprobematyzowany nie tylko w kontekście płci czy seksualności, ale na przykład odmiennej motoryki ciała – w takiej roli pojawia się tu jedno ze zdjęć z ikonicznej serii *Oko za oko* Artura Żmijewskiego.

Są tu syreny w wykonaniu Stanisława Szukalskiego, jest samochód syrena zamieniony w instalację stojącą przed muzealnym pawilonem (praca Jerzego Bohdana Szumczyka), są syreny Malczewskiego, zdobiące pokład Batorego syreny Stryjeńskiej w reinterpretacji Krzysztofa Pijarskiego, a także te autorstwa Pabla Picassa czy Louise Bourgeois – prace tuzów o światowej renomie mieszają się tu z opowieściami o sprawach lokalnych. Syreną jest także wyginająca się na stole klubowiczka w błyszczącej puchówce z pracy *Opadająca z sił* Anny Uddenberg czy dziewczynka w białej sukience, siedząca w wannie na obrazie Łukasza Korolkiewicza.

Wystawa to również okazja to wzięcia w jeden nawias twórczości kilku młodych polskich artystek – Justyny Górowskiej, Doroty Jurczak, Ewy Juszkiewicz, Agnieszki Polskiej czy Aleksandry Waliszewskiej: choć każda z nich posługuje się zupełnie innym językiem, w ich pracach dostrzec można wspólne tropy. Wszystkie chętnie odwołują się do słownika historii sztuki; niezależnie, czy tworzą fotografie, rysunki, czy grafiki, dostrzec możemy w nich pewną oniryczność i tajemniczość, za których pomocą opowiadają o swoich wewnętrznych światach i dekonstruują

genderowe klisze. Waliszewska to również jeden z wystawowych „magnesów” – wśród warszawskiej publiczności cieszy się wielką popularnością, a kompozycja z jej prac przyciąga obiektywy aparatów niemal tak samo mocno jak kopenhaski syren siedzący na kamieniu.

Syrena uosabiała niegdyś dzikość, niebezpieczną twarz natury – tak jak na monumentalnym obrazie *Odyseja* Bernarda Buffeta. Z biegiem lat kły syreny jednak się stępiły, a jej głos nie jest w stanie zwabić już żadnego marynarza – nie stanowi już żadnego zagrożenia dla ludzi. Wręcz przeciwnie,

Aleksandra Waliszewska, *Bez tytułu*, 2008–2016, fot. Bartosz Stawiarski, dzięki uprzejmości artystki



w dobie antropocenu to człowiek jest największym zagrożeniem dla planety i siebie samego, niszcząc wszystko, czego tylko dotknie. Bezbronna syrena przedstawiona w rzeźbie amerykańskiej artystki Liz Craft jest stara i zmęczona, drzemie spokojnie, budząc co najwyżej litość i współczucie. Spacyfikowana, zrujnowana przez naturę przyroda wyglądać może też bardzo interesująco: tak jak w dwóch atrakcyjnych, zamkniętych w akwariach instalacjach autorstwa Korakrita Arunanondchaia, w których ziemia, drewno i śmieci łączą się z plastikowymi imitacjami roślin, tworząc bajeczne, kolorowe kompozycje.

Paradoksalnie, mimo że pawilon projektu austriackiego architekta Adolfa Kriechanitzta ma charakter tymczasowy, to po

miejsce przywołujące radosne wspomnienia: letnich spacerów, spotkań z sympatią czy całonocnych imprez na barkach – to rejon, gdzie latem przenosi się cała energia stolicy, zamieniając ten fragment Powiśla w wielki, trwający długie tygodnie festiwal. W tę atmosferę celuje też muzeum – w piątkowe wieczory wystawy oglądać będzie można do 22.00. *Syrena...* inauguruje działalność muzeum w nowej lokalizacji. Na razie piorunujące wrażenie robi jasna, śnieżnobiała elewacja budynku – niedługo pokryje ją kompozycja autorstwa Sławomira Pawszaka, którego koncepcja została wybrana w otwartym konkursie. Dla nowej lokalizacji instytucji nie bez znaczenia jest także prestiżowe sąsiedztwo: tętniąca życiem Biblioteka Uniwersytecka, no-

Wystawa daje przedsmak tego, jaką instytucją ma być Muzeum nad Wisłą. Mimo że porusza poważne tematy, podana jest w bardzo radosnej, sympatycznej formule – nie ma tu mowy o grobowej atmosferze czy przesadzonej zadumie.

przekroczeniu progu Muzeum nad Wisłą widać, że etap prowizorki dla muzeum się zakończył. Przestrzeń wystawowa imponuje, jest wielkości dwóch sal matejkowskich w Zachęcie. Pawilon to także przestrzeń do wystaw z prawdziwego zdarzenia. Przestrzenie byłego sklepu meblowego, chociaż urokliwe, nie były w stanie zapewnić odpowiednich warunków muzealnych. Dziś, kiedy w końcu takimi dysponują, kuratorzy muzeum z radością je wykorzystali: na wystawę *Syrena herbem twym zwodnicza* sprowadzono szereg dzieł uznanych dwudziestowiecznych artystów, a także wymagające specjalnej uwagi drogie zabytki warszawianistyczne.

Na wystawie zaprezentowano najstarsze zachowane artefakty z wizerunkiem syreny. W podłużnej gablocie oglądamy część archiwalną, na którą składają się między innymi pierwsze pieczęcie z XV wieku, na których po raz pierwszy pojawia się syrena (jeszcze w postaci półsmoka), czy opatrzone symbolem syrenki ryciny z widokami siedemnastowiecznej Warszawy, na których podziwiać możemy krajobraz Skarpy Wiślanej.

Nadrzeczne bulwary, przy których postawiono muzeum, to dla większości warszawiaków, szczególnie tych młodych,

woczesny budynek Centrum Nauki Kopernik, nieopodal nowo otwarta siedziba Wydziału Rzeźby ASP. O ile na Pańskiej muzeum wpisywało się w klimat centrum Warszawy: różnorodnej, polepionej z fragmentów PRL-owskiego dziedzictwa i współczesnych przemian, to Muzeum nad Wisłą stanie się integralną częścią nowoczesnego, reprezentacyjnego Powiśla. Powiśla, zabudowywanego nowoczesną infrastrukturą, kreującego jednak bardzo określony wizerunek miasta: w równie szybkim tempie mnożą się tu budynki instytucji kultury, jak i apartamentowce przeznaczone „nie dla każdego” – kultura i interesy deweloperów idą na Powiśle pod rękę. Co znamienne, mieszczący się w Śródmieściu squat i kolektyw walczący o prawa lokatorskie i z gentryfikacją nazywa się właśnie „Syrena”.

Wystawa daje przedsmak tego, jaką instytucją ma być Muzeum nad Wisłą. Mimo że porusza także poważne tematy – jak choćby postępująca, spowodowana przez człowieka degradacja środowiska naturalnego – podana jest w bardzo radosnej, sympatycznej formule – nie ma tu mowy o grobowej atmosferze czy przesadzonej zadumie. Z drugiej strony niepodjętych tematów nie traktuje się tu powierzchownie:

wychodząc od prostych skojarzeń związanych z lokalną tożsamością, zespół kuratorski proponuje namysł nad tym, jak dany symbol funkcjonować może w różnych zbiorowościach.

Być może charakter wystawy, rozciągający się między familijną rozrywką a krytycznym namysłem nad warszawską tożsamością, to także odpowiedź na nowe wyzwania stojące przed instytucją. Może w czasach „dobrej zmiany” głosy krytyczne w kulturze należy formułować inaczej, tak by działać nie jak najgłośniej, ale w najbardziej efektywny sposób? Abstrahując od polityki – chodzi również o sytuację, kiedy ze stosunkowo niewielkiego muzeum z odważnym programem, ale bez stałej przystani, muzeum stanie się instytucją przez

duże „I”, kiedy zacznie w końcu działać na placu Defilad. W takiej właśnie roli próbuje się odnaleźć.

Jak na razie, egzystując w permanentnym stanie zawieszenia, muzeum stało się dziwnym, zupełnie oryginalnym tworem. Jakby bezdomne, ale przecież nie do końca; od lat boryka się z problemami, ale tworzy jednocześnie jeden z najlepszych programów w kraju; ma mnóstwo popowego wdzięku, ale i jest niebezpieczne przez nieustanne podejmowanie trudnych tematów; z równym powodzeniem zmaga się ze światowymi trendami, jak i z tym, co lokalne; raz urzęduje w PRL-owskim bloku, a za moment pojawia się w nowoczesnym pawilonie. Aż chciałoby się powiedzieć: muzeum jest syreną.

Jakub Gawkowski



Preparatory Portrait of a Young-Girl

PLATO Ostrava, Office for Art

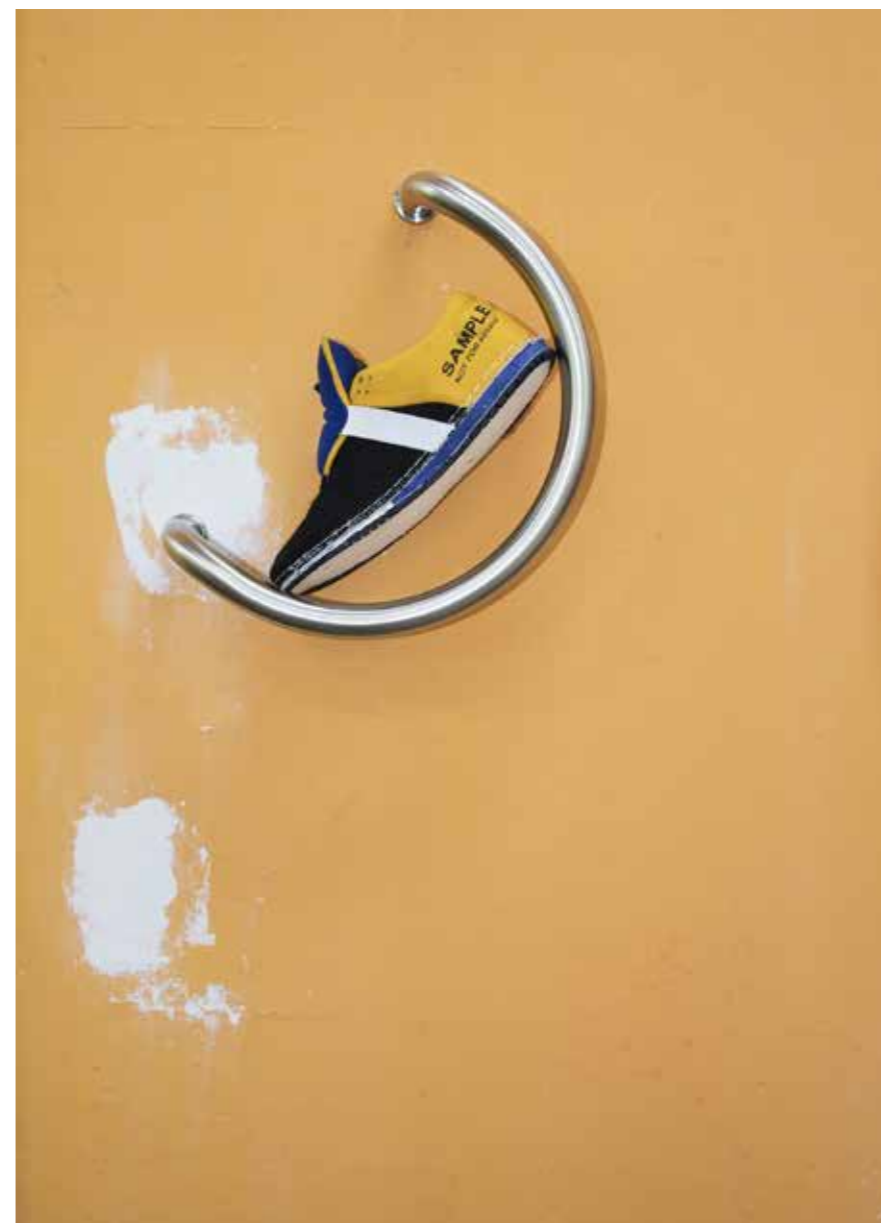
16 marca – 7 maja 2017

kuratorzy: Daniela Dostálková,

Linda Dostálková, Michal Novotný

Wystawa prezentowana w nowej przestrzeni ostrawskiej galerii PLATO to daleko idący komentarz do figury młodej dziewczyny (*Young-Girl*) zaczerpniętej z książki-manifestu *Raw Materials for the Theory of a Young-Girl* kolektywu Tiqqun. Wystawa zaczyna się tam, gdzie kończą się *Wstępne materiały...* W PLATO „surowy” szkic zostaje umieszczony w ramach ekspozycji i buduje napięcie między prezentowaniem a teoretyzowaniem, z towarzyszącą temu działaniu świadomością, o ograniczeniu wynikającym z łatwości, z jaką rzeczy obracają się w swoje przeciwieństwo.

Elisa van Ijoolen, *Invert Footwear*, 2013, dzięki uprzejmości PLATO w Ostrawie



Korpus ekspozycji stanowi przestrzeń wystawiennicza pomyślana jako ciało, w której pasożytniczo osiedliły się nowe znaczenia w postaci konkretnych prac. Przestrzeń sklepu z tkaninami to według zespołu kuratorskiego bazowe dzieło. Reprezentatywne dla przemysłu i ekonomii miejsce, w którym zaczyna się pewien proces kreacji. Decyzja o pozostawieniu miejsca w stanie, w którym PLATO je zastało, wywiera silnie wrażenie. Dzięki temu, mimo podkreślenia historii tej przestrzeni, nie jest ona zamknięta na nowe interpretacje. Wręcz przeciwnie, wystawiona jest na przeciekanie i nawarstwianie sensów. Palimpsestowy charakter miejsca i zastosowanie nienaturalnej zielonej poświaty sygnalizuje przejście do innej, dziwnej przestrzeni, a lustra potęgują wrażenie pomieszania krótkiej pamięci i długiego trwania. Część dzieł w dość bezpośredni sposób buduje połączenie z pierwotnym przeznaczeniem użytkowym lokalu. Do tej tekstylnej części można zaliczyć większość prac. Niektóre z nich, jak aranżacja Ani Shestakovej *They Jog, We Walk* z poduszek trawstujących marketingowe slogany: *RELAX* z logiem Rolex czy napis *New World Order* obok symbolu wi-fi, wyciągają ich reklamowy przekaz. Moszczą się one wygodnie w niszy jako komentarz do prezentacji sklepowych witryn. Podobną ramę zapewniają plakaty autorstwa Schelkens & Abbenes z serii *Vitrine Posters* (2010), które w oczywisty sposób fetyszyzują i tak już obarczony kulturową dystynkcją towar, jakim są perfumy. Na wielkoformatowych zdjęciach sterylna atmosfera (fotograficznego) laboratorium łączy się z ekskluzywną aurą wielkich domów mody. Uwodzącą taktikę stosuje także Justin Morin w *How to drape Cher's iconic Take me home album cover* (2015). W abstrakcyjnej, minimalistycznej pracy o osobnej wrażliwości artysta udrapował delikatną zasłonę. Przez luźne upięcie pokazuje zasadę działania, kontaktu między nazwą a przedmiotem. Ponieważ niczego nie zasłania, niczego nie ukrywa, wskazuje na samą siebie. Źródło tajemnicy tkwi w samej kurtynie. Przez swoją wielowymiarowość, zwiewność, transparentność i wyobcowanie z otoczenia, a mimo oczywistej materialności oferuje widzowi czystą przyjemność zawieszenia w pustce znaczeń. Chwilową co prawda, ale wystarczającą. Temat pracy z formą podejmuje

Preparatory Portrait of a Young-Girl ma w sobie sporo krytycznego zacięcia i emancypacyjnego potencjału. *Young-Girl* (tak samo jak robiłaby to figura *Sad-Boy* albo *Man-Child*) przedstawia kapitalistyczne limbo i zmusza do poszukiwania upodmiotawiającej polityki poza tym systemem, opartym wyłącznie na widzialności, który prawie zawsze ograniczony jest kapitalistycznym horyzontem zdarzeń.

też *InvertFootwear* (2013), projekt Elisy van Joolen. W mariażu sztuki z modą artystka wywraca sportowe buty znanych firm na lewą stronę. Pracuje na dychotomii między obradowanym produktem a odpadem, który w oficjalnym obiegu nie ma żadnej wartości, *no logo*. Jednak wystarczy chwila, żeby znaleźć informacje, z jakich modeli zostały wykonane poszczególne „subwersje”. Czasem wystarczy tylko rzut oka, żeby rozpoznać, jaka firma wypuściła dany model – odwrócone tworzywo tak naprawdę zupełnie nie zmienia swojego przeznaczenia. Van Joolen proponuje ciekawe odwrócenie, ale niespecjalnie pokazuje to, co było niewidoczne czy „ukryte”. Raczej demonstruje, jak praktyki DIY i recykling zostały już wchłonięte przez logikę kapitalizmu, a produkty zachowują się jak wirusy podprogowo atakujące pamięć, tak samo jak wspomniana praca Shestakovej. Obie te prace, wykorzystane w nich środki i metody, zestawienie napisu z funkcją przedmiotu, śmieszność czy odkrywczość uzyskana przez przejęzyczenia, przeinaczenia, pomyłkę; kwestia różnicy między oryginałem i podróbką pokazuje różne podejścia do ironii. Trzeci model przedstawia praca Melissy S. Armstrong, *New Museum Panic Hankie*, którą można kupić w limitowanej edycji 150 chusteczek za jedyne 36 dolarów (32,40 dolara dla członków), która łączy w sobie tandetność pamiątek z wyszukaniem i wyrachowanym charakterem przedmiotów z przymuzealnych sklepów.

Obiekty z serii *April O'Neil* (2016) Bianki Bondi utrzymują się na granicy materiału i ciała. Zaprezentowane stroje z półtransparentnego, cielistego lateksu w kolorystycznej palecie kosmetyków siostr Kardashian można ze względu na tytuł potraktować jako wypowiedź na temat

warunków pracy prostytutek lub szerzej: biopolitycznej i w świecie sztuki. Byłoby to jednak zbyt proste. Tak jak w przypadku przestrzeni PLATO prace Bondi są świadectwem praktyki nadpisywania, narastania kolejnych odniesień. Z jednej strony są abiektualne, niepotrzebne jak zrzucona skóra, perwersyjnie obsłizgłe jak rybne pęcherze pławne. Z drugiej strony ucieleśniają aurę *haute couture* wynikającą z bezużyteczności i zbytku. Przeskok do zupełnie innej przestrzeni funduje instalacja Adéli Součkovéj *Ubrusy* (2017), w której ryby nasuwają skojarzenia z ikonografią chrześcijańską, jak i określone fizyczne odczucia – śliskość, obłość – wskazujące na afektywny wymiar technologii. Praca ta jednak, mimo że jest kompozycyjnie uzasadniona, jest najsłabszym punktem wystawy. W ujęciu Součkovéj zestawienie tematu rodzinnego i kontekstu technologii niszczącej wspólnotę wspólnego posiłku okazuje się zupełnie nieciekawe. Pełnym przeciwiwielstwem i jedną z najmocniejszych interwencji w przestrzeni PLATO są betonowe obrazy-mozaiki Zuzanny Czebatul. Cztery prace z serii *Ellipsism* (2016), które były prezentowane już wcześniej, w starciu z nowym miejscem nabierają innego wymiaru. W PLATO znacząca warstwa zlewa się z tłem. Iluzje zamknięte w betonie egzystują tu na zupełnie innych zasadach i w innych wymiarach niż wcześniej. Założenie, że betonowe płyty mają przypominać marmur, zostaje porzucone. Zostaje swoje lastryko i zagadkowa, hipnotyczna marmurkowatość wzoru, z której wyłaniają się obrazy, głównie antyczne i alegoryczne motywy. Czebatul, zacierając granicę między realnością czy figuratywnością oraz fikcją i nieokreślonością, tworzy mągnetyczne obiekty, przez które widz może

badać możliwości nie tylko materiału, ale także czasu, jego zawieszenie i niepewność.

Na boku rozwija się jednak zupełnie osobna narracja o pokucie. Dwie prace wideo, wspomniane plakaty vintage’owych perfum, instalacja Martina Kohouta, oraz „strój pokutny” Adityi Mandayama, zestawione ze sobą, wprowadzają bardzo ciekawy wątek ascetyczny oraz problematyzują, chcąc nie chcąc, związek wyrzeczenia i polityki ograniczania się w oczekiwaniu na nagrodę, na moment, w którym los się odmieni. Wszystkie mają w sobie coś z przypomnienia *memento mori* i ćwiczenia w perspektywie odchodzenia. Umieszczają pomiędzy warstwami, w różnych proporcjach, związane z przejściem symbole. Obok nacisku na *self-care* eksponują procesy umartwiania. Taką linię można zacząć od pracy *Nagga* autorstwa Rodericka Hietbrinka. Instalacja wideo wyświetlana jest w wyłożonej ręcznie farbowanym materiałem komorze. Performer wyglądem przypomina głównego bohatera *Świętej góry* Alejandra Jodorowskiego – naiwnego głupca, który chce dostąpić mistycznego oświecenia. W odtworzonym boxie mamy do czynienia już tylko z zapośredniczeniem, na którym performer o złotej twarzy zniekształconym głosem wypowiada monolog oparty na dwuznaczności słowa *like*, w którym przekonuje na różne sposoby, że miejsce, które lubi i w którym się znajduje, jest dobre i na odwrót. Spektakl jest intensyfikowany, ociera się o histerię i euforię i kończy się nagle – zniknięciem postaci, po której zostaje tylko podmuch. *Keep Walking* to strój z juty uszyty na performans Adityi Mandayama, artysty i członka kolektywnego umysłu Brud(u). Umieszczony został obok *Dreadlocks* Kohouta (2013), o fraktalnej, drucianej, rytmicznej kompozycji. Jest coś prawie romantycznego w geście umieszczenia przypadkowych, zaplątanych elementów, w zapewnianiu miejsca odpadom pozbawionym funkcjonalności. Jednocześnie materiał, z którego wykonane są *Dreadlocks*, kojarzy się z kolczatką, kratami, umartwieniem. Z drugiej strony ta abstrakcyjna kompozycja ucieleśnia to, co młoda dziewczyna znać powinna. Prezentuje typ sztuki będący *must watch* dla uczestników obiegu sztuki. Inną pracą, która wyraźnie sytuuje się w orbicie obowiązkowej do przyswojenia estetyki, jest wideo *Sacre 2: HEX* duetu Anni Puolakka i Jaakko Pallasvuo. To odysėja w głąb imaginariu rządzącego życiem społecznym; to przewodnik po modzie i lifestyle’u „młodych”. Wątki wiccańskie i okultystyczne,

szamańskie obrzędy, oczyszczanie aury, kryształy, technologiczne augmentacje, miejsce odosobnienia – sanatorium, obcy, *sharing economy*, „gdzie dzielenie się jest wszystkim”, ale wyznacznikiem jest liczba followersów na YT, supermarkety, zakupy i pieniądze, wreszcie techno mieszają się w niedookreślonej, utopijnej wizji wyjścia z systemu. Bohaterka próbuje uwolnić się od krepujących ją konwencji, ale wpada w kolejne. Postanawia odejść, uciec z domu, odciąć się od świata nowoczesności, lecz próba spełza na niczym. Ostatecznie ten pustelniczy tryb to właśnie wzięcie ruin kultury z powrotem w ramiona; w słodkim uścisku przetopienie na „nowe”.

