

Sztuka w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej

SZUM

„Szum” nr 18
25,00 PLN (w tym 5% VAT)
jesień-zima 2017
ISSN 2300-3391

Węgry

Maryla
Sitkowska

Muzeum
Warszawy

Przemysław
Branas



d14 Kassel



9 772300 339708



Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej 1972 — 1998 na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie

Akademia Ruchu (Wojciech Krukowski, Janusz Bałdyga, Andrzej Borkowski, Krystyna Klimaszewska-Piotrowska, Andrzej Komorowski, Jonasz Konderski, Jolanta Krukowska, Joanna Krzysztoń, Hanna Liziniewicz, Aleksandra Lompart, Cezary Marczak, Zbigniew Olkiewicz, Jan Pieniążek, Maria Pieniążek, Maciej Skalski, Grażyna Skibińska, Marta Sutkowska-Marczak, Hanna Tomaszewska, Jarostaw Żwirblis, Krzysztof Żwirblis), Robert Alda, Janusz Bałdyga, Mirosław Bałka, Jerzy Bereś, Wojciech Bruszewski, Tomasz Ciecierski, Mirosław Filonik, Władysław Grochowski, Grupa SAB (Ryszard Kryska, Janka Malinowska, Michał Gołdanowski, Jerzy Owiak, Roch Styczyński), Grupa (Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarostaw Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak), Carsten Höller, Servie Janssen, Marek Kijewski, Ryszard Kryska, Piotr Kurka, KwieKulik (Zofia Kulik & Przemysław Kwiek), Kees Mol, Piotr Nathan, Paweł Nowak, Małgorzata Niedzielko, Jerzy Onuch, Andrzej Partum, Ewa Partum, Reindeer Werk (Dirk Larsen & Tom Puckey), Iain Robertson, Tomasz Sikorski, Mikołaj Smoczyński, Zdzisław Sosnowski, Petr Štembera, Łukasz Szajna, Leon Tarasewicz, Małgorzata Turewicz, Zbigniew Warpechowski

oraz prace wielu innych autorów w postaci dokumentacji fotograficznej i filmowej.

Komisarz wystawy **Paweł Nowak** we współpracy z **Joanną Kiliszek**

Współpraca kuratorska: Janusz Bałdyga, Ryszard Kryska, Jerzy Onuch, Andrzej Rosołek, Tomasz Sikorski, Krzysztof Żwirblis

wystawa czynna:

16.10 — 24.11.2017

(poniedziałek — piątek 12 — 18)

Galeria Salon Akademii, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Projekt współfinansuje miasto stołeczne Warszawa

artinfo.pl

GAZETA wyborcza

wyborcza.pl
WARSZAWA

naszemiasto.



AKTIVIST

G A L E R I A
Arsenal



KINO-OKO

Wokół Wiertowa i konstruktywizmu

GALERIA ARSENAŁ
ELEKTROWNIA

ul. Elektryczna 13, Białystok

20.10 – 30.11.2017

kurator: Przemysław Strożek

www.galeria-arsenal.pl

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

100 LAT
ANNA
BARY
W POLSCE

województwo
Białystok

o.pl

SZUM

NOTES—
—NA—6
TYGODNI

SAETA
wyborcza

TVP3
BIAŁYSTOK

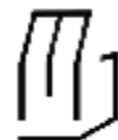
Polskie
Radio
Białystok

Białystok ONLINE
www.bialystokonline.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Muzeum Jerke

POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA


MUSEUM JERKE

JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

BRUCE NAUMAN
KRZYSZTOF

NIEMCZYK

JATO KTOŚ INNY

22.09 – 22.10.17



Wystawa organizowana
w ramach Warsaw Gallery Weekend
Fundacja Arton, ul. Miedziana 11

WGW
Warsaw
Gallery
Weekend



www.forgottenheritage.eu

SCENO

100 LAT
AWANGARDY
W POLSCE

09.06-08.10.2017

ANTON GIULIO BRAGAGLIA
JAN BRZĘKOWSKI
WŁADYSŁAW DASZEWSKI
EUGÈNE DESLAW
TADEUSZ GRONOWSKI
ANDRÉ KERTÉSZ
FREDERICK KIESLER
FELIKS KRASSOWSKI
JALU KUREK
BOHDAN LACHERT
VIRGILIO MARCHI
FILIPPO TOMMASO MARINETTI
MARIA NICZ-BOROWIAKOWA
IVO PANNAGGI
ZDENKA PODHAJSKÁ
KAZIMIERZ PODSADECKI
ENRICO PRAMPOLINI

ANDRZEJ PRONASZKO
ZBIGNIEW PRONASZKO
LUIGI RUSSOLO
HENRYK STAŻEWSKI
HELENA SYRKUS
SZYMON SYRKUS
JÓZEF SZANAJCA
RUGGERO VASARI
STANISŁAW IGNACY
WITKIEWICZ
ROUGENA ZÁTKOVÁ

ENRICO PRAMPOLINI.
FUTURYZM,
SCENOTECHNIKA
I TEATR
POLSKIEJ AWANGARDY

ENRICO PRAMPOLINI.
FUTURISM,
STAGE DESIGN
AND THE POLISH
AVANT-GARDE THEATRE

KURATOR | CURATOR:
PRZEMYSŁAW STROŻEK

ms² ul. Ogrodowa 19, Łódź

TECHNIKA

Wystawa odbywa się w ramach obchodów stulecia awangardy w Polsce

POD HONOROWYM PATRONATEM
PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ ANDRZEJA DUDY

ORAZ POD AUSPICJAMI



Institucja kulturalna
Samorządu
Województwa Łódzkiego

Współprowadzone
przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Wystawa odbywa się
w ramach obchodów 100-lecia
odkrycia niepodległości

Główny Partner
Roku Awangardy
w Muzeum Sztuki w Łodzi

Partner
FUNDACJA
BOŻENY
STABANOW

G A L E R I A
Arsenal

CENTRALNA, ŚRODKOWO-WSCHODNIA

Jan Brykczyński, Dénes Farkas, Ivars Gravlejs, Lukáš Jasanský/Martin Polák, Sasha Kurmaz, Diana Lełonek, Lucia Nimcova, Markéta Othová, Peter Puklus, Mateusz Sadowski, Indrė Šerpytė, Algirdas Šeškus, Andrzej Tobis, Rimaldas Vikšraitis

Galeria Arsenal, ul. A. Mickiewicza 2, Białystok

13.10 – 23.11.2017

kurator: Adam Mazur

www.galeria-arsenal.pl

* Ivars Gravlejs



PAULINA OŁOWSKA
WŁADYSŁAW HASIOR
MATTHIAS SCHAUFLEER
WŁÓDZIMIERZ WIĘCZORKIEWICZ



design Kasia Rzepka

METODA

WEDŁUG PROJEKTU WYSTAWY
PAULINY OŁOWSKIEJ
W STUDIO VOLTAIRE
W LONDYNIE, 2013

15/09 - 29/10 2017

wernisaż: 15/09/2017 19:30

Gdańska Galeria Miejska 2, ul. Powroźnicza 13/15, 80 - 828 Gdańsk

godziny otwarcia galerii: wtorek - niedziela 12 - 19

kuratorka: Patrycja Ryłko

aranżacja wystawy: Agnieszka Lasota

za siedmioma

DNE digital/neural/extraterrestrial



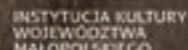
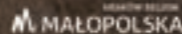
- Natalia Balska (PL)
- Elvin Flamingo + Infer (PL)
- Norimichi Hirakawa (JP)
- Paweł Janicki (PL)
- Maciej Markowski (PL)
- Stanza (GB)
- WROcenter Group (PL)

kurator: Piotr Krajewski
WRO Art Center

Dom Słowa Polskiego, Miedziana 11, Warszawa
20.09-04.10.2017



WSPÓŁPRACA:



Czarno-biały świat lat 60. w fotografii Ildefonsa Bańkowskiego

Ildefons Bańkowski Burzo piaszkowa, 1964



kurator wystawy Agnieszka Gorzaniak

początek / wtorek

12.09.2017
godz. 18.00

koniec / **19.11.2017**

ul. Gdańska 20, Bydgoszcz
tel. 52 339 30 50 / www.galeriabwa.bydgoszcz.pl



**GALERIA
MIEJSKA BWA
W BYDGOSZCZY**

B

W

WOJTEK ULRICH



A

ORGANIZATOR MECENAT

B
A W
Wrocław

Wrocław
miasto spotkań

WSPÓŁPRACA

ENERBTON
ENERGIA

ATM
INWESTYCJE

SPONSOR

ARCHICOM

**9.08-24.09
2017**

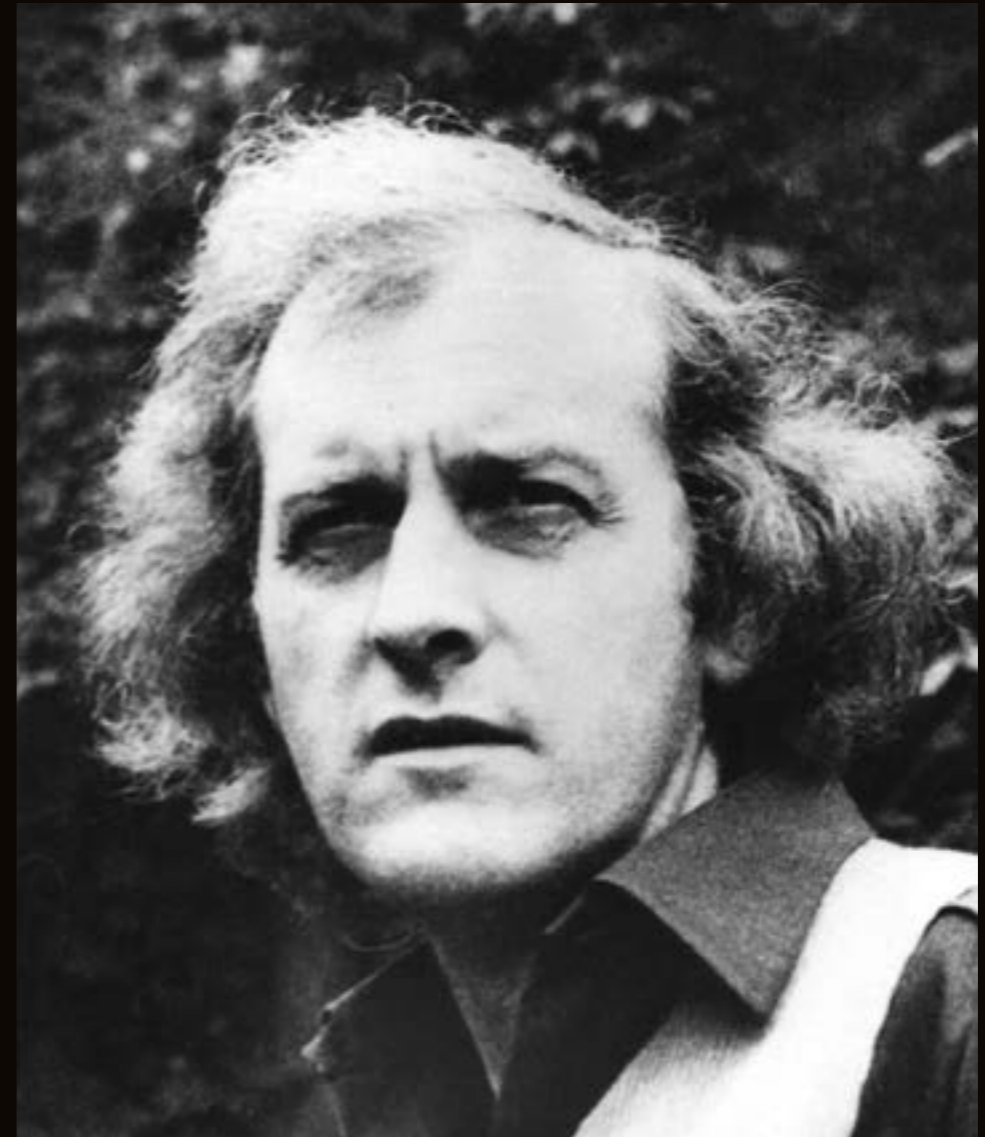
wernisaż 9 sierpnia
godz. 19.00

galeria Awangarda
BWA Wrocław
ul. Wita Stwosza 32

KURATOR: Paweł Jarodźki
www.bwa.wroc.pl
www.facebook.com/bwa.wroclaw

Zbigniew Gostomski
1932–2017

Fot. z daru Janiny Tarkowskiej dla Archiwum ASP, 1975





Od redakcji

TEKST: Jakub Banasiak, Adam Mazur

Osiemnasty numer „Szumu” otwiera zdjęcie „prawdziwych nazistów” Piotra Uklańskiego, który po niemal dwóch dekadach zdecydował się stworzyć swoisty sequel ikonicznych *Nazistów* (1998). Prezentowana w aurze skandalu na documenta 14 w Kassel praca Uklańskiego wydaje się dobrze pasować nie tylko do niemieckiej megawystawy, lecz równie nieźle powinna odnaleźć się w klimacie lokalnego, zabarwionego rasizmem nacjonalizmu. Kuratorowanemu przez zespół Adama Szymczyka documenta przyglądamy się ze szczególną uwagą – to w końcu impreza redefiniująca pole sztuki współczesnej w skali globalnej. O drugiej odsłonie tegorocznej edycji, odbywającej się już tradycyjnie w Kassel, pisze Adam Mazur. Jednocześnie nie zapominamy o regionalnym kontekście. W szumowym „Bloku” o dotkniętej piętnem orbanizmu scenie węgierskiej pisze wybitna krytyczka i kuratorka Livia Páldi, a dość nietypowy obiekt kultury, jakim jest Muzeum KGB w Rydze, opisuje Dorian Batycka. Na „Stronach artysty” następuje jak zwykle fuzja tego, co najlepsze i najmłodsze z kraju i z nieodległego świata. Tym razem są to Vlad Nancă, duet Jarmila Mitríková & Dávid Demjanovič, Bartosz Zaskórski, no i uwielbiany przez nas BRUD. Więcej niż stronę poświęcamy ciągle czekającemu na należyłą uwagę, no i wciąż przecież młodemu Przemysławowi Branasowi, którego twórczość przybliży Piotr Policht.

Młodość w „Szumie” zawsze elegancko łączyła się z wiedzą i doświadczeniem. O jednym i drugim z Marylą Sitkowską rozmawiają Jakub Banasiak i Piotr Słodkowski. W temacie archiwaliów wiecznie żywych znajdziecie selekcję zdjęć Władysława Hasióra, wyszperaną specjalnie dla nas przez Łukasza Gorczycę. Notes zakopiańskiego mistrza to bez wątpienia coś więcej niż melancholijna podróż w głąb PRL i coraz modniejszej duchologicznej wczesnej III RP. Bardziej rzeczowo, nieco mniej wizualnie

o przeszłości, tej lokalnej, choć przecież stołecznej opowiada umieszczony w dziale „Teoretycznie” esej Oliwii Bosomtwe o długo wyczekiwanej wystawie w Muzeum Warszawy. Wygląda na to, że od Aten–Kassel, przez Budapeszt, Rygę, aż po Zakopane i Warszawę historia wciąż jest tematem gorącym, określającym współczesność i współczesną sztukę. Z tej opowieści nie wyłamuje się również rozpisany na szereg wydarzeń, głównie muzealnych, Rok Awangardy. Nieprzypadkowo dział „Recenzje” otwiera właśnie relacja z ekspozycji Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego w madryckim muzeum królowej Zofii. Z przyjemnością temu wszystkiemu patronujemy, oglądamy to i z niezmienną dozą krytycznego dystansu recenzujemy. Jednocześnie, nie ma co ukrywać, czekamy na przełom na miarę wystąpień dadaistów, futurystów czy choćby naszych artystów krytycznych. Czasu pozostało niewiele, a awangarda wciąż w cenie, nie tylko w muzeum.



28.09 - 12.11.2017

godziny otwarcia galerii: wt. - nd. 11:00 - 19:00

Życie jest gdzieś indziej

WOLNY ZWIĄZEK ZAWODOWY
JOANNA RUSINEK / FILIP KALKOWSKI

kurator: Bogusław Deptuła

Adam Smolana 1921–1987

06.10

03.12.2017



**OKŁADKA:**

Nieidentyfikowany niemiecki patrol zwiadowczy, około 1943
fot. Uecker, „Die Wehrmacht”, 22.12.1943, nr 26, [za:] Piotr Uklański,
Real Nazis, Edition Patrick Frey, Zurich 2017, s. 237

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 wspólny

KOREKTA:

Paulina Bieniek

WSPÓLPRACA:

Wojciech Albiński, Tania Arcimović, 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 Kobylt, Karol Komorowski, Piotr Kosiewski, Izabela Kowalczyk, Anna Krawczyk, Zofia Krawiec, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Tomasz Łysak, Jakub Majmurek, Szymon Małiborski, Santa Mićule, Mateusz Mondalski, Łukasz Musielak, Luiza Nader, Agnė Narušytė, Martyna Nowicka, Dagmara Ochendowska, Ewa Opałka, Janek Owczarek, Lidia Pańków, Klára Peloušková, Paweł Polt, 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 Żwirak

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.**

86

Livia Páldi – kuratorka i krytyczka. Urodzona w Budapeszcie, absolwentka programu kuratorskiego De Appel w Amsterdamie. Współzałożycielka Instytutu Sztuki Współczesnej w Dunaujváros na Węgrzech, którym kierowała w latach 1997–1999. W latach 2007–2011 pracowała jako główna kuratorka w Pałacu Sztuki w Budapeszcie. Od 2012 do 2015 roku dyrektorka Baltic Art Center w szwedzkim Visby. Od stycznia bieżącego roku kuratorka dublińskiego Project Arts Centre. Należała także do zespołów kuratorskich przygotowujących documenta 13 oraz pierwsze OFF-Biennale w Budapeszcie.

100

Dorian Batycka – krytyk, kurator, DJ. Mieszka w Berlinie, współpracuje z „Hyperallergic”, publikował też między innymi w magazynach „Nero” i „Art and Education”. Pracował jako kurator w Bait Muzna, założonej w 2000 roku pierwszej galerii sztuki w Omanie. W 2013 roku był asystentem zespołu kuratorskiego przygotowującego pierwszą w historii wystawę w Pawilonie Malediwów na Biennale w Wenecji.

114

Maryla Sitkowska – historyczka sztuki, muzealnica, kuratorka. Ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, od 1975 roku pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie zrealizowała między innymi głośną wystawę *Oblicza socrealizmu*. Współpracowała z Andrzejem Bonarskim przy wystawie *Co słycać*. Autorka licznych monografii, w tym Galerii Repassage i Gruppy. W latach 1990–2013 kierowała Muzeum ASP w Warszawie.

S Z U M

NR 18

jesień – zima 2017

15**OD REDAKCJI**

Jakub Banasiak, Adam Mazur

42**TEMAT NUMERU**

Kuratorski epicykl. documenta 14 (Kassel)
tekst: Adam Mazur

62**INTERPRETACJE**

Przemysław Branas, czyli Alicja po drugiej stronie glory hole
tekst: Piotr Policht

74**TEORETYCZNE**

Na przekór symulakrom. Rzeczy warszawskie w Muzeum Warszawy
tekst: Oliwia Bosomtwe
fotografie: Michał Matejko

84**STRONA ARTYSTY**

Vlad Nancă, *Souvenir BRUD, Pan Czinczinowicz*

86**BLOK**

Strach pożera duszę. Fragmentaryczny raport o sytuacji w węgierskiej kulturze
tekst: Livia Páldi

100**OBIEKT KULTURY**

Szpiegowskie dziedzictwo
tekst: Dorian Batycka

107**STRONA ARTYSTY**

Jarmila Mitriková i Dávid Demjanovič, *Distillation of Revolutionary Beard Growth Elixir*

108**DO WIDZENIA**

Władysław Hasiór, *Not.Fot.*

114**ROZMOWA**

Fakty są najważniejsze
Z Marylą Sitkowską rozmawiają
Jakub Banasiak i Piotr Słodkowski
fotografie: Anna Grzelewska

131**STRONA ARTYSTY**

Bartosz Zaskórski, *Buzie*

132**RECENZJE****176****WSKAZANE**

Piotr Rypson

PU\$\$Y MARIOT

Pu\$\$y MaRIOT, 2017

Prostujemy

Autorką zdjęć Miejskiej Piasieki Artystycznej w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie, opublikowanych w numerze 17 „Szumu”, jest Dorota Bielak. Ponadto informujemy, że w tym samym numerze omyłkowo pominęliśmy podpisy zdjęć w wywiadzie z Piotrem Nowickim (*Słowo kupieckie*) na następujących stronach: s. 99 (fot. Erazm Ciołek, dzięki uprzejmości Galerii Piotra Nowickiego), s. 104 (fot. Erazm Ciołek), s. 105 (Beata Czapska, *Prosperity*, granit, 50 x 13 x 19 cm, 2005), s. 107 (Władimir Niemuchin, *Wizja konstruktywizmu*, malarstwo, rzeźba, ceramika, fragment ekspozycji, wrzesień–grudzień 2016). Za wszystkie pomyłki uprzejmie przepraszamy.

PLATO
Office for Arts

12 October — 5 November 2017

Temporary Store-room —
Drawing: Case Study 2
(Czech-Polish version)

Markéta Adamcová
Karima Al-Mukhartová
Vasil Artamonov
Wojciech Bąkowski
Zuzanna Bartoszek
David Böhm & Jiří Franta
Piotr Bosacki
Jakub Czyszczon
Petra Herotová
Anežka Hošková

Dorota Jurczak
Lukáš Karbus
Alexey Kluykov
Vojtěch Kovařík
David Krňanský
Michal Kříž
Martin Lukáč
Pavla Malinová
Marek Meduna
Paweł Olszczyński

Cezary Poniatowski
Tomáš Přidal
Julius Reichel
Andrea Součková
Magdalena Starska
Stach Szumski
Jan Šrámek
Mariusz Tarkawian
Honza Zamojski
Bartosz Zaskórski

Concept:
Jakub Adamec and Marek Pokorný

Českobratrská 1888/14
Ostrava
www.plato-ostrava.cz



Jerzy Mierzejewski
Stulecie

25–26 listopada 2017 | g. 10–20 | ul. Mokotowska 63 lok. 64, Warszawa

Wernisaz 24 listopada od g. 18 | więcej informacji: [f](https://www.facebook.com/PlatoOstrava) Jerzy Mierzejewski

Partner



Media partners



In collaboration with



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

OSTRAVA!!!

NOWY TEATR

SEZON 2017/18

PREMIERY

MICHAŁ ZADARA 1.09

KRYSTIAN LUPA 15.11

KRZYSZTOF GARBACZEWSKI 8.02

ANNA KARASIŃSKA 22.03

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI 14.06

GOŚCIE

PHILIPPE QUESNE 22-23.09

VINCENT MACAIGNE 19-20.10

MILO RAU 24-25.11

TANIEC, MUZYKA, SZTUKA, EDUKACJA

TERAZ BILETY ONLINE **BILETY.NOWYTEATR.ORG**

PRZESTRZEŃ WOLNOŚCI TWÓRCZEJ

NOWYTEATR.ORG

Półprawda | Half-Truth
10.09 – 22.10.2017

Prace współczesnych artystów
i artystek z Europy Środkowo-
-Wschodniej ze zbiorów Art
Collection Telekom w Muzeum
Rzeźby w Królikarni

NW / Królikarnia

in cooperation with **T** . .

21-24 września 2017
Pałac Kultury i Nauki, Warszawa
Lista artystów/ galerii: www.notfair.pl

NOT FAIR



9.09 – 12.11. 2017



NOWY REGION ŚWIATA
A NEW REGION OF THE WORLD



Ines Doujak
BEZPAŃSKIE GŁOSY
MASTERLESS VOICES

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ BUNKIER
SZTUKI GALLERY OF CONTEMPORARY ART

08.09.2017 — 08.10.2017

BOGI
POLKI
BALKIOLKI
PATRIOTKI
KIBETIAMI
REBELIANTKI

Kuratorka: Izabela Kowalczyk

Chór Czarownic, Iwona Demko, Monika Drożyńska, Marta Frej, Irenka Kalicka, Kolaborantki, Kolektyw Złote Rączki, Zofia Kuligowska, Dawid Marszewski, Karolina Mełnicka, Ewa Partum, Liliana Piskorska, Jadwiga Sawicka, Ewa Świdzińska, Agata Zbylut,

Fotoplastikon: Mateusz Budzisz, Barbara Sinica, Radosław Sto

Galeria Miejska
ARESNAŁ
Stary Rynek 6
POZNAŃ
www.arsenal.art.pl

WERNISAŻ
8.09.2017
GODZ. 18.00



GOSIA BARTOSIK

OBUDZIŁAM SIĘ DOROSŁA
(projekt New Women Order)

wystawa | 8.09.–26.09.

wernisaż | 8.09. | g.18

Gosia Bartosik, Ikar Lady, 2017



CHRISTIAN KOSMAS MAYER

THE LIFE STORY OF THE CORNELIUS JOHNSON
OLYMPIC OAK AND OTHER MATTERS OF SURVIVAL
ŻYCIE DĘBU OLIMPIJSKIEGO CORNELIUSA
JOHNSONA I INNE KWESTIE PRZETRWANIA

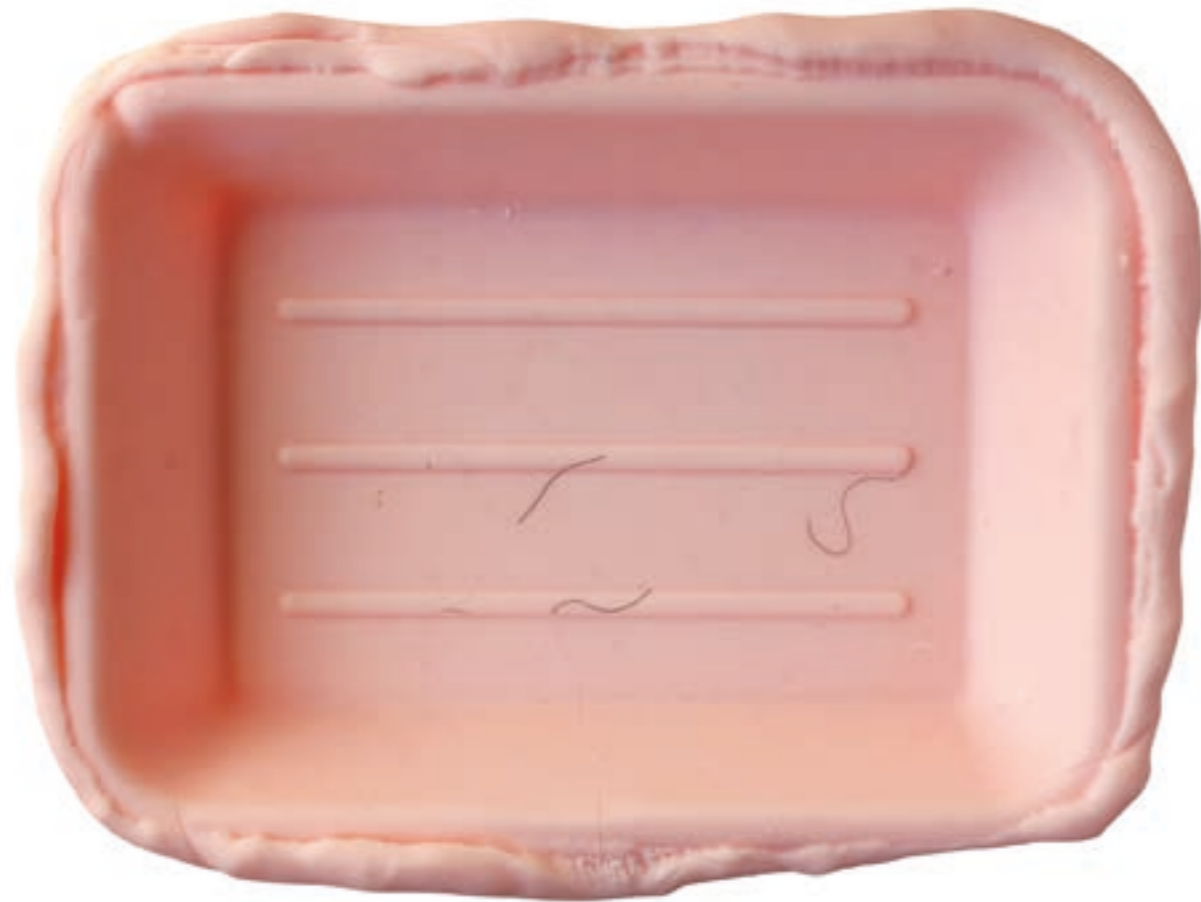
wystawa | 27.10.–19.11.

wernisaż | 27.10. | g.19

fot. Christian Kosmas Mayer

www.ckzamek.pl

KONRAD KUZYSZYN
CIAŁOŚWIAT



BODYSPHERE

10.10-10.11.2017

Konrad Kuzyszyn, Wylinka - kuweta, 2017



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

Patronat medialny:

9/11 ART SPACE

Fundacja 9/11 Art Space
fundacjaartspace.pl

artinfo.pl **LYNX** *FK* **SZUM**
FOTOGRAFIA KOLEKCYJERSKA.pl

Warsaw
Gallery
Weekend



Wilhelm Sasnal
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 22.09-28.10. 2017



GALERIA
OPERA ●

WOJCIECH SADLEY

21/09 - 4/11/2017

TOMASZ CIECIERSKI

16/11/2017 - 13/01/2018

ZBYSŁAW MAREK MACIEJEWSKI

25/01 - 4/03/2018

TERESA PAŁOWSKA

15/03 - 5/05/2018

ZBIGNIEW MAKOWSKI

17/05 - 24/06/2018

B

Artyści: Paweł Althamer, Wojciech Bąkowski, Krzysztof Bednarski, Olaf Brzeski, Martyna Czech, Maurycy Gomulicki, Aneta Grzeszykowska, Ewa Juszkiewicz, Ada Karczmarczyk, Jerzy Kosałka, Katarzyna Kozyra, Natalia LL, Olga Lewicka, Zbigniew Libera, Marcin Maciejowski, Roman Opałka, Wojciech Puś, Beata Rojek, Łukasz Rusznica, Iwo Rutkiewicz, Grupa Sędzia Główny, Aleksandra Urban, Monika Zawadzki

*Od Sztucznej rzeczywistości do selfie.
Autoportret w polskiej sztuce współczesnej.*

W

6.10-26.11.2017

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

A

Mecenat

Wrocław miasto spotkań

Dofinansowano
ze środków MKiDN

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

W ramach

100 LAT
AWANGARDA
W POLSCE

Kości, chmury, molekuły.

Rysunki Jarosława Grulkowskiego

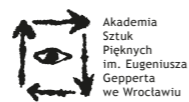
Bones, Clouds, Molecules.

Drawings by Jarosław Grulkowski

13.10.2017—5.2.2018

Muzeum Współczesne Wrocław

Pl. Strzegomski 2a
53-681 Wrocław
www.muzeumwspolczesne.pl



Wrocław miasto spotkań

Gazeta

odra

TV P3
WROCLAW

RADIO
WROCLAW

rafn

Muzeum Współczesne Wrocław jest samorządową instytucją kultury miasta Wrocławia
Wrocław Contemporary Museum is the municipal institution of culture of the city of Wrocław

półpracy artystów
ni i warsztatem pracy,
twa", zarówno w
ędem formy, która w tym
złkich jej wariacji,
nierzyki", „białe
nspiracją i aspiracją
alach.
styczne oraz dzieła jej

i przez scenografa w celu
ści etc.

zenie w postaci
izą się na nią także
oretycy będą starali się
awę we współczesny

rzeźba warsztatowa,
entrum praktyki artysty,
cznych technik oraz film.
interpretuje tradycję i
wymiar – ciężar, masa,
k lub historii za pomocą
określając jednak nie

ych w Krakowie.
z akcjami społecznymi
dowczyni, prowadzi
4-2010) - nazywanego
u dla pań i
ernational Young
iem orą brwskim,
; Galerią sezonową w
Ewoje w Gdańsku,
endystka Ministerstwa
dloty" Gazety
i przestrzeń Polityki. Jej
Narodowego w
ie.

we Wrocławiu i
Swoje realizowane w
przestrzeni i
odbiorcą oraz
testrzennych Akademii
Mediów Akademii

im festtrze Tańca
egorzem
wspólny spektakl
lom blisko jest do
wórczego, a pracę
znej lubi posługiwac
ilanym jako kultura
ch Twórców za
wego, wielokrotnie
Rezydentka

BIAŁE KŁAMSTWO

25.11.2017–05.01.2018

kuratorzy: Emilia Orzechowska, Stanisław Ruksza
udział biorą: Olaf Brzeski, Monika Drożyńska, Karolina Freino, Good Girl Killer
(Magda Jędra + Anna Steller), Katarzyna Józefowicz, Andrzej Karmasz,
Anna Królikiewicz, Artur Malewski, Honorata Martin, Joanna Rajkowska,
Daniel Rumiancew, Dominika Skutnik, Dorota Walentynowicz, Ania Witkowska,
Adam Witkowski



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

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego.

Dyplomnie własne

Martyna Czech

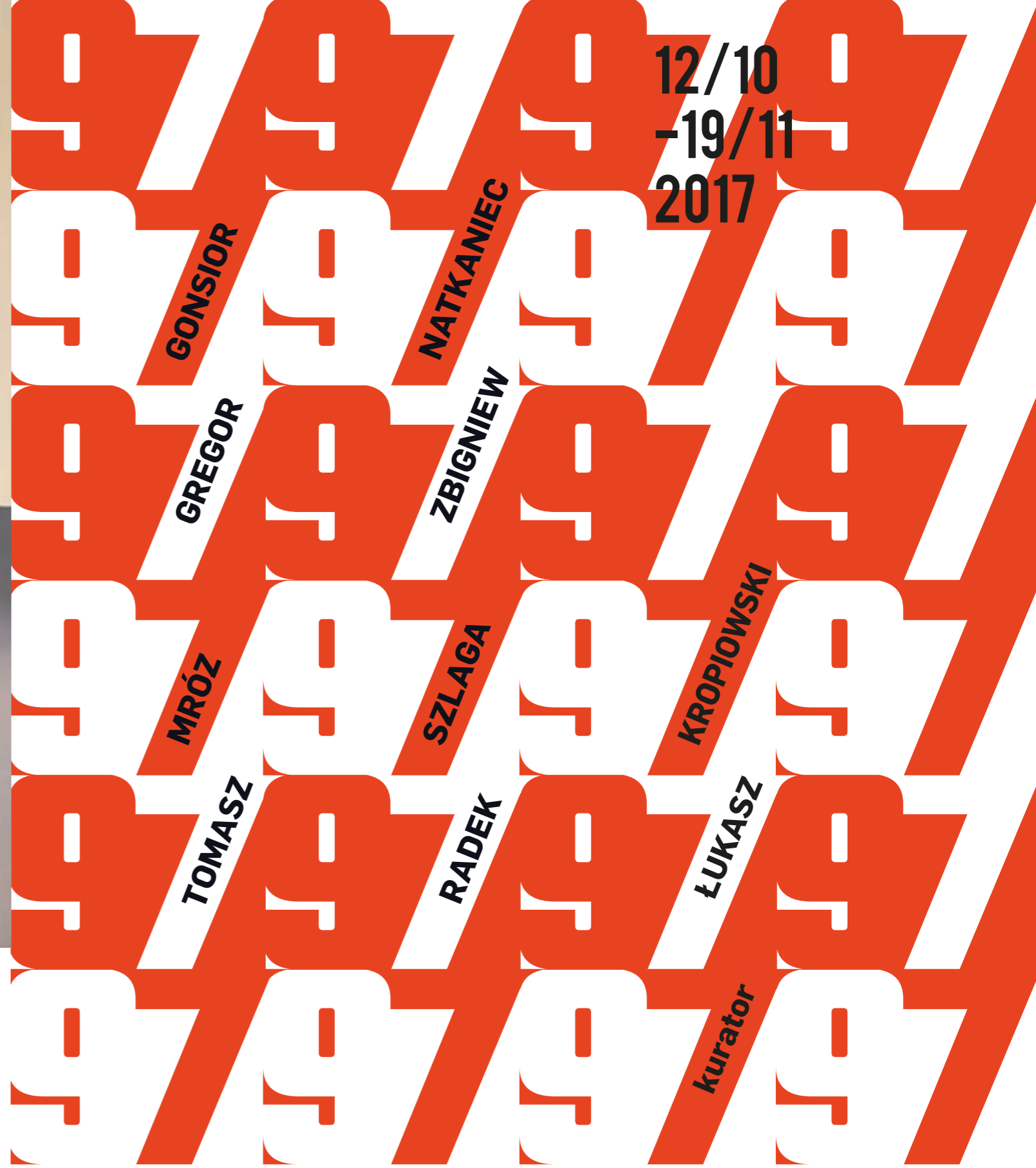
Wystawa laureatki Grand Prix
42. Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2015

kurator wystawy: Jakub Banasiak

Jad

8.09-8.10.



2017



12/10
-19/11
2017

 Galeria Bielska BWA Bielsko-Biała galeriabielska.pl dyrektor: Agata Smalcerz

Patroni medialni         

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego  Galeria Bielska BWA jest samorządową instytucją kultury miasta Bielska-Białej 

Martyna Czech, Głód, 2016

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ OPOLE, PL.TEATRALNY 12

GALERIAOPOLE.PL

ORGANIZATOR  GALERIA JEST SAMORZĄDOWĄ INSTYTUCJĄ KULTURY MIASTA OPOLE    DOPINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO  PARTNER GALERII  PATRONI MEDIALNI        

BIELSKA JESIEŃ 2017

43. BIENNALE MALARSTWA

pod honorowym patronatem
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

9 listopada
31 grudnia 2017

9.11.2017, godz. 17.00
otwarcie wystawy finałowej
ogłoszenie wyników konkursu

10.11. 2017, godz. 11.00
oprowadzanie przez jurorów
otwarty panel dyskusyjny

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, ul. 3 Maja 11, www.galeriabielska.pl
www.bielskajesien.pl – galeria wirtualna prac

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Galeria Bielska BWA
jest samorządową
instytucją kultury
miasta Bielsko-Białej



Heidi Specker

DETAL
styczeń – marzec

Jessica Backhaus

PAMIĘĆ
marzec – maj

CYKL

Rinko Kawauchi

MOMENT
maj – lipiec

KREATYWNE
ĆWICZENIE
OKA

Lauren Marsolier

OBECNOŚĆ
wrzesień – październik

KURATORKA:
AGATA TOROMANOFF

Natalia Pakuła

2017

SPOJRZENIE
październik – listopad

Sascha Weidner

KONTEMPLACJA
listopad – grudzień

CENTRUM
KULTURY
ZAMEK

POZnań*

Galeria Fotografii pf
Centrum Kultury ZAMEK, ul. Św. Marcin 80/82, 61-809 Poznań, www.ckzamek.pl

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

PF GALERIA
FOTOGRAFII

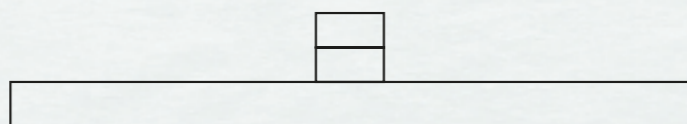
GRUPA BUDAPESZT
TADZIO. RÓWNANIE CIENIA

Artyści i kuratorzy:
Igor Krenz, Michał Libera, Daniel Muzyczuk

Wystawa:
11.10-22.11.2017

Wernisaż:
11.10.2017 (środa) o godz. 18:00

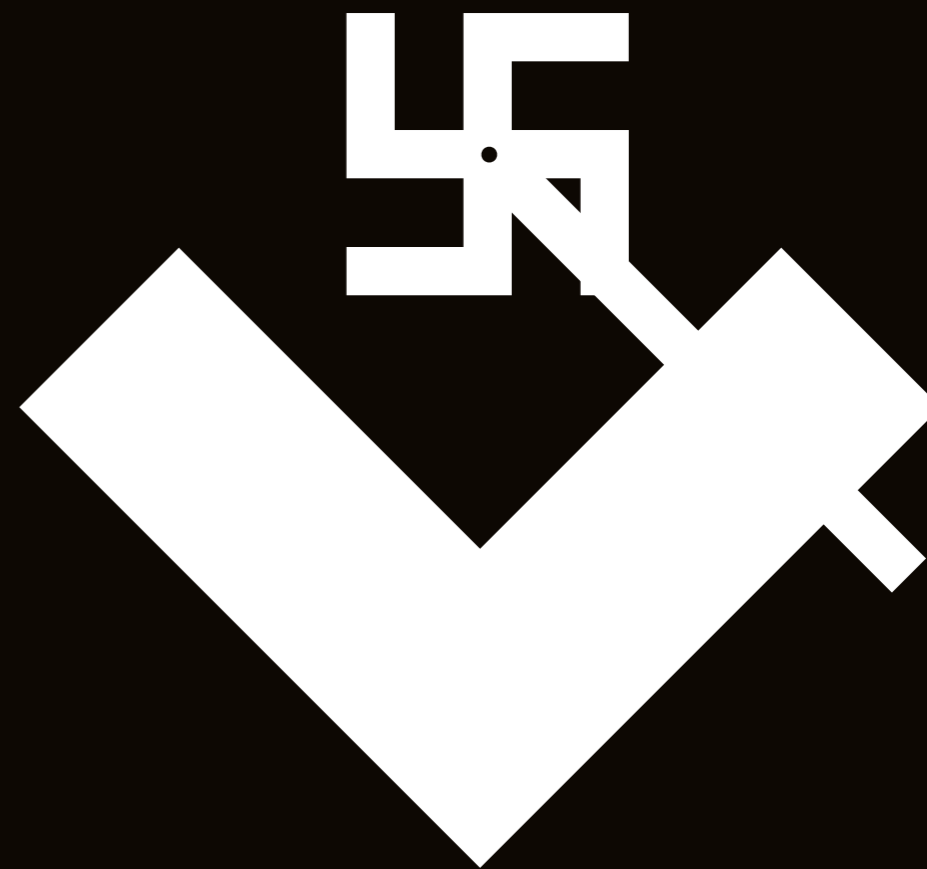
Trafostacja Sztuki w Szczecinie
www.trafo.art



TRAFO

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca



Mefisto

spektakl inspirowany powieścią
Klausa Manna i filmem Istvána Szabó
reżyseria Agnieszka Błońska

premiera 30 września
kolejne pokazy 1, 2, 3 października

www.powszechny.com

na_prawa
Warszawa



Program
Rewitalizacji



Zadanie zostało zrealizowane dzięki wsparciu
finansowemu Miasta Stołecznego Warszawy
w ramach Zintegrowanego Programu
Rewitalizacji m.st. Warszawy do 2022 roku.

Festiwal Miasto
Szczecin

teatr powszechny
Teatr, który się wtrąca

Instytucja kultury
m.st. Warszawy



miasto
szczecin

Współpraca



Patroni
medialni

wyborcza

wyborcza.pl
WARSZAWA

cojestgrane24

AKTIVIST



CZYTAMY NA NOWO



NOTATNIK FOTOGRAFICZNY WŁADYSŁAWA HASIORA

NOT. FOT.



Wydawnictwo wielotomowe
Muzeum Tatrzańskiego

Zeszyt trzeci ukazuje się
we wrześniu 2017:

- **Sztuka ziemi po zakopiańsku**
- **Anna Zagrodzka**
- **Hasior w „Nowej Wsi”**



www.muzeumtatrzańskie.pl

Do nabycia w księgarniach
artystycznych w całym kraju

Dystrybucja: www.artbookstore.pl

Dofinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



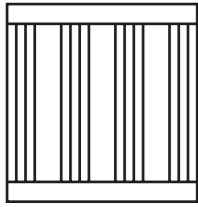
MUZEUM
PANA
TADEUSZA
OSSOLINEUM

MARTA ZDULSKA

Adam Mickiewicz *Pan Tadeusz*, Księga IX – Bitwa, 2017



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Kuratorski epicykl documenta 14 (Kassel)

TEKST: Adam Mazur

Rezygnując z dominującego na poprzednich edycjach documenta (i szerzej w świecie sztuki) modelu *Oberkuratora*, Szymczyk zaproponował specyficzną metodę „odszkolnienia” zakademizowanego do cna zawodu, który na powrót stał się ryzykownym *tour de force* polegającym na bezwzględnym zaufaniu artystom i negocjowaniu miejsca sztuki w kontekście bieżących wydarzeń politycznych i społecznych.

Piotr Uklański, *Real Nazis*, instalacja, documenta 14, Kassel, 2017, fot. AM



Zgodnie z obietnicą daną organizatorom z documenta GmbH Adam Szymczyk przygotował w Kassel drugą po Atenach megawystawę, i to w ramach jednego budżetu. Niespotykana w liczącej pół wieku historii documenta erupcja negatywnych emocji powoli ustępuje refleksji nad tym, co właściwie wydarzyło się w Atenach i Kassel. Kuratorowane przez zespół Szymczyka kwintennale przechodzi do historii jako wydarzenie brawurowo anarchiczne, z rekordową ilością organizacyjnych wpadek i jednym z najambitniejszych programów artystycznych ostatniego czasu.

Doppelausstellung

Pozycję w historii documenta zapewnia Szymczykowi już sama decyzja o przeniesieniu związanej od półwiecza z Kassel imprezy do Aten. Jednak kuratorski ruch polegał nie tyle na otwarciu wbrew niemieckiemu establishmentowi projektu w Atenach, co na realizacji dwóch wystaw w odmiennych miastach i kontekstach dotyczących tego samego tematu i pozostających w ścisłej relacji, lecz pokazujących za każdym razem inne prace z tym samym zestawem artystów. To coś jak zobaczyć anamorficzny obraz w lustrzanym odbiciu albo odsłuchać dwie interpretacje jednego utworu, poznać wersje montażowe jednego filmu z dwoma różnymi zakończeniami lub rozegrać symultaniczną partię szachów... Zadając sobie pytanie o to, czy jechać

do Aten, do Kassel, czy i do Aten, i do Kassel, krytycy potykali się o uwodzący, ale także manierystyczny w pewnym sensie pomysł na documenta. Przy czym nawet jeśli każda z wystaw wpływa na widza niezależnie, to dopiero w dialektycznym zderzeniu wytwarza się wartość dodana documenta 14. Szymczyk pod tym względem bardziej niż na szeroką publiczność czy niesformną krytykę liczył na niemal setkę artystów, którzy realizowali nowe prace pod kątem poszczególnych lokalizacji, poruszając się między Atenami i Kassel i mając szansę, jak rzadko kiedy, na opowiedzenie własnej historii. Ryzyko się opłaciło. Wydaje się, że większość artystów, którzy podjęli grę z ideą Szymczyka, sprostała wyzwaniu, tworząc specjalnie dla documenta dzieła ważkie nie tylko w kontekście własnych, jednostkowych karier. To jakość poszczególnych projektów sprawia, że kuratorski team wyszedł z medialnych oparów obronną ręką. Ten artystyczny ruch i to polityczne rozwibrowanie dobrze osadzonego w mieście i historii (by nie powiedzieć zasiedziało) documenta wyczuwa się w Hesji na każdym kroku.

XAIPETE!

Documenta ma wiele początków. Tradycyjnie można rozpocząć od traktowanej niczym *statement* dyrektora artystycznego ekspozycji we Fridericianum, skierować się do poświęconej imprezie galerii

Zafos Xagoraris, *The Welcoming Gate*, instalacja, documenta 14, Kassel, 2017, fot. Jasper Kettner



documenta-Halle lub największej pod względem metrażu Neue Galerie. Documenta w Kassel wciąga obiektami w przestrzeni publicznej, rzeźbami, inskrypcjami, manifestacjami i spotkaniami. Jednak Adam Szymczyk sugeruje, by rozpocząć od dziwnej lokalizacji, jaką jest nieczynny od lat podziemny dworzec kolejowy. Zejście na opuszczoną stację wąskimi schodami umieszczono w metalowym kontenerze, co sprawia, że cała sytuacja nabiera transgresyjnego charakteru. Szereg dzieł prezentowanych w tym dosłownie undergroundowym miejscu przygniata niestety kontekst oraz architektura. Postapokaliptyczny klimat całości wzmaga czternastokanałowa projekcja wideo Michela Audera zajmująca ścianę na końcu peronu. Montaż filmowych skrawków z telewizji oraz internetów, jakim jest *Course of Empire* (2017), uzupełniają tekstowe komentarze sugerujące polityczny wymiar całości. Przebitki z *newsfeedu* (obowiązkowo Donald Trump) mieszają się z zamachami, katastrofami naturalnymi i tymi zawinionymi przez człowieka, historią sztuki i pornografią. Gdyby nie skala i rozmach Audera, można by pracę uznać za studencką medytację nad stanem świata A.D. 2017. Na szczęście documenta na Auderze się nie kończy, lecz od niego zaczyna. Od niego oraz od ustawionej przez Zafosa Xagoraris przy wylocie tunelu dworcowego powitalnej bramy z napisem „XAIPETE!” [*herete!*], co po grecku znaczy ni mniej, ni więcej „cześć” (organizatorzy tłumaczą jako *hello*). Oprócz oczywistego powitania uczestników documenta, którzy z opuszczonego, nieco mrocznego dworca wychodzą na światło dzienne, w stronę parku, a więc ku czemuś jasnemu i przyjemnemu, brama Xagoraris jest rekonstrukcją obiektu sprzed wieku, ustawionego przy obozie internowania dla żołnierzy greckich, którzy znaleźli się w niewoli niemieckiej w Görlitz w wyniku zawieruchy pierwszej wojny światowej. Pierwsze *venue* documenta sugeruje, że będziemy mieli do czynienia ze sztuką współczesną odpowiadającą na bieżące wydarzenia, nastawioną na przyszłość, ale również posiadającą drugie, historyczne dno. Wszystko jako doświadczenie nieoczywiste, nie tylko w sensie estetycznym, lecz również psychosomatycznym, silnie związane z miastem i – szerzej – z Niemcami.

Monumenta

Zejście do podziemi Kassel to swego rodzaju eks-trawagancja, a większość zwiedzających, kupując bilety w zwyczajowym pawilonie przy Fridericianum, nawet zanim trafi do którejś z głównych galerii, natknie się na jedną z instalacji w przestrzeni publicznej. Zdobywca dorocznej nagrody imienia pomysłodawcy i pierwszego kuratora documenta Arnolda Bodego, artysta, poeta i kurator mieszkający na co dzień w Londynie, Olu Oguibe, w ateńskim EMST przedstawił instalację, swoiste archiwum poświęcone najnowszej, postkolonialnej historii Biafry. Zebrane i wystawione przez artystę archiwalia rysują kontekst i upamiętniają przebieg konfliktu wyniszczającego Nigerię, gdzie Oguibe się urodził i skąd wyjechał w latach 80.



Olu Oguibe, *Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument* [Monument for Strangers and Refugees], beton, documenta 14, Kassel, 2017, fot. Michael Nast

Z kolei w Kassel Oguibe ustawił na jednym z centralnych placów, Königsplatz, szesnastoipółmetrowy obelisk (*Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument*). Prosta, a jednocześnie mocno zakorzeniona w historii sztuki forma uzupełniona jest wrytą na ścianach inskrypcją z Nowego Testamentu (Ewangelia św. Mateusza). Tekst, który jest zapisany także po turecku, arabsku i angielsku, chyba najlepiej zacytować w związanej z kontekstem niemieckim: „*Ich war ein Fremdling und Ihr habt mich beherbergt*” [„Byłem przybyszem, a przyjęliście Mnie”].

Również zeszłoroczny laureat nagrody Bodego i jeden z głównych bohaterów tej edycji documenta, czyli Hiwa K, przybył do Kassel z nowymi filmami i rzeźbiarską instalacją ustawioną przed wejściem do documenta-Halle. Hiwa K stworzył wraz ze studentami miejscowej akademii sztuki strukturę z ułożonych w przymie potężnych rur przemysłowych, w których urządzono tymczasowe mieszkania. Artysta nawiązuje w ten sposób do osobistych doświadczeń dotyczących nieudanych prób ucieczki z ogarniętego wojną Iraku. Podczas jednej z nich Hiwa K ukrywał się tygodniami



Hiwa K, *When We Were Exhaling Images*, instalacja, documenta 14, Kassel, 2017, fot. AM

w porcie, mieszkając w podobnej rurze i wypatrując okazji, by nielegalnie wejść na statek płynący do Europy. W ten sposób wielka polityka splata się z mikrohistorią zdesperowanych jednostek, patos miesza się z poezją i – jakkolwiek to zabrzmie – zaświadcza o losie innych artystyczne formy stanowią rodzaj dialogu z historią sztuki dawnej (obelisk) i współczesnej (minimalistyczna konstrukcja z przemysłowych rur będąca też swoistym dialogiem choćby z Rachel Whiteread). Zarówno Oguibe, jak i Hiwa K są artystami emblematycznymi dla tej edycji documenta, a na wystawach znaleźć można szereg prac w podobny sposób sublimujących osobiste i rodzinne doświadczenie – od Rasheeda Araeena po Arina Rungjanga.

Partenon książek

W odróżnieniu od stawiających na performans Aten wystawa w Kassel zaskakuje liczebnością dzieł sztuki w przestrzeni publicznej. Oprócz wspomnianych monumentów uwagę zwracają realizacje Hansa Haackego, inskrypcja na tympanonie Fridericianum Banu Cennetoğlu (*BEINGSAFEISSCARY*), kończąca spacer po północnych dzielnicach miasta piramida Agnes Denes, ustawiona przed Oranżerią zrekonstruowana przez Antonia Vegę Macotelę maszyna używana do tłoczenia monet w koloniach południowoamerykańskich (*The Mill of Blood*) czy komentowana na długo przed otwarciem documenta „dymiąca” instalacja Daniela Knorra. Jednak dla wielu znakiem rozpoznawczym stał się remake instalacji Marty Minujín z 1983 roku (*El Partenón de libros*). Jeśli

oryginalna konstrukcja Minujín była aktualną reakcją na lata dopiero co zakończonej dyktatury, to odtworzona na głównym placu Kassel bezpośrednio przed Fridericianum pełni nieco inną funkcję, odnosząc się do szerzej rozumianej historii totalitaryzmów. Instalacja urodzonej w 1943 roku w Buenos Aires Minujín razi nieco instagramową spektakularnością, zwłaszcza po zmroku, gdy podświetlona konstrukcja uwodzi ze zdwojoną siłą. Jeśli zaś porównać współczesną wersję z tą sprzed 35 lat, widać niebywałą staranność, z jaką Niemcy przed klasycyzującym Fridericianum zbudowali swój Partenon ze stali i plastiku, eliminując wątle rusztowania i podtrzymujące prace w chybliwym przechyle dźwigi. Całości można jednak bronić, traktując ją jako rodzaj pułapki na widza, szczególnie niemieckiego. Ostatecznie to perwersyjne poczucie humoru Szymczyka sprawia, że publiczność i mieszkańcy robią sobie selfie w konstrukcji pełnej cenzurowanych publikacji; konstrukcji ustawionej na placu, gdzie naziści zwykli grać się przy ognisku rozpalonym przy użyciu książek niewpisujących się w narodowosocjalistyczny kanon.

Documenta Szymczyka fetyszyzuje książkę jako relikwiarz kultury, ale też aktora i nieme go świadka wydarzeń historycznych. Chyba najlepiej widać to w monumentalnej instalacji Marii Eichhorn *Rose Valland Institute* będącej jedną z osi Neue Galerie. Na środku przestronnej sali ustawiono sięgającą sufitu, sześciometrową kolumnę czy też raczej regał zawierający książki opatrzone sygnaturą „J” i odpowiednim numerem inwentarza. Dokumentacja eksponowana w gablotach i tekst artystki wyjaśniają, że tomy pochodzą z Berliner Stadtbibliothek, gdzie nie tylko nielegalnie przechowywane



Hans Haacke, *Wir (alle) sind das Volk – We (all) are the people*, 2003/2017, documenta 14, Kassel, 2017, © Hans Haacke/VG Bild-Kunst, Bonn 2017, fot. Mathias Völzke





Marta Minujin, *The Parthenon of Books*, fragment instalacji, documenta 14, Kassel, 2017, fot. AM

relacji z *El Partenón de libros* Minujin. Które książki są na tyle niebezpieczne, że należy je spalić, a które lepiej ukraść i przechować dla potomności jako bezcenne dobra kultury? Odpowiedź częściowo znaleźć można w Kassel wraz z adresowaną do niemieckiej – i nie tylko – publiczności prośbą, by w ramach artystycznego performansu dodawać do *El Partenón de libros* książki zakazane, jak i zwracać prawowitym właścicielom dzieła sztuki i publikacje nadal pozostające w rodzinnych zbiorach i bibliotekach od czasów wojny.

W Kassel dokumenty i książki, takie jak umieszczone również w Neue Galerie regulujący handel niewolnikami we francuskich koloniach *Le Code Noir* (1685) czy *Magie* Marcela Broodthaersa, są z jednej strony znaczącymi akcentami, z drugiej zaś wydawać się mogą niezrozumiałym, zapomnianym obiektem – niczym pozostałości dawnych kultur. Przechowywane starannie w muzealnych gablotach i włączane do artystycznych instalacji stają się dziełami sztuki. Nie w sensie designu, tylko dosłownie: jako obiekt znaleziony, z własną historią, formą, przekazem intelektualnym. Jednocześnie Szymczyk rozprasza publikacje i mnoży konteksty, uciekając od pełnego patosu gestu kuratorki documenta 13, Carolyn Christov-Bakargiev, która nieskromnie katalog swoich dokonań z tytułowała, a jakże, *Book of Books*. Niektórzy krytycy będą mieli Szymczykowi za złe działania na granicy kuratorstwa, bibliofilstwa i etnografii. O ile sensowne wydają się krytyczne uwagi pod adresem kuratorów i artystów pretendujących do miana etnografów (Susanne von Falkenhausen, *Get Real*, „Frieze”, 2017,



Agnes Denes, *The Living Pyramid*, instalacja, 2015/2017, documenta 14, Kassel, 2017, fot. Mathias Völzke

Perwersyjne poczucie humoru Szymczyka sprawia, że publiczność i mieszkańcy robią sobie *selfie* w konstrukcji pełnej cenzurowanych publikacji; konstrukcji ustawionej na placu, gdzie naziści zwykli grzać się przy ognisku rozpalonym przy użyciu książek niewpisujących się w narodowosocjalistyczny kanon.

są od 1940 roku, ale nadal funkcjonują w zbiorze jako osobno oznaczone mienie zagrabione Żydom („J” to oczywiście skrót od *Juden*). Powołany przez Eichhorn „instytut”, nazwany na cześć francuskiej historyczki sztuki zmarłej w 1980 roku, która doprowadziła do zwrotu dziesiątek tysięcy dzieł zrabowanych przez nazistów, jest otwartym procesem wytoczonym niemieckiej, wciąż nierozliczonej historii wojennych grabieży (do tej pory z listy dzieł stworzonej przez Valland prawowici właściciele nie odzyskali ponad 40 tys. dzieł). Pierwotnie praca Eichhorn miała stanowić dopełnienie ekspozycji zrabowanych przez nazistów dzieł sztuki z „kolekcji” Corneliusa Gurlitta, jednak finalnie broni się jako ekspozycja dokumentów, książek (w tym starodruków), pozostając w ścisłej i intrygującej poznawczo

nr 188), to niektóre zarzuty pod adresem documenta wydają się powierzchowną kpinią. Chyba najbardziej wygłupił się Ben Davis, korespondent relacjonującego zwykle działania na rynku sztuki „Artnet”, punktując wszechobecność książek na wystawie i szydząc w tekście *Straining for Wisdom, documenta 14 Implodes Under the Weight of European Guilt*, że impreza Szymczyka to „bookish documenta”.

documenta-Halle

Co symptomatyczne, ten sam krytyk żyzyma się na kuratorską dezynwolturę Szymczyka, unikającego podawania zwiedzającym wskazówek, streszczeń, opisów dzieł sztuki i poszczególnych części wystawy.

Jakkolwiek silna, ta linia krytyki documenta 14 po Atenach stopniowo traciła impet. Tak jakby reprezentanci *artworldu* zdali sobie sprawę, że nie mogą wchodzić w buty wycieczek szkolnych, które bez kuratorskiej pomocy gubią się w kontakcie z dziełem sztuki. Dobrym przykładem jest otwierająca ekspozycję w documenta-Halle, a więc jednej z głównych galerii Kassel, instalacja Iga Diarri i La Mediny poświęcona muzykowi z Mali Alemu Ibrahimowi „Farce” Tourému (1939–2006). Muzyczne memorabilia z okładkami płyt, muzyką w tle, opartą o ścianę gitarą i statuetką Grammy w gablocie bez podania kontekstu stanowią przykład kuratorskiej ekstrawagancji i chęci zadziwienia, a nawet odwoływania się do egzotyki. A jednak sam Davis w swojej irytacji sięga momentalnie do kontekstu, tłumacząc sobie i czytelnikom, że przecież chodzi o ślad kultury muzycznej należącej niegdyś do głównego nurtu postkolonialnego renesansu afrykańskiego, a dziś zakazanej i zepchniętej do undergroundu przez rozwój radykalnego islamu w Mali oraz innych państwach kontynentu. Szymczyk wielokrotnie wprowadza raczej tego typu tropy niż dzieła sztuki, zostawiając widza z książką, szepcącym wierszem, tkaniną, muzyką, filmem, obrazem – i licząc na to, że podejmie wyzwanie i zachęcony formą lub treścią przeniknie w głąb, jednocześnie tworząc własną narrację. Jeśli tego nie zrobi, no cóż, wówczas żaden kuratorski elaborat, opis ani podpis z przysłowiowego MOCAK-u nie pomoże.

W documenta-Halle zgromadzono sporo świetnych, wykorzystujących skalę równie dobrze jak w EMST tkanin Cecilii Vicuñy,

rzeźby z resztek rozbitej imigranckiej łodzi Guillerma Galinda, instalacji El Hadjiego Sy czy *Historię* ludu Saami wyszywaną przez Britte Marakatt-Labbę, ale jeśli szukać w tej lokalizacji klucza do kuratorskiego pomysłu, to warto przyjrzeć się salce poświęconej wprowadzonemu w Atenach *Epicyklowi* Janiego Christou, jak i niefortunny wyeksponowanemu na telewizorze w przejściu do kawiarni filmowi Ulisesa Carrióna *Gossip, Scandal and Good Manners* (1981). Jeśli Christou lepiej sprawdza się w Kassel niż w Atenach, to dlatego, że relacja dzieła do idei wystawy wydaje się wraz z upływem czasu bardziej klarowna. Poruszający się między Kassel i Atenami Szymczyk tworzy wystawę, której wielość postaw, wątków, dzieł i artystów coraz głośniej przemawia, a nieartykułowany dźwięk zdaje się całkowicie przykuwać uwagę pojedynczego widza. Planetaryna metafora epicyklu sprawdza się także w odczytywaniu konstelacji ponad 30 miejsc, galerii, opuszczonych kin, instalacji w przestrzeni miejskiej, które krążą w relacji do siebie i widza, wprowadzone w ruch przez zespół kuratorski. Epicykl zakłada również szczególną relację dzieł współczesnych i historycznych, artefaktów i eksponatów bliższych etnografii, produktów Zachodu oraz prac stworzonych przez artystów w odmiennych kontekstach kulturowych. Z kolei dokument Carrióna ilustrujący proces społecznego uruchomienia przez celowo rozpuszczoną plotkę na własny temat (włącznie z zasugerowaniem śmiertelnej choroby), zmianę pozycji artysty lansującego się przez sztucznie wywoływane skandale i analizującego społeczne konsekwencje własnych działań



Maria Eichhorn, *Unlawfully acquired books from Jewish ownership*, documenta 14, Kassel, 2017 © Maria Eichhorn/VG Bild-Kunst, Bonn 2017, fot. AM

wydaje się momentem samoświadomości organizatorów wystawy, którzy stawiają sobie za cel stworzenie czegoś innego niż szumny wypełniający na jakiś czas zblazowany *artworld*.