Wszystkie wątki wiąże *Young-Girl* – zaproponowana przez Tiqqun figura zantropomorfizowanego, a przy tym bezpłciowego i odgenderowanego kapitału. Jest to wytwór idealny: produkt i zarządca kapitalistycznego matrixu. Czy można więc potraktować *Preparatory Portrait* jak próbę opanowania tego złowieszczego fenomenu? Wystawa, rozpisując wokół pewnych



Fetysz

Miejskie Galerie UAP, Poznań
23 stycznia – 24 lutego 2017
kuratorzy: Mateusz Bieczyński,
Katarzyna Kucharska, Maciej Kurak

Nie istnieje bardziej sprawdzony pomysł na sukces, czy to komercyjny, czy społeczny, niż zaprezentowanie dowolnej idei z domieszką seksu. Miejskie Galerie UAP, które od zeszłego roku mają ambicję pokazywać sztukę tworzoną przez studentów i pracowników uczelni, przy okazji najnowszych działań posłużyły się podobnym, być może podświadomie, PR. Wystawa *Fetysz*, kuratorowana przez akademickie trio (Mateusz Bieczyński, Katarzyna Kucharska oraz Maciej Kurak), to wbrew pozorom ekspozycja pozbawiona skórzanych kajdanek, nagich stóp czy koronkowych masek; w zastępstwie koncepcja kuratorska zarzysowuje prawdę o społeczeństwie konsumpcyjnym, towarach luksusowych oraz dziele sztuki samym w sobie. Wystawa podzielona została na trzy części, które rozmieszczono w Małej Scenie UAP, Dużej Scenie UAP oraz Curators’ LAB, natomiast

fixed states postać *Young-Girl* oraz możliwych kierunków jej ewolucji, zdaje się mówić zarówno o strukturze doświadczenia przez nią narzuconej, jak i prowokuje do poszukiwań dróg korzystających z permanentnego stanu *betwixt and between*, które mogłyby znaleźć się częściowo poza monolitem tej figury. *Preparatory Portrait* ma w sobie sporo krytycznego zacięcia i emancypacyjnego potencjału. *Young-Girl* (tak samo jak robiłaby to figura *Sad-Boy* albo *Man-Child*) przedstawia kapitalistyczne limbo i zmusza do poszukiwania upodmiotawiającej polityki poza tym systemem, opartym wyłącznie na widzialności, który prawie zawsze ograniczony jest kapitalistycznym horyzontem zdarzeń. Jeśli jednak przypomnieć, że wystawa jest także zapowiedzią nowego etapu działania PLATO, nasuwa się pytanie, jaką instytucję projektuje *Preparatory Portrait*? W odpowiedzi na tę wątpliwość kuratorzy wystawy proponują wybór 12 lektur, które można traktować jak *reader* albo integralną część pokazu. Wśród nich, obok publikacji podstawowej dla wystawy, czyli

pokazane na wystawie prace to w większości przekształcone czy poddane analizie przedmioty codzienne, które rangę dzieła sztuki otrzymują w kontakcie ze sterylną, galeryjną przestrzenią. Idea uchodzić więc może za opowieść o przedmiotach fetyszizowanych kolejno przez artystów, kuratorów, a w końcu i odbiorców.

Z wizualizacją tej zależności mamy do czynienia w Małej Scenie UAP. Praca Witolda Modrzejewskiego, jedno z ciekawszych i zdecydowanie najbardziej efektownych dzieł na całej wystawie, to pozostałości procesu polegającego na przetopieniu odlewów woskowych codziennych przedmiotów (jak zegarki, klucze, monety) w kredki świecowe, które wykorzystane zostały do zobrazowania wizerunku autora. Aspekt narcystycznego spojrzenia artysty na własną osobę podkreślono nie tylko w samej pracy (narysowana postać, niczym superbohater, ubrana została w białą koszulkę z literą W), ale także w tytule: *Gdy mam zły dzień, patrzę w lustro i cieszę się, że jestem Witoldem Modrzejewskim*. Kuratorzy pierwszoosobową narrację w działaniu artysty zestawili z serią poematów Michała Knychausa oraz Uli Lucińskiej, wykreowanych przy pomocy Siri – inteligentnego oprogramowania iOS na iPhone’a. Zabawę z autorstwem oraz pozycją artysty, a w tym

Raw Materials for the Theory of the Young-Girl Tiqqun, znajdziemy między innymi *Pretentiousness. Why it matters* Dana Foxa, *200 wasted years* Bernadette Corporation oraz *Look book* Kate Cooper. Silne utekowanie nie oznacza jednak wykastrowania wystawy. Nie odnosi się do tekstu, raczej przedstawia różne założenia, przynosi je ze zbioru cytatów i wycinków prasowych na kompozycję obrazów. Taka strategia pozostaje na szczęście wolna od zarzutów o symulowanie głębi i generowanie pseudointelektualnego bełkotu będącego zbiorem pretensjonalnych, wewnętrznie sprzecznych bzdur o maczystowsko-mizoginistycznym zabarwieniu, które stawiano diagnozie Tiqqun.

Aleksandra Goral

fetyszizacją jego osoby, podkreślono pracą Jakuba Orzelskiego. *Składak* to wideo przedstawiające cięcie roweru, którego finalne części umieszczono w dwóch walizkach znajdujących się w galerii. Ukazanej dekonstrukcji, czy właśnie konstrukcji dzieła, dokonuje sam artysta – to on staje się twórczym podmiotem, który odziera wybrany przedmiot z przypisanej mu funkcjonalności. Zaprezentowany kontekst, przez zestawienie ze sobą trzech wspomnianych prac, dopowiada fragment tekstu kuratorskiego: „Takim towarem [luksusowym] może być [...] dzieło sztuki, łączące fizyczną formę z ideą. Wychodzi poza obraz zwykłej przedmiotowości, to nabiera cech wyjątkowości, często uosobienia. Łączy się z pożądaniem i podziwem, tworzy autorytety”. Przetopienie codzienności u Modrzejewskiego w jego własną postać, demiurgiczna moc sprawcza Orzelskiego, a w końcu od-

I choć opisane prace dobrowolnie mawierują siłą artysty/artystki, to wydaje się, że nie kwestionują nazwisk, które w całość wystawy włączyły to, co od czasów kon-



Jan Domicz, *Preserve the House*, 2017, obiekt, fot. Jan Domicz

Fetysz nie jest zamkniętą, odseparowaną wystawą, lecz nietypowym przedłużeniem rzeczywistości. Odbiciem jej w dziełach sztuki, które pasożytują na znanych nam przedmiotach, nabierają cech luksusowego eksponatu.

autorstwa, choć tylko pozornie – osobami, które o posiadany status zdecydowanie nie muszą się martwić, są wspomniani kuratorzy, którzy w przypadku tej wystawy stworzyli nadzorujące, merytoryczne trio. Ta sytuacja idealnie wpisuje się w przeszklone witryny Miejskich Galerii UAP, które budzą skojarzenia z promocyjnymi gablotkami Akademii. Podróżując więc między tymi galeriami, odnosimy wrażenie ciągłego przeglądania uniwersyteckiej ulotki. W takim odbiorze wystawy odnajdujemy przyjemność podobną do tej, która towarzyszy codziennym zakupom. Jest to doświadczenie rozciągnięte w czasie, wymagające większego zaangażowania. Kuratorzy funkcjonują w przypadku *Fetyszu* dwojako: jako chwilowi posiadacze dzieł, ale także sprzedawcy idei i przypisanych do niej prac. W pewien sposób ekspozycja wchodzi więc w kuluary świata sztuki, jeszcze bardziej wyostrowając napięcia w relacjach kuratorów i artystów.

Szczególnie ironicznie wypada ten gest w kontakcie z *Sygnaturą* Roberta Kuśmirowskiego. Prezentowana na *Fetyszu* skrzynia miała, jak twierdzi artysta, służyć przewożeniu drogocennych obrazów Matisse’a. Przez punktowe oświetlenie oraz zabudowanie dzieła plastikową, zabezpieczającą rurą oraz wypolerowanym, estetycznym

narożnikiem Jana Domicza *Sygnatura* staje się obiektem luksusowym i niepowtarzalnym. Uwodzi swoją przeszłością, choć w praktyce jest jedynie jej odpadem. Przypisywana przedmiotom historia ma znaczenie również w dziełach Moniki Pich. Jej spersonalizowane obiekty, zaprezentowane pod szklanymi sześcianami, to między innymi magnetyczna bransoletka z wsuwkami dla fryzjera o obwodzie nadgarstka równy 19 centymetrom czy podłużna, spiczasta nakładka na palec dla kokainisty. Artystka swoimi fabularyzującymi opisami dookreśla praktyczny aspekt wystawionych obiektów – podobnie do Kuśmirowskiego, który także wykorzystuje dawną funkcjonalność skrzyni do stworzenia z niej towaru ekskluzywnego i spersonalizowanego. Odwrotnie postąpiła Natalia Wiśniewska. Bawiąc się użytecznością przedmiotu, w jej przypadku łopatą, powlekła narzędzie czarnym, skórzanym obiciem. W ten sposób wykreśliła przypisaną funkcjonalność obiektu i nadała mu nową, nie do końca określoną, choć przez użyty materiał w pewien sposób sfetyszyzowaną; w relacji z tytułem wystawy uchodzić może za rodzaj sekszabawki. Dla śmielszych odbiorców ciekawszą pracą może się okazać dziełanie Kamili Tuszyńskiej i Pawła Wociała. *3R (Reduce, Reuse, Recycle)* to umieszczone na jednym z okien włosy, które wydają się spójne śliną lub inną kleistą wydzieliną. Ich abiekalny charakter fascynuje, a zarazem staje się najbardziej bezpośrednią odpowiedzią na tematykę wystawy.

Wybór wspomnianego medium – *ready made* – odnieść można do raczkującego polskiego rynku sztuki. Rynek sztuki najnowszej, z trudem sprzedający na przykład działania performatywne, prace *site-specific*, a nawet wideo, pożąda obiektu jako produktu zbywalnego. Prócz technik, takich jak malarstwo, rysunek czy rzeźba, to właśnie wyidealizowane eksponaty z za szklanej witryny wydają się najbardziej seksowne dla potencjalnych kolekcjonerów. Nic więc dziwnego, że obecnie tworzona sztuka wraca do nadmiernej estetyzacji.

W Curators’ LAB, w którego pomieszczeniu znajdowała się ostatnia część *Fetyszu*, procesy wspomnianej estetyzacji dzieła sztuki zostały rozbrojone. Kontynuowaną tematykę pragmatyczności odnalazłam w nietypowym rowerze Jerzego Hejnowicza – wydłużona rama pojazdu uniemożliwia jego standardowe użytkowanie. Wspominałam o pracy Modrzejewskiego jako jednej z najciekawszych na wystawie – równie wysoko plasuje się także rozbudowana

makieta Rafała Bujnowskiego z przypisanymi do niej słowami Katarzyny Bochenek. Do tekstu opisującego pokolenie trzydziestolatków jako wieczne dzieci, pogrążone w tęsknocie za Sapkowskim, kapitanem Klossem czy *Gwiezdnymi wojnami*, artysta prezentuje minimalistyczną, czarno-białą pracę. Makieta, przypominająca zabawki z kategorii „zrób to sam”, zawiera uproszczone formy (sylwetki postaci, sprzęty domowe i odzież) do samodzielnego wycięcia i złożenia. Praca *M-1* nie tylko uniwersalizuje przedmioty wchodzące w skład zestawu, ale także „ujednolica” odbiorców, którzy mają tylko jeden dylemat: „konsumować czy wytwarzać następne makowe sny dla tych, co chcą korzystać”. Artysta zawiesza patrzących w ich własnym, pozbawionym intensywniejszych bodźców świecie. Urozmaicając swoją makieta jedynie podstawowymi sprzętami, niezbędnymi ubraniami w jednolitych kolorach, wraz z Bochenek wygłaszają stanowczy manifest; kończą wystawę, przywracając przedmiotom ich podstawowe przeznaczenie, a stworzony świat odziera ją z konsumpcyjnych naleciałości, między innymi z opisaną w poprzedniej części tekstu idealizacji, z wizualnie poprawnej materialności sztuki najnowszej.

Przechodząc jednym z korytarzy uniwersytetu, dostrzegłam skrzynię podobną do tej Kuśmirowskiego. W piwnicach znalazłam łopatę, prawie identyczną z tą Wiśniewskiej. Połamane krzesło, ochroniacze narożników budynków i inne, przeplatające się w mieście, domu, akademii, obiekty. *Fetysz* nie jest więc zamkniętą, odseparowaną wystawą, lecz nietypowym przedłużeniem rzeczywistości. Odbiciem jej w dziełach sztuki, które pasożytują na znanych nam przedmiotach, nabierają cech luksusowego eksponatu. Kuratorzy nie zaprzeczają tej wizji. Podbudowując wystawę szklanymi gablotami, jasnym, punktowym oświetleniem czy precyzyjnie rozmieszczając prace, uwodzą odbiorcę ideą sztuki wysokiej. „Wiara w moc przedmiotu czyni go fetyszem”, piszą kuratorzy. Jest to więc świadome wzbudzanie pożądania, tytułowego fetyszyzowania artystycznego świata, w którym, wbrew wszelkim przeciwnościom, większość chciałaby zaistnieć.

Daria Grabowska



Prabhakar Pachpute i Rupali Patil *Zwiastunki chaosu*

Bunkier Sztuki, Kraków
28 stycznia – 18 czerwca 2017
kurator: Lidia Krawczyk,
Magdalena Ziółkowska

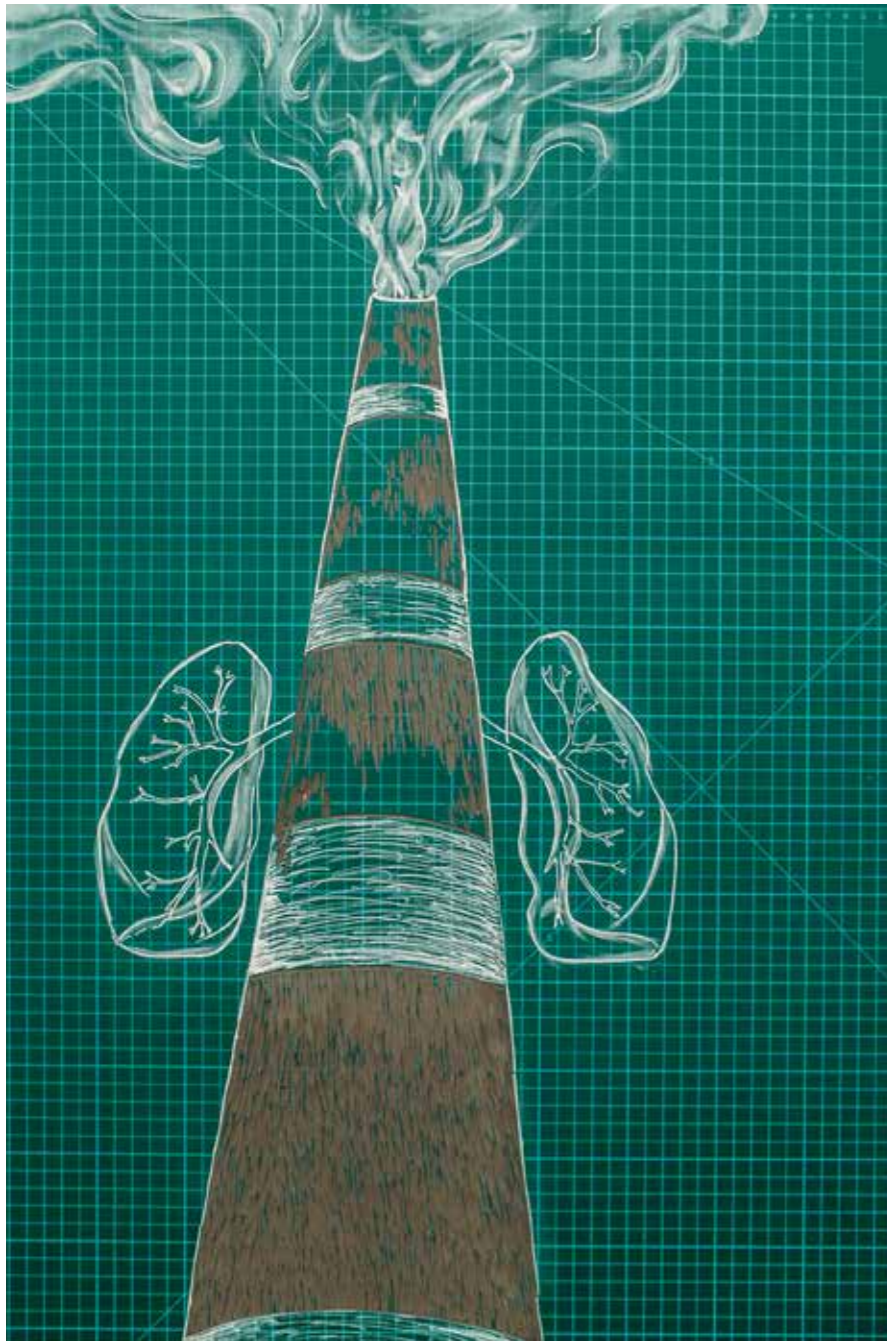
Prabhakar Pachpute i Rupali Patil, para pochodzących z Indii artystów, nie przez przypadek zajęła się przy okazji wystawy w Bunkrze Sztuki tematem górnictwa. Oboje pochodzą z regionu Indii głęboko pooranego tunelami kopalni, najbliżsi członkowie rodziny Pachputego pracują w przemyśle górniczym, on sam właściwie tylko zrzędzeniem losu do nich nie dołączył. Węglowy miał artyści praktycznie wysali z mlekiem matki, a w trakcie licznych podróży i realizacji w galeriach i na zbiorowych imprezach, między innymi na Biennale w Stambule, mieli także okazję zmapować pod tym względem parę innych rejonów świata. Od początku było więc wiadomo, co będą chcieli zobaczyć

w Polsce podczas poprzedzającej wystawę miesięcznej rezydencji.

W tym czasie artyści w miarę możliwości dokładnie zapoznali się z sytuacją przemysłu wydobywczego nad Wisłą. Jeździli nie tylko po Górnym Śląsku i Zagłębiu Dąbrowskim, ale i po kopalniach soli w Bochni i Wieliczce, bywali na grubie i w familkach, rozmawiali z badaczami zajmującymi się górnictwem, przeczytawszy wcześniej odpowiednie opracowania i tak dalej, i tym podobnie. Można jednak odnieść wrażenie, że nacztyli się oni głównie *Dracha* Szczepana Twardocha. Indyjski duet wyraźnie bowiem dał się porwać narracją, które na miejscu zastał, a z kopalni, ich mitu, a nawet nieco fetyszyzowanego górniczego

146 pożądanym – ideę. W kontekście *Fetyszu* koncepcja kuratorów jako osób posiadających niemal autorytarną władzę łączy się z opisywaną przez Baumana chęcią posiadania. Od roku 1989 kuratorzy zaczęli dysponować mocą wpisania jednej pracy w znacznie bardziej rozbudowane ciągi myśli i znaczeń. Wraz z rozwijanymi strategiami kuratorstwa „materialistyczne i hedonistyczne instynkty” tworzących wystawy zdawały się przybierać na sile.

Wprawdzie aktualnie jednym ze sposobów tworzenia wystaw, a także typów kuratorstwa jest ciągle systematyzowanie oraz tematyczne porządkowanie (najczęściej poprzez umieszczanie dokumentacji w odpowiednich folderach) zobaczonej i interesującej danego kuratora / daną kuratorkę sztuki najnowszej. Można to powiązać z nieustanną potrzebą gromadzenia oraz aktualizowania posiadanych przedmiotów. *Fetysz* zastanawia się więc nad pojęciem



Prabhakar Pachpute i Rupali Patil, *Zwiastunki chaosu*, widok wystawy, fot. Studio FilmLOVE, dzięki uprzejmości Galerii Bunkier Sztuki

sprzętu ulepił na wółżywą masę, bardzo przy tym pociągającą estetycznie.

Nogi wyrastają koparkom i kaskom, które ukryte są w malowniczo wykutych w jednej ze ścian Bunkra niszach, oświetlonych punktowymi lampkami od środka, przypominających małe kapliczki. Na podkolorowanej drzeworytniczej matrycy do „ostatniej wieczery” zasiadają nie górnicy, ale górniczy ekwipunek. Niemal baśniowe przetworzenie przemysłowej rzeczywistości to nie pierwszy raz wykorzystywana przez tych artystów strategia, choć często

zyskuje ona nieco bardziej słodko-gorzkie oblicze. W Bunkrze jest zdecydowanie słodko, jak w filmie Disneya, w którym stare górnicze maszyny ożywają i zasiadają razem do stołu. Na odsłoniętych w zeszłym roku oknach jednej z sal na piętrze galerii wyrastają półprzezroczyste i delikatnie podświetlone hałdy. Jest oszczędnie i malowniczo.

Wśród przedstawień pojawiają się też święte patronki polskich górników, Barbara i Kinga, jedne z nielicznych kobiet w tym specyficznym świecie. Są też sami górnicy. Szereg złączonych ludzkich postaci, z drugiej strony przekształcający się w model kopalni, tworzy małą gipsową rzeźbkę wyeksponowaną w centralnym miejscu początkowej sali. Trudno o bardziej wymowną manifestację przywiązania do górniczej profesji. Parę kroków dalej mamy nieco bardziej gorzkie obserwacje, choć sprowadzone do poziomu ponadczasowych uniwersaliów. Jest więc zagrożenie, jakie przemysł wydobywczy niesie dla środowiska, w postaci między innymi wymownych płuc flankujących kopalniany komin na jednym z rysunków Patil oraz mural Pachputego *Stan awaryjny*. Praca za sprawą swojej wyblakłej kolorystyki, summarycznego rysunku i strefowego podziału kompozycji, ukazująca maszynierę wewnątrz kopalnianego szybu i fryz odindywidualizowanych postaci górników, „rozpierających” ciasny tunel, nieodparcie przywodzi na myśl serię nowojorskich murali Diega Rivery. Skojarzenie to nie jest wyłącznie formalne. Bo czy sytuacja Patil i Pachputego wizytujących Polskę nie jest w gruncie rzeczy nieco podobna do tej, kiedy meksykański malarz odwiedził pogrążone w wielkim kryzysie Stany Zjednoczone?

Rivera na początku lat 30. przyjeżdżał z Meksyku do kraju stającego się supermocarstwem, ale i będącego epicentrum

Estetycznie całkiem świeża na naszej scenie i podbudowana solidnym *researchem* wystawa *Zwiastunki chaosu* szerokim łukiem obchodzi wszystko, co przynależy bardziej do politycznych napięć niż do górniczego imaginarium.

trwającej w najlepsze gospodarczej zapaści. Pachpute i Patil przyjeżdżają z emitującego do atmosfery ogromne ilości dwutlenku węgla państwa, które zarazem z powodu liczby ludności i stopnia industrializacji nie jest w stanie gładko przejść na energię odnawialną, do kraju, który podpisał porozumienie klimatyczne w Paryżu, hojnie wspomagany jest wciąż przez Unię Europejską i ma wszelkie predyspozycje do uporządkowania energetycznego bałaganu w swoich granicach. Obie sytuacje sprzyjają raczej chłodnemu stosunkowi do zastanej rzeczywistości. Postawy artystów są jednak skrajnie odmienne. Rivera realizował serię murali pod auspicjami MoMA, a przy okazji również rodu Rockefellerów. Sam był już wówczas gwiazdą dużego kalibru i bynajmniej się nie hamował ze względu na status możliwych patronów. Wręcz przeciwnie – w MoMA bez ogródek rozdrapywał kryzysową ranę, malując między innymi monstrualne schroniska dla bezdomnych, leżących w równych, ciasnych rzędach u stóp metropolii, jak w dystopijnym s.f. Rockefellerom w ich Rockefeller Center namalował pod nosem Lenina na ciele pierwszomajowego pochodu, co na tyle nie spodobało się Nelsonowi R., że postanowił on pozbyć się malowidła, zanim jeszcze zostało ukończone. Pachpute i Patil raczej ulegają lokalnym opowieściom i ubierają je w wysmakowaną szatę, tłumiąc krytyczne akcenty. Kwestie środowiskowych szkód i roli kobiet w kopalniach zostają mocno uogólnione, również zyskując nieco odrealniony, baśniowy bardziej niż namacalny, rys. Artyści świadomie nie drażnią drażliwszych spraw.

Pomijając kwestie artystycznego temperamentu jednostek, wydaje się, że te skrajne rozbieżności determinuje w pewnej mierze sama struktura globalnego systemu sztuki – wypracowanych i właściwie bezrefleksyjnie z reguły powielanych

formuł rezydencyjnych i wystawienniczych. Wdrożony w dobrze naoliwione tryby globalnej maszyny „artysta rezydencyjny” już na wstępie traci zęby. Estetycznie całkiem świeża na naszej scenie i podbudowana solidnym *researchem* wystawa szerokim łukiem obchodzi wszystko, co przynależy bardziej do politycznych napięć niż do górniczego imaginarium. Już nawet kanoniczny cykl *Górników* Rafała Bujnowskiego, choć skupiony głównie na czysto malarskich rozstrzygnięciach, jest pod tym względem bardziej elektryzujący.

Inne podejście hinduskich artystów daje się zauważyć w stosunku do ich własnego poletka. Na wystawie zaprezentowali oni również filmowy projekt *u-ra-mi-li*, zainicjowany przez Anushkę Meenakshi i Iswara Srikumara. Kilkunastominutowy film *Otwarta ziemia* jest także mocno impresyjny, ale jednak podbity mocnymi walorami dokumentalnymi, z zarysowanym prostymi środkami, oszczędnym tekstem i wymownymi obrazami tłem społecznym. W innych pracach ciężar gatunkowy jest o wiele mniejszy. Pachpute i Patil podczas pobytu w Polsce wzięli na warsztat górniczy etos i jego wizualną otoczkę, ewidentnie pozostając pod wrażeniem pielęgnowanej z dumą górniczej tożsamości. Posługując się zwięzłymi metaforami, stworzyli przyjemną dla oka scenografię. Pytanie tylko, czy wystawa poświęcona górnictwu jako takiemu powinna być przyjemną w odbiorze laurką dla jej bohaterów? W momencie, gdy ten przez lata umacniany przez kulturę, choćby w filmach Kazimierza Kutza, przez media i publiczny dyskurs etos zaczął się chwiać. Gdy górnicy z jednej strony tracą pracę, z drugiej w opinii publicznej coraz częściej traktowani bywają jako grupa zbyt uprzywilejowana czy wręcz „roszczeniowa”. Gdy rząd kusi ich mrzonkami o odbudowie kopalnianej potęgi. Gdy niemal

tuż za ścianą, na deskach Starego Teatru, aktorzy nowego spektaklu Strzępki i Demirskiego, *Triumfu woli*, w górniczych mundurach brawurowo wyśpiewują *Power in the Union...* W Bunkrze równolegle jesteśmy niby w tym samym miejscu, ale jakby w innej mentalnie epoce, w której najważniejsze problemy dnia dzisiejszego co najwyżej mającą daleko na horyzoncie. „W tym samym czasie, tylko wcześniej”, jak ująłby to narrator *Dracha*. To nie tyle „zwiastunki chaosu”, co wysmakowane epitafium dla powoli odchodzącego świata.

Piotr Policht



Anna Passakas, Radosław Kudliński, *Made in Blue Republic*

Galeria Arsenał, Białystok
17 marca – 4 maja 2017
kurator: Monika Szewczyk

Sputnik Photos. Stracone terytoria. Nowy koniec

Galeria Arsenał, Białystok
3 marca – 20 kwietnia 2017
kurator: Sebastian Cichocki

Białystok odwiedzam tuż przed Wielkim Tygodniem. Według miłościwie nam panującej tradycji za kilka dni Chrystus umrze i za trzy dni znowu się narodzi. Podobnie jak z babilońską Isztar i jak z jajkami wielkanocnymi – nie wiadomo, co było pierwsze: jajko czy kura, ale wiadomo, że z jaja idzie nowe życie, ale najpierw trzeba zbić jajko, żeby mieć jajecznicę. Czyli tak. Najpierw musi nastąpić koniec świata, a potem się zobaczy.

I o tym właśnie, o końcu świata, jest nie jedna, lecz nawet dwie wystawy, które miałem przyjemność obejrzeć w białostockim Arsenale: *Made in Blue Republic* autorstwa duetu artystycznego Anny Passakas i Radosława Kudlińskiego, kuratorowana przez Monikę Szewczyk w elektrowni i *Stracone terytoria*, będące kolejną odsłoną projektu kolektywu Sputnik Photos w głównej galerii, kuratorowane przez Sebastiana Cichockiego. Nie sposób traktować tych wystaw inaczej niż łącznie, jako stawiających widzowi wspólne pytanie odnośnie do jednego z miłościwie nam panujących toposów współczesnej sztuki. Czy to już koniec świata?

Sebastian Cichocki już w tekście kuratorskim mierzy się z tym problemem, próbując asekuracyjnie wyliczać, że końce świata są co najmniej dwa. Na terenach poradzieckich już raz pożegnaliśmy historię (i świat, bo czym jest świat, jak nie historią) z nadejściem kapitalizmu, a teraz może się okazać, że będziemy żegnać też bezczas, czyli brak świata i brak historii, bo nadchodzi nowa historia (a więc wojna!). Kuratorski zamysł odbija się w wybranych z kolekcji Sputnika zdjęciach z byłych republik radzieckich – pozbawionych ludzi krajobrazach przekształconych przez technologię. Gdzieś przeprowadzono rzekę przez tunel w skale, gdzieś podziemne wybuchy

wypchnęły ziemię, formując ją w gigantyczne krecie kopce, są też ruiny porzuconych budynków (byłbym zaskoczony, gdyby ich nie było!), są też mniej oczywiste, zaskakujące formalnie fotografie ze szkoły szachowej w Azerbejdżanie – przykłady iluzji optycznych, które na płaskich, kolorowych płaszczyznach wyglądają jak abstrakcyjne grafiki; są też zdjęcia urzekających własną formą pomocy naukowych Uniwersytetu Medycznego w Tadżykistanie. Dobór zdjęć ma być „pocztówką ze świata po końcu” – kolejnym! – historii. Przyjmuję to na tak zwaną rybkę, urzeczony pięknem, ale i świadomością przebywania w znanym sobie i bezpiecznym środowisku znaków i sygnałów współczesnej sztuki, tak bardzo przejętej swoim nieuchronnym końcem i – prowadzony przez Michała Perłę, poetę i współpracownika Arsenалу – idę oglądać *Made in Blue Republic*. Michał już w trakcie spaceru zaczyna opowiadać o czekającej nas wystawie i o... końcu świata.

Bo i pokaz tych dwojga artystów, jak mówi Michał – jeszcze współpracujących z Kantorem i wychowanków Grotowskiego – żegna się z cywilizacją albo nawet lepiej, bierze ją w ontologiczny nawias. Śmiejszy mnie ten nawias i mam od razu ochotę

ić za tym słowem i pisać, że artyści postanowili chodzić bez ubrań, przestać używać ludzkiego języka i w ogóle przestać być ludźmi, może nawet chodzić na czworakach, taki to koniec cywilizacji, ale to tylko fantazja, wystawa jest o wiele delikatniejsza, sensy wypowiedane są w niej subtelniej i to od razu przypomina te wcześniejsze fotografie, które mam jeszcze w powidoku, i każe się zastanawiać nad czym innym.

No dobra, ale co na samej wystawie? Inaczej niż w Zielonej Górze, gdzie niniejszy projekt ma swoją alternatywą odsłone, w hali elektrowni dominantę całości stanowią zapisy wideo tak zwanych *water drawings* – ni mniej, ni więcej, tylko malowania wodą na nadbrzeżnych kanadyjskich rozgrzanych skałach. Mężczyzna w kolorowych adidasach maluje na granicie raz drabinę, raz dwie wieże na Manhattanie, raz wykres NASDAQ w formie góry lodowej – wszystko zaraz schnie i znika, paruje – bo wiadomo, koniec świata, kapitalizm, ontologiczny nawias. Zresztą nawias także dlatego, że – jak opowiada Michał Perła – „tarcza kanadyjska”, nazwa formacji geologicznej, która służy tym rysunkom jako podkład, była wykorzystywana przed znaną nam historią przez Indian do rycia i malowania

Wystaw *Made in Blue Republic* i *Stracone terytoria* nie sposób traktować inaczej niż łącznie, ponieważ stawiają one widzowi wspólne pytanie odnośnie do jednego z miłościwie nam panujących toposów współczesnej sztuki. Czy to już koniec świata?



Sputnik Photos, *Stracone terytoria. Nowy koniec*, Galeria Arsenał w Białymstoku

swojej sztuki; dzisiejsi artyści jakby domykają czas pomiędzy. Inne zaś prace to podkreślają. Na wyłożonej klinkierową cegłą elektrowni widzimy kształty kół z usuniętego na ich brzegi gruzu, w sali obok wyklejone czarną taśmą wielkie białe płaszczyzny naprzeciw siebie. Raz obraz przedstawia ramę, raz rodzaj szumu, powierzchnię morza, który się w tej ramie zawiera. W bocznych salach pojawiają się prace o wyraźniejszej wymowie – kanadyjski hełm wojskowy na podłodze przypominający żółwia z wyrysowanym kształtem złączeń czaszki czy czerwona proletariacka flaga z dużej torby na zakupy, jest też – moim zdaniem najciekawsza praca – grupa kilkunastu par butów, każda zrobiona z jednego worka cementu, w który wtopione zostały paski popularnych brazylijskich kłapek. Jak w tym chodzić? To gorzki komentarz do obecnego czasu – jesteśmy uziemi. Czarna taśma pojawia się jeszcze raz, wyklejona w formę Arki Noego, gdzie swoje miejsce znajdują

zwierzęta, a dokładniej banknoty, na których użyto ich wizerunków. Wszystkie te znaki – podobnie jak woda w wideo – przechodzą przez moją głowę, schną w niej i parują, przestają znaczyć, zostają sam szum i miarowe impulsy – że komuś się chciało, że wymyślił, że to jest wdzięczne, że dobrze pokazane w tej przestrzeni. Czy jest w tym odczucie końca? To znów raczej przyjemność oglądania wystawy na znany z ogólnego klimatu i dominującej refleksji temat.

Na wystawie *Stracone terytoria* pojawia się w tekście kuratorskim kategoria „czasu geologicznego” – poza naszymi kategoriami trwania, z innej strony. W oczywisty sposób rymuje się przecież z tarczą kanadyjską i innymi gorzkimi sugestiami Passakas i Kudlińskiego. Zostaną skała i malowidła na niej albo może i to nie. Wszystko wyparuje.

Ale paradoksalnie, *à rebours*, obydwie wystawy przynoszą inną myśl. Nie ma żadnej geologii, nie ma żadnego świata po końcu czy spojrzenia z tamtej strony. To jest jak

najbardziej nasz czas. Aktualny tu i teraz. Przecież to widać gołym okiem. Przyjechałem, zobaczyłem artystów i kuratorów z różnych części świata, fotografujących Azję, malujących Amerykę, wystawiających w Europie i jeszcze raz opowiadających to samo: o wyczekiwaniu, zaklinaniu tego końca cywilizacji. Każdy z nich zamiast dawać jakąś może ostateczną głosę (jeśli może być taka) do tematu, powtarza tylko ten wzór dalej i dalej. Ja lubię ten topos i czekam na następne jego odsłony, ale żeby w tych było coś z obietnicy, coś wstrząsającego? Nic. Raczej przyjemność. Jakby przeżyć dwa razy Wielkanoc podczas jednych świąt. Prawdziwy koniec będzie dopiero wtedy, gdy nie będzie takich wystaw.

Wojciech Albiński



Jacek Jagielski, *Ulotna trwałość horyzontu*

Prace z lat 1984–2017

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej
„Elektrownia”, Radom
3 lutego – 23 kwietnia 2017

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
4 lutego – 3 maja 2017
kuratorka: Anna Podsiadył

Niewielka sala pogrążona w półmroku. Pośrodku zwisa dzwon, na tak długim sznurze, że jego krawędź dolna, tak zwana warga, niemalże dotyka podłogi. Wydaje się, że to jedyna rzecz w tym pomieszczeniu. Dopiero po chwili można zobaczyć, że do ścian przyszpilono ptasie pióra, specjalnymi zaczepami, przywodzącymi na myśl efy, czyli otwory rezonansowe umieszczone na górnej płycie skrzypiec. Pióra te układają się w zarys skrzydeł. Wokół panuje cisza, ale wszystko w tej pracy Jacka Jagielskiego odwołuje się do sfery muzyki.

Pogłos (2003/2017) to jeden z ponad 20 obiektów i realizacji przestrzennych, które znalazły się na obszernym przeglądzie prac tego poznańskiego artysty, zorganizowanym jednocześnie w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku oraz radomskim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”. To też pierwszy tak duży jego pokaz, obejmujący dzieła powstałe od czasu, gdy artysta zakończył studia w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w 1984 roku, po te ostatnie.

Czas i miejsce studiów mają w przypadku Jagielskiego niemałe znaczenie. W 1983 roku to właśnie w Poznaniu została założona grupa Koło Klipsa, której twórcy – jak pisała przed laty Anda Rottenberg – „zetrzęli się u progu lat 80. nie tylko z ponurą rzeczywistością stanu wojennego, lecz także z wybuchem nowego malarstwa, które ogarnęło wówczas całą Europę, w tym Polskę”. Ich odpowiedzią było wyjście poza płótno, propozycja „rzeźby postmalarzkiej”, oryginalnej nie tylko dzięki przemyśleniu na nowo relacji między płótnem a obiektem w przestrzeni, ale także „poprzez rozbudowanie literackich wątków narracyjnych i baśniowo-dziecinną poetykę”.

Nieprzypadkowo przywołuję Koło Klipsa. Trudno nie dostrzec pewnych pokoleniowo-środowiskowych powiązań. Jacek Jagielski urodził się w 1956 roku, Piotr Kurka w 1958 roku, Leszek Knaflewski

w 1960 roku. Starszy od nich jest Mariusz Kruk, urodzony w 1952 roku (ale studia ukończył w 1982 roku). Jednak znacznie istotniejsza była świadomość – przekazana przez akademickich nauczycieli – doświadczenia konceptualizmu czy – szerzej – polskiej neoawangardy. Jagielski robił dyplom u Jarosława Kozłowskiego, Kurka i Kruk u Jerzego Kałuckiego. I chociaż – w odróżnieniu od członków Koła Klipsa czy Neue Bieriemienost’ – nie zdecydował się na grupowe tworzenie, to należy do grupy twórców, którzy w latach 80. próbowali na nowo zdefiniować miejsce rzeźby, czerpiąc czasami z przeciwstawnych sobie tradycji. Oszczędna forma prac Jagielskiego – jak zauważyła Eulalia Domanowska – „kojarzy się z *minimal artem*, użycie przedmiotów gotowych z dadaizmem, poetyckie skojarzenia z surrealizmem, ruch z mobilną rzeźbą”. I rzeczywiście, dzieła zgromadzone w Orońsku i Radomiu w pełni potwierdzają, że artysta bardzo świadomie i sprawnie gra różnymi tradycjami, od Duchampa i Mana Raya po Jeana Tinguely’ego i Takisa. Zachowując przy tym własny, odrębny styl.

Jest jeszcze jeden wspólny rys łączący Jacka Jagielskiego z innymi licznymi twórcami jego pokolenia. Od lat wykłada on na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (czyli w swej dawnej uczelni). Od 2008 roku jest tam profesorem. Był dziekanem wydziału oraz prorektorem do spraw artystycznych tej uczelni. Miał wystawy indywidualne między innymi w CSW Zamek Ujazdowski, w warszawskiej Galerii Działania i Galerii XX1, w BWA w Zielonej Górze. W 2009 roku jego pokaz zorganizowało Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Można jednak odnieść wrażenie, że pozostał – jak wielu innych reprezentantów tego pokolenia – poniekąd trochę na marginesie głównego nurtu w polskim życiu artystycznym, długo zdominowanym przez artystów debiutujących już w III RP. Dopiero w ostatnich latach na nowo i w ciekawy sposób przypominano kilku twórców debiutujących właśnie w ostatniej dekadzie PRL.

Jacek Jagielski tworzy „hybrydalne przedmioty, które cechuje skondensowana, wyrazista forma i doskonale zbalansowana kompozycja” – podkreślają twórcy wystawy.

Zagadkowe, niepraktyczne, do niczego niepotrzebne, niedorzeczne nawet, a jednocześnie rozpoznawalne, wręcz oczywiste. Łączy kamień, ceramikę, brąz z przedmiotami gotowymi: elementami mebli, urządzeniami mechanicznymi, lustrami, koronkami. *Szarża* z 2014 roku to drewniany stojak na kwiaty zakończony, niczym saniem, płozami, w które artysta wetknął ptasie pióra. Całość z oddali przypomina husarskie skrzydła. Powstały rok wcześniej *Przewodnik* to parasol-lichtarz z umieszczoną w nim świecą, ustawiony na bogato zdobionym postumencie. Z kolei *Pozytywka* z 2003 roku to wymyślna konstrukcja, w której metalowy walec z bolcami i białymi oraz czarnymi piórami – przypominający klawiaturę fortepianu – jest uruchamiany przez obrót korbką.

Często buduje też w swych pracach napięcie przez połączenie odmiennych materiałów. Kamień przeciwstawia ptasim piórom lub taflę szkła. Papier – metalowi. W innych podważa zasady grawitacji. „Konstruuje utwory z materii prostych w swej oczywistości – kamieni, desek, piór, papieru”, pisała o Jagielskim przed laty Alicja Kepińska. „Ale wprowadza te elementy – dodawała – w sytuacji «klotne»: obiekty trwają w napięciu gotowości do ruchu, w naprężeniu na granicy praw fizyki, w sytuacjach nie do końca rozpoznawalnych. W tych właśnie sytuacjach następuje przemiana kamienia w zjawisko lekkości, kiedy np. przy udziale kamienia zostają wprawione w ruch śmigła z piór”.

Jagielski – trzeba to podkreślić – bardzo sprawnie żongluje różnymi materiałami i tradycjami, a jednocześnie potrafi uniknąć dosłowności. Odslonięty w ubiegłym roku jego pomnik Żołnierzy Wyklętych w Wolsztynie – dwa pylony, na których leży ogromny głaz – to rzadki w ostatnich latach przykład upamiętnienia, którego autor poradził sobie bez odwoływania do rzeźby figuratywnej (kiepsko zazwyczaj wykonanej) oraz sięgania po egzaltowaną symbolikę.

Jednak przede wszystkim posiadał on szczególną umiejętność: tworzenia iluzji. Prace Jagielskiego zaskakują, czasami wręcz oszukują oglądającego. Nieobecny na tej podwójnej wystawie *Zegar świetlny* z 2000 roku wydaje się zwyczajnym tradycyjnym zegarem. Dopiero po chwili można dostrzec, że cyferblat powstał z lustra. To



Jacek Jagielski, *Szarża*, fot. Jan Gaworski, dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Łatwość, pewna prostota prac może irytować, ale okazuje się też siłą twórczości Jagielskiego. Dają odbiorcy możliwość własnego, bardzo jednostkowego odczytywania, bez uczonych komentarzy: artysty, kuratorów czy krytyków.

nie słońce wyznacza w nim godzinę, lecz odbicie widza. Powracają też u Jagielskiego motywy muzyczne: klawiatura fortepianu, zaczerpnięty ze skrzypiec zarys efów. Jednak muzyka w jego wydaniu jest specjalna: widzialna. Jagielski tworzy złudzenie, że możemy ją zobaczyć.

W jego przypadku słowo „iluzja” może jednak mieć inne znaczenie. W *Strzale* z 1994 roku jej promień i grot artysta obłożył zwykłą, pogniecioną folią aluminiową. Ale w większości, zwłaszcza nowszych prac, zostały użyte bardzo dobre, starannie (może nawet zbyt starannie) wykonane przedmioty. Nawet jeżeli Jagielski używa materiałów gotowych – jak ozdobna ceramiczna podpórka w kształcie orła – to wydaje się, że powstały one wyłącznie w jednym celu: wykorzystania w jego pracach. Ich pierwotne przeznaczenie – służyć jako rączka parasola czy bycie częścią fotela na biegunach – jest tylko pozorowane.

Jagielski sięga po opatrzone przedmioty, przywołuje motywy dobrze znane w kulturze i od dawna osadzone w tradycji. Ważnym elementem są też tytuły – *Rydwany* (2001), *Big Bell* (2012) czy *Nokturn* (2016). To one wyznaczają kierunek interpretacji, pokazują rozmaite możliwości odczytywania poszczególnych dzieł. Jest jednak pewien problem: chwilami odsyła widza do świata zbyt bezpiecznego, oswojonego. Bywa, że prace są zbyt oczywiste, a rozszyfrowanie tworzonych przez niego układanek-rebusów okazuje się intelektualną błahostką.

Wystawę otwiera znamienna deklaracja-wyzwanie Jagielskiego: „W swoich pracach próbuję postawić pytania wobec człowieka jako całości, z jego wrażliwością, emocjami, oczekiwaniami, niepewnością i marzeniami. Interesuje mnie on sam – człowiek z całym swoim indywidualnym wnętrzem, z nieustającą koniecznością podejmowania decyzji, co do których nigdy do końca nie jest całkowicie pewny”.

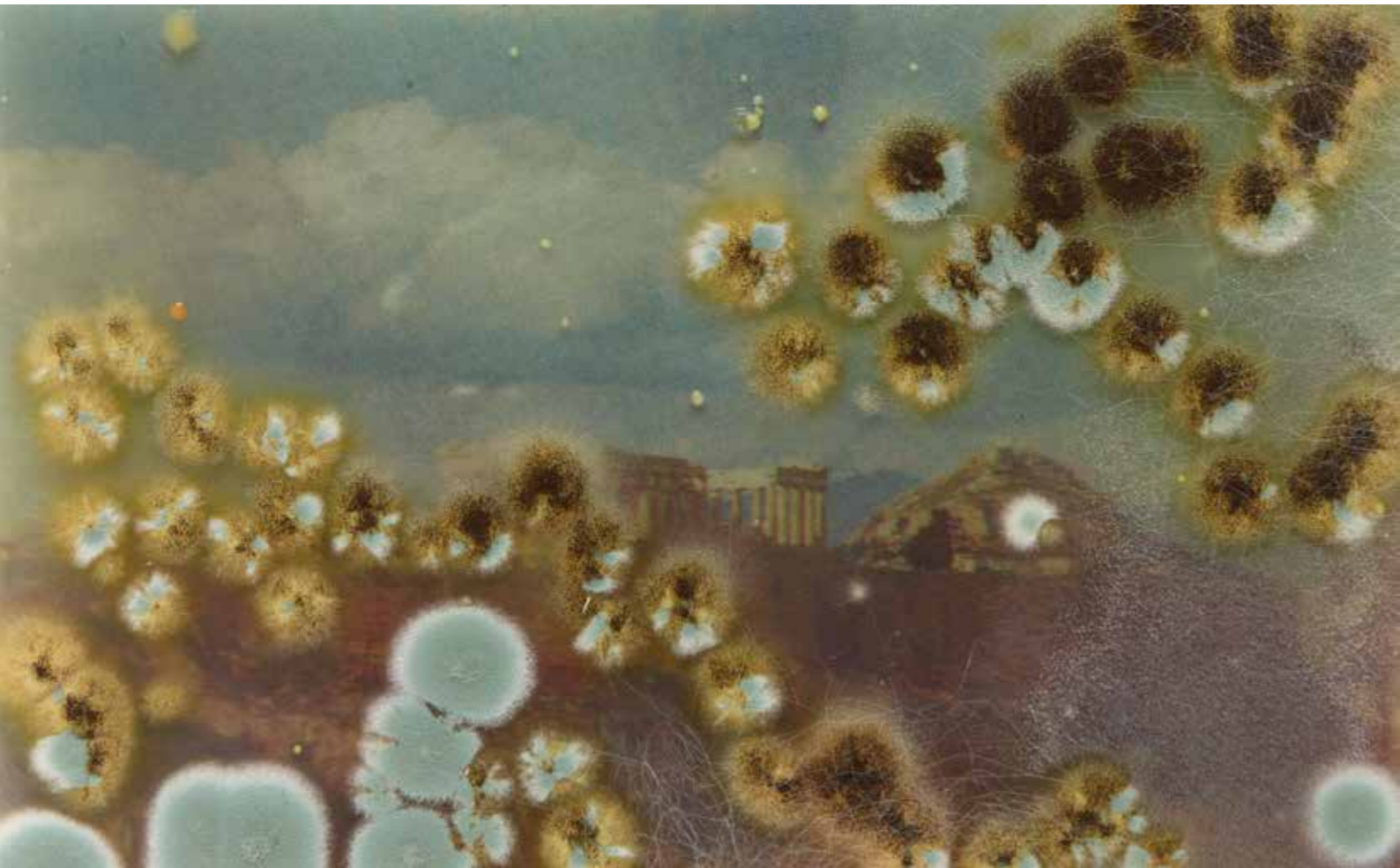
Łatwość, pewna prostota prac może irytować, ale okazuje się też siłą twórczości Jagielskiego. Dają odbiorcy możliwość własnego, bardzo jednostkowego odczytywania, bez komentarzy: artysty, kuratorów czy krytyków, towarzyszących często dziełom współczesnych artystów. Pozwalają odwoływać się do jego własnych, egzystencjalnych doświadczeń, ze zgodą nawet na pewną naiwność odczytań.