Neue Galerie

Do najęściej zagospodarowanych miejsc tegorocznego documenta należy Neue Galerie, gdzie zgromadzono setki obiektów oraz instalacji. Obok wspomnianej instalacji Eichhorn, sali poświęconej Arnoldowi Bodemu czy niemal dosłownie przeniesionych stron magazynu documenta „South as a State of Mind” dotyczących rodziny Gurlittów eksponowane są prace polskich klasyków – od Władysława Strzemińskiego po Andrzeja Wróblewskiego, od Erny Rosenstein po Alinę Szapocznikow. Za każdym razem oryginalnie zestawiane z pracami pochodzącymi z odległych i – wydawać by się mogło – nieprzystających do siebie kontekstów. Szymczyk nie dba o zasady muzealne, którym podlegali Okwui Enwezor czy duet Bürgel i Noack. Jakkolwiek przeczuwam poetki, a nade wszystko estetyczny sens zestawień proponowany przez kuratorów documenta 14, to nie podejmuję się przedstawienia racjonalnej interpretacji psychodelicznego doświadczenia będącego udziałem zwiedzających Neue Galerie, gdzie rysunki tuszem Wróblewskiego były powieszane obok prac z kręgu mongolskiej szkoły ujuńskiej z początku XX wieku (przedstawiających między innymi należącego do lokalnego władcy Pałac Zimowy i rysunek Balduguna Sharava odmalowującego dzień z życia Mongolii), a kolaże

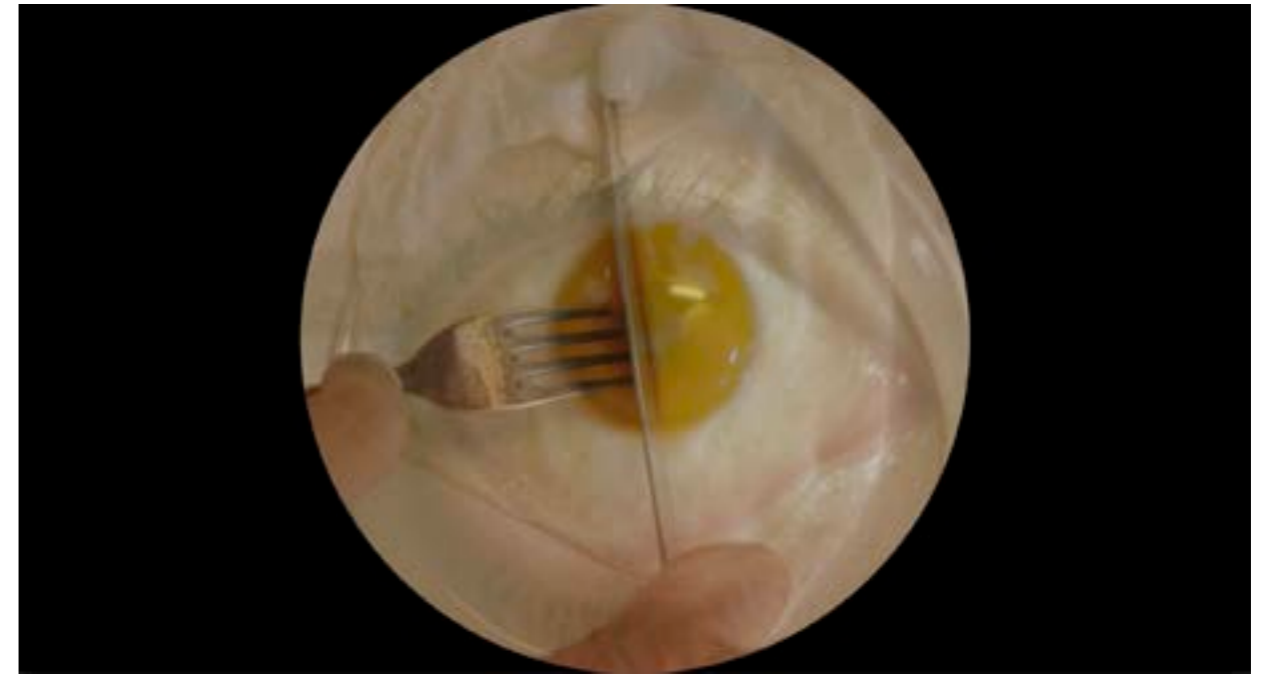
Real Nazis w Kassel uwierają ze względu na historię miasta, które od początku gorąco popierało narodowosocjalistyczny reżim.

Strzemińskiego między innymi z cyklu *Tanie jak błoto* eksponowano w sali z rzeźbami buddyjskimi z II–III wieku naszej ery (przedstawiły duchowe dojrzewanie i nauki Buddy).

W Neue Galerie swój *showtime* ma również Piotr Uklański, który obok Marii Eichhorn otrzymał jedną z głównych sal do prezentacji sequełu słynnych *Nazistów*. *Real Nazis* to wybór 203 portretów tytułowych prawdziwych nazistów; portretów oprawionych, powieszonych obok siebie w rzędach i podpisanych na osobnej tablicy. Wszystkie zdjęcia artysta pozyskał zarówno z oficjalnych archiwów, internetu, propagandowych publikacji z epoki („Signal” wечно żywy), alianckich dokumentów sądowych, jak i... archiwum Augusta Sander. *Real Nazis* w Kassel uwierają ze względu na historię miasta, które od początku gorąco popierało narodowosocjalistyczny reżim. Jeśli upchnięty nieco w kąt i subtelnie estetyczny projekt Uklańskiego w ateńskim EMST mógł nie zadowolić ambicji artysty, to *display* w Neue Galerie sprawia, że *Real Nazis* trudno przegapić, a jeszcze trudniej nie mieć na temat pracy zdania. Fotografie zajmują całą ścianę sali sąsiadującej z historyczną ekspozycją kanonicznych prac Josepha Beuysa (którego zdjęcie również włączono do pracy Uklańskiego), co nadaje całości dodatkowego, trudnego do zaakceptowania przez wielu odbiorców znaczenia. Instalacja, która w pewien sposób powraca do współpracy kuratorskiej Szymczyka i Uklańskiego przy ekspozycji *Nazistów* w 2000 roku w warszawskiej Zachęcie, mogłaby zostać uznana za propagandę ideologii nazistowskiej i jako taka oceniona. Być może licząc się z takim odbiorem, artysta zdecydował się umieścić w centrum instalacji przekreślony portret Adolfa Hitlera – okładkę „Timesa” z 1945 roku. Jakby dla złagodzenia przekazu w tej samej sali pokazano przedstawiający sadzenie drzew obraz Ediego Hili oraz film Sokola Beqiriego, który – niczym Łukasz Surowiec na Berlin Biennale w 2012 roku – pobiera sadzonki z drzew sadzonych w Kassel przez Beuysa, by zasadzić je w Atenach.

Palais Bellevue

W położonym na skarpie pałacyku z pięknym widokiem na park rządzi Olaf Holzapfel z filmami, modelami, instalacjami i obiektami robionymi ze słomy i drewna. Co typowe dla tej edycji documenta, pojawiają się tu również prace artystów obecnych w innych miejscach, nadające rytm i spajające całość koncepcji kuratorskiej, na przykład abstrakcyjne obrazy Reginy José Galindo czy projekt *Kassel Ingot Project* Dana Petermana. Bellevue jest lokalizacją uwodzącą estetycznie. Kameralne pomieszczenia wypełniają piękne obiekty i obrazy Abela Rodrígueza, Rosalind Nashashibi czy dokumentacja działań Agnes Denes. Do jasnych punktów należy ekspozycja z pogranicza sztuki i etnografii (znów!) Lali Meredith-Vuli, która porzuciła karierę artystki (znów!) by od 1989 roku konsekwentnie fotografować stogi siana. Skojarzenie z twórczością dobrze znanych w Niemczech i na documenta typologiami Bernda i Hilli Becherów jest jak najbardziej uzasadnione. Przy czym



Roe Rosen, *The Dust Channel*, kadry z wideo, 23', 2016, dzięki uprzejmości artysty

Meredith-Vula zamiast kostycznych konstrukcji przemysłowych proponuje przegląd fantastycznej ludowej twórczości rodem z Bałkanów i nie tylko.

Documenta 14 może irytować rozrzutem nie tyle geograficznym (to przecież impreza globalna) czy historycznym (współczesność ramowana dziełami historycznymi), lecz jakościowym. Dobrze ilustruje to zestawienie dwóch z wielu filmów prezentowanych w Bellevue, a mianowicie prac Reginy José Galindo i Roe Rosen. Umieszczoną na parterze Bellevue projekcję filmu *Shadow* Galindo trudno określić inaczej niż mianem płaskiej agitki. Dydaktyczna z założenia praca przedstawia ni mniej, ni więcej, tylko zapis

z poligonu, na którym widzimy rozpędzony niemiecki czołg (łatwo go zidentyfikować po wymalowanym i prymitywnie przeskalowanym równoramiennym czarnym krzyżu z białą obwódką), przed którym biegnie młoda kobieta. Dokumentalny zapis przedstawia coraz bardziej zdysznaną i zdesperowaną kobietę, która, jak się wydaje, lada moment upadnie i zostanie rozjechana przez faszystowski w domyśle tank. Nie trzeba nawet sięgać po opis, by domyślić się krytyki imperializmu i plasującego się w światowej czołówce – nie tylko w latach 30., lecz również dziś – niemieckiego przemysłu zbrojeniowego. W kontrze do tej prostej krytyki sytuuje się wyświetlany na drugim piętrze Bellevue *The Dust Channel* Roe Rosen

nawiązujący formatem do klasyki surrealizmu, czyli *Psa andaluzyjskiego* Luisa Buñuela. Rosen przenosi akcję do współczesnego Izraela, ogarniętego – podobnie jak Polska – zbiorową psychozą na punkcie uchodźców, obcych i innych migrantów. Głównym bohaterem operowego, śpiewanego po rosyjsku przy akompaniamencie świetnej orkiestry, libretta jest odkurzacz (sic!) marki Dyson, który nie tylko wciąga wylazający z kątów, szpar, odpływów łazienkowych i okien brud, ale który również zachwyca pięknem, skutecznością, szybkością, ma także walory seksualne, co zresztą prowadzi do kulminacji w postaci spektakularnej kopulacji pokojówki z dysonem DC07. Surrealistyczny wymiar świetnie zmontowanego i zagranego filmu nie przykrywa politycznego przesłania, które obecne jest pod postacią interweniującej w willi policji, a także przebitek z telewizji, gdzie głos wynalazcy sir Jamesa Dysona, kadry z linii produkcyjnej i reklamówek odkurzacza przenikają się z grzmiącym z trybuny premierem Benjaminem Netanyahu, doniesieniami o „zalewającej kraj groźnej fali uchodźców” i zdjęciami z izraelskich obozów dla imigrantów. Ten splot doskonałej formy, aktualnej polityki, ale też humoru i erotyki będzie powracał w najciekawszych miejscach documenta.

Fridericianum

Uznawane zwyczajowo za węzłowe z racji bogatej historii miejsca Fridericianum zostało na documenta 14 oddane w całości kolekcji przeznaczonej do stałej ekspozycji w ateńskim centrum sztuki współczesnej EMST. Ładny gest wobec instytucji, która zainaugurowała swoją działalność w budynku dawnego browaru, udostępniając przestrzeń jednej z głównych wystaw ateńskiej odsłony documenta. *Statement* Szymczyka wypada jednak mało przekonująco ze względu na ekspozycję, poziom prac, jak i sposób potraktowania wystawianych artystów przez *team* documenta. Słotzone dzieła nie układają się w żaden sensowny ciąg, a prace klasyki sztuki współczesnej (włącznie z Josephem Kosuthem, Moną Hatoum, Kimsooją, Jannim Kounlilesem czy Billem Viola) zmagają się z masą średniej powojennej produkcji artystycznej z Grecji. Być może zdając sobie sprawę z utraty kontroli nad wyborem, jakością zebranych dzieł oraz sposobem podania, Szymczyk nie zdecydował się włączyć artystów pokazywanych w Fridericianum do oficjalnej listy documenta, co z perspektywy krytyka i przeciętnego zwiedzającego wystawę wydaje się gestem co najmniej dwuznacznym i zostało odebrane zdecydowanie negatywnie. Fridericianum prezentuje się więc dziwnie, w sposób odwrotny do zamierzonego, niczym etnograficzna ciekawostka, dowód na prowincjonalizm greckiej sceny artystycznej oraz nieporadność kuratorów samego EMST. W tej mieszance być może najciekawsze – oprócz zawsze wartych przypomnienia instalacji Hatoum czy wideo Violi – wydają się sąsiadujące ze sobą instalacje Olivera Resslerera i Kendella Geersa. Jeśli pierwszy przedstawił rodzaj interaktywnej, rozgadanej instalacji-archiwum poświęconego kondycji

współczesnej demokracji (w tym rozdział zrealizowany w Polsce), to drugi poszedł w rzeźbiarską scenografię stworzoną ze zwojów drutu kolczastego przygotowaną wprawdzie z okazji olimpiady w 2004, ale nabierającą sensu dziś, w kontekście aktualnego kryzysu uchodźczego w Grecji (*Acropolis Redux*, 2004).

Hessische Landesmuseum / Torwache

Oprócz strategicznych dla documenta miejsc typu documenta-Halle, Fridericianum czy Neue Galerie zespół Szymczyka wypuścił się w miasto, wykorzystując szereg pomniejszych przestrzeni i muzeów w rodzaju GRIMMWELT Kassel, Naturkundemuseum, Museum für Sepulkralkultur czy właśnie – najciekawsze z tego typu miejsc – Hessische Landesmuseum i znajdujące się tuż obok zabytkowe wieże wjazdowe do Kassel. Strategia documenta wobec tego typu instytucji wydaje się symptomatyczna. Z jednej strony olbrzymie zabytkowe wieże potraktowano jako obiekt znaleziony, który został dosłownie przykryty przez Ibrahima Mahamę plandeką uszytą z jutowych worków na węgiel. Z drugiej strony zespół Szymczyka wtopił documenta w strukturę prowincjonalnego muzeum, ramując ekspozycję stałą nowymi pracami i artystycznymi interwencjami. Dla porządku należy dodać, że w jednej z użytych przez documenta wież Torwache umieszczono dodatkowo zespół obrazów obecnego silnie na documenta Ediego Hili oraz wybór archiwaliów dotyczących pracy nad pomnikiem w Auschwitz-Birkenau przez zespół Oskara Hansena i Jerzego Jarnuszkiewicza. Z kolei ekspozycja w Hessisches Landesmuseum ustawiona jest tak, że przechodząc od jednego do drugiego dzieła zamówionego przez documenta, chcąc niechcąc zapoznajemy się z historią miasta i regionu. Historię opowiedzianą w sposób szokujący dla odwiedzającego antyfaszystowskie documenta widza. Wystarczy zaznaczyć, że jedną z głównych gablot na piętrze dotyczącym XX wieku poświęcono hitlerowskim latom 30. w sposób, który trudno uznać za krytyczny. Obok feerii hakenkreuzów, zdjęć z parad oraz osobistych pamiątek szeregowych nazistów wrażenie robią statystyki, w których Kassel wyróżnia się w kluczowych dla historii hitlerizmu wyborach z 1932 roku wynikiem 47 procent głosów oddanych na NSDAP (wobec 37 procent w skali kraju). Konsekwentnie, żydowska historia i Holocaust zepchnięte zostały dosłownie i w przenośni do kąta i reprezentowane fragmentem... nadpalonej Tory. O pracy przymusowej i zbrodniczym wymiarze nazizmu nie ma nic. Główną część ekspozycji zajmuje monumentalny model miasta zniszczonego przez bombardowanie alianckie z 22 października 1943 roku. Nic dziwnego, że właśnie tę przierzucającą winę na masakrujących „niewinną ludność” aliantów makietę ujął dosłownie w swoim filmie *From Above* Hiwa K. Ekspozycja w Landesmuseum w jakiejś mierze tłumaczy rozliczeniowy, jeśli nie antyniemiecki wręcz charakter wybranych prac zamówionych przez documenta 14. Podobne zestawienia znaleźć można choćby w ekspozycji Roea Rosena, Brunona Schulza i memorabiliów

Ibrahim Mahama,
Check Point Sekondi
Loco. 1901–2030.
2016–2017, instalacja,
2016–2017, documenta 14,
Kassel, 2017, fot. AM





Naeem Mohaiemen,
*Two Meetings and
a Funeral*, trójkanałowa
instalacja wideo, 85',
documenta 14, Kassel,
2017, fot. AM



Edi Hilla, *Boulevard 1-6*,
olej na płótnie, 2015,
documenta 14, Kassel,
2017, fot. AM

po Annie „Asji” Lācis i Walterze Benjaminie umieszczonych w... Muzeum Braci Grimm. Przy czym dialektyka documenta zakłada, że proces historyczny ulega przewartościowaniu, czy to pod postacią filmu Hiwy K, czy – jak ma to miejsce w górnej sali Landesmuseum – w trzykanałowej projekcji porwijącego dokumentu artystycznego *Two Meetings and a Funeral* Naeema Mohaiemena poświęconego wypracowywanej w drugiej połowie XX wieku alternatywie dla powojennego porządku dzielącego świat na dwa, podległe ZSRR lub USA, bloki. Epickie ujęcie zapomnianego tematu historycznego, doskonały scenariusz, montaż i zdjęcia, a nade wszystko przeniesienie kluczowych pytań o możliwe modele rozwoju polityki światowej sprawiają, że dziewięćdziesięciminutowy film Mohaiemena publiczność ogląda jak zahipnotyzowana.

Keimena / Gloria-Kino

Intensywność doznań gwarantowanych przez documenta zapewnia właśnie program filmowy manifestujący się jeszcze w Atenach w postaci cyklicznych audycji w greckiej telewizji, specjalnych pokazów kina artystycznego czy zwyczajowemu już wtopieniu wielu wideo w strukturę wystawy. Znany z zamięłowania do kina Szymczyk na tym jednak nie poprzestaje i dopiero w Kassel program filmowy staje się programem wiodącym. Wygląda to tak, że właściwie każda z galerii oprócz pomniejszych realizacji wideo prezentuje przynajmniej jeden zasadniczy film zrealizowany specjalnie

dla documenta, często wielokanałowy, trwający od 30 minut do 9 godzin. I tak Naturkundemuseum w Ottoneum zagarnia trzykanałowa projekcja Khvay Samnanga (*Preah Kunlong*), a w podziemiach Fridericianum można zobaczyć czterokanałową projekcję Bena Russella *Good Luck*. Do tego dochodzi włączenie do oficjalnej listy *venues* czynnych i opuszczonych kin, a także sal zaadaptowanych na potrzeby projekcji. Między innymi w przestrzeni Cinestar zobaczymy Douglasa Gordona, w Gloria-Kino przegląd Wang Binga, w znajdujących się na dworcu kolejowym Bali-Kinos przeglądy Jonasa Mekasa i Davida Perlova, a w dawnej fabryce tofu – co akurat jest dość ponurym żartem – dokument Vérény Paravel i Luciena Castaing-Taylor poświęcony japońskiemu kanibalowi o statusie gwiazdy pop Issei Sigawie... W wielu z wymienionych kin trwają przez całe wakacje pokazy specjalnego programu filmowego i audytoryjnego, a jakby tego było mało, całe documenta zakończy specjalny, kuratorowany przez Szymczyka przegląd pod tytułem *Final Cut*. Niemożliwe wydaje się streszczenie i recenzowanie choćby części filmów, za to warto podkreślić wysrubowany poziom produkcji własnych documenta – już teraz wiadomo, że część z nich zostanie pokazana na festiwalach filmowych – oraz związek programu filmowego z wystawami i przenikanie się obu formatów ekspozycyjnych, jak ma to miejsce choćby na wystawach obrazów prezentowanych na documenta 14 zarówno autorstwa reżyserki (Rosalind Nashashibi), jak i bohaterki (Vivian Suter i Elisabeth Wild) filmu *In Vivian's Garden*. Inna sprawa,

że ten opowiadający o relacji między kobietami film wydaje się również ciekawy ze względu na oddanie ducha documenta, na którym przenikają się media, ale też obecne są na niespotykaną skalę dojrzałe artystki oraz świetne malarstwo.

Neue Neue Galerie

Documenta 14 to proces i eksperyment, więc nie wszystkie punkty na mapie Kassel reprezentują tak samo wysoki poziom. Jeśli do słabszych, sprawiających wrażenie niedokończonych należą bez wątpienia instalacje w Kunsthochschule czy Museum für Sepulkultur oraz miejsca położone na trasie wiodącej do Nordstadtpark (między innymi Gottschalk-Halle), to absolutnie nie można pominąć megaekspozycji w zaadaptowanej przestrzeni dawnej poczty roboczo i przetworzonej nazwanej Neue Neue Galerie. Dla przybysza z Polski zwiedzanie Neue Neue to wymagająca czasu, orientacji i poświęcenia podróż w poszukiwaniu sześciokanałowej instalacji wideo Artura Żmijewskiego, do której prowadzi istny labirynt schodów, korytarzy i pomieszczeń. W pewnym sensie projekcja Żmijewskiego jest kuratorskim końcem wystawy. Dalej już pójść nie można.

Neue Neue otwiera wielka sala, w której początkowo trudno się zorientować, lawirując między gigantycznymi projekcjami wideo Theo Eshetu (*Atlas Fractured*), potykając się o performerów Marii Hassabi oraz natrafiając na drobne interwencje i obiekty, takie

Documenta 14 to proces i eksperyment, więc nie wszystkie punkty na mapie Kassel reprezentują tak samo wysoki poziom.

jak mierzące ledwie 5 × 7 cm czarno-białe zdjęcia Al-girdasa Šeškusa. Podobnie jak w ateńskim EMST wystawa jest nierówna, dziwna i wymagająca skupienia. Również tu uwagę zwracają barwne fotografie Ahlam Shibli dokumentujące działalność dwóch istniejących w Kassel bardziej kultur niż organizacji imigranckich. Z jednej strony *Heimat* (2016–2017) to diaspora turecka, która ukształtowała się zaraz po wojnie i bazowała na imporcie taniej siły roboczej, której brakowało odbudowywanemu przemysłowi niemieckiemu. Z drugiej, co dużo bardziej zaskakujące, fotografie Shibli pokazują między innymi obyczaje, aktywistów, pomniki, cmentarze i miejsca spotkań ziomkostw wypędzonych z dawnych Prus oraz ziem, które w Polsce zwykliśmy nazywać „odzyskanymi”. W 53 dokładnie opisanych obrazach Shibli udało się opowiedzieć historię przymusowej migracji, traumy, rytuału, nostalgii i resentymentu przechodzącego z pokolenia na pokolenie Turków, jak i Niemców. Tuż obok przestrzeni Shibli prezentowany jest kolejny szeroko komentowany projekt zrealizowany



Irena Haiduk, *SER (Seductive Exacting Realism)*, fragment performansu, 2015–2017, documenta 14, Kassel, 2017, fot. AM

na documenta, a mianowicie dokument i archiwum zgromadzone w wyniku kooperacji Stowarzyszenia Przyjaciół Halita oraz Forensic Architecture. Szczegółowa analiza, a raczej śledztwo ma na celu wyjaśnienie okoliczności śmierci oraz wskazanie błędów i celowych zaniechań policji niemieckiej nieudolnie poszukującej sprawców morderstw imigrantów. Prosty, polityczny cel postartystycznej instalacji został zawarty w tytule – *Kein 10. Opfer!* Praca ma również wywierać społeczną presję, pomóc w odnalezieniu sprawców i ujawnić szerokiej publiczności szczegóły działalności neonazistowskiej organizacji NSU, która, jak wynika z przedstawionej dokumentacji, odpowiada za antyimigrancki terror, jest bezkarna i ma swoje silne ośrodki w Dortmundzie i... w Kassel.

W Neue Neue jest również sporo prac naiwnych, jakkolwiek politycznie poprawnych, włącznie z instalacją mającą na celu powstrzymanie rzezi reniferów Máret Anne Sary czy obrazem i murałem Gordona Hookeya *Murriland*, bliskiego sztuce outsiderów i opisującego w komiksowy sposób historię Australii widzianą z perspektywy ludności aborygeńskiej. Większość zwiedzających kończy na głównej przestrzeni Neue Neue, podczas gdy to zaledwie początek i schowaną nieco z boku klatką schodową przejść można do drugiej części wystawy, gdzie zainstalowano butikowe centrum akcji performersko-, modowo-, postartystycznej, czyli szeroko dyskutowany w prasie branżowej *SER (Seductive Exacting Realism)* Ireny Haiduk; gdzie miejsce ma zasadnicza

część performansu Marii Hassabi (*Staging*); gdzie pokazywane są w większym wyborze wspaniałe zdjęcia Algirdasa Šeškusa oraz równie intrygujące odbitki Ulricha Wüsta; gdzie jest między innymi jeszcze więcej Ulisesa Carrióna i jeszcze więcej obrazów genialnego Ediego Hili, no i, koniec końców, jest olbrzymia sala z instalacją Artura Żmijewskiego... Dopiero w tej części documenta nie ma tłumów. Żał tylko performerów Hassabi, których co chwila ktoś wytrąca z transu pytaniem o drogę do Żmijewskiego.

Artur Żmijewski, który w Atenach błysnął jednokanałowym *Glimpse* (reprodukowaliśmy go na okładce poprzedniego „Szumu”), w Kassel przedstawił sześciokanałowy *Realism*. Na instalację składają się wyprodukowane w ten sam sposób co *Glimpse*, a więc kręcone na czarno-białej taśmie analogowej i transferowane na zapis cyfrowy, formy dokumentalne. W sposobie aranżacji całość przypomina ekspozycję z Fundacji Galerii Foksal z jesieni 2016 roku, a jednak przy surowym i systematycznie opracowanym *Realism Kolekcja* wydaje się raczej zbiorem notatek, szkicownikami niż pracą skończoną. Nieme, surowe filmy Żmijewskiego przedstawiają kolejnych bohaterów, począwszy od ujęć ogólnych, scen w mieście, przejścia do bloku i wejścia mieszkania konkretnej osoby. We wnętrzu zaczyna się zasadnicza część filmu, którą opisać można jako prezentację zabliznionych ran czy też okaleczeń. Mężczyźni rozbierają się do bielizny, demontują protezy kończyn i wykonują szereg ruchów, a może ćwiczeń, które pozwalają na dokładne przyjrzenie się zginanym i prostowanym kikutom. Filmy nie są brutalne, raczej „realistyczne”. Analogia z wczesnym cyklem *Oko za oko* wydaje się oczywista, ale środki formalne użyte przez artystę sprawiają, że dzieło znamionuje nowy etap twórczości zainicjowanej właśnie *Kolekcją*. Ekspozowany bez tamtego kontekstu *Realism* otwarty jest na rozmaite interpretacje. Dopiero od artysty można dowiedzieć się, że bohaterami filmu są rosyjscy weterani wojenni okaleczeni na Kaukazie lub w kolejnych imperialnych konfliktach wszczynanych przez Rosję. Typologia kalectwa, podobnie jak poprzedzający ją rodzaj striptizu, w którego centrum znajduje się widz otoczony projekcjami, bardziej niż do Rosji odsyła do performujących tuż obok pięknych, młodych ludzi zatrudnionych przez Marię Hassabi. Jeśli faktycznie przyjąć za dobrą monetę słowa Szymczyka o zakończeniu documenta realizacją Żmijewskiego, to interpretacja powinna zmierzać w kierunku refleksji nad statusem wydarzenia definiującego sztukę współczesną przez odniesienie do zakończonej dopiero co wojny i pomyślanej – jakkolwiek to zabrzmie – jako rodzaj protezy dla okaleczonego przez hitleryzm Kassel, i – dalej – Hesji, Niemiec, Europy...

Mistrz ignorant

Adam Szymczyk, jak i Artur Żmijewski, wydaje się realistą i na swój sposób mierzy się ze współczesnością i wciąż doskwierającą współczesnym historią. To intrygująca poznawczo aktualizacja zasadniczej koncepcji documenta stworzonej przez Arnolda Bodego, którego Szymczyk wskazuje jako właściwego fundatora dyskursu sztuki współczesnej (poniekąd wbrew uznanym mistrzom profesji w rodzaju Harald Szeemanna, legendarnego ojca kuratorstwa i dyrektora artystycznego documenta 5). Brawurowe wskazanie na fundamentalny od strony instytucjonalnej dorobek, ale też sięgnięcie po biografię, a nawet sztukę Arnolda Bodego jest gestem ciekawym, wskazującym na założyciela documenta jako wizjonera i modelowego antyfaszystę, dla którego sztuka była drogą ku nowemu, lepszemu światu, przestrzenią mediacji i zarazem wehikułem pamięci o zbyt szybko wypieranej ze zbiorowej pamięci

tragicznej przeszłości. W konsekwencji kuratorom, atakowanym od pewnego czasu za konformizm i wspieranie instytucjonalnego *status quo* z jednej strony, z drugiej za uzurpatorskie wchodzenie w rolę artysty, Adam Szymczyk przynosi jeśli nie nadzieję, to jakiś rodzaj otuchy. Rezygnując z dominującego na poprzednich edycjach documenta (i szerzej, w świecie sztuki) modelu *Oberkuratora*, Szymczyk zaproponował specyficzną metodę „odszkodolnienia” zakademizowanego do cna zawodu, który na powrót stał się ryzykownym *tour de force* polegającym na bezwzględnym zaufaniu artystom i negocjowaniu miejsca sztuki w kontekście bieżących wydarzeń politycznych i społecznych. Jakkolwiek naiwne wydawały się działania zespołu Szymczyka, to przyniosły oczekiwany rezultat nie tylko w postaci wspólnego zwiedzania wystawy przez prezydentów Niemiec i Grecji, lecz przede wszystkim szeregu wybitnych dzieł opisujących nie tyle stan sztuki, co odnoszących się do współczesności. Rancièrowska synteza estetyki i polityki nie dokonała się nigdy wcześniej na skalę porównywalną ze specyficzną, podwójną czy wręcz spotęgowaną edycją documenta 14, osiągając punkt kulminacyjny właśnie w Kassel.

Jednocześnie, podejmując szeroko zakrojony, ale i antyspektakularny projekt artystyczny, Szymczyk zmagają się z pojęciem historii. O ile przewartościowanie dominującego dyskursu kuratorskiego uznać należy za udane, to wątpliwości może budzić wizja historii proponowana przez dyrektora documenta 14. Symptomatyczne, że w przeciwieństwie do kuratorujących documenta 12 Rogera Bürgla i Ruth Noack Adam Szymczyk zostawia w magazynie Paula Klea wraz z emblematycznym obrazem *Angelus Novus*, lecz nie waha się odtworzyć w gablocie umieszczonej w GRIMMWELT politycznej

Rancièrowska synteza estetyki i polityki nie dokonała się nigdy wcześniej na skalę porównywalną ze specyficzną, podwójną czy wręcz spotęgowaną edycją documenta 14, osiągając punkt kulminacyjny właśnie w Kassel.

historii i miłosnej relacji Waltera Benjamina z Asją Lācis. Owszem, w zestawieniu z rysunkami Roea Rosena i przywiezionymi z Yad Vashem resztkami prac Brunona Schulza z Willi Landaua w Drohobyczu robi to wrażenie, ale wrażenie na granicy efekciarstwa. Co ciekawe, w szeregu prac faworyzowanych artystów współczesnych (z Roea Rosenem na czele) oraz zadziwiających połączeń dzieł sztuki z różnych epok i kontekstów, Szymczyk daje wyraz wierze w jakiś rodzaj wiecznego powrotu, krążenia nie tyle form (jak miało to miejsce na documenta 12), co fatalnych, cyklicznie powracających plag, od głodu do faszyzmu, ideologicznych wahnień, z jakimi zmagają się ludzkość. Jest w tym coś raczej rozbrajająco naiwnego niż dydaktycznego, niczym w felietonistycznych porównaniach

Documenta 14 było bodaj najbardziej krytykowaną edycją w historii. Zawiązany jeszcze przed otwarciem w Atenach egzotyczny alians komercyjnych mediów branżowych i lewicowej krytyki ramował dyskurs na granicy hejtu.

sytuacji współczesnej z latami 30. W tym wszystkim brakuje tylko zbioru Gurlitta z pokazną liczbą obrazów Ottona Dix'a, by dopełnić kuratorską wizję. Zmaganie się z historią dobrze ilustruje obecny na documenta w Atenach i Kassel performans Prinz Gholam.

Libańsko-niemiecki duet tworzy na pierwszy rzut oka niezrozumiałe dla niewtajemniczonego układy choreograficzne. Jak tłumaczą artyści w rozmowie z Pierre'em Balem-Blankiem pod tytułem *The Politicization of Anatomy* („Mousse”, nr 58), podczas występów przywołują gesty i kształty antycznych rzeźb powracających w klasycyzującej sztuce dziewiętnastowiecznej oraz inspirują się nostalgicznymi rekonstrukcjami antyku rodem z fotografii barona von Gloedena. Patrząc na prowadzone na cmentarzu przy Lutherplatz położonym obok resztek zniszczonego podczas wojny kościoła próby odtworzenia obrazów Eugène'a Delacroix bazującego na renesansowych i – dalej – antycznych formach, jesteśmy w stanie niewiele, ale zawsze coś, dla siebie z przeszłości odzyskać. Przede wszystkim jednak najważniejsze jest poczucie braku kontaktu, odcięcia od historii, od antyku (co zresztą przypomina oglądanie przez szybę umieszczonego w gablocie między innymi *Code Noir*). To odcięcie czy też, jak ująłby to zapewne Żmijewski, amputacja, jest oczywiście dużo wyraźniej odczuwalne w Kassel niż w Atenach. O ile Prinz Gholam wystarczą puste dla znakomitej większości oglądających gesty odgrywane w nieco romantycznej scenarii cmentarza, o tyle inni artyści, choćby Hiwa K, starają się ten stan niezrozumienia przezwyciężyć. Autor *When We Were Exhaling Images* podkreśla, że interesuje go raczej „produkcja myślenia” niż prosty aktywizm; uruchomienie procesów myślowych, zachęta do refleksji nad stanem świata, ale nie za cenę utraty przypisanej doświadczeniu sztuki poezji.

Schadenfreude

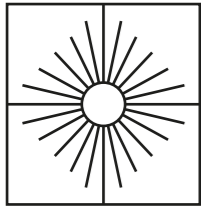
Documenta 14 było bodaj najbardziej krytykowaną edycją w historii. Zawiązany jeszcze przed otwarciem w Atenach egzotyczny alians komercyjnych mediów branżowych i lewicowej krytyki ramował dyskurs na granicy hejtu. Emblematyczne były wystąpienia Janisa Warufakisa w „Art News” i „Spike” (tytuł rozmowy: *Doing documenta in Athens Is Like Rich Americans Taking a Tour in a Poor African Country*). Atakowane po otwarciu za chaos i organizacyjne niedopatrzzenia (Hili Perlson w „Artnet”: *At documenta 14, Everything's Strategy - Even Bad Hanging*) documenta konsekwentnie utrzymało eksperymentalną, a nawet anarchiczną linię w Niemczech. Wystawa Szymczyka znajdowała się w procesie do ostatniej chwili, a kuratorska improwizacja nie kończyła się bynajmniej w dniu wernisażu. Nawet jeśli zrezygnowano z pretenstjonalnie rzuconych na podłogę kawałków płótna i marmurowych bloczków jako podpisów, to również w Kassel brakowało na dniach prasowych porządnym podpisów albo artyści sami musieli

podpisywać swoje prace. Gorzej z artystami nieżyjącymi. Pechowcy, jak Andrzej Wróblewski czy Władysław Strzemiński, nawet po oficjalnym otwarciu wisieli anonimowi. Znów kulała strona informacyjna, a mapy często nie odpowiadały rzeczywistemu obszarowi ekspozycji. Nie wydrukowano ani zapowiadanego czwartego numeru „South”, ani *nightbooka* (na plus należy zaliczyć świetny, choć niezastępujący przecież „South” tematyczny numer „Mousse” z udziałem niemal wszystkich kuratorów z ekipy documenta). Warto odnotować, że w Kassel zdarzały się sytuacje niespotykane nawet w koszmarnej chaotycznych Atenach. Znakiem rozpoznawczym tej edycji documenta był brak planów poszczególnych miejsc, ale w Kassel w dodatku miały miejsce niemal absurdalne sytuacje, gdy prace artystów, takich jak Gernot Minke (powinien być w Kunsthochschule), choć anonsowane przez organizatorów, nie pojawiły się na wystawie w dniu otwarcia i, najprawdopodobniej, instalowane były później. O tradycyjnym pominięciu w katalogu artystów mniej i bardziej znanych z Marcellem Broodthaersem włącznie nie ma co nawet wspominać. Nic dziwnego, że krytyka rzuciła się do gardła Szymczykowi, a teksty typu *How documenta's Curators Failed Its Artists* („Artsy”) były hitem internetu. Sytuacja z niemieckimi mediami uspokoiła się nieco po Złotym Lwie na Biennale w Wenecji dla Pawilonu Niemiec (Anne Imhof) i dobrym przyjęciu *Skulptur Projekte* w Münster. Do tego doszła zmasowana krytyka naiwnej koncepcji kuratorskiej Christine Macel odpowiadającej za otwartą w maju wystawę główną i hasło przewodnie weneckiego biennale (*Viva Arte Viva*). Szala stopniowo zaczęła się przechylać na stronę Szymczyka. Zarówno w popularnych serwisach branżowych (na przykład „Hyperalergic”: *An Inclusive Documenta Succeeds Despite Curatorial Failures*), platformach informujących o postępach rynku sztuki („Artnet”: *Our Times Are Harsch: Carolyn Christov-Bakargiev Comes to the Defense of documenta 14*), jak i bardziej wymagającej prasie specjalistycznej (wspomniany specjalny numer „Mousse”) czy istotnej dla dyskursu artystycznego krytyce międzynarodowej (Holland Cotter w „New York Timesie”: *Using Art as Their Witness*). Balansujący na granicy przysłowiowej *polnische Wirtschaft* Szymczyk może więc odetchnąć. Okazało się, że wystawę ryzykowną i prowokacyjną uwiarygodniają nawet zasadnicze błędy organizacyjne. Ambitna i chropowata sztuka reagująca na wyzwania współczesności raz jeszcze wygrała z łatwym, dopiętym na ostatni guzik, za to powierczonym spektaklem. Całe szczęście.



Artur Żmijewski,
Realizm,
kadry z wideo,
2017, dzięki
uprzejmości
artysty
i Fundacji
Galerii Foksal
w Warszawie





Przemysław Branas, czyli Alicja po drugiej stronie *glory hole*

TEKST: Piotr Policht

Przemysław Branas to artysta zmagający się z widmem nieuchronnej porażki. Ale w odróżnieniu od mistrza zamieniania porażki w spektakl, Oskara Dawickiego, Branas nie przeprasza, nie płacze ani nie znika. Jest w tym jakaś celebracja donkiszoterii, ale i resztki wiary w moc estetyki jako polityki, tłące się pośród obrazów homoerotycznej zmysłowości okraszonej surreálną fantazją i draśniętej romantycznym ukąszeniem.

62 Zaczyna podręcznikowo. Szkoła? Na pierwszym etapie akademickiej edukacji zalicza naukę w Pracowni Sztuki Performance na krakowskiej ASP, pod kierownictwem Artura Tajbera i Artiego Grabowskiego. Pierwsze tematy? Abstrakcyjne pojęcia, międzyludzkie relacje, ciało. Jakby dopiero rozpoznawane, oglądane kawałek po kawałku, umieszczane na kulturowej matrycy; ciało homoseksualne, w którym odbija się postać nieformalnego patrona gejów, św. Sebastiana. W jednym z performansów (*Wyspa*, 2011), wykonanym wspólnie z Justyną Górowską, artyści połączyli dwoma krańcami kaftana bezpieczeństwa zarysowują krąg, następnie zbliżają się do siebie, odwróceniu do zewnątrz, wreszcie zaczynają biec w przeciwnych kierunkach. Szarpnięcie, upadek, powtórka. W końcu kaftan pęka. W innym (*two*, 2010) pojawiają się dwie walczące rybki, bojowniki, w odrobinie wody. Czysta warpechowszczyzna. Branas szybko się jednak z tej ciężkawej i wyjąłowanej spuścizny klasyków otrząsa.

Przemysław Branas, *Maska erekcyjna 02*, obiekt, 2014, fot. dzięki uprzejmości artysty





Przemysław Branasa, *Valentino–Branas–Ferek Murat Pasza*, 2016, fot. dzięki uprzejmości artysty

Przemysław Branasa, *Übung*, dokumentacja performansu w BWA Zielona Góra, 2015, fot. Karol Trębuła



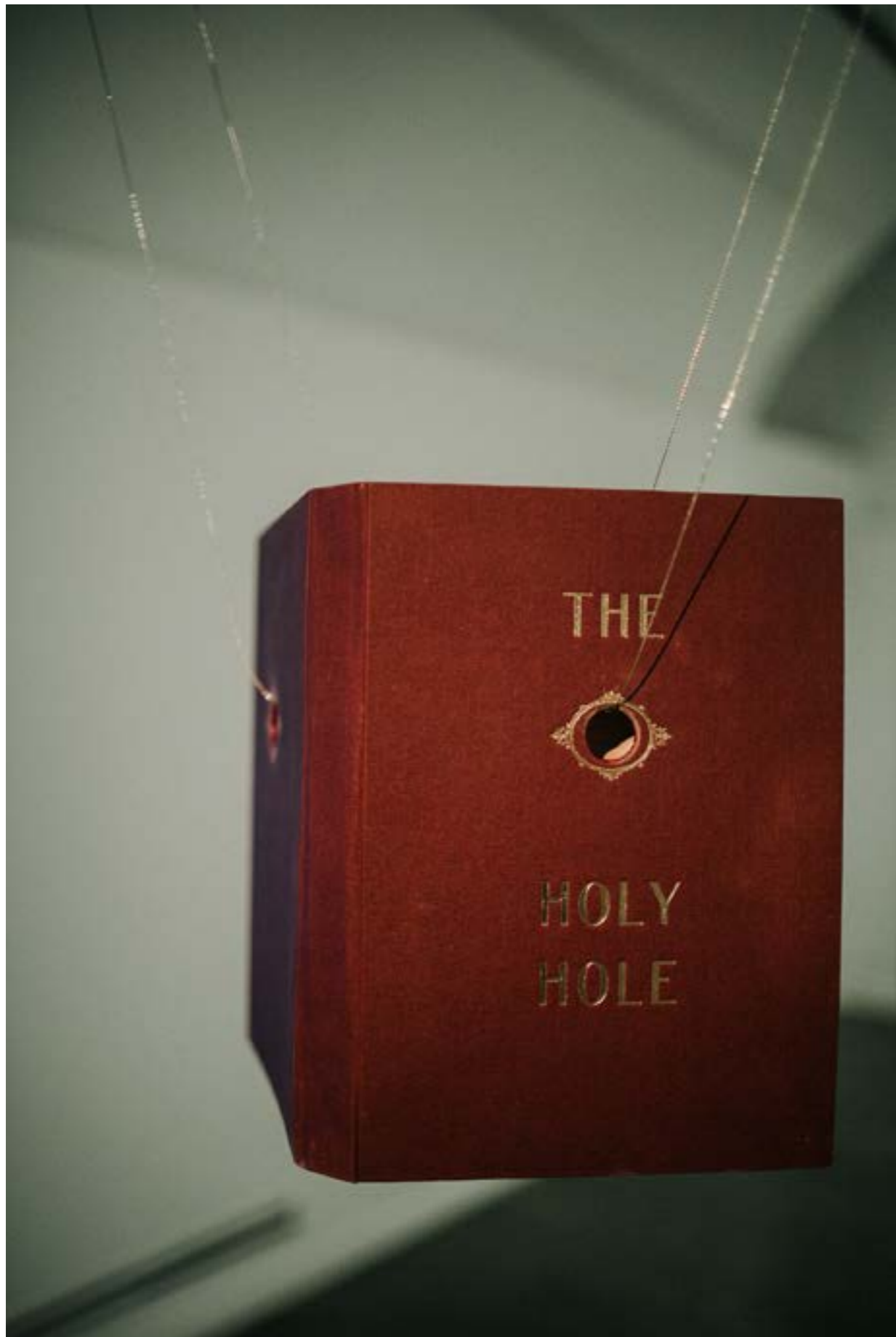
To jest performans. To nie jest performans

Poważną, wręcz nieco nadętą metaforę zastępują performanse wykoślawione, kpiarskie, rzucające wyzwanie cierpliwości widza. Czasem praktycznie nie do oglądania. W ramach cyklu *Trzy Czte Ry! Performance!*, kuratorowanego przez Aleksandrę Kubiak w zielonogórskim BWA, Branasa wykonuje performans *Übung*. Siada przy stoliku, rozsypuje na nim kilogram cukru. Następnie od rana do wieczora, przez dwanaście godzin, skrupulatnie wydobywa z kopczyka po jednym kryształku i liczy je. Dokładne przeliczenie i tak jest niemożliwe, na końcu zostaje drobny cukrowy pył. Tomasz Sikora opisuje czynność performerów jako rodzaj komentarza do roli masy i jednostki w nowoczesnych społeczeństwach.

Z jednolitego „buractwa” wydobywane są „rafinowane jednostki”, koniec końców i tak anonimowe i ponownie zlewające się w masę. Wszelkiej klasyfikacji wymyka się z kolei pozbawiony głosu „pył”.

Jeśli podążać dalej tym tropem, w oczy rzuca się donkiszoteria Branasa, który jeszcze kilka lat wcześniej w zmetaforyzowany sposób przedstawiał w swoich działaniach społeczne relacje. W *Übung* prosta puenta się rozłazi, przesypuje przez palce. Artysta wciela się w rolę ni to szeregowego pracownika przemysłowej maszyny, pozbawionego wpływu na całość drobnego trybiku, ni to mnicha ślęczącego nad skomplikowaną mandalą, którego praca obróci się w bezkształtny pył zaraz po ukończeniu. Staje też okoniem wobec oczekiwania widzów – niby w ramach performatywnego eventu angażuje się fizycznie w żmudną, długotrwałą

Branasa nie tylko luzuje kaftan własnych przyzwyczajęń i wyuczonych performanserskich strategii, do których odbioru „wytrenowana” jest też publiczność, ale i wrzuca kamyk do ogródka art-turystyki, w którą sam jest uwikłany. Publiczność może i nie jest zachwycona, ale przynajmniej udaje się ją naprawdę zaskoczyć.



Przemysław
Branas,
The Holy Hole,
obiekt, 2017,
fot. Studio
FILMLOVE



Przemysław Branasa, *Kurz*, fragment,
fotografia archiwalna, 2016

akcję (autentyzm i cielesna dyscyplina – 10/10), ale za to, delikatnie mówiąc, pozbawioną fajerwerków, niezaspokajającą oczekiwań tych, którzy po tego rodzaju imprezie spodziewaliby się angażujących manifestacji młodych performerów.

Podobny charakter ma zrealizowany w tym samym roku *Kurz*. Branasa odwraca standardową kolejność od akcji do jej dokumentacji. Fotograficzna rejestracja staje się dopiero załącznikiem pracy. Do tego jest ona rejestracją trudnego do określenia działania. O ile w *Übung* „teza” stojąca za działaniem rozpuszczała się w monotonnym działaniu, tak tutaj wskazane jest niemal wszystko oprócz „sensu” czynności performerów. Na wyjściową fotografię artysta natrafia pewnego dnia na targu staroci w Jarosławiu, gdzie pojawia się regularnie i kupuje stare zdjęcia, niemal wyłącznie te przedstawiające mężczyzn. Na tym konkretnym ujęciu niezidentyfikowany facet klęczy na ulicy. Obok niego leży płaskie kartonowe pudełko, on sam jedną dłoń wykonuje trudny do określenia gest. Jakby coś zbierał, ale z drugiej strony jest w jego postawie wyraźne skupienie, jak gdyby raczej coś na płycie chodnikowej wypisywał. Czynności przygląda się kilkoro ludzi. Na rewersie widnieje tylko numer seryjny. Podczas oglądania pod mikroskopem szyldu widocznego w tle hotelu udaje się artyście wskazać konkretne miejsce – to Quai des Belges w Marsylii. Znajduje je, krążąc

po mieście w Google Street View. Po elementach otoczenia, strojach, samochodach można też określić datę fotografii na przełomie lat 60. i 70. Sporo zachodu, ale nijak nie przybliża to do rozszyfrowania zagadki samej czynności. Wiadomo tylko, że nie była to żadna znana z historii akcja artystyczna. W kluczowym miejscu układanki zieje wyrwa.

Dla Branasa to właśnie ta niewiadoma stanowi bodziec do dalszego działania. Akurat wybiera się na Daleki Wschód: odwiedzi Tajwan, Chiny, weźmie udział w kilku festiwalach performansu. Zabiera tajemniczą fotografię ze sobą. W kolejnych miastach – Hongkongu, chińskim Shenzhen, tajwańskich Kaohsiung i Tainan – przeprowadza taką samą akcję. Na czworakach kleci kartonowe pudełka, podobne do tego ze zdjęcia źródłowego. Prosi, by go w tym czasie nie fotografować. Z jednym wyjątkiem – wybranej osobie z widowni wręcza marsylskie zdjęcie i prosi o sfotografowanie performansu zgodnie z tamtą kompozycją. Za każdym razem to samo. Przybywa niemal identycznych zdjęć, z nieco innym tylko tłem, powstaje swego rodzaju matrioszka z kartonowych pudełek, co akcję odrobinę większych. A publiczność nie kryje rozczarowania. „Po performerze z Polski spodziewaliśmy się czegoś spektakularnego, nagiego ciała, krwi. A dostali coś meganudnego”, mówi artysta. „Więcej mnie już pewnie nie zaproszą”, dodaje. W ten sposób

Niemczyk to jeden z dwóch artystów, obok Krzysztofa Junga, ikonicznych dla queerowo zabarwionej polskiej historii sztuki, do których odwołuje się Branas.

Branas nie tylko luzuje kaftan własnych przyzwyczajęń i wyuczonych performerskich strategii, do których odbioru „wytrenowana” jest też publiczność, ale i wrzuca kamyk do ogródka art-turystryki, w którą sam jest uwikłany. Publiczność może i nie jest zachwycona, ale przynajmniej udaje się ją naprawdę zaskoczyć.

Pełne ironicznego dystansu przywiązanie do medium performansu demonstruje już przy okazji udziału w konkursie na najlepsze dyplomy uczelni artystycznych w 2013 roku. Gdy profesorska komisja decyduje, że wykonanie performansu („występu na żywo”) godziłoby w postanowienia regulaminu, artysta odpowiada gestem prześmiewczo spolegliwym. Nie protestuje otwarcie, nie wykonuje planowanego działania wbrew postanowieniom jury. Zamiast tego decyduje się stanąć na cienkiej granicy między zgodą na decyzję komisji a jej kontestacją. Przychodzi do galerii z plecakiem wypełnionym przedmiotami do planowanego performansu, łyka tabletki nasenne i, przykrywając się kocem, zasypia na podłodze. W tle słychać odtwarzane na okrągło, rozdzielane kilkusekundową ciszą zdania, wypowiedziane przez artystę z namaszczeniem godnym księdza na ambonie: „To jest performans. To nie jest performans”. W tej reakcji na konkursowe absurdy, w których po nominacji następuje uznanie pracy za niezgodną z regulaminem, pobrzmiwa też echo słynnej akcji *My nie śpimy* z czwartego Sympozjum „Złotego Grona” w Zielonej Górze w 1969 roku. Bezsennej okupacji sali wystawowej towarzyszyły transparenty z hasłami, takimi jak: „Domagamy się kontroli” i „Sen gwarantuje bezkarność”, wykonane przez jednego z członków Permanentnego Jury, Krzysztofa Niemczyka.

Teatr plastyczny

Niemczyk to jeden z dwóch artystów, obok Krzysztofa Junga, ikonicznych dla queerowo zabarwionej polskiej historii sztuki, do których odwołuje się Branas. Niemczyk staje się jednym z bohaterów *Czkawki*, wystawy w ramach Miesiąca Fotografii, kuratorowanej przez Ewę Tatar w krakowskim MOCAR-u. Znow zaczyna się od fotografii. Branas natrafia przypadkiem na zdjęcie z dzieciństwa, na którym stoi przed fontanną na krakowskim rynku. Tę samą fontannę pamięta z jednego ze zdjęć zamieszczonych w *Traktacie o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych*, przedstawiającego jedną z coniedzielnych, porannych publicznych kąpieeli artysty. Odnajduje usunięty z rynku obiekt, w 2005 roku zastąpiony fontanną w stylu bieda-Luwr, czyli szklaną piramidką. Oryginalna fontanna leży w magazynach Zarządu Infrastruktury Komunalnej i Transportu w Krakowie, pod plandeką, pocięta na części. Artysta przychodzi tam wielokrotnie i w tym zacisznym miejscu robi to, co ludzie zwykle robić przy fontannach: przysiąda, rozmawia przez telefon, pali papierosa, a nawet puszcza bańki mydlane. W końcu podkrađa jeden z kawałków granitu, na którym wykonuje relief przedstawiający rzut całej fontanny zaprojektowanej przez Wiktora Zina.

Przy nowej fontannie wykonuje performans *zagłuszanie/czyszczenie*, podczas którego miotając się w krzyku, usiłuje przekrzyknąć hejnał odgrywany według tradycji dla radców miejskich. Godzina odpowiada porze kąpieeli Niemczyka. Wokół jest niemal pusto, w chłodny, słoneczny poranek w tle przemykają śmieciarka i pojedynczy ludzie. Krzyk bezsilności szybko milknie. Adamowi Rzepeckiemu w 1986 roku, niemal w tym samym miejscu, udało się wpleść w dźwięk transmitowanego radiowo hejnału dźwięk wystrzałów z korkowca, na cześć rocznicy powstania w Zurychu dadaistycznego Cabaret Voltaire; krzyk Branasa, skaczącego obok tandetnego szklanego klosza przykrywającego „wyczyszczoną” przestrzeń, rozbrzmiewa niemal w próżni. Jak na ironię, dalsze czyszczenie pamięci następuje w muzeum. Dyrekcja nie zgadza się na pokazanie podkradzionego fragmentu fontanny. Ostatni etap jest równie niepozorny jak pierwszy. Nagi mężczyzna, znowu wcześniej rano, zjawia się w ogrodzie krakowskiego Muzeum Archeologicznego, rozległym i malowniczym. Przychodzi z fragmentem fontanny. Wykopuje dziurę, zakopuje obiekt, odchodzi. Branas informuje dyrekcję muzeum o przekazaniu pracy w depozycie, podając miejsce zakopania liczone od granic ogrodu w „męskich krokach”.

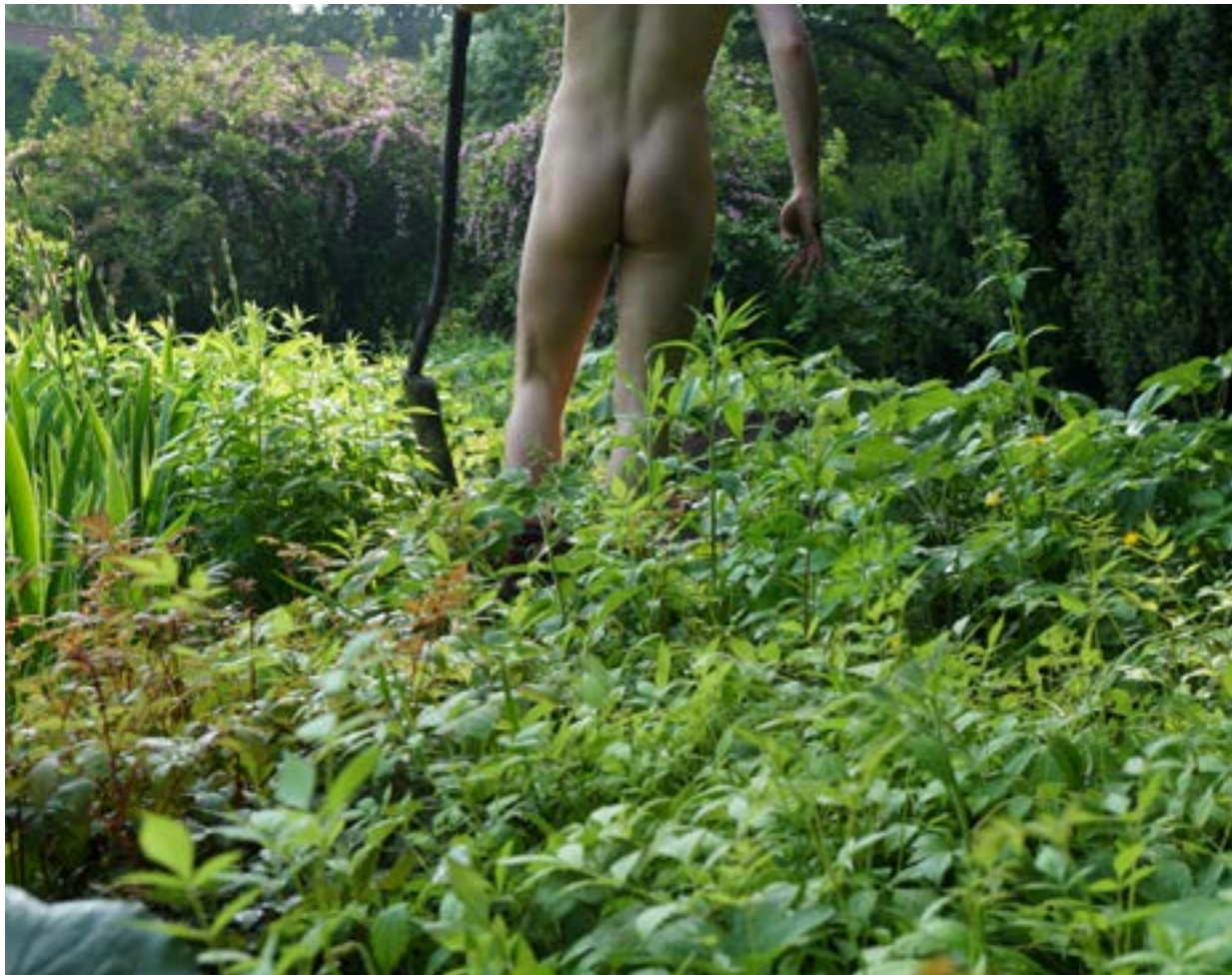
Jak u Niemczyka, tak i tu życie i sztuka pozostają właściwie nierozzerwalne. Całe działanie rozmywa się w codziennych czynnościach, rozciąga się w czasie, pozostawiając jedynie drobne materialne ślady. Jest w nich zarówno seksualny ładunek, jak i jakieś surrealne zakłócenie: artysta puszczający bańki mydlane na szczątkach fontanny, nagi mężczyzna zakopujący jeden z tych szczątków w ogrodzie, nagły spazm pośrodku sennego placu...

Wątki homoerotyczne pojawiają się u Branasa wcześniej. *Serce i wiara to znak pedala* to fotograficzny dyptyk z 2010 roku, w klimatach *Fag Fighters* Karola Radziszewskiego, ze szczyptą performanskiego przywiązania do autentycznego angażowania (czytaj: kaleczenia) ciała. Mamy więc nieco dresiarzką estetykę krzyża i serca wyciętych na piersi artysty oraz scenę masturbacji nagego chłopaka w kominiarce na głowie. Podobnie jak w wideoperformansie *Kto nie skacze, jest pedalem* Branas wychodzi od stygmatyzującego, homofobicznego hasła, przyjmując je za swój emblemat i zamieniając w atrybut homoerotycznej, maskulinistycznej siły, łącząc *shame* i *pride*.

Cały projekt odwołujący się do figury św. Sebastiana to jednak przede wszystkim hołd dla Krzysztofa Junga, szerszej publiczności przypomnianego w zeszłym roku wystawą *Krzysztof Jung. Przemiana* w Salonie Akademii. Z subtelnych Jungowskich „nitkowań” Branas wydobywa rys dramatyczny. Zaplatanie się w nitkowy kokon zastępuje brutalnym krępowaniem. Pająk zamienia się w pochwyconą muchę. Artysta staje na baczność, wyciąga rękę jak w rzymskim/nazistowskim pozdrowieniu. Nici nie chwytają ubrań, tylko nagie ciało. Linki wpijają się w wyciągniętą rękę aż do momentu, kiedy fizyczne zmęczenie wymusiło na artyście wyrwanie ich gwałtownie ze ścian.



Przemysław Branas, *Kawał chuja*, obiekt, 2017, fot. Studio FILMLOVE



Przemysław Branasa, *Jeden krok w przód, jeden w bok, jeden krok w tył*, dokumentacja performansu, 2015, ogród Muzeum Archeologicznego w Krakowie

W twórczości Branasa życie i sztuka pozostają właściwie nierozdzielne. Całe działanie rozmywa się w codziennych czynnościach, rozciąga się w czasie, pozostawiając jedynie drobne materialne ślady.

Ta odbijająca się w pracach fascynacja nieco zapomnianymi wątkami z rodzimej historii sztuki również zbliża Branasa do Karola Radziszewskiego, ale ostatecznie obaj zupełnie rozchodzą się na polu estetyki. Widać to było w stworzonej wspólnie przez nich obu części wystawy *pany chłopcy chłopcy pany* w nowosądeckim BWA Sokół, kuratorowanej przez Wojciecha Szymańskiego i Magdaleny Ujmę. Podczas gdy Radziszewski chętnie żongluje estetykami w zależności od kolejnych projektów, Branasa raczej pozostaje wierny określonym strategiom, mediom, sposobom pracy, wychodzącym od obiektów i kulminującym w działaniach. Działania zaś określić by można terminem, którego Jung używał dla swoich performansów, czyli „teatrem plastycznym” – ważna jest w nich nie tylko wyrazista strona wizualna, ale i element odgrywania pewnego określonego scenariusza, niekiedy, jak w *Kurzu*, po wielokroć.

W tej teatralności, zmysłowości ubranej w fantazyjne kostiumy, eksploracji seksualności w wymiarze nie tyle kulturowym, co bardzo cielesnym, namacalnym, osobistym, egzotyce i mitologizacji rzeczywistości Branasa jest jak najdalszy od kanonu polskiego performansu, za to zaskakująco bliski Matthew Barneyowi. Zwłaszcza we wczesnym, poprzedzającym epickie filmowe długie metraże okresie tego ostatniego, przypomniałym w zeszłym roku przez jego macierzystą galerię Barbary Gladstone. Okresie, w którym dopiero rodziło się zamiłowanie

do zawilego symbolizmu i łączenia performansu ze spektakularnymi instalacjami, a z całą siłą ujawniało się szczególne przywiązanie do tematyki płciowej tożsamości – w przypadku Barneya heteroseksualnego mężczyzny próbującego rozprawić się z aktualnymi kulturowymi normami męskości i zatrzeć ostrą granicę normatywnych genderowych podziałów.

Niecodzienne, lepkie, zmysłowe, organiczne, a z drugiej strony fabrycznie wytwarzane i chemicznie przetworzone materiały tworzą niby-gimnastyczne sprzęty, w performansach spotykają się iluzjonista Harry Houdini i futbolista Jim Otto, znany ze swojej sportowej niezłomności mimo niezliczonych urazów; to obiekty i postaci, które wydają się pochodzić z tego samego świata, co techniczno-organiczne, fragmentaryczne obiekty Branasa i jego queerowe performerskie personsy, jak u Barneya chętnie skrywające się pod wymyślnymi maskami. Tylko nicowanie własnego ciała jest u Branasa ostrzejsze, dosadniejsze niż w przypadku posiadającego wszystkie atrybuty społecznego uprzywilejowania białego, heteroseksualnego amerykańskiego artysty. Podczas gdy Barney w wideoperformansach wyciąga perły z ust i odbytu, Branasa poddaje się skaryfikacji i krępuje przeszyte kończyny. Cóż, jesteśmy w końcu w Europie Wschodniej, której symbolicznie patronować mógłby Oleg Kulik w roli kłusującego psa.

Do Europy z naszymi zmarłymi

Lokalna polska tożsamość, z jej postromantycznym imaginariem i poczem państwowych bohaterów, również znajduje odbicie w pracach Branasa. *Hiena* powstaje w okresie równym trwaniu regularnej ciąży, w wyniku wycieczek na jarosławski cmentarz. Jednak nie na groby, a do cmentarnych kontenerów na śmieci, w których artysta szuka niedopałonych wkładów do zniczy. Wyciąga je i przetapia. Cały proces – znów oparty na regularnie powtarzanej, wpłconej w codzienną aktywność czynności – dokumentują cztery migawkowe fotografie, zaznaczające węzłowe punkty tego procesu. Z zebranego w tym czasie materiału powstaje zgrabny, postminimalistyczny obiekt – stearynowy prostopadłościan. Wielkością przypomina prostą, chłopską, dziewiętnastowieczną dziecięcą trumnę. Te wielomiesięczne „dziady”, których bezimiennymi bohaterami drugoplanowymi stają się anonimowi, nigdy niepoznani nawet z nazwiska zmarli, prowadzą do powstania równie anonimowej formy, podstawowego rzeczownika w *lingua franca* globalnego świata sztuki. Jednocześnie ta chłodna, śmietnikowa alchemia jest podszyta „romantycznym” rysem, który według Mieczysława Porębskiego stanowi podstawową matrycę nadwiślańskiej wrażliwości. Ten swego rodzaju pomnik „Apokalipsy bez zbawienia” nasycza anonimową formę szeregiem konotacji historycznych, społecznych, religijnych, wreszcie artystycznych, przywołując na myśl artystów od Miroslawa Bałki do Jerzego Kaliny.

Z mitem bohatera mierzy się Branasa w serii prac na wystawie *Praca-technika* (pierwotnie mającej nosić przewrotny i zaczepny tytuł *Chwała bohaterom*) w Project Roomie CSW Zamek Ujazdowski. Jej centralną postacią jest generał Józef Bem, człowiek niezliczonych zasług z punktu widzenia polskiej (ale i węgierskiej oraz tureckiej) historii, bohater powstania listopadowego, jedna z czołowych postaci Wielkiej Emigracji. Choć może należałoby powiedzieć: nie Józef Bem, a raczej Murad Paşa. To pod tym nazwiskiem zmarł w Aleppo generał, po dokonaniu konwersji na islam, będącej biletem wstępu do tureckiej armii, w której służył w ostatnim okresie życia. Branasa odtwarza długą podróż, jaką z tureckiego cmentarza wojskowego do tarnowskiego parku Strzeleckiego przebyły szczątki Bema wiele lat po jego śmierci, pod koniec lat 20. XX wieku, gdy młoda II RP, budująca swoją nowoczesną tożsamość, z pompą powitała jednego ze swych bohaterów. W Tarnowie spoczął on w spektakularnie wyniesionym ponad powierzchnię parkowego stawu klasycyzującym mauzoleum, zaprojektowanym przez Adolfa Szyszke-Bohusza.

Tutaj Branasa zaczyna swoją podróż, odbywaną pociągiem, tak jak podróżowały szczątki generała, tyle że w przeciwnym kierunku, ku targanej konfliktem Syrii. Kończy ją na granicy turecko-syryjskiej w meczecie oddalonym o kilkadziesiąt kilometrów od Aleppo. Tam, w obecności muezina, dokonuje formalnej konwersji na islam. Historia rozgrywa się na opak, zgodnie z kursem historycznej polityki, powracającej koślavo do idei międzymorza. Towarzystwem jej surrealne obiekty – odtworzona w plastelinie tablica z mauzoleum Bema z inskrypcją *Ferik Murad Paşa*, zapisaną alfabetem arabskim (*ferik* to nadany Bemowi przez tureckie władze tytuł wojskowy, odpowiednik generała) oraz model współcześnie produkowanego pocisku kasetowego, obklejony peerelowskimi banknotami z podobizną Bema. Śladem całości, obok form nawiązujących do pamięci podtrzymywanej w międzywojniu i Polsce Ludowej, jest też produkt na wskroś współczesny, przystosowany do dzisiejszej konsumenckiej fantazji, którym nie wzgardziłyby zapewne ani bywalcy fashion weeków, ani miłośnicy „mody patriotycznej”. To kostium marki Valentino, na którym artysta zlecił wyszycie napisu *Ferik Murad Paşa*, opakowany w prostą drewnianą skrzynię. Na jednej ze stron widnieje orzeł z polskiego godła nałożony na kaligrafowaną szahadę, formułkę muzułmańskiego wyznania wiary, nadziany na nią jak na rożen.

Kiedy Gauguin spotyka Lovecrafta

Powstawanie kulturowych mitów i społecznych podziałów znajduje u Branasa najpełniejszą formę w *Narodzinach czarnego i białego*, prostej wizualnie, ale ze względu na intensywny zapach na swój sposób spektakularnej rzeźbiarskiej instalacji. Spotykają się tu odurzająca zmysłowość, sugestywny realizm i klasyczna powściągliwość kompozycji. Punktem wyjścia staje się ceramiczna dziecięca główka. Artysta

trafia na nią przypadkiem w Czechach, w praskim antykwariacie. Uchwycona jest w naturalistycznym, niemal przerysowanym krzyku. Przypomina popularne w dziewiętnastowiecznej rzeźbie studia fizjonomiczne, choć niewykluczone, że wzorowana jest na fragmencie większej kompozycji rzeźbiarskiej przedstawiającej motyw narodzin Chrystusa. Branasa wykonuje jej lustrzaną kopię z gipsu, pomalowaną na czarno. Ustawia obie główki nad dużą płaską rynną, wypełnioną oleistym, czarnym dziegiem. Jego przyjemny, drzewny zapach w dużym natężeniu szybko staje się natarczywy. W pierwotnym kontekście wystawy *pany chłopcy chłopcy pany* ważna jest historia wykorzystywania dziegiu. Ta substancja, wytwarzana od wieków poprzez suchą destylację drewna i kory w ziemnych dołach, była swego czasu wszechobecna. Świat rewolucji przemysłowej i wyspecjalizowanej medycyny wyłaniał się ze świata spowitego lepką, czarną mazią. Leczone nią najróżniejsze dolegliwości, uszczelniano drewno, smarowano koła, impregnowano tkaniny. Dziegiem opływała codzienność chłopstwa, ale jako ważne dobro eksportowe Rzeczypospolitej, między XV a XIX wiekiem dziegieć napędzał też maszynę feudalnego wyzysku. Alchemiczna transmutacja drewna w leczniczą substancję trwała nadal, przybierając ostatecznie postać złota w szlacheckich sakwach.

Wskazując na genezę pracy, artysta przywołuje tahitańskie zapiski Paula Gauguina wydane pod tytułem *Noa Noa*, co w języku maoryskim oznacza „bardzo wonny”. Dla francuskiego malarza „bardzo wonne” były na Tahiti zarówno

Branas nieraz porusza się w idiomie klasycznego performansu, wciąż go przy tym podkopując, i to na wielu poziomach – odnosi się nie tylko do samych strategii performatywnych, ale i do instytucjonalnego obiegu, w którym performans funkcjonuje, systemu rezydencji i festiwalu.



Przemysław Branasa, *Narodziny czarnego i białego*, 2016, fot. dzięki uprzejmości artysty

elementy tropikalnej flory, jak i, jakżeby inaczej, ciała mieszkańców. Zwłaszcza jego młodej *wahine*, żony. Nie można Gauguinowi odmówić entuzjazmu dla egzotycznej z jego punktu widzenia kultury, nawet jeśli ten entuzjazm był z ducha kolonialny. Jednak kontakt z instalacją Branasa, bardziej niż egzotyczne peregrynacje *wannabe* Maorysa, przypomina zanurzenie się w mglistej, lepkiej atmosferze Lovecraftowskiej historii o Cthulhu. Pradawne zło zaludniające karty opowiadań „samotnika z Providence”, przedmiot kultu „wynaturzonych” ludzkich szczepów na krańcach cywilizacji, istoty przerażające, istniejące na marginesach poznanej świata, do którego zaczynają przenikać – to nie tylko wytwór niezwyklej fantazji. Mitologia Lovecrafta, na co zwrócił uwagę w poświęconym mu eseju Michel Houellebecq, zbudowana została również na frenetycznej kompensacji żarliwego, choć w codziennym życiu starannie skrywanego pod maską prowincjonalnego dżentelmena, rasizmu pisarza. „Były to monstrualne [...] krzyżówki pitekanropa i ameby, jakby niezdarne ulepione z cuchnącego i lepkiego błota wydobytego z gnijącego bagna” – tak pisarz w swoich dziennikach opisuje nowojorskich imigrantów. Branasa tworzy więc sytuację, która budzi bardzo ambiwalentne skojarzenia, pozostawiając najprostsze elementy: dwa identyczne, choć z pozoru zupełnie odmienne fragmenty dziecięcego ciała i obezwładniający zapach, który poprzedza racjonalną klasyfikację i stanowić może zarzewie tak prostodusznej fascynacji, jak i chorobliwego strachu.

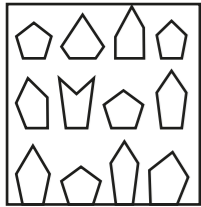
Don Kichot w beużytecznej masce

Z tego samego pnia onirycznej wyobraźni wyrastają maski, które Branasa wielokrotnie wykorzystuje w swoich pracach. Łączy je wykorzystywanie licznych organicznych materiałów i afunkcjonalna natura – mało która nadaje się do założenia. Nie tylko nie można patrzeć przez nie – często wydaje się, że to one patrzą na widza. *Maska erekcyjna 02* w otworach na oczy posiada wypełnienie. Jest nim ferrofluid umieszczony na magnesach, ciecz, która w ten sposób pozostaje płynna i szklista, przypominając prawdziwe źrenice. Podobnie afunkcjonalny jest *The Holy Hole*, obiekt w formie książki z dołączonymi od wewnętrznej strony gipsowymi dłońmi, kciukami i palcami wskazującymi obejmującymi wycięte w okładce otwory do podglądania, rodem ze slapstickowych komedii. Kompozycja z wypisanym na burgundowej okładce złotymi literami tytułem nawiązuje z jednej strony do *Świętej góry* Alejandra Jodorowskiego, należącej do sztandarowych dzieł filmowego surrealizmu, a z drugiej do tak zwanych *glory holes*, służących do anonimowego obciążania w publicznych toaletach. Wykonana z tykwy, podobnie jak *Maski erekcyjne*, część rzeźby *Kawał chuja* nad oczami ma wyryte schematyczne oczy, podobnie jak w maskach wykorzystywanych w różnorodnych kulturach podczas walki, w których dla zmylenia przeciwnika oczy malowano nad lub pod faktycznymi wycięciami.

Rzadko co jest więc u Branasa tym, czym się wydaje. Od wczesnych lat także maksymalizm idzie w parze z dążeniami do wyrazowego puryzmu. Jak w *Mapie (nie)pamięci*, zrealizowanej z Sylwią Galon w 2010 roku w gdańskiej Wyspie instalacji poświęconej znikającym pozostałościom Stoczni Gdańskiej, stworzonej z elementów wykorzystywanych niegdyś przy odlewaniu części statków, odnalezionych w jednym ze stoczniowych magazynów. Instalacja w stylu map Mony Hatoum wypełnia całe pomieszczenie, pozostaje przy tym w równowadze delikatnej jak kostki domina. Jest krucha, prekarna, a na pierwszy rzut oka niemal niewidoczna.

Performansy w momencie wykonywania często widoczne są jedynie we fragmentach, roztapiając się w codziennej rzeczywistości, obiekty mają iluzoryczną funkcjonalnością. Branasa nieraz porusza się w idiomie klasycznego performansu, wciąż go przy tym podkopując, i to na wielu poziomach – odnosi się nie tylko do samych strategii performatywnych, ale i do instytucjonalnego obiegu, w którym performans funkcjonuje, systemu rezydencji i festiwalu. Uczestniczy w nim, ale stara się za każdym razem nieco tę maszynę wykołować, wytrącić jej uczestników z drzemki, podważyć obowiązujące prawidła. Nieraz powraca widmo nieuchronnej porażki. Ale w odróżnieniu od mistrza zamieniania porażki w spektakl, Oskara Dawickiego, Branasa nie przeprosza, nie płacze ani nie znika. Jest w tym jakaś celebrowanie donkiszoterii, ale i resztki wiary w moc estetyki jako polityki, tłące się pośród obrazów homoerotycznej zmysłowości okraszonych surreálną fantazją i draśniętej romantycznym ukąszeniem.





Na przekór symulakrom *Rzeczy warszawskie* w Muzeum Warszawy

TEKST: Oliwia Bosomtwe
FOTOGRAFIE: Michał Matejko

Wystawa w Muzeum Warszawy jawi się jako produkt teoretycznych rozważań nad stosunkiem do przedmiotów. Na przekór dominującym tendencjom autorzy zrezygnowali z narracyjnej opowieści o Warszawie. Czy skutecznie?

Ostatnia dekada przyniosła Polsce ekspansję muzeów historycznych, postrzeganych jako budulec narodowej tożsamości i kultury. Tworzeniu nowych instytucji towarzyszą pytania o to, jakimi środkami opowiadać o przeszłości oraz jaką tworzyć narrację na jej temat. Otwarte w 2004 roku Muzeum Powstania Warszawskiego (MPW) wskazało kierunek, w którym następnie podążyło wiele instytucji muzealnych w Polsce. Powstało muzeum spektakularne, imitujące doświadczenia powstańców, angażujące publiczność sceniczną aranżacją przestrzeni. Kilka miesięcy temu ponownie otwarto podwoje Muzeum Warszawy (MW, do 2014 roku Muzeum Historyczne m.st. Warszawy), prezentując publiczności nową wystawę stałą (zwaną główną) pod nazwą *Rzeczy warszawskie*. Czy zastosowana przez MW strategia, oparta na zwrocie ku rzeczom, będzie nowym drogowskazem dla innych instytucji?

Gabinet Sreber i Platerów Warszawskich,
fragment ekspozycji



Gabinety

Nowa wystawa jest elementem trwającego procesu modernizacji instytucji, od 2014 roku przebiegającego pod hasłem „OdNowa”, a zapoczątkowanego przez nową dyrekcję: dyrektor Ewę Nekandę-Trepkę i wicedyrektora do spraw merytorycznych, a zarazem głównego kuratora wystawy – Jarosława Trybusia. Jego częścią był gruntowny remont staromiejskich kamienic, w których MW mieści się od 1939 roku (wówczas jako Muzeum Dawnej Warszawy)¹. Cała inwestycja, o wartości 64 mln złotych, została częściowo dofinansowana przez Norweski Mechanizm Finansowy i Mechanizm Finansowy Europejskiego Obszaru Gospodarczego, a w większości sfinansowana przez Urząd m.st. Warszawy².

W maju 2017 roku publiczności zaprezentowano tylko pierwszą część wystawy, w skład której weszły Gabinety: Archeologiczny, Syren Warszawskich, Pomników Warszawskich, Suwenirów, Pocztówek, Widoków Warszawy, Portretów oraz Sreber i Platerów Warszawskich. Większa część wystawy, 13 gabinetów poświęconych między innymi brązom, detalom architektonicznym, fotografiom, opakowaniom oraz planom, mapom czy rysunkom architektonicznym, zostanie otwarta jesienią.

Co udostępniło do tej pory? Zwiedzanie wystawy rozpoczyna się od umiejscowionej w piwnicach części *Dane warszawskie* autorstwa Pawła Jaworskiego, Zofii Oslislo-Piekarskiej, Grzegorza Piątka, Karola Piekarskiego i Klementyny Świeżewskiej. Piekarski jest związany z ośrodkiem Medialab Katowice zajmującym się tworzeniem „interdyscyplinarnych przedsięwzięć na pograniczu sztuki, designu i technologii wykorzystujących media cyfrowe do badania miasta i tworzenia nowych narracji dla Katowic”³. Kuratorzy pracujący nad tą częścią ekspozycji mieli spojrzeć na stolicę podobnie jak zespół Medialabu na Katowice, gdy tworzył wystawę *Apetyt na radykalną zmianę. Katowice 1865–2015*⁴. Rzeczywiście, intuicja, by podążać za *big data*, wydaje się słuszna i pozwoliła przedstawić problematykę urbanistyczno-demograficzną w nowatorski sposób, prezentując miasto z perspektywy statystycznej.

W staromiejskich piwnicach obok danych zlokalizowano Gabinet Archeologiczny (kuratorka Karolina Blusiewicz). Dla tych, którym archeologia kojarzy się przede wszystkim z odkopywaniem śladów starożytnych kultur, aktualność tej części ekspozycji może być zaskoczeniem. Warszawską archeologię należy bowiem wiązać przede wszystkim z odkrywaniem kultury materialnej późnego średniowiecza i czasów nowożytnych, aż po znaleziska z pierwszej połowy XX wieku obrazujące dramat drugiej wojny światowej utrwalony w przepalonych przedmiotach o niemal współczesnej formie. Jednym z ciekawszych obiektów w Gabinetie Archeologicznym jest fajansowy nocnik typu „Bourdaloue” z początku XVIII wieku. Ekspонат został opatrzony szerszym komentarzem kuratorskim, którego autorka przywołuje anegdotę związaną z genezą powstania tych szczególnych utensyliów o wydłużonym kształcie.

Na poziomie „zero” zwiedzających czekają nietypowe zbiory – syreny, miniatury pomników, suweniry i pocztówki. W *Danych warszawskich* schematycznie zaprezentowana została

ewolucja wizerunku syreny w stołecznej ikonografii, którą częściowo można śledzić na przedmiotach zgromadzonych w poświęconym jej gabinecie. Kuratorowi Krzysztofowi Zwierzowi udało się skompletować zestaw licznych obiektów ze znakiem syreny. Trudno powiedzieć, czy ilość działa na korzyść przekazu. Obiektów jest wiele, są prezentowane równorzędnie. Być może lepiej byłoby mocniej wyeksponować najciekawsze przedmioty – jak klamki z miejskiego ratusza, do których dodano szerszy komentarz, także pod względem aranżacji przestrzeni. Do problemu prezentacji obiektów wiodących jeszcze powrócę.

Gabinet Pocztówek autorstwa Elżbiety Kamińskiej przypomina widzom o pocztówkowym szale. Jak w piosence Perfektu – kiedyś pocztówek każdy miał „z pięćset”.

W Gabinetie Pomników Warszawskich sprytnie wykorzystano *modella* i miniatury znanych stołecznych monumentów. Turyści i warszawiacy przyzwyczajeni do widoku tych obiektów w makroskali, tutaj mogą im się przyjrzeć z innej perspektywy. W sali znajdują się między innymi miniatury *Pomnika Poległych Lotników (Pomnik Lotnika)* Edwarda Wittiga, *Kolumny króla Zygmunta III Wazy* wykonanej w pracowni brązowniczo-grawerskiej Władysława Miecznika z okolic 1950 roku czy *Pomnika Poległych Saperów* dłuta Mieczysława Lubelskiego. Zgodnie z konwencją wystawy miniatury pomników zostały potraktowane jak obiekty muzealne i wyrwane ze swojego przestrzennego kontekstu. W Muzeum Warszawy można je kontemplować jako przedmioty gabinetowe, niewielkie rzeźby odslaniające swoją fakturę, kształt czy zamysł autora, a nie jako fragmenty miejskiej tkanki.

Z punktu widzenia tradycyjnych strategii muzealnych zupełnie nietuzinkowe są Gabinety Suwenirów i Pocztówek. Ten pierwszy, kuratorowany przez Agnieszkę Dąbrowską i Monikę Siwińską, stanowi przegląd warszawskich pamiątek, poczynając od osiemnastowiecznego miśnieńskiego czajnika z widokami prawo- i lewobrzeżnej Warszawy, wzorowanymi na wedutach Bernarda Bellotta, zwanego Canaletto, aż po wyroby z drugiej połowy XX wieku – jak porcelana z motywem architektury sejmu, ładowska makata z widokiem staromiejskich kamienic czy wytwór Cepelii: papierośnica z przedstawieniem trasy W-Z. Te drobne przedmioty, często o wartości raczej sentymentalnej niż artystycznej, pokazują historię upamiętniania wizerunku miasta w różnych epokach, a także sporo mówią o rozwoju rzemiosła artystycznego na przestrzeni wieków. Tak skomponowany Gabinet Suwenirów może być punktem wyjścia nie tylko dla rozważania



Miniatura pomnika Poległych Lotników (zwanego pomnikiem Lotnika), Gabinet Pomników Warszawskich, fragment ekspozycji

1 Andrzej Sołtan, *Muzeum Historyczne m.st. Warszawy 1936–2006*, „Almanach Muzealny” 2007.

2 Por. *Muzeum Warszawy*, <http://muzeumwarszawy.pl/kategoria/muzeum-odnowa/> [dostęp: 4.07.2017].

3 *O medialabie – Medialab Katowice*, <https://medialabkatowice.eu/o-medialabie/> [dostęp: 4.07.2017].

4 *Project Overview | Gallery_Categories | Appetite for Radical Change. Katowice 1865–2015 – Exhibition Documentation*, <http://appetiteforchange.eu/gallery-category/overview/> [dostęp: 4.07.2017]; trzeba podkreślić, że identyfikacja wizualna *Danych warszawskich* jest utrzymana w estetyce wystawy katowickiej.



Gabinet Pocztówek, fragment ekspozycji

ewolucji stylów z perspektywy historii sztuki, ale i dla snucia opowieści o przemianach społeczno-klasowych, które kryją się za zaprezentowanymi przedmiotami.

Gabinet Pocztówek autorstwa Elżbiety Kamińskiej przypomina widom o pocztówkowym szale. Jak w piosence Perfektu – kiedyś pocztówek każdy miał „z pięćset”. Te niewielkie, papierowe artefakty zostały potraktowane z pietyzmem, umieszczone w niewielkich, czarnych gablotkach oraz każdy z osobną oświetlony. Podobnie jak pamiątki z podróży, tak i pocztówki często mają charakter przedmiotu tymczasowego, który swoją funkcję pełni przez krótką chwilę, gdy adresat cieszy się z pozdrowień otrzymanych od bliskich z daleka. Ekspozycja w Muzeum Warszawy pokazuje przede wszystkim, jak istotnym elementem codzienności była niegdyś *carte postale*, którą dzięki Henrykowi Sienkiewiczowi dziś nazywamy pocztówką. Wydobyte pocztówek z muzealnych magazynów wpisuje się w tendencję zwrotu na polach działalności twórczej i naukowej zainteresowania tymi niewielkimi kartami – pocztówki były istotnym materiałem między innymi w twórczości Jana Działkowskiego. Na wystawie zasygnalizowano także dwustronny charakter pocztówek, w których często pamiątkowy obrazek kontrastuje z treścią zapisków na drugiej stronie. Kolekcja ta wyraźnie wskazuje, że pocztówki mogą otwierać nietypowe perspektywy badawcze. Warto choćby przypomnieć książkę Pawła Szypulskiego *Pozdrowienia z Auschwitz*, w której autor analizował fenomen turystycznych pocztówek z obozu zagłady. Karty pocztowe pozostają interesującym źródłem historycznym, które wciąż czeka na nowe, pogłębione badania⁵.

Na pierwszym piętrze zwiedzający mogą odwiedzić trzy Gabinety: Widoków Warszawy, Portretów oraz Sreber i Platerów Warszawskich. Zdecydowanie najciekawszy wydaje się Gabinet Portretów. Kuratorzy Magdalena Wróblewska i Paweł Ignaczak podzielili ekspozycję na cztery sekcje: ludzi władzy, wojskowych, przedstawicieli różnych zawodów oraz kobiet. Dzięki takiej decyzji udało się uwypuklić szczególny charakter zbiorów Muzeum Warszawy, którego kolekcja powstawała inaczej niż w przypadku muzeów narodowych. Próżno szukać tam wielkiego malarstwa europejskiego; do dyspozycji kuratorów pozostały lokalne prace artystów trzeciego, czwartego rzędu – z kilkoma współczesnymi wyjątkami (Wojciech Fangor, Karol Radziszewski). Takie dzieła przypominają, że historia sztuki to nade wszystko historia tworzenia kanonu arcydzieł przez wykluczenie lokalnych artystów o słabszym warsztacie czy koncentrację na wielkich narodowych narracjach⁶. I te wielkie narracje pojawiają się w Gabinetecie Portretów, choć w nieoczywisty sposób.

W sekcji kobiecej zachwyca portret Marysienki Sobieskiej (Marii Kazimiery de La Grange d'Arquien) nieznanego autorstwa. Kuratorzy przypominają o wielkim wpływie królowej na kształt miasta (nazwa dzielnicy Marymont) i ówczesną politykę, podkreślając jej talenty dyplomatyczne. W części poświęconej ludziom władzy ogromne wrażenie robi portret reprezentacyjny Bolesława Bieruta jako budowniczego Warszawy pędzla Michała Gawlaka, datowany na około 1955 rok. Kuratorski gest wyeksponowania tej niezwykle kontrowersyjnej postaci, kojarzonej przede wszystkim z terrorem epoki stalinowskiej, wydaje się

5 Paweł Szypulski, *Pozdrowienia z Auschwitz*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Edition Patrick Frey, Kraków–Zurych 2015.

6 Joanna Kurczewska, *Kanon kultury narodowej*, [w:] *Kultura narodowa i polityka*, red. Joanna Kurczewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000, s. 25–63.



Wizerunki żołnierzy, Gabinet Portretów, fragment ekspozycji

kontynuacją tematyki zaprezentowanej przez Muzeum Warszawy i Muzeum Sztuki Nowoczesnej na wystawie *Spór o odbudowę* w ramach siódmej edycji festiwalu Warszawa w Budowie w 2015 roku. To właśnie decyzje Bieruta związane z odbudową, a zwłaszcza dekret o komunalizacji stołecznych gruntów z 26 października 1945 roku, do dziś wpływają na kształt miasta oraz spory wokół reprivatyzacji.

Wśród portretów wojskowych najciekawszym i najbardziej kontrowersyjnym akcentem jest obraz Karola Radziszewskiego z 2017 roku prezentujący półnagą postać czarnoskórego Augusta Agboli O'Browna, pseudonim Ali, uczestnika powstania warszawskiego. Decyzja o umieszczeniu półnagi wizerunku mężczyzny na tle białoczerwonej flagi była poprzedzona burzliwą dyskusją kuratorów. W zbiorach muzeum znajduje się także drugi portret powstańca w stroju wojskowym, jednakże autorzy wystawy zdecydowali się wyeksponować bardziej dosłowne przedstawienie, stojące w opozycji do pozostałych obrazów prezentujących wojskowych w mundurach. Wybór zaskakuje. Czy zwyciężyła potrzeba wzbudzenia kontrowersji i ekspozycji homoerotycznego aspektu portretu?

Gabinet Widoków Warszawy chyba najbardziej obnaża niedostatek komentarza kuratorskiego będący konsekwencją przyjętej strategii ekspozycyjnej skoncentrowanej na przedmiotach. Podobnie jak w przypadku portretów także tutaj publiczności zaprezentowano przegląd dzieł lokalnych twórców o zróżnicowanej wartości artystycznej. Wiele z nich kryje ciekawą historię przemian społecznych i klasowych, co częściowo udało

Wśród portretów wojskowych najciekawszym i najbardziej kontrowersyjnym akcentem jest obraz Karola Radziszewskiego z 2017 roku prezentujący półnagą postać czarnoskórego Augusta Agboli O'Browna, pseudonim Ali, uczestnika powstania warszawskiego.

się pokazać przez ewolucję malarstwa od osiemnastowiecznych widoków miasta, przez realizm, formy awangardowe, *Trójkę murarską* Wojciecha Fangora, aż po *Budowę Dworca Centralnego* pędzla Edwarda Dwurnika z 1974 roku, będącą ciekawym przykładem rozrachunku powojennego pokolenia z socrealizmem⁷.

Zdecydowanie najciekawszym obiektem malarskim na wystawie jest mural Wojciecha Fangora *Kucie kos*, po raz pierwszy odsłonięty w 2013 roku. Malatura powstała w 1954 roku,

7 Por. Luiza Nader, „Co za wstyd!” *Historiografia o socrealizmie w latach 80.*, [w:] *Odrzucone dziedzictwo*, red. Karol Sienkiewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2011, s. 86–101.



Ułamki fajek holenderskich, Gabinet Archeologiczny, fragment ekspozycji

jednak – ze względu na zmiany w koncepcji wystawy – nie została wówczas odsłonięta. Obecnie jest prezentowana w osobnej sali, co pozwala na niczym niezakłóconą kontemplację tego wspaniałego dzieła o żywej, pulsującej kolorystyce. Sposób wyeksponowania malatury Fangora, podobnie jak obecność portretu Bieruta, wydaje się kolejnym nawiązaniem do historii Muzeum Warszawy, nierozłącznie związanej z okresem lat 50., często wypieranym

o wybranych momentach z przeszłości. We wstępie do katalogu wystawy główny kurator Jarosław Trybuś pisze o takich strategiach następująco: „Narracyjne ekspozycje muzealne ilustrowane oryginalnymi rzeczami są więc mistyfikacjami i jako takie reprezentują – niech nie zmyli nas gra słów – przedmiotowy stosunek do rzeczy. Można też w nich dostrzec przejaw disneylandyzacji, która wkracza do nowych muzeów jako pożądana przez publicz-

O wystawach narracyjnych prezentowanych w muzeach historycznych można myśleć w kategoriach Baudrillardowskiego symulakru. Celem takiego muzeum jest zaprezentowanie wykreowanej narracji o przeszłości przy pomocy obiektów oryginalnych i sztucznych artefaktów umieszczonych w przestrzeni o charakterze scenografii.

z głównego nurtu debaty publicznej. Warto przypomnieć, że pierwotnie Muzeum Dawnej Warszawy miało zostać po wojnie przemianowane na Muzeum Pracy i Rozwoju Społecznego. Z pomysłu zrezygnowano, lecz w latach 50. istniał Dział Ruchów Społecznych, a „Muzeum tylko marginalnie podejmowało problematykę warszawską, zajmując się głównie popularyzowaniem tak zwanych postępowych tradycji w dziejach narodu i państwa. Świadczą o tym choćby tytuły wystaw: *1 maja w Warszawie 1890–1951* (1951), *Przyjaźń polsko-radziecka w tradycji historycznej* (1951), *Wielki proletariat* (1952), *W 90. rocznicę powstania styczniowego* (1953), *Komuna Paryska i udział w niej Polaków* (1953) i tak dalej⁸. Zarówno *Kucie kos*, jak i jeden z socrealistycznych obrazów Fangora prezentowany w Gabinetach Widoków Warszawy mogą być interpretowane jako próba adaptacji postulatów nowej muzeologii związanych z koniecznością autoanalizy i zrozumienia przeszłości swojej instytucji⁹.

Strategia wystawiennicza

Model aranżacji przestrzeni dominujący w nowych polskich muzeach narracyjnych opiera się na kreowaniu sytuacji, w której zwiedzający może doświadczać określonej sytuacji dzięki zastosowanym rozwiązaniom wizualno-dźwiękowym¹⁰. Sale wystawowe stają się miejscem symulacji estetyki, nastroju i innych elementów określających prezentowany temat. Doskonałymi przykładami zastosowania takich strategii są Muzeum Żydów Polskich Polin w Warszawie czy Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku. W tych obiektach twórcy wystaw operują rekonstrukcją totalną, prezentując między innymi wycinki ulic z okresu międzywojennego.

Zespół kuratorski w Muzeum Warszawy nie chciał tworzyć kolejnego muzeum historycznego snującego opowieść

ność i sponsorów [...]. Ta zdisneylandyzowana linearna narracyjność, sprowadzająca rzeczy – świadków i uczestników historii do ról statystów, jest mniej wymagająca zarówno dla opowiadających, jak i dla odbiorców. Cóż jednak po tym, jeśli w efekcie powstaje jednostronna, pozbawiona niuansów perspektywa oglądu dziejów? Rzeczywistość wokół nas jest złożona – taka była również w przeszłości¹¹. Piętnując zjawisko disneylandyzacji muzeów, Trybuś odnosi się do krytyki takich praktyk muzealnych uprawianej przez Jeana Claira w książce *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*. Hasło „Disneyland” można także łączyć z koncepcją symulakru rozwijaną przez Jeana Baudrillarda. W tekście *Precesja symulakrów* Baudrillard opisuje Disneyland, by zaprezentować zjawisko wielopoziomowej symulacji, zerwania z rzeczywistością. Sądzę, że o wystawach narracyjnych prezentowanych w muzeach historycznych można myśleć właśnie w kategoriach Baudrillardowskiego symulakru. Celem takiego muzeum jest zaprezentowanie wykreowanej narracji o przeszłości przy pomocy obiektów oryginalnych i sztucznych artefaktów umieszczonych w przestrzeni o charakterze scenografii. Przedmioty te na poziomie hierarchii wizualnej zostają zrównane i podporządkowane opowieści. Ich indywidualne historie często pozostają zmarginalizowane, a na wystawie pełnią one przede wszystkim funkcje ilustracyjne.

W Muzeum Warszawy przyjęto radykalnie opozycyjną strategię wystawienniczą opartą na zwrocie ku rzeczom. Pod względem ekspozycyjnym jest to nawiązanie do nowożytnych *Kunstammer*. W poszczególnych gabinetach, często kameralnie oświetlonych, zgromadzono liczne przedmioty, eksponując je ze względów estetycznych i tematycznych niczym w szesnastowiecznym gabinecie osobliwości. Drogowskazem dla kuratorów była teoria Bjørnara Olsena poświęcona sprawczości i znaczeniu rzeczy¹². O intelektualnych korzeniach wystawy pisze Magdalena Wróblewska,

8 Andrzej Sołtan, *Muzeum Historyczne...*, dz. cyt., s. 21.

9 Por. Mieke Bal, *Dyskurs muzeum*, [w:] *Muzeum sztuki: antologia*, red. Maria Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 345–368.

10 Aleksandra Janus, *Muzeum i reprezentacje historii. Badania zwiedzających w polskich muzeach historycznych*, Wydział Historyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 28–29.

11 Jarosław Trybuś, *Wstęp* [do:] *Rzeczy warszawskie*, praca zbiorowa, Muzeum Warszawy, Warszawa 2017, s. 7–8.

12 Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy: archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. Bożena Shallcross, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

Wystawa *Rzeczy warszawskie* z perspektywy rodzimego pola muzealnego jest bez wątpienia przedsięwzięciem pionierskim. Próba niemal dosłownego przekładu teorii humanistycznych na język ekspozycji napotyka pewne ograniczenia, niemniej jednak podjęty wysiłek jest wart swojej ceny.

Gabinet Archeologiczny,
fragment ekspozycji

badaczka i kuratorka Gabinetu Portretów, w tekście *Rzeczy w muzeum* opublikowanym w katalogu wystawy. Dostrzega ona rozdźwięk między postulatami obcowania z rzeczami a muzealną rzeczywistością zamykającą przedmioty w gablotach oraz odwołuje się do postulatów odczytywania z przedmiotów ich biografii.

Skutki teorii

Wystawa w Muzeum Warszawy jawi się jako produkt teoretycznych rozważań nad stosunkiem do przedmiotów. Na przekór dominującym tendencjom autorzy zrezygnowali z narracyjnej opowieści o Warszawie. Czy skutecznie? Wydaje się, że zwrot ku rzeczom napotkał opór przyjętych rozwiązań wystawienniczych. Wyśrubowaną intelektualnie koncepcję zestawiono z niezwykle skrótowymi tekstami kuratorskimi pod redakcją Ewy Klekot, w których próżno szukać fenomenologicznych rozważań nad osobliwością rzeczy czy teoretycznych wyjaśnień dla podjętych na wystawie decyzji. W każdym gabinecie tylko kilka wybranych obiektów wiodących zostało otoczonych szerszym komentarzem. Pozostałym obiektom towarzyszą jedynie skromne metryczki informujące o datowaniu, autorze i pochodzeniu. W efekcie nie jest łatwo odczytywać mikrohistorie większości prezentowanych przedmiotów. Ten problem jest szczególnie widoczny w Gabinetach Sreber i Platerów, gdzie publiczności prezentuje się ogromny wybór elementów zastawy stołowej oraz wyposażenia wnętrz – te rzeczy milczą, a ich biografie pozostają tajemnicą. Szkoda, bo często, jak w przypadku kompletu śniadaniowego Teodora Wernera, o którym w swoim tekście pisze Wróblewska, są to historie niezwykle poruszające¹³.

Na skutek podjętych decyzji powstała wystawa przede wszystkim wizualna. Zamknięte w gablotach obiekty pozostają przede wszystkim swoimi wizerunkami – nie można ich dotknąć, poczuć faktury czy doświadczyć funkcjonalności przez manipulowanie przedmiotem. Czasem wizualna warstwa obiektu nie wzbudza zainteresowania ani pięknem, ani osobliwością. Takie zjawisko jest dostrzegalne zwłaszcza w Gabinetach Widoków Warszawskich, gdzie w ciężkich meblach ekspozycyjnych prezentowane są prace wykonane na papierze. Szuflady kryją rysunki i grafiki, często bardzo naiwne, prezentujące niewysoki poziom artystyczny. Ponieważ rysunkom nie towarzyszy rozbudowany komentarz pozwalający umieścić je w określonym kontekście, trudno postrzegać te obiekty inaczej niż przez powierzchnię,

niewyszukaną estetykę. Można przypuszczać, że z wystawy najczęściej wyniesie widz dobrze wykształcony, o wysokich kompetencjach, który będzie potrafił odczytać zakletą w przedmiotach opowieść o Warszawie. By dowiedzieć się więcej o historii prezentowanych rzeczy, na pewno warto wziąć udział w oprowadzaniu po wystawie lub skorzystać z bogatej oferty wydarzeń edukacyjnych.

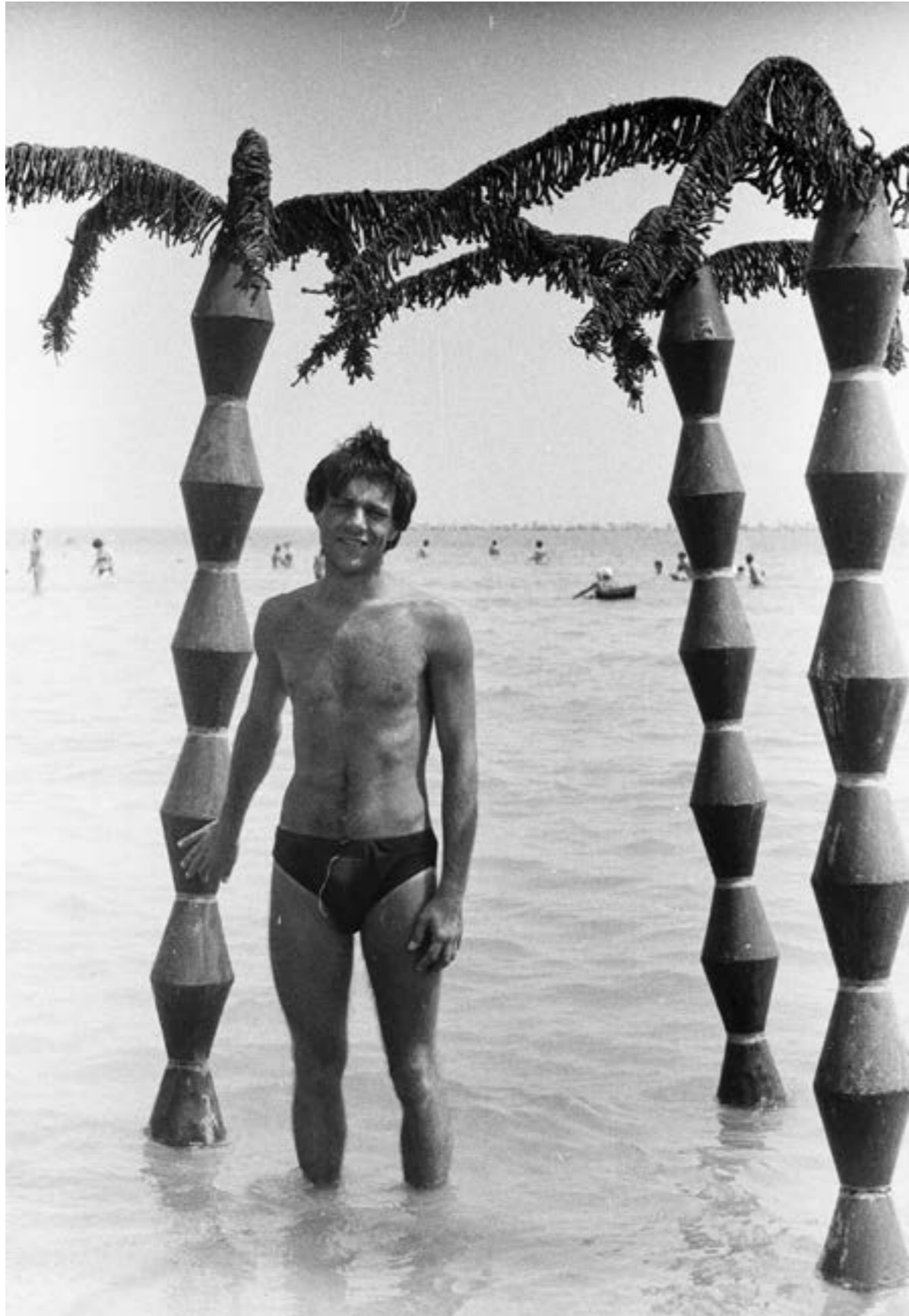
Na szczególną uwagę zasługuje odbywający się cyklicznie Szkicownik Warszawski pozwalający na kontemplowanie obiektów w trakcie rysowania.

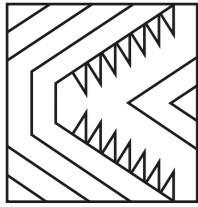
Wystawa *Rzeczy warszawskie* z perspektywy rodzimego pola muzealnego jest bez wątpienia przedsięwzięciem pionierskim. Próba niemal dosłownego przekładu teorii humanistycznych na język ekspozycji napotyka pewne ograniczenia, niemniej jednak podjęty wysiłek jest wart swojej ceny. Radykalna zmiana paradygmatu doprowadziła do porzucenia idei narracyjnej opowieści o przeszłości i teraźniejszości miasta na rzecz nowatorskiego eksperymentu. Pozostaje mieć nadzieję, że koncepcja rozwijana przez Muzeum Warszawy stanie się punktem wyjścia do debaty o strategiach wystawienniczych współczesnego muzeum i wyzwaniach, jakie stawia przed muzealnikami publiczność wpatrzona w ekrany telefonów. Czas pokaże, czy nowa ekspozycja będzie drogowskazem dla innych instytucji.

Na jesień zaplanowano otwarcie kolejnych gabinetów. Zwiedzający będą mogli zobaczyć warszawskie brązy, detale architektoniczne, fotografie, galanterię fotograficzną, kolekcję Ludwika Gocla, medale, opakowania firm warszawskich, plany i mapy Warszawy, relikwie, rysunki architektoniczne, kolekcję rodziny Schielów, ubiory i zegary warszawskie. Wydaje się, że druga część ekspozycji, ze względu na wybrane rodzaje zbiorów, o wiele bardziej dosłownie będzie koncentrować się na rzeczowości przedmiotów. Dopiero wówczas będzie można w pełni ocenić nowatorską koncepcję wystawy *Rzeczy warszawskie*.



13 Magdalena Wróblewska, *Rzeczy w muzeum*, [w:] *Rzeczy warszawskie...*, dz. cyt., s. 170.





Strach pożera duszę

Fragmentaryczny raport o sytuacji w węgierskiej kulturze

TEKST: Livia Páldi
TŁUMACZENIE: Stanisław Bończyk

Ostatnie lata pokazały boleśnie i wyraziście braki po dekadach, które nastąpiły po zmianie reżimu w 1989 roku – na Węgrzech niewiele miejsca pozostawiono, zarówno fizycznie, jak i intelektualnie, na stawianie czoła kontrowersjom i złożonościom historii oraz intelektualno-politycznej spuściźnie ostatniego stulecia.

Mijają dwa lata, odkąd cieszący się międzynarodowym uznaniem reżyser teatralny i aktywista Árpád Schilling stwierdził gorzko w jednym z wywiadów: „Konsensus, który do pewnego stopnia spajał społeczeństwo węgierskie z jego elitami politycznymi, dobiegł końca. Nastąpił rozpad”¹.

Wypowiedź ta padła tuż po premierze spektaklu *Lo-ser*, w którym dyrektor-założyciel teatru Krétakör poruszył wiele drażliwych kwestii, obsadzając się w roli rozgniewanego, radykalizującego się intelektualisty, który wdaje się w niemożliwy do zażegnania konflikt,

jakim jest próba pogodzenia bezkompromisowego zaangażowania politycznego z zachowaniem autonomii wypowiedzi artystycznej. Diagnoza Schillinga oparta jest na jego przeszło dwudziestoletnich doświadczeniach w pracy z zaangażowanym krytycznie teatrem, pracą na rzecz budowania społeczności, a także na publicznym zabieraniu głosu w sprawie odchyłeń w dziedzinach kultury i polityki, którym to zawdzięcza on otrzymanie w 2016 roku prestiżowej Nagrody im. Księżniczki Margriet². Decyzja Krétakóra z 2008 roku, aby nie wystawiać już „tradycyjnych” przedstawień,

¹ *Azt kéne mondanom: végem vani [I Should Say This Is the End of Me]*, rozmowę przeprowadziła Andrea Tompa, „Magyar Narancs” 2015, nr 8. Tekst wyłączony w wersji węgierskiej: <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/azt-kene-mondanom-vegem-van-93815/?orderdir=novekvo> [dostęp: 7.07.2017] [ze względu na publikację w magazynie drukowanym tekst został skrócony o przypisy zawierające wyłącznie odnośniki do stron internetowych instytucji bądź inicjatyw artystycznych – przyp. red.].

² Przyznanie w 2016 roku prestiżowej Nagrody im. Księżniczki Margriet stanowiło dowód uznania wobec kulturalnego i edukacyjnego zaangażowania Krétakóra, w szczególności zaś otwarcia w 2013 roku Free School – Wolnej Akademii, <http://kretakor.eu/post-en/freeschool-the-first-3-years/> [dostęp: 7.07.2017].

Katarina Šević,
Tehnica Schweiz, *Alfred
Palestra (Backhead
Mask)*, obiekt, 2014,
fot. Péter Rákosi, dzięki
uprzejmości artystów



wskazuje na zmianę perspektywy i poglądu w kwestii tego, jak uprawiać sztukę, aby prowadziła ona do zmiany – z jednej strony przez obalenie czwartej ściany, z drugiej – przez łączenie teatru i metod dydaktyki dramatycznej przy jednoczesnym tworzeniu krytycznej publiczności³. Dylematy ukazane w spektaklu *Loser* dotyczą wielu ludzi ze świata kultury i spoza niego – zwłaszcza tych, którzy dyscypliny artystyczne postrzegają jako złożone, kulturalne, edukacyjne i zaangażowane społeczno-politycznie medium funkcjonujące w ramach coraz to mniej demokratycznej działalności państwa. W kwietniu tego roku Schilling opublikował ostry wideomanifest – ubrany w bokserki, odnosi się w nim bezpośrednio do rządowego kwestionariusza konsultacyjnego „Powstrzymajmy Brukselę!”, będącego kolejnym już manipulatorskim ruchem władz mającym za zadanie usprawiedliwienie jej działań⁴. Narastający gniew, któremu artysta dawał wyraz w ostatnich wywiadach, przełożył się na wezwanie do nieposłuszeństwa obywatelskiego, nieakceptowania dalszych wymówek i zarzucenia bierności w zakresie walki z rządem.

Choć dzisiejszy kryzys ma podłoże historyczne, to większość najbardziej palących kwestii w sektorze kultury stanowi bezpośrednią konsekwencję dogłębnie zepsutej i destruktywnej polityki obecnego reżimu oraz prowadzonych przez niego kampanii ideologicznych⁵. Po przejściu państwa przez Fidesz pozytywne zmiany i przekształcenia w sektorze kultury współczesnej szybko zaczęto demontować, a do głosu doszli antyintelektualni krytykanci stawiający sobie za cel dyskredytowanie niewygodnych wypowiedzi krytycznych i narracji medialnych⁶. Już w latach 2011–2012 nie tylko pogorszyła się sytuacja ekonomiczna większości instytucji i niezależnych organizacji finansowanych przez państwo bądź miasta, ale w dodatku po wprowadzeniu nowej konstytucji nadano ultrakonserwatywnej Węgierskiej Akademii Sztuki (MMA)⁷ status organizacji pożytku publicznego. W konsekwencji ta instytucja została dosłownie obsypana państwowymi pieniędzmi (podobnie jak bliskie władzy organizacje obywatelskie, media i lojalni dyletanci) MMA przekazano także między innymi tak ważne miejsce kultury

jak Pałac Sztuki (Múcsarnok) w Budapeszcie. Nadane przez władzę uprawnienia i koncesje uczyniły z MMA niemal kolejne ministerstwo, które szybko stało się wyłączną instancją decydującą o podziale obowiązków i sposobie administrowania w dziedzinie węgierskiej kultury i sztuki, w tym w obrębie literatury, muzyki, sztuk pięknych, sztuki stosowanej, wzornictwa, architektury i tak dalej, a także w zakresie teorii, edukacji kulturalnej oraz lokalnego i międzynarodowego wystawiennictwa i reprezentacji artystów. Przestała w ogóle obowiązywać zasada równego traktowania. Nominacje dyrektorskie oparte są w większości na sympatiach politycznych i nepotyzmie, do czego dochodzi w sferach partii rządzącej. Kryteria zawodowe i wizja nie są już prawie w ogóle brane pod uwagę przy obsadzaniu stanowisk w sektorze kultury. Służące szerszej polityce centralizacji i kontroli przez ministerialne departamenty liczne decyzje władz o restrukturyzacjach w muzealnictwie, archiwach krajowych czy obszarach dziedzictwa narodowego i sektora akademickiego są podejmowane z rażącym pominięciem jakiegokolwiek debaty merytorycznej i przy braku zrozumienia wymogów praktycznych.

W 2017 roku pogłębił się polityczny i społeczny kryzys: nasiliła się retoryka antyimigrancka i antyunijna wspierana kampaniami medialnymi i billboardami, wciąż naruszano prawa mniejszości, ograniczono zapomogi społeczne, doszło do regresu w edukacji i opiece zdrowotnej oraz do wszczęcia przez władze szeroko zakrojonej wojny z finansowanymi przez podmioty międzynarodowe instytucjami i organizacjami pozarządowymi. Te ostatnie wprost nazwano zagrożeniem dla kraju, co najwyraźniejszy oddźwięk znalazło w niedawnej, powszechnie krytykowanej ustawie o organizacjach pozarządowych⁸ (w której pobrzmiwają echa wprowadzonej w Rosji w roku 2012 ustawy „antyagenturalnej”) oraz tak zwanego Lex CEU – wymierzonego nie tylko w międzynarodową prywatną uczelnię (założoną w 1991 roku, a w 1993 roku przeniesioną do Budapesztu), ale i w amerykańsko-węgierskiego miliardera George’a Sorosa, którego Fundacja Społeczeństwa Otwartego wspierają liczne projekty i organizacje

Árpád Schilling,
spektakl *Loser*,
Trafó Galéria,
Budapeszt,
2014,
fot. Sándor Fegyverneky,
dzięki
uprzejmości
teatru Krétakör



3 Fundacja Warsztatów Krétakör, która z powodu braku finansowania zakończyła działalność w 2016 roku, uchodzi za wzór w obrębie sektora non profit. „Należy być zdeterminowanym, gdy idzie o własne ideały artystyczne, i uczestniczyć w międzynarodowych sieciach i formach współpracy, by znaleźć finansowanie dla jakościowej sztuki. Krétakör i Fundacja Warsztatów stanowią przykład tego, jak można zrobić coś z niczego. Problem w tym, że tego rodzaju drobne inicjatywy tworzone w sektorze non profit nie są w obecnym systemie finansowania kultury zachęcane, by ubiegać się o finansowanie na poziomie samorządowym lub ogólnokrajowym. W efekcie głosy niezależne i krytyczne są w ostatecznym rozrachunku mocno ograniczane”, <https://www.boell.de/en/2014/12/29/theatre-financing-and-independent-theatre-scene> [dostęp: 7.07.2017].

4 Wersja wyłącznie węgierska: http://hvg.hu/kultura/20170405_schilling_arpad_nemzeti_konzultacio_video [dostęp: 7.07.2017].

5 Analiz sytuacji polityczno-kulturalnych na Węgrzech w ostatnim okresie dokonywali były dyrektor Ludwig Múzeum w Budapeszcie, Barnabás Bencsik, polski kurator i krytyk Stach Szablowski oraz uczestnicy dwudniowego sympozjum „Perfect Harmony” w Atenach – konferencji, podczas której dzielono się uwagami na temat dotyczących Europy Środkowej problemów w kwestiach sztuki, aktywizmu i polityki. Warto także wspomnieć o konferencji „House of Cards and What to Do about It: Institutions Today”, która odbyła się w Zagrzebiu w lipcu 2016 roku, do której ja również dołożyłam swoją cegiełkę w postaci prezentacji. W okresie późniejszym powstały artykuły kuratorki Eszter Szakács oraz artystki i socjolożki Ágnes Báthly. Zarys konferencji w Atenach znajdziemy w: Tereza Papamichali, *Perfect Harmony. Recent Art and Politics in Eastern Europe*, <http://magazynszum.pl/krytyka/transitions-3-symposium-perfect-harmony-recent-art-and-politics-in-eastern-europe> [dostęp: 7.07.2017]; Edit András, *Hungary in Focus: Conservative Politics and Its Impact on the Arts. A Forum*, „Artmargins”, 17.09.2013, <http://www.artmargins.com/index.php/interviews-sp-837925570/721-hungary-in-focus-forum> [dostęp: 7.07.2017]; Barnabás Bencsik, *The Captured Institutions of an Art Scene: Hegemonic Tendencies in Hungarian Cultural Politics since 2010*, [w:] *Art and the F Word. Reflections on the Browning of Europe*, ed. Maria Lind, What, How & for Whom/WHW, Sternberg Press–WHW, Zagreb–Tensta Konsthall, Stockholm 2014, <http://www.sternberg-press.com/?pageId=1530> [dostęp: 7.07.2017]; tekst autorstwa Stacha Szablowskiego dostępny pod adresem: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6548-po-prostu-nas-wysmiali.html> [dostęp: 7.07.2017]; informacje o konferencji w Zagrzebiu: <http://www.thisistomorrow.org/activities/house-of-cards-and-what-to-do-about-it-art-institutions-today/> [dostęp: 7.07.2017]; Eszter Szakács, *The Unofficial Art and Positive Forms of Resistance Today in Hungary*, ICI, 2016, <http://curatorsintl.org/research/unofficial-art-and-positive-forms-of-resistance-today-in-hungary> [dostęp: 7.07.2017]; Ágnes Báthly, *What Can Be Said About The State of Hungarian Art?*, „Political Critique”, 15.03.2017, <http://politicalcritique.org/cee/hungary/2017/hungary-art-protest-culture/> [dostęp: 7.07.2017].

6 Więcej: <http://www.e-flux.com/journal/23/67801/back-to-the-future-report-from-hungary/> [dostęp: 7.07.2017].

7 Węgierska Akademia Sztuki powstała w 1992 roku, zrzeszając 22 prawicowych artystów węgierskich, w zamysle miała stanowić przeciwagę dla niezależnej Akademii Literatury i Sztuki Węgierskiej Akademii Nauk. Ciesząc się wątpliwą – sięgającą czasów socjalistycznego reżimu – reputacją dyrektora instytucji, projektant wnętrz György Fekete, może korzystając ze wsparcia ministra zasobów ludzkich Zoltana Baloga, otwarcie realizować swój cel, którym jest „stawianie w kontrze wobec tendencji liberalnych we współczesnych sztukach pięknych”, a zarazem tworzenie linearnej historii sztuki opartej na kulturze chrześcijańskiej i tradycyjnych wartościach narodowych mających „wzmocnić poczucie szczęścia w węgierskim społeczeństwie”. We wrześniu ubiegłego roku wyglądało na to, że MMA zwiędziła proces zawłaszczania instytucjonalnego po tym, jak otrzymała pełnię praw do zarządzania jedną z największych węgierskich instytucji sektora sztuki – budapeszteńskim Pałacem Sztuki (wraz z prawami do trzech innych kluczowych gmachów i instytucji kultury). Począwszy od listopada 2015 roku, MMA posiada uprawnienia zarówno do delegowania 1/3 członków-kuratorów do departamentów Węgierskiego Narodowego Funduszu Kultury (nadrzędnej instytucji odpowiadającej od 20 lat za finansowanie działalności kulturalnej na terenie Węgier i poza ich granicami, utrzymywanej w 90% z podatku od hazardu i loterii), jak i do nadzorowania działalności kuratorskiej. Oznacza to, że niechybnie będzie brać udział w procesie dystrybucji środków.

8 Więcej: <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2017/06/hungary-ngo-law-a-vicious-and-calculated-assault-on-civil-society/> oraz <http://www.pen-international.org/newsitems/hungary-new-ngo-law-will-have-chilling-effect-on-freedom-of-expression/?print-print> [dostęp: 7.07.2017].

Nadane przez władzę uprawnienia i koncesje uczyniły z ultrakonserwatywnej Węgierskiej Akademii Sztuk niemal kolejne ministerstwo, które szybko stało się wyłączną instancją decydującą o podziale obowiązków i sposobie administrowania w dziedzinie węgierskiej kultury i sztuki, a także w zakresie teorii, edukacji kulturalnej oraz lokalnego i międzynarodowego wystawiennictwa i reprezentacji artystów.

pozarządowe⁹. Po zaciętej walce z mediami na celowniku znalazły się także niewielkie ośrodki alternatywne, takie jak rozkwitające lewicowe centrum aktywistyczno-społeczne Aurora goszczące osiem organizacji pozarządowych skoncentrowanych na działalności na rzecz grup marginalizowanych i stygmatyzowanych, ale prowadzących także programy kulturalne obejmujące odczyty i dyskusje. Wobec działań systemu, którego znakiem rozpoznawczym jest zinstytucjonalizowana korupcja, szerzenie społecznych nierówności i zastraszanie pracowników sektora publicznego – a wszystko to oparte na niegasnącym cynizmie i nieustannym szerzeniu nienawiści – satyryczne kampanie plakatowe Magyar Kétfarkú Kutya Párt (MKKP), czyli Partii Psa o Dwóch Ogonach, oddolnej grupy aktywistów wykorzystującej absurdalny humor jako oręż polityczny, czy pojawienie się nowych ruchów politycznych, takich jak Momentum¹⁰ i Common Country, formacji założonej przez blogera i byłego dyrektora wykonawczego Krétakőra, Mártona Gulyás¹¹, sygnalizują palącą potrzebę zmiany mającej na celu wypracowanie odpowiedzialnej postawy i nowej retoryki w dziedzinach kultury i działalności politycznej.

Wiele osób związanych zawodowo z kulturą mierzy się z trudnymi wyborami, usiłując zachować resztki niezależności zawodowej i podtrzymać świadomą regionalną i międzynarodową współpracę na polu sztuki współczesnej, kultury czy muzealnictwa¹². Odrzucenie dobrej praktyki zarządzania, a raczej – należałoby powiedzieć – całkowity rozwój z działaniem demokratycznym, pogłębiło tylko erozję publicznego systemu, w którego gestii pozostają instytucje kultury i muzealnictwo. Do końca 2016 roku pięć finansowanych przez państwo instytucji zajmujących się

ochroną dziedzictwa, muzealnictwem i edukacją kulturalną zostało zamkniętych w celu „reorganizacji”. Jednym z nich było Magyar Nemzeti Digitális Archívum [MaNDA; Węgierskie Narodowe Archiwum Cyfrowe]¹³. Niektóre instytucje już zostały zreorganizowane zgodnie z myślą reżimu. Systematyczne, zideologizowane przejmowanie i zdalna kontrola nad instytucjami, brak autonomii strukturalnej i programowej oraz sfeudalizowany system, w którym dziedzictwo kulturowe postrzega się wyłącznie w relacji do tożsamości narodowej, wieńczy jak wisienka na torcie arogancki antyprofesjonalizm, a wszystko przynosi kolejne szkody w zakresie zmian instytucjonalnych¹⁴. Podczas gdy liczne budapeszteńskie muzea walczą o zaspokojenie swoich elementarnych potrzeb, a sytuacja poza stolicą jest jeszcze bardziej dramatyczna, otwiera się wiele stałych i tymczasowych przestrzeni reprezentacyjnych, które goszczą projekty historyczne i kulturalne zarządzane przez biznesowe grupy inwestycyjne, serwowane odbiorcom przez nadwornych kuratorów i doradców¹⁵. System skoncentrowanych wokół rocznic grantów to kolejne szkodliwe rozwiązanie, które uderza w dalekowzroczne, profesjonalne planowanie i zwiększa zależność instytucji od programów motywowanych politycznie, angażując je w manipulatorskie niejednokrotnie narracje rządowe.

W niedawno opublikowanej na łamach miesięcznika artystycznego „Műértő” analizie historyczka sztuki i krytyczka Edit András wskazywała na taktykę odrębnego traktowania różnych gałęzi kultury za sprawą działań transformacyjnych tak, aby instytucje kultury i sztuki odczuwały ciężar wyłącznie w obrębie swojego sektora¹⁶. Kurator i kierownik Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület [FKSE; Studio Stowarzyszenia Młodych Artystów]



Szabolcs KissPál, *The Chasm Records*, widok wystawy, 2016, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg, Niemcy, fot. Carina Blum, dzięki uprzejmości artysty

Podczas gdy liczne budapeszteńskie muzea walczą o zaspokojenie swoich elementarnych potrzeb, a sytuacja poza stolicą jest jeszcze bardziej dramatyczna, otwiera się wiele stałych i tymczasowych przestrzeni reprezentacyjnych, które goszczą projekty historyczne i kulturalne zarządzane przez biznesowe grupy inwestycyjne, serwowane odbiorcom przez nadwornych kuratorów i doradców.

Eszter Kozma podkreśla, że „restrukturyzacja” systemu instytucjonalnego przekłada się nie tylko na kryzysy egzystencjalne i zawodowe, ale i na szereg (dodałabym – pogłębiających się i sprzyjających podziałom) dylematów moralnych, jak to, czy wkleść się w stroniczny system grantów i uczestniczyć w skorumpowanej dystrybucji środków. FKSE opublikowało pod koniec 2012 roku manifest, w którym ogłasza wycofanie się z rady kuratorskiej Węgierskiego Narodowego Funduszu Kultury oraz wstrzymanie składania jakichkolwiek wniosków z uwagi na naganne działania tej instytucji. Wobec kluczowej roli scentralizowanego finansowania państwowego na scenie artystycznej i braku wielokanałowej strategii słaby lokalny rynek sztuki i wątle sieci międzynarodowe zmuszone są do rzucania swoich działań bądź – jak w przypadku licznych inicjatyw artystycznych i kuratorskich – mierzą się z koniecznością ponoszenia ogromnych nakładów w postaci pracy *pro bono* i samowyzysku. Powołane w 2015 roku OFF-Biennale Budapest także zadeklarowało, że nie będzie korzystać ze wsparcia państwa

9 Przegłoszując Lex CEU, parlament węgierski dążył do wyjęcia spod prawa Uniwersytetu Środkowoeuropejskiego w Budapeszcie. Spotkało się to z wielkim sprzeciwem zarówno na Węgrzech, jak i za granicą, ponieważ postrzegano tę nowelę jako kolejny krok ku osłabieniu niezależności szkół wyższych. Więcej: <https://www.boell.de/en/2017/06/27/hungary-lex-ceu-kafkaesque-affair> [dostęp: 7.07.2017].

10 Młody – łączący liberalizm z konserwatyzmem – ruch polityczny Momentum szybko mógł przerodzić się w partię. Wielu jego członków, których wciąż przybywa, studiowało lub mieszkało za granicą. Są to osoby gotowe stosować najlepsze, spotykane na całym świecie praktyki, a zarazem niezamierzające wdawać się w utarczki ideologiczne i drobne spory frakcyjne. Pierwszą inicjatywą polityczną ruchu była kampania NOLimpia, <http://hungarianspectrum.org/2017/01/18/another-attempt-to-change-the-political-landscape-the-momentum-movement/> [dostęp: 2.07.2017]; <https://www.boell.de/en/2017/04/11/momentum-movement-there-bright-future-new-hungarian-youth-party> [dostęp: 2.07.2017].

11 Od 2015 roku Márton Gulyás prowadzi SLEJM, wideobloga poświęconego polityce: <https://www.youtube.com/channel/UCFpEvuosfPGIViVyUF6QQA> [dostęp: 7.07.2017].

12 Zdecydowałam się skupić na sztuce współczesnej, dlatego też mój artykuł daje wyłącznie ogólny obraz sytuacji, bez wchodzenia w szczegóły dotyczące aspektów szkolnictwa wyższego, muzealnictwa, literatury i tak dalej.

13 W tym gronie znajduje się także ciężko doświadczony, pozbawiony ekspozycji Węgierskie Muzeum Architektury, którego zbiory od dawna tkwią w magazynach. Stanie się ono teraz częścią wszechwładnego publicznego ciała, jakim jest Węgierska Akademia Sztuki.

14 Decyzje władz zawierają wiele nakazów i przekształceń służących politycznej centralizacji i kontroli także przez wprowadzanie zmian w ministerstwach, w tym zarządzanie sektorem dziedzictwa narodowego, doprowadzenie do swobodnego przemieszczania artefaktów, fuzję Muzeum Sztuk Pięknych i Węgierskiej Galerii Narodowej, „królewsko-rządowe” przejście terenów dzielnic Zamkowej (Várnegyed) oraz wielce ambitny Hauszmannowski plan rekonstrukcji Zamku Królewskiego (przy sporym dofinansowaniu ze strony UE) czy również megalomański i wysoce nieprzejrzysty pomysł dotyczący Liget Budapest Projekt.

15 Jedną z najdroższych takich inicjatyw jest odnowiony i dwukrotnie otwarty w roku 2014 Várkert bazar, pawilon w Ogrodach Zamkowych goszczący również KOGART, finansowaną przez państwo kolekcję prywatną, <http://www.varkertbazar.hu/en/history> [dostęp: 7.07.2017].

16 *Kultpol 2016 – Megy mint a karikacsapás...* [Cultural Politics 2016 – Goes like clockwork...], ed. Gergely Nagy, „Műértő” 2017, February, s. 7.

i oferowanych przez nie przestrzeni¹⁷. Jednakże stawką i kwestią zyskującą tu kluczowe znaczenie – nie tylko dla OFF-Biennale, ale dla wszystkich podtrzymujących praktykę krytyczną w ramach systemu instytucjonalnego – jest to, jak przywrócić „odbiorców” publicznej infrastrukturze instytucjonalnej, odzyskać środki, gwarantowaną przez państwo autonomię i demokratyczną metodę działania na dłuższą metę. Wielu, zarówno spośród uznanych twórców starszych pokoleń, jak i wschodzących artystów i kuratorów, którzy dopiero niedawno ukończyli akademię, ma poczucie funkcjonowania w próżni. Skrajne zróżnicowanie środowiska twórczego doprowadza do tego, że są oni często zależni od grona prywatnych mecenasów, kolekcjonerów i właścicieli galerii, pośród których część jest wprost związana z władzą, a powiązania z interesami państwa innych są nieco mniej przejrzyste.

Podczas gdy kluczowe swego czasu instytucje, jak Pałac Sztuki w Budapeszcie, zostały w mniejszym bądź większym stopniu wymazane z krytyczno-artystycznej mapy Węgier, Ludwig Múzeum – Muzeum Sztuki Współczesnej – choć już bez wcześniejszego dyktatorskiego, konsekwentnego i strategicznego programowania i zaangażowania w badania – prezentuje nieco przypadkiem projekty dobrej jakości, jak choćby ruchome *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*, niedawna retrospektywa połowy kariery malarza Attili Szűcsa zatytułowana *Specters and Experiments* czy ekspozycja poświęcona neoawangardowej działalności Pracowni Pécs.

wschodnioeuropejskiej sztuki współczesnej. Podobnie postąpiła także historyczka sztuki i kuratorka OFF-Biennale, Katalin Székely, obecnie dyrektorka kreatywna i programowa Open Society Archives (OSA), a wcześniej redaktorka publikacji *Bookmarks* – projekt ten wspierany był przez kolekcjonerów i czołowe galerie. Premiera przedsięwzięcia miała miejsce podczas kolońskich Targów Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w 2015 roku. Székely poddała analizie najistotniejsze pozycje węgierskiej neoawangardy i sztuki postkonceptualnej, od późnych lat 60. aż do dziś, z uwzględnieniem artystów, takich jak Dóra Maurer, Tamás Szentjóbby, Little Warsaw czy Gyula Várnai, którego wystawa jest prezentowana w Pawilonie Węgierskim na tegorocznym Biennale w Wenecji¹⁸. Swoista kontynuacja czy – jak kto woli – amerykańska premiera projektu, do którego zostali zaproszeni inni artyści, odbyła się tego lata za sprawą Elizabeth Dee Gallery w Nowym Jorku.

Na skutek załamania instytucjonalno-zawodowego także istotna część badań nad kulturalno-artystycznym dziedzictwem okresu socjalizmu (reżimu Kádára) jest prowadzona w sektorze prywatnym, w tym w niedawno otwartym ResearchLab galerii acb, powstałym we wrześniu 2015 roku. Ośrodek, kierowany przez historyczkę sztuki Emese Kürti, zajmuje się między innymi przygotowaniem publikacji międzynarodowych i prezentacji monograficznych poświęconych węgierskiej neoawangardzie i postawangardzie, z uwzględnieniem twórczości takich postaci jak poetka i performerka Katalin Ladik. Pojawiły się zaniepokojone głosy, że przygotowywanie ekspozycji z myślą o zarobku, choć w niewielkiej galerii, może skutkować zniknięciem części artystycznego dziedzictwa Węgier okresu zimnej wojny (a niedługo później – dorobku lat 90.). Wyrażano obawy, że nie wejdą one do kanonu z powodu braku stałej, zinstytucjonalizowanej i złożonej ekspozycji, krytycznej prezentacji, a także badań społeczno-historycznych¹⁹.