Piotr Kosiewski



Diana Lelonek, *Zoe-terapia (w procesie)*

Galeria Rodríguez, Poznań
17 marca – 22 kwietnia 2017



Diana Lelonek, *Acropolis parasitized by different kinds of molds and bacteria*, fotografia, 2015

Wystawa Diany Lelonek w Galerii Rodríguez to druga prezentacja jej projektu totalnego, z którym po raz pierwszy mogliśmy zetknąć się w 2015 roku. Lelonek wraz z biologiem Jasiem Garstką stworzyła nieformalne laboratorium, w którym z pasją bliską szaleństwu hoduje różne rodzaje pleśni, grzybów, ostatnio także mchów, a następnie używa ich jako narzędzia do interwencji w rozmaite ryciny, fotografie i reprodukcje. *Zoe* – tak za starożytnymi grekami określa artystka tę prostą, witalną i dynamiczną formę materii ożywionej – ma za zadanie żerować na obrazach, które uznac możemy za symboliczne czy w jakiś istotny sposób reprezentatywne dla zachodniej antropocentrycznej kultury.

W Galerii Rodríguez artystka zaprezentowała przede wszystkim porośnięte pleśnią portrety sędziwych filozofów z *Historii filozofii* Władysława Tatarkiewicza – dzieła, na którym do dzisiaj wychowują się studenci różnych kierunków. Część z nich to były powiększone fotografie rzeczywistych wizerunków, a część rzeczywiste wizerunki „zatrzymane” (zakonserwowane) – jak mówi artystka – w optymalnym stadium rozwoju. Niektóre z nich były jeszcze czytelne, inne – dość mocno przeżarte – zmierzały już w stronę abstrakcji organicznej. Poza filozofami w towarzystwie pleśni mogliśmy zobaczyć także między innymi panoramę z Akropolem oraz umieszczony pod ochroną gablotą, powtórzony

specjalnie dla pleśni przez chińskich malarzy, jedyny na wystawie nadal „żyjący” obraz *Alegoria smaku* Jana Bruegla.

Dlaczego właściwie Diana Lelonek zachęca pleśnię do takiej hucpy? Na gruncie współczesnej humanistyki, przynajmniej od czasu, gdy postmodernizm przekonał nas, że nasza kultura wymaga całościowej przebudowy, takie pytanie może być potraktowane już chyba tylko jako świadoma prowokacja konserwatysty udająca dyletantyzm. Nowożytna kultura wytworzyła złożoną strukturę światopoglądową opartą na antropocentryzmie, z istoty swojej hierarchiczną, patriarchalną, ekskluzywną i dualistyczną. Konsekwencją jej dominacji okazała się racjonalizacja życia, alienacja

człowieka względem przyrody i własnego ciała, rabunkowa gospodarka zasobami naturalnymi i wyniszczenie przyrody, kolonializm, rasizm, a także dwa duże totalitaryzmy i Holocaust jako zwieńczenie tych wszystkich niegodziwości. Dodajmy jeszcze, że ten pożałowania godny światopogląd narzucili nam siłą reszcie świata. W tym kontekście wendeta pleśni, które zaczynają trawić wielkich myślicieli i wielkie dzieła europejskiej cywilizacji, wydaje się odwetem przyrody zupełnie uzasadnionym. Na szczęście, przynajmniej w Galerii Rodríguez, nie jest to odwet rzeczywisty, ale jedynie symboliczny, mający pełnić rolę bezpiecznej, posthumanistycznej terapii.

Pewnie dalej chwaliłbym artystkę za koncept i razem z jej pleśniami kontynuował demontaż nowożytnego gmachu wielkich apetytów, arogancji i ambicji, gdyby nie dwa wydarzenia, które miały miejsce krótko przed wizytą w Galerii Rodríguez. Pierwsze z nich to zapleśnienie mojego kampera, w którym mieszkam blisko natury na obrzeżach społeczeństwa w geście sprzeciwu wobec zachodniej cywilizacji. W pewnym momencie swojego życia powiedziałem Platonowi, Kartezjuszowi, Kantowi i kilku innym panom: „Nienawidzę was!”. Zrezygnowałem z wygod życia bazującego na nierówności i postanowi-

dlatego też każda refleksja na stary temat powinna być świeża jak pierwsza randka. Refleksja Diany Lelonek w tym kontekście niestety nie wydaje się świeża, ponieważ nie rewiduje naszych myślowych stereotypów, tylko je powiela. Tomek Pawłowski – bardzo ciekawy, młody kurator interesujący się estetyką lat 90. – określił jej prace jako „vintage” czy też „retro”. Uznałem to za ważne spostrzeżenie. Estetyka często pierwsza zdradza istotne pozaestetyczne znaczenia. Jej prace są rzeczywiście retro, ale przede wszystkim dlatego, że wpisują się w postmodernistyczną krytykę, której szczyt przypadł na lata 80.–90. XX wieku. Wykorzystanie rycin ze starego podręcznika do filozofii jedynie uwypukliło pewien anachronizm tej krytyki. Dodało też projektowi sentymentalnej aury. Zamiast kibicować pleśniakom, raczej skłonni jesteśmy żałować wielokrotnie już przecież sponiewieranego Kartezjusza i Bogu ducha winnego w tym kontekście Sokratesa.

Rzeczywiście, forma nie wspiera tutaj radykalnej w treści wymowy tych prac. Co więcej, wydaje mi się nawet, że pozostaje z nią w pewnym konflikcie. Obrazy zostały wyeksponowane w tradycyjny sposób, podpisane wiszą w ramach na wysokości wzroku na białej ścianie galerii. Nie budzą lęku, raczej zaciekawienie, a zamiast

konceptualnym, performatywnym. Radykalna wymowa całego projektu – wbrew intencjom autorki – gdzieś się w tej prezentacji zatracza.

Wróćmy jeszcze do samego przesłania Diany Lelonek. Nie twierdzą, że krytyka nowoczesności była bezzasadna, a artystka nie ma racji. Krytyka była ważna i uzasadniona, a artystka dobrze przemyślała temat. Rzecz w tym, że to wszystko zostało już przemyslane wielokrotnie i dogłębnie. Kultura eurocentryczna została zhakowana, a stare hierarchie przewartościowane. Oczywiście przede wszystkim w teorii, niekoniecznie w praktyce, ale przejście między teorią a praktyką to osobny wielki temat naszej cywilizacji i nie chciałbym go teraz tutaj podejmować. Chciałbym natomiast, żebyśmy pamiętali, że posthumanistyczna krytyka opiera się na pewnych filozoficznych i historiozoficznych idealizacjach, które z historycznego punktu widzenia dają obraz niepełny, jednostronny i – chciałoby się powiedzieć – nie do końca sprawiedliwy. Myśl zachodnia zawsze była niezwykle różnorodna, samoświadoma, autokrytyczna, a posthumanizm i postkolonializm nie są propozycjami rewolucyjnymi poprzedzonymi wielkim kulturowym zerwaniem, ale raczej kolejnym etapem jednej wielkiej niedokończonych przygody

Nic nie jest takie proste i jednoznaczne, jak byśmy sobie tego życzyli, dlatego też każda refleksja na stary temat powinna być świeża jak pierwsza randka. Refleksja Diany Lelonek nad nowoczesnością niestety nie wydaje się świeża, ponieważ nie rewiduje naszych myślowych stereotypów, tylko je powiela.

łem żyć z dala od hipokryzji. Niestety z powodu wiosennej wilgoci kamper zaczął pleśnieć, a ja użyłem specjalnych środków na ciężkim chlorze. Drugim wydarzeniem był tekst *Europocentryzm potrzebny od zaraz* Slavoja Žižka opublikowany przez Krytykę Polityczną, w którym mistrz niespodzianki przekonuje, że już czas porzucić nasz burżuazyjny, protekcyjny postkolonializm i wrócić do starego dobrego europocentryzmu, bo w przeciwnym razie szlag wszystko trafi, a jeśli nawet nie wszystko, to na pewno nas.

Wniosków z tych wydarzeń może płynąć wiele, ale na użytek tej recenzji proponuję taki: nic nie jest takie proste i jednoznaczne, jak byśmy sobie tego życzyli,

wstrętu przynoszą raczej przyjemność – moglibyśmy powiedzieć – przyjemność estetyczną w klasycznym sensie. Jest też pewien problem ze statusem dużej części prac, które nie są samymi porośniętymi przez pleśnię obrazami, ale ich przeskalowanymi fotografiami. Moim zdaniem zostały one przez artystkę niefortunnie potraktowane jako prace o tym samym statusie, co wiszące obok obrazy „żyjące”. Zamiast stanowić dokumentację procesu i wzmacniać warstwę koncepcyjną, stały się formalistycznymi obrazami przypominającymi wydruk cyfrowy czy odbitki grafiki warsztatowej. Wydaje mi się, że gotowy statyczny obraz-artefakt niestety bierze na wystawie górę nad aspektem krytycznym,

zwanej Europą, w której emancypacja jest od początku rewersem głównych przemian cywilizacyjnych. Bez tej całej wielkiej tradycji posthumanizm i postkolonializm wyglądają na futurystyczne rojenie politycznych i gatunkowych samobójców. Diana Lelonek sama pokazała przecież pleśnię zamknięte w bezpiecznych ramach, wystawione na widok w tradycyjnej relacji charakterystycznej dla antropocentrycznej estetyki. Trudno jednak, żeby było inaczej. To człowiek snuje refleksję na temat przyrody, zmienia ją i ma wobec niej wyrzuty sumienia, nie odwrotnie.

Możemy oczywiście wyobrazić sobie totalny kontrkulturowy projekt, w ramach którego artystka infekuje pleśniami całe

miasto i doprowadza je do rozkładu, ale chyba nie bylibyśmy z takiego obrotu sprawy zadowoleni. Obwinianie antropocentryzmu i humanizmu o kolonializm, uprzedmiotowienie przyrody i inne przykre rzeczy jest jak oskarżanie Karola Marksa o zbrodnie stalinowskie. Sądzę, że na starych filozoficznych przesłankach można było ufundować świat dużo bardziej dla wszystkich przyjazny. Dzisiaj bardziej niż



Nie jestem już psem

Muzeum Śląskie, Katowice
1 kwietnia – 10 września 2017
kuratorki: Zofia Czartoryska,
Katarzyna Karwańska

Dlaczego outsiderstwo miałyby nas dziś ekscytować? Wiąże się to z podskórnią świadomością, że w naszym niby-posthistorycznym, neoliberalnym świecie jest coś głęboko nie tak, a osiągnięty w nim sukces niekoniecznie musi się wiązać z największą uczciwością lub talentem. Przypisujemy outsiderom właściwości i cechy, których sami nie posiadamy. A zwłaszcza wraz z nastaniem awangardy i jej relacji ze sztuką tak zwaną ludową, popularną, z nadzieją „neoprymitywizmu”, docenieniem lub próbą naśladowania sztuki tworzonej przez dzieci lub chorych psychicznie, z dowartościowaniem obiektów codziennego użytku, z zakwestionowaniem tradycyjnego kunsztu artystycznego, jak również tradycyjnych rodzajów i gatunków sztuki sztuka naiwna, *art brut* czy outsiderstwo odegrało olbrzymią rolę w rozwoju sztuki XX wieku. Wystawa w Katowicach próbuje ten fenomen rozszerzyć i zakorzenić w konkulturze znajdującej swoje apogeum w Polsce w latach 70. i 80., przedstawiając szerszej publiczności współczesnych outsiderów i parując ich z outsiderami związanymi z undergroundem artystycznym. Zabieg, który pozwolił na niespotykaną różnorodność dzieł, nie zniwelował jednak panującej między tymi światami różnicy.

Polska jest bardzo bogata pod względem artystycznej ekspresji nieprofesjonalnej, powoli zyskującej uznanie, na które zasługuje, co jest zarazem pełne dwuznaczności. Pamiętając, że sztuka „ousterów” czy artystów nieprofesjonalnych często

krytyki przeszłości trzeba nam sensownych projektów przyszłości. Chodziłoby o to, żebyśmy wreszcie potrafili wyciągnąć właściwe wnioski z humanizmu, który jest mimo wszystko naszym wielkim kulturowym osiągnięciem, i antropocentryzmu jako naszej gatunkowej konieczności.

Ale być może nie mam racji. Stare demony – nacjonalizm i rasizm – wracają dziś do Europy. Może jednak potrzebujemy

powstaje w warunkach nędzy, wykluczenia, cierpienia i choroby, które stały się przyczyną braku zainteresowania ich twórczością, ich mocno przeestetyzowany, nieskazitelny, zaprojektowany na *Nie jestem już psem* przez samego Zbigniewa Liberego pokaz, z plakatem/logo autorstwa Rafała Bujnowskiego budził w mnie mieszane uczucia. Jednocześnie wszyscy zaprezentowani na wystawie twórcy bardzo dobitnie manifestują radykalną bezkompromisowość i wolność, której nie sposób wyobrazić sobie pod auspicjami jakiegokolwiek instytucji. Owa wolność wydaje się kluczowa dla wszystkich prezentowanych twórców, choć nie ma wątpliwości, że została ona okupiona cierpieniem, wykluczeniem czy ośmieszeniem albo skazaniem na marginalizację, którą artyści nie zawsze sami wybrali. W kilku przypadkach sprawy wyglądają dramatycznie i są w toku – dwudziestoparoletni Radek Perlak, były żołnierz Legii Cudzoziemskiej, odsiaduje obecnie wyrok dożywotniego więzienia za zabójstwo, którego nie popełnił. A z innego bieguna – Marian Henel spędził ponad 30 lat w zakładach psychiatrycznych – gdzie dorobił się między innymi przezwiska Lubieżnika z Branic – z powodu rzekomych „dewiacji seksualnych”, w szpitalu tkając gobeliny i tworząc setki queerowych autoportretów (selfie?), które spokojnie mogłyby zostać pokazane obok twórczości Jacka Smitha czy wczesnych crossdressingowych, transwestyckich przebieranek Zbigniewa Liberego. Pobyt w więzieniu czy konflikt z prawem stał się udziałem także kilku innych artystów, na przykład Damiana Czeladki, który tworzył z najprostszych materiałów, jakie udało mu się znaleźć w więzieniu – chińskich kredek czy podłogi w celi. Sam Libera ma za sobą pobyt w więzieniu podczas stanu wojennego (za drukowanie

nadal historycznych uproszczeń, aby wyraźnie zaznaczyć front i odeprzeć te katastrofalne wizje świata. A może powinniśmy pójść na całość, dać już tej biednej planecie spokój i popełnić gatunkowe samobójstwo.

Łukasz Musielak

prasy podziemnej) i jest artystą, który mógł podzielić los twórców zaproszonych na wystawę do Muzeum Śląskiego.

Obok nich występuje Robert Brylewski, artysta jednego z najbardziej znanych zespołów punkowych w Polsce (Kryzys, Brygada Kryzys, Izrael i wiele innych), którego trudno byłoby raczej uznać za outsidera, a który w swojej twórczości bardzo świadomie posługuje się estetyką *art brut*, punku czy neoprymitywizmu. Co mają oni ze sobą wspólnego? Owszem, Brylewski pomógł rozpropagować tę estetykę w Polsce, ale czy jako syn uprzywilejowanej inteligentkiej rodziny (rodzice występowali w zespole Śląsk) nie dokonuje on w swoich pracach aktu estetycznego zawłaszczenia, (auto)egzotykcji? Kilka lat temu Brylewski zdobył się na ekonomiczny coming out, przyznając się na Facebooku do skrajnej biedy i niemożności utrzymania się ze swojej muzyki (choć szybko się z tego wycofał). I jak sądzą, to ta postawa, odróżniająca go od kolegów po fachu z tego samego pokolenia (Kukiz neofaszysta, Kazik libertarianin, krytykujący płacenie podatków i tak dalej), w nowej rzeczywistości upodabnia go niejako do pozostałych artystów na katowickiej wystawie, choć sam Brylewski w imię rzekomego „nonkonformizmu” potrafił też ogłosić swój udział w Marszu Niepodległości w Warszawie, organizowanym przez środowiska skrajnej prawicy.

Jak twierdzą same kuratorki, Katarzyna Karwańska i Zofia Czartoryska, artystów łączy bezkompromisowość, „silne charaktery” niepoddające się instytucjonalności i pewien radykalizm. Kuratorki odżegnują się od protekcyjnego „pochylania się” nad ich losem. Klasyfikowanie artystów jako outsiderów jest zresztą najczęściej szalenie problematyczne, skoro oni sami tak siebie nie postrzegają. Wydaje



Ryszard Kisiel, fotografia z cyklu *Czołówka*, 1987, dzięki uprzejmości Queer Archives Institute

się jednak, że karkołomne zestawienia na *Nie jestem już psem* w jakiś sposób się bronią, a jeśli tak, to dzięki głębokiemu *researchowi*, odważnym zestawieniom (nieoczywiste podejście do PRL, queeru i punku plus „zaangażowana” sztuka krytyczna wymierzona w niesprawiedliwość społeczną po transformacji ustrojowej, skierowana przeciw politykom i tak dalej). Są to postaci barwne, bezkompromisowe, fascynujące, które ponoszą konsekwencje swojego radykalizmu.

Ale do rzeczy. *Nie jestem już psem* stanowi rozszerzenie bardzo dobrej wystawy tego samego kuratorskiego tandemu, *Poco wojny są na świecie* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej sprzed roku, która znacząco rozciągnęła pojęcie sztuki outsiderów w Polsce, pokazując dojrzałe, wybitne często prace, których wspólnym mianownikiem nie były żadne dotychczas kojarzone cechy tak zwanej sztuki naiwnej, może poza brakiem instytucjonalnego obiegu właśnie. Wystawa ta wypromowała fascynujących artystów, redefiniujących też pojęcie queeru (w polskiej sztuce), innego niezwykle ważnego mianownika tych wystaw. Tomasz Machciński, człowiek o milionie twarzy, który stworzył imponującą

kolekcję 18 tys. selfie, wystylizowany na setki słynnych postaci z historii, literatury, polityki i kultury, łącznie z wymyślonymi przez siebie typami ludzkimi. Albo wspomniany Marian Henel, fascynująca postać o niemal pociesznym wyglądzie, niezdradzającym czających się w nim namietności, który wykonał setki queerowych selfie, przebijając się za otyłe przekupki. *Nie jestem już psem* rozszerza zakres artystyczny, włączając outsiderów o artystycznej proweniencji i ugruntowanej pozycji: oprócz Brylewskiego są tutaj rzadko widywana, choć kluczowa dla łódzkiego undergroundu artystka Ewa Bloom-Kwiatkowska czy Marcelo Zammenhoff, podobnie jak Bloom działający w Łodzi, artysta, muzyk i performer związany ze sceną industrialową i techno, występujący między innymi na wystawie *140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce*, kuratorowanej przez Łukasza Rondudę i Szymona Maliborskiego i pokazywanej w ramach zeszłorocznego Open’era. Podobnie rzecz ma się z Karolem Suką, pionierem warszawskich imprez rave i techno, jak również artystą w duchu psychodelicznego, kosmicznego zen.

W ich wypadku outsiderstwem jest ich nonkonformistyczna postawa, powiązanie z subkulturą punk/rave, co jednak było ich świadomym wyborem, który – jak sądzą – w każdej chwili mogliby odrzucić, gdyby sprawę zaczęły zbaczać w bardzo niewłaściwą stronę. Ewa Bloom-Kwiatkowska w momencie przemiany ustrojowej 1989 roku, widząc komercjalizację sztuki awangardowej w owym systemie i konformizm znanych artystów, postanowiła publicznie spalić wszystkie swoje prace, oddzielając grubą kreską swoją późniejszą twórczość. Podobnie jest z obecnością Anny Dąbrowskiej-Lyons, autorki bardzo cennych z dokumentacyjnego, jak i artystycznego punktu widzenia zdjęć subkultury punk oraz albumu *Polski punk 1978–1982*. Prace mieszkającej w Londynie Lyons właściwie nigdy nie zostały docenione, a wobec maskulinizacji środowiska punkowego jej rola kronikarki jest podwójnie ważna. Kolejną postacią outsidera z wyboru może być Kazimierz Malinowski, poeta i malarz amator wywodzący się ze środowisk anarchistycznych, który – jak część środowiska – zdecydował się na prowadzenie alternatywnego życia w podlubelskiej wsi

Samokłeski, żyjąc praktycznie z niczego. Jego obrazy są mieszkanką newage’owego popbuddyzmu i kiczu polskiej narodowej ikonografii: pokazane na wystawie godło Polski czy marszałek Piłsudski łączą się z zawołaniem: „Polacy, dalej drogą Dharmy!”, nadającym tytułowi jednej z sekcji wystawy co najmniej ironiczny wydźwięk.

Jednym z najciekawszych odkryć obu wystaw był fakt, że krytyka społeczna, a zwłaszcza krytyka polityczna, coraz mniej obecna w wystetyzowanej sztuce ostatnich lat w Polsce, żyje i ma się dobrze

Nie jestem już psem stanowi jedną z nielicznych tak udanych, jeśli chodzi o jakość i sposób pokazywania dzieł, ekspozycję prac artystów, którzy z przyczyn społecznych są wykluczeni ze społecznego dyskursu.

w pracach outsiderów, wyrastających tu na prawdziwych radykałów. Często dotkliwie doświadczeni przez system kapitalistyczny, stali się jego największymi krytykami, tak jak Włodzimierz Czerw i Daniel Stachowski, pierwszy w skomplikowanej popsurrealistycznej formie, drugi w arcyminimalistycznej, przy wykorzystaniu zeszytowych kartek i długopisu. Ryszard Szozda maluje dziesiątki minimalistycznych formalnie obrazów amerykańskich wojen na Bliskim Wschodzie w postaci nocnych ujęć dronów znalezionych na YouTube. Czy to właśnie ich radykalna niezgoda jest przyczyną ich wykluczenia? Wystawa skłania do zadania sobie pytania, czy to właśnie bycie krytycznym wobec systemu kapitalistycznego prowadzi do uznania czyjejs „niepoczytalności”, czy opór wobec kapitalizmu sam w sobie nie jest często traktowany jak szaleństwo lub brak rozsądku? Ograniczanie „zdrowia” psychicznego do bezkrytycznego potakiwania i akceptowania obecnej sytuacji wydaje się karkołomnym i instynktownie niewłaściwym posunięciem, by nie powiedzieć, używając pojęć Foucaulta, że usuwanie „nierozumu” z przestrzeni widzialności i marginalizacja krytyki jest zaplanowanym przez kapitalizm skutecznym narzędziem kontroli.

Antykapitalistyczne i antykonsumpcjonistyczne wątki pojawiają się też w wymierzonych w hipermarkety obrazach Karola Suki i u Radka Perlaka; ten drugi robi to w najbardziej poruszający sposób, odwołując się także do kwestii islamu, terroryzmu

i przemocy państwa, którą sam oczywiście w tak dotkliwy sposób poczuł na własnej skórze. Prace na wystawie zaprzeczają, jakoby do często bardzo dobrego zrozumienia sytuacji politycznej i lewicowego nastawienia zdolne były tylko wykształcone elity. Czasem wystarczy trudna sytuacja materialna, zdrowotna i często też mentalna.

Innym wątkiem, o którym wspominałam, jest queerowość, jeden z najbardziej naturalnych sposobów bycia outsiderem – wykluczenie ze względu na seksualność

Nie jestem już psem stanowi jedną z nielicznych tak udanych, jeśli chodzi o jakość i sposób pokazywania dzieł, ekspozycję prac artystów, którzy z przyczyn społecznych są wykluczeni ze społecznego dyskursu.

jest czymś, co nie zniknie w najbliższym czasie ze społecznego firmamentu. Wystawa prezentuje twórczość Ryszarda Kisiele, gejowskiego aktywisty i artysty z późnego PRL, twórcę pisma „Filo” i aktywistę podczas tak zwanej akcji „Hiacynt” w połowie lat 80., kiedy aparat wywiadowczy PRL tworzył specjalne różowe kartoteki, zbierając informacje o gejach w celu późniejszego szantażu lub rekrutacji do służb. Zabawiając się ze swoim partnerem i przyjaciółmi, Kisiel stworzył cykl fotograficzny, które śmiało można zestawiać zarówno z neoawangardą spod znaku KwieKulik, jak i wspomnianymi już stylizacjami Jacka Smitha lub, dla mnie najtrafniejszy trop, akcjami w Leningradzie związanego z tamtejszą sceną punkową Timura Nowikowa i jego Nowej Akademii. Przebieranki w stylu weimarsko-bazarowo-neoklasycznym krzyżują i queerują porządki, przywołując na myśl filmy Dereka Jarmana i *Lubiewo* Michała Witkowskiego. Przebieranki za „Indiankę-Szamankę” (sic!), „Badziewiankę” i inne z całej galerii postaci ukazują ogromną swobodę, karnawałowość i dowcipność w relacjach towarzyskich, mimo że musiały przecież często kamuflować lęk z powodu opresji czy autentycznego zagrożenia ostracyzmem, pozostając zarazem przykładem fantastycznie wywrotowego performansu. Ze wspomnianym Nowikowem – prekursorem sztuki gejowskiej w Rosji – łączy ich zamięłowanie do klasycyzmu i piękna męskiego ciała przełamane ironicznym kampowym kabaretem.