Wciąż jednak istnieje w systemie muzealnym przestrzeń dla działalności krytycznej. Bezdyskusyjnie jedną z najważniejszych placówek jest w tym kontekście Kassák Múzeum – jego dyrektorka, historyczka sztuki Edit Sasvári, tworzy od 2010 roku uznaną na świecie placówkę z własnym zespołem. Opierając się na spuściźnie (zarówno literackiej, publicystycznej, jak i z zakresu sztuk wizualnych) modernistycznego malarza, pisarza, wydawcy i publicznego rozjemcy Lajosa Kassáka, udało się przekształcić martwą przestrzeń wystawienniczą w centrum spotkań młodych badaczy i historyków, których dorobek poddaje się tu krzyżowemu badaniu z punktu widzenia historii społecznej i politycznej. W 2012 roku zainicjowano długofalowy, oparty na badaniach projekt „Life Reform and



Société Réaliste, *Universal Anthem* (2013), performans, OFF-Biennale Budapest, 2015, fot. Zoltán Kerekes, dzięki uprzejmości OFF-Biennale Budapest

Powołane w 2015 roku OFF-Biennale Budapest także zadeklarowało, że nie będzie korzystać ze wsparcia państwa i oferowanych przez nie przestrzeni.

W gronie osób, które opuściły Ludwig Múzeum po kontrowersyjnej wymianie dyrektorów w 2013 roku, są Emese Kürti i Róna Kopecky, które kontynuowały swoją działalność i badania już tylko w celach zarobkowych. Kopecky została współdyrektorką artystyczną galerii acb, ale też współprowadziła przez cztery lata „Easttopics”, projekt online poświęcony promowaniu

Skrajne zróżnicowanie środowiska twórczego doprowadza do tego, że artyści i kuratorzy są często zależni od grona prywatnych mecenasów, kolekcjonerów i właścicieli galerii, pośród których część jest wprost związana z władzą, a powiązania z interesami państwa innych są nieco mniej przejrzyste.

Social Movements in Modernity”, aby „zapewnić przestrzeń dla prezentowania drażliwych społecznie kwestii i projektów artystycznych”. Muzeum prowadzi także zakrojone na wiele lat badania dotyczące sztuk wizualnych lat 60. i 70., proponując „nowe rozumienie skupione na kontekście regionalnym, mające zastąpić zarówno izolowany pogląd nacjonalistyczny, jak i dychotomię centrum–peryferie”. Etnografka i krytyczka Zsófia Frazon aktywnie działa na rzecz wzmocnienia dialogu międzykulturowego pomiędzy odrębnymi dyscyplinami i jest mocno zaangażowana w projekt „Curatorial Dictionary” pod kierunkiem kuratorki Eszter Szakács z Tranzit.hu. Mimo nieustannych trudności Węgierski Uniwersytet Sztuk Pięknych (MKE) z powodzeniem uruchomił we wrześniu 2009 roku studia licencjackie z zakresu teorii sztuk

pięknych, w roku 2010 powołał Wydział Teorii Sztuki, zaś obecnie przygotowywany jest program studiów magisterskich w dziedzinie teorii sztuki współczesnej i kuratorstwa.

W oderwaniu od państwa istnieją także formaty ułatwiające wymianę międzynarodową i promujące lokalne działania przez swoje sieci kontaktów – za przykład mogą posłużyć tutaj Tranzit.hu czy kuratorski duet Maja i Reuben Fowkesowie. Program kuratorskiego duetu, od roku 2013 działającego pod szyldem Translocal Institute, łączy dyskurs akademicki z kuratorskim przez kładzenie wyraźnego nacisku na zrównoważenie, ekologię i antropocen oraz angażowanie się w długofalowe studia wschodnioeuropejskiej sztuki neoawangardowej. Tranzit.hu, zmieniający właśnie siedzibę i ulegający pewnym przekształceniom,

17 Więcej: <http://creativetimereports.org/2015/06/22/off-biennale-breaking-off-an-interview-with-the-organizers-of-a-new-grassroots-biennale-in-budapest/> [dostęp: 7.07.2017].

18 Maja i Reuben Fowkes, *Placing Bookmarks: The Institutionalisation and De-Institutionalisation of Hungarian Neo-Avant-Garde and Contemporary Art*, „Tate Papers” 2016, No. 26, Autumn, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/placing-bookmarks> [dostęp: 7.07.2017].

19 Jeden z ostatnich artykułów na ten temat ukazał się niezależnym internetowym magazynie „Kettős Mércé” wyłącznie w wersji węgierskiej: http://kettosmerce.blog.hu/2017/03/24/kis_mozgalomtortenet_a_magyar_kepzomuveszet_helyzete [dostęp: 7.07.2017].

Plac Wolności pozostał jedną z głównych scen toczącej się właśnie gry o pamięć polityczną oraz prowadzonej przez obecny rząd polityki „stanu amnezji” – to tu od kwietnia 2014 roku działa grupa The Living Memorial powstała w akcie protestu przeciw mocno krytykowanej instalacji rzeźbiarskiej stanowiącej pomnik ofiar niemieckiej okupacji.

podejmuje całe mnóstwo działań, od cyklu bezpłatnych lekcji i prowadzenia bloga kulturalnego po projekty mocniej odwołujące się do aktywizmu, jak choćby wyróżniona nagrodą Catalyst dla postępowych inicjatyw kulturalnych seria *Action Day* czy uruchomiony niedawno międzynarodowy internetowy magazyn artystyczno-kulturalny „Mezosfera”. Rzadko zdarza się, by w przestrzeni artystycznej utrzymywał się względny spokój pozwalający konsekwentnie budować program. Wyjątkiem jest tutaj galeria działająca w ramach finansowanego przez państwo i miasto Trafó – współtwórcy OFF-Biennale, gdzie kuratorzy Áron Fenyvesi i Borbála Szalai skupili się na różnorodnych przykładach sztuki konceptualnej, performatywnej i postabstrakcyjnej, tak lokalnej, jak i reprezentującej kraje Grupy Wyszehradzkiej.

Jednak ostatnie lata boleśnie i wyraziście pokazały braki po dekadach, które nastąpiły po zmianie reżimu w 1989 roku – to, jak niewiele miejsca pozostawiono, zarówno fizycznie, jak i intelektualnie na stawianie czoła kontrowersjom i złożonościom historii oraz

intelektualno-politycznej spuściznie ostatniego stulecia. Dość przyjrzeć się trwającemu sporowi prawnemu między Instytutem Historii Politycznej a państwem czy sporom toczonym w Węgierskiej Akademii Nauk, dotyczącym statusu i przyszłości Archiwum Györgya Lukácsa. Działania władz, stanowiące w większości pochodną wymogów administracyjnych, grożą długotrwałym wstrzymaniem dostępu do niego w celach badawczych i umożliwienia korzystania z infrastruktury, ale także nieprofesjonalnym obchodzeniem się z materiałami, izolowaniem ich lub ukrywaniem niewygodnych elementów dziedzictwa²⁰. Niedawne usunięcie pomnika Lukácsa to kolejny z wielu rządowych kroków mających na celu przearanżowanie przestrzeni miejskiej zgodnie z własnym programem i polityką historyczną.

Plac Wolności pozostał jedną z głównych scen toczącej się właśnie gry o pamięć polityczną oraz prowadzonej przez obecny rząd polityki „stanu amnezji”²¹ – to tu od kwietnia 2014 roku działa grupa The Living Memorial powstała w akcie protestu przeciw krytykowanej instalacji rzeźbiarskiej stanowiącej pomnik ofiar niemieckiej okupacji. Mimo częstych aktów wandalizmu udaje się utrzymać prowizoryczny pomnik; zorganizowano tu także przeszło 500 otwartych dyskusji²². Plac, który stał się polem walk podczas antyrządowych wystąpień w 2006 roku, gdy u steru byli socjaliści, to także arena jednego z najmocniejszych wystąpień pierwszej edycji oddolnej inicjatywy OFF-Biennale Budapest. *The Universal Anthem* autorstwa Société Réaliste powstał we współpracy z informatykiem Frédérikiem Mauclèrem, który opracował program obliczający uśredniony zapis muzyczny z plików MIDI – w tym przypadku uśredniony hymn narodowy 193 krajów członkowskich ONZ. Kolektyw założony przez Ferencę Grófa i Jeana-Baptiste’a Naudy’ego, który w 2014 roku zawiesił działalność, połączył ze sobą wiele perspektyw i dziedzin – od ergonomii lokalnej i eksperymentalnej ekonomii, przez design, aż po inżynierię społeczną i konsultacje zbiorowe: wszystko to, by lepiej poznać systemy reprezentacji i współczesne ustroje polityczne. Na placu, który ma długą i trudną historię, stanął także pomnik upamiętniający międzywojenną politykę rewizjonistyczną – efekt postanowień pokojowych z 1920 roku w ramach traktatu z Trianon, kończącego formalnie pierwszą wojnę światową, a dziś upamiętnianego Dniem Jedności Narodowej. Jego dziedzictwo do dziś rzuca cień na debaty historyczne i wykorzystywane jest zarówno przez populistyczny rząd, jak i przez propagandę bardziej prawicową. Wieleelementowa instalacja Szabolcsa KissPála *From Fake*



Our Heart Is a Foreign Country. Friendship as an alternative in a normal world, widok wystawy, Stúdió Galéria, Budapeszt, 2016, fot. Dávid Biró, dzięki uprzejmości Tranzit.hu / Stúdió Galéria

*Mountains to Faith – Hungarian Trilogy*²³ obiera za punkt wyjścia ten pełen złożoności moment historyczny i zmierza ku nieustannemu zgłębianiu historii politycznej symboliki i echa przeszłości w propagowanej od niedawna przez państwo mitologii reprezentacyjnej. Projekt złożony z dwóch pokazów wideo w konwencji docu-fiction (*Amorous Geography* i *The Rise of the Fallen Feather*) oraz fikcyjnej aranżacji muzealnej (*The Chasm Records*) przygląda się deformującej mitologizacji początków narodu węgierskiego i politycznemu tworzeniu się narodu rozumianego etnicznie, które do dziś jest silnie obecne w retoryce politycznej i zbiorowej wyobraźni. Przedstawiony został ciąg obrazów, przedmiotów i dokumentów odwołujących się do poszczególnych rozdziałów historii nacjonalizmu przez zindywidualizowaną narrację odnoszącą się także do archiwum jako elementu centralnego w artystycznym dochodzeniu prawdy o historii, pamięci, świadectwach i tożsamości.

KissPál należy, obok Gabrielli Csozó czy Csaby Nemesa, do wąskiego grona artystów, którzy zrewidowali swoją praktykę artystyczną w następstwie zaangażowania się w kulturalne i społeczne protesty z lat 2012–2014²⁴. Nemes, wykorzystując różne gatunki artystyczne, systematycznie zgłębia historyczne i bieżące narracje polityczne, zaś Csozó prowadzi niezależną fotodokumentację

w internecie – jej strona umożliwia wykorzystanie, bez konieczności płacenia tantiem, ale za zgodą autorki, obrazów ważnych wydarzeń społecznych i politycznych, ruchów oraz demonstracji z ostatnich dwóch lat. W ostatnich trzech–pięciu latach część artystów opuściła kraj. Attila Csörgő mieszka obecnie w Polsce, István Csákány w Düsseldorfie, zaś Katarina Šević, Gergely László czy była kurator główna Ludwig Múzeum Kati Simon – w Berlinie. László, do czasu – wraz z Péterem Rákosim jako Technica Schewitz oraz z Šević – prawdziwy katalizator węgierskiej sztuki, tworzył w Budapeszcie autonomiczne, prowadzone przez artystów centra non profit, takie jak Dinamo, Impex-contemporary art provider, Lumen Grocery czy Community Supplier. Zarówno projekty indywidualne wymienionych, jak i ich działania zbiorowe wiązały się z obszernymi badaniami archiwalnymi i stanowią zaproszenie do współpracy, często bazującej na performansie i mającej na celu interpretowanie złożoności konstelacji historycznych. Ich ostatni projekt, zatytułowany *Alfred Palestra*, po raz pierwszy wystawiony w 2014 roku na biennale w Rennes, pokazano także podczas pierwszej edycji OFF-Biennale w Budapeszcie w 2015 roku oraz na ubiegłorocznej Alternativie w Gdańsku. Opracowano go jako złożone przedsięwzięcie obiektowo-performatywno-książkowe

20 Państwo znacionalizowało przechowywane w placówce dokumenty archiwalne z lat 1944–1989, a także podjęło próbę przejęcia budynku, którym instytucja zarządza od 1957 roku. Dawne mieszkanie Györgya Lukácsa służy jako archiwum, przestrzeń badawcza oraz biblioteka od czasu śmierci filozofa w 1971 roku. Lukács zapisał swoją bibliotekę i dokumenty Węgierskiej Akademii Nauk. 28 marca z parku św. Stefana w budapeszteńskiej XIII dzielnicy usunięto pomnik tego uznanego marksistowskiego filozofa. Rzeźbę zamówiła Węgierska Akademia Nauk, a wykonał ją w 1985 roku Imre Varga.

21 Słowa teoretyka Pétera Györgya, *A Fidesz az amnézia pártján van [The Fidesz Party Sides with Amnesia]*, rozmawiał György Vári, „Magyar Narancs”, 7.11.2013, <http://magyarnarancs.hu/belpol/a-fidesz-az-amnezia-partjan-van-87316> [dostęp: 7.07.2017].

22 Zob. <http://hungarianspectrum.org/2014/01/24/krisztian-ungvary-on-the-memorial-to-the-german-occupation-of-hungary-the-living-horror/> [dostęp: 7.07.2017]. Więcej na temat działalności The Living Memorial: http://www.silentheroes.eu/attachments/02/04_01/LivingMemorial_PRESS.pdf, <http://artycok.tv/en/27810/living-memorial> oraz: <http://hungarianfreepress.com/2016/08/15/budapest-living-memorial-an-interview-with-eszter-garai-edler-and-balazs-horvath/> [dostęp: 7.07.2017].

23 Szabolcs KissPál, którego praktyka artystyczna opiera się na wykorzystywaniu nowych mediów, sztuk wizualnych i problemów społecznych, od 2012 roku uczestniczy w różnych projektach aktywistycznych, takich jak oprotowanie muzeów czy akty obywatelskiego nieposłuszeństwa, jak „noMMA” czy „The City Is for All”. *From Fake Mountains (...)* powstało przy wsparciu Stipendium für Medienkunst Edith Russ Haus oraz Stiftung Niedersachsen. Po raz pierwszy wystawiono je w roku 2016 w ramach wystawy *Building Nations. Amorous Geography* stanowiło element projektu *Zoo-topia*, ed. Eszter Steierhoffer, HCC, 2012. Więcej: Edit András, *They Are So Very Different From Us*, „Eurozine” 2015, July, <http://www.eurozine.com/they-are-so-very-different-from-us/> [dostęp: 7.07.2017].

24 Poglębiona analiza Edit András dostępna tutaj: <http://www.artmargins.com/index.php/interviews-sp-837925570/721-hungary-in-focus-forum> [dostęp: 7.07.2017].



Okladka publikacji *Tanközlöny*, 2016, dzięki uprzejmości Tanközlöny

inspirowane niezwykle historią liceum Émile'a Zoli w Rennes. Szkoła ta to zarazem *alma mater* pisarza Alfreda Jarry'ego (autora *Ubu króla* i pioniera francuskiego surrealizmu) i scena drugiego procesu w sprawie Dreyfusa. Głównym elementem projektu był odczyt performatywny będący efektem warsztatów, do których zaproszono grupę uczniów z liceum Émile'a Zoli. We współpracy z bibliotekami związanymi z oboma historycznymi Alfredami zgłębiali oni kluczowe dla nich zagadnienia: sprawiedliwość, prawdę, edukację, niewolę i nadzieję. László opisał to przedsięwzięcie jako „maszynę” działającą niczym placówka lub metoda edukacyjna.

Doświadczenie to ma swój ciąg dalszy w ramach projektu *Tanközlöny* [*Study Gazette*], zainicjowanego wspólnie z Virág Major i Emese Váradí na podstawie koncepcji francuskiego pedagoga i reformatora edukacji Célestina Freineta. Współpracując z budapeszteńskimi licealistami, twórcy uruchomili cykl dydaktyczny „Wednesday afternoon”, w ramach którego dyskutowano nad aktualnymi kwestiami dotyczącymi edukacji i przyswajania wiedzy, a także wysuwano propozycje, jaka powinna być szkoła XXI wieku. Było to działanie całkowicie odmienne od rozwiązań narzucanych przez rząd. Efektem projektu, który będzie kontynuowany w ramach kolejnego OFF-Biennale, było wydanie specjalnej publikacji, dostępnej również w wersji online, stanowiącej krytyczną alternatywę dla podręczników²⁵.

Pojawiło się również więcej wariantywnych propozycji, strategii i metod opracowanych na lokalnym podwórku, mających na celu jednoczenie sceny lub scalanie pomniejszych grup w kolektywne platformy. Narzędziem mają tu być rozwiązania edukacyjne, dyskusyjne, akademickie, badawcze bądź zaangażowane społecznie czy oparte na wymianie międzynarodowej²⁶. Najambitniejszym bez wątpienia przedsięwzięciem jest OFF-Biennale Budapest, do którego drugiej, wrześniowej, edycji trwają właśnie przygotowania. Zrodzony z koncepcji kuratorki, dawnej dyrektorki galerii Trafó, Hajnalki Somogyi, OFF-Biennale ma w zamyśle stanowić rozbudowaną platformę wymiany oraz scenę wędrowną. Zaproszono też kilku współpracowników do podjęcia refleksji nad bieżącym kryzysem globalnym, warunkami i szansami pracy w kulturze i produkcji artystycznej oraz do zarysowania kształtu nowej metainstytucji w warunkach niebezpiecznej, represyjnej i propagandowej działalności obecnego reżimu. OFF, wykorzystując swoje możliwości formy biennale, chce dążyć do stworzenia zrównoważonej organizacji o mobilnej infrastrukturze, która będzie chronić autonomiczną działalność, przy jednoczesnym dążeniu do inkubacji nowego ośrodka produkcji. Tematem przewodnim najbliższej edycji będzie historia Gaudiopolis (Miasto radości) – republiki dzieci w powojennych Węgrzech utworzonej przez luterańskiego pastora Gábor Sztéhla. Proponowane zagadnienia to: utopia, kryzys, samoorganizacja i międzyrównieżnicze nauczanie. Zapowiadane są projekty zarówno wystawiennicze, jak i edukacyjne oraz mnóstwo wydarzeń towarzyszących, tak w okresie poprzedzającym drugą edycję biennale, jak i po jej zakończeniu pod koniec września.

OFF-Biennale, którego twórcy liczą na wsparcie zarówno z grantów międzynarodowych i od firm, jak również od prywatnych dobroczyńców, w tym kolekcjonerów mecenasów, takich jak Katalin Spengler-Zsolt Somlóczy czy Péter Barta, działa w ramach sieci instytucji rynkowych i non profit. Wiele z nich boryka

25 Zob. *Tanközlöny* online (tylko wersja węgierska): <https://issuu.com/tankozlony/docs/tankozlony> [dostęp: 7.07.2017]. Celem uruchomienia badań prowadzonych przez grupy uczniów liceum Frigyes Karinty nie było stworzenie publikacji, ale właśnie samo działanie grupy badawczej, które pozwoliło młodym ludziom myśleć w sposób niezależny i uczyć się demokratycznego dyskusowania na temat złożonych kwestii związanych z edukacją.

26 Za przykład posłużyć tu mogą wspólnotowy pub-kawiarnia Gólya i Jurányi House, http://golyapresszo.hu/?lang=en_us, <http://juranyihaz.hu/en/programs/musor/> [dostęp: 7.07.2017].



Gaudiopolis, dom dziecka prowadzony przez Gábor Sztéhla, 1946, fot. Mariann Reismann, dzięki uprzejmości Lutheran Museum w Budapeszcie

się z niedostatecznym finansowaniem, niedoborem infrastruktury i swoistym samowyzyskiem na wszystkich możliwych poziomach. Mimo bardzo trudnej sytuacji FKSE pozostaje jedną z najstarszych placówek goszczących młodą sztukę, oferującą rezydentury i umożliwiającą korzystanie z jej wszelkich zasobów. Przy współpracy z Węgierskim Uniwersytem Sztuk Pięknych oraz C3 FKSE prowadzi w swojej siedzibie także Labor – niewielką galerię będącą przestrzenią pozwalającą młodym artystom i kuratorom na eksperymentowanie, organizację debat czy przedstawianie prezentacji monograficznych i zbiorowych²⁷. Działający non profit Omnivore został założony przez absolwentów

27 LABOR powstał we wrześniu 2007 roku jako wspólna inicjatywa Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány C3 [Fundacja Centrum Kultury i Komunikacji C3], FKSE oraz MKE – w miejsce dawnej galerii Stúdió. W latach 2009–2011 do współpracy został włączony program sztuki współczesnej Tranzit.hu.

28 Członkowie kolektywu to: Tamás Don, Flóra Gadó, Bea Istvánkó (do początku 2017 roku), Ferenc Margl i Vanda Sárai, <http://teleportgaleria.tumblr.com/> [dostęp: 7.07.2017].

Mimo dużego zaangażowania w życie artystyczne i społeczne wiele osób rezygnuje z tej sfery działalności na rzecz walki o byt.

kuratorskich studiów licencjackich, którzy zdobyli już pewne doświadczenia w 2015 roku. Zaprezentowane zostaną także przedsięwzięcia bardziej komercyjne, jak Chimera Project czy Trapéz – udany program poświęcony nowym scenom lokalnym i międzynarodowym, a obok nich uznane już marki, takie jak galerie: Inda, Viltin, Molnar Ani, Erika Deák, art+text czy rezydenci projekt i przestrzeń wystawiennicza Budapest Art Factory. Wśród przestrzeni specjalistycznych pojawiają się skupione na sztuce i kulturze Romów Gallery8 i Roma Art Space, organizowane przez zarejestrowaną w roku 2010 Europejską Fundację Kultury Romskiej, a także projekt feministyczny FERi kierowany od października ubiegłego roku przez byłą kuratorkę Ludwig Múzeum Katę Oltai.

Spośród przedsięwzięć młodego pokolenia wspomnieć należy o pięcioosobowym, działającym od 2015 roku kolektywie kuratorskim Teleport²⁸. Za punkt wyjścia obrał on próżnię instytucjonalną, chcąc stworzyć migrującą przestrzeń wystawienniczą. Pociąga ona za sobą różnorodne wydarzenia pozaartystyczne, a także wykorzystuje media społecznościowe, w których prezentowany jest cykl rozmów *Afterwork*, będący serią nieformalnych spotkań z artystami, publikowanymi później w internecie. Debiut firmowanej przez kolektyw galerii filmów mobilnych *Cinema Teleport* miał miejsce na jednym z najchętniej odwiedzanych letnich festiwali poświęconych świadomości społecznej, Bánkító. Program imprezy nawiązuje do aktualnych problemów, takich jak kryzys uchodźczy 2016 roku czy ryzyko korupcji, będące tematem tegorocznej edycji.



TV Gallery, widok wystawy, 2016, Trafó Galéria, Budapeszt,
fot. Dávid Biró, dzięki uprzejmości grupy Teleport

Mimo dużego zaangażowania w życie artystyczne i społeczne wiele osób rezygnuje z tej sfery działalności na rzecz walki o byt. Warto tu przytoczyć niedawną obserwację członkini zespołu kuratorskiego OFF-Biennale Nikolett Erőss: „To wstrząsające, że młodsze pokolenie nie pamięta nawet «normalnego» funkcjonowania instytucji; skromne i niepewne obecne warunki stały się dla nich normą. Niewielu narzeka, ale trudno też o zdolność i potrzebę myślenia długoterminowego i osadzonego w kontekstach historycznych”²⁹. Wyzwanie jest jednak znacznie trudniejsze i bardziej naglące – chodzi o coś więcej niż o zapewnienie przestrzeni wystawienniczej przy jednoczesnym zrównoważonym i zauważalnym publicznym działaniu krytycznej kultury współczesnej. Kluczowa i nieunikniona jest konfrontacja sektora sztuki z zagadnieniem własnej publiczno-instytucjonalnej odpowiedzialności; przemyślenie tego, w jaki sposób ma on wypełniać swoją socjokrytyczną funkcję, przy jednoczesnym zaproponowaniu wizji kultury i polityki obejmującej racjonalne działania, odzyskanie instytucji i prawo do autonomicznego, gwarantowanego przez państwo funkcjonowania. Zredefiniowanie tego, co publiczne, to zadanie wymagające aktywności, które musi wpisywać

się w zorganizowany opór polityczny. Nie pozostaje mi nic innego, niż zgodzić się z Árpádem Schillingiem – teraz nie mamy już wyboru.

Tekst powstał w lutym 2017 roku, zaś w lipcu – między zleceniami realizowanymi w Szwecji i Irlandii – został zaktualizowany. Nie ma on stanowić wyczerpującej analizy, lecz raczej zwięzłe i w nieunikniony sposób fragmentaryczne sprawozdanie na temat warunków, w jakich funkcjonuje budapeszteńska scena krytyczna.

Autorka pragnie podziękować Ágnes Berecz, Nikolett Erőss, Zsófi Frazon i Natashy Schastnevej za pomoc i wnikliwe komentarze.

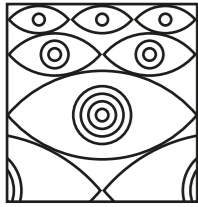


29 Cytat z rozmowy z autorką, luty 2017.



WYDZIAŁ
ZARZĄDZANIA
KULTURĄ
WIZUALNĄ

SZCZEGÓŁY NA STRONIE
wzkw.asp.waw.pl



Szpiegowskie dziedzictwo

TEKST: Dorian Batycka

TŁUMACZENIE: Stanisław Bończyk

Tallin. Mija 26 lat, odkąd Estonia oddzieliła się od Związku Radzieckiego. W stolicy kraju zimna wojna to już historia – wszędzie z wyjątkiem hotelu Viru, w którym realia tamtej epoki trwają, jak gdyby nic się nie zmieniło.

Hotel Viru znajduje się w historycznym centrum Tallina, nieopodal najważniejszych węzłów komunikacji kolejowej i drogowej. Jego oficjalne otwarcie miało miejsce 5 maja 1972 roku. Budynek został ukończony przez fińskiego wykonawcę w rekordowym, jak na tak ambitny projekt, czasie trzech lat. Wykończona połyskującym szkłem i stalą bryła mieszczącego 500 pokoiów budynku stanowi ikoniczny fragment panoramy Tallina. W czasach, gdy wznoszono hotel, był on jedynym miejscem w stolicy Estonii, gdzie wolno było zatrzymać się gościom z Zachodu. Budowę prowadzono z nadzieją na pozyskanie tak cennych wtedy dolarów od turystów z Finlandii i krajów Europy Zachodniej. Na gości czekały liczne znane na Zachodzie luksusy, takie jak sauna czy restauracja bogato zaopatrzona w najlepsze czeskie piwa. Hotelowy bar był jedynym lokalem w mieście, gdzie co noc usłyszeć można było zakazaną zachodnią muzykę, choćby Beatlesów czy Rolling Stonesów.

Choć Związek Radziecki rozpadł się w 1991 roku, dopiero w 1994 roku obsługa hotelowa odkryła w budynku tajne centrum podsłuchowe. Dziś w hotelu Viru mieści się muzeum poświęcone dawnemu centrum szpiegowskiemu KGB, które przez ponad dwie dekady funkcjonowało w ukrytej części budynku. Prowadzone przez przewodników wycieczki po niegdysiejszym hotelu szpiegów kilka razy dziennie rozpoczynają się w lobby. Przewodnicy opowiadają odwiedzającym o tym, jak istotne jest zachowywanie dziedzictwa epoki sowieckiej – co jest kwestią szczególnie sporną w Estonii i wielu innych krajach postkomunistycznych, choćby w Polsce.

Muzeum szpiegostwa otwarto w roku 2011 dzięki dotacji, którą Tallin otrzymał po zdobyciu tytułu Europejskiej Stolicy Kultury. Stała, niemodyfikowana ekspozycja muzeum nosi tytuł *Hotel Viru i KGB*. Obejmuje między innymi opisane cyrylicą rysunki techniczne, groźnie wyglądające na ścianach ściśle tajnego ośrodka



Hotel Viru z zewnątrz, dzięki uprzejmości hotelu Viru

Choć Związek Radziecki rozpadł się w 1991 roku, dopiero w 1994 roku obsługa hotelowa odkryła w budynku tajne centrum podsłuchowe.

radiokomunikacyjnego w nieoznakowanym pomieszczeniu na dwudziestym trzecim piętrze. Jedyny napis głosi radośnie: „Здесь ничего нет” [Tu nic nie ma]. Elektryczne urządzenia szpiegowskie, jak maszyny do pisania czy sprzęt podsłuchowy, prezentowane są tak, jak je zabudowano – w otworach ukrytych w ścianach czy w stołach hotelowej restauracji. Część ukryto nawet w pięknych designerskich wschodniemieckich meblach, specjalnie przeprojektowanych na potrzeby montażu mikrofonów szpiegowskich lub wizjerów. W centrum dowodzenia operacji szpiegowskich na podłodze leżą porzucane papiery – tak jak w chwili odkrycia pokoju. Nawet popielniczki wypełnione są wciąż niedopałkami papierosów gaszonych nerwowo przez dawnych agentów tuż przed tym, jak opuścili oni pomieszczenie. Wszystko zachowano tak, jak zastano w chwili odkrycia tego miejsca. Całość szpiegowskiej infrastruktury pozwalała prowadzić podsłuch w 60 z 500 hotelowych pokoi.

W czasach ZSRR krajowe biura KGB powielały rozwiązania strukturalne stosowane przez moskiewską centralę. W dobie powojennej Estonia była krajem satelickim Związku Radzieckiego, zarządzanym przez urodzonych w Rosji oficjeli, spośród których niemal wszyscy zdobyli swoje czerwone kwalifikacje podczas stalinowskich czystek późnych lat 30.

Zdaniem Peepa Ehasalu, kierownika do spraw komunikacji w hotelu Viru, a zarazem autora licznych książek na temat estońskiej historii i tożsamości, założenie hotelu oparto na wytycznych Intouristu, oficjalnej państwowej agencji turystycznej ZSRR utworzonej przez Stalina w 1929 roku, w której roilo się najpierw od członków Ludowego Komisariatu Spraw Wewnętrznych (NKWD), a później – od agentów KGB. W okresie po drugiej wojnie światowej, wraz z rosnącą dostępnością innowacji w transporcie międzynarodowym zaczął się światowy boom turystyczny. Wpływy z turystyki szybko rosły, a Związek Radziecki uczynił Intourist narzędziem pozwalającym zdyskontować – zarówno pod względem finansowym, jak i propagandowym – stopniowy napływ turystów.

Do połowy lat 70. najliczniejszą grupą wśród turystów odwiedzających ZSRR byli Finowie, wyprzedzając gości z RFN. Wielu turystów przybywających z Zachodu do Związku Radzieckiego musiało liczyć

się z nieprzyjemnościami z uwagi na pogłębiające się zimnowojenne antagonizmy. Dla urlopowiczów przyjeżdżających do ZSRR istniało kilka kategorii wiz. System gradacji stworzono, aby sprzyjać przyjezdnym z krajów bardziej zaprzyjaźnionych, na przykład z Finlandii. Wyróżniano dwa zasadnicze rodzaje wiz – status „oficjalny” i „półoficjalny”. Z pierwszej kategorii korzystały osoby odbywające delegacje polityczne i kulturalne oraz uczestnicy kurtuazyjnych wizyt dla notabli. Do drugiej, znacznie szerszej, kategorii zaliczano przeważnie grupy przyjeżdżające czarterowanymi autokarami. Przejazdy takie organizowały między innymi towarzystwa przyjaźni radziecko-fińskiej. Tego rodzaju podmioty umożliwiały wjazd do ZSRR obywatelom przychylniejszych państw zachodnich. Niemniej, również tacy przyjezdni musieli spodziewać się na granicy rygorystycznej procedury odprawy. Sprawdzano wnioski paszportowe i wizowe, ilość posiadanej obcej waluty, kazano wypełniać obowiązkowe formularze, a nawet dokonywano restrykcyjnych kontroli przy wyjeździe, podczas których szukano rozbieżności między formularzami wypełnionymi po przybyciu i przy opuszczaniu ZSRR. Jak widać po wnętrzach KGB Museum, były to tylko powierzchowne działania, ponieważ turyści wjeżdżający do wielu krajów bloku wschodniego narażeni byli później na bezpośredni podsłuch mający weryfikować ich zamiary i plany podróże podczas wizyty.

Znalazłszy się już w Związku Radzieckim, zagraniczny turysta mógł przebywać wyłącznie w ściśle określonych miejscach. Jako że turystyka służyła celom propagandowym, jej istotnym elementem było to, aby kontroli podlegały wszelkie aspekty odwiedzanych miejsc oraz sytuacji, w których turysta mógł się znaleźć. Jak wspomina była radziecka pilotka wycieczek Galina Siergiejewa, od oprowadzających oczekiwano, że będą „bojownikami na froncie ideologicznym – krzewicielami propagandy na temat budowy socjalizmu i radzieckiego stylu życia”¹. Docierający na miejsce turyści byli przeważnie dziennikarzami bądź członkami delegacji organizacji, takich jak związki zawodowe czy towarzystwa przyjaźni. Dziś samo powołanie KGB Museum w Tallinie uznać należy za interesujący i ważny gest w ramach szerszej dyskusji o zachowywaniu radzieckiego dziedzictwa w krajach postkomunistycznych.

W centrum dowodzenia operacji szpiegowskich na podłodze leżą porzucane papiery. Nawet popielniczki wypełnione są wciąż niedopałkami papierosów gaszonych nerwowo przez dawnych agentów tuż przed tym, jak opuścili pomieszczenie. Wszystko zachowano tak, jak zastano w chwili odkrycia tego miejsca.



Ośrodek radiokomunikacyjny na dwudziestym trzecim piętrze budynku, służący do utrzymania łączności między Moskwą i skandynawskimi rezydentami, dzięki uprzejmości hotelu Viru

Istnienie KGB Museum dobrze ilustruje to, jak radzieckie dziedzictwo można zachować, utrzymując jednak wobec niego krytyczny dystans. Placówka prezentuje rzeczywistość historyczną radzieckiego aparatu kontroli nad środkami komunikacji. Zamysłem ekspozycji jest odtworzenie realiów i rekontekstualizacja przedmiotów przez zachowanie ich w „jak najwierniejszej” formie.

W czasach sowieckich muzea pełniły ważną funkcję jako żelazne punkty na szlaku wycieczek. Miały nie tylko ukazywać historyczne korzenie komunizmu, ale robić to w sposób szalenie propagandowy, skrojony pod partyjną doktrynę – czczono więc bohaterów rewolucji i wszystkich tych, którzy przyczynili się do ukucia ideałów socjalizmu. Dziś muzea postrzega się jako pola bitwy, gdzie przeciwstawione zostają sobie różnorakie interpretacje ideologiczne i polityczne.

¹ Auvo Kostiainen, *The Soviet Tourist Industry as Seen by the Western Tourists of the Late Soviet Period*, w ramach wystąpienia na XIII Międzynarodowym Kongresie Historyków Ekonomii w Buenos Aires (22–26 lipca 2002), <http://users.utu.fi/auvosti/Soviet%20Tourism.html> [dostęp: 27.06.2017].

Po upadku Związku Radzieckiego były kraje bloku wschodniego zaczęły z radykalnym zapałem wprowadzać reformy społeczne i ekonomiczne, co przełożyło się na krytyczne myślenie o roli muzeów i pomników, a szerzej – kwestii zachowania radzieckiego dziedzictwa jako takiego.

W niektórych byłych krajach satelickich ZSRR można zobaczyć relikty epoki komunizmu – od berlińskiego Checkpoint Charlie, przez archiwa Stasi, po krakowską Nową Hutę. Pytania o zachowanie dziedzictwa pojawiają się w kontekście edukacji i kwestii służenia, bądź nie, dobru publicznemu. Niektóre kraje uczyniły ze swojego komunistycznego dziedzictwa parki tematyczne. Za przykład mogą posłużyć tu litewski park Grūtas czy Szoborpark w Budapeszcie. Jednakże utrwalenie różnych aspektów i symboli radzieckiego dziedzictwa pozostaje kwestią sporną, w szczególności w takich krajach postkomunistycznych jak Estonia czy Polska, których stosunki z Moskwą bywały mocno nadwątzone.

To muzea jednakże – w odróżnieniu od parków tematycznych – pozostają kluczowe dla szerzej rozumianej edukacji i polityki historycznej w wielu krajach postkomunistycznych. Jako trwałe placówki służące przechowywaniu przedmiotów posiadających wartość społeczną lub edukacyjną stają się one często przedmiotem gorących sporów, w których narracja

i polityka historyczna przeplatają się z głosami na temat kwestii estetycznych i jakości poszczególnych prac. Tego rodzaju kontrowersje narosły w ostatnich latach wokół sposobu przedstawiania historii w muzeach w Polsce – obserwowaliśmy to w przypadku Muzeum Powstania Warszawskiego (działa od 2004 roku) czy otwartego ostatnio Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, gdzie wprost dyskutuje się ulegające zmianom koncepcje polskiej tożsamości. Przypadek Muzeum II Wojny Światowej, o którym polski minister kultury powiedział, że nie odpowiada oficjalnej

KGB Museum w Tallinie dobrze ilustruje, jak radzieckie dziedzictwo można zachować, utrzymując jednak wobec niego krytyczny dystans.

Specjalny aparat do robienia zdjęć przez otwór w ścianie, dzięki uprzejmości hotelu Viru



Spinki do mankietów z mikrofonem, dzięki uprzejmości hotelu Viru

„polityce historycznej”, pokazuje wyraźnie, że dziedzictwa narodowe podlegają czynnej rekontekstualizacji. Muzea w wielu krajach postkomunistycznych stały się w efekcie areną nowych wojen kulturowych, w ramach których polityczni agenci dążą do instrumentalizacji przeszłości na użytek bieżących interesów politycznych. W przypadku Polski rusofobia i neoliberalna strategia zostały przez elity polityczne wdrożone, aby zbliżyć kraj do UE – promocja nacjonalizmu miała służyć szerzeniu koncepcji polskiej tożsamości.

Można to dostosować do interpretacji roli muzeów opisanej przez wielu współczesnych teoretyków, takich jak Hito Steyerl, która w eseju *Politics of the Archive* charakteryzuje to, w jaki sposób władze dążą do kontrolowania archiwów i muzeów i przejmowania nad nimi władzy: „Powtarzalność, na której oparty jest autorytet archiwów, ulega transformacji. Pojawiają się rysy i pęknięcia między różnorodnymi typami kontroli sprawowanymi przez naród i kapitał, a to dlatego, że narody i kapitał same ulegają dogłębnej transformacji za sprawą sił postkomunistycznych i postkolonialnych oraz głębokiej neoliberalizacji. Powtarzalność

przedmiotów w archiwach nie oznacza już identyczności – nie powtarza już tego samego pod tym samym nazwiskiem czy nazwą właściciela. Powtarzalność przestała być wierna, a stała się zdradziecka, wysiedleńcza, zniekształcona, wyłączone lub po prostu w klarowny sposób odmienna”³.

Zarówno Polska, jak i Estonia konfrontują się dziś z odmienną niż za czasów sowieckich dynamiką władzy. Instytucje państwowe w obu tych krajach zliberalizowały gospodarkę; tożsamość narodowa, kontrola nad tradycyjnymi archiwami i muzeami podlegają reinterpretacji wedle nacjonalistycznej logiki władzy wspieranej przez interesy kapitału.

W roku 2014 dwóch byłych radzieckich oficjeli organów bezpieczeństwa zostało aresztowanych podczas próby przedostania się do Estonii. Doszło do tego zaledwie w kilka tygodni po tym, jak estoński agent bezpieczeństwa został porwany z użyciem broni i wywieziony do Rosji w atmosferze potężnego politycznego konfliktu między oboma krajami. Aresztowania wpływają na pogłębianie narastających aktualnie napięć między licznymi państwami postkomunistycznymi a Rosją. Dziedzictwo muzealne oraz publiczne

² Nina Porzucki, Urszula Sławiec, *Poland's Right-Wing Government Thinks the WWII Museum Isn't 'Glorious' Enough*, PRI.org, <https://www.pri.org/stories/2017-02-23/poland-s-right-wing-government-thinks-wwii-museum-isn-t-glorious-enough> [dostęp: 26.06.2017].

³ Hito Steyerl, *Politics of the Archive Translations in Film*, EICP.net, http://eicp.net/transversal/0608/steyerl/en/#_ftnref2 [dostęp: 26.06.2017].



Goście przybywający do hotelu Viru, data nieznana, dzięki uprzejmości hotelu Viru

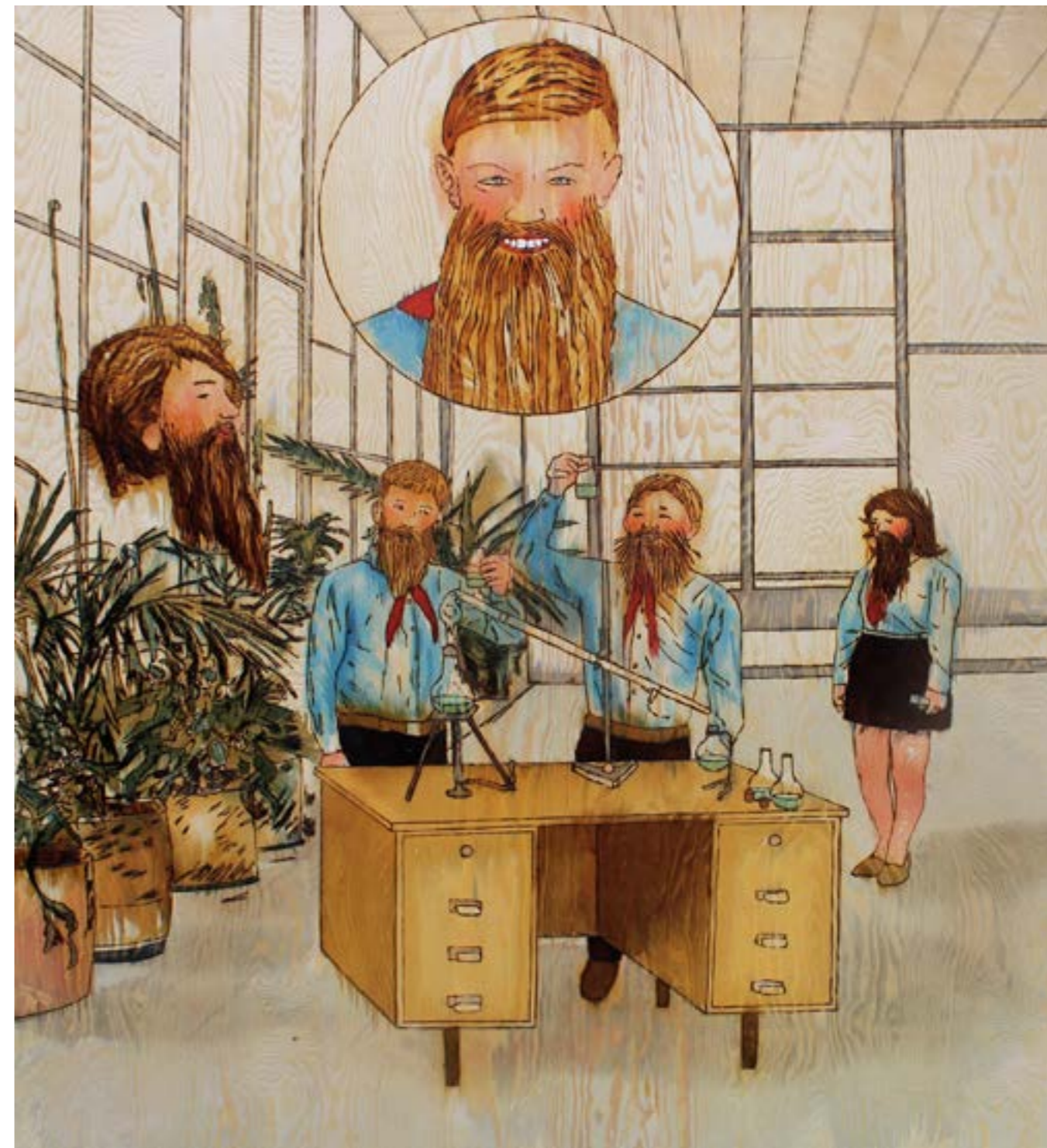
W Polsce, gdzie muzea i publiczne miejsca pamięci wciąż podlegają dyskusjom opartym na rozbieżnych interpretacjach przeszłości, teraźniejszości i przyszłości kraju, indywidualne interpretacje komunistycznej przeszłości są kluczowe dla przyszłego kształtu kraju.

W Polsce z kolei, gdzie muzea i publiczne miejsca pamięci wciąż podlegają dyskusjom opartym na rozbieżnych interpretacjach przeszłości, teraźniejszości i przyszłości kraju, indywidualne interpretacje okresu komunizmu są kluczowe dla nowego kształtu kraju.

W niektórych krajach zagorzałość w likwidowaniu czy przynajmniej dezawuowanie wpływów Moskwy oraz pragnienie odżegnania się od symboli radzieckiej władzy doprowadziły do niszczenia pomników. Tak stało się niedawno w Kijowie, gdzie po rosyjskiej aneksji Krymu obalono pomnik Lenina. Jednakże w tych krajach, które utrzymują lepsze stosunki z Moskwą, dba się o pomniki i muzea upamiętniające radzieckie dziedzictwo i obdarza je szacunkiem, jako że przypominają one o socjalistycznej utopii, wzbudzając tęsknotę za nią, choć ta nigdy tak naprawdę nie miała miejsca.



eksponacje przedmiotów i archiwaliów jako takie połączone zostają z narracją nacjonalistyczną i historyczną. W przypadku KGB Museum w Tallinie historia konfrontacji z sowiecką przeszłością jest nierozdzielnie związana z edukacją i publiczną ekspozycją istotnego kanonu radzieckiej technologii i metodologii szpiegowskiej. Wystawione tu przedmioty służą nade wszystko zilustrowaniu dawnych wpływów Moskwy, a także wskazaniu na jej szpiegowskie i technologiczne zaawansowanie.



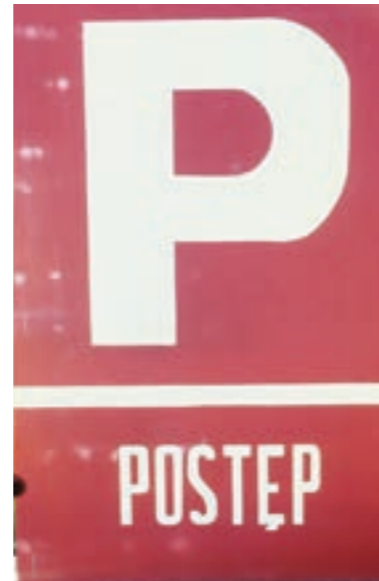


AFDMT WH 164 3 011



AFDMT WH 164 3 012

Władysław Hasior
Not.Fot.



AFDMT WH 164 3 052



AFDMT WH 164 3 045



AFDMT WH 164 3 035



AFDMT WH 164 3 053

Władysław Hasior, *Not.Fot.*



AFDMT WH 164 3 026



AFDMT WH 164 3 066



AFDMT WH 164 3 062



AFDMT WH 164 3 069



AFDMT WH 164 3 054



AFDMT WH 164 3 055



AFDMT WH 164 3 072



AFDMT WH 164 3 081



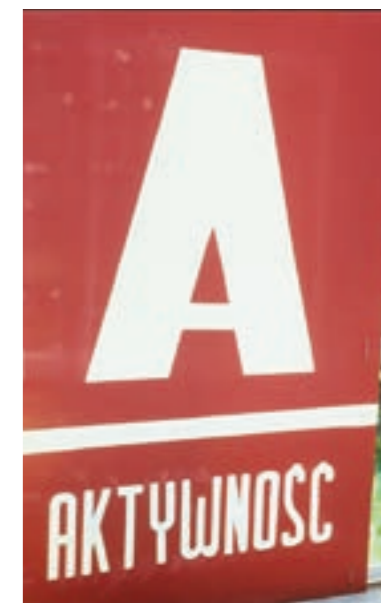
AFDMT WH 164 3 090



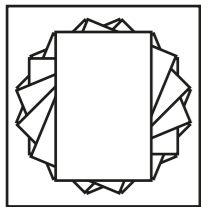
AFDMT WH 164 3 079



AFDMT WH 164 3 056



AFDMT WH 164 3 057



Fakty są najważniejsze

FOTOGRAFIE: Anna Grzelewska

ARCHIWALIA: wszystkie zdjęcia ze zbiorów Maryli Sitkowskiej

Z Marylą Sitkowską
rozmawiają Jakub Banasiak i Piotr Słodkowski

Jak się robi dobry katalog? Nie wymyślać niczego. Naprawdę opierać się na archiwaliach, dokumentach, na wizualiach i czasie; nie wysnuwać pochopnych wniosków. To archiwistyczna robota, ale widzę w niej duży sens. Każdy może snuć swoje interpretacje, byle nie odbiegał od faktów. Nawet hipoteza powinna być zaczepiona o fakty. Nic nowego, nic nadzwyczajnego. Nie jestem wizjonerką czy poetką. Daleko mi do tego.

Jakub Banasiak: Przez 23 lata kierowała pani Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, słynie pani z niezwykle drobiazgowych monografii, a pani kalendaria są wręcz legendarne. Zna je każdy historyk i krytyk sztuki. Była pani kuratorką szeregu ważnych wystaw, uczestniczyła w kluczowych wydarzeniach, ale zawsze pozostawała pani w cieniu. Zaczniemy więc od początku. Jak to wszystko się zaczęło?

Od wyboru kierunku studiów oczywiście. Wtedy, w moich czasach, przed maturą dostawało się arkusze do wypełnienia z deklaracją, na jaki kierunek się zdaje. A ja zawsze byłam rozdarta między polonistykę i historię. Tak naprawdę chciałam chyba iść na polonistykę, ale trochę się bałam, więc napisałam „historia”, po czym

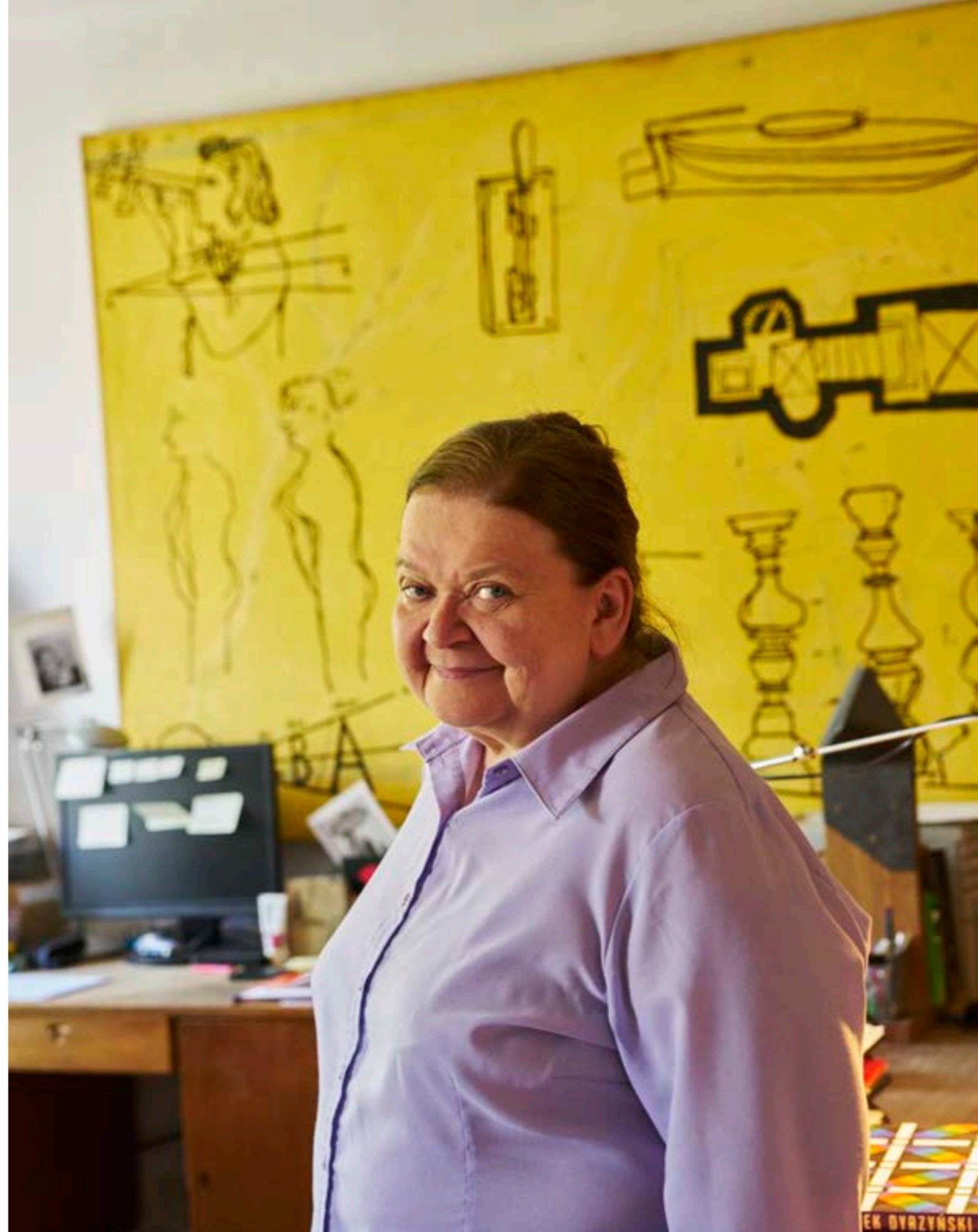
pomyślałam: „Idiotko, przecież będziesz nauczycielką!” – i dopisałam: „sztuki”. I poszło! Zdałam egzamin za pierwszym podejściem.

JB: Który to był rok?

1969. Byłam jeszcze, można powiedzieć, dzieckiem. Nie miałam jeszcze 18 lat. Należę do ostatniego rocznika, który chodził do podstawówki siedmioletniej, liceum było kontynuacją: ósma, dziewiąta, dziesiąta, jedenasta klasa.

JB: Jak pani wspomina tamten okres? Na przykład 1968 rok – dotknął pani jakoś?

Dotknął, oczywiście. Nawet napisałam taki artykułek, który się ukazał w „Aspiracjach” na temat Marca '68, okiem licealistki.





Nasz rok, około 1973. Od lewej: Karina Stolarska, Józef Andrzej Mrozek, Barbara Brus-Malinowska (zasłonięta), Tadeusz Trajdos, Ewa Szemplińska, Maryla Sitkowska, Wojciech Szperl

Mieszkałam wtedy (nadal mieszkam) i uczyłam się w liceum w Piastowie, i w tym liceum nas wtedy zamknęli. Potem ze zdumieniem i lekkim rozbawieniem dowiedziałam się, że dyrektorzy szkół chyba mieli z góry coś takiego nakazane – Bronisław Wildstein, krakus, powiedział w jakimś wywiadzie, że też wtedy zamknęli go w szkole. Tylko że on uciekł, a po mnie i większość kolegów rodzice zgłosili się dosyć późno, koło dziesiątej wieczorem, bo to były czasy, kiedy telefon (zwłaszcza w takiej podwarszawskiej dziurze) to była naprawdę rzadkość... Wydarzenia marcowe znałam też z Wolnej Europy, chociaż wtedy interesował mnie tam głównie magazyn muzyczny *Rendez-vous o 6.10* – grali big-beat, były wiadomości ze świata muzyki, Beatlesi, Bob Dylan, Woodstock; te sprawy. Po przyjeździe do domu, po tym zamknięciu, chyba pierwszy raz świadomie, już ze zrozumieniem wysłuchałam też audycji politycznych.

JB: Czym zajmowali się pani rodzice?

Ojciec był kolejarzem, instruktorem maszynistów. Skończył zaoznie prawo, ale nie pracował jako prawnik, udzielał się tylko społecznie jako ławnik. Mama przy ojcu, przy rodzinie. Była jeszcze młodsza siostra.

JB: A jak wyglądało to pod względem politycznym?

W domu nie było polityki. A jak była, to ważne było, żeby nie mówić o tym poza domem. Takie dwójmyślenie – to było wdrukowane już w bardzo młode główki. To było... nie powiem, że wysane z mlekiem matki, ale od małego dziecka wiedziałam, że są dwa światy, świat prywatny i świat na zewnątrz. Może ta ostrożność była wzmożona, dlatego że ojciec wrócił do Polski z Anglii, z armii Andersa. Na szczęście był na tyle młody, że nic złego go nie spotkało. Nie był oficerem, tylko prostym szeregowcem. Być może dzięki temu, a być może dzięki tej ostrożności, udało mu się przejść suchą nogą przez okres stalinizmu.

W domu nie było polityki. A jak była, to ważne było, żeby nie mówić o tym poza domem. Takie dwójmyślenie – to było wdrukowane już w bardzo młode główki. To było... nie powiem, że wysane z mlekiem matki, ale od małego dziecka wiedziałam, że są dwa światy, świat prywatny i świat na zewnątrz.

Piotr Słodkowski: Mamy więc rok 1969. Studia.

Tak, zaczynam studiować. Studia wspominam dość dobrze. Nie było żadnych kłopotów. Jedynie dwie dwójki, jakie dostałam, to była ekonomia polityczna i nauki polityczne na drugim roku. Inne na ogół dobrze; miałam czwórki, piątki... To były czasy, kiedy wykładał profesor Jan Białostocki, Andrzej Jakimowicz, który prowadził sztukę nowoczesną, profesor Tadeusz Jaroszewski, u którego robiłam magisterium, Elżbieta Grabska. Już za moich czasów był Mariusz Karpowicz, Adam Miłobędzki... To był rok dziwny z powodu przerwy, ponieważ matura 1969 roku była ostatnią maturą rocznika krótszej szkoły podstawowej. Potem nie było przyjęć w roku 1970, bo nie było maturzystów. Dopiero następny rok był normalny. Właśnie na tym normalnym roku studiowali Waldek Baraniewski, Paweł Sosnowski, Joanna



Otwarcie wystawy Wiktorii Goryńskiej, Muzeum Narodowe, Warszawa, 15 sierpnia 1976

Sosnowska (wtedy Krzemińska), Nawojka Cieślińska, Marta Leśniakowska... Oni byli młodszy od nas, rocznik '52, '53. Ale z powodu tego przesunięcia nasz rok z kilkunastu osób spuchł do ponad 30 – przychodzili ludzie z innych kierunków, repetowicze, wieczni studenci – wszyscy byli przyklejani do nas. Były też meteoryty, które tak przelatywały, na przykład Maciej Karpiński, scenarzysta filmowy, Wojtek Krukowski... Słowem, rozmaici ludzie, często sporo starsi od nas. Z kolei rok przed nami to był tak zwany rok Białostockiego: Justyna Guze, Sergiusz Michalski, Józef Grabski, Milada Śliżińska. Oni wszyscy robili u niego magisteria. Mieliliśmy więcej do czynienia z młodszymi. Jeździliśmy na przykład razem na objazdy. Natomiast ci starsi szli zwartym szykiem do magisteriów i doktoratów ze sztuki nowożytnej, zwykle obcej.

PS: A co sprawiło, że poszła pani w stronę sztuki nowoczesnej i współczesnej, a nie tego, czego uczył profesor Białostocki?

Powód był bardzo prozaiczny. W tych czasach wyjazd na Zachód, za granicę, jeśli ktoś nie miał tam rodziny, był naprawdę bardzo, bardzo trudny. Ja pierwszy raz na Zachodzie byłam w 1973 roku, jeszcze przed zakończeniem studiów, na wycieczce studenckiej Almaturu, oczywiście we Włoszech. Miałam pełną świadomość, że jeżeli nie będę mogła wyjeżdżać, a nie miałam na to żadnych szans, niewysoko podskoczę w dziedzinie quattroceto, które mnie wtedy interesowało najbardziej. Magisterium zrobiłam z dwudziestolecia międzywojennego. Pisałam pracę o konkursach na Świątynię Opatrzności. To był temat podsunęty mi przez profesora Jaroszewskiego, który zaakceptowałam. Trochę mnie

interesowała architektura, nawet był taki moment, kiedy wahałam się, czy nie robić magisterium u profesora Miłobędzkiego, no ale... „Gruby” Jaroszewski był taki sympatyczny. A z kolei Jakimowicz przeciążony; on po prostu miał wagony magistrantów. To było aż przykre, nie chciałam mu jeszcze dokładać roboty. Wybrałam Jaroszewskiego i bardzo sobie winszuję, bo praca poszła mi gładko. To było magisterium oparte prawie wyłącznie na relacjach z kolejnych konkursów, profesor nie bardzo pozwalał na filozofowanie, jakieś fantazjowanie. Żądał konkretów, opracowania, opisu, podsumowania.

PS: Który to był rok?

1974. Miałam lekki poślizg, bo nie zrobiłam magisterium w czerwcu. Pracę obroniłam 11 grudnia 1974 roku. Pamiętam tę datę, bo później się dowiedziałam, że akurat tego dnia zmarł Juliusz Starzyński. Właśnie, jeszcze go nie wymieniłam – on też wykładał. Miał wykłady monograficzne, na które chodziłam. Z profesorów dorzucę jeszcze Stanisława Herbsta. Wykładał historię kultury.

Dość regularnie chodziliśmy do Galerii Współczesnej Boguckich na tyłach opery. Na Foksal, przynajmniej jeśli o mnie chodzi, to rzadko. Nie, to nie było „moje” miejsce. Jeżeli chodzi o Repassage, to oczywiście trudno było ją ominąć, bo szło się na zajęcia, a okna galerii od Krakowskiego Przedmieścia były na ogół otwarte. Ale też nie powiem, żeby ta galeria wtedy mnie interesowała.

Zaczynał wykład o ósmej rano. Czasami się zdarzało, że przychodziła jedna osoba czy wręcz nikt. Umówiliśmy się więc z koleżankami, że będziemy chodzić, bo nie można temu staruszkowi robić przykrości. No i przyjeżdżaliśmy, ja z Piastowa, wstawiałam o szóstej. I bardzo ciekawe były te wykłady, nie żałuję.

JB: Chodziliście do Galerii Foksal? Repassage? Jak z punktu widzenia ówczesnych studentów historii sztuki wyglądała mapa artystyczna Warszawy? Co się oglądało, o czym się rozmawiało?

O sztuce współczesnej się dużo nie rozmawiało, ale jeżeli chodzi o galerie, to jednak chodziliśmy dość regularnie do Galerii Współczesnej Boguckich na tyłach opery. Na Foksal, przynajmniej jeśli o mnie chodzi, to rzadko. Nie, to nie było „moje” miejsce. Jeżeli chodzi o Repassage, to oczywiście trudno było ją ominąć, bo szło się na zajęcia, a okna galerii od Krakowskiego Przedmieścia były na ogół otwarte. Ale też nie powiem, żeby ta galeria wtedy mnie interesowała, to było dla mnie dziwne. Repassage robiła na mnie wrażenie miejsca niegotowego. Zawsze tam się coś działo: coś tam przybijali do ściany, permanentny remont czy montaż wystawy. Bardziej niż sztuka angażował nas teatr studencki, ale i niestudencki. Laboratorium, festiwal filmowy Konfrontacje – to były rzeczy energetyzujące. Trzeba było zdobyć, wywalczyć karnet na Konfrontacje czy dostać się na spektakl Jerzego Grotowskiego.

JB: Czyli nie było tak, że studenci historii sztuki byli blisko Repassage?

Nie, nie.

JB: To ciekawe, bo pokoleniowo byliście bardzo blisko.

Tak. Była taka impreza, Repassage Miejski – seria działań na terenie uniwersytetu, a miała być zakrojona szerzej, na ulicy, w ogrodzie Saskim, ale to zostało cenzuralnie jakoś ograniczone. Pamiętam, że się bardzo szykowałam, że przyjadę, będę w tym uczestniczyć, oglądać. Ale niestety się rozchorowałam. Potem czytałam o tym w dokumentach i to jakoś rozpracowałam w katalogu Repassage, który opracowywałam, ale niestety na własne oczy tego nie widziałam.

JB: A co wspomina pani z galerii Boguckich? Widziała tam pani wystawy, które panią w jakiś sposób ukształtowały?

Owszem, pamiętam wystawy Jerzego Kaliny, Edwarda Dwurnika, Ryszarda Winiarskiego. Nazwijmy to: młodzi mainstreamowi.

Tam nie było takiej awangardy jak w Repassage czy w Foksal. A może była? Tylko po prostu tego nie pamiętam? Ale to nie były rzeczy formacyjne. Nie, nie. Za wcześniej jeszcze na to było.

JB: A akademia? Po drugiej stronie ulicy.

Nie istniała, przynajmniej dla mnie. Widziałam ją codziennie, ale absolutnie żadnych kontaktów.

JB: Co robiła pani po studiach?