Najbardziej kapitalna jest jednak „fikcyjna” „czołówka do nieistniejącego filmu”, którą Kisiel z przyjaciółmi zaaranżowali na własnych nagich ciałach, używając liter wyciętych z taniej folii, sztucznej biżuterii, jednodolarowych banknotów i tych tysiączłotowych z Kopernikiem, przystrajających penisy i tyłekki. Cudowne! Humor i transgresja tej wspaniałej pracy czynią ją jedną z najbardziej kataraktycznych i zachwycających na całej wystawie.

Jeśli wcześniej wspominałam o roli PRL w ruchu artystów amatorów, to z pew-

Nie jestem już psem stanowi jedną z nielicznych tak udanych, jeśli chodzi o jakość i sposób pokazywania dzieł, ekspozycję prac artystów, którzy z przyczyn społecznych są wykluczeni ze społecznego dyskursu.

nością najbardziej paradoksalny w paternalistycznym podejściu PRL do kultury był fakt, że jednocześnie PRL robił tak wiele, by do twórczości zachęcać – na przykład przez sieć Amatorskich Klubów Filmowych, a z drugiej strony, kiedy emancypując się w ten sposób do twórczości artyści wybijali się, krytyka PRL-owska starała się podobne próby artystyczne dyskredytować. Artyści „naiwni” byli dopuszczalni jako pocieszne, niemal półludzkie stwory z mitycznych wsi czy miasteczek, co jest widoczne w pracach dwóch filmowców, Franciszka Dzidy i Zdzisława Zinczuka. Rewelacyjny jest film Dzidy, *Motyle* z 1971 roku, w którym pochodzący ze śląskiego robotniczego miasteczka Chybie filmowiec pokazuje, jak grupka robotniczej młodzieży wyobraża sobie życie zachodnich hippisów. Zaskakująco śmiało i autentycznie pokazane są tu erotyzm, pragnienie zabawy i oderwania się od fabrycznej rutyny, a fascynacja stylem życia amerykańskich hippisów jest pokazana z rozbrajającą szczerością, do wtóru głośnej amerykańskiej muzyki rockowej. Nie znając żadnych ograniczeń wynikających z konwencji czy inteligenckiej autocenzury, filmowcy amatorzy często eksplorowali seksualność czy dokonywali formalnych eksperymentów w sposób intuicyjny i odważny, a *Motyle* pokazują, jak pragnienie wolności czy wolna miłość stawały się marzeniem i prawem nie tylko wielkomiejskiej, politycznie uświadomionej młodzieży studenckiej, ale też emancypującej się dzięki oku kamery

provincialnej młodzieży robotniczej. Zresztą te dwa światy spotykają się na amatorskim filmie z Jarocina autorstwa Zinczuka i Dariusza Skubla, rejestrujących ekstatyczność festiwalowego tłumu, w którym przynajmniej na chwilę zanikają wszelkie podziały klasowe.

Kontestacja i wolność będące udziałem outsiderów amatorów i świadomych, ukulturalnionych „dzikusów z wyboru” pozostawia jednak wrażenie, że są to osobne światy. W Polsce twórcy ci nie spotykali się do tej pory w tym samym obiegu artystycznym i są odbierani inaczej, mimo że można argumentować, iż pod względem dojrzałości ekspresji artystycznej mają ze sobą wiele wspólnego. Ważne wydaje się to, jak artyści z *Po co wojny są na świecie* od czasu tej wystawy powoli zaczęli istnieć w obiegu i zyskali podmiotowość, tak jak Machciński czy Perlak. Podoba mi się to, że to właśnie artyści spoza obiegu *stricte* artystycznego wypadają najwyraźniej, najsmiejiej politycznie i najradykałniej. Wystawa włącza



Łódź Kaliska, *Parada wieszczów*

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
8 kwietnia – 4 czerwca 2017
kuratorka: Monika Małkowska

Długoletni staż nie zawsze stanowi w sztuce powód do dumy sam w sobie. Późna Łódź Kaliska jest na to najlepszym przykładem. Niemal 40 lat trwania grupy, z aprobatą podkreślanych przez Monikę Małkowską, kuratorkę wystawy *Parada wieszczów* w sopockiej Państwowej Galerii Sztuki, może robić wrażenie, ale dla dobra samej Łodzi Kaliskiej i jej miejsca na kartach historii sztuki lepiej by było, gdyby ładnych parę lat z tego okresu wykroić. Na nic zda się retoryczna gimnastyka Małkowskiej starającej się przedstawić Łódź Kaliską jako niedocenionych Wielkich Artystów, którzy co prawda są rozpoznawalni i obecni w instytucjonalnym obiegu, ale nie znajdują się dziś na świeczniku. Nie chodzi wcale o ich rzekome płynięcie pod prąd i dworowanie sobie ze wszystkich. Problem w tym, że stanowią oni przykład grupy jak rzadko która dramatycznie obniżającej loty po zmianie polityczno-artystycznego pejzażu, w którym

artystów nieprofesjonalnych do debaty publicznej na temat polityki społecznej państwa, w której to oni są często najbardziej poszkodowani, i wreszcie nie w roli, jak to często bywało u artystów krytycznych w rodzaju Althamera, Żmijewskiego czy Kozyry, „uczestników” ich eksperymentu, ale jako pełnoprawni twórcy. Ta sztuka już się nie „pochyla”, ta sztuka jest głosem samych wykluczonych, dając im kluczowe narzędzie dystynkcji: głos, język, świadomość. Justyna Matysiak ze swoimi przypominającymi Sonię Delaunay i Niki de Saint Phalle rysunkami kobiet staje się artystką feministyczną, świadomie komentującą uwikłanie kobiet w reżim atrakcyjności, jak również w czarny protest i debatę aborcyjną. Najdobitniejsze są pod tym względem prace Stanisława Garbarczuka – antyrządowe slogany, które umieszczał w miejscach publicznych, a przede wszystkim jego ostatni performans *Rękawica*, w którym artysta w quasi-szlacheckim geście pod bramą Sejmu RP „rzucił” uszytą ze starych ubrań



wzrastała. Dzisiejszą jej działalność trudno nawet przewartościować z innych pozycji teoretycznych, ponieważ członkowie formacji ze swoją sztuką dryfują w wizualnej i teoretycznej próżni. Cała błyskotliwość, atrakcyjność i celność zjadliwego humoru łodzian, które cechowały grupę od początku lat 80. do końca trwania Kultury Zrzuty, zniknęła jak ręką odjął.

Dla przypomnienia: pierwsza akcja w historii grupy, Darłowo, 1979 rok. Wyrzuceni z fotograficznego pleneru, którego organizatorom nie w smak były frywolne podejście do sytuacji i zrzuty na hektolitry wódki, Adam Rzepecki, Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Makary Wielogórski, Andrzej Świetlik i Jerzy Koba zwierają szyki i na głównej ulicy miasteczka organizują akcję zatytułowaną *Przegrodzenie ulicy czarną wstęgą dla zrobienia zamieszania i odwrócenie uwagi w celu narzucenia białej płachty na grupę osób, skrepowania ich i walenia po dupach*. Dalej następuje szereg działań, które polegają, mówiąc najkrócej, na robieniu beki z neoawangardy. Siła grupy leżała jednak w tym, że sama zanurzona była w artystycznej tradycji, z której drwiła, w fotomedialnej fotografii, sztuce konceptualnej i strategiach neoawangardowych

rękawicę. Artysta nie myśli więc przede wszystkim o „sprawczości” czy o konkretnym przełożeniu swoich działań na politykę, liczy się dla niego sam gest oporu.

Nie jestem już psem stanowi jedną z nielicznych tak udanych, jeśli chodzi o jakość i sposób pokazywania dzieł, ekspozycję prac artystów, którzy z przyczyn społecznych są wykluczeni ze społecznego dyskursu. Doceniam też ogromną dbałość, aby nie „outować” ich jako „innych”, nie fetyszyzować ich odmienności czy outsiderstwa. Umieszczenie tych artystów w sąsiedztwie z kontrkulturą wpisuje ich twórczość w ten sam polityczny impuls, zdejmując z nich odium „szaleństwa”, a przypisując im podobny, co awangardzie i kontrkulturze nimb radykalnego oporu.

Agata Pyzik

sensu largo. Przez to akcje łodzian nie były po prostu zabawą czy prostą kontestacją, lecz negocjowaniem statusu twórcy i dostępnych mu narzędzi od środka, by nie dać się obezwładnić koturnowości, skostnieniu, manierze. W przypadku prac realizowanych solo przez Adama Rzepeckiego, jak projektu podwyższenia Rysów o „brakujący” metr (do 2500 m n.p.m.) czy przechadzania się po krakowskim Rynku z lisim ogonkiem po ogłoszeniu stanu wojennego, strategia ta owocowała wręcz jedynymi z najlepszych prac tego czasu w polskiej sztuce.

Grupa, rozwijając na początku XXI wieku swoją strategię, nadal posługiwała się pastiszem – podstawowym środkiem artystycznym od początku istnienia Łodzi Kaliskiej – ale wymierzonym w nową rzeczywistość i jej artystyczne reprezentacje, między innymi w sztukę krytyczną. Tyle że łódzcy weterani chyba nie zauważyli, kiedy ta formacja się skończyła, a pejzaż artystyczny uległ zmianie. Odklejenie łodzian od zmieniających się realiów dało o sobie znać wyraźnie w 2009 roku, kiedy panowie świętowali swoje trzydziestelecie podczas wystawy *Niech szczeną mężczyźni. 300 lat Łodzi Kaliskiej* w CSW Zamek Ujazdowski.



Łódź Kaliska, *Freiheit? Nein! Danke*, 1988, dzięki uprzejmości Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie

Podstawowy problem Łodzi Kaliskiej polega na tym, że po zmianie tak generacyjnej, polityczno-społecznej, jak i zmianie instytucjonalnego pola sztuki nie odnalazła ona ani angażujących tematów dla swojej sztuki, ani języka, którym mogłaby je opisać.

polskiej literatury. Wszyscy oni poddani zostali obróbce w duchu łączącym New Pop z rozwijanym przez grupę od późnych lat 80. zamiłowaniem do fotografii inscenizowanej i pastiszu. Czyli przerobienie na modłę najbardziej charakterystycznych serigrafii Warhola lub przez fotograficzne cykle z jednej strony trawstujące klasykę renesansowego malarstwa (seria o tym, że Kochanowski był kobietą), z drugiej przybierające postać selfie z komiksowymi wstawkami (sceny z *Balladyny* Słowackiego). Całość uzupełnia między innymi monumentalna *Szarża stojąca*, z – a jakże – nagimi modelkami, w terminologii Łodzi Kaliskiej „muzami”, siedzącymi na gimnastycznych kozłach z szabelkami w dłoniach. Akcja zrealizowana na sokołowskich Kontekstach udokumentowana jest na wideo przetykanym czytanimi kobiecym głosem komentarzami Marka Janiaka i na wielkoformatowej fotografii, na której wrażenie ruchu statycznej „kawalerii” powodować ma w tym przypadku poruszająca się publiczność. Ekipa Łodzi Kaliskiej

się już inni artyści, choćby Tymek Borowski z Pawłem Śliwińskim w swojej Galerii Herostrates, przedstawiającej „typową, niezłą sztukę współczesną”. Łódź Kaliską interesuje natomiast... no właśnie – co? Sopotcka wystawa poświęcona jest „wieszczom”. W cudzysłowie, bo mieści się wśród nich nie tylko romantyczna święta trójca, ale i Kochanowski czy Żeromski. Krótko mówiąc, zestaw najbardziej pomnikowych postaci z twardego kanonu

chciałaby zapewne stworzyć coś na miarę prześmiewczego i podszytego popem odpowiednika pism Marii Janion, niestety, na własną prośbę sprowadziła się co najwyżej do roli artystycznego odpowiednika *Studia Yayo*. Brnąc w swoje wymęczone do granic możliwości pastisze, są już tylko nużący.

New Pop jest zdecydowanie bardziej żenujący niż wcześniejsza sztuka programowo „żenująca”. Wizerunek Żeromskiego zderzony ze słoiem majonezu w manierze à la Warhol to humor na poziomie co najwyżej liceum plastycznego. Samo trwanie przy formule przyjętej 17 lat temu wiele mówi o artystycznej i intelektualnej kondycji grupy. W przypadku niegdyś trzymających rękę na pulsie i ogłaszających

manifest za manifestem artystów taka stagnacja nie może skończyć się dobrze. Gdyby łodzianie, posługujący się od pewnego czasu w swoich pracach nazwą Muzeum Łodzi Kaliskiej, rzeczywiście się zmuzealizowali, pewnie wyszłoby im to nawet na lepsze. Tymczasem zwrot ku popowej i reklamowej estetyce (Andrzej Świetlik z powodzeniem zajmuje się zresztą fotografią reklamową) to raczej boleśnie rozciągnięte w czasie, z uporem kontynuowane brnięcie w ślepą uliczkę. Podstawowy problem grupy polega na tym, że po zmianie tak generacyjnej, polityczno-społecznej, jak i zmianie instytucjonalnego pola sztuki nie odnalazła ona ani angażujących tematów dla swojej sztuki, ani języka, którym

mogłaby je opisać. Stała się czymś na modłę niewydarzonego polskiego odpowiednika *pictures generation*. Podczas gdy grupy takie jak Luxus, Koło Klipsa czy Neue Bieriemienność’ definitywnie się rozeszły, Łódź Kaliska uległszy lekkiemu rozprężeniu, postanowiła jednak trwać. Symboliczne pożegnanie grupy przez Rzepeckiego nastąpiło tuż przed czerwcem 1989 roku, w ramach inscenizowanego samobójstwa w akcji *Śmierć Ajschylosa*, jak performans ten opisywał Dominik Kuryłek. Nie było definitywne – a szkoda.

Piotr Policht



Głęboka woda – wystawa w procesie

Gdańska Galeria Miejska 1
10 marca – 13 kwietnia 2017
kuratorki: Maria Sasin,
Gabriela Warzycka-Tutak

Czy archaiczne systemy akademickiego nauczania wykorzystywane od lat mają jeszcze jakiegokolwiek przełożenie na współczesne warunki? Rzeczywistość, w której artysta musi nauczyć się funkcjonować, zmienia się przecież jak w kalejdoskopie i często obiera kierunek zupełnie niemożliwy do przewidzenia czy zaplanowania. Czy naprawdę każdy magister sztuki zostanie artystą i co to właściwie jeszcze dzisiaj znaczy? Co wypełni pustkę dnia powstała po pięcioletnim etapie wyężonej pracy twórczej na akademii? Szybki angaż w instytucji kultury, większe zlecenie dla prywatnego przedsiębiorcy czy może wystarczy dorywcza praca, żeby przynajmniej opłacić rachunki za prąd i mieć co jeść? Czy teraz chodzi o to, aby robić, czy aby zarobić, mieć, czy być?

Na te i inne pytania odpowiada wystawa *Głęboka woda* organizowana przez Gdańską Galerię Miejską. Jest to w zasadzie nie tyle sama wystawa, co ewoluujący projekt – proces, który stał się punktem wyjścia dla uczestników – studentów różnych wydziałów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz pracowni Mirosława Bałki z warszawskiej akademii. Kandydaci z Gdańska dobrani zostali na podstawie wewnętrznej selekcji, doboru, konsultacji

i rozmów między kuratorką projektu – Gabrielą Warzycką-Tutak i dyrektorem galerii Piotrem Stasiowskim. Podczas trwania projektu na przestrzeni miesiąca studenci podzieleni zostali na pięć grup, w których wspólnie pracowali na efekt końcowy w postaci wystawy rozpoczynającej się od... finału. Na wystawie znaleźć można było w sumie pięć realizacji. W zamyśle tych kilka intermedialnych prac jest nastawionych nie na efekt końcowy, jak podkreśla sama kuratorka, lecz na wspomniany proces, przemianę i drogę, którą autorzy podążali do ich realizacji. Trzeba to tu bardzo mocno podkreślić, bo w przeciwnym razie podczas oglądania studenckiego żniwa, które znalazło się w galerii, można byłoby wpaść w niezłe zakłopotanie, nawet w konsternację. W samotnie zaprezentowanych pracach było nie tylko coś niezrozumiałego, ale one same pozbawione jakichkolwiek opisów zwyczajnie gubiły swój sens. Co więcej, jak na topowych studentów gdańskiej i warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych prezentowały się mało efektywnie. Tak więc w perspektywie realizacji i ekspozycji dowolnych autorskich prac w miejscu pretendującym podobno do miana artystycznego lidera Pomorza (według magazynu „K MAG”), całość wypada niestety bardzo słabo, a jej poziom nie wykracza poza działania zawarte w sylabusie uczniów liceum plastycznego.

Praca *@d.e.e.p.w.a.t.e.r* zrealizowana została przez zespół studentów (Monika Karczmarczyk, Wiktoria Frydrych, Kinga

Dobosz, Arman Galstyan, Ryosuke Imamura, Piotr Marzec i Patryk Różycki), którzy postawili sobie za cel modną ekomisję. Postanowili oni w duchu Kerouacowskiego *W drodze* wybrać się w pieszą wędrówkę na trasie Gdańsk–Warszawa, podczas której w wybranych zbiornikach wodnych zasiedlali rzęsę wodną. Nie trzeba daleko szukać, aby skojarzyć pracę studentów z *Wyjściem w Polskę* Honoraty Martin (*notabene* absolwentki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku). Dokumentacje Martin wydają się nawet podobne do tych, które wykonał Patryk Różycki w galerii, na miejscu monitorując swoich znajomych w trasie.

„Chcemy dać coś od siebie naturze” – mówi jedna z uczestniczek w filmie, dając upust swoim nomadyczno-hipsterskim fantazjom o zanurzeniu się w naturze. Przyznam jednak, że w tej swojej surowości i nieudolności autorzy filmu nawet mnie ujęli. Nie trzeba być jednak ekspertem, żeby sprawdzić, że czas wegetacyjny rzęsy wodnej w Polsce wypada najwcześniej na początku maja, a do tego czasu rośliny pozostają w hibernacji na dnie zbiornika. Zatem rzęsa wodna wysiana na początku kwietnia najprawdopodobniej obumrze w wyniku przymrozków. Żłudna jest nadzieja, że rzęsa wodna zebrana z akwarium ciepłego sklepu akwarystycznego w Warszawie przetrwa kwietniowe przymrozki w naturze. Może jednak trafi na głębokie dno, skąd odbije się i wypłynie na szerokie wody?

Kolejna praca pokazywana na wystawie, *Przełamując fale* (Julia Dorobińska, Antonina Nowacka, Olga Kowalska, Kamil Kotarba, Weronika Wysocka, Natalia Tostanovska i Bogna Storma) składała się z wideodokumentacji z warsztatów z emisji głosu (umieszczonej w pierwszej sali galerii) oraz „kabin karaoke” (w głębi galerii). Muszę przyznać, że widok prysznicowej zasłonki w drugiej części galerii wywołał u mnie lawinę ambiwalentnych uczuć. Rozumiem, że studenci próbowali w swoim rozumieniu stworzyć tu dla widza quasi-intymną sytuację. Baterię prysznicową zastąpili laptopem, na którym wyświetlane były teksty piosenek, a w główkę słuchawki prysznicowej wbudowano mikrofon połączony z systemem głośników w pierwszej sali, tak aby wchodzący do galerii usłyszeć mogli repertuar przygotowany przez grupę w wykonaniu anonimowego/ukrytego widza, czy w tym przypadku odważnego uczestnika, który zdecydował się na odśpiewanie repertuaru. W ten sposób wracamy do punktu wyjścia. Chcąc zostać dostrzeżeni za wszelką cenę, stwarzamy sobie warunki, w których sami się kryjemy, a światu oddajemy jedynie część siebie. Nie stajemy na podeście, z którego głosić możemy ze swadą, lecz śpiewamy pod prysznicem, łudząc się, że ktokolwiek nas zobaczy. Ba! Nikt nie może nas nawet ujrzeć, a jedynie usłyszeć.

Czy zatem nie warto skupić się na treści tego, co mamy do przekazania, i zawarcia w nim maksimum możliwości dążącej do zgłębienia przekazu?

Dobór repertuaru muzycznego pozostawia wiele do życzenia, choć już sama idea karaoke zakłada pewną dozę obcowości i że wszystko, lub zdecydowana większość, która wydobywać się będzie z głośników, daleka będzie od ideału i mało zrozumiała. Próbuję jednak wytłumaczyć sobie, że wybór autorów pracy podparty był hasłem „znane i lubiane”, dlatego podczas finisażu usłyszeć można było takie przeboje jak *Szklanka wody* Bajmu, *Parostatek* Krzysztofa Krawczyka czy *Rivers of Babylon* Boney M. Jak zauważyła kuratorka Gabriela Warzycka-Tutak, widok Mirosława Bałki zawodzącego pod prysznicem wprost do prysznicowej słuchawki to widok zdecydowanie niezapomniany; jednak od odwagi Bess i szaleństwa Jana z *Przełamując fale* Larsa von Triera, do którego to filmu nawiązuje tytuł, bliżej temu chyba do „przełamywania pierwszych lodów”, choć myślałam, że ten etap studenci mają już dawno za sobą.

W oderwaniu od tego operetkowego akcentu po przeciwnej stronie galerii, tuż obok wejścia, można było znaleźć nagranie zatytułowane *Nowe więzi* (Katka Blajchert, Julia Golachowska, Filip

Kampka, Magdalena Los, Renata Motyka i Laura Ociepa). Widzimy w filmie, jak młodzi adepci sztuki przemierzają las w drodze do popularnego niegdyś kąpieliska na gdańskich Stogach – Pustego Stawu. Z marsowymi minami dochodzą do zbiornika, gdzie w akcie, który najprawdopodobniej miał być nawiązaniem do zaślubin Polski z morzem, stają kolejno nad brzegiem wody, „puszczają kaczki”, ciskając pierścieniem w taflę, a następnie wyciągają noże i wykrawają na korze pobliskiego drzewa datę „07.04.17”. W zestawieniu ze wspomnianym aktem patriotycznym brzmi to dość karykaturalnie i w sumie właśnie tak prezentuje się na ekranie.

Remember everything to instalacja traktująca o świecie współczesnej sztuki i łączących się z nim hasła oraz sloganów, stanowiących nieodzowną jego część. Jednak jak twierdzą autorzy (Jagoda Kwiatkowska, Jana Shostak, Agnieszka Piasecka, Anna Shimomura, Basia Gryka, Bożna Wydrowska i Izabela Rakowska), „to praca autoironiczna, o snobizmie i narcystycznym charakterze świata sztuki współczesnej”. Naprawdę? Podczas finisażu autorzy przy zastawionym henną i kalkami stole wykonywali chętnym przygotowane wcześniej tatuaże – hasła wyjęte wprost z art żurnala: EKSHIBICJA, autonomos, POST-ĘP, DADA, KONTEKST, Artystka, KURATOR

Projekt *Głęboka woda* miał być próbą przeprowadzenia wybranych adeptów przez głęboką wodę, do której nieuchronnie wpada się tuż po dyplomie. Cóż jednak z tego, skoro warunki stworzone w czystej i zadbanej galerii nie różnią się od warunków akademickich, więc odnalezienie się w takiej sytuacji chyba nie jest bardzo trudne.

i tak dalej. Ważne do zapamiętania, choć chyba nie takie trudne. Skoro mechanik musi wiedzieć, czym jest lewarek, ciśnienie w kołach i laweta, to dobrze by było, żeby artysta wkraczający do świata sztuki mógł w nim funkcjonować, posługując się wspólną i charakterystyczną dlań nomenklaturą. Chcesz istnieć, musisz pamiętać – wydaje się, że nie ma w tym nic dziwnego. Jak mówili autorzy, tatuaże-manifesty miały przedłużyć ich finisażowe „tu i teraz”. Mam nadzieję, że wszyscy te hasła dobrze zapamiętali, bo trudno będzie się z nimi porozumieć i znaleźć w przyszłości wspólny język.

Najciekawszą pracą, a zarazem ostatnią, okazała się ta niewymagająca ani specjalistycznego sprzętu, ani wyrafinowanych środków. Prosta i zgrabna w swojej formie. Okazuje się więc, że siła tkwi w idei i pomysle. *Tiefenrausch* (stworzona przez zespół w składzie: Martyna Baranowicz, Tymek Bryndał, Lena Emrich, Maria Rutkowska, Agnieszka Mastalerz, Michał Szaranowicz i Michał Laskowski) to jedyna praca, w której studentom udało się uchwycić elementy performansu, co na tle pozostałych prac wydaje się nie lada wyczynem.

Tiefenrausch to określenie zjawiska narkozy azotowej, czyli stanu odurzenia spowodowanego nadprodukcją azotu w mózgu podczas nurkowania. Jak twierdzą naukowcy, każde kolejne 15 metrów schodzenia w głąb porównuje się do efektu wywołanego wypiciem kieliszka martini.

Studenci, wykorzystując to zjawisko z pomocą gdańskiej atrakcji – diabelskiego młyn – przewrotnie odtworzyli działanie narkozy azotowej przez użycie alkoholu i odwrócenie kierunku eksperymentu. Na pracę składa się wspólna projekcja sześciu symultanicznych wideo, w których widoczne są twarze studentów podczas przejażdżki w towarzystwie wypijanej przez nich butelki martini. W wideo widać żywe i prawdziwe reakcje studentów, niezaplanowane i entuzjastyczne, które udowadniają, że akcja staje się dla nich zaskoczeniem, a scenariusz wymyka się spod kontroli. Wszystko dzieje się spontanicznie. Alkohol wzmacnia emocje, a adrenalina podnosi ciśnienie. Prosta forma wideo, bez obróbki, dzięki swojej synchronizacji zyskuje nowy wymiar, a ograniczenie kadru jedynie do twarzy skupia uwagę widza na emocjach

i płynącej z nich prawdy, niezależnie od osiągniętego efektu.

Projekt *Głęboka woda* miał być próbą przeprowadzenia wybranych adeptów przez głęboką wodę, do której nieuchronnie wpada się tuż po dyplomie. Cóż jednak z tego, skoro warunki stworzone w czystej i zadbanej galerii nie różnią się od warunków akademickich, więc odnalezienie się w takiej sytuacji chyba nie jest bardzo trudne. Jednak z drugiej strony projekt był dla uczestników rodzajem „kursu wyrównawczego”, w ramach którego mogli zdobyć wiedzę, której akademia im nie zapewnia. Uczestnicy oprócz pracy nad finisażem w ciągu miesiąca mieli okazję spotkać się także z Julią Wójcik, Gregorem Różańskim czy Agnieszką Rayzacher, którzy próbowali przybliżyć im realia panujące poza akademickim azylem i w „nieakademickich” warunkach przenieść ich ze świata utopii do świata realnego. Oby wyszło im to na dobre.

Daga Ochendowska

Głęboka woda – wystawa w procesie, widok wystawy, fot. Magdalena Małyjasiak, dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej



RECENZJE



Muzeum Rytmu

Muzeum Sztuki w Łodzi
25 listopada 2016 – 5 marca 2017
kuratorzy: Natasha Ginwala,
Daniel Muzyczuk

Muzeum Rytmu to wieloletni projekt kuratorsko-badawczy Natashy Ginwali zrealizowany po raz pierwszy w roku 2012 na biennale w Tajpej. Wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi stanowi jedną z szeregu odsłon funkcjonowania nieformalnej instytucji, odsłonę poszerzoną o kuratorski udział Daniela Muzyczuka.

Punktem wyjścia dla Natashy Ginwali jest krytyczne przepracowanie refleksji Henriego Lefebvre'a, dotyczącej rytmicznej analizy późnej nowoczesności

(*rhythmanalysis*). W latach 80. Lefebvre, twórco przetwarzając osiągnięcia poststrukturalnych „filozofów różnicy” (Gilles Deleuze, Jaques Derrida), rozwijał swoje wcześniejsze koncepcje „krytyki życia codziennego” (*Critique de la vie quotidienne*, 1947) oraz „produkcji przestrzeni” (*La production de l'espace*, 1974) w kierunku namysłu nad czasoprzestrzennymi ramami funkcjonowania w późnej nowoczesności. Proponowane przez Lefebvre'a analizy rytmiczne miały stać się nowym polem krytycznej

RECENZJE

nauki tłumaczącej współczesną rzeczywistość społeczną. Ginwala, powołując *Muzeum Rytmu*, stworzyła pozbawioną stałej siedziby, konceptualną instytucję, która spełnia postulat Lefebvre’a, równocześnie wpisując jego myśl w szerszy kontekst nowoczesnej „ideologii rytmu” – zdiagnozowanego przez Ginwałę paradygmatu późnej nowoczesności.

W tym miejscu projekt Ginwali wpisuje się w szerszy program Muzeum Sztuki z okazji obchodów Roku Awangardy. Obok Lefebvre’a konceptualnym zwornikiem wystawy jest również twórczość Katarzyny Kobro, a także napisany przez nią wspólnie z Władysławem Strzemińskim esej *Kompozycja przestrzeni / Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931). *Muzeum Rytmu* weszło również w dialog z dwiema równoległymi wystawami muzeum, pomyślanymi jako elementy obchodów roku awangardy: nazbyt powierzchowną *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* (kuratorka: Katarzyna Swoboda) oraz znakomitą *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* (kuratorki: Aleksandra Jach, Paulina Kurc-Maj). Wszystkie trzy wystawy nastawione były na poszukiwanie genealogii późnej nowoczesności, wytwarzając dodatkowe konteksty i naświetlając dodatkowo wzajemnie ujęte w tematach ideologiczne horyzonty. Szczególnie interesujące było zestawienie *Muzeum Rytmu* z *Superorganizmem*, gdyż obie wystawy opierały się na obudowaniu prezentowanych prac szerokim kontekstem tekstów kultury wizualnej. Na obu wystawach znalazły się przyrodnicze filmy Jeana Painlevé’a, zaś cały dział *Muzeum Rytmu* niejako dopowiadał niektóre wątki, które Jach i Kurc-Maj zarysowały dla pierwszej połowy XX wieku.

O ile w wystawie zaprezentowanej w Tajpej Ginwala sięgała niekiedy do epoki nowożytnej, o tyle w łódzkiej odsłonie projektu opowieść zaczyna się w ostatniej ćwierci XIX wieku, w epoce modernizacyjnego przyśpieszenia, które sprawiło, że jeszcze w latach 60. Geoffrey Barraclough widział w tym konkretnym momencie historycznym początek „współczesności”. To również okres przeobrażeń kapitalizmu na drodze do fordyzmu i taylorizmu, a także czasu i przestrzeni na drodze ku teorii względności oraz awangardom. *Muzeum Rytmu* wpisuje się w szereg projektów badawczych, które analizują spłot między przemianami estetyki tamtego okresu oraz nowymi technikami zarządzania, kontroli oraz organizacji rzeczywistości. W prezentowanej narracji na temat nowoczesności



Alan Lomax, *Więźniowie rąbiący drewno. Stanowe Więzienie Mississippi (Farma Parchman)*, 1959, kolekcja American Folklife Center, Library of Congress, dzięki uprzejmości The Association for Cultural Equity

„ideologia rytmu” pełni funkcję quasi-religijnej struktury, którą znajdziemy przede wszystkim w nowej antropologii spod znaku produktywizmu, operującego wizją człowieka jako mierzalnego rezerwuaru energii, który można wykorzystać do pracy o określonej wielkości. Na wystawie postawę tę najpełniej prezentują prace Franka Bunkera Gilbretha oraz Lillian Moller Gilbreth – twórców systematycznej „choreografii pracy”, stworzonej w celu jej optymalizacji. Podobnie jak Eadward Muybridge czy Étienne-Jules Marey

Gilbrethowie rozwijali nowe technologie wizualizacji pracy. Tworzone przez nich filmy oraz chronocyklografiy prezentowały poszczególne momenty oraz fazy czynności stanowiącej podstawę do koncepcji ich optymalizacji. Kuratorzy podkreślają progresywne podejście Gilbrethów względem pracowników, odmienne od prezentowanego przez twórców taylorizmu. W szerszej perspektywie reprezentowali oni jednak po prostu odmienny nurt „ideologii rytmu” opierającej się na rozciągnięciu władzy mierzalności na różne sfery rzeczywistości.

Taka interpretacja nowoczesności ponownie przywołuje na myśl pisma francuskich klasyków poststrukturalizmu, z Michele Foucaultem na czele. I rzeczywiście, *Muzeum Rytmu* opiera się na założeniu, że awangardy stały się przejawem nowego dążenia do ujarznienia rzeczywistości przez jednostkę, mimowolnie poszerzając możliwości kontroli za strony władzy. Dalekie echo takich obaw znajdziemy na przykład w kompozycjach Ákego Hoddella, takich jak włączone do wystawy *220 V Buddha* (1971), które traktowały nowe media jako ekstensje ciała oraz rozwinięcie idei nadchodzącego programowania ludzi przez taśmę magnetyczną. Ekspozycję otwiera zresztą szereg dyscyplinujących rekwizytów, spośród których kluczowymi są metronom oraz gwizdek na psy. To w nich najlepiej widać dyscyplinujący wymiar nowej organizacji czasu. Strukturyzacja czasu, sterowanie uwagą, optymalizacja – to podstawowe elementy rozwijanej od samego początku *Muzeum Rytmu Częściowej historii metronomu*. To niejako subprojekt, wątek narracji instytucji powołanej przez Ginwałę, który niczym w soczewce zbiera szereg istotnych wątków całości. Zaprezentowane teksty źródłowe – magazyn „The Metronome”, reklama Seta Thomasa, książka *The Metronome and Its Precursors* Rosamond E. M. Harding (1983) – pokazują kanały, za pomocą których rozprzestrzeniała się

Tak jak w *La production de l’espace* Henri Lefebvre prezentował również praktyki produkcji przestrzeni oporu, tak *Muzeum Rytmu* opisuje „rytmiczne praktyki” sprzeciwu.

„ideologia rytmu”. Z kolei partytury *Music for Electric Metronome* Toshiego Ichianiego (1960) oraz *Poème symphonique* Györgya Ligetiego (1962) pokazują neoawangardową grę z ideologią. Konceptualny utwór Ligetiego na 100 ustawionych metronomów bardzo często uznawany jest za dowcip, jednak stanowi fascynujący przykład kompozycji algorytmicznej, wręcz generatywnej, w której cały ciężar brzmieniowy przerzucony jest na maszyny. Tymczasem utwór Ichianiego to kompozycja otwarta oparta na stworzonej przez autora strukturze zakorzenionej w specyficznej

wersji czasu muzycznego – pulsie metronomu. Wykonawcy krążą po partyturze wybranymi przez siebie ścieżkami, wykonując polecenia partytury dotyczące tempa obsługiwanych metronomów, czasowych długości odcinków (podanych w liczbie uderzeń urządzenia) oraz ogólnie opisanego charakteru ewentualnych dodatkowych działań dźwiękowych. *Music For Electric Metronome* w kontekście całości wystawy nabiera znaczenia niemalże komentarza do tego, w jakim zakresie jesteśmy w stanie kształtować nasze życie w epoce dominacji „ideologii rytmu”.

Obok metronomu oraz gwizdka, w przestrzeni, która stanowi zarazem otwarcie oraz centrum wystawy, znajdują się również gramofon oraz parlograf. Oba przedmioty odsyłają do dyscyplinującej, rytmizującej funkcji nowoczesnych technik rejestracji rzeczywistości. Ich znaczenie odpowiada temu, jakie w analizach nowoczesnej kultury zwykle wiąże się z fotografią. W kontekście technik słuchania „ideologia rytmu” wiąże się zarówno z organizacją pracy, jak i z językiem. Dziełom nastawionym na reprodukcję dźwięku w znacznej mierze wiązały się z dążeniami do syntezy mowy wspartej badaniami etnograficznymi. W mierzalności mowy, analizie spektralnej fonemów oraz głosek widziano użyteczne narzędzie społecznej kontroli oraz sprawowania władzy.

Na wystawie wątek ten otwarcie porusza praca Lawrence’a Abu Hamdana *Conflicted Phonemes* (2012), który pokazuje współczesne zastosowanie analizy mowy jako narzędzia kontroli, przez zestawienie pod kątem języków historii migracji na terenie Somalii z wynikami wniosków o przyznanie azylu rozpatrywanych przez służby imigracyjne Holandii.

Praca Abu Hamdana stanowiła jedną z dwóch prac tworzących, w moim odczuciu, emocjonalne centrum wystawy, wraz z umieszczoną obok czterokanałową instalacją wideo *The Refrain* (2015) Angeli

Melitopoulos. Można powiedzieć, że Melitopoulos przeprowadza „rytmiczną analizę” praktyk oporu na wyspach Okinawa (Japonia) oraz Jeju (Korea Południowa) – miejscach, gdzie znajdują się dwie amerykańskie bazy wojskowe. Artystka przygląda się, jak powtarzalne performatywne działania zakorzenione w pieśniach stanowią podstawę funkcjonowania społeczności: zbiorowej pamięci oraz manifestacji sprzeciwu wobec obecności obcych sił zbrojnych. *The Refrain* stanowi niejako odpowiedź na – również uwzględnione na wystawie – etnograficzne badania Alana Lomaxa dotyczące śpiewu jako praktyki oporu w społecznościach więźniów oraz afroamerykańskich robotników.

Albowiem tak jak w *La production de l’espace* Lefebvre prezentował również praktyki produkcji przestrzeni oporu, tak *Muzeum Rytmu* opisuje „rytmiczne praktyki” sprzeciwu. Wiele prac dotyczy przecięcia rytmicznych rygorów przez poszukiwanie struktur, które nie mieszczą się w dominującej logice rytmów późnej nowoczesności. Podstawową strategią oporu stanowi rozbitcie utartych podziałów między rytmami muzyki, obrazu oraz działań. Narracja wystawy nieustannie krąży wokół poszerzonego pojęcia muzyki, nieprzypadkowo zaprezentowane kompozycje Ligetiego oraz Ichianiego pochodzą z okresu ich zaangażowania we Fluxus. Ginwala i Muzyczuk pokazują szereg neoawangardowych struktur, otwartych na akty intermedialnej indywidualnej emancypacji – między innymi książkę *Handbook in Motion. An Account of an Ongoing Personal Discourse and Its Manifestation in Dance* (1974) Simone Forti, tak zwane *frame studies* do eksperymentalnych filmów Paula Sharitsa, film strukturalny Lis Rhodes *Dresden Dynamo* (1971) czy kolaże/partytury Gerharda Rühma z cyklu *geistliche gesänge* (1994). Echo takich praktyk znajdziemy na przykład w pracy Francisca Camacha Herrery, *The 360 Stroke* (2012), który opracował nowy styl pływacki, sprzeczny z logiką efektywnego pływania. Z perspektywy taylorizmu czy nawet badań Gilbrethów styl opracowany przez Herrere to anarchistyczny sabotaż, jednak chociażby w perspektywie książki oraz praktyki Forti – zakorzeniona w codziennych czynnościach praktyka choreograficzna. Podobny charakter ma również zestaw prac powiązanych z improwizacją jazzową: partytury Wadady Leo Smitha i Nicolì Durvasuli, wideoesej *People to be Resembling* (2012) The Otolith Group poświęcony postfreejazzowemu trio Codona.

Analogiczne poszerzenie pola muzyki o rytmy praktyk społecznych znajdziemy w pracach z pierwiastkiem etnograficznym, które komplikują tradycyjne spojrzenie na relację centrum–peryferie. Najlepszy przykład stanowi tu projekt *Notes from Utopia* (od 2012) Yashasa Shetty’ego poświęcony plemieniu Jhonda z południowo-wschodnich Indii, które włączyło radio w obręb swoich lokalnych instrumentów, czyniąc z jego szumu element strukturyzujący rytmicznie muzykę związaną z funkcjonowaniem wspólnoty, na przykład pieśni weselne. Nowoczesne techniki wprowadzania „ideologii rytmu” zostały

w tym wypadku wykorzystane w sposób konserwatywny, wbrew logice nowej organizacji czasu.

Wystawa jest zakrojona na dużą skalę, prezentuje niezwykle szerokie spektrum podejść do strukturalnych relacji między czasem i przestrzenią, działaniem oraz zapisem, muzyką oraz obrazem. Jedynym obszarem, który pozostawia we mnie niedosyt, są rytmy nowoczesnej komunikacji. Nawet w przywołanych *Notes from Utopia* radio zostaje wykorzystane czysto perkusyjnie. Tymczasem technologie późnowoczesnej komunikacji stanowią jedno z najważniejszych współczesnych narzędzi

rytmicznej kontroli. Co więcej, od czasu postmuzycznych eksperymentów Nam June Paika, rozwoju *mail artu* oraz powstania estetyki sieci, rytmy przesyłu danych stanowią jeden z kluczowych aspektów muzyki eksperymentalnej. Wydaje się, że tutaj znajduje się klucz dla skali i szybkości rytmicznych przemian oraz ich atrakcyjności dla awangardowych środowisk. Wszak droga ku gramofonowi prowadziła przez rytm telegrafu.

Antoni Michnik



Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i Artyści z kręgu Cricot 2. Rzym 1979

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków
4 marca – 11 czerwca 2017
kuratorka: Małgorzata Paluch-Cybulska

Wystawy stanowią pewnego rodzaju medium łączące nas z przeszłością. Interakcja, w jaką wchodzi z naszą percepcją, pozwala dostrzec to, co nienamacalne, ulotne, nakierowując nasze doświadczenie często na indywidualne wnikięcie w historię. Jeśli chodzi o nasze postrzeganie przeszłości, to właśnie wyobraźnia i wzrok stały się najważniejszymi drogowskazami umożliwiającymi przedarcie się przez zasłonę czasu. Obrazy, zdarzenia, które staramy się odkryć, często są umieszczone w określonym momencie i czasie, rozpięte między nieustannym powtarzaniem a trwaniem, prawdą a fikcją, przez co stanowią element niezbędny do budowania narzędzi pozwalających objąć to, co niedostępne. W tym kontekście proces budowania wystawy charakteryzuje się wysoką złożonością. W jej ramach dzieło sztuki, obiekt, materiał archiwalny, postać samego artysty przez swój niejednorodny charakter, może być traktowane jako materiał źródłowy lub niezbędny punkt odniesienia. Idąc tym tropem, można dojść do wniosku, że kurator ma w sobie coś z wróżbity, wieszczka, który na podstawie strzępków i fragmentów buduje współczesne wyobrażenie przeszłości na podstawie czegoś płynnego, wymagającego wizji, transu, rytuałów. Budowana w ten sposób wystawa charakteryzuje się

z jednej strony silnym piętnem przeszłości, a z drugiej wręcz niesamowitą potrzebą przekroczenia niemożliwego. Wszystko to może ukazać, że określone postaci, zdarzenia, fakty, wyobrażenia w przestrzeni wystawy nabierają charakteru elipsy, zmieniającego się wciąż i wciąż, i zagarniając przy okazji wszystko to, co przyklei się do jej trybików.

W tego rodzaju tematach często pojawia się postać Tadeusza Kantora, którego zarówno twórczość, postawa, jak i sama osobowość znajdowała się na przecięciu granicy „teraz” i „było”, historii i jej rozbicia, rzucając wyzwanie wszystkim tym, którzy chcieli go jakoś zaszufłakować. Istotnie Kantor już za życia powtarzał, że najważniejsze dla artysty jest 50 lat po jego śmierci. Teraźniejszość i przeszłość miała zbudować przyszłość. Prezentowana w krakowskiej Cricotece wystawa *Biel kolorem śniegu* przypomina trochę wyprawę do przeszłości, ale na całe szczęście nie stara się ślepo za nią podążać.

Zanim doszło w 1979 roku do rzymskiej wystawy Tadeusza Kantora i artystów związanych z Teatrem Cricot 2, grupa w 1969 roku wyjechała ze spektaklem *Kurka wodna* na tournée po Włoszech. Dała występy w Modenie, Bolonii i w samym Rzymie. Rok wcześniej Tadeusz Kantor poznał w Jugosławii Achillego Perillię. Wtedy intelektualna wspólnota przemieniła się w przyjaźń. I to właśnie dzięki Perilliemu Kantor i Teatr Cricot 2 osiągnął sukces we Włoszech, a później na świecie. Jego pokłosiem była wspomniana już wystawa

w Rzymie. *Le opere di Tadeusz Kantor. I pittori di Cricot 2. Il teatro Cricot 2* [Dzieła Tadeusza Kantora. Malarze Cricot 2. Teatr Cricot 2], na której prezentowano nie tylko dorobek samego Kantora, ale także Marii Jaremy, Marii Stangret-Kantor, Zbigniewa Gostomskiego, Kazimierza Mikulskiego, Andrzeja Wełmińskiego i Romana Siwulaka. Dla pełniących wówczas rolę komisarzy wystawy Konstantego Węgrzyna i Achillego Perillię była to doskonała okazja do włączenia Kantora i artystów Cricot 2 w poczet najwybitniejszych artystów polskiej awangardy. Szczęśliwy traf chciał, że w tym roku przypada stulecie awangardy w Polsce i mija niemal 40 lat od włoskiego pokazu Cricot 2. Dodatkowo w archiwum Perillię znalazła się nieznana dotąd dokumentacja planów wystawy... Przypadek rządzi sztuką?

Narracyjnie wystawa rozbita jest na dwie części. W przestrzeni sali teatralnej Cricoteki wyeksponowano wybór prac artystów zaproszonych do rzymskiej wystawy. Już nie ponad 60 prac, ale zaledwie 32. W tej niewielkiej ciemnej sali urzeka formalizm prac oraz wystrój, budzący skojarzenia z przygotowaniem do próby teatralnej. Otańczająca ze wszystkich stron czerń z jednej strony kojarzy się z pustą sceną, która dopiero zapełni się aktorami, z drugiej czerń to kolor wchłaniający inne barwy. Zakamarki pamięci z czasem również przybierają ciemne barwy. Obrazy się zacierają i tylko nasza aktywność jest w stanie je obudzić. Podobnie ma się sprawa z wyeksponowanymi tu pracami. Nie chodzi tu o wierne



Tadeusz Kantor, *Saletr 25% N z zawartością magnezu...*, 1964, z cyklu *Torby przemysłowe*, własność Muzeum Sztuki w Łodzi

Wystawa *Biel kolorem śniegu* splata to, co teraz, z kreacją przeszłości, sytuując nas jako odbiorców wobec tych wzajemnie oddziałujących sił.

powtórzenie rzymskiej wystawy – to nie miałoby najmniejszego sensu. Raczej jest to zachęta do odbicia własnej podróży – symbolicznego wyjścia poza mury instytucji, poza ograniczenia wystawy, ułomność naszej pamięci.

Na drugą część wystawy, podobnie jak w pierwowzorze, składa się prezentacja twórczości Tadeusza Kantora. Sąsiaduje ona z kolekcją Cricoteki. Wchodząc do kantorowskiej części pokazu, zostajemy skonfrontowani z nieprezentowanymi do

tej pory materiałami archiwalnymi – szkicami oraz makietą rzymskiej wystawy. Ta miniaturowa wystawa wewnątrz wystawy otwiera nas na pierwotny zamysł Kantora przygotowania rzymskiej prezentacji, uchyla rąbka przeszłości, proponując konfrontację opartą na mitologiach narosłych wokół jego postaci. Obok tej niewielkiej makiety wyeksponowane jest to, z czym kojarzą się Kantora – asamblaże, ale także obiekty, które stają się swoistymi skrytkami na to, co było dla niego najcenniejsze – przeszłość,

wspomnienia, pamięć po tych, którzy odeszli. Dla Kantora asamblaże, jak i opakowywane przedmioty miały jeden cel – ochronę przed zapomnieniem, wszystkim, co napływa z zewnętrznego świata i może doprowadzić do ich śmierci. Skojarzenie z medium wystawy nasuwa się tu samo. Czy zatem możemy powiedzieć, że wystawa mogła być wielkim asamblażem? Chroniącym i jednocześnie ukazującym to, co Kantor uważał za cenne? Jak echo odbija się tu tytuł wystawy zainspirowany *cricotage'em* *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, który odnosił się do poematu Villona o przemijaniu, ale z elementami groteski.