Najpierw przez rok szukałam pracy. To były czasy permanentnych blokad etatów. Miałam zlecenia w Instytucie Sztuki PAN, strasznie nudne – zbierałam bibliografię. Nauczyłam się przynajmniej porządnie robić fiszki. I wreszcie 1 lipca 1975 roku pojawiłam się w Muzeum Narodowym. Najpierw popracowałam trzy miesiące na zlecenie, później dostałam etat w Dziale Grafiki Współczesnej. Kierowała nim doktor Irena Jakimowicz, która miała straszną prasę jako szefowa okrutnica, od której wszyscy uciekali. Właśnie pozbyła się kolejnych asystentów i została sama z laborantką. Mimo to pomyślałam, że spróbuję. I bardzo dobrze zrobiłam; bardzo dobrze! Dopiero to było dla mnie formacyjne. Tam się właściwie wszystkiego nauczyłam – tego, czego nie nauczyli mnie na studiach. Biegłe rozpoznawanie technik graficznych, naprawdę dogłębne. Przy tej okazji po raz pierwszy zetknęłam się z akademią. Nie chciałam tylko wiedzieć, postanowiłam



Pod koniec lat 70. sztuka na papierze to była top awangarda. Nie malarstwo, nie rzeźba, tylko szeroko rozumiana grafika i rysunek. Plus rosnąca rola fotografii jako medium. Rysunkiem można było nazwać absolutnie wszystko, od *disegno* – zapis idei. Modne było wtedy eksplorowanie granic – czy to jeszcze grafika, czy już nie.

także zobaczyć, jak to się robi. Wszystkie techniki, najróżniejsze, wszystkie te akwaforty, akwatinty, odpryski i inne. Przećwiczyłam to wszystko własnoręcznie z pewnym asystentem z Wydziału Grafiki ASP. Po drugie, pani Jakimowicz bardzo dbała o harmonijne, systematyczne uzupełnianie zbiorów. Wysyłała mnie na wystawy, nie tylko warszawskie, a także imprezy typu Ogólnopolskie Biennale Grafiki w Krakowie, triennale rysunku we Wrocławiu, ale też Międzynarodowe Biennale Grafiki we Florencji – z wyraźnym poleceniem, bym patrzyła pod kątem ewentualnych zakupów. Inaczej mówiąc – patrzyła, oceniając. Po pewnym czasie zostałam dopuszczona do zakupów, wizyt u artystów i wybierania prac.

PS: Jak to wszystko przenikało się ze współczesnością?

Trzeba pamiętać, że są to późne lata 70., sztuka na papierze to była wtedy top awangarda. Nie malarstwo, nie rzeźba, tylko szeroko rozumiana grafika i rysunek. Plus rosnąca rola fotografii jako medium. Rysunkiem można było nazwać absolutnie wszystko, od *disegno* – zapis idei. Pamiętam, że kupiliśmy z któregoś triennale we Wrocławiu nagranie na kasecie Ewy Zarzyckiej, dźwięk rysika

ołówka na papierze – kupiliśmy to jako rysunek. I to jest w zbiorach. Modne było eksplorowanie granic, czy to jeszcze grafika, czy już nie. Takie różne dywagacje były na porządku dziennym. Ale jednocześnie zainteresowałam się grafiką dwudziestolecia międzywojennego. Zgłosiła się rodzina Wiktorii Goryńskiej – czy muzeum nie zrobiłoby wystawy i katalogu, żeby przypomnieć artystkę. Z racji tego, że moja szefowa była zajęta większymi tematami, dostałam to ja. Stąd się wzięła moja pierwsza samodzielna wystawa i katalog z, nazwijmy to, ambicjami naukowymi, z całą dokumentacją. To był 1977 rok. Proszę pamiętać, że to były zupełnie inne czasy. Druk trwał czasami miesiącami, ilustracji było mało. Rzadko się zdarzało, aby każda praca w katalogu była reprodukowana, nawet na Zachodzie. Picasso, Chagall, to tak, ale nie jacyś artyści drugiego rzędu. Moja szefowa pracowała nad *œuvre* Konstantego Brandla i wyszedł katalog, który jest w tej chwili do niczego, bo chociaż wymienia wszystkie jego prace, to ilustracji jest bardzo mało. To jest przewodnik, owszem, ale trzeba iść z tym do zbiorów i wszystko zobaczyć. Potem szefowa zrzuciła mi kolejnego artystę z biurka; to był Wiktor Podoski. Wtedy zaczęłam interesować się i przymierzać do monografii Władysława Skoczylasa, ale porwały mnie inne sprawy. Przyszedł rok 1980, Solidarność, pofrunęłam w inne rejony.

JB: Jak to wyglądało w muzeum?

Najpierw była Solidarność, w Muzeum Narodowym bardzo mocna, prawie wszyscy należeli. Dyrektor Stanisław Lorentz był bezpartyjny-partyjny, to znaczy należał *pro forma* do Stronnictwa Demokratycznego, bo musiał do czegoś należeć, ale oczywiście całym swoim przekonaniem był po stronie solidarnościowej. Zapłacił za to utratą stanowiska w 1982 roku. W tym czasie „okołostrajkowym” były próby zreformowania muzeum, nawet napisałam wtedy taki projekt: usprawnienie codziennego funkcjonowania, szersze dopuszczanie młodych pracowników do organizowania wystaw i tym podobne. Mocno wewnętrzne sprawy, ale ważne, wtedy wszyscy chcieli reformować swoje instytucje. Okres po Sierpniu ’80, wiadomo – karnawał. Chodziło się do pracy, ale rozmowy były nie o pracy, również nie o sztuce, tylko o tym, co się dzieje w Polsce. Wtedy już nikt się specjalnie nie ukrywał z poglądami. Jeżeli ktoś miał inne przekonania, to się nie wychylał. Wiadomo, że było parę rodzynków w muzeum, osób partyjnych, ale nie było POP – Państwowej Organizacji Partyjnej, która w innych instytucjach państwowych sprawowała faktyczną władzę, odzworowując na najniższym szczeblu władzę Komitetu Centralnego PZPR.

JB: Co w muzeum zmieniło się po wprowadzeniu stanu wojennego?

W zasadzie nic – aż do wyrzucenia Lorentza pod koniec 1982 roku. On skutecznie chronił muzeum i swoich podwładnych przed takimi „nowościami” jak komisarz wojskowy – owszem, był, ale nikt go nie widział, siedział całe dni zamknięty w swoim pokoju. Pamiętam, że pierwsze ulotki w muzeum pokazały się jeszcze przed świętami. Oczywiście je powieślałam, w domu na maszynie do pisania, na najbardziej wydajnym papierze, jakim okazała się bibułka do papierosów. W tym czasie paliłam, miałam zapas bibułki, cały rulon, bo poza przydziałem kartkowym można było kupić tytoń lub zbrakowane, połamane papierosy, tak zwane odpady produkcyjne. No i ta bibułka, gdy pisało się „na sucho”, bez taśmy, pozwalała na uzyskanie 15 kopii! W Muzeum zbierałam składki na związek, przekazywałam dalej, bo miałam kontakty z punktami kolporterskimi, które przyjmowały na hasło. Ten wątek muzealny

to było jedno. Drugi wątek, zupełnie niemuzealny, też był związany z tak zwanym knuciem. To wszystko było dosyć czasochłonne, w konsekwencji czego na sprawy naukowo-zawodowe nie miałam już czasu.

JB: A takie rzeczy jak Komitet Kultury Niezależnej, podziemny obieg artystyczny?

Oczywiście tak, chodziłam na wystawy kościelne, których zresztą w Warszawie nie było zbyt dużo. Bardzo ważnym miejscem było Muzeum Archidiecezji Warszawskiej na Solcu. Bywałam tam dość często. Było to z jednej strony miejsce oficjalne, a z drugiej bardzo opozycyjne. Odbывały się tam koncerty, wystawy, deklamacje. Śmiałam się, że jak chcę trochę pouczestniczyć w kulturze niezależnej, a dodatkowo, żeby było sucho, ciepło i widno, to tylko w Muzeum Archidiecezji. Bo inne miejsca, typu kościół przy Żytniej, to były lochy, błoto i deszcz spływający po murach. Ale tam były ważne wystawy i spektakle teatralne, na przykład Teatr Ósmego Dnia, spektakle Romana Woźniaka czy *Wieczernik* Andrzeja Wajdy. Oczywiście nieustająco, cały czas wszystkie niemal zarobione pieniądze szły na podziemne książki, czasopisma i tak zwany fajans, czyli znaczki, kartki, przypinki, kalendarze – przez innych pogardzane, ale ja bardzo to lubiłam. Do tej pory mam tego sporo.

JB: Stan wojenny skończył się w lipcu 1983 roku. Co było dalej?

Muszę zaprotestować. Stan wojenny w moim przekonaniu i w odczuciu wielu trwał do 1989 roku. To, że władza coś tam uchylała, nie miało znaczenia, bo wcześniej zostały prawnie usankcjonowane wszystkie „zdobycze” stanu wojennego – przede wszystkim delegalizacja Solidarności i większości związków twórczych. Trwały zaostrzone represje karne za udział w demonstracjach, drukowanie i kolportaż niezależnej prasy, malowanie na murach. Co i rusz czytało się o drakońskich wyrokach. Wreszcie – i to już nawet nie metodami prawnymi, ale zwyczajnie, przemocą – zostały zdławione wszelkie dążenia do jakiegś pozytywnej zmiany, co przecież było takim potężnym motorem powszechnej aktywności w czasie „karnawału”. Tak więc władza mogła sobie zawieszać i odwieszać, co chciała, a stan wojenny trwał. Nie wiem, kto i po co wylansował ten 1983 rok jako rzekomy koniec stanu wojennego. A co u mnie dalej? Dalej była Repassage. Pierwszy temat, który mnie wyrwał z tego kołowrotu knucia, obejmowania się polityką, czytania wyłącznie rzeczy, których wcześniej nie miałam w ręku. Zawdzięczam go Jadwidze Jarnuszkiewiczowej i mojej szefowej Jakimowiczowej, które spotkały się zimą 1984 roku w Nieborowie, czyli w domu pracy twórczej administrowanym przez Muzeum Narodowe. Spotykali się tam historycy sztuki z różnych instytucji, krytycy, artyści – bardzo dobrane towarzystwo. Wiele spraw tam przedyskutowano, wiele decyzji zapadło. Przy czym mowa o normalnych pobytach wypoczynkowych, seminaria nieborowskie chyba zaczęły się trochę później. Ja tam byłam raz czy dwa, ale nigdy jako „wczasowiczka”. I w ogóle w moim pokoleniu Nieborów był raczej obśmiewany – lokaj usługujący do stołu w białych rękawczkach, rytualne kawki w bibliotece, nobliwe damy...

JB: I te nobliwe damy zaproponowały pani temat Repassage?

Repassage, jak wiadomo, została rozpędzona w stanie wojennym, galerię zamknięto. Natomiast zostały po Repassage liczne sieroty. Na miejscu, w kraju, to byli przede wszystkim Grzegorz



Z Ryszardem Woźniakiem podczas montażu wystawy *Co słyhać*, dawne Zakłady Norblina, Warszawa, listopad 1987, fot. Tadeusz Rolke

Kowalski, Wiktor Gutt, Krzysztof Jung i Roman Woźniak. Czyli niemal wszyscy z gniazda Jarnuszkiewiczów, zawsze im towarzyszyła żona profesora, która nawet częściowo się udzielała artystycznie, bywała na zajęciach i tak dalej. Ci osieroceni repasażyści chcieli, żeby ona zrobiła monografię galerii. Jednak Jarnuszkiewiczowa nie czuła się na siłach, mówiła, że nie ma czasu, że zajmuje się czymś innym. No i rozmawiała sobie o tym z moją szefową w Nieborowie i wtedy Jakimowiczowej przyszło do głowy, że ja mogłabym to zrobić. To była dla mnie tak zwana sytuacja rozrządowa, mówiąc po kolejarSKU. Już poważnie myślałam o Skoczylasie, „Rycie”, dwudziestolecie – a tu otwierała się nowa perspektywa.

JB: Repassage to dekada działalności, mnóstwo efemerycznych wydarzeń, nieformalnych spotkań, słowem: koszmar dla historyka sztuki. Jak się pani w tym orientowała?

Orientowałam się bardzo mętnie. Twórczość – nic, nazwiska – kilka. Ale może dlatego w tym kierunku się zwróciłam, że byłam ciekawa.

JB: Jak w praktyce wyglądała praca nad tym tematem?

Najpierw spotkałam się z „ludźmi Repassage”. Elżbieta Cieślara-owa za którymś pobyt w Polsce zorganizowała takie spotkanie. Czułam się cały czas w roli osoby egzaminowanej, więc chciałam

się zasłużyć, jakoś wkupić, nie wiem, jak to określić – wykazać, że coś zrobiłam. Jak się później okazało, zrobiłam rzecz, jak dla nich, nie do pojęcia. Mianowicie poszłam do Galerii Brama, która została założona w miejscu Repassage (obecnie antykwariat Liber) – nie bez podstaw podejrzewanej o ubecki rodowód. Powiedziałam po prostu, że się interesuję tym, co pozostało po Repassage. Jakaś panienska tam urzędowała i powiedziała: „A tak, to jest tam, na pawlaczu, jakieś papiery tam faktycznie leżą”. Mogłam zajrzeć, spokojnie przeczytać, a czasy były niekserograficzne. W Warszawie był jeden publiczny kserograf; teoretycznie, aby go użyć, trzeba było pisać do cenzury, chociaż bardzo przymykali na to oko. To były też czasy niefotograficzne. Jak wiecie, fotografia była klasyczna, analogowa; wprawdzie umiałam robić reprodukcje, ale tak „z ręki” to po prostu było niewykonalne. No więc jedyne, co pozostało, to opisywanie i przepisywanie. To było sporo dokumentów, a kolejna porcja czekała jeszcze w pracowniach. Trzon archiwum trzymał Wiktor Gutt na Saskiej Kępie. Ale w Bramie też były ciekawe materiały, nazwijmy to – poboczne; wykorzystywałam je później w katalogu. Najbardziej żałuję, że po prostu nie wyniosłam ich stamtąd, pewnie zostały wyrzucone. Potem, jak skończyłam, powiedziałam repasażyście, że byłam w tym zakazanym miejscu, tak obciążonym. Byli bardzo poruszeni, że ktoś tam poszedł i jeszcze to wygrzebał. To był rok 1984. Katalog ukazał się dopiero dekadę później, w 1993 roku, przy okazji wystawy Repassage w Zachęcie.



Niezbyt przyjemnym dla mnie efektem wystawy *Oblicza socrealizmu* było to, że uznano mnie za specjalistkę od tego nurtu. Ktokolwiek się zajmował socrealizmem, dzwonił do mnie. Musiałam wszystkim odmawiać – nie wygłoszę wykładu, nie poradzę, nie pomogę, po prostu się tym nie zajmuję. Koniec.

PS: Wkrótce po Repassage pojawił się kolejny ważny temat, czyli wystawa *Oblicza socrealizmu* w Muzeum Narodowym, bardzo wtedy głośna, kontrowersyjna. Jak do tego doszło?

Wystawa *Oblicza socrealizmu* to był efekt solidarnościowego karnawału, powszechnego wtedy przewietrzania i podważania stereotypów. Wystawa była wynikiem moich rozmów z koleżanką, niestety już nieżyjącą, Anką Zacharską, która pracowała w Muzeum Plakatu. Ona myślała wtedy o niesztampowej wystawie plakatu, bez rutynowych podziałów tematycznych na plakat sportowy, cyrkowy, kulturalny, teatralny, filmowy i tak dalej. Ponieważ byliśmy zaprzyjaźnione, spotykałyśmy się – wyszło nam z tych rozmów, że może zrobimy cykl wystaw: plakat jako zwierciadło sztuki. Czyli sztuka pomieszana z plakatem. Plakat podpierający się sztuką, sztuka w dialogu z plakatem. I pierwsze, co się, że tak powiem, samo urodziło, to był socrealizm, który był z natury rzeczy właśnie taki: plakatowy, agitacyjny, nawołujący. Po prostu rozkoszny temat. W następnych wystawach – bo planowałyśmy cały ich cykl – miały być uwzględnione kolejno: informel, surrealizm, pop-art, fotorealizm, konceptualizm i tak dalej. Wystawa socrealizmu miała odbyć się w 1982 roku w Muzeum Plakatu, był już gotowy katalog, po cenzurze (bez poważniejszych ingerencji – *signum temporis!*), a tu nastał stan wojenny. Rok 1982 to był rok stulecia ruchu robotniczego, co było związane z rocznicą powstania Proletariatu, partii Waryńskiego. I na to stulecie planowano oficjalne uroczystości, obchody, wystawy, Bóg wie co. Wtedy też spotkałam się z rodzajem presji politycznej, i to ze strony macierzystego Muzeum Narodowego, żeby koniecznie tę wystawę zrobić. Trwał jednak bojkot oficjalnych instytucji, więc powiedziałam, że nie, wykluczone. Po prostu odmówiliśmy. Dopiero w 1987 roku wystawa została odmrożona. To było niedługo po śmierci Anki. Nie byłam pewna, czy to odpowiedni moment. Cały ten temat odpłynął ode mnie, przestałam się tym zajmować, przestałam to śledzić. Jednak w końcu pod presją tego, że jej już nie ma, a jest współautorką, zgłosiłam tę wystawę do realizacji, już w muzeum, nie w Wilanowie. Wtedy dyrektorem był Marian Sołtysiak. On też był sceptycznie nastawiony. Nie był pewien, czy ta wystawa powinna odbyć się w tym momencie, bo to był jeszcze cały czas stan wojenny. Dla mnie. Oczywiście dało się już odczuć widoczne rozluźnienie, rozmięczenie, widać było, że ten ustrój się rozplywa jak bałwan po zimie. Nikt jeszcze nie wiedział, jak, kiedy, co się stanie, ale wszyscy wiedzieli, że coś się na pewno zmieni. No i dobrze – zrobiłam tę wystawę. To była jedna z najbardziej opisanych i „obszczekanych”, skrytykowanych wystaw. W każdym razie – nie wspominam tego dobrze. Tym bardziej, że już w ogóle nie interesowałam się tymi latami, tą sztuką, a może niesztuką, nie wiem, jak to nazwać.

JB: Czytałam te recenzje i tam było jednak sporo głosów pozytywnych, tyle że ze strony reżimowej. Na przykład w „Polityce” to było interpretowane jako przestroga, ale generalnie chodziło o to, że to już minęło, mamy nową odwilż, a stan wojenny jest tak samo odległy jak socrealizm. Nie miała pani poczucia, że to się wpisuje w klimat topnienia? Że już można?

Tak, być może. W „Polityce” pisywała wtedy moja koleżanka z muzeum, Agnieszka Morawińska, i drugi mój młodszy kolega z działu, Radek Mleczko. To były dosyć ogłędne głosy. Natomiast niektóre były bardzo napastliwe i to z pozycji opozycyjnej: „Dlaczego nie ma Lenina, dlaczego nie ma Stalina?” – w domyśle: dlaczego wystawa nimi nie straszy?

JB: Podziemna „Kultura Niezależna” tak pisała. Środowisko „Kultury Niezależnej” to byli w większości ludzie, którzy w okresie socrealizmu zaczynali dorosłe, zawodowe życie artystów, literatów, dziennikarzy. Dopiero po tych głosach zorientowałam się, jak wielu nasza wystawa mogła dotknąć. Był na niej na przykład dział *Rekonwalescenci*, pokazujący sztukę *de facto* już odwilżową, arsenałową. Ale pod ogólnym hasłem *Oblicza socrealizmu* – i tego mi nie mógł darować na przykład Jan Młodożeniec (a po cichu pewnie i inni). Ale, jak mówię, dla mnie to nie jest w ogóle ważne. Jakiś epizod w życiu, ale wiele takich.

PS: Ale wystawa ważna. Była, no tak.

JB: Powtórzyłaby to pani dzisiaj? Zrobiłam wystawę. Kropka. Niezbyt przyjemnym dla mnie jej efektem było to, że uznano mnie za specjalistkę od socrealizmu. Ktokolwiek się zajmował socrealizmem, dzwonił do mnie. Musiałam wszystkim odmawiać – nie wygłoszę wykładu, nie poradzę, nie pomogę, po prostu się tym nie zajmuję. Koniec. Zresztą już kiedy robiłam tę wystawę, byłam zaangażowana przede wszystkim w wystawy organizowane przez Andrzeja Bonarskiego.

JB: Proszę opowiedzieć. Trzeba zacząć od Dziekanki. W latach 1984, 1985, 1986 chodziłam tam regularnie. Chętniej niż na wystawy kościelne. Tam jednocześnie był duet KwieKulik i starsza neoawangarda, jak Ewa Partum ze swoim dworem, czasem przyjeżdżali artyści z Fluxusu, no i „dzicy”: Gruppa (broń Boże powiedzieć tak przy nich, można było się narazić), Neue Bieriemniennost', i cały zestaw solistów, którzy potem pojawili się na *Co słychać*. Ale przede wszystkim chodziłam na wystawy Gruppy, autentycznie zafascynowana. Gruppa często malowała na miejscu, wernisaż polegał na tym, że oni, nie wiem, wino pili. Potem zamykali się na parę dni czy na tydzień, malowali na miejscu i prawdziwy wernisaż odbywał się później, jako „otwarcie zamknięcia”. Właśnie z tego bywania w Dziekance Gruppa wskoczyła w program zakupów muzealnych, Jakimowiczowa sama była ich ciekawa, chodziła ze mną po pracowniach, ale tu ja już grałam pierwsze skrzypce, bo byłam bardziej obeznana, opatrzona na tych wystawach, wiedziałam, co jest ważne, a co mniej, co było wystawiane, a co nie. Interesowały nas papiery oczywiście – oni malowali akurat na papierach z biedy, więc to się dobrze składało. Dzięki tym moim zainteresowaniom jest porządnym zestaw Gruppy w zbiorach Muzeum Narodowego. I to się w jakimś momencie zlepiło z Bonarskim.

JB: Jak to się stało? Prawdopodobnie Marek Sobczyk i Ryszard Woźniak powiedzieli mi o mnie. Zgłosił się do muzeum, przez portiernię. Wywołał mnie i tak poznałam Bonarskiego. Akurat trwała jedna z jego wystaw w SARP, właśnie Sobczyka i Woźniaka – to był kwiecień 1987 roku. Było już po wernisażu, ale wystawa jeszcze wisiała. Byłam zaskoczona, że ona zaraz po wernisażu przewidziana była do zdjęcia. „Musimy iść, mam nadzieję, że jeszcze nie demontują”, powiedział Bonarski. On planował wtedy wystawę Jarosława Modzelewskiego, ale już mówił o *Co słychać*, czyli warszawskim odpowiedniku *Ekspresji lat 80*. Ryszarda Ziarkiewicza. Zaproponował mi, żebym przy tej wystawie trochę mu pomagała, coś napisała. Byłam wtedy dość zajęta przygotowaniem wystawy socrealizmu. Wypożyczenia, korespondencja, konserwacja, aranżacja.

Nie wszystko do mnie należało, ale musiałam przy tym być. W lecie byłam w Zakopanem. Pamiętam, że pisałam tam tekst o Modzelewskim. To była moja pierwsza robota dla Bonara. Wstęp do katalogu, nawet trudno to tak nazwać – raczej składanki, której zasadniczą część stanowił spis prac z cenami. Bonarski, nie mówiąc mi o tym, ściał kawał tego tekstu, za co byłam wściekła (choć, prawdę mówiąc, miał rację). Byłam więc trochę najeżona, jednak zgodziłam się na współpracę przy *Co słychać* i to stanowiło już poważną współpracę, bo zapobiegałam jego zamiarowi prezentacji artystów typu Henryk Stażewski czy Stefan Gierowski, starej gwardii. Stańto na tym, że zostaje sama nowa ekspresja. Z wyjątkiem Tadeusza Rolkego, który za darmo robił zdjęcia. No i Zbigniew Libera był. Wszystko pod neonowym hasłem autorstwa Bonarskiego: NOWOROMANTYZM.

JB: Jak pani oceniała ten metaprojekt Bonarskiego, to znaczy plan kapitalizacji nowej ekspresji, wykreowania na nią mody wśród rodzącej się wówczas klasy średniej?

Dla mnie to była zupełna nowość, egzotyka. No tak, okazuje się, że znowu poleciałam na nowość, jak z Repassage. To było coś niezwykłego, że ktoś robi to wszystko prywatnie, za swoje pieniądze. Transport, aranżacje, wynajęcie. Oczywiście miał jakieś doświadczenia i ulgi, ale jednak płacił. Wernisaż, montaż, druk katalogów. Jakie były, takie były, ale były. Myślałam, że to mu się zwróci, że sprzeda prace z wystawy i będzie miał zwrot albo i nadwyżkę. Co okazało się nieprawdą. Inwestowałam, ale bez zwrotu. To było dla mnie coś kompletnie nowego, bo pracując w Muzeum Narodowym, w ogóle nie wiedziałam, że to wszystko kosztuje! Jedne pieniądze, jakie mi się kojarzyły z pracą, to pensja plus nieliczne

honoraria. Nie wiedziałam w ogóle, co to jest pieniądź. I raptem pokazuje się gość z żywą gotówką i płaci za wszystko, inwestuje. Działa jak przedsiębiorca. To była absolutna nowość. Trzeba było się w to włączyć.

JB: Widziała pani szanse powodzenia planu Bonarskiego?

Tym na szczęście się w ogóle nie przejmowałam. To było wyłącznie w jego gestii, bo przecież te spodziewane zyski nie miały być dla mnie. Ja od niego nie wzięłam złotówki, nigdy. Pracą przy katalogach dokładałam się do jego inicjatyw. Taka byłam hojna. Gdzie indziej, to jasne, brałam honoraria. Natomiast tutaj postanowiłam sobie, że nie. Po prostu poczułam się też w pewnym sensie przedsiębiorcą. Jeszcze bardziej się poczułam przedsiębiorcą wtedy, kiedy przyszło do wydawania książki *Co słychać*. Tutaj, nie mając żadnej świadomości, że istnieje coś takiego jak podatki, po prostu – żeby było szybciej, żeby było prościej, żeby nie szło to jakąś okrutną drogą z niewiadomym skutkiem i terminem, płaciłam moim kolegom-autorom, tak mniej więcej przyzwoicie – jakieś nienadzwyczajne, ale przyzwoite stawki. Mówiłam, że kiedyś się rozliczymy, na razie masz, tyle zarobiłeś, tyle stron, tyle forsy – i płaciłam od ręki. Z własnej kieszeni. Wtedy już mniej wydawałam na książki i ten „fajans”, to wszystko powoli siadało, miałam jakieś oszczędności – tak czy inaczej, dałam radę. Oczywiście popełniając prawdopodobnie przestępstwo, no ale nie siedziałam za to, a teraz – chyba przedawnione? Bardziej mnie interesował efekt, czyli książka. Naprawdę dużo roboty w to włożyłam. Też dużo pieniędzy to pochłonęło, bo honoraria za teksty to jedno, a zdjęcia i druk to drugie, ale za to płacił Bonarski. Miał jakąś dotację z resortu kultury i sztuki, która szła przez Stowarzyszenie Historyków

Sztuki. Swoją drogą to z powodu tego katalogu nie jestem na „ty” z Włodzimierzem Pawlakiem. Otóż na frontyspisie *Co słychać* jest podziękowanie dla Mieczysława Rakowskiego, ówczesnego premiera, który dał tę dotację. Z niesmakiem i przykrością, ale puściłam tę stronę. Pawlak zareagował na to alergicznie i na mnie się skrupiło – co doskonale rozumiem. Trudno.

JB: Kupowała pani do muzeum nową ekspresję z innych miast?

W ramach wycieczek zakupowych – a najbardziej intensywnie były one w połowie lat 80. – bywałam w Poznaniu, Wrocławiu, Katowicach i Krakowie. Ówczesne zakupy nie dotyczyły jeszcze nowej ekspresji, raczej neoawangardy. We Wrocławiu to byli oboje Lachowiczowie, Andrzej i Natalia, w Poznaniu krąg Izabelli Gustowskiej, w Katowicach bardzo interesująca grupa uczniów Wojciecha Krzywobłockiego – Laboratorium Technik Prezentacyjnych – pierwsi nasi multimedialiści. Ale przy okazji tych wycieczek poznałam na miejscu także młodszych, widziałam ich wystawy, na przykład jedną z pierwszych wystaw grupy Koło Klipsa w Galerii Wielka 19 w Poznaniu. Zrobiła na mnie szalone wrażenie, to było zupełnie coś innego niż Gruppa. Gruppa była jednak bardziej literacka, przedstawiająca, narracyjna, natomiast tutaj były tylko obiekty. Niezwykłe, niezwykle zaaranżowane, w niezwyklej przestrzeni. Znalazło się też trochę dźwięku. Nie było żadnej narracji, żadnego zaczepienia treściowego w historii czy w polityce, w czymkolwiek. Zupełnie inny świat. Trochę groźny. Malowniczy. Pamiętam tę wystawę doskonale, w szczegółach. Ale nie miałam z nimi kontaktu do czasu, kiedy pojawili się u Bonarskiego. O Gdańsku też dowiedziałam się dopiero, jak Ryszard

Ziarkiewicz zjawił się w Warszawie, w Muzeum Narodowym, gdzie zaraz po mojej wystawie socrealizmu, a równoległe z *Co słychać*, organizował wraz z Januszem Zagrodzkim swój *Realizm radykalny, abstrakcję konkretną*. To wtedy zobaczyłam w większym wyborze prace Grzegorza Klamana i Jacka Stanisławskiego, wcześniej ich nie znałam.

PS: W 1990 roku zaczyna pani pracę w Muzeum ASP w Warszawie. Jak do tego doszło?

Wojtek Włodarczyk szykował się w tym czasie do polityki, o czym zresztą nie mówił. Prowadził Muzeum ASP od 1985 roku, stworzył je. Szukał następcy – i trafiło na mnie. Zaproponował mi objęcie dyrekcji, kuratorstwa głównego. Bardzo się wahałam. Ale prawdę mówiąc, w moim muzeum zaczęło mi się już trochę nudzić. Jedną nogą byłam już poza, bo ta bonarszczyzna była już przecież rozpułdzona. Już kilka wystaw było za nami, a jeszcze były inne plany. On chciał robić też wydawnictwo. „A, zobaczymy, uda się, nie uda, spróbuję, świat przede mną”. Wszystko się zmieniało, ustrój się zmieniał, więc wszystko było płynne, chybotałiwe. Nie traktowałam wtedy Muzeum ASP jako przystani docelowej.

JB: Jak przebiegała aklimatyzacja w nowym miejscu?

Środowisko akademii było przyzwyczajone, że ma galerię do dyspozycji, że cokolwiek się komuś zdarzy, gdzieś pojedzie, coś komuś obieca, to tutaj zrobią wystawę. Tak więc z mojej strony na początku to było po prostu wyrywanie niezależności, a jednocześnie ochrona placówki w funkcji przede wszystkim muzealnej. Zbiory były nieopracowane, byle jak przechowywane, niezinventaryzowane. Jakiś śmietnik, w którym nie wiadomo, co jest. Więc walczyłam o to na zasadzie odmawiania: przychodził do mnie pan profesor X, że on ma tutaj wspierać propozycję, żeby jakiś szwedzki sitodruk pokazać czy rysunek gwatemalski, bo tam akurat był i chce się zrewanżować. Nie, nie, nie. Nie zrobię. Nie mogę. Nie mam sali, nie mam tego, nie mam tamtego. Fatalnie to się odbiło na muzeum, bo zostały nam zabrane dolne sale. Gdzieś te bieżące wystawy musiały być robione, ale przynajmniej nie były już robione przez nas.

JB: Czyli można powiedzieć, że oddzieliła pani muzeum od galerii?

Tak. To się udało.

JB: A jak by pani scharakteryzowała program, który pani wprowadziła? Na czym polegało pani muzeum?

Nie pamiętam dokładnie tego programu, musiałabym go wyciągnąć.

JB: Chodzi mi o ideę, nie o literalny program.

Najpierw chodziło o to, o czym już mówiłam – żeby muzeum z powrotem stało się muzeum. Jeżeli wystawy, to opracowane z głową, z porządnymi katalogami, które uchwycą dany moment, utrwalą go – takie były wystawy Włodarczyka w pierwszym okresie muzeum. Kiedy zaczynał, Muzeum ASP było porównywane do wspomnianego wcześniej Muzeum Archidiecezji – miejsce oficjalne i opozycyjne zarazem. O tym myślałam, ale czasy już się zmieniły. Pozostawało skupić się na kolekcji i ustawowych obowiązkach: przechowywanie, konserwacja, inventaryzacja, udostępnianie – z braku stałej ekspozycji wyłącznie do kwerend. Wtedy powstał też plan zrobienia stałej ekspozycji, zależało na tym rektorowi Adamowi Myjakowi, który mówił, że jak ma gości

Otwarcie wystawy *Piwna 20/26 Emilii i Andrzeja Dłużniewskich*, Muzeum ASP, Warszawa, 6 września 1994





zagranicznych, to chciałby mieć takie miejsce, gdzie może ich zaprowadzić, pokazać trochę historii, dorobku akademii i tym podobne. Miałam scenariusze do różnych sal: dolnych, górnych, wszystkich. Scenariusze na bazie istniejących zbiorów z małymi wypożyczeniami od artystów albo z muzeów. Nigdy nie doszło to do skutku. Zawsze były inne względy, takie, owakie, „nie mamy pieniędzy” – mawiał prorektor Zygmunt Magner. Ale głównie chodziło o to, że nie jesteśmy właścicielami tego pałacu i nie możemy w nic inwestować. Więc robiliśmy przede wszystkim wystawy czasowe. Nieczęsto.

JB: Co jest trzonem kolekcji Muzeum ASP?

Oskar Hansen, Jerzy Sołtan, Zakłady Artystyczno-Badawcze. Sporo malarstwa, jest też duży zespół rzeźb Henryka Morela. Bliska kompletu kolekcja grafiki Władysława Skoczylasa. Cenne depozyty: archiwum Repassage, kolekcja Barbary i Andrzeja Bonarskich, a teraz – już za władztwa Joli Goli – doszła część kolekcji Krzysztofa Musiała, obejmująca prace naszych profesorów. No i dodam, że przyszedłem do Muzeum ASP z „posagiem”. W końcu lat 80. u nas

w Muzeum Narodowym, w Gabinecie Grafiki Współczesnej, była akcja rozdawania dubletów. Jeszcze nie mając pojęcia, że kiedyś trafię do akademii, po prostu dla Wojtki Włodarczyka, który rozkręcał wtedy Muzeum ASP, przygotowałam dużą paczkę ponad 600 grafik, głównie z kręgu „Rytu”: Władysław Skoczylas, Tadeusz Kulisiewicz, Stefan Mrożewski, Wiktoria Goryńska, Janina Konarska, Tadeusz Cieślowski syn, Stanisław Ostoja-Chrostowski, Waclaw Wąsowicz i inni. A więc grafika dwudziestolecia jest też w zbiorach dość dobrze reprezentowana. Śmiem twierdzić, że w dużej części dzięki temu „posagowi”.

JB: Jak pani ocenia lata spędzone w akademii?

Teraz, z perspektywy tych wszystkich lat, nie powiem, że żałuję, bo to byłoby bardzo nietrafne określenie, ale... nie wycisnęłam tej cytrynki do końca. Moim zdaniem Wojtek, wskazując na mnie, wybrał źle. Miałam zresztą konkurentkę. To była Milada Ślizińska, która rozstawiała się z Foksal i miała nadzieję, że obejmie Muzeum ASP. Może lepiej by się stało. Z tym, że ona – tak to oceniam – wytrzymałaby góra rok.

JB: Skąd to rozczarowanie?

Samokrytycznie przyznaję, że mogłam to muzeum prowadzić trochę inaczej, aktywniej, bardziej je wysforować na jakiś wyższy poziom...

JB: Na jaki?

No właśnie, sama nie wiem na jaki, bo właściwie nie mam wiele do zarzucenia tym pracom, które robiłam jako kuratorka, tym wystawom, publikacjom. Mam sobie do zarzucenia to, że nie wyciągnęłam muzeum na światło dzienne, poza akademię. Miałam dylemat: albo muzeum, albo wystawy. To jest bardzo niewdzięczna robota. Wiem, jak wiele niewidocznego trudu trzeba włożyć, aby powstała dobra wystawa, i jak mizerne są tego efekty – poza wernisażem. Na wernisaż zawsze przychodzi dużo ludzi, wszyscy gratulują, gadki, kwiatki, winko. Radio, telewizja się zdarza. Natomiast potem jest bardzo mała frekwencja. Zwłaszcza na wystawach sztuki współczesnej. Bonarski mnie już trochę otrzeźwił. W tym sensie, że robił te wystawy wernisażowe i mówił wprost: „Ja nie będę płacić za dwa tygodnie SARP, bo tutaj pies z kulawą nogą nie zajrzy poza wernisażem”. Więc jeszcze dzień po wernisażu trzymał wystawę dla spóźnionych dziennikarzy i zainteresowanych znajomych – i cześć, zwijamy. Więc to się nie udało. Mało dbałam o reklamę, o public relations. Oczywiście przychodzili dziennikarze, ale byłam mało aktywna na tym polu. Nie zabiegałam o to, żeby przyciągać prasę, drążyć jakieś ścieżki dojścia do telewizji, do *Pegazów*. To mnie nie interesowało i tego nie robiłam. Cały czas mając świadomość, że może powinnam. Brakowało też czasu. I pieniędzy – dodam, że przez cały okres mojego dyrektorowania muzeum nie miało swojego budżetu. Akademia, owszem, utrzymywała nas, ale środki na niemal wszystkie wystawy i literalnie wszystkie publikacje były z zewnątrz, z dotacji, o które trzeba było się starać, pisać wnioski i tak dalej. Bez pewności, że dadzą, więc jak tu myśleć o jakiejś „polityce” wystawowej? Niestety, zawsze miałam dość „sztywny kark”, nie umiałam i nie lubiłam zabiegać o pieniądze.

Ale – żeby nie ograniczać się tylko do samokrytyki – mam też powody do zadowolenia, nawet dumy. To koleżanki, zespół, z jakim przyszło mi pracować, częściowo przeze mnie dobrany. Naprawdę świetne dziewczyny! (Oczywiście przez te dwadzieścia parę lat zdarzyło się też paru chłopaków. Ciekawostka – przez parę miesięcy pracował u nas Artur Zmijewski i w tak zwanych wolnych chwilach składał sobie na komputerze „Czereję”. Odzywał się dwa razy dziennie: „Dzień dobry” i „Do widzenia” – mruk nad mruki. Taki był za młodu). Zespół, z którym pracowałam pod koniec, to przede wszystkim Jola Gola, moja następczyni (a stażem w Muzeum ASP starsza ode mnie, bo pracowała w nim od początku, od 1985 roku), Joanna Kania, Agnieszka Szewczyk, ostatnio doszły Ania Ekielska i Kasia Jankowska-Cieślak. Oddane pracy, wszechstronne, z pomysłami, własnymi projektami, których nigdy im nie wzbraniałam realizować, nawet jeśli to jakoś kolidowało z codziennymi obowiązkami. Tylko

z takim wsparciem mogłam realizować wystawy i wydawać książki. I w ogóle wytrzymać na akademii – to bardzo ważne, żeby w pracy nie było konfliktów, hipokryzji, wojenek podjazdowych. Miałam szczęście i nigdy nie spłace koleżankom tego długu – lat spokojnej, przyjemnej, bezstresowej pracy.

PS: W czasie pracy w muzeum zrobiła pani mnóstwo wystaw, ale też mnóstwo katalogów, dziś bezcennych. Co z tego olbrzymiego dorobku 25 lat uważa pani za najbardziej wartościowe?

Pierwsza moja wystawa jako kuratorki Muzeum ASP to było *Miejsce zwane Czaszką* Jacka Sempolińskiego. Do tego wyszedł katalog, bardzo mizerny, ale niesłychanie „treściwy”. Pamiętam, że przygotowując go (przyszedłem do Muzeum ASP 1 czerwca, wystawa miała się otworzyć w końcu listopada 1990), siedziałam od rana do nocy w różnych bibliotekach i zewsząd dosłownie sypały się teksty Sempolińskiego. Zrobiłam spis, bo pomyślałam, że nie będę tego segregować, dzielić na to, co ważniejsze, a co mniej, nie moja głowa. Zrobię dokumentację. I zrobiłam. Okazało się, że to była pierwsza taka praca. Ujmujący był ten Sempoliński, te jego niebieskie, zdziwione oczy, kiedy mówił: „Wie pani, ja pisałem całe życie, różne rzeczy, i po raz pierwszy ktoś to wszystko zebrał”... Potem była *Piwna 20/26 Emilii i Andrzeja Dłużniewskich*, udokumentowanie galerii, monografia, kalendarium wszystkich działań i wystaw. Współredaktorem katalogu był Krzysztof Żwirblis, który wtedy pracował w muzeum. Dalej – *Spółdzielnia Artystów „Ład” (1926-1996)*. Tę książkę redagowała Ania Frackiewicz pod merytorycznym kierownictwem profesor Ireny Huml, ja nic do książki nie miałam, za to zorganizowałyśmy siłami Muzeum ASP wystawę. Ale mówię o tym, bo właśnie pracuję nad redakcją drugiego tomu tej publikacji z 1998 roku (po 20 latach – czy to jeszcze można nazywać „drugim tomem”?). Obie wymienione autorki pierwszego już nie żyją, Ania przed odejściem powierzyła mi realizację wydawnictwa. Antologię tekstów Stajudy *O obrazach i innych takich* robiłyśmy z Jolą Golą. Tam oczywiście są wszystkie teksty Jerzego Stajudy, które opublikował, a także pierwodruk jego dzienników. No i wreszcie muszę wymienić te dwie wielkie wystawy jubileuszowe akademii w Zachęcie, czyli *Powinność i bunt. ASP w Warszawie 1944-2004*, zrobioną razem z Grzegorzem Kowalskim, i *Sztukę wszędzie. ASP w Warszawie 1904-1944*. Jak już byłam na emeryturze, finiszowałam z katalogiem *œuvre* Władysława Skoczylasa. Przeszłam na emeryturę w 2013 roku, a katalog i wystawy były w 2015 i 2016 roku. Teraz pracuję nad jego monografią. Ostatnio sporządziłam kalendarium Kowalni, porządnie zrobione, wyszło w Katowicach w książce *Kowalnia 1985-2015* wydanej przez tamtejszą ASP. Po drodze były katalogi zewnętrzne, głównie dla Zachęty: Repassage, Grupa, Katarzyna Kozyra, dla Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy – Edward Dwurnik i Grzegorz Kowalski, a dla Krzysztofa Bednarskiego – cała seria jego katalogów, poczynając od 1995 roku. I końca nie widać.

Artyści są różni i jedni mówią: „Nie wiem, nie pamiętam”, a drudzy „wszystko” wiedzą i „wszystko” pamiętają, a jak nie pamiętają, to na poczekaniu wymyślają i czasami tak kręcą, że bardzo trudno jest dojść do faktu. Krótko mówiąc, to tak jak ze starą muzealną zasadą – nie wierzyć w te wymiary, które artyści rysują na odwrocie, tylko samemu zmierzyć.

JB: Wszystkie z niezwykleymi kalendariami, to jest wzorzec z Sèvres. Nie mogę nie zapytać o pani słynną metodę. Jak robi się dobry katalog?

Przede wszystkim bardzo dużo zależy od artystów. To jest przecież punkt wyjścia. Artystów zawsze namawiam, żeby nic nie wyrzucali, a teraz – nie kasowali. Dawniej to były wycinki, teraz są pliki. Bo nigdy nie wiadomo, co kiedy się przyda i jaka informacja w tym jest zaszyta. Metoda jest najprostsza pod słońcem. Po pierwsze i najważniejsze – to już formacja historyka – czas rządu. Kiedy robię coś takiego jak kalendarium, to muszę się trzymać czasu. Po drugie, wszystkie fakty, które umieszczam nawet w bardzo szczegółowym kalendarium, muszą podlegać jakiejś weryfikacji, wszystko, co się napisze, powinno być podpisane tak zwanym kwitem i gdzie on jest – dokument, zdjęcie, wycinek (ale z tym ostrożnie, bo to są prasowe enuncjacje, więc czasami jest dużo błędów i zmyłek). Niestety artyści są różni i jedni mówią: „Nie wiem, nie pamiętam”, a drudzy „wszystko” wiedzą i „wszystko” pamiętają, a jak nie pamiętają, to na poczekaniu wymyślają i czasami tak kręcą, że bardzo trudno jest dojść do faktu. Krótko mówiąc, to tak jak ze starą muzealną zasadą – nie wierzyć w te wymiary, które artyści rysują na odwrocie, tylko samemu zmierzyć. Wszystkie moje kalendaria, poczynając od tych najstarszych, Goryńskiej i Podoskiego, były poletkami doświadczalnymi, dochodzeniem do tego „ideału”, o którym pan mówi (ja bym tego tak szumnie nie nazwała). Ważnym poletkiem było dla mnie bardzo szczegółowe kalendarium Krzysztofa M. Bednarskiego w katalogu jego wystawy w Królikarni w 1995 roku. W tym katalogu, który prawdopodobnie jest już archiwalnym białym krakiem, są zapisane wszystkie jego wystawy, wystąpienia, plenery, nawet te bez dokumentacji w postaci katalogu czy ulotki. Chociaż zawsze są dokumenty, chociażby zdjęcia. W przypadku Bednarskiego, który ciągle robi wariacje na temat swoich starych prac, takie kalendarium jest też w pewnym sensie katalogiem – bo niemal każda wystawa przynosi nową odsłonę *Moby Dicka* czy *Marksa*. Oczywiście nie można zrobić dobrze udokumentowanego kalendarium bez kontaktu z artystą i z jego zbiorami, pamiątkami. Kiedy artysta nie żyje, jak Skoczylas, to konieczny jest kontakt z rodziną, chociaż w tym przypadku materiały dokumentalne i tak były bardzo niekompletne. Wtedy oczywiście sięga się do wszelkich możliwych wzmianek w prasie, publikacjach i archiwaliach. Czasem to przypominają prace detektywów. Wymaga tak zwanego *Sitzenfleischu*. Posiadam taki, to jest jedna z moich (nielicznych) zalet.

JB: A naczelna zasada?

Nie wymyślać niczego. Czasami wszystko się ładnie składa, ale później przychodzi jeden fakt, skądinąd, z innego dokumentu, przez który sypie się cała konstrukcja. Więc dla mnie podstawową

rzeczą w tej pracy, w kompilowaniu kalendarium i w syntetycznych tekstach jest to, żeby nie konfabulować. Naprawdę opierać się na archiwaliach, dokumentach, na wizualiach i czasie; nie wysnuwać pochopnych wniosków. To archiwistyczna robota, ale widzę w niej duży sens. Po co mam pisać swoje fantazje na temat artysty, skoro każdy sam może sobie to zrekonstruować, mając rzetelną bazę faktograficzną, stelaż, na którym może upiąć swoje falbany czy kwiatki? Każdy może snuć swoje interpretacje, byle nie odbiegał od faktów. Fakty są najważniejsze, a interpretacja tych faktów może się zmieniać z czasem, zależnie od człowieka, od panujących trendów, nastawienia, politycznych poglądów i tak dalej. Krótko mówiąc, zebranie możliwie kompletnej faktografii, dokumentacji, jest podstawą do wszelkich syntez, opracowań autorskich. U mnie robota kończy się właśnie na tych stelażach, mało mam w dorobku syntez. Przy Bednarskim się wysiliłam, wyszła książka. Staram się pisać tak, żeby wszystko, nawet hipoteza, była zaczepiona o fakty. Nic nowego, nic nadzwyczajnego. Nie jestem wizjonerką czy poetką. Daleko mi do tego.

JB: W kalendarium Katarzyny Kozyry uwzględniła pani jej romanse, kochanków. Dlaczego? To ma znaczenie?

Oczywiście to było z nią konsultowane i ona się absolutnie zgadzała na wszelkie niedyskrecje. W katalogu Grupy, w biogramach, też są różne niedyskrecje. Zawsze podchodziłam do tego tak samo, z takim samym pietyzmem, czy artysta miał 50, czy 25 lat. Katalog Grupy jest, z dzisiejszego punktu widzenia, kryminałem. Są dane osobowe, z żonami, dziećmi, datami urodzenia, rozwodami...

JB: Dlaczego?

Bo to są ważne biograficzne dane. Być może lata 90. były ostatnim momentem, gdy było to naturalne w dokładniejszych opracowaniach monograficznych, zanim przyszedł obłęd poprawności politycznej i ukrywania danych osobowych. Oczywiście zawsze artystki (choć nie wszystkie) pomijały w swoich biogramach datę urodzenia, co można traktować, i nawet respektować, w kategoriach nieszkodliwego obyczajaju. Ale w katalogach drukowane były na przykład prywatne adresy, a to już jest pomoc w ustalaniu wielu rzeczy, docieraniu do nieznanymi materiałów. Generalnie uważam, że informacji nie należy ukrywać, przeciwnie – trzeba je utrwalac w źródłach pisanych. Przepisy nie powinny arbitralnie decydować o tym, co można ujawnić, a czego nie. Jeśli artysta się na to zgadza – publikować, bo może już nikt inny do tych informacji nie dotrze.

JB: A jaką sztukę ceni pani prywatnie?

Ha, więc ja się obraziłam na sztukę współczesną jakieś parę lat temu. Poszłam do Zachęty, nie pamiętam, jaka to była wystawa. Współczesna. Być może jakiś konkurs Siemensu czy podobny.

Sami młodzi, kompletnie nieznani mi artyści. Chodzę po tej wystawie. Jeden boks – film, drugi boks – film, w trzecim boksie też. Pomyślałam sobie: do diabła, o co chodzi? Gdzie ja w ogóle jestem? Do tego te filmy – moim zdaniem – nieudane. Od boks do boks muszę łązić, siedzieć na tych twardych ławkach, całym kwadransami oglądać te nieudolne filmy. Nie. Dostyc tego. Wysłałam i nieprędko przyjdę. Oczywiście, nie odciełam się tak kompletnie. Ale w sztuce aktualnej naprawdę nie widzę nic takiego, co by mnie tak wzięło jak na przykład „dziczyna” czy potem Kozyra. Sztuka krytyczna na początku też miała dla mnie jakieś rumieńce, jakieś życie w sobie. Natomiast teraz naprawdę nie pytajcie mnie, bo nie potrafię nawet wymienić nazwisk... Długo myślałam o tym epizodzie w Zachęcie i o co mi właściwie chodzi. I doszłam do wniosku, że to, co mnie nuży i odstręcza od sztuki najnowszej, to „praca z obrazem”, która zastąpiła tworzenie obrazu. Ten przechyl – do utraty równowagi – w stronę medializmu. Żeby była jasność – obraz może być fotograficzny czy cyfrowy, byle był własny, a nie „samplowany”, ściągnięty skądkolwiek i poddany obróbce. To naprawdę widać w dziele, z czego ono się wzięło.

Drugim moim poważnym zarzutem, już nie do sztuki, ale raczej krytyki czy „obyczajaju sprawozdawczego”, który się ustalił jakiś czas temu, jest nadmierne, moim zdaniem, poszerzenie obszaru sztuki. Chodzi o zjawiska, takie jak komiksy, mangi, tak zwany street art, graffiti, vlepki – zaczęto to wszystko włączać i poważnie omawiać jako równoprawną część współczesnej sztuki. A to są przecież marginalia. Już nie powiem, że przerośnięte kiczem. Te kryteria – estetyki, poziomu, jakieś zawartości myślowej w dziele sztuki – kompletnie puściły, nie istnieją w tak zwanym publicznym dyskursie, ba!, wręcz nie wypada o nich wspominać. To samo się dzieje i w innych dziedzinach sztuki, na przykład w muzyce, gdzie już nie wiadomo, upraszczając, gdzie się kończy „pop”, a zaczyna „powaga”. Przy czym pop, ten ambitniejszy, nie nadaje się ani do słuchania, ani do tańczenia. Wspomniane kryteria – poczucie miary i poziomu – może jeszcze się kryją, czy ja wiem, w pracowniach akademickich, gdzie jednak jest profesor i ma coś do powiedzenia – jeśli ma. Bo dziennikarze już w ogóle na to nie zwracają uwagi (rozmyślnie



Codziennosc w Muzeum ASP, lata 90.

Uważam, że informacji nie należy ukrywać, przeciwnie – utrwalac w źródłach pisanych. Przepisy nie powinny arbitralnie decydować o tym, co można ujawnić, a czego nie. Jeśli artysta się na to zgadza – publikować, bo może już nikt inny do tych informacji nie dotrze.

Kryteria estetyki, poziomu, jakiejś zawartości myślowej w dziele sztuki kompletnie puściły, nie istnieją w tak zwanym publicznym dyskursie, ba!, wręcz nie wypada o nich wspominać. To samo się dzieje i w innych dziedzinach sztuki, na przykład w muzyce, gdzie już nie wiadomo, upraszczając, gdzie się kończy „pop”, a zaczyna „powaga”.



Otwarcie wystawy *Sigma Galeria Repassage Repassage 2 Re'Repassage*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 28 czerwca 1993. Od lewej: Emil Cieślak, Elżbieta Cieślak, Maryla Sitkowska, Krzysztof Jung

mówię: dziennikarze, bo krytyka umarła, nie istnieje, a w każdym razie nie tam, gdzie powinna być: w prasie i mediach).

Dlatego powiem coś, co może zabrzmieć wazeliniańsko, ale doszłam do tego po poważnych przemyśleniach i paru latach „odparowania” po akademii na emeryturze: azyl sztuki jest tu, na akademii – i w niej nadzieja, że coś przetrwa ten fatalny czas dla sztuki, który przeżywamy. Tu przychodzą i przez pięć lat studiują ludzie, którzy chcą być artystami – nie reporterami wojennymi, pracownikami pomocy społecznej, aktywistami miejskimi, terapeutami, tylko artystami. Ciągłe trwa – i oby nie minął – system obowiązkowych pracowni „ogólnych”, rysunku i malarstwa, również na wydziałach projektowych i Wydziale Sztuki Mediów, gdzie jest chyba najbardziej wskazany. Dzięki tym artystycznym „palcówkom” ma szansę przetrwać i to, co w uprawianiu sztuki wydaje mi się podstawowe – związek idei z *techné*, warszatem.

PS: Czyli jednak malarstwo?

Malarstwo – myślę, że wróci. Ludzie potrzebują obiektu, nie filmu. Nikt zdrowy na umyśle nie kupi sobie płyty DVD za parę tysięcy.

JB: Kupują, kupują.

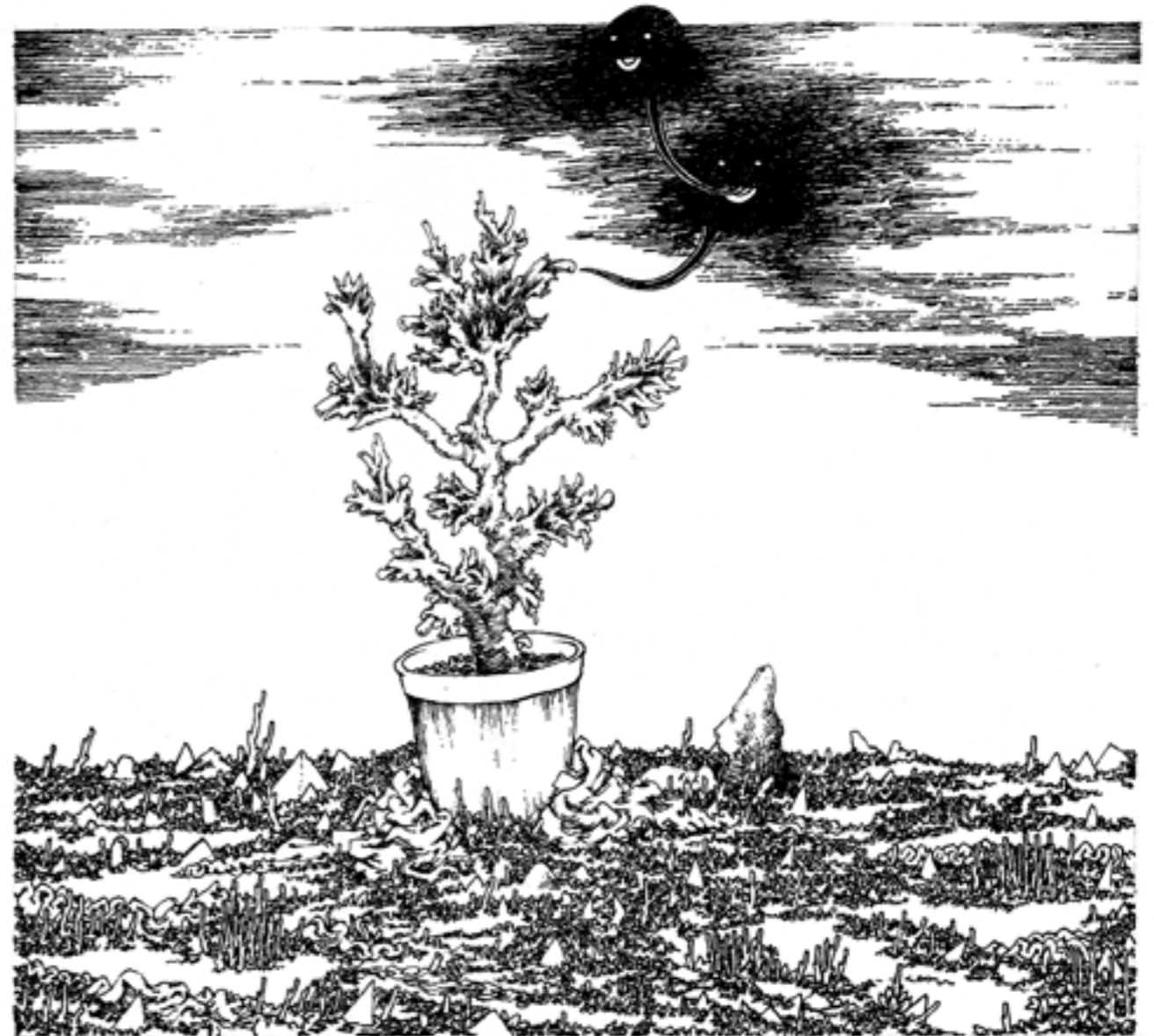
Niech sobie kupują. Mówię – zdrowi na umyśle. Oczywiście mam na myśli ludzi prywatnych. Instytucje, kolekcje, muzea to co innego – one wręcz powinny kupować i zbierać różne eksperymentalne dzieła.

JB: Grupa Ładnie nie miała rumieńców?

Doceniam Wilhelma Sasnala. Pamiętam taką rozmowę z Dwurnikiem o Sasnalu. Dwurnik mnie przekonał, zresztą ja też byłam to w stanie dostrzec, że to jest malarz stuprocentowy. Kiedy trzyma pędzel, wie, co z nim zrobić. On się nie męczy i widzi się nie męczy. Jako odbiorca potrzebuję i szukam w sztuce nie tylko informacji, interwencji, polityki, tylko trochę jednak tego Matisse'owskiego fotela.

JB: Dziś nie robi już pani wystaw. Dlaczego?

Już dawno straciłam do tego zapał. Śmieję się, że mam chorobę zawodową – fobię do wystaw. Wolę katalogi, wolę publikacje, bo to zostaje, bo to jest trwałe, konkretne tak, jak konkretna była praca, którą w to włożyłam.

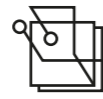




RECENZJE

- 132 ROK AWANGARDY: *Kobro i Strzemiński. Prototypy awangardy*, tekst: Agata Mendrychowska
- 135 Sharon Lockhart, *Mały Przegląd*, tekst: Piotr Kosiewski
- 138 *Awangarda / sen paradoksalny; Nowe sytuacje. Sztuka trójmiejska lat 80.*, tekst: Jakub Knera
- 140 Tomasz Kozak, *Poroseidy. Fenomenologia kultury trawersującej*, tekst: Jakub Woynarowski
- 144 *Spór o odbudowę Warszawy. Od gruzów do reprivatyzacji*, tekst: Piotr Kosiewski
- 146 Jakub Julian Ziółkowski, *Przebłyski*, tekst: Piotr Policht
- 148 *Poza zasadą przyjemności. Afektywne operacje*, tekst: Piotr Policht
- 150 *Myśli odizolowane. Archiwum Galerii Foksal 1966–2016*, tekst: Adam Mazur
- 152 *The Wall. Art Face to Face with Borders*, tekst: Łukasz Musielak
- 155 *Jest tak, jak się Państwu wydaje*, tekst: Karolina Plinta
- 157 *Relacja Warszawa–Zakopane*, tekst: Jakub Majmurek
- 159 *Sklep polsko-indyjski*, tekst: Jakub Majmurek
- 161 *Klub Fiesta*, tekst: Arkadiusz Póltorak
- 163 17. Biennale Sztuki Mediów WRO 2017 *Draft Systems*, tekst: Marcin Ludwin
- 165 Natalia LL, *Sum ergo sum*, tekst: Karolina Plinta
- 168 *#dziedzictwo*, tekst: Wojciech Szymański
- 170 Piotr Łakomy, *Blady Dom*, tekst: Aleksandra Goral
- 172 *Potencja, Seans*, tekst: Piotr Policht
- 174 Janek Zamoyski, *Bez tytułu*, tekst: Wojciech Albiński

ROK AWANGARDY



Kobro i Strzemiński Prototypy awangardy

Muzeum Narodowe Centrum Sztuki Królowej Zofii, Madryt
25 kwietnia – 18 września 2017
kurator: Jarosław Suchan

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński wizytują Madryt. Za życia nigdy nie zrealizowali planów wyjazdu do Paryża, stolicy sztuki nowoczesnej. Za kontakty międzynarodowe środowiska polskiej awangardy odpowiedzialni byli głównie Henryk Stażewski, Jan Brzękowski i Tadeusz Peiper. Po ucieczce z Rosji w 1922 roku Kobro i Strzemiński mieszkali i tworzyli w Szczekocinach, Żakowicach, Brzezcinach i Koluszkach, a od 1931 roku w Łodzi. To jednak z ich inicjatywy powstała Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej, która trafiła do łódzkiego muzeum. Artyści zamierzali podarować ten zbiór Muzeum Narodowemu w Warszawie, ale go nie przyjęto. W ten sposób w Łodzi, mieście fabryk, stworzono drugą na świecie kolekcję sztuki awangardowej.

Teraz Kobro i Strzemiński podróżują jako główni przedstawiciele łódzkiego Muzeum Sztuki. Można się nimi pochwalić. Ich twórczość, jak zaznacza tekst wprowadzający do wystawy w Muzeum Narodowym Centrum Sztuki Królowej Zofii w Madrycie, dotyczyła różnorodnych dyscyplin: malarstwa, rzeźby, architektury, projektowania graficznego, wzornictwa przemysłowego i wyprzedzała nowoczesne tendencje obecne w twórczości następnych pokoleń działających w ramach: minimalizmu, ruchu zero, sztuki reduktywistycznej.

Jeszcze na lotnisku w folderze prezentującym aktualne wydarzenia w stolicy Hiszpanii znalazłam informację o wystawie: *Kobro i Strzemi...* Gdyby Władysław Strzemiński był żyjącym współcześnie celebrytą, musiałyby zmienić nazwisko. Zbyt duże zagęszczenie polskich głosek sprawiało, że w oczach Hiszpanów pojawiał się przerażenie, kiedy pytałam o katalog wystawy w księgarni muzealnej.

Podczas wykładu wygłoszonego w ramach seminarium towarzyszącego wystawie Jarosław Suchan, kurator wystawy i dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, mówił o twórczości Kobro i Brazylijki Lygii



Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Julian Przybós,
około 1930–1931, Dział Dokumentacji Naukowej,
Muzeum Sztuki w Łodzi

Clark (*Katarzyna Kobro and Lygia Clark. Body Politics in Peripheral Modernities*). Może wystawa wpisuje się w teorię postkolonialną z założeniem przesuwania znaczenia z centrum na peryferie. Moje łódzkie serce bije mocniej, kiedy przyjeżdżam z pielgrzymką do Madrytu i widzę baner ze zdjęciem kompozycji przestrzennej Kobro nad wejściem do Muzeum Narodowego, ale pan w kasie dwukrotnie pyta, czy jestem świadoma, że bilet na wystawy czasowe nie obejmuje *Guerniki* Picassa (na wystawie *Pity and Terror. Picasso's Path to Guernica*, do której kolejki są bardzo długie).

Kontekst relacji między awangardą hiszpańską i polską nie jest ogólnie znany. Prześledził je w tekście opublikowanym w katalogu wystawy Juan Manuel Bonet.

Według niego współpraca hiszpańskiej awangardy (bliższej awangardzie z Ameryki Łacińskiej) z polskimi artystami rozpoczęła się około 1914 roku, kiedy wielu z nich, z powodu wybuchu pierwszej wojny światowej, opuściło Paryż i zamieszkało w Madrycie. Oprócz Tadeusza Peipera, którego aktywność w hiszpańsko-latynoamerykańskim środowisku kulturalnym przypominała już wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2015 roku, autor tekstu wymienia również Józefa Pankiewicza, a także Władysława Jahła i Marianę Paszkiewiczę współpracujących z wydawanym wówczas w Hiszpanii czasopismem awangardowym „Ultra”. Wspomina także o dwóch współpracujących ze sobą w latach 30. polskich artystach,

którymi byli Mauricio Amster i Mariano Rawicz, zajmujący się projektowaniem graficznym. Amster jest autorem katalogu i plakatu pierwszej retrospektywy Picassa w 1936 roku (znów ten Picasso!).

W zbiorach biblioteki druków awangardowych należącej niegdyś do chilijskiego poety Vicente Huidobra ze względu na jego znajomość z Peiperem można znaleźć egzemplarze publikacji: *Szósta! Szósta! Utwór teatralny w dwóch częściach* (1926) Peipera oraz *Śruby. Poezje* (1925) Juliana Przybosa, których okładki zaprojektował Strzemiński. Te wydawnictwa (pochodzące ze zbiorów Muzeum Sztuki) obejrzymy na wystawie.

Jednak to nie na hiszpańsko-polskich powiązaniach skupia się ten pokaz i seminarium towarzyszące wystawie (*The Utopia of Form. Abstraction and Construction between Latin America and Eastern Europe*). Dla tych, którzy byli na wykładzie kuratora, bonusem do wystawy polskich artystów są prace *Bichos* Lygii Clark z lat 60. na trwającej równoległe wystawie Brazylijczyka Mária Pedrosy (*Mário Pedrosa. On the Affective Nature of Form*) na tym samym piętrze. Według Jarosława Suchana tak mogłaby wyglądać twórczość Katarzyny Kobro, gdyby nie została przerwana jej przedwczesną śmiercią w 1951 roku. Obydwie artystki łączy zainteresowanie zagadnieniem przestrzeni; punktem wyjścia twórczości Clark był konstruktywizm.

Warunki wystawiennicze w tej części muzeum nie należą do najłatwiejszych, ale koncepcja wystawy dobrze się w nie wpisuje. Osobne przestrzenie niewielkich sal oraz ich amfiladowy układ służą podejściu problemowo-chronologicznemu do tematu twórczości artystów. Według Strzemińskiego „sztuką jest: twórczość + system”, dlatego na wystawie przedstawiono założoną na wstępie różnorodność eksperymentów w ramach sztuki awangardowej, dzieląc ją na następujące rozdziały: *The Russian Factory; Unism; Functional Models; Realism of Vision*. Drobiazgowo przemyślany układ prac w przestrzeni powoduje, że ich intelektualizm idzie w parze ze zmysłowością. Ta podręcznikowa w gruncie rzeczy wystawa wypełnia zadanie przedstawienia dwojga artystów, których twórczość jest w Madrycie szerzej nieznana. Szkoda, że na podobną prezentację nie ma miejsca w Muzeum Sztuki. Mimo że twórczość awangardowa Kobro i Strzemińskiego jest promowana jako wizytówka Łodzi, w ms2 ich prace należy wyławiać z różnych kontekstów *Atlasu nowoczesności*.

Wystawa rozpoczyna się od wskazania powiązań artystów z konstruktywizmem rosyjskim i suprematyzmem Kazimierza Malewicza. Wspólna droga artystyczna Kobro i Strzemińskiego rozpoczęła się w 1918 roku w porewolucyjnej Moskwie. Zainteresowanie przemysłową estetyką oraz ideami konstruktywistów, takich jak Władimir Tatlin i Aleksandr Rodczenko, współlistniało w ich ówczesnej twórczości z ideami zaczerpniętymi od Malewicza. Suprematyzm stał się później główną inspiracją twórczości artystów w poszukiwa-

Spośród *Kompozycji architektonicznych* Strzemińskiego zostały wybrane te w odcieniach czerwieni, które przy bieli pozostałych prac stanowią mocny akcent kolorystyczny. Sala została podzielona po przekątnej na strefę rzeźbiarskich architektonicznych kompozycji przestrzennych Kobro i strefę malarskich kompozycji architektonicznych Strzemińskiego – patronuje im umieszczony mniej więcej na osi sali biały model architektonu: rekonstrukcja projektu dworca kolejowego w Gdyni autorstwa Strzemińskiego (1923/1978).

Drobniawo przemyślany układ prac w przestrzeni powoduje, że ich intelektualizm idzie w parze ze zmysłowością. Ta podręcznikowa w gruncie rzeczy wystawa wypełnia zadanie przedstawienia dwojga artystów, których twórczość jest w Madrycie szerzej nieznana.

niu czystej sztuki. Po wyjeździe do Polski na przełomie 1921 i 1922 roku Strzemiński rozwijał idee Malewicza, chcąc przezwyciężyć dynamizm jego obrazów i osiągnąć spójność treści i formy, podczas gdy Kobro dążyła do zintegrowania rzeźby z otaczającą przestrzenią.

Od sali z pracami nawiązującymi do konstruktywizmu i malewiczowskiego suprematyzmu, której przestrzeń wypełniają rzeźby abstrakcyjne i konstrukcje wiszące Kobro z lat 1921–1924, gdzie, co ciekawe, możemy zobaczyć plakaty propagandowe autorstwa Strzemińskiego wypożyczone między innymi z Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Petersburgu, przechodzimy do białego pomieszczenia z monochromatycznymi (białymi) *Kompozycjami przestrzennymi* Kobro.

Wśród nich jest także *Kompozycja przestrzenna (8)* (1932), najmniejsza z zachowanych architektonicznych kompozycji przestrzennych, położyła od upływu lat, jedyna rzeźba artystki z zachowaną oryginalną warstwą malarską. Ten szczegół stanowi *punctum* w tej części ekspozycji, kiedy doświadczamy pomieszczenia czasów, patrząc na obiekt wykonany własnoręcznie przez Kobro.

Następnie przechodzimy do części ekspozycji, w której panuje już równowaga barw i organiczność formy dojrzałych kompozycji unistycznych Strzemińskiego z lat 30. wraz z ostatnią *Kompozycją przestrzenną (9)* (1933) Kobro, z giętkiej blachy, o biomorficznym kształcie, o której Janina Ładnowska pisała: „Rytm czasoprzestrzenny utwierdzony, zdawałoby się na zawsze, w regułach złotego podziału odcinka, zamienił się w puls współistnienia żywego organizmu i przestrzeni”.

W tej sali w gablocie oprócz wstępnego tekstu teoretycznego unizmu Strzemińskiego *B = 2* z czasopisma „Blok” (1924) znajduje się między innymi projekt kabiny tytoniowej (1928) autorstwa obojga artystów, podobnie jak *Projekt przedszkola funkcjonalnego* Kobro, świadczący o ich praktycznym zainteresowaniu architekturą.

Mottem części wystawy dotyczącej wzornictwa są słowa Katarzyny Kobro o potrzebie przezwyciężenia otaczającego chaosu i wierze w organizację życia społecznego. Wstęp do tego fragmentu ekspozycji stanowią projekty graficzne Strzemińskiego w gablotce, nad którą umieszczono przyciągającą uwagę intensywnością barw powiększoną okładkę *Z ponad* Przybosia

(jestem pod wrażeniem wykorzystania przestrzeni korytarza). W gablotce możemy znaleźć też teksty Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego opublikowane w czasopiśmie „Forma” w latach 1934–1936 (w tym artykuł *Aspekty rzeczywistości* Strzemińskiego ilustrowany obrazami Juana Grisa i El Greca), maszynopis *Łódź sfunkcjonalizowana* Strzemińskiego czy dwa wiersze: *Ziemiaki* i *Zmęczeniu* w tomiku poezji *Z ponad* Przybosia w układzie graficznym zaproponowanym przez Kobro. Niestety tylko dzięki reprodukcjom obcojęzyczny widz może zorientować się, czego mniej więcej dotyczą zawarte w czasopiśmie teksty. Kiedy podniesiemy wzrok znad publikacji i przestaniemy studiować druki, otworzy się przed nami przestrzeń następujących po sobie sal z przewagą mondrianowskich barw. Pierwszej, w której dominują meble i projekty wnętrz oraz następującej po niej repliki Sali Neoplastycznej, wywołującej *déjà vu* u tych, którzy byli wcześniej w Muzeum Sztuki w Łodzi. Sala zaprojektowana przez Strzemińskiego w 1947 roku do prezentacji dzieł z Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w łódzkim muzeum, z barwnymi podziałami powierzchni ścian i sufitu, mający w założeniu artysty kierować ruchem i rytmem spojrzenia widza, jest łącznikiem między projektami nawiązującymi do De Stijl a częścią poświęconą powojennemu okresowi twórczości artystów.

Znajdują się w niej późnokubistyczne akty autorstwa Kobro oraz prace na papierze Strzemińskiego zainspirowane doświadczeniem wojny (między innymi z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, 1945). Są tam wreszcie prace dotyczące dzieła życia Strzemińskiego, *Teorii widzenia*, sformułowanej przez niego w latach 40., czyli *Powidoki światła*, i wcześniejsze *Pejzaże morskie* z lat 30. Jak zauważył Andrzej Turowski w eseju *Fizjologia oka*, były one dla Strzemińskiego polem studiów i analiz „fizjologii oka”: „Pejzaże morskie otworzyły się przed wzrokiem, czyniąc psychofizjologiczny proces postrzegania głównym problemem praktyki artystycznej. Złożone rytmy ciała i oka, przewyciężające konwencję przedstawiania w czystości niemal iluminacyjnego widzenia, rekonstruowały na powierzchni siatkówki empirycznie poznawany świat”. Wśród nich jest także jeden *Pejzaż morski* Kobro zbliżony formalnie do pozostałych do tego stopnia, że trudno jednoznacznie rozróżnić autora. Przypomina mi to o fotografii znajdującej się w gablotce przy kalendarium życia

i działalności artystów umieszczonym na początku wystawy. To często reprodukowane wakacyjne zdjęcie z 1928 roku, na którym oboje siedzą obok siebie na nadmorskiej wydmie, jest jedynym dokumentem na wystawie, który wskazuje na ich związek również w życiu prywatnym. W tej sali znajduje się też kilka ostatnich prac Strzemińskiego, w których artysta nawiązywał tematycznie do socrealizmu (na przykład *Żniwiarki*, 1950), pozostając jednak wiernym awangardowym poszukiwaniom lat wcześniejszych.

Z wystawy wynika, że Kobro i Strzemiński byli artystami osobnymi, eksperymentującymi, adaptującymi idee rosyjskiego konstruktywizmu i suprematyzmu z jednej strony, a De Stijl z drugiej. Organizatorzy zatroszczyli się o wypożyczenia prac z wielu kolekcji w Polsce i za granicą, aby stworzyć jak najpełniejszy obraz twórczości artystów. Poza tym oglądając Kobro i Strzemińskiego w Madrycie, kilka przecznic dalej, w Prado, mamy okazję stanąć przed obrazami El Greca, aby spróbować dojrzeć w nich „rytm światłocienia”. Jeśli

jesteśmy obcojęzycznym widzem spoza Polski i chcemy lepiej poznać kontekst sztuki obojga artystów, nie ma wyjścia: musimy kupić katalog... Tylko jak wymówić nazwisko Strzemiński, jeśli katalog nie leży akurat na półce w księgarni muzealnej?

Agata Mendrychowska



Sharon Lockhart, *Mały Przegląd*

Pawilon Polski na 57. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji
13 maja – 26 listopada 2017
kuratorka: Barbara Piwowarska

Sharon Lockhart, *Mały Przegląd*, jednokanałowa instalacja wideo HD, pętla, 27'17", 2017, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



Do zatopionego w czerni pomieszczenia wchodzi kolejno młode dziewczyny. Ubrane są w zwykłe, codzienne stroje. Jedna ma na sobie bluzę z Myszka Miki, inna T-shirt z Justinem Bieberem. Zaczynają niemalże mechanicznie przyjmować koleje pozy, wykrzykując przy tym słowa: *love, hate, hope, cry*. To jeden z trzech filmów wyświetlanych

w Pawilonie Polskim na 57. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji. Kolejny film przedstawia dziewczynę grającą na fortepianie. W ostatnim trzy dziewczyny wykonują ekspresyjny taniec. „Stworzyłam pawilon o młodych kobietach w Polsce – mówi o swej wystawie Sharon Lockhart. – To jest portret dzieciństwa”.

Sharon Lockhart to dzisiaj jedna z najbardziej cenionych amerykańskich artystek. Jest reprezentowana przez ważne galerie: nowojorską Barbary Gladstone oraz neugerriemschneider z Berlina, a jej prace, będące efektem wieloletniej współpracy z dziewczynami z Młodzieżowego Ośrodka Socjoterapii Rudzienko, były wielokrotnie pokazywane na wystawach od Chicago i Nowego Jorku po Berlin i Sztokholm. Można było je też zobaczyć w Polsce, między innymi na wystawach *Milena!*, *Milena!* w 2013 roku w CSW Zamek Ujazdowski oraz *Rudzienko* zorganizowanej w ubiegłym roku przez Fundację Galerii Foksal. Jest więc dobrze osadzona w nadwiślańskim krajobrazie.

Pytanie, czy wybór Sharon Lockhart był najlepszym z możliwych, jest wtórne wobec innego: jaką rolę ma spełniać polski pawilon w Wenecji? Czy na biennale mamy mówić o Polsce?

Jednak decyzja, że ona ma reprezentować Polskę na tegorocznym Biennale w Wenecji wywołała dość burzliwą dyskusję. Zaskakującą w pierwszej chwili. Można było bowiem sądzić, że polski świat sztuki dawno już otworzył się na to, co dzieje się w innych państwach. Już raz zresztą Polskę reprezentowała artystka z innego kraju – Izraelka Yael Bartana w 2011 roku. Od lat można też usłyszeć opinie, że formuła biennale z podziałem na krajowe pawilony jest archaiczna, nieadekwatna do czasów, w których podziały narodowe w sztuce są coraz wyraźniej podważane. W 2013 roku we francuskim pawilonie był pokazany albański artysta Anri Sala. W niemieckim w tym samym roku znaleźli się Chińczyk Ai Weiwei, Santu Mofokeng z RPA, Dayanita Singh z Indii, a w gruzińskim – którego kuratorem była Joanna Warsza – wśród wystawianych znaleźli się Japończyk Ei Arakawa i Amerykanin Sergei Tcherepnin. W tym zaś roku w irackim pawilonie można zobaczyć między innymi obrazy mieszkającego w Meksyku Francisa Alÿsa, zaś Carol Bove, którego rzeźby pokazano w szwajcarskich pawilonie, jest

Amerykaninem, choć urodzonym w Genewie. Jednak nadal są to wyjątki potwierdzające regułę: w Wenecji wystawia się przede wszystkim twórczość pochodzącą z własnego kraju.

„Czy w Polsce naprawdę nie ma już dobrych artystów?”, pytał na łamach „Dwutygodnika.com” Stach Szablowski. Po czym jednak zastrzegł, że problem jest inny: „Chodzi o to, żeby zrobić, w imieniu i pod szyldem Polski, dobry pawilon – i kto powiedział, że takiej roboty nie może wykonać Amerykanka?”. Nie wszyscy jednak tak myśleli. „Wybory «lepszyc zachodnich artystów» to pogarda i policzek wymierzony polskiemu artyście, ale też świadectwo poziomu polskiego kurator-

A może polski pawilon powinien pokazywać to, co dzieje się w naszej sztuce? Słuchać prezentacji twórczości, która w obiegu międzynarodowym jest słabiej obecna i dać szansę na międzynarodową karierę? Tym bardziej, że obecność polskiej sztuki w tym roku w Wenecji jest niewielka – na głównej wystawie znalazły się jedynie prace Agnieszki Polskiej i Alicji Kwade (dodatkowo, przygotowana przez Starak Family Foundation wystawa *Ryszard Winiarski. Event-Information-Image* została wpisana do oficjalnego programu biennale). Jednak w formule „pokazujemy nową/nieznaną sztukę z Polski” nie bardzo mieściła się na przykład prezentacja Krzysztofa Wodiczki w polskim pawilonie w 2009 roku. Podob-

nie jak wybór Piotra Uklańskiego, artyście mocno osadzonego w międzynarodowym obiegu artystycznym.

Na pewno reakcje na wybór Lockhart pokazują, że powinna odbyć się poważna dyskusja na temat naszej obecności w Wenecji. „Komisja konkursowa pominęła coś, co nazwałbym geopolityką sztuki”, komentował podjętą decyzję Karol Sienkiewicz. „Daliśmy się artystycznie skolonizować. Czy nie uznajemy polskiej sztuki za marginalną, prowincjonalną?”, dopytywał.

Pytania te – stawiane dziś – zastanawiają. Współbrzmia bowiem nie tylko z formułowaną od lat krytyką bardziej tradycjonalistycznych środowisk artystycznych (by tylko wspomnieć zarzuty stawiane pod adresem Mirosława Bałki), ale też, co znacznie bardziej interesujące, z typem krytyki polskich przemian po 1989 roku formułowanej przez różne środowiska: od publicystyki zamieszczonej w „Nowym Obywatelu” czy „Nowych Peryferiach” po – co najważniejsze – środowiska konserwatywno-prawicowe, z takimi osobami jak Zdzisław Krasnodębski czy Ryszard Legutko, będącymi intelektualnym trzonem obecnego obozu władzy, na czele.

Karol Sienkiewicz w krytyce obecnego statusu polskiej sztuki nie jest odosobniony. Być może dostrzeżono, że „obietnica” powrotu polskich artystów do międzynarodowego obiegu dotyczyła wybranych. Co więcej, geografia sztuki w ostatnich dwóch dekadach zaczęła się szybko zmieniać. Często coraz śmielej wchodzić na znacznie odległe tereny niż Europa Środkowo-Wschodnia. Jednak Sienkiewicz zwraca uwagę na inny problem, o wiele poważniejszy: czy potrafimy wypowiedzieć się o napiętej sytuacji w naszym kraju? Problem ten poruszał zresztą w kilku tekstach. Przy okazji wystawy Slavs and Tatars (i szerzej, całego programu Zamku Ujazdowskiego) chociażby pisał: „Podejmowanie tematów globalizacji czy postkolonializmu, przy zachowaniu neutralnego milczenia wobec tego, co dzieje się wokół, na wyciągnięcie ręki, trąci eskapizmem”. To poważny zarzut, tym bardziej, że wiele instytucji sztuki w obecnej sytuacji może wybrać konformizm jako strategię przetrwania. Pokazywać to, co bezpieczniejsze, bo nieodwołujące się do polskiego tu i teraz. Jednak być może, wobec zamykania się przez rządzących krajem na świat zewnętrzny i szerzenia się postaw niechęci wobec wszystkiego, co „nie nasze”, otwieranie Polski na innych i ich problemy jest nie mniej ważne i potrzebne?

W polskim pawilonie oprócz filmów znalazły się wielkoformatowe zdjęcia. Na każdym z nich dziewczyna czyta zszyte stare wydania gazety. To egzemplarze „Małego Przeglądu”, publikowanego w latach 1926–1939 pisma dla najmłodszych i przez nich tworzonego. Delikatne światło oświetla ich postacie zatopione w lekturze.

W 2009 roku Sharon Lockhart w Łodzi zrealizowała film *Podwórka* przedstawiający dziecięce zabawy w pierwszym dniu wakacji. Podczas jego kręcenia artystka poznała dziewięcioletnią Milenę Słowińską. Zainteresowała się jej losem. Po kilku latach, w 2013 roku, Milena trafiła do ośrodka dla trudnej młodzieży w Rudzienku. Tam też pojechała Lockhart. „Widziałam, że tamtejsze dziewczyny nie mają właściwie prawa głosu. Ich dni są całkowicie uregulowane. Wstają o określonej godzinie, potem apel, śniadanie, szkoła. Mogą korzystać z telefonu tylko przez godzinę dziennie. A jednocześnie ich los jest bardzo niepewny. W każdej chwili mogą zostać przeniesione do innego MOS-u w odległym miejscu w Polsce”, mówiła później w rozmowie z Urszulą Jabłońską, opublikowanej w „Wysokich Obcasach”.

Artystka zaczęła organizować warsztaty dla podopiecznych Rudzienka. Z czasem też zainteresowała się metodami Janusza Korczaka i tradycją „Małego Przeglądu”. Spróbowała zastosować je w swojej pracy z tamtejszymi dziewczynami, stawiając pytanie o aktualność Korczakowskiej metody pracy z młodymi ludźmi. Czy skutecznie? Wiosną 2016 roku wyszedł pierwszy numer „Głosu Rudzienka” przygotowany przez osoby biorące udział w zajęciach prowadzonych przez artystkę. Jednak Korczak pracował ze swymi podopiecznymi przez długie lata. Czy Sharon Lockhart jest na to gotowa? I czy w ogóle jest to możliwe?

Artystka odwołała się do autora *Króla Maciusia* także w Wenecji. „Projekt prezentowany w Pawilonie Polskim porusza się między bogatym historycznym zapisem a obecnymi interakcjami Lockhart z dziewczętami z ośrodka terapeutycznego w Rudzienku, wobec których przyjęła, podobnie jak Korczak, mentorską rolę”, zauważyła Tess Thackara na łamach Artsy.net. Artystka przypomniała też międzynarodowej publiczności o unikalnym doświadczeniu „Małego Przeglądu” – podczas biennale ukazują się angielskie przekłady pochodzących z niego tekstów (pokaz oryginalnych wydań z lat 1926–1939 zorganizowano w warszawskiej Zachęcie: *„Mały Przegląd” ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, 26 maja–4 czerwca 2017).

„Nie ma dzieci – są ludzie; ale o innej skali pojęć, innym zasobie doświadczenia, innych popędach, innej grze uczuć”, pisał Janusz Korczak. Co ważniejsze, nie znamy świata dzieci. Sposobem, by go poznać, jest stworzenie warunków, by mogły same o sobie opowiadać. To samo Lockhart zaproponowała nastolatkom z Rudzienka. „Zawsze interesowałam się filmem etnograficznym i relacją między tym, jak ludzie prezentują siebie innym, i tym, co znajduje się pod spodem. Otwartość dzieci tworzy ciekawą dynamikę”, mówiła w rozmowie z Urszulą Jabłońską.

Jest to jednak szczególnie sposób poznania: przez indywidualne doświadczenie. Jak zauważyła Katarzyna Boratyn w tekście opublikowanym przed kilkoma laty w „Obiegu”: „Lockhart twierdzi, że nie bada ludzi, nie robi naukowego *researchu*, ale szuka tych, którzy chcą wymienić się informacjami i zaangażować w realizację wspólnego projektu. Poprzez rozmowy stara się nawiązać ze swoimi bohaterami relacje partnerskie. Chodzi jej o osobistą wymianę informacji, a nie jej obiektywne wymiar. Choć celem tych działań nie jest

wywoływanie zmian społecznych, to Lockhart jest na nie przygotowana – tak w społeczności, z którą pracuje, jak i we własnym życiu”. Dziewczyny, które biorą udział w jej projektach, określa mianem „współpracowniczek”. Powstanie poszczególnych prac poprzedza długotrwały proces. Artystka pozostawia dziewczętom decyzję, jak mają wyglądać na zdjęciach i w filmach. Stara się dać im bezgraniczną możliwość wypowiedzenia się. To one na przykład decydowały, jakie teksty z „Małego Przeglądu” zostaną udostępnione publiczności w Wenecji.

„Podejście Lockhart jest podobne do Korczakowego – zadaje pytania o podmiotowość młodych osób, zwłaszcza dorastających kobiet – zauważa Karol Sienkiewicz. – Chciałaby oddać im głos, zobaczyć świat ich oczami. Jednak narzucane przez nią ramy – filmu czy fotografii – okazują się wyjątkowo sztywne, estetyka dominuje nad przeżyciami bohaterek. Trudno powiedzieć, by na jej najnowszym filmie nastolatki mówiły własnym głosem”. Trzeba mu przyznać rację. Mówienie przez działanie – pisanie wierszy, wydawanie pisma, taniec, teatr, muzykowanie – jest bardzo ważne. Niepokojące jest jednak napięcie między istotnymi i koniecznymi działaniami z trudną młodzieżą a dziełami zgromadzonymi w pawilonie, z niezwykle wyrafinowanymi estetycznie zdjęciami przedstawiającymi dziewczyny zatopione w lekturze dawnych wydań „Małego Przeglądu” czy filmami, w których można odnaleźć między innymi odwołania do awangardowych poszukiwań w teatrze. Świat przedstawiony w polskim pawilonie wydaje się nie tylko zbyt odległy od tego, w którym naprawdę żyją mieszkanki podwarszawskiego MOS, ale też od przebiegu warsztatów z ich udziałem. Więcej, w polskim pawilonie trudno odnaleźć ślady tego procesu powstawania prac przez współdziałanie. Wiele podobnych formalnie prac powstaje przecież bez podobnego wielomiesięcznego partycypacyjnego procesu.

Kluczowe wydaje się to napięcie między działaniem a dziełem, będącym jego udokumentowaniem. „Gdzie u artystki lokuje się moment twórczy?” – to pytanie postawił Szymon Maliborski w tekście poświęconym działaniom artystki z podopiecznymi Rudzienka opublikowanym w tomie *Obecność / Brak / Ślady. Współcześni artyści o żydowskiej Warszawie*. „Oczywiście w myśl prawideł sztuki relacyjnej czas spędzony na budowaniu doświadczeń ma znaczenie sam w sobie i może stanowić równoprawny cel działania – podkreśla. – Lockhart

jest jednak klasyczna, w tym znaczeniu, że wizualność ma dla niej pierwszorzędne znaczenie”. I dodaje, że artystce udało się znieść opozycję wizualność–proces. Jeżeli tak – można odpowiedzieć – wizualności nadając podstawowe znaczenie.

Ostatecznie w tegorocznym polskim pawilonie powstała dobra, trzymająca poziom wystawa. Jednak przez wielu przyjęta dość sceptycznie. Doceniono wyrafinowanie formalne prac Lockhart, ale już skomplikowana opowieść o Mileniu i innych dziewczynach z Rudzienka, a też samym dziedzictwie Korczaka okazała się chyba zbyt hermetyczna i trudna w odbiorze w tak specyficznym miejscu, jakim jest weneckie biennale – jego publiczność z reguły poświęca niewiele czasu na poszczególne pawilony (z konieczności, trzeba przyznać). Istotny jest też kontekst, w którym nieoczekiwanie znalazła się polska prezentacja: *Faust* Anne Imhof w niemieckim pawilonie. Ten kilkugodzinny performans rozgrywający się w przekształconym specjalnie budynku także mówi o nowym pokoleniu, którego nadal chyba nie potrafimy trafnie opisać. Imhof próbuje uchwycić jego charakter. Pokazuje ludzi żyjących we własnym, wydzielonym świecie. Jednak ten podział na „ich” i „nasz” nie jest szczelny. Młodzi w niemieckim pawilonie – podobnie jak w realnym życiu – wchodzą w przestrzeń dostępną widzom. Tu też żyją, oddają się własnym „rytuałom”, ale tak, jakby stale pozostawali obcy. I po chwili wracają do swojej przestrzeni. Wycofują się, ale czy to nie oni ułożą na nowo świat?

Lockhart zwróciła uwagę na indywidualne losy skazanych na wykluczenie, podobnie jak wielu innych artystów wcześniej. Imhof pokusiła się o spojrzenie na całe pokolenie. I zdołała zauważyć coś nowego i bardzo ważnego. Jednak podopieczne Rudzienka także zasługują na dostrzeżenie, na chwilę uwagi. Amerykańska artystka to im zapewniła.

Piotr Kosiewski



Awangarda / sen paradoksalny

Muzeum Sopotu
23 kwietnia – 12 maja 2017
kurator: Katarzyna Swinarska

Nowe sytuacje Sztuka trójmiejska lat 80.

Gdańska Galeria Miejska 2
21 kwietnia – 11 czerwca 2017
kurator: Robert Jarosz

Niemal w tym samym momencie w Gdańsku i Sopocie zaprezentowane zostały dwie wystawy artystów trójmiejskich. *Nowe sytuacje* odwoływały się do lokalnych działań z lat 80., natomiast wystawa *Awangarda / sen paradoksalny* zorganizowana została w ramach obchodów stulecia awangardy w Polsce. Pozornie nieprzystające do siebie, miały jednak wiele punktów wspólnych – to pewnie zbieg okoliczności, że odbyły się w podobnym czasie, ale warto je z sobą zestawić. W końcu obie wystawy zakorzenione są mocno w historii i lokalnej tożsamości. Z jednej strony w wymiarze geograficznym, z drugiej w historii sztuki przez odwoływanie się do działań awangardowych, odrzucających zastany porządek, ale też wprowadzających nowatorskie rozwiązania. Jak sugeruje tekst kuratorski, powodem do przygotowania sopockiej wystawy była inna ekspozycja – *Marzenie prowincjonalnej dziewczyny*, zorganizowana w 2000 roku przez Julitę Wójcik, Lucy McKenzie i Paulinę Ołowską, odwołująca się do kobiecych pragnień i wizji przyszłości.

Przymiotnik „kobięcy” jest też nieprzypadkowy w odniesieniu do *Awangardy / snu paradoksalnego*. Z jednej strony ważne jest przecież, że wzięły w niej udział same kobiety (wyjątkiem jest saksofonista Irek Wojtczak, który skomponował muzykę do filmu Katarzyny Swinarskiej), a tytułowa utopia zdaje się koncentrować na przestrzeni prywatnej, do której historycznie i stereotypowo płęć żeńska jest przypisana. Podobnie jak *Marzenie prowincjonalnej dziewczyny* zorganizowano w mieszkaniu, tak i aranżacja w Muzeum Sopotu przypominała raczej przytulną domową przestrzeń niż galeryjny *white cube*.

Poszczególne prace na ekspozycji mają bardzo kameralny charakter. Obiekt szydełkowy Julity Wójcik przedstawia przedszkole, *Miastoprojekt* Alicji Karskiej i Aleksandry Went odnosi się do modernistycznych idei urbanistycznych, ale dokumentacja przedstawia miasta zbudowane z kostek cukru, a więc materiału kojarzonego z ciepłem domowego zacisza. Są też nietrwałe, topnieją, ukazując utopijność tych działań. Podobne odczucia wywołuje *Fotel z widokiem na morze* Ani Witkowskiej – siedzisko pokryte konstruktywistycznym wzorem. Pozornie banalne, ale wymowne – utopijnym marzeniem może być przecież domowy mebel, który zapewnia codzienny komfort. I wspaniała widok. Na wystawie znalazło się wiele prac odwołujących się do zbiorowego doświadczenia – warsztaty Zorki Wollny, nastawione na solidarność i współpracę, czy *Symfonia Syren* Anny Baumgart. Została ona pomyślana jako kolektywne działanie na ulicach Sopotu, a ostatecznie pozostał po niej niesmak. Artystka z powodu choroby nie mogła być obecna na miejscu, więc muzeum postanowiło nie wypłacać jej honorarium, twierdząc, że dzieło można uznać za wykonane wyłącznie wtedy, gdy artysta osobiście w nim uczestniczy. Pomostem między *Marzeniem prowincjonalnej dziewczyny* i *Awangardą / snem paradoksalnym* jest obecność nie tylko Julity Wójcik, ale też Pauliny Ołowskiej, której obrazy koncentrują się na włączaniu kobiet w role narzucane przez zachodniocentryczne i patriarcalne narracje.

Uwagę zwracała praca Katarzyny Józefowicz – monumentalna i krucha jednocześnie. Poświęcona miastu (to cykl *Miasto* stworzony od lat 80.), ale w formie bardzo udomowionej, dopraszającej się o uwagę



Grzegorz Klamana, *Liebenspaar*, 1987,
fot. Robert Sęk i Magdalena Potrykus,
dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

Nowe sytuacje to już trzecia nieudana próba zobrazowania specyfiki trójmiejskiego środowiska, po Wyspie 3.0 Grzegorza Klamana w 2015 roku i wystawie *Nikt nam nie weźmie młodości* na Open'er Festivalu z tego samego roku.

z bliska, w zaciszu. Obiekt jest kruchy, ale jednocześnie monumentalny, bo zbudowany z wielu drobnych elementów – ta konstrukcja, podobnie jak inne prace Józefowicz, powstała dzięki misternej pracy, która na swój sposób przytłacza. Pokazuje także upór i konsekwencję – jak wiele prac tej artystki, tworzonych z naciskiem na najmniejszy detal, długotrwałe i szczegółowo. Może to właśnie jest wyrazem utopijnej walki awangardy – nie przez manifestację, ale stopniowe budowanie narracji w domowym zaciszu? Takiej interpretacji nie narzuca fakt, że uczestniczkami wystawy są kobiety, ale być może inna narracja – bardziej indywidualna niż kolektywna, nastawiona na JA, a nie MY. Przemawia, bo zmienia masową perspektywę spojrzenia na to, czym jest awangarda.

Jeśli *Awangarda / sen paradoksalny* problematyzuje klęskę realizacji masowej utopii, to być może jest szansa, aby ją odzyskać w innej formie, chociażby w przestrzeni prywatnej, a nie publicznej.

Hasło „awangarda” powraca w Gdańskiej Galerii Miejskiej, która przekrojowo prezentuje prace artystów działających w Trójmieście w latach 80. To pokłosie pokolenia, które pojawiło się w tamtym okresie w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (dziś Akademii Sztuk Pięknych) w Gdańsku; cechą charakterystyczną ich prac było prowokacyjne podejście do historii i tradycji, wyróżniające się ostrą i ostentacyjną formą.

Awangardowe cechy przejawiają się tu przez odrzucenie panujących zasad, próby budowania pozainstytucjonalnego obiegu, działanie na marginesie, ale też przez tworzenie nowych rozwiązań i form działania. Jak w przypadku landartowych prac na Wyspie Spichrzów, która teraz ulega transformacji, w efekcie czego rozwija się tam nowa część miasta z mariną, hotelami i obiektami użyteczności publicznej. O ile wystawa sopocka odnosi się do idei awangardy, o tyle tu mamy do czynienia z awangardowym podważaniem zastanej rzeczywistości.

W prezentowanych pracach dają się wyczuć ironia i dystans. Film *Gra* Eugeniusza Szczudły obrazuje przekładanie kamieni na planszy, przypominające grę w warcaby, w wykonaniu Grzegorza Klamana i Kazimierza Kowalczyka. *Guma* to z kolei wesoła gra tego samego autora z melodyjką, która rozbrzmiewa w całej galerii. W radosnym i sielankowym filmie widzimy Zdunka, Domaradzką i Karczewską – wszyscy pokazują, że sztuka może być zabawą, a umiejscowienie jej w takim, a nie innym kontekście wpływa na jej odbiór.

Wzrok przykuwają barwne i psychodeliczne prace Sławomira Witkowskiego, inspirowane nowojorską sceną streetartową: „marsz gigantów”, kosmiczny samochód na *Black speed* czy będąca zabawą z formą instalacja szablonowa, składająca się z trzech warstw. Wybrzyk wizualny może szokować, ale jednocześnie fascynuje.

Działania w przestrzeni miejskiej przypominają świetne landartowe prace Klamana (*Liebenspaar*) na Wyspie Spichrzów (po drugiej stronie kanału, patrząc z okien GGM), ale też *Instalację 1986* czy *Rysunek na zboczu* Kowalczyka, które powstały w okolicach Głównego Miasta, na bastionach przy kanałach Motławy. Nie do końca zrozumiałym punktem jest obramowana i powieszona na ścianie okładka płyty zespołu Call System (prawdopodobnie niewydana). Czy to zwrot artystów wizualnych ku scenie muzycznej? Trudno to odczytać, podobnie jak dwa powieszono obok obrazy *Variété est morte* i *Punk's not dead* Kuby Bryzgalskiego, igrające z historią polskiej muzyki.

Nowe sytuacje odnoszą się do wielu kluczowych zjawisk na trójmiejskiej scenie, a także do artystów, z których znaczna część funkcjonowała poza oficjalnym obiegiem i często w dyskursie o sztuce została pominięta. Szkoda, że odbywa się to w sposób nieco chałupniczy – poza tekstem kuratorskim wprowadzającym do wystawy nie ma żadnej systematyzacji ekspozycji, ustrukturyzowania jej czy zarysu obranego kierunku. Sam Kłaman i jego kolejni działają, takie jak Galeria Underground, Galeria Rotacyjna, Baraki, a potem Wyspa w różnych lokalizacjach zasługują na szczegółowe i bardziej rozbudowane omówienie, gdyż były to miejsca niezwykle, inspirujące i ważne dla całego miasta, podobnie jak zasługują na to pracujący z Klamaniem Kazimierz Kowalczyk, Eugeniusz Szczudło i Jarosław Fliściński.

Brakuje wyraźniejszych – jest tylko wzmianka – odniesień do wystawy *Ekspresja lat 80.* z 1986 roku, przygotowanej przez Ryszarda Ziarkiewicza, czy szerszego opisu wystawy *Dread Object* Jacka Stanisławskiego, ale też *Instalację 1986* czy *Rysunek na zboczu* Kowalczyka, które powstały w okolicach Głównego Miasta, na bastionach przy kanałach Motławy.

A skoro mowa o Wybrzeżu, warto byłoby też podkreślić znaczenie tego miejsca. W tekście kuratorskim czytamy, że tutejsi artyści „funkcjonujący na zewnątrz czarno-białego podziału sztuki na obieg oficjalny kontra opozycyjny byli niechętnie zapraszani na wystawy”. Szkoda, że ten wątek nie jest szerzej rozwinięty i opracowany, a tylko zarysowany. Cała wystawa przypomina w większym stopniu ekspozycję pamiątek przeznaczoną dla współtwórców

lokalnej sceny niż sugestywną i wciągającą opowieść. To już trzecia nieudana próba zobrazowania specyfiki trójmiejskiego środowiska, po *Wyspie 3.0* Grzegorza Klamana w 2015 roku i wystawie *Nikt nam nie weźmie młodości* na Open'er Festivalu z tego samego roku. Ta druga w warstwie sztuk wizualnych *de facto* pokrywa się tematycznie z ekspozycją w GGM, przygotował ją zresztą ten sam kurator, Robert Jarosz, który powieliła błąd z gdyńskiej wystawy i nie ma pomysłu na ukazanie dorobku Trójmiasta.

Wróćmy jeszcze do Sopotu i porównajmy najmocniejszy element obu ekspozycji. To Katarzyna Józefowicz. W Sopocie dominuje pokolenie urodzone w latach 70. i 80. W Gdańsku natomiast to, które w owym czasie już aktywnie działało. Obie ekspozycje łączy ta sama instalacja Józefowicz, dobrze wpisująca się w oba konteksty – rewolucyjnego spojrzenia na sztukę marginesów, ale też zobrazowania indywidualnego doświadczenia możliwości utopii. Jest przy tym sugestywna i konsekwentna. Mówi językiem, któremu wciąż do owego tytułowego snu awangardy i nowej sytuacji blisko. To ona jest moją nieskrywaną bohaterką obu tych wystaw, a przez to także wyrazistą postacią na trójmiejskiej scenie, bowiem wciąż jest w stanie tworzyć prace formalnie fascynujące i rozwijać swój przekonujący język.

Jakub Knera



Tomasz Kozak, *Poroseidy Fenomenologia kultury trawersującej*

CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2017

Poroseidy Tomasza Kozaka od pierwszej chwili onieśmielają czytelnika skalą autorskich zamierzeń. Można wręcz odnieść wrażenie, iż lektura tej książki stanowi dla odbiorcy, zmożonego ponowoczesną „acedią”, rodzaj próby – swoistego „rytuału przejścia”, będącego warunkiem przystąpienia do „nowych elit”, projektowanych przez autora: „progresywnych, autokrytycznych, ateistycznych”. Ta szczególna

„encyklopedia emancypacyjna”, będąca – jak zauważa Agata Bielik-Robson – „kompedium wiedzy o późnej nowoczesności, doświadczanej przez chłonny umysł i wrażliwe ciało”, jest zarazem autotematycznym dziełem sztuki, w którym retoryka i erotyka splatają się w nierozzerwalną całość. Trzecia książka Tomasza Kozaka (z „twórcy wizualnego” przeistaczającego się w „artystę spekulatywnego”) nie jest bowiem wyłącznie utworem literackim. W zestawieniu z wcześniejszą antologią esejów *Wytepić te wszystkie bestie?* (2010)

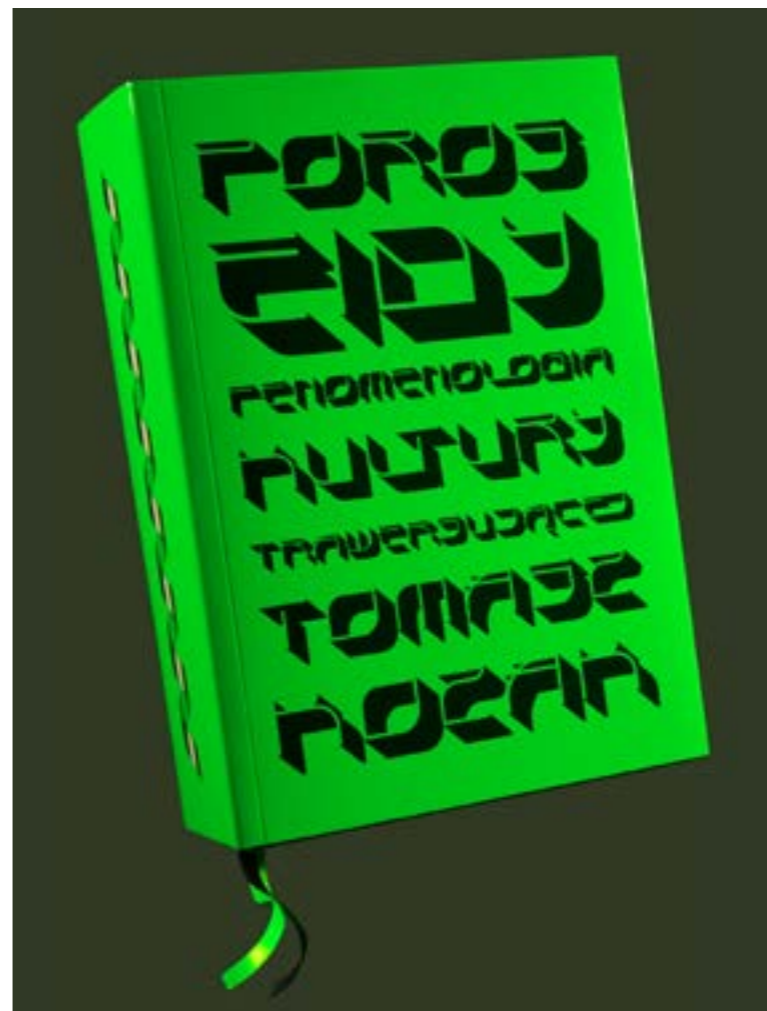
i udramatyzowanym *Akteonem. Pornografią późnej polskości* (2012) wyraźnie widać tutaj odwrót autora od edytorskiej ascezy w stronę szczegółowo dopracowanej performatywnej książki-objektu (stworzonej tym razem we współpracy z Maurycem Gomulickim).

Będąca efektem trzech lat pracy ponad osiemsetpięćdziesięciostronicowa „cegła” oddziałuje na wyobraźnię czytelnika już samą swoją formą; co więcej, sądząc po intuicjach wyrażonych przez autora w zakończeniu książki, *Poroseidy* można

potraktować jako „kamień węgielny” większej architektonicznej konstrukcji. Wizualne podobieństwo opasłego woluminu do religijnych ksiąg (takich jak Biblia czy Koran) wydaje się w pełni zamierzone. Wrażenie to wzmacnia dodatkowo okładkowy font, budzący skojarzenia z sanskrytem, alfabetem hebrajskim czy z pismem arabskim (do bliskowschodniej estetyki świadomie nawiązuje także geometryczny wzór wykłejki). Poszczególne litery wydają się uformowane z fragmentów wstęgi, która na szerokim grzbiecie – będącym w tym przypadku *de facto* trzecią stroną okładki – oraz na skrzydłach obwoluty przybiera kształt zielono-popielatego, serpentynowego zwoju (stanowiącego w *Poroseidach* kluczową metaforę wizualną). Po zdjęciu emanującej jej ciemny i „twardy” negatyw: zmysłowa zieleń dopełniona zostaje dyskursywną czernią – sensualna „skóra” skrywa splot „sensownych” tkanek. Ten dualistyczny schemat dostrzec można również

w układzie plansz ilustrujących naprzemiennie następujące po sobie prozatorskie *Parabole* i eseistyczne *Paralele*. Żywa zieleń przyporządkowana została narracyjnym przypowieściom, zaś chłodna, wprowadzająca nastrój powagi czerń – towarzyszącym im filozoficznym eksplikacjom. Spekulatywną potencjalność skojarzono tu bezpośrednio z seksualną potencją: wyłaniające się spośród zieleni falujące matce perłowe kontrolowane są lewitującymi w ciemności diamentowymi, fallicznymi totemami. Niezmiennie rządzi tu dialektyka „pozytywu” i „negatywu”: „żeńskie” spotyka się z „męskim”, miękkie z twardym, łuk z linią prostą, dzień z nocą, organiczny mikrokosmos z makrokosmosem przyrody nieożywionej. Zarówno „perły”, jak i „diamenty” wydobywane są z nieokreślonej „głębi” – to jedna z najważniejszych przestrzennych metafor *Poroseidów*, w których represyjna Zwierzchność skojarzona zostaje z Powierzchnią, broniącą dostępu do głębin dialektycznej negacji. Portalem prowadzącym wprost do

Wyd. CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi



„otchłani” jest spiralny wir, pojawiający się jako graficzny leitmotiv, obecny także na tylnej stronie okładki; obraz ten naznaczony jest jednak ambiwalencją – nie wiemy, czy mamy tu do czynienia z „wyzwalającą” siłą odśrodkową, czy też raczej z dośrodkową entropią (można przyjąć, iż jest to zapis momentu tranzycji, z której dopiero wyłoni się nowy porządek).

Koncept performatywnej, skokowej lektury, podczas której – dzięki specjalnym odnośnikom – odbiorca jest nieustannie „katapultowany” między *Parabolami* a *Paralelami*, znajduje wizualne (i funkcjonalne) dopełnienie w postaci dwóch zakładek: zielonej i czarnej wstęgi, które odpowiadają kolorystycznym kodom porządkującym strukturę narracyjną opowieści.

Choć niezorientowany czytelnik może odnieść wrażenie, że ilustracje Gomulickiego stanowią w dziele Kozaka jedynie atrakcyjną „iluminację”, warto zauważyć, iż wszystkie grafiki ściśle nawiązują do warstwy dyskursywnej tekstu i – jako paranaukowe grafy – zapowiadają i konceptualizują najistotniejsze metafory, konstytuujące filozoficzny horyzont *Poroseidów*. W dyskursie autora książki nie brakuje zresztą odwołań do terminologii naukowej, opisującej dynamikę promieniowań, energetycznych przepływów, wydzielania enzymów i trajektorii lotów, zaś prymarne moduły geometryczne materializują się tu w postaci serpentyn, okręgów, elips i wirów.

Również wybór zielonej barwy identyfikującej cały projekt nie jest arbitralny; genealogia dominujących zestawień kolorystycznych wywiedziona została wprost od Nietzschego, w którego *Dytyrambach dionizyjskich* odnaleźć można „różne warianty szarości i zieloności”, między innymi „sierp miesiąca zielony”, płomień o „podbrzuszu szarem” i szczęście błyskające „zielonemi skrami” (z filozofem tym łączy Kozaka także wybór formuły profetycznych przypowieści, dobrze znanej z twórczości autora *Tako rzecze Zaratustra*). Tak kompleksowe podejście do warstwy graficznej dzieła *stricte* filozoficznego stanowi na rodzimym rynku wydawniczym ewenement i zasługuje z pewnością na uznanie.

Abstrahując od walorów „obrazo-pojęć” Gomulickiego (które stanowią w gruncie rzeczy trzecią – obok *Parabol* i *Paralel* – linię narracyjną *Poroseidów*), należy podkreślić, iż również w warstwie czysto językowej dzieło Kozaka olśniewa (a miejscami przytłacza) wizualną inwencją. Kolejne partie książki ożywiają niewyczerpane pokłady fantazmatycznych wyobrażeń,

gęsto utkane toposami, niemalże wołającymi o graficzną alegoryzację. W natłoku obrazowych kondensatów, zapośredniczonych przez słowo, ujawnia się z całą mocą temperament wizualnego artysty, który swoją formalną inwencję zaprzęgał do „spekulatywnej” pracy. Kozak stara się zawsze pozostawać o krok przed czytelnikiem, na bieżąco neutralizując potencjalnie groźne aporie i rozmieszczając w odpowiednich miejscach ironiczne bezpieczniki. Szczególny przykład zastosowania takiej strategii odnaleźć można w *Paraboli 5*, w której autor – z rozbrajającą szczerością – ujawnia skalę osobistego uwikłania w opresyjne struktury rodzimego *art worldu*; oto w samym środku książki, w jej tragikomicznym „jądrze ciemności” Tomasz Kozak po raz pierwszy zdradza swoją bezpośrednią „obecność”, z premedytacją podważając zaufanie do figury auktorialnej.

Czytelnik na przemian nurza się w kipiącym dowcipem żywiole *Paraboli*, by za chwilę zetknąć się z chłodną i „musującą” taflą naukowego dyskursu *Paraleli*. Meta-krytyczna refleksja ma tutaj niewątpliwie estetyczny urok; każda parabola rodzi wiele paraleli, pączkując kolejnymi przypisami, odnośnikami i kulturowymi referencjami (żałować należy, iż tak kompleksowa publikacja nie oferuje czytelnikowi możliwości dodatkowej „nawigacji” w postaci indeksu osobowego i rzeczowego). Warto przy tym pamiętać, że tom Kozaka jest dziełem w wysokim stopniu intertekstualnym, co wynika nie tylko z wewnętrznej struktury książki, ale także z wpisania tego projektu w szerszą konstelację utworów, wśród których można wymienić między innymi serię spotów z udziałem Magdaleny Cieleckiej, stanowiących filmową adaptację wybranych fragmentów książki, oraz broszurę *Późna polskość: pamięć nie/naturalnie trawersująca* – swoisty apendyks do *Poroseidów*, osadzający ich abstrakcyjny dyskurs w polskich realiach politycznych.

Poroseidy to w gruncie rzeczy pastisz mitologicznych eposów, literatury parenetycznej, oświeceniowych przypowieści filozoficznych, a nawet popkulturowej space opery. Forma paraboli – często stosowana w literaturze religijnej Dalekiego i Bliższego Wschodu – wprowadza do książki Kozaka anachroniczny rys; Porosada budzi skojarzenia z Szeherazadą, a same *Poroseidy* z *Księżką tysiąca i jednej nocy*, w której kulturowa fikcja wykorzystana została jako użyteczne narzędzie kieżnające polityczną tyranie. „Krytyczne klechdy” Kozaka – zgodnie z jego deklaracją: „zdrożne,

heretyckie, sekularyzujące” – obficie ko-rzystają z religijnej metaforyki. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy „epifanie dojrzałej samowiedzy” będące udziałem nawróconych „grzeszników” mają tu charakter immanentny (wynikający z emanacji ich własnego „głosu wewnętrznego”), czy też raczej transcendentny (na drodze ingerencji *deus ex machina*). „Jak wyjść z kondycji bez/w/ładności, która każdy śmiały eksperyment myślowy dusi w zarodku? Czy można to wyjście osiągnąć samemu – czy tylko z pomocą (w domyśle: Bożą)?”, pyta Agata Bielik-Robson. Jej esej, zarysowujący „mesjańskie” horyzonty dla tego typu rozważań, choć sprzeczny w tym aspekcie z intencją „sekularyzującego” autora, został uwzględniony (i tym samym po heglowsku „zniesiony”?) w strukturze *Poroseidów*. Mimo że postulowana przez Kozaka Kultura Trawersująca w swojej dynamice unika myślenia „dogmatycznego”, wydaje się, że ateizm pełni tu funkcję aksjomatu i niewidocznej osi, wokół której wiruje transgresyjna serpentyna. W tym horyzoncie szczególnie pozytywnie waloryzowana jest samodzielna introspekcja, która koresponduje z postulatami Wnikliwości (umożliwiającej wniknięcie w ukryte pory pozornie litej, represyjnej Powierzchni). „Panporia” przeciwstawiona zostaje „aporii”; autorefleksyjnym momentom towarzyszą w *Parabolach* optyczne „instrumenty dystansu” (symbolicznie otwierające zasklepione „pory”), takie jak filmowa kamera, lupa i judasz.

Poroseida jako wymyślona przez Kozaka córka mitologicznego Porosa (dostatku) i Penii (biedy), zmuszona jest do nieustannego przewycięzania rodzącego się między tymi biegunami napięcia. Dzięki swojej kondycji jest w stanie katalizować „negacyjne” impulsy w strukturach opanowanych przez represyjną „pozytywność”. Jak zauważa Bielik-Robson: „Byt musi się spiętrzać przeciw samemu sobie, wywołując wewnętrzne antagonizmy, by w końcu urodzić intuicję ruchu” w sytuacji paraliżującego niezróżnicowania, określanego przez Kozaka mianem „Bez/w/ładu”. Wewnętrzna dynamika *Poroseidów* rodzi się między innymi dzięki kumulacyjnemu potencjałowi estetyki nadmiaru, co znajduje odzwierciedlenie w warstwie formalnej opowieści, budowanej w oparciu o ekspresyjne pasaże, pełne wielokrotnie złożonych zdań, przebiegi odwzorowujące deklinacyjne schematy, mnożące się neologizmy, galopujące aliteracje (uwypuklone w mallowniczych skrótach), repetycje, retardacje,

rymy, refreny i wtrącenia. Dopełniające anachroniczną stylizację archaizmy przepłatają się z momentami kontrolowanego bełkotu, natchnionej glosolalii, kreatywnie scalającej zbitki słów wyrzucanych w stanie „religijnego” uniesienia. Długie, potoczne zdania spotykają się z ciągami dialogowych wykrzyknień; eleganckie wywody inkrustowane są kolokwialno-wulgarnymi wtrętami. Hagiograficzne namaszczenie nieustannie łączy się z libertyńskim ekscysem. Narrator obiektywny raz po raz „rozpływa się” w narracji pierwszoosobowej.

Dwutorowość/dwubiegunowość narracji w *Poroseidach* (a nawet trójbiegunowość, jeśli za równoprawny komponent uznamy ilustracje Gomulickiego) wynika być może z „alegorycznego ideału”, postulowanego przez Kozaka, który w jednym z wywiadów stwierdził: „Dla mnie związana z alegorią nieadekwatność między formą i treścią stwarza szansę na pojawienie się szczeliny, przez którą mogłoby wtargnąć świeże powietrze. Alegoria pozwala zaczerpnąć tchu, skonfrontować się z heterogenią, z Innością. Ta przestronna Inność powinna być ożywczym przeciwieństwem polityki forsowanej przez «nadleśnictwa» produkujące dławiającą papkę ujednoliconych kształtów i sensów”.

W przywołanej wypowiedzi Kozak wskazuje na inkarnację „Bez/w/ładu”, jaką stanowi wybująły ponowoczesny Gąszcz. „A wkoło? Gąszcz. Gęstwa. Gęstwina... kielkuje... obca. [...] Wyrasta... wykwita... kwitnie... oplata... owocuje... [...] Jak się odnaleźć w tej gęstwini. Jak ją opisać, odmalować?”, zapytuje Servo Szaduj w *Paraboli 8*, domagając się najwyraźniej „alegorycznej” mapy opresyjnej przestrzeni. Gąszcz co prawda „owocuje”, ale faktycznie pozostaje bezowocny – są to „owoce zakazane” w aporetycznym zapętleniu rodzące niemożliwe do zaspokojenia pragnienie.

Ostatecznie Servo zawiera Porosadzie, która wskazuje drogę wyjścia z Gęstwiny: „Jej tajemnicze podpowiedzi wskazują mu zagadkowe, ale wabiące drogi. [...] Skręcaj. Tamtędy! O tu, leć tak – ukośną spiralą. Tą serpentyną. Czujesz jej polot?”. W świecie *Poroseidów* to właśnie serpentyna stanowi korkociąg umożliwiający usunięcie aporetycznego czopu, blokującego swobodny przepływ libidalnej energii i wymuszającego jej zamkniętą cyrkulację w (o)błędnym kręgu.

Przywołana scena budzi skojarzenia z fragmentem *Raju utraconego* Johna Milтона, gdzie Szatan pod postacią węża kusi Ewę, zaplatając „wiele pięknych węzłów”.

Cytatem tym opatrzona została – nie bez powodu – winieta strony tytułowej *Analizy piękna* Williama Hogartha, który również pozytywnie waloryzował serpentynową „linię wdzięku”, falującą wokół niewidzialnej osi i będącą wynikiem układu sił między symetrią a asymetrią. Owa szczególna, falista trajektoria miałyby dostarczać odbiorcy niemal erotycznej satysfakcji (na co zwrócił uwagę również Edmund Burke): „Prowadzi ona oko na drogę rozpusznej pogoni,

złożone i splecione, oddziałują wprost przeciwnie, odpychając, a nie przyciągając i – co za tym idzie – wywołując pożądany przez autora *Poroseidów* ruch odśrodkowy. Jeśli jednak zdołamy przeniknąć i rozplątać to, co niedostępne, wówczas owo doświadczenie może być źródłem nieporównywalnie większej rozkoszy. „Subtelność jest tym, co czyni rzeczy zmysłowe trudnymi do uchwycenia przez zmysły, a umysłowe przez umysł” – pisał Cardano, zwracając

Poroseidy to w gruncie rzeczy pastisz mitologicznych eposów, literatury parenetycznej, oświeceniowych przypowieści filozoficznych, a nawet popkulturowej space opery.

a za sprawą rozkoszy, którą daje umysłowi, uzyskuje prawo do nazywania się pięknem”. Hogarth, zafascynowany „niewyczerpaną różnorodnością form”, w swoich rozważaniach powoływał się na estetyka epoki manieryzmu Gian Paola Lomazza, a jego teoria ma w gruncie rzeczy wiele wspólnego z typowym dla tych czasów ideałem *discordia concors* (niezgodnej zgodności); *figura serpentina* to wszakże koncepcja źródłowo manierystyczna.

Tomasz Kozak wielokrotnie (i słusznie) przywołuje w swojej pracy (post)oświeceniowy ideał wzniosłości, choć wydaje się, że należałoby go uzupełnić pojęciem wywiedzionym właśnie z estetyki manerystycznej. Tym pojęciem jest subtelność, w pewien sposób powiązana zresztą z kategorią wzniosłości (w starożytnej retoryce styl subtelny uchodził za najniższy, a wzniosły – za najwyższy). W swoim dziele *De Subtilitate* Girolamo Cardano pisał, że subtelność „łączy się z rzadkością, a rzeczy rzadkie bardziej lubimy, bo zawsze sięgamy po to, co zabronione, i pragniemy tego, co nam nie jest dane: różnorodność, zmiana, rzecz nietknięta są tego samego rodzaju co rzadkość. I o rzeczy niedozwolone więcej się troszczymy, bo trudniej je zdobyć”. Dla Cardana punktem wyjścia było stwierdzenie, iż za piękne uważamy tylko to, co zmysłowo „opanowaliśmy” (warto pamiętać, iż Kozak postuluje „dekonstrukcję kultów Panowania”), zaś rzeczy subtelne, a więc

się do elitarnego grona ludzi obdarzonych „ostrym” intelektem, a więc zdolnych uchwycić rzeczy trudne i ukryte oraz dopatrzyć się harmonii w dysharmonii.

Relacjonując w *Paraboli 8* ekscesy „pornografii spekulatywnej”, Kozak opisuje następującą sytuację: „W ciszy słychać jedynie cichy świst – lśniący koniuszek pejsza z **subtelnym** sykiem [wyróżnienie – J. W.] przecina popielatą poświatę, zataczając w niej z wolna roziskrzone elipsy”. Jak zauważa autor *Poroseidów* – zbliżając się w swoich intuicjach do Cardana – „działanie elipsy wyrzuca refleksję poza samozwrotność samego tylko kołowania, a nade wszystko – bez przerwy uzmysławia podmiotowi, że poza polem dostępnym (samo)wiedzy zawsze znajduje się jakaś reszta: **trudna do przeniknięcia i ogarnięcia, niełatwa do wyeksponowania i zademonstrowania**” [wyróżnienie – J. W.].

To właśnie dzięki „subtelnym” (i wzniosłym) zabiegom Porosady Gąszcz ma szansę zamienić się w Raj. Etymologię słowa „raj” można wywieść ze staroperskiego słowa *paridayda*, które z kolei dało początek greckiemu *parádeisos* i łacińskiemu *paradisus*. Pierwotne znaczenie tego terminu to zarówno „ogród” – przestrzeń wydzielona z natury – jak i „miejsce pobytu błogosławionych”.

Jak przypomina Kozak, w *Pasażach* Waltera Benjamina „intencja alegoryczna przybiera postać siekiery rozumu karczującej chaszcze obłądu i represyjnych mitów”.

Późnonowoczesny Gąszcz „naturalności”, przycięty alegorycznym ostrzem (przypomnijmy, iż termin *subtilis* znaczył w starożytności mniej więcej tyle, co *acutus* – ostry), zamienia się w ogród – paraliteracką strukturę o rozwidlających się ścieżkach. W *Paraboli 4* samoświadoma maszyna kopiująca eksploruje wirtualny (hipertekstowy?) model POROSIECI – „konstelację folderów, która powstała w wyniku eksplozji Poroseidów”: „Znalazłam tam osobiwe obrazy:

widoki ogrodu, a może parku... Ach, jakże dziwnym okazał się ten park! Rosnące w nim drzewa nie budziły Popytu. Jak to? Dlaczego? Albowiem nie rodziły żadnych dóbr aktywujących popęd pochłaniania. [...] Nic apetycznego nie rosło na drzewach, a mimo to... ich korony rozbudzały jakieś dziwne łaknienie. Jakże odmienne od Łaknień ortodoksyjnych, dekretoowanych odgórnie, konsekrowanych korporacyjnie...”.

Poroseidy także nie przynoszą szybkich „owoców”, stanowią za to wnikliwy opis samego „łaknienia”, dostarczając zarazem narzędzi pozwalających akumulować wzbierającą transgresyjną energię. To także czuły, sejsmograficzny zapis stanu społecznej świadomości w momencie poprzedzającym spodziewane przesilenie.

Jakub Woynarowski



Spór o odbudowę Warszawy Od gruzów do reprivatyzacji

redaktor: Tomasz Fudala
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2016

Spór o odbudowę Warszawy należy do najważniejszych wystaw ostatnich lat. Od jej otwarcia miną niedługo dwa lata, ale podjęta wówczas problematyka nie straciła na aktualności. Co więcej, ukazała się obszerna publikacja poświęcona tej ekspozycji. To dobra okazja, by ponownie postawić pytania o odbudowę Warszawy, jej ocenę po drugiej wojnie światowej i po 1989 roku, jak i o problem reprivatyzacji, bardzo istotną kwestię podjętą przez twórców *Sporu o odbudowę Warszawy*.

„Zawsze interesowała nas perspektywa interesu publicznego, zaskakująco słabo reprezentowanego w warszawskim sporze o miasto, ale też trudnego do jasnego zdefiniowania w mieście, które zachłysnęło się wolnością, ale i indywidualizmem”, podkreśla Joanna Mytkowska w tekście otwierającym tę publikację. Festiwal Warszawa w Budowie organizowany od 2009 roku przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (od 2012 roku wspólnie z Muzeum Warszawy) jest „próbą wyartykułowania, jak wspólny interes może być w tym mieście rozumiany”, dodaje.

Spór o odbudowę Warszawy był już siódmą edycją festiwalu. We wcześniejszych zajmowano się między innymi reklamą w przestrzeni publicznej (2012), rolą architekta (2013) i artystów (2014) w mieście, zaś ubiegłoroczną edycję zorganizowano pod hasłem *Wreszcie we własnym domu. Dom polski w transformacji*. Jednak *Spór o odbudowę* spotkał się ze szczególnym zainteresowaniem publiczności – w ciągu czterech tygodni wystawę zobaczyło ponad 15 tys. osób. Została ona też wysoko oceniona – otrzymała nagrodę Sybilla za najważniejsze wydarzenie muzealne roku w kategorii wystaw historycznych i archeologicznych oraz Grand Prix w konkursie o Nagrodę Architektoniczną Prezydenta m.st. Warszawy. Była też najżywiej komentowana i dyskutowana. Nie powinno to dziwić.

Przygotowana przez Tomasza Fudalę i Szymona Maliborskiego wystawa została zorganizowana w przeznaczonym do rozbioru budynku IX Liceum Ogólnokształcącego im. Klementyny Hofmanowej, w samym centrum Warszawy,

w miejscu symbolicznym dla przemian własnościowych w stolicy, a publiczność witała metalowy relief autorstwa Rafała Jakubowicza przedstawiający twarz działaczki lokatorskiej Jolanty Brzeskiej, zamordowanej w niewyjaśnionych do dziś okolicznościach w 2011 roku. Trudno o bardziej wyraziste symbole. Sama ekspozycja poruszała kwestie kluczowe dla dzisiejszych dyskusji nie tylko o mieście, ale szerzej, o kierunku polskich przemian po 1989 roku. Jak pisał o tej wystawie Marcin Wicha w „Dwutygodniku.com”, wystawa „nie dotyczy kandelabrow i płaskorzeźb. [...] Dotyczy funkcji miasta. Praw lokatorów i praw właścicieli. I z tego punktu widzenia nie ma tematu bardziej aktualnego niż odbudowa Warszawy”.

Spór o odbudowę Warszawy pokazał, że wystawa może być skutecznym narzędziem zmiany społecznej (przynajmniej w sferze

świadomościowej). Ekspozycja była też – obok prezentowanej w tym samym czasie w warszawskiej Zachęcie wystawy *Zaraz po wojnie* czy wydanej przed kilkoma laty *Wielkiej trwogi. Polska 1944-1947* Marcina Zaremby – ważnym głosem w dyskusji o pierwszych latach powojennych i budowania PRL. Pytanie o znacznie 1945 roku – czego przykładem jest także niedawno opublikowany pod redakcją Roberta Traby tom zbiorowy *Rok 1945 (nie-)powroty* – staje się jednym z kluczowych w debatach o polskiej pamięci.

Wystawa i książka – dzięki tekstom Beaty Chomętowskiej, Tomasza Fudali, Małgorzaty Popiołek, Ewy Perlińskiej-Kobierzyńskiej i Andrzeja Skalimowskiego – poszerzają naszą wiedzę nie tylko na temat odbudowy Warszawy, ale i pokazują jej szerszy kontekst. Autorzy omawiają niezwykle ważny „Dekret o własności

i użytkowaniu gruntów na obszarze m.st. Warszawy” (tak zwany dekret Bieruta), przedstawiają funkcjonowanie Biura Odbudowy Stolicy oraz problemy własnościowe związane z odbudową miasta, ale i piszą o przedwojennej krytyce układu przestrzennego Warszawy i ówczesnych planach jego zmian oraz o obudowie innych miast Europy po 1945 roku. Dzisiaj jednak, w całkiem innym klimacie społecznym i politycznym, warto jeszcze zapytać o stosunek do odbudowy Warszawy, jak i do procesu reprivatyzacji po 1989 roku. W ciągu dwóch lat wiele się zmieniło, i mam na myśli nie tylko powstanie tak zwanej komisji pośła Jakiego. Warto zatem zadać kilka, być może niepopularnych, pytań.

„W procesie przechodzenia od socjalizmu do gospodarki rynkowej radykalnie odcinano konstruowaną na nowo tożsa-

realnego socjalizmu. Jednak krytyka myśli i praktyki modernistycznej w ostatnich dekadach XX wieku miała miejsce nie tylko w Polsce czy, szerzej, w całym rejonie postkomunistycznym, oraz była solidniej, także teoretycznie, ugruntowana. Może warto zastanowić się także, czy za obecną zmianą stosunku – bo ona ma przecież miejsce – do dziedzictwa architektonicznego i urbanistycznego PRL stoi docenienie awangardowych idei, czy też dla wielu osób ważniejsze są sentyment albo tęsknota za dawnymi czasami (często nieprzeżytymi, znanymi jedynie z opowieści, lektur czy innych przekazów). Efektowny cytat z Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego to trochę za proste „załatwienie tematu”.