Wydaje się, że sam zamysł kuratorki Małgorzaty Paluch-Cybulskiej świetnie wpisuje się w idee samej instytucji poświęconej Kantorowi. Działalność Cricoteki nie tylko ma dotykać, badać i przybliżać dziedzictwo Tadeusza Kantora. Takie działanie mogłoby szybko się wyczerpać. Jest to działanie mapujące, śledzące z pewnej odległości to, co stanowiło obrzeża działalności Kantora. Wskazuje na kuszącą potencjalność tych prac, ale także wciąż żywą potrzebę zachowania tego wszystkiego. Wystawa *Biel kolorem śniegu* splata to, co teraz, z kreacją przeszłości, sytuując nas jako odbiorców wobec tych wzajemnie oddziałujących sił. Praca polegająca na przypomnieniu rzymskiej wystawy Kantora i artystów Cricot 2 nie sprowadziła się tu do odtworzenia albo równie popularnego zaprojektowania, symulowania dawnych narracji. W tym wypadku odwołanie do historycznego zdarzenia nie ma na celu powtórzenia 1:1, ale polega na wytworzeniu nowej wersji zdarzenia, jedynie w podstawowej formie pokrywającego się z oryginałem. Ten zabieg jest bardzo bliski opowiadaniu wciąż na nowo znanej historii niby tak samo, ale za każdym razem innymi słowami. W przypadku wystawy wszystko zaczyna się na przedmiocie i na nim będzie się kończyć. Kantor chyba po raz kolejny to przewidział...

Marta Kudelska



Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku

CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa

31 marca – 6 sierpnia 2017

kuratorzy: Ewa Gorządek, Stach Szablowski

Są tematy, które nigdy się nie nudzą. W każdym kraju najchętniej dyskutuje się o swoich przywarach, cechach i wyjątkowości. Teraz, gdy społeczeństwa na całym świecie często reagują na procesy globalizacji powrotem do małych lokalnych wspólnot, okazja do tego typu rozważań jest jeszcze lepsza – po co patrzeć daleko, kiedy jeszcze lepsza – po co patrzeć daleko, kiedy najbardziej interesujemy się sami sobą. Raz na jakiś czas i w Polsce zastanowić się trzeba więc nad polskością.

Kuratorzy wystawy *Późna polskość*, Ewa Gorządek i Stach Szablowski, tworząc koncepcję wystawy, sięgnęli po teksty Tomasza Kozaka i zacerpnęli z nich jej tytuł. Jest to, jak piszą, „polskość poddana ciśnieniu płynnej, późnej nowoczesności, polskość, która od 1989 roku konfrontuje się z wielowymiarową rzeczywistością globalną, polskość, która na własnej skórze wypróbowuje różne scenariusze modernizacji. To także polskość, która nie do końca mieści się w starych formach, więc przymierza nowe, niepewna jednak, czy będzie w stanie wciąż rozpoznać w nich samą siebie”. To właśnie formy stały się głównym zainteresowaniem kuratorów, którzy postawili przed sobą niełatwe zadanie. Jak bowiem w spójny sposób opowiedzieć o polskiej tożsamości i o formach tożsamości w ogromnym kraju, w którym żyje 38 milionów ludzi, rozciągającym między Zakopanem a Gdańskiem? Wystawa tego typu może być zwierciadłem, w którym można się przejrzeć, spojrzeć na społeczeństwo, w którym żyjemy, z boku. Może też być zbieraniną wątków, symboli, postaw wrzuconych do jednego worka, bo pod pojęciem „kształt tożsamości” zmieścić można naprawdę wiele.

„Nigdy nie będziesz Polakiem” – skrzący się na czerwono napis autorstwa Huberta Czerepoka atakuje oglądających znad wejścia do sali wystawowej. To jeden z wielu neonów artysty, w którym używa on zwracającej uwagę formy i prostego języka, by przedstawić drzemiącą w polskim społeczeństwie nienawiść. W tym przypadku Czerepok odwołał się do zdarzenia z meczu piłki nożnej, kiedy kibice Jagiellonii Białystok rozciągnęli na trybunach transparent skierowany do czarnoskórego piłkarza

grającego w Legii, Rogera Guerreiry. Trudno po prostu zignorować wiszący nad wejściem neon: kto właściwie decyduje o tym, kto może zostać Polakiem? Czy wystarczy polski paszport, czy niezbędny jest chrzest? Zdecydować muszą urzędy, kibole czy my sami? Przed wejściem na główną część wystawy możemy wstąpić jeszcze do sali, której przestrzeń zapełnia wielki okrągły stół. W jego środku umieszczono szczątki *Tęczy* Julity Wójcik, stojącej niegdyś na placu Zbawiciela w Warszawie, która nieoczekiwanie stała się pomnikiem tolerancji, a jej spalenie symbolem homofobii. *Tęcza*, tak jak żadna inna realizacja w ostatnich latach, podzieliła Polskę. Na ścianie rozciąga się linia czasu – podczas wystawy powstawać ma społeczne archiwum *Tęczy*.

Właściwa część wystawy rozpoczyna się obiecująco, otwiera ją esej wizualny poświęcony postaci Stacha z Warty – Stanisława Szukalskiego. Przygotowany przez Maurycego Gomulickiego i Jacka Staniszewskiego wizualny esej – prolog do gęsto usianej obiektami opowieści o polskiej tożsamości po 1989 roku to interesująca propozycja. Szukalski – trochę śmieszny, a trochę niebezpieczny (o czym świadczyć może brak należytej recepcji w sztuce polskiej – żadna z największych instytucji nie podjęła się zorganizowania mu porządnej wystawy retrospektywnej); Polak poganin – przyszywany wujek Leonarda DiCaprio, jako artysta pojawia się na wystawach często, ale zawsze w formie anegdoty: z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie wydobyły go dzieci przy okazji *W muzeum wszystko wolno*, jego prace prezentowane są również na zorganizowanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej wystawie o syrenach. Za każdym razem jest punktem odniesienia, sygnałem świadczącym o szaleńczym potencjale polskiego patriotyzmu. Otwarcie wystawy Szukalskim, jego realizacjami publicznymi oraz ścianą pokrytą wzorem z toporłem – symbolem przedstawiającym obosieczny topór z głową orła, zaprojektowanym przez artystę – to obietnica. Obietnica przyjrzenia się znaczeniom polskości, wykraczającym daleko poza utarte skojarzenia z orłem, flagą, *Mazurekiem Dąbrowskiego* i „naszym” papieżem. Polskość w rozumieniu Szukalskiego nie miała przecież nic wspólnego z wyobrażeniem Polaka katolika. Wymyślił on sobie polskość od zera: polskość silną, waleczną,

równie antysemicką, jak i antychrześcijańską. Szukalski może dziś uosabiać polskość dziką, której religijności bliżej jest do ludowych wierzeń Słowian i okultyzmu aniżeli do Watykanu. Polskość dumną, choć to duma niczym nieuzasadniona, zbudowana na zmyślonej genealogii. A wszystko to odnieść moglibyśmy do dzisiejszych parahistoryków, budujących alternatywną historię Europy, według której fundamenty kładli dzielni Lehici, w prostej linii przodkowie współczesnych Polaków.

Z tyłu grafiki z toporłem zaprezentowano zupełnie inny wariant obchodzenia się z godłem Polski: konstrukcja symboli przez Szukalskiego skonfrontowana zostaje z dekonstrukcją. W pracy *Orzeł Czarny* Grzegorza Klamana z ptaka zeszło powietrze, wisi on żałośnie jak dmuchana zabawka po zakończonych wakacjach. Kuratorzy nie pozostawiają wątpliwości: konstruowane formy są puste w środku, wystarczy mała dziurka, by uleciało z nich powietrze.

Po wejściu do kolejnej sali trudno jest jednak wziąć na poważnie opowieści o dwóch latach pracy, jakie poprzedzały powstanie wystawy. Oczywiście, przygotowanie tak kolosalnej ekspozycji wymaga pracy, wysiłku i pieniędzy, ale wygląda na to, że przeważająca większość prac została wybrana przez zastosowanie prostego klucza *the best of*. Orzeł jest? Może być. Polskie kontury, flaga? Hymn? Co dalej, Piłsudski? Wałęsa, papież, Sejm? O polskiej tożsamości nie da się opowiadać bez tych symboli, ale ten, wydawałoby się, bezrefleksyjny sposób wrzucania wszystkiego do jednego worka odstrasza.

Przytłaczające nagromadzenie symboli: flag, orłów, krzyży i twarzy Lecha Wałęsy sprawia, że *Późna polskość* niebezpiecznie przypomina znane i lubiane, chociaż nieco powierzchowne wystawy MOCAK-u z serii „coś w sztuce”. W CSW mamy do czynienia z Polską w sztuce – każdy, kto kiedyś zrobił pracę, w której wystąpił krzyż, hymn czy chociaż orzeł, zagwarantował sobie miejsce na *Późnej polskości*. Począwszy od Bartany, przez Sasnała, Woynarowskiego, po Uklańskiego – wystawa zbiera wszystkie istotne nazwiska, które w ostatniej dekadzie zaistniały w polskiej sztuce. Tylko czy oprócz nazwisk coś właściwie z tego wynika? Może jedna prosta konkluzja: każdy znany polski artysta zajmuje się zagadnieniem polskiej tożsamości. Nie



Oskar Dawicki, *To nie jest flaga*, fotografia, 2014, dzięki uprzejmości Galerii Raster, Warszawa

tylko Żmijewski, Uklański czy Radziszewski – bo to wiedzieliśmy już dawno – ale także Honorata Martin, Janek Simon czy Radek Szlaga. To właśnie ich prace zaskakują. Obrazy tego ostatniego, mieszające to, co swojskie, z tym, co egzotyczne, zestawiono z projektem *Roku Polskiego na Madagaskarze* Janka Simona, a także dokumentacją podróży Honoraty Martin po Polsce. Eskapada, która dotychczas komentowana była jako prywatne zmaganie się artystki ze strachem i własnymi ograniczeniami, tu staje się reportażem z podróży po dziwnym, nieco egzotycznym kraju.

Co by nie mówić, prace są interesujące, ważne, warte zobaczenia szczególnie przez większą widownię (ci, którzy choć trochę trzymają rękę na pulsie, większość obiektów znają na pamięć). Problem leży jednak w dysonansie między koncepcją wystawy a jej finalnym kształtem. W Ujazdowskim

(dawniej napisałbym: w Zamku Ujazdowskim) oglądać mieliśmy nie *Polskość w sztuce*, ale podbudowaną intelektualnymi koncepcjami wystawę dotyczącą zagadnienia zmieniającej się po 1989 roku tożsamości.

Co ciekawe, choć *Późna polskość* pokazuje tak wiele prac, to mimo wszystko (jak to polskość) wyklucza. Wyklucza sztukę lat 90. inną od krytycznej, wyklucza lesbijki z polskiego dyskursu queerowego, wyklucza w końcu widzów, bo wystawa jest niezdrowo przerośnięta i jej oglądanie jest zwyczajnie uciążliwe i nieprzyjemne.

Na tym tle niezwykle czytelnie i przejrzyście prezentuje się esej filmowy przygotowany przez Jakuba Majmurka. Krytyk i publicysta skojarzył ze sobą kilka duży fragmenty głośnych spektakli teatralnych zestawione z pracami twórców wizualnych. Kuratorzy wystawy dali sobie trudne zadanie i wydaje się, że byli świadomi porażki, jaką będą zmuszeni ponieść.

wykluczenie, globalizm, korzenie, gender oraz przestrzeń.

To właśnie filmy najlepiej odpowiadają na zadawane przez kuratorów pytania – z jednej strony odbywamy podróż w estetykę lat 90., śledzimy karierę Katarzyny Figury, pracę porucznika Borewicza i rozwój rodzimej kinematografii, której zarówno treść, jak i forma przeszła ogromną transformację. Na przykładzie przygotowanych przez artystów materiałów przypatrujemy się recepcji kanonicznych motywów, takich jak miłość, bieda czy patriotyzm i sposobom ich przedstawiania w ciągu lat. Podobnie interesująco wypadają zaaranżowane przez Tomasza Płatę fragmenty głośnych spektakli teatralnych zestawione z pracami twórców wizualnych.

Kuratorzy wystawy dali sobie trudne zadanie i wydaje się, że byli świadomi porażki, jaką będą zmuszeni ponieść.

Choć *Późna polskość* pokazuje tak wiele prac, to mimo wszystko (jak to polskość) wyklucza. Wyklucza sztukę lat 90. inną od krytycznej, wyklucza lesbijki z polskiego dyskursu queerowego, wyklucza w końcu widzów, bo wystawa jest niezdrowo przerośnięta i jej oglądanie jest zwyczajnie uciążliwe i nieprzyjemne.

Z zebranych prac nie byli w stanie zbudować spójnej opowieści. Nie udało im się w przekonujący sposób opowiedzieć na zadane pytania za pomocą prac artystów wizualnych, stąd zapewne zwrócenie się w stronę innych mediów – dużo lepiej zrobił to właśnie posługujący się filmem Majmurek czy mówiący za pomocą teatru Plata.

Wystawa nie dotrzymuje niestety podstawowej obietnicy – tej złożonej w tytule. Nie poznamy w niej wcale, jak głosi ulotka, form tożsamości po 1989 roku, bo lata 90. stanowią na ekspozycji margines. Na początku wystawy możemy zapoznać się z romantycznym monologiem wygłaszanym przez Gustawa Holoubka w *Lawie* Konwickiego z 1989 roku, ale dalej wątek kształtu tożsamości w pierwszych latach nowego ustroju zostaje praktycznie porzucony. O przemianach form tożsamości po 1989 roku opowiada się pracami zrealizowanymi w przeważającej większości w ciągu ostatnich pięciu lat. To z dzisiejszej, mocno zawężonej perspektywy poznajemy okres rozciągający się na 25 lat. O tym, jaką perspektywę mieli artyści, nim jeszcze Polska stała się krajem europejskim, nikt chyba nie pamięta.

Na wystawie nie brakuje mocnych prac, za którymi często kryje się dłuższa historia – tak jak mural Karola Radziszewskiego, którego powstanie na ścianach otaczających Muzeum Powstania Warszawskiego cenzura instytucji zablokowała. Mural powstał w końcu w Zamku, eksponowany jest wraz z innymi odniesieniami do kultu powstania – gadżetami z charakterystycznym wzorem z żółtymi kwiatami-czaszkami autorstwa Wilhelma Sasnała i plakatem „Powstanie 1944. Siedzenie 2009” przygotowanym przy okazji akcji zorganizowanej przez Komunę//Warszawę.

Tu powinien pojawić się argument dotyczący warszawocentryzmu całej ekspozycji. Kult powstania przestał jednak dawno

należać do warszawskiego imaginarium, przestał być związany z miejscem, a zaczął z postawą, której mottem mogłoby być hasło *better dead than red*. Mit powstania stanowi fundament irracjonalnego kultu rozmaitych wykletych i niezłomnych, który w ostatnich latach zalał Polskę od wschodu do zachodu.

Późna polskość to także swego rodzaju rehabilitacja Grzegorza Klamana, który w ostatnim czasie bardziej niż ze sztuką kojarzył się z konfliktem wokół gdańskiej Wyspy i mobbingiem. Okazuje się, że Grzegorz Klamana nie był przez ostatnie lata zajęty jedynie kłótniami z pracownikami, uprawiał także bardzo dobrą sztukę: to w jego realizacjach odbija się konflikt wokół postaci Lecha Wałęsy – jego kult i późniejsza dyskredytacja (*Przezroczyści, Oto jest głowa zdrajcy*) dewaluacji symboli transformacji (*Solidarność made in China*); to on opowiada o problemach związanych z upadkiem przemysłu po 1989 roku (*Solidarity Guerilla*). Tradycje krytyczne są także silne w twórczości artystów młodszego pokolenia.

Mnóstwo jest tu prac efektownych, kradnących uwagę. Zupełnie inaczej jest z *Krzyżem* Daniela Rycharskiego, prezentującym się mało zachęcająco, ale kryjącym w sobie przejmującą historię. Wątki drewniany krzyż oświetlony niebieskawym światłem koresponduje z pracą Oskara Dawickiego, który w *Gimnastyce Profana* pozuje na wzór postaci z *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego. *Krzyż* Rycharskiego wygina się tuż obok performerki, wyciągając w trzy strony swe cienkie kończyny. Wykonany został ze ściętego przez artystę drzewa. Na jego gałęziach powiesiła się homoseksualna para, która nie wytrzymała życia w konserwatywnej społeczności. *Krzyż* to dowód zabójczej homofobii, a także próba odzyskania religijnego symbolu, który nie może należeć tylko do fanatyków.

W podobnie krytycznym tonie, z równie ważną rolą materii, z której została wykonana, prezentuje się *Sukienka grzechów polskich* Łukasza Surowca. Artysta stworzył kolejną, dziesiątą dekorację, jaką tradycyjnie przystrajają się obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Jego wersja wykonana została z przedmiotów, szczątków w pewien sposób odnoszących się do „grzechów” i dzielących Polaków wydarzeń – ze znaków falangi, fragmentu blachy rozbitego pod Smoleńskiem prezydenckiego Tupolewa czy z odłamków szyby z lokalu z kebabem w Ełku, rozbitej podczas rasistowskich rozruchów.

Jest tu kilku artystów, którzy w swojej praktyce rzeczywiście badają sam konstrukt polskości, przyglądają się temu pojęciu z bliska. Polskie imaginarium bada w swych fotografiach Piotr Uklański, w podobny sposób aparatem posługuje się aranżująca przebierane imprezy z udziałem znajomych Irena Kalicka. Kontrastowe formy składające się na kosmos polskości konfrontuje ze sobą Stach Szumski, w swoich pracach łącząc szaleństwo związane z husarią ze współczesnym kultem ciała, scenerię osiedla zestawiając z krążącym w przestrzeni pomnikiem słowiańskiego Światowida.

I choć ciekawych prac nie brakuje, to po prostu giną one w tym natłoku. Polskość to skomplikowany twór: może składać się na niego konflikt o symbole – o Wałęsę czy o krzyż, kult papieża (Peter Fuss), marszałka Piłsudskiego (*Figury niemożliwe* Woynarowskiego), może być nią nawet kolorowa makieta sejmu autorstwa Katarzyny Przeważńskiej.

Z wystawy wraca się jak ze swojskiego wesela: na pewno było miło, głośno i z rozmachem, ale od tego wszystkiego boli głowa. Opowieść o polskości w czasach późnego kapitalizmu rozmywa się, gubi w gąszczu setki artystów. Nie wiadomo już, o co tu chodzi, skoro forma polskości może być w zasadzie dowolna. Wystawa kończy się więc tam, gdzie się zaczyna. Wracamy do Szukalskiego, który po latach spędzonych na emigracji w Stanach wrócił do Polski, postanowił zostać prawdziwym patriotą i wymyślić Polskę na nowo, od zera. Polskość, jak wynika z wystawy, może oznaczać absolutnie wszystko albo zupełnie nic – dopasowuje się do każdej formy niczym wchodzący do miski kot.

Jakub Gawkowski

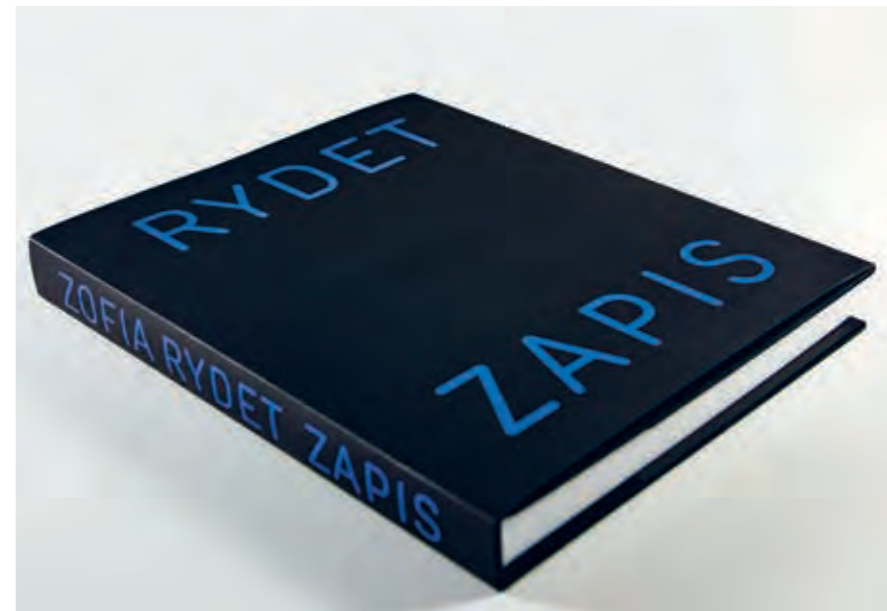


Zofia Rydet. Zapis socjologiczny 1978–1990

tekst i wybór zdjęć: Wojciech Nowicki
Muzeum w Gliwicach,
Gliwice 2016

W połowie lat 70. ubiegłego wieku moi rodzice postanowili kupić drewnianą wiejską chałupę, rozebrać ją, a następnie przenieść na działkę pod miastem i tam złożyć. W poszukiwaniu obiektu nadającego się do takiej operacji podróżowaliśmy w każdą niedzielę nowiutkim oliwkowym fiatem 125p po mniej lub bardziej oddalonych od Krakowa powiatach. Nie cierpiełem tych wyjazdów nie tylko z powodu nerwowej atmosfery, jaka panowała w samochodzie (ojciec był świeżo upieczonym kierowcą), ale też przez konieczność wchodzenia do wiejskich domów. Przekroczenie progu już w pierwszej wytypowanej do zakupu chałupie, kiedy do moich nozdrzy dotarł utrzymujący się wewnątrz zapach, sprawiło, że wypadłem z sieni, z trudem powstrzymując odruchy wymiotne. A dom był piękny, zbudowany z pociemniałych brązowych bali na zrąb, pokryty wprawdzie częściowo eternitem, ale z okiennicami, z klepiskiem w środku i olbrzymim piecem, który ogrzewał kuchnię i przylegającą do niego izbę. Do drugiej chałupy podczas tego wyjazdu nie wszedłem (już z daleka można było wyczuć, co czeka odwiedzającego w środku), wymawiając się chęcią pogłaskania psa, który pilnował tego obejścia. Chociaż gospodarz ostrzegwał przed zwierzęciem, że „złe i ostre, panie”, ogromny czarny psuodwilczur, przypięty dwumetrowym łańcuchem do obranej budy, nie wydawał się agresywny. Kiedy asekuracyjnie podszedłem na odległość uwięzi i wyciągnąłem do niego rękę, bydlę momentalnie przewróciło się na plecy, nadstawiając się do głaskania. Wokół budy wydeptana była koncentryczna ścieżka (na odległość łańcucha), a sierść na szyi psa wytarła się do skóry od nigdy niezdjęmowanej obroży. Trzeci dom: siedzimy w środku przy stole, rodzice pertraktują z właścicielką (okna szeroko otwarte, więc da się jakoś wytrzymać), nagle słychać dziecięce jakby muczenie, po czym do izby wchodzi ciele, opiera łeb na ramieniu gospodyni, a ta sięga po butlę mleka ze smoczkiem i zaczyna je karmić...

Te podróże sprzed ponad 40 lat do położonych na południe od Krakowa



miejscowości przypomniałem sobie podczas oglądania obszernej prezentacji *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet, jaka półtora roku temu miała miejsce w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Na ekspozycji zatytułowanej *Zapis 1978–1990* pokazanych zostało kilkaset fotografii, na których można było oglądać mieszkańców głównie polskich wsi i małych miasteczek, sfotografowanych we wnętrzach swoich domów. Widz, patrząc na powtarzającą się tutaj sytuację pozowania do zdjęcia w ostrym świetle flesza, mógł zadawać sobie pytania o to, co na tych fotografiach jest niewidoczne, a co pozostawało właściwe dla kondycji pozamiejskich obszarów z tamtych lat. Przygotowując album z wyborem zdjęć Zofii Rydet z jej długoletniego projektu dokumentalnego, Wojciech Nowicki w eseju otwierającym to wydawnictwo przywołuje poświęcony wiejskim procesom sądowym reportaż Edwarda Redlińskiego, autora specjalizującego się niejako w szyderczym i groteskowym przedstawianiu rodzimych realiów – taki zresztą sposób traktowania mieszkańców wsi był dość częsty w ówczesnym fotoreportażu prasowym w Polsce.

Ponieważ szukając odniesień dla projektu Rydet, Nowicki przywołuje (i słusznie) *Ludzi XX wieku* Augusta Sandera, to w odniesieniu do zapisu niemieckiego fotografa też właściwie można by pytać o to, co znalazło się poza kadrem. A biorąc pod uwagę cząstowe ramy przedsięwzięcia Sandera, pewna część sfotografowanych przez niego osób lub potomków czy powinowatych musiała wziąć udział w zagranicznych wozach *all kinds of death inclusive*, jakie przygotowała dla nich III Rzesza i jej Führer – mylić mogłoby to, że zdeklarowanych czy rozpoznawalnych nazistów na tych zdjęciach nie znajdziemy aż tak wielu.