Istnieje zresztą problem znacznie poważniejszy: dlaczego w Polsce po 1989 roku postawy indywidualistyczne stały się tak bardzo popularne i cenione? Dlaczego

nie sposób bronić, a sama jej idea chyba została ostatecznie skompromitowana. Nie można nawet próbować usprawiedliwić przyzwolenia na mniej lub bardziej jawne oszustwa, na niszczenie przestrzeni publicznej, jak i na przemoc wobec lokatorów. Jednak trzeba pamiętać, że kształt polskiej reprivatyzacji jest przede wszystkim efektem politycznego zaniechania, czyli braku ustawy, która ujęłaby cały ten proces w sensowne ramy prawne. Polska jest jedynym krajem naszego regionu, w którym nie uchwalono podobnej ustawy (wyjątkiem było mienie Kościołów i gmin wyznaniowych zwracane na podstawie kilku aktów prawnych oraz majątków tak zwanych zabużan). W poszczególnych krajach przyjęto bardzo różne rozwiązania, a zwrot w naturze nie był jedynym możliwym rozwiązaniem. Natomiast model, w którym decyzje pozostawia się urzędnikom lub też wchodzi się na drogę sądową, był najgorszym z możliwych rozwiązań.

Jeżeli odrzuca się ideę zwrotu, to warto wziąć po uwagę także argumenty, które za reprivatyzacją przemawiały. Problemy majątkowe są przecież częścią szerszego problemu: odpowiedzialności za totalitaryzm i praw ofiar obu reżimów – nazistowskiego i komunistycznego (w tym bardzo trudnej do rozstrzygnięcia kwestii mienia ofiar Holocaustu). Przyjęcie założenia, że za samą ideą reprivatyzacji stały jakieś inne racje, zasługujące na poważne potraktowanie, mogłoby być ciekawym intelektualnie zadaniem i tymczasowym wyjściem poza podglądy bezpieczne i powszechnie przyjęte we własnym środowisku.

Dlaczego dzisiaj jest to tak ważna kwestia? Reprivatyzacja ponownie stała się tematem publicznej debaty i tematem podejmowanym nie tylko przez środowiska broniące praw lokatorów. Niedawno na przykład Piotr Skwieciński, zastępca redaktora naczelnego tygodnika „wSieci”, przywołując inne argumenty niż podane przez Antoniego Wiesztorta z Kolektywu Syrena, opowiedział się za odrzuceniem samej idei zwrotu majątków zajętych przez komunistyczne państwo (pisał o problemie odpowiedzialności prawej i moralnej za działania popełnione przez obce lub niesuwerenne władze). Coraz więcej środowisk zdaje sobie sprawę, że kwestię rozliczeń własnościowych trzeba wreszcie zamknąć. Pozostaje też pytanie o prawa lokatorów. Jest ono przecież bardziej skomplikowane i nie dotyczy jedynie reprivatyzowanych lokali. Podobnie jak problem przestrzeni publicznej i ładu przestrzennego. Czy

Wystawa w ramach festiwalu Warszawa w Budowie i wydana rok później książka poszerzają naszą wiedzę nie tylko na temat odbudowy Warszawy, ale i pokazują jej szerszy kontekst.

mość od wszystkiego, co mogłoby mieć związek z pierwszymi powojennymi latami. Stalinowski architekt, stalinowska budowa, stalinowski plan – można było usłyszeć w latach 90.”, pisze Tomasz Fudala. Niczym w znanym wierszu: „zaczarowana dorożka, zaczarowany dorożkarz, zaczarowany koń”, dodaje. Owszem, marzenia o powrocie do Warszawy sprzed 1939 roku dziś brzmią trochę zabawnie, mit niezwykłej Warszawy sprzed stulecia, „metropolii belle époque” odchodzi coraz bardziej w niepamięć, a hasło: „Opowiadamy się za odbudową historycznych budynków w kształcie sprzed wybuchu drugiej wojny światowej”, trafia do coraz mniejszej grupy osób. Jednak warto byłoby zastanowić się poważnie nad przyczynami zanegowania po upadku PRL modernistycznej koncepcji miasta, ale i samej architektury. Owszem, ważne było doświadczenie życia w państwie

tak zaniebano wszystko, co wspólnotowe, a dobro publiczne musiało ustąpić interesom jednostkowym? Czy – znowu – jedynym wytłumaczeniem jest dziedzictwo PRL? A może przyczyny leżą znacznie głębiej i sięgają znacznie odleglejszej przeszłości? A może decydujące znacznie miały większe zmiany cywilizacyjne i wzrost postaw indywidualistycznych w całym świecie zachodnim? Stosunek do miasta, przestrzeni publicznej, własności, praw właścicieli i mieszkańców jest przecież pochodną znacznie poważniejszych zmian zachodzących w ostatnich dekadach.

Jest wreszcie kluczowe pytanie o reprivatyzację. Przygotowana przez Kolektyw Syrena część wystawy *W. OSKARZA 70 lat po dekreście komunalizacyjnym: reprivatyzacja* była jej najmocniejszym i najbardziej przejmującym fragmentem. Przebiegu reprivatyzacji, zwłaszcza w Warszawie,



Spór o odbudowę, pod red. Tomasza Fudali, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2016, publikacja przygotowana w ramach festiwalu Warszawa w Budowie 7, 2015

zatrzymanie reprzywatyzacji sprawi, że wszystkie te kwestie zostaną rozwiązane? Śmiem wątpić.

Ostatnia już kwestia. Odbudowa stolicy miała wielkie znaczenie dla legitymizacji powojennych władz i nowego ustroju. Ten problem – w tym niejednoznaczna rola Bolesława Bieruta – został przez autorów *Sporu o odbudowę Warszawy* bardzo dobrze przedstawiony. Odbudowa kraju była źródłem legitymizacji także dla kolejnych władz komunistycznych rządzących Polską, na co zwraca uwagę Łukasz Gorczyca w książce *Ruiny Warszawy*. Odbudowy oczekiwali jednak przede wszystkim mieszkańcy. „Nie ogarniało się wszystkiego wzrokiem. Wielkie dzielnice wciąż jeszcze leżały w gruzach, wymarłe. Ruch skupiał się w kilku punktach i wówczas wędrowca ogarniało zdumienie: Gdzie ci ludzie żyją? Gdzie mieszkają? Skąd się tu biorą? Niektórzy wzdrygali się na widok handlarzy, ulicy zaśmieconej odpadkami, wrzaskami, śmiechem i piosenką. Wyglądało to, jakby robactwo osiadło na wielkim trupie miasta i pożywiało się jego szczątkami, biwakując wśród grobów. Życie odnawiało się we wszystkich formach, z wszelkimi swymi objawami”, opisywała Warszawę w 1946 roku Pola Gojawiczyńska.

Dziś często nie zdajemy sobie sprawy ze skali zniszczeń miasta. Dlatego tak wielkie wrażenie zrobiła powstała przy okazji wystawy praca Tymka Borowskiego *Gruz nad Warszawą* (znalazła się też na okładce książki). Artysta zobrazował objętości gruzu usuniętego z terenu Warszawy w czasie odbudowy na tle dzisiejszej panoramy stolicy. Gigantyczny monolit dominuje nad całym miastem.

„Co to znaczy stwarzać świat od nowa w chwili, kiedy świat wydaje się zawieszony między katastrofą a utopią? Z pewnością był to czas, kiedy odczuwano potęgę Historii, ale rozumiejąc to, należy zapytać, gdzie zaczyna się sfera konieczności i determinizmu, a gdzie pozostajemy w sferze wyboru i przygodności?”, pisze Marci Shore. Jej słowa przywołano w książce. Może warto zauważyć, że przed podobnym dylematem, chociaż w niedających się porównywać okolicznościach, stanęli Polacy w 1989 roku. I warto poważnie przyjrzeć się ich wyborom. Może to także temat na jedną z kolejnych wystaw?

Piotr Kosiewski



Jakub Julian Ziółkowski, *Przebłąski*

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
19 maja – 1 lipca 2017

O Jakubie Julianie Ziółkowskim niewiele się mówiło w ostatnich latach, właściwie od czasu retrospektywy w Zachęcie (*Hokaina*, 2010). Nie znaczy to, że był mniej aktywny – wystawiał w kraju i za granicą, indywidualnie i na wystawach zbiorowych, między innymi na kuratorowanej przez Massimiliana Gioniego wystawie głównej Biennale w Wenecji (2013). Taki los młodego klasyka, którego się ceni, ogląda, ale nie komentuje ze szczególną werwą. Nawet od poprzedniej wystawy w Fundacji

Jakub Julian Ziółkowski, *Bez tytułu*, 51 x 36 cm, 2017, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal w Warszawie



Galerii Foksal minęło już pół dekady. Sztuka Ziółkowskiego rozwijała się w tym czasie w spokojnym rytmie, bez zaskakujących wolt. Co więc się stało, że powraca on z nowym cyklem do galerii przy ulicy Górskiego?

Pod jednym względem czołowy polski neosurrealista pozostawał zawsze bliski rzeczywistości – w jego obrazach odbijały się doświadczenia podróży. Po wyprawie do Ameryki Południowej zakwitła w nich bujna roślinność, wdzierająca się w każdą



Jakub Julian Ziółkowski, *Bez tytułu*, 97 x 71 cm, 2017, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal w Warszawie

szparę przedstawionych światów. Pierwsza wycieczka do Chin poskutkowała wysypem motywów orientalnych, buddyjskich mniichów i mitologicznych bogów. Nie inaczej jest w przypadku *Przebłąsków*, z jedną zasadniczą różnicą – tym razem chodzi bardziej o technikę niż o motywy.

Cykl obrazów na szkle i pleksi powstał w wyniku kilku wypadów artysty do stolicy Wietnamu w ciągu ostatnich dwóch lat. W Hanoi Ziółkowski zrealizował też jeden dość niezwykły jak na siebie projekt, wystawę *Sick of Love*, w całości rzeźbiarską, pełną odniesień do lokalnych zwyczajów i rytuałów, wkomponowaną w przestrzeń należącego do lokalnego kolektywu

artystycznego domu, który funkcjonuje na co dzień jako kawiarnia. Monumentalne, choć delikatne konstrukcje z papieru wypełniły przestrzeń podobnie jak robactwo na klasycznych obrazach Ziółkowskiego – wpełzły w codzienną rzeczywistość, naturalnie się z nią stapiając, rozsiadły się w niej jak gdyby nigdy nic.

To nie pierwszy raz, kiedy wyszedł on poza płaską powierzchnię papieru i płótna; małe obiekty pojawiały się już na dość wczesnej wystawie w galerii F.A.I.T. (*Demi Volte*, 2007), a w *Zrób to sam* Ziółkowski dał się nawet poznać jako malarz-designer. *Sick of Love* wyróżnia się jednak nie tylko skalą, ale też sposobem pracy. Artysta nie tylko

wchłonął do swojego już i tak przepastnego zbioru motywów ikonograficznych nowe elementy, ale i sięgnął po tradycyjne lokalne materiały i techniki. Wcześniej przeszczepiał obce sadzonki na swoje poletko, w Hanoi wrósł w lokalny pejzaż i zaczął zapuszczać korzenie.

W *Przebłąskach* eklektyczna ikonografia, którą w różnych konfiguracjach eksploatuje Ziółkowski, schodzi na dalszy plan, a pierwsze skrzypce zaczyna grać materia. Zarówno obrazów, jak i wietnamskiej rzeczywistości: ulicznej, świątynnej, kawiarnianej. Nie ma tu tylu elementów seksualnych, wszystko jest mniej organiczne. Zamiast płatanin żył, organów i cielesnej brei dominują powierzchnie sztuczne, płaszczyzny, faktury i ich zniekształcenia. Ciąg obrazów biegnie od rysunkowych, gdzieś tam tylko podmalowanych kompozycji, gęstych jeszcze od motywów mitologicznych i popkulturowych, ku tym, w których figury się rozmywają. Tutaj dominują strzępy materii, świetliste rozbłyski farby, zamasyście pociągnięcia, delikatne smugi oraz drobne plamki, o ostrych, nerwowo postrzępionych krawędziach, przypominające pozostałości zdartych afiszy na słupie ogłoszeniowym.

Malarstwo na szkle to technika, która w Polsce wciąż kojarzy się głównie z podhalańską ludową twórczością religijną. W ostatnich latach tylko nieliczni artyści sięgali po szkło czy pleksi, specjalizujący się w metamalarskich wycieczkach, jak Marek Sobczyk. Decyzja o sięgnięciu po ten materiał w przypadku Ziółkowskiego motywowana była jeszcze jednym nawiązaniem do wietnamskiej, nie rodzimej tradycji. Po części wymogły to też względy praktyczne – szkło po prostu okazało się w tamtejszym klimacie rozsądniejszym wyborem.

Ziółkowski nie próbował zastosować w nowej technice starych nawyków. Na jego malarską wyobraźnię składa się wiele elementów, choć wszystkie są już w jakimś stopniu rozpoznane. Raz dominują jedno, raz inne, zmieniają się konfiguracje, rozszerza się ikonografia, niemniej wiadomo, czego można się spodziewać. Dlatego jego obrazy działały nawet w masie, salonowo

W *Przebłyskach* eklektyczna ikonografia, którą w różnych konfiguracjach eksploatuje Ziółkowski, schodzi na dalszy plan, a pierwsze skrzypce zaczyna grać materia. Zarówno obrazów, jak i wietnamskiej rzeczywistości: ulicznej, świątynnej, kawiarnianej.

stłoczone, wciśnięte w niezbyt duży drewniany boks na wystawie w BWA Zielona Góra (*Imagorea*, 2014). Feeryczne kompozycje mogły na początku obezwładniać, ale dla widzów znających twórczość Ziółkowskiego szybko stawały się one czytelne. Tak jak wzrok szybko przyzwyczaja się do ostrego światła po wyjściu z ciemnego pomieszczenia, tak w przypadku obrazów Ziółkowskiego odbiorca wie, jak są one ustrukturyzowane, czego w nich szukać, jak je oswajać. Podobnie jest w FGF w „aneksie” do wystawy w postaci dwóch płócien na wyższym piętrze. Jeden przedstawia fantazyjny, egzotyczny pejzaż, który rozświetlają charakterystyczne dla Ziółkowskiego w ostatnich latach złotawe rozbłyśki, a z nieokreślonej, leistej formy

wyrastają kobiece piersi. Drugi to monumentalna kosmogonia, z małą, nagą (za to czteroręką) sylwetką samego malarza pośrodku.

Obrazy na szkle malowane są nieco inaczej, według innej logiki, którą wymusza narzędzie. Ziółkowski to malarz nad wyraz staranny i precyzyjny, co podkreślali komentatorzy jego twórczości od samego początku, ale też do pewnego stopnia kompulsywny. Zwykle objawiało się to w gęstości motywów, tym razem jest to raczej domena form. Jakby malarz pracował gorączkowo, niecierpliwie, starał się wypróbować każdy możliwy zabieg, materiał, sposób kładzenia farby na jednym podobrazie. Jak dziecko w sklepie ze słodyczami, chcące wszystkiego skosztować. Regularna

twórczość Ziółkowskiego wyrasta między innymi z surrealizmu figuratywnego, operującego zaskakującymi zakrzywieniami rzeczywistości i zderzeniami motywów. W *Przebłyskach* ujawnia się raczej powinowactwo z drugą, mniej rozwiniętą gałęzią surrealistycznej plastyki, bliższą Bretonowskiej koncepcji automatyzmu psychicznego. Z Maxem Ernstem, ale nie jako malarzem osobliwych krajobrazów, tylko twórcą frotaży, z rysunkami automatycznymi André Massona.

Dlatego mimo że to zamknięty cykl, można powiedzieć apendyks do całego dorobku malarza, który obecnie wraca do malowania na płótnie, sprytnie tę okazję wykorzystano, wybierając na pierwszą od pięciu lat wystawę Ziółkowskiego w FGF akurat te obrazy. W *Przebłyskach*, poddając się ograniczeniom, ale jednocześnie wykorzystując je, artysta po prostu udowadnia swoją klasę jako malarz i wytrąca broń z ręki tym, którzy znużeni jego malarstwem mogliby znów kręcić nosem, że chodzi tu tylko o erudycyjne piętrzenie historyjek. Bo chodzi tylko i aż o malowanie.

Piotr Policht



Poza zasadą przyjemności. Afektywne operacje

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
9 maja – 2 lipca 2017
kuratorka: Maria Brewińska

Poza zasadą przyjemności w praktyce nie ma nic wspólnego z wcześniejszym o kilka miesięcy *Ministerstwem Spraw Wewnętrznych* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, a jednak kuratorski projekt Marii Brewińskiej jest na porównania z wystawą Natalii Siewiczkowej. Po pierwsze, ze względu na sam temat, po drugie, przez swoje ambicje. Wszystko tu jest jednak pojmowane inaczej lub wręcz na opak.

Inaczej rozumiane są same afekty. O ile w MSN rzeń wystawy stanowiły konfesyjna literatura i jej kontrkulturowy potencjał, o tyle w Zachęcie nie uświadczymy dookreślenia, czemu afektywnie nasycone prace mają służyć – oprócz zapełnienia czymś programu instytucji. Dostajemy

ogólną, zaczerpniętą z humanistyki definicję tytułowego zjawiska, z nawiązaniem do Freuda i afektywnego pobudzenia rozpiętego między Erosem i Tanatosem. Wobec takich ogólników nijak nie można zrozumieć, dlaczego akurat po ten, a nie inny termin sięgnięto. Równie dobrze można by zrobić wystawę o pogodzie, wnioski byłyby podobne – czasem słońce, czasem deszcz. Tutaj – czasem ból, czasem orgazm. Liche to odkrycie jak na dużą wystawę problemową w Narodowej Galerii Sztuki.

No i rzecz druga – ambicje. Tu kryje się cała tajemnica stojąca za wyborem tego, a nie innego tematu. Afekty to w końcu modny wątek, w dużej mierze za sprawą wspomnianej wystawy w MSN.

Jego podłapanie to nader czytelny znak, że galeria próbuje nadążyć za tym, co dyktują inne, rozdające obecnie karty instytucje. Jednak nie da się ukryć, że Zachęta straciła pozycję, którą zajmowała w złotych latach Andy Rottenberga, piszącej historię polskiego kuratorstwa wystawami, takimi jak *Gdzie jest brat twój, Abel?* W ostatnich latach Narodowa Galeria Sztuki prezentowała lepsze i gorsze retrospektywy (do tych pierwszych należy chociażby niedawna wystawa Jerzego Jarnuszkiewicza kuratorowana przez Waldemara Baraniewskiego) oraz często mało znaczące, szybko zapominane lub wręcz karykaturalnie złe wystawy zbiorowe. Do przykładów mniej drastycznych należeli *Podróżnicy*,



Andreas Sterzing, David Wojnarowicz (*Cisza = Śmierć / Silence = Death*), 1989/2014, dzięki uprzejmości PPOW Gallery w Nowym Jorku

bardziej – Perecowska gimnastyka Jadwigi Sawickiej, czyli *Życie. Instrukcja*, oraz zeszłoroczne *Bogactwo*. Wystawa o afektach najbardziej przypomina ten właśnie nieszczęsny wypadek. Tam na grubo ciosanej osnowie zawieszono prace młodych i fajnych, tym razem wątpliwy koncept podpierają realizacje klasyków – Mariny Abramović, Teresy Margolles, Artura Żmijewskiego czy Romana Stańczaka.

Jest więc bardziej międzynarodowo niż na *Bogactwie*, choć kuratorski *research*, jeśli w ogóle można o nim mówić, przebiegał po linii najmniejszego oporu. Nie uświadczymy tu żadnych mniej znanych, a wartych uwagi nazwisk lub niepokazywanych wcześniej w Polsce wschodzących gwiazd.

Jeśli pojawia się wątek seksualności, to nie pod postacią świeżej, błyskotliwej i zabawnej pracy Amalii Ulman, ale masturbujących się w polu bałkańskich kobiet i mężczyźn w narcystycznie rozbuchanej instalacji Mariny Abramović. *Śmierć* i jej ślady reprezentują ogra *Papeles* Teresy Margolles.

Zdaniem kuratorki ważne są tu emocjonalne reakcje na prezentowane prace, czasem bardzo mocne i dosadne. Wszystkie pięknie, widok Piotra Pawlenskigo przybijającego sobie mosnę do bruku na placu Czerwonym pewnie u wielu widzów wzbudził emocje, tyle że parę lat temu. Prace Pawlenskigo czy Żmijewskiego (*Oko za oko*) pokazywane na *Poza zasadą*

Nie wiadomo, czemu afektywnie nasycone prace mają tutaj służyć. Równie dobrze można by zrobić wystawę o pogodzie, wnioski byłyby podobne – czasem słońce, czasem deszcz. Tutaj – czasem ból, czasem orgazm. Liche to odkrycie jak na dużą wystawę problemową.

przyjemności to elementarz współczesnej sztuki, a jak wyraźnie ostrzegają oznaczenia przy wejściu, to nie jest wystawa dla dzieci. Szkoda, dzieci mogłyby się czegoś o sztuce nauczyć nawet z tak źle ułożonego podręcznika, wszyscy inni zobaczą raczej miks tego, co już dobrze znają, jeśli nawet nie z wystaw, to choćby z codziennej prasy (ponownie kłania się Pawlenski).

Tak jak wybór artystów świadczy o truchtaniu w zadyszce w ogonku wystawianiczych trendów, tak i aranżacja wystawy pozbawiona jest fantazji, a wręcz sprawia wrażenie na siłę rozciągniętej, żeby wypełnić wszystkie przewidziane pod wystawę sale. Zamiast wywoływać poruszenie, prowokuje jedynie trudne do stłumienia

ziewanie. Jeśli nic się ze sobą nie klei w koncepcji, to i przestrzenne zestawienia nie ratują sytuacji. Część prac dostaje swoje wydzielone kąciaki, jak oplecione skórzany-mi paskami dwie rzeźby Moniki Bonvicini czy *Bałkańska epopeja erotyczna* Abramovič, inne zyskują niezbyt korzystne sąsiedztwo. Nowa, monumentalna praca Romana Stańczaka, strzelista konstrukcja z nałożonych na siebie stelaży metalowych łóżek, sąsiaduje na przykład z kiczowatymi obrazami pochodzącego z Rumunii Mircei Suciu.

„Potocznie afekt utożsamiany jest z emocjami, ale w kontekście wystawy to proto-emocja [...]”, pisze kuratorka. I w zgodzie z zasadą decorum robi protowystawę, przygotowując z zestawu prac protonarrację, która nie mówi nam niczego ani o sztuce, ani o świecie. Nawet do tak pojemnego wora jak afekty nie udało się niektórych prac dopchać, co kuratorka komentuje rozbrajająco: „W niektórych [dziełach] nie dostrzegamy wyraźnych operacji afektywnych, co jednak nie przesądza o ich braku – odbiór kieruje się wtedy ku apatii, co ma także wymiar emocjonalny”. Są afektywne, bo nie są, ale wystarczy, że znajdują się na wystawie, a już będziemy na nie patrzeć w odpowiedni sposób, *voilà!* Choć apatia to przy tym mało prawdopodobny stan emocjonalny u widza. Znacnie to uczucie, gdy ktoś mówi w waszej obecności coś tak głupiego, że aż sami zaczynacie się za niego wstydzić? Takie właśnie emocje najczęściej towarzyszą oglądaniu wystawy *Poza zasadą przyjemności*.

Z powagą godną lepszej sprawy sens temu wszystkiemu starał się nadać Jarosław Lubiak w swoim eseju zamieszczonym w katalogu wystawy, próbując jakoś ten niedorzeczny kociokwik odnieść do uniwersalnych problemów i współczesnej kultury. Ostatecznie jego tekst w większości poświęcony został... analizie znaczenia afektów w popularnym serialu *Westworld*, na koniec jakoś, na doczepkę, osadzonej w kontekście wystawy, a właściwie jednej pracy Aleksandry Ska. I to właściwe wystarczy za punktę.

Piotr Policht



Myśli odizolowane. Archiwum Galerii Foksal 1966–2016

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa

26 kwietnia – 4 czerwca 2017

kuratorzy: Katherine Carl, Katarzyna Krysiak, David Senior

Pokazywana w siedzibie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie na ulicy Pańskiej wystawa *Myśli odizolowane. Archiwum Galerii Foksal 1966–2016* jest czymś więcej niż zręcznym domknięciem jubileuszu półwiecza jednej z najważniejszych galerii w powojennej historii sztuki polskiej. Jeszcze jesienią 2016 roku, gdy wystawę pokazywano w nowojorskiej James Gallery w Graduate Center City University of New York, nie zanośliło się na to, by jakakolwiek instytucja krajowa zainteresowana była choćby zamarkowaniem w programie własnym ważnej dla historii sztuki cezury. Instytucjonalna próżnia, jaka wytworzyła się wokół Foksal, była o tyle symptomatyczna, że przez dekady niewielka rozmiarami galeria ściśle współpracowała z Muzeum Sztuki w Łodzi kierowanym przez Ryszarda Stanisławskiego, by po transformacji

środowiskowego napięcia sięgający schizmy z przełomu wieków, skutkującej rozejściem się Galerii Foksal i Fundacji Galerii Foksal. Gdy personalne animozje schodzą na plan dalszy, można z dystansu i na chłodno zobaczyć, co właściwie wydarzyło się w Galerii Foksal, a taką możliwość bez wątpienia zapewniają *Myśli odizolowane*.

Kuratorowana w Nowym Jorku przez tercet w składzie Katherine Carl (James Gallery CUNY), Katarzyna Krysiak (Galeria Foksal) i David Senior (Museum of Modern Art) wystawa otrzymała w MSN wsparcie Roberta Jarosza, który na co dzień zajmuje się między innymi opieką nad związanymi z historią Foksal archiwami Eustachego Kossakowskiego i Tadeusza Rolkego. Umieszczona w wąskiej przestrzeni parteru bloku przy Pańskiej wystawa jest przeniesieniem ekspozycji nowojorskiej uzupełnionej o zmontowany na bazie istniejących archiwaliów film dokumentujący Kantorowski happening *List* (1967). Wybór obiektów z archiwum i kolekcji dokonany przez zewnętrznych, nowojorskich kuratorów oraz kierującą

Poddając krytyce *Myśli odizolowane*, warto zastanowić się, czy nonszalanckie (artystowskie?) zarzucenie porządku chronologicznego oraz zawężenie pola badawczego do pierwszych lat działalności miejsca nie skutkuje – paradoksalnie – neutralizacją krytycznego aspektu działalności Foksal?

przekazać swój depozyt na lata do stołecznego CSW Zamek Ujazdowski Wojciecha Krukowskiego. Podjęta przez MSN decyzja, by jednak pokazać *Myśli odizolowane* w Warszawie, jest o tyle symboliczna, że nie tylko ramuje program kluczowej dla sceny artystycznej instytucji muzealnej, ale też kończy przeciągający się okres

galerią od niemal dekady insiderką nie podlegał rygorowi narracji akademickiej, czy to historycznej, czy artystycznej. Wydaje się, że warszawsko-nowojorski kolektyw kuratorski dosłownie potraktował fragment manifestu, w którym Wiesław Borowski i Andrzej Turowski deklarowali: „NIE REPREZENTUJEMY HISTORII,



Zbigniew Gostomski, *Okna bez widoków (Asamblaż zimowy)*, 1969, fot. Jerzy Borowski, mat. prasowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

LECZ IZOLUJEMY MYŚLI”. Kolażowy charakter całości podkreślają przenikające się teksty, zaproszenia, zdjęcia z nielicznymi dziełami sztuki (między innymi Marii Stangret, Henryka Stażewskiego, Zbigniewa Gostomskiego, Kōjiego Kamojiego). Zajawkę wystawy stanowi umieszczona w oknie MSN fotografia Tadeusza Rolkego z przełomu 1966 i 1967 roku przedstawiająca zespół przyklejonych twarzami do szyby Galerii Foksal osób odpowiedzialnych za program pierwszych wydarzeń w nowo powstałym miejscu (od Borowskiego, przez Marię Stangret i Tadeusza Kantora, do Anki Ptaszekowskiej). W środku z kolei wystawę otwiera fototapeta przedstawiająca ścianę szczelnie wypełnioną pudełkami z nazwiskami artystów Galerii Foksal. Jest też obowiązkowo powiększone ikoniczne zdjęcie *Panoramicznego happeningu morskiego* Kantora. W małej salce wyświetlane są filmy dokumentalne, między innymi fragment kroniki filmowej dotyczący *II Pokazu Synkretycznego* Włodzimierza Borowskiego (1966) czy zrealizowany przez Krzysztofa

Kubickiego i Marka Młodnickiego dokument o akcji *Multipart* Kantora (1971). Na filarach okien MSN umieszczono afisze zapraszające na kolejne wystawy w galerii. Jednak zasadniczą część pokazu stanowią zakomponowane na środku korytarza gabloty ze szczegółową dokumentacją, która gęsto zasiewa także przestrzenie poszczególnych ścian nośnych oraz ustawionych w przestrzeni korytarza ścianek tymczasowych. W interesujący sposób wykorzystano zachowane fragmenty wystaw poświęconych historii galerii, która jak niewiele innych miejsc tego typu w zasadzie od początku intensywnie, świadomie, a do tego krytycznie pracowała nad własną dokumentacją i historią. Widoczne gołym okiem różnice między formatem zdjęć, sposobem oprawienia, a także numeracją plansz i rodzajem podpisu pod zdjęciem pozwalają wyróżnić autoprezentacje Foksal z lat 70., 80., a nawet 90. Koncepcja kuratorska wyklucza jednak możliwość komparatystyki czy też uchwycenia kontekstu, w którym poszczególne narracje dotyczące

Foksal były rozwijane. Kuratorzy konsekwentnie izolują fragmenty i rozpraszają całość, utrudniając raczej, niż ułatwiając niewtajemniczonym odbiorcy zrozumienie historii. Trudno oprzeć się wrażeniu, że powstała klisza o środowiskowym, by nie powiedzieć ekskluzywnym, charakterze Foksal. Jest to o tyle dziwne, że gęstwina zachowanej, zgromadzonej, opisananej, a nawet ponumerowanej dokumentacji sugeruje, że nie mamy do czynienia z archiwum rozproszonym, fragmentarycznym czy w jakikolwiek sposób wymykającym się warsztatowi i praktyce współczesnego kuratorstwa (nie tylko z gruntu konserwatywnego muzealnictwa). Arbitralne ustawienie gablot, prezentacja zaproszeń, afiszy czy dokumentacji fotograficznej nie zmieniają faktu, że wystawa mocno związana jest z konkretną epoką, koncentrując się na pierwszych dwóch dekadach istnienia Galerii Foksal (przy silnej przewadze pierwszych heroicznych pięciu lat). Brak wyjścia w stronę wydarzeń późniejszych siłą rzeczy skazuje ekspozycję na powtarzanie

schematów dotyczących historii galerii. Nie zmienia tego wyświetlana na małym telewizorze dokumentacja fotograficzna współczesnych działań artystów w Galerii Foksal. To być może największy mankament prostego gestu przeniesienia wystawy z Nowego Jorku do Warszawy. Innymi słowy, to, co za oceanem może intrygować badaczy jako materiał tajemniczy, niemal nieznany, w warszawskim kontekście staje się rodzajem środowiskowego rytuału. Wszystko przy zastrzeżeniu, że zgromadzony materiał jest pierwszorzędny zarówno od strony wizualnej, artystycznej, jak i ekspozycyjnej. Jakości sztuki pokazywanej w Foksal w owym czasie chyba nikt rozsądny nie zamierza krytykować, podobnie jak nie ma sensu wymieniać litanii foksalowych klasyków przewijających się na wystawie w MSN, od Krzysztofa Wodiczki i Jarosława Kozłowskiego, przez Lawrence'a Weinera i Giovanniego Anselma, po Mikołaja Smoczyńskiego i Leona Tarasewicza, o Tadeuszu Kantorze i Henryku Stażewskim nawet nie wspominając, *chapeau bas*. Natomiast poddając krytyce *Myśli odizolowane*, warto zastanowić się, czy nonszalanckie (artystowskie?) zarzucenie porządku chronologicznego oraz

zawężenie pola badawczego do pierwszych lat działalności miejsca nie skutkuje – paradoksalnie – neutralizacją krytycznego, od strony instytucjonalnej, ale także artystycznej, aspektu działalności Foksal? Niejako wbrew tytułowi zapożyczonemu przez kuratorów z klasycznego tekstu Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego *Żywe archiwum*, Foksal to nie tyle szereg „odizolowanych myśli” reprezentowanych przez zamienioną w artefakt dokumentację, co trwająca na przestrzeni dekad rozpisana na wyraźne głosy krytyczne dyskusja (momentami przeradzająca się w awanturę) i artystyczny dyskurs. Pisanie historii, przepisywanie faktów, wymazywanie artystów było w Foksal na porządku dziennym. I nadal jest, o czym zaświadcza choćby powiększone do rozmiarów tapety zdjęcie folderów z archiwum galerii, na których widnieją nazwiska młodych twórców, którym przydzielono miejsce w skrzyneczkach zajmowanych niegdyś przez innych. A więc jednak historia, ciekawa i brutalna, z której opowiedzenia (a więc również zajęcia stanowiska) kuratorzy wycofują się, nieco asekurancko powołując się przy tym na Borowskiego i Turowskiego.

Zamiana krytycznej narracji w zbiór memorabiliów, a nawet cymeliów (jak choćby miniaturowego modelu galerii wykonanego przez Edwarda Krasińskiego) jest konceptem z gruntu bibliotekarskim, co ma swój urok, ale niedobrze stałoby się, gdyby było ceną, jaką przyszło miejscu płacić za uregulowanie własnego ambivalentnego statusu w polu sztuki. Z drugiej strony może coś jest na rzeczy w tym fetyszystycznym zamknięciu – dosłownie i w przenośni – galerii w muzealnej gablocie. Przyglądając się dokumentacji działań w ramach zorganizowanego w 1971 roku *Żywego archiwum*, można dostrzec, jak kuratorzy Foksal – wówczas Borowski z Turowskim – to, co ma być w domyśle „żywe”, eksponują starannie zapakowane w plastikowe etui.

Adam Mazur



The Wall. Art Face to Face with Borders

Trafostacja Sztuki w Szczecinie
18 maja – 17 czerwca 2017
kurator: Stanisław Ruksza

The Wall. Art Face to Face with Borders jest pierwszą wystawą w szczecińskiej Trafostacji Sztuki po zmianie kierownictwa. Bojkotowanego w środowisku Mikołaja Sekutowicza zastąpił Stanisław Ruksza, dotychczas wieloletni dyrektor i kurator bytomskiej Kroniki. Wraz z wygraniem przez niego konkursu – a i tym razem nie obyło się bez kontrowersji – polski „świat sztuki” odzyskał Trafo, która po kilku latach marginalizacji włączona zostaje na powrót w instytucjonalną sieć wymiany. Przede wszystkim, co ważne dla lokalnego środowiska, wznowiony został ruch między Trafo a Akademią Sztuki.

Stanisław Ruksza zadeklarował zdecydowaną zmianę profilu merytorycznego instytucji. Dla tych, którzy znają jego dorobek z Kroniki, nie jest to oczywiście żadnym zaskoczeniem. Trafo ma stać się instytucją krytyczną, zaangażowaną, problematyzującą ważne aktualne kwestie, przy czym realizującą to na sposób zdecydowanie bardziej „filozoficzny” niż

„publicystyczny”. Taki charakter miała mieć właśnie inauguracyjna wystawa *The Wall*, którą możemy chyba bez dużej przesady potraktować jako rodzaj manifestu Trafo: burzymy granice między sztuką a życiem codziennym, wychodzimy poza wąskie środowisko, chcemy pobudzać do refleksji i nie boimy się kontrowersyjnych tematów.

The Wall miało swoją pierwszą odsłonę w 2015 roku w Careof DOCVA w Mediolanie. Nie jest to więc manifest napisany specjalnie dla Trafo. Szkoda, bo miałyby większą moc symboliczną, a Stanisław Ruksza wyraźniej zaznaczyłby swój nowy rozdział w Szczecinie, ale rozumiem, że trudno było oprzeć się pokusie pokazania tej wystawy w Polsce właśnie teraz. Choć w swoim założeniu podejmuje ona temat granic w szerokim rozumieniu, to w praktyce skupia się na kwestii migracji i kategorii obcego. Trudno więc o temat dzisiaj bardziej aktualny i budzący większe emocje. Na szczęście wystawę w Trafo



Paweł Althamer, *Promień*, kadr z wideo, 2012, dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

znacząco rozszerzono. Mogliśmy zobaczyć między innymi nowe prace Anny Konik, Łukasza Skąpskiego, Jany Shostak, Margot Sputo, Łukasza Surowca i Małgorzaty Szymankiewicz. Niestety w wydanej wcześniej publikacji nie udało się już zamieścić tych prac. Wspomnijmy, że oprócz tekstu kuratorskiego znalazł się w niej tekst Andrzeja Stasiuka o osamotnieniu rewolucyjnej Ukrainy, Tomasza Padły o paradoksalności europejskich granic i malutkiej turystycznej wyspie Lampedusie zamienionej w poczekalnię dla uchodźców oraz tekst Mélanie Bouteloup rozszerzający kontekst o wystawę *The Day After* artystki Maryam Jafri, która analizuje fotografie wykonane w pierwszym dniu zdobycia niepodległości w byłych koloniach europejskich.

Mówi się często, że sztuka jest sejsmografem przemian społecznych, papierkiem lakmusowym tego, co ważne, ale ukryte pod rutyną codzienności. Przy okazji wystawy *The Wall* słyszałem to z ust Stanisława Rukszy, sam też kilka razy posłużyłem się tym nośnym porównaniem. Wyraża ono wiarę w ten sam, co niegdyś – romantyczny, awangardowy – mit wyróżnionego statusu artysty. Od pewnego czasu nie żywię już jednak dla niego entuzjazmu, a wystawa w Trafo niestety nie zmieniła

tego odczucia. Raczej potwierdziła narzucające się przekonanie, że sztuka próbująca zabierać dzisiaj głos w ważnych publicznych sprawach jest często zbyt bezpieczna i poprawna, aby choć trochę zbliżyć się do celów, jakie chcielibyśmy jej postawić. Zamiast być „awangardą”, ciągnie się więc gdzieś w ogonie społecznych przemian, spełniając co najwyżej edukacyjną rolę *memento homini* i popularyzatora przyjętych z góry tez.

Nie było też trudno zgadnąć, jaka będzie ogólna wymowa wystawy *The Wall*. Granice są czymś konwencjonalnym i w swojej istocie negatywnym. Wolność przemieszczania się jest wartością samą w sobie i należy do podstawowych praw. Władza polityczna opiera się na tworzeniu granic i przynajmniej z tej perspektywy jest wrogiem jednostki. Granic jest coraz więcej, a Europa, która kontynuuje politykę kolonialną, okopuje się. Mimo to ludzie są równi. Jesteśmy moralnie zobowiązani pomagać potrzebującym, a uchodźcy są właśnie ludźmi w potrzebie.

Jest to perspektywa dobrze znana z krytycznej publicystyki, dla niektórych oczywista. Problem w tym, że zdecydowana większość ludzi w Polsce (a nadspodziewanie dużo także w innych częściach Europy) w większości tych spraw ma zupełnie

odmienne zdanie. Na wystawie w Trafo ten rozdzwięk jest zdecydowanie niewystarczająco wyrazisty. Świat jest tutaj prosty i przejrzysty. Artyści nie problematyzują, nie dziwią się, nie mają wątpliwości, nie są pogubieni. Dzięki nim my także wychodzimy z galerii moralnie czystszy.

Żyjemy w świecie medialnej postprawdy. Minister Jan Szyszko twierdzi, że po jego ustawie wycinka drzew wcale nie wzrosła, bo media, które on obserwuje, nic na ten temat nie mówią. Rzeczywistość stała się zapośredniczona i praktycznie nieprzejrzysta, a rynek towarowo-finansowy stworzył dla wszystkich szczelne, iluzoryczne metaśrodowisko. W tych warunkach ludzka arogancja i pewność siebie rosną odwrotnie proporcjonalnie do możliwości weryfikacji informacji, na jakich się opierają, a czas reakcji na cokolwiek jest krótszy niż kiedykolwiek wcześniej, ponieważ nie ma sensu już niczego analizować i sprawdzać. Masy ludzkie napierają, upokorzenie, śmierć i lęk znane są nie tylko po tamtej stronie muru, egoizm i nacjonalizm przybierają na sile, władza lekką ręką odbiera jednostkom ich ciężko wywalczone wolności.

Co w tej sytuacji robią artyści? Magda Fabiańczyk jako efekt swojej przygody z romską społecznością stawia w galerii

ładnie oświetlony obiekt w postaci okrągłego stołu przykrytego obrusem (*Where I Was Not*, 2014). Giuseppe Fanizza wybiera się na wycieczkę i robi zdjęcia dawnym miejscom granicznym na terenie Polski (*Kresy*, 2014). Łukasz Skąpski skleja modele europejskich granic (*Klinca*, 2017). Stephanie Syjuco przy-

kwestionują tę pesymistyczną diagnozę. Filmy Piotra Wysockiego (*Granica*, 2014) i Wojciecha Doroszuka (*Raspberry Days*, 2008), o niejasnym statusie i przesłaniu, ciekawie umieszczone obok siebie w sąsiadujących pomieszczeniach, wywołują oczekiwany dyskomfort. Projekt Niny Fiocco

schronieniem, które zapewnia środowiskową akceptację, ale na zewnątrz skazuje na łatwy do przeoczenia margines.

W tym kontekście wystawa *The Wall* w szczecińskiej Trafostacji Sztuki i tak nie wypada najgorzej, a jeśli potraktujemy ją jako wystawę edukacyjną, popularyzator-

Poza nielicznymi wyjątkami artyści niechętnie ryzykują swoją pozycję, niechętnie prowokują, rzadko są rzeczywiście wieloznaczeni i autokrytyczni, z trudem wyrażają wątpliwości.

gotowuje z postindustrialnych ruin kolejne fałszywe suweniry muru berlińskiego (*This Is Not The Berlin Wall*, 2014). Łukasz Trzciniński wykonuje „portrety paszportowe” młodym przedstawicielom rosyjskich bezpaństwowców w Estonii (*Szare paszporty*, 2009). Margot Sputo, przy pomocy krawcowych z krakowskiego Kazimierza, z wykadrowanych fragmentów koców izotermicznych (*Koce 1, Koce 2*, 2016) i zdjęć różnych paszportów (*Passe-Port*, 2016) tworzy kolorowe mozaiki.

Tego typu „galeryjne” prace – estetyzujące, poetyzujące, czasem tendencyjne, oparte na wykoncypowanej symbolice i zbierające na konto autora kapitał – nie są w stanie w tych warunkach zainicjować dyskusji, co najwyżej wyrażają jakąś wrażliwość i o czymś przypominają. Mogliśmy wynająć jakichś imigrantów, zapłacić im najniższą godzinówkę i postawić z nich mur, przez który publiczność musiałaby przedrzeć się na drugą część wystawy. Albo zapłacić im za rozbicie kijami bejsbolowymi tych perfekcyjnie wykonanych modeli granic, zamkniętych w muzealnych gablotkach i pięknie oświetlonych. Albo przebrać ich w policyjne mundury z napisem „śmierć wrogom ojczyzny” i prowokować widownię przykrymi komentarzami. Wiem, te pomysły też nie są nowe, ale wolałbym mimo wszystko zobaczyć coś takiego.

Chociaż w Trafo trudno o tak mocne rzeczy jak prezentowane na documenta 14 w Atenach wideo Artura Żmijewskiego (*Glimpse*, 2016–2017), to znalazły się tutaj prace, które być może w jakimś stopniu

i Metoda Salgariego proponuje ciekawe podejście do tematu medialnych zapośredniczeń i roli wyobraźni w konstruowaniu świata. Zawsze dobra *Superpropozycja* (2008) Grupy R.E.P. oraz działanie Giovanniego Morbina, który na osiem godzin zamurował swoją rękę, przypominają o poniechanym na wystawie wątku ekonomicznym. Wyeksploatowaną już, ale jednak zawsze sprawdzającą się w odniesieniu do takich tematów strategię odwrócenia perspektywy i oddania głosu tym, którzy go nie mają, oprócz jej klasyka Krzysztofa Wodiczki (*Laska tułacza*, 1992) na wystawie reprezentowali Anna Konik (*W tym samym mieście, pod tym samym niebem...*, 2011–2015) i Łukasz Surowiec (*Granica*, 2015). Znalazło się też miejsce dla celnego i nadal aktualnego działania Grzegorza Szwertni (*World Theater Center*, 2001), a także dla najbardziej na wystawie wyrazistej i prowokacyjnej pracy Jany Shostak (*Nowak/czki/cy*, 2017), o której ostatnio jest głośno.

Niestety, poza nielicznymi wyjątkami artyści niechętnie ryzykują swoją pozycję, niechętnie prowokują, rzadko są rzeczywiście wieloznaczeni i autokrytyczni, z trudem wyrażają wątpliwości. Brakuje myślenia rzeczywiście krytycznego i zdystansowanych analiz z metapoziomu. To oczywiście dotyczy też instytucji. Łatwo jest okopać się w „przestrzeni galerii” na pozycji obrońców podstawowych ludzkich praw i wartości. Tym bardziej, że ta pozycja wydaje się zupełnie uzasadniona, bo dzisiaj, poza niszowymi środowiskami, nie zajmuje jej już chyba nikt inny. W praktyce jest ona jednak przede wszystkim bezpiecznym

ską skierowaną do szerokiego odbiorcy, to z pewnością była to dobra i pożyteczna robota. Można ją było zrealizować wyraziściej i odważniej, ale być może na razie nie ma co za bardzo szaleć, bo szczecińska przygoda Stanisława Rukszy dopiero się zaczyna i w perspektywie czasu jest tutaj bardzo dużo do zrobienia.

Łukasz Musielak



Jest tak, jak się Państwu wydaje

Galeria Arsenał, Białystok
9 czerwca – 17 sierpnia 2017
kuratorka: Monika Szewczyk

W sezonie letnim w białostockiej Galerii Arsenał dominowały wystawy mniej wymagające i przygotowane z myślą o szerszej publiczności, przynajmniej teoretycznie. W elektrowni zagościła więc wystawa *Detsky sen*, poświęcona dzieciom i mówiąca o dzieciach, a w głównym budynku Arsenálu można było zobaczyć wystawę poświęconą percepcji i problematycznemu statusowi sztuki. Choć brzmi to z pozoru ambitnie, pomysł jest w zasadzie prosty i zapewne rzeczywiście miał wzbudzić ciekawość u tych, dla których pytania: „Śmieć czy sztuka? Sztuka czy nie

tak, jak się Państwu wydaje zobaczymy więc między innymi Wojciecha Bąkowskiego, Gizelę Mickiewicz, Izę Tarasewicz, Witka Orskiego czy Dianę Lelonek, a zestaw ten uzupełniają trochę mniej oczywiste postaci Bownika czy Janka Simona. Jak więc widać, poznańska szkoła postkonceptualizmu, zaprawiona zawsze mile widzianym globalnym postminimalizmem najlepiej nadaje się do wystawy o rzeczach, które nie są tym, czym się wydają, i trzeba przyznać, że Monice Szewczyk udało się osiągnąć w realizacji tego pomysłu zastawiającą skuteczność.

Gizela Mickiewicz, *Upadanie przed upadkiem (2)*, beton, dynacem, 2017, fot. Maciej Zaniewski, dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku



sztuka?”, są ciągle prowokującą zagwozdką. Specjalistów zaciekawić może za to kuratorski wybór artystów, których zdają się łączyć podobne preferencje estetyczne, odsyłające gdzieś w okolice Galerii Stereo, poznańskiego Penerstwa (czy też post-Penerstwa) lub po prostu Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Na wystawie *Jest*

Owego sukcesu nie zapowiada co prawda sama wystawa, interesująca w stopniu umiarkowanym i złożona z prac w większości już znanych, które można było zobaczyć przy innych okazjach. Mocnym wizualnie punktem pokazu jest efektowna instalacja Alicji Bielawskiej, złożona z podwieszanej do sufitu tkaniny w tęczyowych

Rzeczywistość jest skomplikowana i można patrzeć na nią wielowymiarowo – taki to ładny, choć na dobrą sprawę banalny wniosek płynie z wystawy *Jest tak, jak się Państwu wydaje*.

kolorach i pastelowych płytek ceramicznych. Zgodnie z koncepcją artystki jej prace to bardziej przedmioty niż rzeźby i mają mniej więcej taką samą rangę co stół lub krzesło. Sztuka to więc czy nie sztuka? Z mojego punktu widzenia przede wszystkim przyjemny dla oka formalizm, w którym – za każdym razem, gdy widzę prace Bielawskiej, nasuwa mi się ta myśl – przebrzmiewają echa multikolorowej i psychodelicznej sztuki matki artystki, Teresy Starzec.

Po wyminięciu kolorowej firaneczki Bielawskiej widza czekają jednak następne percepcyjne zagadki. W nich na przykład specjalizuje się Witek Orski, który a to fotografuje białą ścianę z białą lamperią, a to lustro od boku, jako płaską tafle szkła, a to opiera pręt na ścianie i część jego cienia zastępuje obrazem pręta. Obok, na kilku ekranach wyświetlono animacje Piotra Bosackiego, a do problemu postrzegania bezpośrednio odnosi się film *Drakula*, w którym artysta przekonuje, że kluczowym narzędziem poznania świata nie są oczy, ale usta, jama gębowa i język. Poetycką alternatywą dla jego paranaukowych wywodów jest animacja *Analiza wzruszeń i rozdrażnień* Wojciecha Bąkowskiego, w której bohater podróżuje po własnym biurku, zamieniającym się niepostrzeżenie a to w smętną, warszawską ulicę, a to w osiedle z wielkiej płyty. „Mam nadzieję, że mnie już nie będzie, gdy bloki zaczną porastać arabskimi wieżyczkami”, konkluduje narrator, częstując widza swoim specyficznym, nieco wisielczym humorem.

Na wystawie nie mogło zabraknąć także motywu śmieci, w sztuce przecież tak istotnego, i to nie tylko jako obiekt żartów. Śmieciami całkiem na serio zajmuje się Diana Lelonek, która od pewnego czasu specjalizuje się w eksploracji wysypisk i swoje łupy, zarośnięte mchem, dumnie prezentuje w galeryjnej gablocie. Trochę bardziej żartobliwie do tematu podszedł Piotr Łakomy, który ze złomu stworzył efektowny, połyskujący metalicznie obiekt. Jego złomowa kostka waży

69 kg, czyli, jak można się spodziewać, tyle, ile ważył sam artysta w czasie powstania pracy, w 2011 roku.

Temat erozji i zniszczenia podjęła też Gizela Mickiewicz, która na wystawę w Arsenale przygotowała instalację performatywną. *Upadanie przed upadkiem* to konstrukcja z betonowych słupów o przesuniętych środkach ciężkości, do których tuż przed wernisażem artystka wlała substancję powoli zwiększającą swoją objętość. Podczas wernisażu instalacja coraz bardziej pękała, by w końcu zastępną w formie melancholijnych ruin. W porównaniu do tej dość wysublimowanej realizacji topatologią trąci nie tylko praca Łakomego, ale i wyeksponowana w pobliżu fotografia Bownika *Rewers*, przedstawiająca odwróconą kurtkę Józefa Piłsudskiego. Odwrócenie na drugą stronę stroju słynnego Polaka ma być tutaj politycznym gestem wykonanym w kontrze do muzealnej fetyszyzacji tej pamiątki. Ten nieszczególnie przejmujący wątek „polityczny” jest jeszcze uzupełniony o rzeźby Janka Simona z cyklu *Polyethnic* – wydrukowane na drukarkach 3D posążki fikcyjnych bożków. Pokazywane już wielokrotnie na różnych wystawach rzeźby uzupełnione zostały jeszcze filmem *Niesamowite przygody pana Seven*, którego bohaterem jest zamieszkały w Indiach mitoman. Swoją drogą, film nie został przetłumaczony na polski, co w kontekście „przystępności” wystawy jest raziącym niedopatrzeniem.

Rzeczywistość jest skomplikowana i można patrzeć na nią wielowymiarowo – taki to ładny, choć na dobrą sprawę banalny wniosek płynie z wystawy *Jest tak, jak się Państwu wydaje*. Jako dydaktyczne przesłanie dla gości odwiedzających Arsenał latem zapewne się sprawdzi, choć jako wizualizacja „symbolicznego pola sztuki jako pola walki” (cytat z przewodniczka po wystawie) nieszczególnie przekonuje – tym bardziej, że na wystawę składają się prace na dobrą sprawę bardzo grzeczne i trące formalizmem. Co znamienne, najbardziej prowokująca na wystawie była – jak dla mnie – konfrontacja z instalacją z grzybów

Izabeli Tarasewicz, którą artystka ukryła w podziemiach galerii. Jako że była nieoznakowana, podczas zwiedzania pominięłam ją. Nie dało się jednak przejść obojętnie obok intensywnego zapachu pleśni, który podczas wycieczki do toalety skłonił mnie do refleksji nad sanitarnymi problemami galerii. Dopiero po powrocie do Warszawy odkryłam – a niech to! – że to też była sztuka.

Karolina Plinta



Relacja Warszawa–Zakopane

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego
w Królikarni, Warszawa
23 kwietnia – 6 sierpnia 2017
kuratorka: Katarzyna Kucharska-Hornung

W XIX wieku polska postszlachecko-inteligencka kultura „odkrywa” (czy też raczej konstruuje) lud. Zadaje sobie pytania o to, jak „lud przyprowadzić do narodu”, jak włączyć ludowe masy w tworzący się nowoczesny masowy naród. Jednym z narzędzi mających to umożliwić jest inteligentki wynalazek „folkloru”, pozwalający zarządzać tym, co ludowe i wiejskie.

W tych wszystkich procesach szczególnie miejsce zajmuje Podhale. Dla warszawskich i krakowskich inteligentów przełomu XIX i XX wieku kultura górali podhalańskich staje się nie tylko

najczystszy wyrazem polskiej formy, ale także źródłem wzorców dla projektu nowego stylu narodowego: zakorzenionego głęboko w tradycji, a jednocześnie nowoczesnego, prawdziwie demokratycznego i ludowego, wolnego od balastu sarmackiej przeszłości.

Pokazywana w Królikarni, współorganizowana z Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem wystawa *Relacja Warszawa–Zakopane*, przygotowana przez Katarzynę Kucharską-Hornung, bada związki między inteligentką kulturą Warszawy a góralską ludowością. Obejmuje okres od końca XIX wieku

po czasy w zasadzie współczesne. Znajdziemy na niej wszystko, czego spodziewać się możemy po takim projekcie: makiety i projekty willi w stylu zakopiańskim, zdjęcia polskich pawilonów z *Wystawy Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu* w Paryżu z 1925 roku, Witkacego, Władysława Ha-siora czy góralskie wzornictwo.

Przy pierwszym kontakcie wystawa trochę rozczarowuje. Dobór obiektów wydaje się dość oczywisty, przewidywalny. Brakuje choćby zasygnalizowania międzynarodowego kontekstu polskiej fascynacji ludowym Podhalem. Pomysł na wyidealizowaną ludowość jako budulec nowej, demokratycznej sztuki nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego to przecież nie tylko polski patent – wracał w różnych europejskich kulturach od połowy XIX wieku, poczynając od Arts and Crafts Movement w Anglii.

Wystawa nie podejmuje też próby zbadania tego, jaki tworzony przez polskich inteligentów projekt góralszczyzny

Jan Dziaczkowski, *Bez tytułu*, z cyklu *Góry dla Warszawy*, kolaż, 2009, własność adw. Marka Maleckiego. Kolaż powstał w ramach cyklu *Ekspertywa* Fundacji Bęc Zmiana



napotykał opór wśród samych rdzennych mieszkańców Podhala. A że wywoływać musiał, pokazuje choćby historia Goralen-volku – kolaboracyjnej organizacji górali w okresie drugiej wojny światowej. Warto by przecież zapytać o to, dlaczego część góralskiej elity dała się uwieść opowieści o tym, że nie są żadnymi Polakami, tylko potomkami Germanów, zepchniętych we wczesnych wiekach średnich do Niecki Podhalańskiej?

Jednak wystawa po bliższym, bardziej wnikliwym przyjrzeniu się jej zyskuje. Odkrywamy nieoczywiste powinowactwa, interesujące fakty. Z pewnością udało się część poświęcona awangardowym artystom międzywojnia: Zofii Stryjeńskiej, Witkacemu, Augustowi Zamoyskiemu. Nie tylko pokazuje biograficzne, ludzkie relacje między warszawską i zakopiańską bohema, ale także to, jak na kulturę Podhala patrzyło pokolenie tworzące już w II RP. Podhale nie jest już dla niego – jak dla Witkiewicza ojca – rezerwuarem narodowych form. Interesuje je raczej jako teren „dziki”, bliski, a jednocześnie „pierwotny” i „egzotyczny”, pełen witalności, energii, jakie utraciła osiadła w miastach, przemysłowa cywilizacja. Sztuka i wytwórczość ludowa z Tatr koresponduje z artystycznymi eksperymentami awangardy, szukającej form ekspresji odwołujących się do najbardziej

przetwarza przy pomocy nowych mediów, takich jak kino i telewizja, włącza „góralskie” projektowanie w ramy prawdziwie masowej produkcji.

Wystawa urywa się gdzieś w III RP. Niewiele jest prac przyglądających się temu, co dziś dzieje się z Zakopanem i okolicami. Ze współczesnych prac ciekawa jest z pewnością seria bardzo zabawnych kolaży Jana Działkowskiego *Góry dla Warszawy*. Działkowski łączy na nich krajobraz Podhala i Warszawy. Przenosi góry z Podhala do stolicy, by stworzyć z nich naturalną barierę, wymuszającą na warszawskich planistach prowadzenie sensowniejszej polityki przestrzennej niż ta, na jaką pozwala niczym nieograniczona płaskość Mazowsza.

Jednak nie tylko dzisiejsza Warszawa jest w wielu miejscach urbanistyczną, planistyczną i estetyczną porażką. To samo można powiedzieć o Zakopanem. Zbadanie relacji tych dwóch klęsk – bo przecież Podhale nie mogłoby się tak oszpecić, gdyby nie pewne ogólne założenia na temat sfery publicznej, własności prywatnej, rozwoju, jakie po 1989 roku przyjęto w stolicy – powinno być ostatnim rozdziałem wystawy.

Fiaskiem okazał się też projekt artystów i działaczy z pokolenia Witkiewicza ojca. W oparciu o góralszczyznę, czy szerzej – ludowość, nigdy nie udało się zbu-

kurowo płodne efekty. Z pewnością warto je przypominać. Ale w sytuacji, gdy obecna władza wraca do pomysłu na konserwatywną, nacjonalistycznie rozumianą ludowość, jako estetyczny idiom dla współczesnej Polski, pytanie o klęskę poprzednich podobnych (choć znacznie bardziej progresywnych społecznie) projektów wydaje się wyjątkowo aktualne.

Jakub Majmurek

Wystawa w Królikarni stroni od pytania o niepowodzenie modernizacji polskiej formy przez nowoczesną ludowość. Skupia się na przypominaniu tych momentów, gdy spotkanie góralskiej ludowości z kulturą inteligentką przynosiło nieoczywiste, kulturowo płodne efekty.

„pierwotnych”, „organicznych” form plastycznych, niewykłanych w ornamentykę kolejnych historycznych kostiumów. Góralskość dla artystów międzywojnia miała podobne znaczenie, co tradycyjna rzeźba Afryki dla francuskich kubistów.

Interesująca jest także część wystawy poświęcona PRL. Obserwujemy pewną ciągłość pomysłu na góralską ludowość, jaką – mimo zmiany ustroju, granic, go-dła – Polska Ludowa zachowała z II RP, a nawet z wcześniejszymi, sięgającymi końca wieku XIX ideami. PRL umasawia ją,

dować masowej, ludowej, demokratycznej, nowoczesnej polskiej kultury. Gdy Polacy mogli wreszcie po 1989 roku zacząć budować się i urządzać, jak chcieli, bez poważniejszych ograniczeń materialnych, od ludowości, także w góralskiej wersji, atrakcyjniejszy okazał się wzorzec sarmacki.

Wystawa w Królikarni stroni od pytania o to niepowodzenie modernizacji polskiej formy przez nowoczesną ludowość. Skupia się na przypominaniu tych momentów, gdy spotkanie góralskiej ludowości z kulturą inteligentką przynosiło nieoczywiste,



Sklep polsko-indyjski

Muzeum Sztuki Nowoczesnej –
Muzeum na Pańskiej, Warszawa
14 czerwca – 10 września 2017
kuratorzy: Max Cegielski, Janek Simon

Latem 2015 roku warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej pokazało świetną wystawę przygotowaną przez Anselma Frankego i Annett Busch, *After Year Zero*. Przez współczesną sztukę i film poddawała ona refleksji modernizacyjny wysiłek, jaki podejmowały narody globalnego Południa w okresie dekolonizacji. Jednym z bardziej interesujących wątków wystawy była próba narysowania mapy „geografii współpracy” między „drugim a trzecim światem”, państwami bloku wschodniego a tymi powstającymi w Azji i Afryce w miejscu dawnych

zamorskich posiadłości europejskich potęg. Aż prosiło się, by ktoś w Polsce podjął ten wątek i dokładniej zbadał to, jak ta „geografia współpracy” wyglądała w przypadku PRL.

Dwa lata po wystawie Frankego i Busch próbę tę podejmują Janek Simon i Max Cegielski na także prezentowanej w MSN wystawie *Sklep polsko-indyjski*. Bada ona prywatne i oficjalne sieci współpracy między Polską a Indiami, od nawiązania stosunków dyplomatycznych w latach 40. po lata 90.

Na wystawie obserwujemy, jak PRL szybko stał się dla młodej indyjskiej demokracji – szukającej swojej własnej drogi rozwoju poza zimnowojennymi podziałami – nie tylko ważnym partnerem gospodarczym i politycznym, ale także miejscem,

w którym szukało się rozwiązań odpowiadających wyzwaniom budowy nowoczesnego społeczeństwa. PRL wydawał się atrakcyjny władzom w Nowym Delhi jako miejsce umożliwiające dostęp do osiągnięć nowoczesności, poza kolonialnym, eksploatacyjnym kontekstem, z jakim w okresie brytyjskiego panowania związana była modernizacja subkontynentu.

Kuratorzy zgromadzili bogatą dokumentację działań polskich ekspertów w Indiach. Inżynierowie z Polski budowali cukrownie, elektrownie, turbiny, uruchamiali linie produkcyjne. Wielu z nich żyło jak brytyjscy urzędnicy kolonialni – w europejskich bungalowach, z indyjską służbą – odbywali też prywatne podróże po kontynencie i wydawali później w Polsce książki na ten temat. PRL

Erwin Sówka, *Medytacje III*, 1986, dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach



eksportował do Azji Południowej nie tylko twarde technologie, ale także idee. Do Indii jeździli doradzać tamtejszemu rządowi ekonomiści Oskar Lange i Michał Kalecki. Na specjalnych kursach planowania dla krajów rozwijających się w warszawskiej Szkole Głównej Planowania i Statystyki (dziś Szkoła Główna Handlowa) uczyli się eksperci tworzący później indyjską politykę gospodarczą.

Za wymianą intelektualną szła też kultura – często bardzo nieoczywistymi ścieżkami. W MSN możemy obejrzyć między innymi fragment starego bollywoodzkiego przeboju z lat 50. *Madhumati*. Jedna z postaci śpiewa tam piosenkę na melodię... *Szła dziewczeczka do laseczka*. Kierowane przez

Jeśli czegoś na wystawie brakuje, to próby podjęcia refleksji nad tym, w którym właściwie momencie PRL przestał być dla Indii atrakcyjnym punktem odniesienia. Czy momentem przełomowym było zamknięcie ośrodka kształcenia planistów z krajów południa na SGPiS w 1968 roku? A może załamanie się technokratycznego projektu gierkowskiego pod ciężarem kosztów obsługi długu? Kryzys lat 80.? Czy też przyczyn tej zmiany szukać należy nie w PRL, a w samych Indiach – w tym, jak zmieniało się ich rozumienie nowoczesności i własnego miejsca w światowym porządku. Brak tych pytań to zdecydowanie największy mankament *Sklepu polsko-indyjskiego*.

Sklep polsko-indyjski próbuje dokonać swoistej reorientacji polskiej tożsamości, idąc w poprzek dwóch ciągle dominujących narracji na temat polskiego miejsca w świecie: liberalnej i nacjonalistycznej.

Langeo Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Indyjskiej nie tylko wydawało (poza kontrolą cenzury) klasyki indyjskiej poezji i filozofii, ale także stanowiło ośrodek, wokół którego w PRL gromadzili się hipisi, jogini, fani ezoteryki, pierwsi w Polsce buddyści.

Od czasów Gierka wektor wymiany między PRL a Indiami zmienia się. Teraz to Indie uczą Polaków nowoczesności – tej kapitalistycznej. Od lat 70. indyjski subkontynent staje się bowiem jednym z ośrodków polskiej turystyki handlowej. Nasila się ona stopniowo aż do 1989 roku. Na wielkim bazarze Pahargandź w Nowym Delhi polski stał się szybko jednym z języków, w których robiło się interesy. W latach 80. to przez Indie z Singapuru i Hongkongu trafiają nad Wisłę magnetowidy i podzespoły do pierwszych komputerów osobistych. Zarobione na indyjskim handlu dewizy budowały kapitały szarej strefy lat 80., a po zniesieniu ograniczeń działalności gospodarczej stanowiły podstawę już legalnych biznesowych przedsięwzięć. Polski kapitalizm lat 90. wyglądałby inaczej bez „indyjskiego śladu”.

głównie kunderowska historia o „porwaniu Europy” (Środkowej) przez „azjatycki Wschód”, a transformacja po 1989 roku to powrót polski do właściwej jej kulturowo zachodniej przestrzeni. Narracja nacjonalistyczna z kolei podkreśla ciągłość narodowej, katolickiej polskiej tożsamości, konfrontacyjnie przeciwstawionej zarówno „dekadentkiemu” Zachodowi, jak i „barbarzyńcom” z Afryki i Azji. *Sklep polsko-indyjski* pokazuje, że obie narracje grzeszą uproszczeniami, udowadnia, że nie da się pomyśleć najnowszej historii Polski bez jej związków z Azją. Te okazują się bowiem niebagatelne dla społecznego, ekonomicznego i kulturowego kształtu III RP – nawet jeśli zostają poznane i wypierane ze świadomości Polek i Polaków XXI wieku. W sytuacji idiotycznego, ksenofobiczno-nacjonalistycznego zdżyczenia narastającego w Polsce ostatnich lat taka wystawa wydaje się szczególnie potrzebna.