Pisząc o zdjęciach Zofii Rydet, Wojciech Nowicki kwestionuje tytułowy „socjologiczny” charakter jej przedsięwzięcia, zostawiając – podobnie jak kuratorzy (Sebastian Cichocki i Karol Hordziej) wspomnianej wystawy w Emilii – jedynie słowo „zapis”. I oczywiście ma w dużej mierze rację, bo sposób pracy autorki trudno rozpatrywać w kategoriach działania poddanego rygorom naukowym – wybór obszarów do fotografowania oraz osób, którym zostanie zrobione zdjęcie,

nie tworzy rejestracji o reprezentatywnych parametrach. W przeciwieństwie do przywołanego wcześniej Augusta Sandera i jego *Ludzi XX wieku*, gdzie tworzenie zbiorowego portretu Niemców jest rejestracją uwarunkowaną metodycznymi (a zarazem nieco naiwnymi i utopijnymi) regułami, zasady postępowania Zofii Rydet ulegają modyfikacjom, a realizowany przez nią przez kilkanaście lat projekt rozpada się na subcykle, skądinąd bardzo interesujące.

Rozpoczynając swe przedsięwzięcie w końcu lat 70. XX wieku, czyli pod koniec rządów ekipy Edwarda Gierka, Zofia Rydet doskonale wstrzeliła się w czas cywilizacyjnych przemian, jakie zaczęły wtedy intensywnie zachodzić w polskiej wsi.

Gdyby jednak spontaniczną pracą Rydet, a także bardziej metodycznego Sandera (dorzućmy tu też *The Disciples* Jamesa Mollisona i koniecznie *Českego člověka* Jana Malego, Jiříego Poláčka i Ivana Lutterera) porównać do fotograficznych zapisów tworzonych przez socjologów czy etnografów, okaże się nie tylko, że te pierwsze znacznie lepiej się ogląda, ale też, że są one nośnikiem ważnych informacji, jak najbardziej nadających się do wykorzystania przez naukę. Tak sobie myślę, kartkując po raz enty album przygotowany przez Wojciecha Nowickiego, że rozpoczynając pracę nad swoim projektem w 1978 roku i opatrując ją przymiotnikiem „socjologiczny”, Zofia Rydet wyraźnie chciała sprowokować (ale też zdecydowanie się od nich odróżnić) tych wszystkich nieszczęsnych artystów-fotografików aktywnych w tamtym czasie w Polsce, którzy szerokim łukiem omijali podjętą przez nią tematykę.

Mając do dyspozycji kilkadziesiąt tysięcy zdigitalizowanych kadrów, jakimi obok negatywów dysponuje Fundacja Zofii Rydet, Wojciech Nowicki musiał dokonać trudnego wyboru. W eseju otwierającym omawiany album zwraca on uwagę na wyraźnie widoczną u autorki *Zapisu* konieczność dokonywania rejestracji, prymat aktu fotografowania nad opracowywaniem naświetlonego materiału. To, co można było zobaczyć przy okazji kilku wystaw, jakie miały miejsce przed retrospektywą

w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, to odbitki opracowane przez Rydet jeszcze u schyłku lat 70. Wybierając zdjęcia do albumu, Nowicki ograniczył wielowątkowość narracji (dobrze widoczną podczas wystawy w MSN), skupiając się głównie na sytuacji pozowania we wnętrzach mieszkań, dzielając te sekwencje obrazów portretami kobiet stojących w drzwiach domów oraz kadrami, na których widać, jak wyglądały same budynki. Trzeba podkreślić, że przy-

stylistyka jest pochodną właściwości mechanicznej rejestracji obrazu. Rozpoczynając swe przedsięwzięcie w końcu lat 70. XX wieku, czyli pod koniec rządów ekipy Edwarda Gierka, Zofia Rydet doskonale wstrzeliła się w czas cywilizacyjnych przemian, jakie zaczęły wtedy intensywnie zachodzić w polskiej wsi. Paradoksalnie miało to miejsce w czasie narastającego kryzysu ekonomicznego w socjalistycznym państwie, zaś widoczne na zdjęciach Rydet

drewniane domy z klepiskami szybko zastępowane były murowanymi w kształcie uproszczonej modernistycznej kostki. Na zdjęciach w albumie, wybranych przez Nowickiego, oglądamy raczej te pierwsze i ich mieszkańców, fotografie nie są ułożone chronologicznie ani topograficznie, socjologiczny aspekt cyklu jest więc w takiej konfiguracji bardzo osłabiony na rzecz ujęcia – jak już to zostało nadmienione – zdecydowanie bardziej egzystencjalnego. Choć książkę przygotowaną przez Wojciecha Nowickiego świetnie się ogląda, zaproponowany przez niego układ nie jest oczywiście jedynym możliwym. Charakter przywoływanej kilkakrotnie wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie zaprezentowano wieloobrazowe serie różnych wariantów i odmian fotograficznego zapisu, praktykowanego przez Zofię Rydet, rozbudza nadzieję na wydawnictwo eksponujące aspekt seryjności jej działania, które – oby! – powstanie w przyszłości.

Wojciech Wilczyk



Perfumy. Posłowie do dezindustrializacji

pod red. Łukasza Skąpskiego
i Mikołaja Iwańskiego
Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki
w Szczecinie, CSW Kronika w Bytomiu,
Szczecin–Bytom 2016

Żyjemy w dziwnym świecie – ludzi w nim stopniowo zastępują przy pracy maszyny, jednak nie przekłada się to ani na większą ilość czasu wolnego, ani zmniejszenie obciążenia pracą czy choćby na wyższe zarobki. Płace realne nie wzrosły w Polsce od lat, pracujemy coraz dłużej, bezrobocie utrzymuje się co prawda na dość równym poziomie (za rządów PiS spadło o około 1 procent i wynosi około 8 procent – 1,3 mln obywateli zarejestrowanych w urzędach pracy), polska gospodarka opiera się jednak głównie na usługach, taniej, niewykwalifikowanej pracy fizycznej, eksploatacji dóbr naturalnych i prywatyzacji. Celujemy przeważnie w podstawowych branżach przemysłowych, niewymagających wykwalifikowanej kadry pracowniczej. Nic dziwnego, skoro po 1989 roku Polska stała prywatyzacją, likwidowaniem wielkich państwowych zakładów pracy i odsprzedawaniem przemysłu za niewielkie pieniądze zachodnim koncernom. Oczywiście nie byliśmy w tym odosobnieni, jednak tak się składa, że na dezindustrializacji, o której mowa, i neoliberalizacji gospodarki najbardziej straciły właśnie kraje postkomunistyczne. Obecny prawicowy rząd dąży wprawdzie do przywrócenia pewnego rodzaju interwencjonizmu państwowego, tworzenia/przywracania gałęzi przemysłu oraz tworzenia nowych miejsc pracy, co może chwilowo uratować polską gospodarkę, lecz ponieważ znany jest raczej z łamania procedur demokratycznych i ogromnego obskurantyzmu w kwestiach praw obywatelskich i obyczajowych, to oczywiście kwestie gospodarcze schodzą w dyskusjach na drugi plan. W rozgrzanej do czerwoności atmosferze politycznej nie ma miejsca na rzeczowe oceny, czy proponowane przez PiS reformy nie ocierają się na przykład o nacjonalizm gospodarczy – cóż z tego, że ten rząd wesprze przedsiębiorstwa, jeśli zrobi to tylko w ramach jednego państwa, jak również istnieje duże prawdopodobieństwo, że odbędzie się to i tak na zasadach korporacji, czyli kosztem pracowników?

Co mają do tego *Perfumy*? Mimo swojego tylko z pozoru fikuśnego tytułu jest to książka bardzo poważnie odnosząca się do zarysowanych tu problemów. *Perfumy* są próbą refleksji pozornie z wnętrza świata sztuki, jak na polskie społeczeństwo i jego procesy wpłynęła dezindustrializacja, rozkładając zapoczątkowany przez pierwszy demokratyczny rząd w 1990 roku i tak zwany plan Balcerowicza proces na czynniki pierwsze, opisując go z perspektywy ekonomicznej, artystycznej i filozoficznej. Wydana dzięki współpracy bytomskiego CSW Kronika i Akademii Sztuki w Szczecinie publikacja pod redakcją ekonomisty specjalizującego się w rynku sztuki, Mikołaja Iwańskiego, wraz z artystą Łukaszem Skąpskim to na poły conceptualna, a na poły ściśle teoretyczna próba opisanego historycznego procesu niszczenia przemysłu Szczecina, jednego z czołowych przemysłowych miast PRL, zestawiona z teoretyczną analizą samego zjawiska historycznego.

Szczecin jako miasto stoczniowe był jednym z głównych ośrodków PRL, a jego upadek oznaczał też upadek wielu innych miast przemysłowych, dostarczających mu wyroby. W dodatku mieszczący się na terenie tak zwanych Ziemi Odzyskanych był ideologicznie istotny, jako że miał być wizytówką PRL, udowadniającą prosperity nowych ośrodków na Ziemiach Piastowskich. Całość osadzona jest w projekcie artystycznym Skąpskiego, w tytułowych *Perfumach*: Skąpski zwrócił się do Urzędu Patentowego z prośbą wykupienia znaków towarowych historycznej Stoczni Szczecińskiej oraz Stoczni Szczecińskiej im. Adolfa Warskiego (jeden z kilku istniejących, co jednak samo w sobie jest już oczywiście parabolą smutnego losu tej instytucji) i marki perfum Stoczniowiec. Odpowiedź otrzymał po 20 miesiącach: zgodę dostał tylko na używanie tej ostatniej, na podstawie której artysta stworzył obiekt – flakon perfum, jak również 40 zdjęć dokumentacji rozkładającego się szczecińskiego przemysłu. W książce znajduje się też nawiązująca do projektu Skąpskiego dokumentacja

siedlisk bezdomnych: szałasów, chattek, skleconych na przystaniach nad Odrą lub pod mostem autorstwa Pawła Kuli, jako dopełnienie być może przyszłego losu byłych pracowników stoczni i fabryk.

Trudno dziś zainteresować kogośkolwiek, zwłaszcza osoby zajmujące się kulturą, ekonomią wykraczającą poza powszechnie znane ogólniki. Kojarzona z postępowaniem część społeczeństwa (inteligencja), mimo trwającego od ośmiu lat kryzysu gospodarczego, też z pewnością nie jest zainteresowana taką dyskusją, mimo że to właśnie od dramatycznych problemów ekonomicznych na świecie, a więc i w podlegającej ruchom globalnych rynków Polsce, tak wyraźnie zaczęły się pogłębiać podziały: klasowe, obyczajowe, ideologiczne, różnicujące obecnie polskie społeczeństwo, które doprowadziły do zwycięstwa prawicy. Dezindustrializacja okazała się tu fundamentalna: zamykanie wielkich zakładów pracy, zmiana modelu pracy w Polsce i redukcja zatrudnienia miały i mają długofalowy, absolutnie podstawowy wpływ na tworzącą się na nowo strukturę polskiego społeczeństwa; rozbiła istniejące wspólnoty, pozbawiła je perspektywy, stworzyła endemiczne bezrobocie, pogłębiła rozwarstwienie, doprowadziła do erozji czegoś, co w tomie *Perfumy* Andrzej W. Nowak nazywa „cielesnością wiedzy”. „Powiązanie danej praktyki, narzędzi z innymi sferami kultury, społeczeństwa jest dialektyczne”, pisze Nowak. „Tak jak praktyka jest stabilizowana przez inne sfery rzeczywistości, tak zwrotnie ona sama stabilizuje rzeczywistość. Zanik danej praktyki rzemieślniczej, fachowego robotniczego trudu, to zdestabilizowanie rzeczywistości. To nie tylko zniknięcie młotka, szybu, huty, ale zniszczenie całego świata wraz z jego metafizycznym wymiarem. Dezindustrializacja to nie tylko zmiany w krajobrazie, gentryfikacja pofabrycznych dzielnic, ale utrata całych światów życia”. Powtarzając za Karolem Marksem, wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu, i choć oczywiście dziś PiS

odgraża się i próbuje sprawiać wrażenie, że zapewnia jakąś „stałość”: zatrudnienia, konserwatywnych wartości, jest oczywiście tak samo postmodernistyczny jak w przypadku Platformy Obywatelskiej, a jego gwarancje równie iluzoryczne, choć z wielu punktów widzenia, zwłaszcza kobiet i mniejszości, niepokojąco realne.

Większość tomu jest teoretycznym obudowaniem procesu dezindustrializacji: poziomy refleksji bezustannie się przeplatają, rzeczowe analizy ekonomiczne neoliberalizmu (nigdy dość objaśniania; tekst Hanny Zboroń) sąsiadują z konkretnymi przykładami zamknięcia fabryk (Zakłady Radiowe Diora na Dolnym Śląsku; tekst Małgorzaty Maciejewskiej) oraz próbami ujrzenia horyzontu ponad neoliberalizmem – w tym tekście Mikołaj Iwański zadaje pytanie: jak w ogóle mówić o neoliberalizmie na polskim gruncie? Iwański i inni autorzy dowodzą, że spleciony na zawsze z językiem zachodniej modernizacji liberalizm gospodarczy nigdy, nawet dziś, nie mógł być krytykowany ani poważnie analizowany. Po kryzysie 2008 roku na

świecie coraz częściej krytykowano bankę kredytową, prywatyzację i dezindustrializację oraz dostrzegano konieczność inwestowania w nowe technologie, natomiast w Polsce, aż do niefortunnego zwycięstwa PiS, podobna krytyka była właściwie tabu. W Polsce w bardzo agresywny sposób mamy do czynienia ze wszystkimi cechami tak zwanego nowego przemysłu: powstają specjalne strefy ekonomiczne, służące coraz bardziej rozpowszechnionemu outsourcingowi (metoda eksportowania podwykonawstwa do krajów taniej siły roboczej), niskie płace powodują dużą rotację, polityka antyzwiązkowa – brak solidarności między pracownikami, wyniszczająca rywalizacja i pragnienie „wykazania się”, choćby miało tylko chodzić o układanie towarów na półkach hurtowni Amazona. Skutkiem jest ponad dwumilionowa emigracja ekonomiczna, zwłaszcza do Wielkiej Brytanii, wobec której nieprzewidywalne na razie skutki może mieć Brexit – na zarządzenie mu nasze władze, ani prawicowcy, ani neoliberalni technokraci pokroju PO, nie mają w ogóle pomysłu.

Iwański słusznie uważa język mówienia o kapitalizmie, a właściwie jego brak, za kluczowy w nieprzepracowaniu szkód wyrządzonych przez neoliberalne reformy. Jeśli przede wszystkim w latach 90. nasze władze forsowały, a związane z nimi media legitymizowały, język określający zwalnianych i ubożających robotników jako masy nieprzystosowane do rzeczywistości, niezatrudnialnych „proli”, dręczonych przez „wyczoną bezradność” i blokujących modernizację, a lansowała mieszczaństwo i klasy średnie (wciąż nieistniejące, przynajmniej nie w rozumieniu zachodniego kapitalizmu) jako klasę prawdziwie nowoczesną, do której potrzeb powinna zostać dostosowana polska rzeczywistość. Jest to do dziś, mimo alarmującego zwycięstwa PiS, tak okopany, niezachwiany aksjomat polskich liberałów, że dzisiejsze populistyczne rewolucje każdemu śledzącemu rozwój życia społecznego w Polsce ostatnich 25 lat musiały wydawać się tylko kwestią czasu.

Diagnoza Iwańskiego, choć całkowicie trafna, zawodzi jednak podczas szukania rozwiązań. Jak twierdzi badacz, inflacja języka neoliberalnego może zostać pobita bronią niewerbalną, czyli obrazem, i tutaj właśnie wkraczają artyści, tacy jak Skąpski. Owszem, trudno członkowi Grupy Azorro odmówić lekkości i wdzięku w jego projektach, nawet jeśli dotyczą spraw poważnych jak ta, jednak jest mi naprawdę trudno dostrzec subwersywność pomysłu wytwarzania czegoś tak skrajnie odmiennego od normalnej produkcji stoczni jak perfumy – „wyzwalanie przezeń emocji towarzyszących dezindustrializacji” mogą niestety tylko uznać za pobożne życzenie twórcy i wyraz bezsilności sztuki wobec problemów społecznych. Jest to i tak znacznie ciekawszy projekt od nachalnie upolitycznionej „sztuki zaangażowanej”, która musi koniecznie odnosić jakiś mityczny, wymierny skutek spod znaku Artura Żmijewskiego. *Perfumy* to znacznie delikatniejszy i mniej skoncentrowany na bezpośrednim efekcie projekt, w którym znika sam autor. Jednak lektura *Perfum*, choć to bardzo porządna, kompetentna i ciekawa na polskim rynku wydawniczo-artystycznym propozycja, wydana w samym środku pogłębiającej się zapaści światowej polityki, może tylko pogłębiać paraliżujące uczucie bezsilności wobec destrukcyjnych, wprowadzanych odgórnie zmian społecznych.

Oczywiście Iwański jako badacz zdroworoządkowy i niemający wobec sztuki nadmiernych oczekiwań nie upatruje w projekcie *Perfum* nawet w zbliżonej

Perfumy są próbą refleksji pozornie z wnętrza świata sztuki, jak na polskie społeczeństwo i jego procesy wpłynęła dezindustrializacja, rozkładając zapoczątkowany przez pierwszy demokratyczny rząd w 1990 roku i tak zwany plan Balcerowicza proces na czynniki pierwsze, opisując go z perspektywy ekonomicznej, artystycznej i filozoficznej.

mierze tak wielu nadziei jak krytyczka taka jak ja, głodna, wobec panującego kryzysu, zbyt łatwych, natychmiastowych rozwiązań. Ani *Perfumy*, ani publikacja nie przyczynią się do przełomu w myśleniu o sztuce – jest to jednak bardzo konkretna próba zwrócenia uwagi na specyficzne, ponoszone przez żywych ludzi koszty kryzysu. Projekt ten nie jest też osamotniony: przypomina mi *Futuryzm miast przemysłowych: 100 lat Wolfsburga i Nowej Huty* wydany przez Ha!art w 2007 roku, w którym Kuba Szreder i Ewa Majewska, wraz z ekonomistami o randze Tadeusza Kowalika, zastanawiali się nad dziedzictwem Nowej Huty i Wolfsburga, bratnich pokazowych miast przemysłowych Polski i Niemiec, i próbowali przewidzieć przyszłość zdeindustrializowanych miast również przez pryzmat akcji działających w tych przestrzeniach artystów; albo tom *Na okrągło: 1989–2009* pod redakcją Anety Szyłak z 2010 roku i tak samo nazwaną wystawę we Wrocławiu czy oczywiście działalność Anety Szyłak i Grzegorza Klamana w Instytucie Sztuki Wyspa i działania artystów wokół Stoczni Gdańskiej.

Dziesięć lat temu lewicowa sztuka zaangażowana i postkomunistyczne „życie po życiu” dopiero zaczynały się splatać w podobny sposób, dziś mamy już dużo większe rozeznanie, przede wszystkim ze względu na trwający od lat kryzys. Może właśnie dlatego czuję coraz większe rozczarowanie, również samych artystów: prekaryzacja dotyczy coraz większej części społeczeństwa, w praktyce artystycznej coraz mniej jest obiecywanego glamouru.

Podobnie rzecz ma się z pozostałymi wyliczanymi przez Iwańskiego projektami „uświadamiającymi”, od Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej i strajku artystów z 2012 roku do projektów Rafała

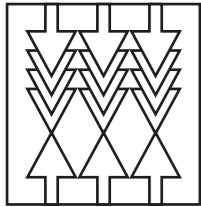
Jakubowicza, Janka Simona czy Łukasza Surowca (dorzuciłabym też Franciszka Orłowskiego). Ostatni projekt Surowca w Poznaniu polegający, w uproszczeniu, na płaceni alkoholu i wystawianiu ich jak obiektów na widok publiczny, był raczej karykaturą chęci niesienia pomocy przez sztukę. Wydaje mi się, że tym, co szwankuje u polskich artystów zaangażowanych, jest niewystarczający namysł intelektualny: stąd sens podobnych publikacji teoretycznych jak *Perfumy*, ze świetnymi tekstami wprowadzającymi do kryzysu, zwłaszcza Jarosława Urbańskiego o ogromnej roli banki nieruchomości w kryzysie, Macieja Szlindera o dochodzie podstawowym, Jakuba Majmurka doskonale punktującego pracę jako ideologię i narcyzm mieszczaństwa, służące dziś przede wszystkim dyscyplinowaniu i zawstydzaniu klasy robotniczej/prekariuszy tym, że zbyt mało pracują (więc tylko oni są winni swojego ubóstwa) i przywołującego kanoniczny tekst Paula Lafargue’a o „prawie do lenistwa”. Jest też przywoływany już przeze mnie tekst Andrzeja W. Nowaka o „wiedzy odciętej” i utraconej, którego autor dodatkowo wspiera swoją analizę popkulturą (*Brazil* Terry’ego Gilliamy, Philip K. Dick), i jak pojęcie nowoczesności pod wpływem neoliberalizmu utraciło swoje wyłącznie pozytywne znaczenie. Wszystkie negatywne elementy tradycyjnej pracy fabrycznej: nadzór, alienacja, odczłowieczenie – pozostały, a pozytywne: opieka, ochrona – zniknęły. Tom problematyzuje na przykład ekologiczne podejście, polegające na krytyce przestarzałych technologii, niemogące równać się z nowoczesnością; jeśli to ekologiczne podejście jednocześnie jest antyludzkie, sprzyja likwidowaniu miejsc pracy i faworyzuje kraje zamożniejszego Zachodu, które na to stać. Jeśli

ten trend nie zostanie odwrócony, Polska będzie coraz bardziej przypominać kraj ze zdjęć Skąpskiego: zonę Tarkowskiego, perfekcyjne internetowe *ruin porn*. Nie jestem do końca zachwycona, kiedy stają się one po raz kolejny pretekstem do estetyzującego projektu artystycznego.

Nie da się nie zauważyć, że jeśli dziś tak łatwo można wskazać błędy transformacji, to przyszłość rysuje się jeszcze mniej wesoło. Wkrótce stracimy unijne dotacje, na których opierało się polskie złudzenie modernizacji, i zacniemy ponosić realne koszty. Sztuka z konieczności ucierpi w planowanych programach PiS, ideologicznych czy ekonomicznych, zrozumiała jest więc zmasowana niechęć środowisk artystycznych do nowego rządu. Jeśli mam zastrzeżenia do *Perfum*, to takie, że nie próbują objaśnić, jakie przełożenie na opisywane przezeń problemy będą miały obecne reformy. Próbuje jednak przerzucić pomost między sztuką a refleksją polityczno-ekonomiczną i dobrze, że robią to w tak pozbawiony sentymentalizmu, rzeczowy sposób.

Agata Pyzik





Marek Pokorný

1

Edith Wharton

2

Kate Winslet

3

Milada Součková

4

Seth Siegelraub

5

Arno Schmidt

6

Raymond Chandler

7

Grateful Dead

8

Gustaw Flaubert

9

Linda i Daniela Dostálkovy

10

Dora Carrington

WSKAZANE

fot. Zuzana Šrámková, dzięki uprzejmości PLATO w Ostrawie



Marek Pokorný

kurator i krytyk sztuki. Twórca i redaktor poświęconego kulturze wizualnej magazynu „Detail” (1995–2000). W latach 2003–2004 odpowiadał za program wystawienniczy w Domu Panów z Kunštátu, należącym do Domu Sztuk Miasta Brna. Dyrektor Galerii Morawskiej w Brnie w latach 2004–2012. Od 2016 roku dyrektor galerii PLATO w Ostrawie. Dwukrotny kurator

Pawilonu Czech i Słowacji na Biennale w Wenecji (w 2005 i 2013 roku). Interesuje się teoretycznymi i praktycznymi wymiarami polityki kulturalnej oraz politycznymi aspektami zarządzania instytucjami kultury.



Dominik Lejman

projekt na
57. Biennale Sztuki
w Wenecji 2017

plot

23.06

—
23.07
2017

Wernisaż
23.06.2017
g. 19:00

—
Galeria Miejska Arsenal
Stary Rynek 6, Poznań

Rze czy



warszawskie



nowa wystawa główna
Rynek Starego Miasta 28-42



Projekt pn. „Modernizacja, konserwacja oraz digitalizacja obiektów zabytkowych siedziby głównej Muzeum Warszawy przy Rynku Starego Miasta w Warszawie”, realizowany w ramach Programu „Konserwacja i rewitalizacja dziedzictwa kulturowego”. Wsparcie udzielone z funduszy norweskich i funduszy EOG, pochodzących z Islandii, Liechtensteinu i Norwegii, oraz środków krajowych.