Propozycja reorientacji polskiej świadomości, jaką stawiają kuratorzy, wykracza jednak poza oczywisty bieżący kontekst. Wystawa przygląda się projektowi polskiej ambasady w Nowym Delhi autorstwa Witolda Cęckiewicza i Stanisława Deńki. Projekt miał być eksportowym przykładem polskiego modernizmu i socjalistycznej nowoczesności, dostosowanym do lokalnych warunków klimatycznych. Jednak – także ze względu na oszczędności w realizacji – szybko zaczął niszczyć, nie zachwycał także swoich codziennych użytkowników.

Historia ambasady stwarza okazję do kolejnej dyskusji w toczącym się od jakiegoś czasu w polskich akademiach, muzeach i branżowej prasie sporze o modernizm: jego założenia, utopijne obietnice, sukcesy i porażki. Spór ten często zamyka się w impasie, między konserwatywnymi i postmodernistycznymi krytykami modernizmu a naiwną, retromodernistyczną nostalgią. Być może – jak pokazuje *Sklep polsko-indyjski* – by wyjść z tego impasu i na poważnie dokonać weryfikacji dziedzictwa modernizmu (a być może całej nowoczesności), warto wyjść poza euroatlantycką bańkę?

Jakub Majmurek



klub Fiesta

PLATO Ostrava

29 czerwca – 3 września 2017

kuratorzy: Michal Novotný, Lumír Nykl

Simon Brossard / Julie Villard, *It's Fantastic*, 2017, fot. Tomáš Souček, dzięki uprzejmości PLATO Ostrava



Flix Bus, który wyjechał w duszny lipcowy poranek z krakowskiego dworca, wioził grupę ryczących Polaków do Ostrawy na festiwal muzyki tanecznej. „Ironia losu”, pomyślałem sobie, próbując z dużym trudem zmrużyć oczy w tym samym autokarze. Ironia, bowiem jechałem zobaczyć wystawę poświęconą kulturze klubowej, którą otwarto kilka dni wcześniej w ostrawskim PLATO: intrygującej instytucji, która, choć nosi miano galerii miejskiej, przypomina raczej „partyzancki” *project space*, jedną z efemerycznych „przestrzeni projektowych”, jakie pączkują na strychach lub w pofabrycznych budynkach w Berlinie czy – z mniejszą regularnością – w Krakowie. Z podobnych skojarzeń nie

czynię, broń Boże!, zarzutu, kameralna atmosfera przydaje wszak temu miejscu niezwykle wdzięku. Wspominam o tej specyficznej aurze przede wszystkim po to, by czytelnik mógł lepiej zrozumieć grę miejskich kontrastów, która wprowadziła mnie w stan konfuzji na początku mojego pobytu w Ostrawie, lecz z czasem pozwoliła mi jeszcze bardziej docenić wystawę obejrzaną w duszny, lipcowy dzień.

„Kultura klubowa”, o której traktują pokazane tam prace, nie ma zbyt wiele wspólnego z ową kulturą, w której uczestniczyli rozwrzeszczani pasażerowie Flix Busa – miłośnicy muzyki trance, pokazów laserowych, ecstazy, drogiego festiwalowego piwa oraz taniego seksu. Narkotykowa turystyka wydaje się – jak wnioskuję z rozmów zasłyszanych w lokalnej piwiarni – jednym z motorów napędowych miasta, zaś komercyjny festiwal Beats for Love, który odbył się tam na początku lipca, nie jest jedynym tego typu wydarzeniem w okolicy. Kuratorzy wystawy *klub Fiesta*, Michal Novotný i Lumír Nykl, a także zaproszeni przez nich artyści postanowili mimo to opowiedzieć w PLATO o innych „rejonach doświadczenia”, jakkolwiek wciąż blisko związanych z narkotykami czy głośną muzyką. Co ważne, zrobili to na sposób *site-specific*, w bliskim związku z lokalną „sceną podziemną” (tą ledwie widoczną z zewnątrz – to znaczy dla tych, dla których ostrawska scena muzyczna tożsama jest z festiwalami, takimi jak Beats for Love). Co jeszcze ważniejsze, zrobili to z niezwykłą gracją; wystawa *klub Fiesta* zostanie dzięki temu na długo w mojej pamięci.

Przypuszczając, że wielu czytelników może wciąż pamiętać Łódzką wystawę *Notatki z podziemia* (kuratorowaną przez Davida Crowleya i Daniela Muzyczuka w ms2, 2016–2017), w której fenomen kultury klubowej poddano sekwencji procedur badawczych, muszę na wstępie zaznaczyć, że *klub Fiesta* nie jest wynikiem – a przynajmniej nie konsekwentną prezentacją – podobnego *researchu*. Jest to wystawa „galerijna”, niemuzealna; wystawa-*environment*, eseistyczna raczej niż sprawozdawcza, a przy tym bardzo efektowna; dowcipna, zbudowana z dużą dezynwolturą; zaaranżowana w wysmakowany sposób, a przy tym igrająca rozbrykaniem z mieszczańskim poczuciem dobrego smaku. Sposób, w jaki została skonstruowana, przywołdzi mi na myśl wystawy jednego z moich ulubionych artystów-aranżerów, Yves’a Scherera. Wszystkie kąty kryją jakieś niespodzianki; wystawa jest pełna obiektów, wręcz

przepełniona, ale mimo to nie sprawia wrażenia chaotycznej. Dzieła ułożono tak, by samo ich ustawienie wprowadzało podział na rozmaite sekcje. Jedna z nich została wyodrębniona ściślej przez dwie skrzyżowane konstrukcje z drewna (przypominające nałożone na siebie trzepaki). Konstrukcje te podtrzymują rozmaite prace: dwa filmy wyświetlane na superpłaskich telewizorach (dzieła New Magic Media oraz Rap-er Death Seal Corporation), półprzezroczyste odlewy kobiecych torsów (rzeźby Esmay Wagemans) czy „bizuteryjny” splot złotych łańcuchów umieszczony nad parą dziwacznymi, fluorescencyjnymi urządzeniami (praca duetu core.pan pod tytułem *I Trade My Ecstasy on Crypto Currency*). Równie dziwaczna jest ogromna rzeźba ustawiona po drugiej stronie pomieszczenia – potężna metalowa konstrukcja Simona Brossarda i Julie Villard (*It's Fantastic*), przypominająca ogromny meteor, ale również wyposażenie łazienki z klubu dla miłośników BDSM (w duży obiekt wkomponowano umywalki i – zamiast kranów – błyszczące, podłużne dzbany ze szkła weneckiego). Ogromne okna ramujące przestrzeń na parterze narożnego budynku zasłonięto tiulem z kolorowymi nadrukami Bory Akinciturk.

Wszystkie wspomniane elementy składają się na przedziwne, zaskakujące środowisko. Kuratorom zależało na tym, by wystawa ewokowała specyficzną atmosferę, odzwierciedlając być może aurę lokalnego klubu Bar Fiesta, do którego nawiązuje tytuł całego wydarzenia i w którym odbyło się afterparty po wernisażu. Żałuję, że sam nie mogłem się tam pojawić – intencje kuratorów, Novotnego i Nykla, spotkały się bowiem z aprobatą członków lokalnej sceny muzycznej, którą najwyraźniej zidentyfikowali się z projektem PLATO do tego stopnia, że postanowili „skolonizować” przestrzeń wystawy. Gdy wparowałem do galerii prosto po przyjeździe z Krakowa, spora grupa ekscentrycznie ubranych młodych ludzi dyskutowała wewnątrz, siedząc na podłodze (i nie przejmując się wcale moją inwazyjną obecnością); inni stali na zewnątrz, paląc papierosy i przęcąc ciała do słonecznego światła, które wlewało się do środka budynku przez na wpół przesłonięte okna. Niektórzy z wypinających swe torsy mieli koszulki z hasłami podobnymi do tych, które pojawiały się na jednym z prezentowanych wewnątrz filmów: „Nie dla rasizmu”; „Nie dla homofobii” i tak dalej.

Jak pisze Novotný w przewodniku do wystawy, celem jej organizatorów było wytworzenie atmosfery, która odsyłałaby

Kultura klubowa wiąże się z seksem, ale nagość i seks nie muszą być w niej wulgarne. Ciało może też stawać się w niej orężem politycznej walki. O specyfice tej kulturowej formacji artyści zaproszeni do udziału w ostrawskiej wystawie opowiadają na przekór skojarzeniom ze światem białych rękawiczek, gwizdków i plastikowego wyuzdania.

do kultury klubowej rozumianej nie tylko jako „fenomen muzyczny”, ale również społeczny czy polityczny. Kuratorów interesuje zwłaszcza jej poczesne miejsce w historii queerowej emancypacji – bywalcy gejowskiego Baru Fiesta w Ostrawie mogą ostatecznie identyfikować się z międzynarodowym ruchem, którego przedstawiciele powtarzają już od kilku dekad, że tańczą co weekend nie tylko po to, by odreagować znoję całego tygodnia pracy, ale i po to, by pokazać, że na parkiecie ludzie mogą czuć się dobrze bez względu na swoją rasę, przynależność klasową czy orientację seksualną. W PLATO nawiązania do lokalnej sceny muzycznej i gesty wykonywane wobec jej członków wpisują się co prawda w model kuratorskiej pracy *site-specific*, lecz tego ostatniego nie należy w omawianym przypadku mylić z parafialnością. Obok czeskich artystów w wystawie biorą udział jeszcze liczniej twórcy zza granicy, zaś tytułowy „klub Fiesta” potraktowano za ledwie jako element tej międzynarodowej kultury, którą T. J. Clark, Greil Marcus czy McKenzie Wark chwalili w rozlicznych tekstach za upowszechnianie tożsamościowych hybryd i ambiwalencji. W Wielkiej Brytanii, Niemczech, Czechach i wielu innych krajach ludzie protestują dzisiaj przeciw zamknięciu klubów, które mają istotniejszą funkcję niż czysto komercyjne tancbudy, stając się enklawami „codziennego humanizmu”, a nawet inkubatorami ruchów społecznych – najczęściej miejscami protestów przeciwko kapitalistycznej hegemonii.

Choć kuratorzy piszą o polityce *explicit* w tekstach przewodniczących, w spójnym estetycznie środowisku wystawy obecne są raczej subtelne nawiązania do politycznych treści. Poza sloganami wyświetlanymi na jednym ekranie widzowi oferuje się w tej materii raczej aluzje, takie jak nawiązania do kampanii estetyki *vogue* w materiale

filmowym Charlesa Atlasa *What I Did Last Summer* z 1991 roku (wyświetlanym na małym kineskopowym telewizorku). Ładunek polityczności odkryłem również w innym, cokolwiek zaskakującym miejscu. Półprzezroczyste odlewy Esmay Wagemans, które podwieszono pod sufitem w innej części wystawy, przedstawiają zupełnie nagie kobiece ciała – w jego nagości nie ma jednak nic pornograficznego. Poruszające się delikatnie rzeźby zawieszono na wysokości klatki piersiowej, przez co zyskują one cechy niesamowitości; stają się na wpół ludzkie. Ewokują przy tym to ulotne wrażenie ciała, które z pewnością znane jest każdemu, kto chociaż raz postanowił zapomnieć o bożym świecie i oddać się czystej przyjemności ruchu w jednym z undergroundowych klubów, w których nacelną zasadą jest wzajemna akceptacja – respekt dla ludzkich ciał w całej ich różnorodności, także pod względem sposobu poruszania się. Kultura klubowa wiąże się z seksem, ale nagość i seks – co istotne – nie muszą być w niej wulgarne. Ciało może też stawać się w niej orężem politycznej walki. O specyfice tej kulturowej formacji artyści zaproszeni do udziału w ostrawskiej wystawie opowiadają na przekór skojarzeniom ze światem białych rękawiczek, gwizdków i plastikowego wyuzdania, które hasło „kultury klubowej” może uruchamiać u kojarzących Ostrawę przede wszystkim z corocznym festiwalem muzyki trance. Wystawa *klub Fiesta* to wcale odważna propozycja miejskiej instytucji – i to nie tylko ze względu na temat, ale i na „antyklasyczną” estetykę pokazanych tu prac czy ekstrawagancki sposób aranżacji.

Arkadiusz Półtorak



17. Biennale Sztuki Mediów WRO 2017 *Draft Systems*

Wrocław, wiele lokalizacji

17 maja – 30 lipca 2017

kuratorzy główni: Viola i Piotr Krajewscy



Elvin Flamingo / *Infer, My – Wspólny organizm*, Biennale WRO 2017, fot. Marcin Maziej, © WRO Art Center

Tegoroczna edycja Biennale WRO badała granice sztuki w kontekście teraźniejszych przemian. Viola i Piotr Krajewscy w krótkim tekście wprowadzającym do kuratorskiej wizji zatytułowanej *Draft Systems* przedstawiają nasz świat jako przerażające miejsce. Demokracja nie spełnia pokładanych w niej nadziei, społeczeństwa odrzucają obcych, a jednostki oddają swoją prywatność za możliwość korzystania z nowinek technologicznych. Do takiej rzeczywistości miały ustosunkować się prace prezentowane na biennale rozsiętym po całym Wrocławiu.

Tytuł tej edycji najlepiej oddaje klimat całego wydarzenia. Jedynym wspólnym mianownikiem łączącym ponad 10 wystaw i mniejszych prezentacji sztuki mediów zaplanowanych na intensywny pierwszy tydzień otwarcia było właśnie *Draft Systems*. Ta mglista koncepcja posłużyła do stworzenia ram dla różnorodnej prezentacji. Od *Cyjanometru* (2017) Martina Bricelja Baragi, obiektu do pomiaru czystości powietrza ustawionego przy nadodrzańskim bulwarze, przez *East-Ukrainian Complex* (2015) Antona Lapova i Maxima Loseva, instalację przedstawiającą konflikt na Ukrainie

za pomocą „archeologii mediów”, po *Achilles and Tortoise* (2016) Shoty Yamauchiego, wideo pokazujące, jak prawdziwy artysta został przeniesiony do interfejsu smartfona (mogliśmy obserwować, jak Yamauchi łapie pokemony lub porusza się po mapach Google).

Tak różnorodnymi metodami Biennale WRO 2017 próbowało odczytywać teraźniejszość. Niestety, można odnieść wrażenie, że organizatorzy nie potrafili uczyć się na własnych błędach. Przypomnę tutaj *Rysopis. Wystawę artystów urodzonych w Polsce około 1989 roku* (Centrum Sztuki WRO

i DH Renoma, 2014). Wtedy próba mapowania młodego środowiska artystycznego na przykładach odmiennych postaw twórczych nie przyniosła oszałamiających efektów. Właściwie jedynymi wnioskami, jakie nasuwała tamta prezentacja, był brak jednorodności w pokoleniu.

Biennale WRO 2017 nie porządkowało aktualnych wydarzeń i nurtów kulturowych. Zamiast tego byliśmy bombardowani autorskimi wizjami przedstawiającymi konkretne punkty widzenia. Żadna z prezentacji, które odbyły się między innymi w Muzeum Narodowym, Galerii Entropia, DH Renoma, Centrum Sztuki WRO, Synagodze pod Białym Bocianem czy też w Pałacu Ballestremów, nie miała nawet kilkudziesięciu wprowadzenia. Widz zostawał z tytułami wystaw w stylu: *OS (Operacje systemowe)*, *OS (Obiekty systemowe)*, *Taki pejzaż* bądź *Feel Like Self* i z samymi pracami, najczęściej lakonicznie opisanymi w kilku zdaniach.

Kluczem do odczytania całości wydaje się motyw algorytmów przywoływany przez organizatorów Biennale WRO 2017. Określają one działanie popularnych aplikacji, które często tworzą nowe formy komunikacji społecznej. Zasady rządzące tymi programami są trudne do zrozumienia dla użytkowników. Jak pokazuje przykład Facebooka, chyba nawet sami twórcy nie są tego świadomi. Biennale było skonstruowane na podstawie takich algorytmów – w większości przypadków dobrze zaaranżowane prace nie układały się w żadną spójną narrację.

Przywołam tutaj przykład prezentacji *OS (Operacje systemowe)* w DH Renoma, która zajmowała sporą przestrzeń po delikatnych Almie. W opuszczonym miejscu panował półmrok, prezentowano tam przede wszystkim prace wideo. Całość otwierało *Attract Money* (Systaime, czyli Michaël Borras, 2017), wideo utrzymane w postinternetowej stylistyce. W formie gifa, na gradientowym tle artysta przedstawił egzotyczne zwierzęta, *Grupę Laokoona*, uśmiechniętych ludzi i pieniądze unoszące się w powietrzu. Na początku próbowałem znaleźć tutaj kuratorskie nawiązanie do mechanizmów rynkowych i bankructwa delikatesów Alma. Jednak przestałem, kiedy w centrum ekspozycji zobaczyłem podwieszoną nad podłogą metalową, eliptyczną konstrukcję oświetlaną przez migające LED-y. Całość została opisana jako próba wytlumaczenia zjawisk zachodzących we wnętrzu czarnej dziury. Dodatkowo *Horyzont zdarzeń* (2016) Magdaleny Gembali miał nam umożliwić

dotknięcie nieskończoności. O opisach prac na Biennale WRO 2017 można by stworzyć oddzielny artykuł.

Na *Operacjach systemowych* pokazywano jeszcze między innymi *Brouillard #19* (2015) Alexandra Larose'a – pracę wideo będącą wielokrotnym zapisem pokonywania drogi z domu artysty do jeziora. Wszystkie odcinki zostały na siebie nałożone, tworząc dziesięćminutowy przekaz. Poza tym na wystawie znalazło się wideo *Kocham Cię!* (2015) Jany Shostak, rejestrujące próbę

swoich faworytów, jednak to wszystko traci sens. Co z tego, że całemu biennale towarzyszył rozbudowany program wydarzeń edukacyjnych z Małym WRO na czele, odbywały się performansy, imprezy klubowe, pokazy filmów czy też akcje nastawione na partycypację widowni (między innymi *Nemesis Machine WRO*). Co z tego, skoro tegoroczna edycja WRO jest przede wszystkim manifestacją bezradności sztuki wobec burzliwych wydarzeń, z którymi próbuje się ona konfrontować.

Konstrukcja biennale powiela schematy tworzone w obrębie internetu. Widzowie, jak i sami artyści, być może nawet organizatorzy, zostali wciągnięci w streaming ogromnej ilości danych. Niestety nie zawsze wartościowych.

zakupienia popularnej gry losowej o tym samym tytule. Artystka bez żadnych wstępów mówiła „kocham cię” i nagrywała reakcję sprzedawców. Na ekspozycji znalazł się również obiekt *Collar AG* (2016) grupy XCEED – audioprzewodnik komentujący wystawę za pomocą informacji ściąganych z internetu.

Poza potrzebą znalezienia przestrzeni wystawienniczej dla wszystkich prac nie widzę innego powodu, aby biennale lokować w całym mieście. Nie dość, że całkowicie pominięto kontekst miejsc ekspozycji, to na przykład prezentacje *Feel Like Self* (Pałac Ballestremów) i *Taki pejzaż* (Synagoga pod Białym Bocianem) umiejscowione w piwnicach zabytkowych budynków sprawiały wrażenie wepchniętych tam na siłę. Natomiast *Revamp* w Entropii, ze względu na wielkość samej galerii, nie mógł pomieścić więcej niż trzy prace. Ta ostatnia wystawa uwiodła mnie szczególnie, kiedy dwie z prezentowanych instalacji popsęły się na moich oczach. Właściwie to ten moment okazał się dla mnie przełomowy w odbiorze całego biennale.

Większość recenzji opisujących tego typu wydarzenia – pozbawione spójnej narracji – skupia się na najciekawszych pracach. Mógłbym tutaj zacząć opisywać

Konstrukcja biennale powiela schematy tworzone w obrębie internetu. Prezentację sztuki mediów jako hipertekst można porównać do ruchomych piasków. Widzowie, jak i sami artyści, być może nawet organizatorzy, zostali wciągnięci w streaming ogromnej ilości danych. Niestety nie zawsze wartościowych. Całe wydarzenie można podsumować za pomocą niefortunnej metafory użytej w opisie animacji *Pustostany* (2016) Krystiana Grzywacza – 17. Biennale Sztuki Mediów WRO 2017 *Draft Systems* było „pączkiem myśli o człowieku coraz gęściej splątanych nowoczesnymi technologiami”.

Marcin Ludwin

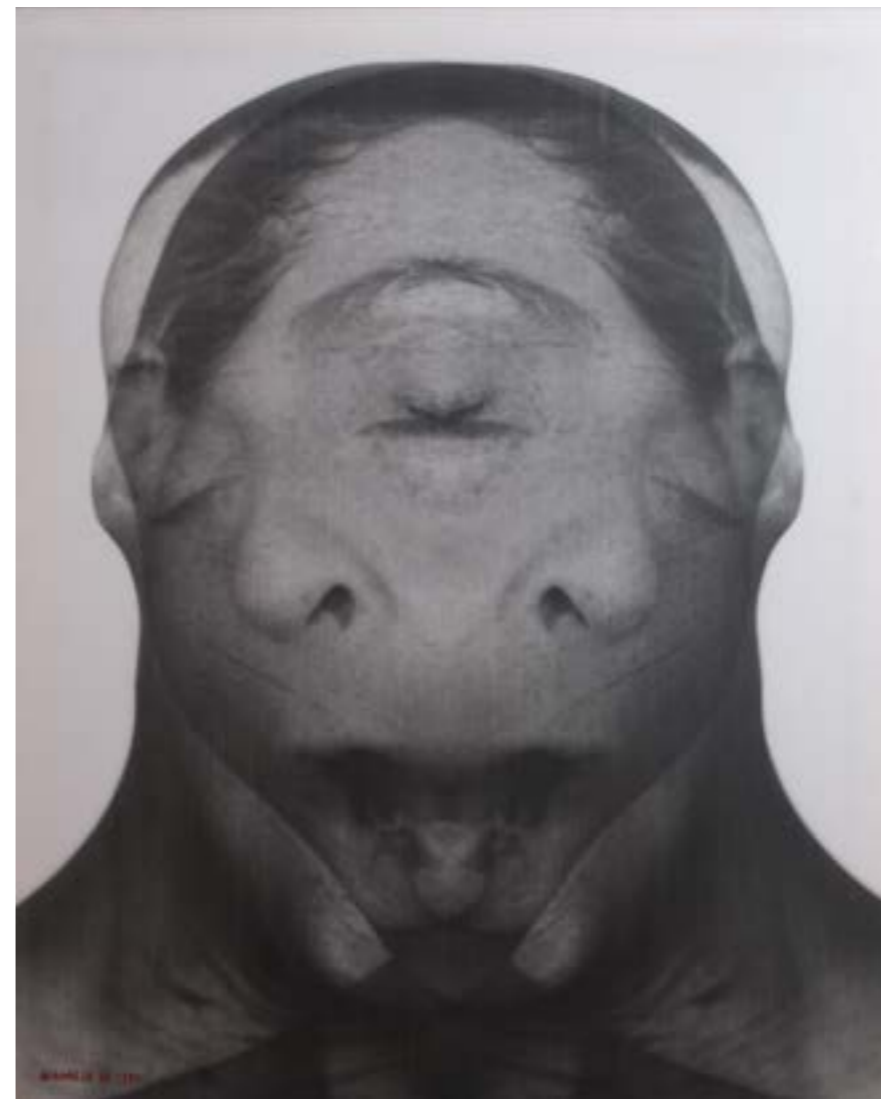


Natalia LL, *Sum ergo sum*

CSW Znak Czasu, Toruń
19 maja – 1 października 2017
kurator: Mateusz Kozieradzki

Natalia LL to artystka trudna. Jako klasyk polskiej sztuki feministycznej (która jest nawet mimo manifestowania swojego dystansu do ruchu feministycznego), swoimi działaniami samym feministkom może sprawiać nie mniejszy problem niż współczesne rozneglizowane zdjęcia Zofii Krawiec na Instagramie. I jedna, i druga stawia w końcu na eksplorację kobiecej seksualności i celebrację własnego, wyzwolonego wizerunku – a w przypadku Natalii LL zmierza to niejednokrotnie w kierunku przesady graniczącej z autoparodią. Kłopotów z Natalią LL nie mają za to fani kampu, jak Karol Radziszewski, który twórczością królowej seksartyzmu niezmiennie się

Natalia LL, *Kolaps – Głowa wizyjna III*, fotografia czarno-biała, płótno fotograficzne, akryl, 1990, dzięki uprzejmości artystki



inspiruje. Albo Ewa Toniak, która w 2015 roku kuratorowała wystawę Natalii LL w CSW Zamek Ujazdowski. Jej głównym celem było właśnie wyeksponowanie queerowych i kampowych wątków w twórczości artystki. Było to jednak ujęcie o tyle problematyczne, że sama Natalia LL nie uważa się za artystkę kampową, zatem podczas przygotowywania wystawy w CSW rozgorzał poważny konflikt między kuratorką i artystką, która w końcu wymusiła na tej pierwszej nadanie wystawie własnego, zaskakującego tytułu: *Secretum et Tremor*. Po dwóch latach od tamtej wystawy Natalia LL znów powraca, tym razem jako bohaterka swojej retrospektywnej wystawy w CSW Znak Czasu w Toruniu. Instytucja obecnie zarządzana przez Wacława Kucznię nie ma zbyt dobrej opinii w środowisku, a jednak do takiej wystawy jak *Sum ergo sum* wydaje się stworzona.

Dwuznaczna adekwatność wystawy Natalii LL w toruńskiej instytucji wynika z jej obecnego profilu, stawiającego na prezentację gwiazd bardziej związanych z popkulturą niż sztuką wysoką, co świadczy o nikłych ambicjach i prawie całkowitym braku krytycyzmu wśród obecnej załogi CSW. Zaprosić kogoś znanego, dopieścić go, urządzić celebrytę – w tym galeria przoduje. Sądząc po tytule i układzie wystawy, kurator najwyraźniej zostawił artystce sporo wolności i to ona miała decydujący wpływ na wystawę. *Sum ergo sum*, w założeniu wystawa retrospektywna Natalii LL, już od samego początku zaskakuje swoją chaotycznością. Na wystawie prezentowane są prace z różnych okresów, od najwcześniejszych fotografii z lat 60. i dokumentacji działań Permafo z lat 70., do ostatnich projektów z początku XXI wieku. Tak duży materiał najrozsądniej byłoby po prostu pokazać w kluczu chronologicznym, podpierając go solidną dawką informacji o kontekście działań Natalii LL, co umożliwiłoby widzowi prześledzenie i zrozumienie tej nietuzinkowej kariery artystycznej. Jednak zamiast tego narracja wystawy ogniskuje się przede wszystkim na wybranych tekstach artystki, które mają stanowić komentarz do poszczególnych prac. Goście galerii muszą więc podążać za logiką narzuconą przez Natalię, a nie jest to łatwe...

Kto się tego zadania podejmie, już na wstępie może się zdziwić. Od razu po wejściu na wystawę jesteśmy konfrontowani



Natalia LL, *Zarłocznice koty*, fotografia czarno-biała, płótno fotograficzne, akryl, 1989, dzięki uprzejmości artystki

z dziełami artystki z okresu spirytualistycznego, gdzie występuje ona w roli szamanki. Najsamprzód oko widza przyciąga fotograficzny cykl *Prywatne magie* (2010). Natalia LL występuje na nim razem z bratanicą – obie roznegliżowane, siedzą za okrągłym stołem. Na stole w różnych wariantach i kompozycjach ustawione są najróżniejsze magiczne przedmioty, które służyć mają przekazaniu wiedzy następczyni: „Kostka Rubika, Tęcza, Hanukowy świecznik, Szisza, czyli wodna fajka muzulmanów, nakłuta laleczka szpilkami voodoo albo ja zamieniająca się na kruka to elementy świata, który mnie ogarnia i czaruję, i to chcę pokazać mojej siostrzenicy jako spadek po nadwrażliwości kobiecego gender”, pisze w swoim tekście artystka. Co oznacza w praktyce rzeczona nadwrażliwość,

możemy się przekonać dzięki etiudzie *Menego. Męka w sześciu konwulsjach na dnie suchego Jeziora Bystrzyckiego po powodzi 1987 r.*, wykonanej przez artystkę w akcie solidarności z powodziarzami. Istotny dla artystki aspekt zjednoczenia z naturą został także wyeksponowany w serii prac *Dusza drzewa* (1996) złożonej z fotografii przekrojów pni drzewa i obrazów powstałych ze zmielonego pyłu drzewnego. O historii prac informuje tekst artystki, która swoją opowieść zaczyna jeszcze od czasów studenckich i swojej relacji z Andrzejem Lachowiczem („Genetyczne uwarunkowania i normalna, ustawiczna praca hormonów sprawiły, że ten odjazdowy osobnik znalazł się w pobliżu mojego wzgórką łonowego”), by w końcu przejść do wątku swojej walki z dziko rosnącymi witkami wierzby, które

artystka musi karczować w swoim ogródku w Górach Sowich, co stało się inspiracją do wykonania jej drzewnych prac.

O specyficznym podejściu do natury, która dla Natalii LL jest nie tyle ekologicznym zjawiskiem, co źródłem kobiecej mocy i romantycznym spektaklem, w którym każdy ma przypisaną sobie rolę, świadczą rozłożone na środku sali maski – motyw w jej twórczości częsty i odsyłający do prowadzonej przez nią od wielu lat gry z tożsamością i wizerunkiem – oraz rekwizyty wykorzystywane do jej licznych przebieranek, w których wcielała się w postać Wagnerowskiej Brunhildy. Wraz z filmem *Marzenia Brunhildy* (1994), na którym artystka w stroju walkirii znęca się nad bananem, stanowią one przejście do sekcji ze starszymi pracami z lat 70., powstałymi

w wyniku semiotycznych eksperymentów artystki i podążania za postulatami sztuki permanentnej, ogłoszonej przez grupę Permafo w 1970 roku. Są tu więc ikoniczne cykle *Sztuka konsumpcyjna* i *Sztuka postkonsumpcyjna*, a także zdjęcia z serii *Fotografia intymna*, które układają się w napis: „NATALIA IST SEX”. Zabraknąć nie mogło także autoportretów artystki z futrem, a temu zestawowi towarzyszy tekst *Postawa transformująca* z 1972 roku, w którym znajdziemy ówczesne poglądy Natalii LL na sztukę: „Jeszcze do niedawna w sztuce modnymi były stwierdzenia podkreślające unikalność, incydentalność i wyjątkowość dzieła artystycznego. [...] Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy niepowtarzalna. Dlatego zapisuję wydarzenia zwykłe i trywialne, jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek, wypowiedanie itp.” W kontekście tego stwierdzenia, wyrażającego najważniejszy postulat Permafo – permanentnej rejestracji rzeczywistości, pojmowanej jako sztuka sama w sobie, uderza jednak to, że w rzeczywistości Natalię LL interesowały tylko jej wybrane aspekty. Jak zauważyła Anna Markowska w eseju *Amour fou w nieprzyjaznych dekoracjach* (opublikowanym w katalogu wystawy *Natalia LL. Secretum et Tremor*), rejestracje wykonywane przez grupę Permafo całkowicie pomijały codzienność PRL i skupiały się właściwie bardziej na świecie natury, wpisując się tym samym w estetyczne konwencje rewolty kontrkulturowej. Ambicja odejścia od konwencjonalnych metod działania artystycznego nie oznaczała więc odejścia od konwencji jako takich, była raczej wyborem innych, co ciekawe – trąjących eskapizmem, który później transformował się w manierę. Na wystawie w toruńskim CSW znajdziemy tylko jeden przykład, kiedy kamera Permafo rejestruje coś spoza hipisowskiego imaginarium grupy – jest to poniemiecka szosa prowadząca do Wrocławia. Jednak ówczesnego Wrocławia, miasta przecież tak interesującego w tamtym okresie, w rejestracji permanentnej już nie zobaczymy.

Niewielki fragment Ziemi Odzyskanych można zobaczyć za to na najwcześniejszych, fotograficznych pracach artystki z lat 60., będących częścią toruńskiej wystawy. *Egzystencje 1* i *Egzystencje 2* pokazują młodą Natalię, wówczas jeszcze Lach, na tle wrocławskiego podwórka. Stanowi ono jednak tylko nieco rozmazane, romantyczne tło dla pięknej dziewczyny i to właśnie

jej wizerunek zdominuje sztukę Natalii LL w późniejszych fazach, przemieniając się w zasadzie w rodzaj autofiksacji. Przekonać się można o tym, oglądając prace Natalii LL z lat 80., zdominowane przez autoportrety z twarzą obciążoną pończochą, występujące zarówno w formie malarskiej,

że boczne ściany sali wypełnione zostały autoportretami artystki, a to w masce gazowej (na znak solidarności z ofiarami ataku na World Trade Center), a to w pończosze, w serii *Trwoga paniczna*, na których Natalia LL przypomina rozkładającego się trupa. Od takiej intensyfikacji seksu, śmierci

Ambicja członków grupy Permafo w kwestii odejścia od konwencjonalnych metod działania artystycznego nie oznaczała odejścia od konwencji jako takich, była raczej wyborem innych, co ciekawe – trąjących eskapizmem, który później transformował się w manierę.

jak i rzeźbiarskiej. Jeśli chodzi o samą fotografię *Egzystencje 1*, jej obecność na wystawie *Sum ergo sum* jest o tyle istotna, że była to pierwsza doceniona praca artystki, która 55 lat temu zdobyła pierwszą nagrodę na Ogólnopolskim Festiwalu Fotografii Studenckiej, organizowanym właśnie w Toruniu. Na wystawie zobaczymy ją obok innych wczesnych fotografii artystki, a także portretu jej samej na tle nagrodzonej pracy. Z okazji tego jubileuszu toruńskie CSW zdecydowało się także na rekonstrukcję słynnej piramidy, w której artystka wykonywała swoje performansy, oraz dokonało gruntownej renowacji prac z serii *Dusza drzewa* (może z tego powodu zostały one pokazane na początku wystawy – instytucja chwali się tu swoimi dokonaniem).

Zrekonstruowaną piramidę można obejrzyć w ostatniej sali, która została przemieniona w spektakularną świątynię Natalii LL. Wprowadza na nią film *Zarłocznice koty* z 1994 roku, na którym artystka karmi mięsem tytułowe zwierzęta, z twarzą obowiązkowo obciążoną pończochą. Nad wnętrzem dominuje z kolei instalacja *Przestrzeń aluzyjna*, składająca się z ciągów fotografii przedstawiających ulubione motywy artystki: banana, czaszkę i anturium. Nie będzie to chyba zaskakujące, jeśli dodam,

i egocentryzmu pewnie niejednemu może zakręcić się w głowie i jedynym rozsądnym krokiem jest w tym wypadku ucieczka. Ja w każdym razie zdecydowałam się to zrobić. Przeskakując pośpiesznie kręcone schody CSW, zastanawiałam się nad dziwnymi losami polskiej neoawanagardy, która – choć chciała być przełomowa i w kontrze do systemu – ostatecznie przywiodła mnie właśnie tu, do tej dziwnej, hołdującej mieszczańskim gustom instytucji.

Karolina Plinta



Muzeum Narodowe w Krakowie
23 czerwca 2017 – 7 stycznia 2018
kurator: Andrzej Szczerski

Dawno, dawno temu, w latach 60. lub jeszcze dawniej, dziedzictwo jawiło się jako pozbawiona dyskursywnych problemów materialna spuścizna przeszłości, którą prezerwowano i afirmatywnie konceptualizowano jako zbiór pomników i zabytków historii. Mieszkańcy odległej galaktyki wierzyli także, utwierdzani w tym przekonaniu przez muzea oraz biało-niebieskie tabliczki z napisem „zabytek”, że dziedzictwo ściśle wiąże się z pisaną wielką literą heroiczną i piękną Historią wielkiego zawsze i dumnego Narodu. I tak dziedzictwem angielskim była katedra w Canterbury, francuskim Wersal, polskim zaś Wawel

i katedra krakowska, niekoniecznie już jednak, dajmy na to, wrocławska.

Czasy się jednak zmieniły, skomplikowały, jednoznaczne kategorie rozmyły, biało-czarne schematy zszarzały, a i samo pojęcie dziedzictwa wyewoluowało. W skrócie, historycy, socjologowie, antropologowie, ba, nawet geografowie, postawili w ciągu półwiecza dziedzictwu szereg pytań, by z namysłu nad prostym, jak się dotąd zdawało, pojęciem uczynić nową dyscyplinę wiedzy – *heritage studies*. Badacze i badaczki – David Lowenthal, Gregory Ashworth, John Tunbridge, Sharon Macdonald, by wymienić tylko najgłośniejsze nazwiska – konfrontowali (najstarsi z nich przynajmniej od lat 70.) dziedzictwo z zasadniczymi z dzisiejszej perspektywy pytaniami; do kogo należy dziedzictwo, jakie i czyje ślady przeszłości warte są ochrony i pamiętania, w jaki sposób je odzyskać, jeśli zostały utracone w wyniku dominującego w XX wieku dyskursu utożsamiającego dziedzictwo z pomnikami narodowej historii? Współcześni teoretycy i teoretyczki dziedzictwa zaczęli

zastanawiać się także nad takimi, pomijanymi w tradycyjnym ujęciu, kwestiami jak dziedzictwo niechciane [*dissonant heritage*] i trudne [*difficult heritage*] czy ogromny obszar dziedzictwa niematerialnego [*intangible heritage*], obejmujący obyczajowość, kulinaria, muzykę, języki i idiolekty, wiedzę i wierzenia, światopoglądy i przekonania.

Polska jest jednak, jak wiadomo, światem dla siebie i światem samym w sobie, rozwój wypadków w odległych galaktykach zdaje się więc z jej perspektywy nieciekawym, a galaktycznej historiografii z jej problemami teoretycznymi przeciwstawić można zawsze historiozofię narodową. Taką, w której dziedzictwo, chociaż zostało okraszane nowym, bo zapożyczonym z internetów hasztagiem, nie różni się zasadniczo od tradycyjnego i przestarzałego modelu, w którym utożsamiane było z artefaktami o charakterze pamiątek narodowych przechowanych przez instytucję muzeum, które, jak pisze kurator, „w szczególny sposób definiują polską tożsamość”. Ta zaś z kolei jawi się jako niczym niezmaczone spokojne

wody tysiąca lat sławy i chwały, a „najważniejszą tezą wystawy jest podkreślenie kulturowej ciągłości i odnajdywanie niezmiennych elementów narodowej tożsamości”.

Największa od ćwierćwiecza, co wszem wobec podkreślane jest bardzo wyraźnie, wystawa w krakowskim Muzeum Narodowym zbudowana została z setek obiektów: zabytków ruchomych oraz dzieł sztuki z kolekcji MNK. Owa wielka, esencjalna narracja o „niezmiennych elementach tożsamości” „odwiecznego narodu”, by posłużyć się terminem Michała Łuczewskiego, skonstruowana została wokół czterech kategorii: geografii, języka, obywateli oraz obyczaju, które, jak pisze kurator, zostały zaczerpnięte ze studiów nad kulturami narodowymi. I istotnie, świetnie się tutaj sprawdziły. Snuje się tutaj za ich pomocą bardzo profesjonalną, bez cienia wątpliwości ani ironii, mocno uróżwioną opowieść o dziedzictwie (hasztag) narodowym i jego ogromie. Efekt monumentalizmu osiągnięty został za pomocą aranżacji, która nie sprowadza ekspozycji do chronologicznego

i zalega w ciemnych magazynach. Dziedzictwo to przeszłość praktyczna, mówiąc słowami Haydena White’a, wczorajsza potencia, którą aktualizujemy – mniejsza o to, świadomie czy nie – dzisiaj. Wystawa zaś to nie pokaz wszystkich dostępnych zbiorów, tylko skromny z nich wybór; taki, że jeśli zmienić któryś z jego elementów, wystawa staje się nieczytelna i przypadkowa. *#dziedzictwo* właśnie przez swoją rozpiętość/rozwlekłość sprawia wrażenie wystawy wprowadzającej z mocną tezą, ale urządzonej z przypadkowo wybranych rekwizytów, które łatwo można by zastąpić innymi.

Bo jeśli pokazuje się mapę Australii tylko dlatego, że właśnie w Australii, nie zaś na Antarktydzie, znajduje się Góra Kościuszki nazwana tak przez Pawła Edmunda Strzeleckiego, to dlaczego nie pokazać w zamian albo obok mapy arktycznych wypraw Henryka Arctowskiego? Jeśli pokazuje się rysunek ukazujący Barcelonę autorstwa Napoleona Ordy, to dlaczego nie rysunki przedstawiające jakiegokolwiek miasto świata jakiegokolwiek innego rysowni-

Felix. To opowieść o wieloetnicznej i wielowyznaniowej I Rzeczypospolitej, w której żyli obok siebie w symbiozie przysłowiowi sąsiedzi, i żyliby długo i szczęśliwie, no ale przyszli Moskale i Prusacy i zniszczyli to całe Soplicowo. Ciekawe, że pośród całego legionu duchownych i świętych katolickich obecnych na wystawie nie było miejsca dla tak popularnych i bez wątpienia będących częścią polskiego dziedzictwa (kłopotliwego?) i polskiej pamięci jak św. Andrzej Bobola czy Piotr Skarga; obaj, jak wiadomo, doskonale wpisujący się w mit tolerancyjnej przedrozbiorowej Polski.

Swoją drogą, o wiele ciekawsze byłoby pokazanie takich właśnie mitów jako dziedzictwa niematerialnego. Żeby jednak było to możliwe, dziedzictwo niematerialne w ogóle musiałoby pojawić się na wystawie w MNK. Zapewne w przepastnych muzealnych magazynach nie ma nagrań muzyki, pieśni ludowych, może nie ma nawet wywiadów i nagrań wideo. Od czego jest jednak sztuka współczesna? Na wystawie pokazano szereg prac artystów i artystek współczesnych (między innymi Roberta Kuśmirowskiego, Marcina Maciejewskiego i Jakuba Woynarowskiego). Zamiast jednak „wykorzystać” ich do ożywienia i animacji tego gabinetu antykwarskich różnaitości, które kleją się w całość tylko przy zastosowaniu wystarczająco pojemnych czterech wspomnianych kategorii, a na wyrost nazwane zostały dziedzictwem, słoczono wszystkich w jednej sali, tak jakby ich prace były takim samym dziedzictwem jak te wszystkie zgromadzone tu mapy, obrazy, porcelana, siodła i dywany.

Dziedzictwo nie jest jednak ani magazynem, ani antykwariatem, z którego można wybierać sobie dowolnie ładne lichtarze z dworku, zostawiając natomiast szpicrutę wyćwiczoną na chamskich plecach. Dziedzictwo to nie tylko pokazywana w MNK chanukowa lampka z XIX wieku i kiczowate opowieści o bezproblemowym sąsiedztwie, które jej towarzyszą, lecz także dziesiątki synagog, domów modlitwy i cmentarzy do dziś pozostających w ruinie. Dlatego trudno uwierzyć w deklaracje, że *#dziedzictwo* to wystawa nawiązująca do legendarnej ekspozycji *Polaków portret własny*, która otwarta została w MNK w 1979 roku. Wystawa, jeśli jest jakimś zbiorowym portretem, to albo niepełnym, albo karykaturalnym. W obu przypadkach fałszywym.

Wojciech Szymański

Jarosław Modzelewski, *Zabijanie świni*, olej na płótnie, 1983, fot. Muzeum Narodowe w Krakowie



#dziedzictwo przez swoją rozpiętość/rozwlekłość sprawia wrażenie wystawy wprowadzającej z mocną tezą, ale urządzonej z przypadkowo wybranych rekwizytów, które łatwo można by zastąpić innymi.

przeglądu, nawiązując raczej, według koncepcji kuratorskiej, do ahistorycznego gabinetu osobliwości ułożonego wedle „gustu i wyobraźni kolekcjonera”. Jeśli zatem kurator jest tutaj kolekcjonerem, to jego gust i wyobraźnia zdają się tyleż interesujące jako wpływające na wystawę, co nieciekawe jako przypadek indywidualny.

Wyobraźnia wydaje się, po pierwsze, niczym nieograniczona. Jest jak cała wystawa, która zajęła dwa piętra gmachu głównego MNK i jeszcze korytarz. Nie dziwi to o tyle, o ile praca wyobraźni odbywała się na bazie – bądź co bądź – największej kolekcji muzealnej w Polsce. Zdumiewa z innego powodu, który streścić można jako niezrozumienie natury samego dziedzictwa i medium wystawy. Dziedzictwo bowiem nie jest tym wszystkim, co nam zostało z przeszłości

ka, któremu przydarzyło się to podwójne szczęście, że Polakiem się urodził i prace jego trafiły do MNK? Co ma wspólnego z dziedzictwem portret Ludwika XVII? Czy nie było konterfektów kilkunastu innych królów Francji o tym imieniu? A obraz Jana Stanisławskiego *Perugia o zmroku*? A dlaczego nie swojskie Kielce?

Osobnym problemem pozostaje pretekstowe i instrumentalne wykorzystywanie szeregu artefaktów i umieszczenie ich w wypreparowanym i pod tezę skrojonym kontekście, budowanym przez obszerne opisy umieszczone w ich sąsiedztwie (trzeba tutaj nadmienić, że dzięki nim sławne podpisy pod obrazami w MOCAK-u mają mocną konkurencję). I tak rytualna metaloplastyka żydowska i prawosławne ikony ilustrują narrację (tytuł roboczy) *Sarmatia*



Piotr Łakomy, *Blady Dom*

Galeria Labirynt, Lublin
23 czerwca – 6 sierpnia 2017

Blady Dom to kolejna solowa wystawa Piotra Łakomego. Łatwo można odnaleźć na niej nie tylko elementy znane z poprzednich indywidualnych i grupowych realizacji, ale także echa recenzenckich interpretacji i diagnoz. Jak w wielu innych przypadkach, tak i tutaj trudno przejść obojętnie obok stosowanego materiału. Wydaje się jednak, że w *Bladym Domu* ze względu na skromną paletę środków szczególnie wyraźnie widać, z jakim pietyzmem artysta traktuje wykorzystane przedmioty, jak i sposób prezentacji swojej metody.

Większość prac zajmuje przestrzeń jednej z dwóch dużych sal Galerii Labirynt. Nad wejściem zainstalowane zostało *Gniazdo*, ikonopodobna forma obciążeniowa drobna, metalową siatką pokrytą woskiem i białą farbą oraz skorupkami całych i potłuczonych przepiórczych jajek. Na tej samej ścianie znajdują się jeszcze *Ani okno, ani oko*, aluminiowa rama okna, od góry częściowo zasłonięta siatką, na której umieszczona jest przepołowiona wydmuszka strusiego jaja, przypominająca nieco kamerę monitoringu, oraz sąsiadujące z oknem całkowicie okryte metalową pajęczyną, która, zresztą jak *Gniazdo* i siatka użyta w poprzedniej pracy, nosi ślady białej farby, drzwi balkonowe (*Bez tytułu*). Naprzeciwko znajduje się praca *Rano*, kolejne okno, tym razem umowne, bo wykonane z wypolerowanej blachy połączonej ze schematycznym parapetem i podwieszonym pod nim jajem. Tuż obok znajduje się instalacja *Podwójna sypialnia* (to ostatnia z prac, które mają tytuł, reszta opatrzona jest adnotacją *Bez tytułu*), wykonana ze zdekonstruowanych materiałowych pojemników, przy czym trudno rozstrzygnąć, czy są to worki na zwłoki, którymi artysta posługiwał się już wcześniej, czy pojemniki do przechowywania pościeli z IKEA. Tę wertykalnie rozpiętą na ścianie konstrukcję obciążają kolejne dwa jaja umocowane w górnej części, na przebiegających w poprzek taśmach. Serię prac, które zajmują miejsce na ścianach, uzupełniają białe, dwuskrzydłowe, drewniane drzwi z zagnieżdżonymi w nich pierścieniami ze strusich jaj, które na przestrzał otwierają tkanę drzwi. Poza płaszczyznę ścian wychodzą trzy nienazwane prace.

Na pograniczu znajduje się przyklejony do ściany rękaw wypełniony charakterystyczną dla Łakomego siatką o heksagonalnej strukturze plastrów miodu, w której osadzone są jaja, tym razem nie strusie, lecz przepiórcze. Do jednego z nich przymocowane jest zdjęcie artysty. Wątek obecności uzupełniają przestrzenne instalacje, które są nośnikami kształtu ludzkiego ciała: wycinek drzwi z wychodzącymi z niego jajami i odbitym w siatce fragmentem rozczłonkowanego ciała oraz porzucony siatkowy obiekt przypominający pusty kokon, który wcześniej obejmował nogi. Na jedną z odnóg skorupy wciągnięto dres i poddano ją dodatkowemu zniekształceniu przez wykonanie idealnie okrągłych otworów.

To proste wyliczenie nie oddaje atmosfery, która panuje w *Bladym Domu*, wpółwidocznej, ale jak najbardziej wyczuwalnej wprost. *Blady Dom* to wystawa, na której widz staje się bohaterem horroru. Nie

***Blady Dom* jest utkaną z pustki i delikatnej siatki skojarzeń, pojęć i wydarzeń wypowiedzią o pamięci.**

dlatego, że dezorientuje go ziejąca i niespodziewana próżnia – to, jak rozumiem, było zamierzone. Tylko dlatego, że przeglądając się w oknie pracy *Rano*, ledwo można dojrzeć własną sylwetkę, bo wyglądając przez okna, stajemy twarzą do muru. Ponieważ coś zaległo się „w domu”. Wszystko to tworzy wręcz gotycki nastrój grozy z równoległego świata, który pod postacią bacznoego spojrzania nawiedza przestrzeń wystawy przez otwory-przeswity. Dom, który zazwyczaj jest przedstawiany jako punkt orientacyjny i obserwacyjny,

staje się soczewką, przez którą to my jesteśmy obserwowani. W pewnym sensie Piotr Łakomy przez ułożenie mentalnego rusztowania i przywołanie w Labiryncie obrazu domu podkreślił z jednej strony niepewność i podejrzany charakter tej idei, z drugiej jej formujący, doświadczalny i laboratoryjny charakter. Na taki trop wskazuje także towarzyszący wystawie wiersz Marcina Czerkasowa, który zastąpił standardowy tekst kuratorski. Inną nietypową cechą wystawy jest dyktowany przez nią tryb odbioru. Podczas gdy większość wystaw wymusza na widzach przechadzkę, tutaj mamy do czynienia z mapą topograficzną i wydaje się, że najlepszą strategią jest bezruch.

Sytuująca się gdzieś między luźnym systemem konotacji odnoszących się do domu a umownym rzutem mieszkania (na marginesie: byłby to raczej dość burżuazki metraż) przestrzeń jest ośrodkiem dla bardzo mocnych i często symbolicznie ujmowanych przedmiotów: drzwi/okien, jaj i miodu/pszczoł kojarzonych odpowiednio z domem, płodnością i pracą, żeby ograniczyć się do tych najbardziej oczywistych asocjacji. Łakomy pracuje częściowo poza tą znaczeniową nadbudowę i posługuje się nią przede wszystkim na poziomie fizycznym. Stąd tak częsta, banalna konstatacja, że interesuje go materialność. Oczywiście! Ale nie świadczy o tym samo użycie dziurawych, zniszczonych czy (o zgrozo!) przemysłowych materiałów. Łakomy rzeczywiście wrywa je z ich pierwotnych kontekstów i przekleja w nowe, swobodnie przemieszcza się od organicznych do wzorowanych na organicznych kształtach form i z powrotem. Wystawa jest zapisem powtarzania procesów tworzenia i znoszenia dystansu między pracami, między materiałami, wreszcie dystansu tematycznego. Dzięki tym zabiegom napięcie na linii naturalne–syntetyczne znika, pozostałości organiczne: puste jaja i wosk oraz sztuczne, jak łuszcząca się, odchodząca od drzwi farba, otrzymują taki sam status. Dlatego powiedziałabym, że Łakomy przede wszystkim zestawia, nie buduje. Nie tworzy metafory, ale posługuje się metonimią. Wszystkie prace łączy procedura opakowywania, którą do znudzenia Łakomy powtarza (nawet umieszczenie jaja w domu zakleszcza te dwa pojęcia w jakiejś monstrualnej matryosce). Robi to jednak na tyle sprytnie,



Piotr Łakomy, *Blady Dom*, fot. Daniel Koniusz

że przesuwając akcent z samego opakowywania na tworzenie warstw i ich pomieszczenie. Chociaż jest rzeźbiarzem, nie uwalnia niczego zakłętego z materiałów, które opracowuje. Metal, drewno, wosk, werniks, rzepy, tkaniny, przedmioty same w sobie średnio interesujące, tworzą zlepki, które sytuują się poza linią demarkacyjną użytkowości i kryterium funkcjonalności, a jednocześnie unikają bycia zarchiwizowanymi, upomnikowanymi.

Okna, drzwi i przestrzenne instalacje wyznaczają bazową siatkę do wytyczenia

zbiegu linii perspektywy. Z tego spójnego szkicu potencjalnej przestrzeni ucieka zamontowana na klatce schodowej galerii dziesiąta (*Bez tytułu*), ostatnia praca. Jest to niewielkich wymiarów, szczególnie w porównaniu z resztą, płyta imitująca fragment łazienkowej ściany, na której artysta umieścił naklejki z postaciami z bajek Disneya, dodatkowo pociągnięta białą farbą. Jako jedyna została umieszczona w gablocie z pleksi. Co skłoniło artystę do wyjścia z *Domu*? Co zdeterminowało do umieszczenia elementu poza głównym korpusem

wystawy? Choć dostrzegam pewien dowcip w geście zaanektowania klatki schodowej za sprawą pracy, która fakturą przypomina kafelki, oczywiście odpowiednio przetworzone przez artystę, to jednak stoi za tym chyba zwykłe przyzwyczajenie. Nawykowe odtwarzanie ruchu, który wcześniej przyczynił się do postrzegania Łakomego jako artysty wchodzącego w dialog z architekturą, co teraz obliguje go do tej dosłownej interakcji z otoczeniem. Uderza także to, kiedy ta praca powstała (2010), w odniesieniu do pozostałych (2017) oraz autonomizację w zestawieniu z główną częścią *Bladego Domu*, która działa przede wszystkim jako zestawienie komunikujących się ze sobą elementów. Nie pozostaje nic innego, jak potraktować ją jako humorystyczny dodatek, element, który może nadać prezentacji retrospektywny sznyt, mimo że jest w niewielkim stopniu związany z samą wystawą. Jednocześnie to właśnie zejście do dodatków i detali, w których Łakomy pozwala sobie na humor i zachęca do podjęcia detektywistycznego śledztwa (czego nie widać w makroskali) oraz na drugim biegunie odejście i przyglądanie się sposobowi aranżacji całości, która jest polem gry przedmiotów i odbić światła – nośnika informacji – daje wgląd w działalność artysty, który obok pracy z rzeczami angażuje się w opowieść o, jakkolwiek górnolotnie to zabrzmiałoby, kondycji ludzkiej. Nie znaczy to, że jedyną miarą, jaką możemy przyłożyć do obiektów pokazanych na wystawie, jest zasugerowana we wspomnianej triadzie prac-odcisków miara ludzkiego ciała. *Blady Dom* jest utkaną z pustki i delikatnej siatki skojarzeń, pojęć i wydarzeń wypowiedzią o pamięci, nie o przedmiotach. Pamięci, która czasem się rozpycha, a czasem ulega kompresji, jest niekompletna i niepewna, a czasem zbyt zaciekle pielęgnowana, staje się źródłem strachu. Łakomy śledzi geometrie nierówności, co czyni jego twórczość i tę konkretną wystawę nie tylko konceptualną kompozycją, ale operacją zmysłowego umiejscowienia. Na szczęście zarówno pojedyncze prace, jak i cały ich układ unikają łatwych sentymentów i melancholii. Łakomy – obiecujący młody, polski artysta – udowadnia, że realizm magiczny (używam tego określenia z awersją. Może spekulatywny? Kojarzy się i brzmi o wiele lepiej) to *new international!*

Aleksandra Goral



Potencja, Seans

Galeria Szara, Katowice
12 maja – 17 czerwca 2017
kuratorzy: Magdalena Kownacka,
Gaweł Kownacki

Oprócz własnej wystawienniczej aktywności w Krakowie Potencja jako grupa występuje w innych galeriach z częstotliwością, jakiej wielu rówieśników mogłoby jej pozazdrościć. Odgrywają przy tym nieco dwuznaczną rolę dostarczycieli młodej krwi, choć w dużej mierze na własnych warunkach. Po Rastrze, który przedstawił ich jako generacyjne odkrycie na miarę sami-wiecie-kogo, na transfuzję załapała się też Galeria Szara. A przy okazji duet galerzystów z F.A.I.T., Magdalena i Gaweł Kownaccy.

W katowickiej galerii sytuacja jest zupełnie inna niż w stolicy. Szara nie jest galerią komercyjną, nie ma tu żadnej napinki (ani konfliktu interesów), Tomek Kręcicki, Karolina Jabłońska i Cyryl Polaczek znaleźli się więc w komfortowej sytuacji, w której zrealizować mogli swoje okołowilmowe fantazje. Mimo dość chłodnego przyjęcia wystawy w Rastrze przez krytykę Potencja to wciąż gorący towar, a tego Szara potrzebuje jak powietrza. Po przeprowadzce z Cieszyna jedynym powodem do odwiedzania nowej siedziby galerii mogła być tylko ciekawość lub sentyment. Jak na razie twórcy Szarej nie mieli szczęścia, pokazując najwyżej letnie wystawy zbiorowe i jeszcze mniej interesujące wystawy indywidualne takich artystów jak Małgorzata Szymankiewicz. Kownaccy to z kolei logiczny wybór kuratorski – twórcy F.A.I.T. (znów zresztą zamkniętego – po raz który pamiętają tylko najstarsi górale) od dawna wspierają grupę. Zapraszali ich i na zbiorową wystawę w swojej galerii, i do prowadzonego przez siebie Radia Głosy, a Magdalena Kownacka kuratorowała również solową wystawę Karoliny Jabłońskiej w krakowskiej Szarej Kamienicy.

Kinowe elementy pojawiają się też w malarskiej twórczości grupy, najbardziej wprost u Kręcickiego, który przemalowuje na małych formatach okładki wydań DVD trzeciorzędnych thrillerów i horrorów. W Katowicach trio zaprezentowało z kolei swoje fabularne krótkie metraże, kręcone pod szyldem Zespołu Filmowego Potencja,



Potencja, *Jar of Alien*, widok wystawy Seans, 2017, dzięki uprzejmości Galerii Szarej w Katowicach

głównie podczas wypadów nad jezioro czy w góry latem ubiegłego roku.

Seans to nie tylko same filmy, ale dzieło totalne – aranżacja galerii na pełnoprawne kino. W holu wiszą plakaty, a nad wejściem do sali projekcyjnej ekran, na którym wyświetlane są trailery. Na kontuarze leży stojak z ulotkami i maszyna do popcornu, którym można się poczęstować. Podłoga jest wyścielona czerwoną wykładziną, pod ścianami stoją fotele i kanapa dla czekających na wejście do sali. Stylizacja jest dość swobodna, nie udaje ani multiplexu, ani porządne kino studyjne, to raczej fantazja bliska estetyce Eda Wooda zmieszana z Wesem Andersonem w nieco zubożonej postradzieckiej wersji. Na tyłach kina

znalazły się pomieszczenia, do których w rzeczywistości dostęp mają nieliczni, nie tyle zresztą kinowe, co wyjęte z planu filmowego, mianowicie składzik na rekwizyty i kostiumy. Jeden obiekt to mrugnięcie okiem do widzów odwiedzających Potencję przy ulicy Józefińskiej – model statku kosmicznego, który można oglądać tylko przez judasza w zamkniętych drzwiach. To zabieg znany z kilku wystaw w krakowskiej galerii. W wypełnionej imponującą liczbą przedmiotów graciarni trafimy też na nawiązania do malarstwa grupy. Na leżącym pod ścianą obrazie Karolina Jabłońska trawestuje swoje płótna przedstawiające dziewczęce twarze ujęte z profilu, eksponujące w ciasnych kadrach wytrzeszczone,



Potencja, *Popcorn*, widok wystawy Seans, 2017, dzięki uprzejmości Galerii Szarej w Katowicach

nabiegłe łzami oczy. Tutaj jednak wpatrują się w siebie dziewczyna zszary kosmita o wielkich, czarnych ślepiach.

Klisze z filmów o Obcych to motyw przewodni *Interstelażu*. Kręcony w mockumentalnej konwencji film portretuje kilku kosmitów, a to uciemionych przez bezmyślną ludzkość, a to nawiedzonych przez superinteligentną rasę „szaraków”, którzy zakłócili ich spokojne, pozbawione trosk życie. *Interstelaż* najbardziej wyróżnia się na tle reszty filmów – wydaje się najbardziej fantastyczny. Inne dzieła malarzy-filmowców kuleją na różne sposoby. Kilka filmów i zwiastunów nakręconych w scenarii tego samego jeziora zlewa się w jedno. *Błędna decyzja*, polityczny thriller z elementami science fiction, opiera się na niezbyt przemyślanej i nużącej intrydze. *Esencja*, horror o zamieniającej się w koszar wakacyjnej wyprawie do górskiego domku, którego właściciel okazuje się przywódcą odprawiającej krwawe rytuały sekty, ciągnie się niemiłosiernie. Niemal wszystkie filmy opierają się na bardzo podobnych schematach – twórcy autentycznego kina klasy B miewają chyba jednak trochę więcej fantazji.

Jeśli zapomnimy o spektakularnej scenografii, zostaną więc średnio zabawne i wciągające filmiki, które same w sobie nie miałyby racji bytu w galerii. A pewnie i na YouTube, macierzy tego typu radośnej i prześmiewczej twórczości, nie zrobiłyby wielkiej kariery. W końcu tworzenie autentycznie zabawnych filmików posługujących się celowo głupawym humorem to też sztuka. Humor taki działa, kiedy podlany jest wiarygodnym naturyzmowskim sosem, jak u youtubera Klocucha. Lub gdy rezonuje ze współczesną kulturą wizualną, jak w podobnym z pozoru do twórczości filmowej Potencji *Miasteczku Kletno* Horacego Muszyńskiego. Miniseriał Muszyńskiego powstały w realiach akademickiego pleneru nie ma porównującej fabuły, za to trafia w „duchologiczne” klimaty i rodzaj wszechobecnej w kulturze popularnej nostalgii, która owocuje masowym produkowaniem remake'ów

Filmy Potencji nie komentują niczego poza prywatnymi fascynacjami ich autorów. To efekt zainteresowania oglądanym dla rozrywki kinem klasy B, a nawet C, D i E, oraz wakacyjnych wyjazdów z kamerą w gronie znajomych.

i nowych produkcji stylizowanych na konkretną modłę (*casus* ostentacyjnie eji-sowego *Stranger Things*). Nie on pierwszy to zjawisko zauważył, ale potrafił je jakoś skomentować.

Filmy Potencji nie komentują natomiast niczego poza prywatnymi fascynacjami ich autorów. To efekt zainteresowania oglądanym dla rozrywki kinem klasy B, a nawet C, D i E, oraz wakacyjnych wyjazdów z kamerą w gronie znajomych, głównie innych krakowskich artystów. Nie byłoby w tym nawet nic złego, gdyby nie to, że jako malarze Jabłońska, Kręcicki i Polaczek sami zawiesili sobie wysoko poprzeczkę i wywindowali oczekiwania publiczności, która spodziewa się, że mają oni coś do powiedzenia o rzeczywistości i swoim pokoleniu. Na pocieszenie dodać można jednak, że równie absurdalny i wtórny był tworzony zupełnie na poważnie *Walser* Zbigniewa Libery. Patrząc z tej perspektywy, możemy rzeczywiście na *Sensie* Potencji zarechotać ze śmiechu – jeśli potraktujemy go jako mimowolną parodię „zwrotu kinematograficznego”.

Piotr Policht



Janek Zamoyski, *Bez tytułu*

Galeria Czulość, Warszawa
22 czerwca – 16 września 2017

W centralnym miejscu Galerii Czulość wita widzów swojski, miedziany żyrandol z lat 70. To wyróżniający się znak na całej wystawie, nieprzynależny do niej, stale obecny w tych pomieszczeniach, określający ich domowość i zgromadzoną w tej atmosferze publiczność – muzyków, fotografów, grafików.

I o tyle dobrze przy opisie tej wystawy od żyrandola zacząć, że to naprawdę jedyny, wydawałoby się, nieprzemyślany element, który pojawia się w polu widzenia. Cała reszta – biała wykładzina położona na tę okazję, specjalnie dobrane pod względem proporcji ramy tak, aby po wejściu do galerii tworzyły idealny rytm podobnych wielkością płaskozdjęć (do tego trzeba poświęcić prostokąty, a niektóre oprawy to trapezy) – skłania do refleksji, że autor wziął na siebie jakąś zagadkową misję totalną, którą pojąć można w trakcie zwiedzania.

Zagadka kryje się już w tytule. *Bez tytułu* – to przecież duże oko puszczone przez Zamoyskiego do widzów, fałszywie skromny i nieco odpychający gest, „co ja mam wam wymyślać, sami pomyślcie” – zaraz za tym komunikatem idzie myśl, która tej nieoczywistości się poddaje: „Dobra, trzeba sprawdzić na miejscu, czy mamy do czynienia z fanfaronadą, czy tylko z pobudzeniem apetytu”.

Tym razem formą dla fotografii jest właśnie propozycja „miniszutki totalnej”: wyczyszczona, bawiąca się myślą o sterylności *white cube'a* przestrzeń, specjalny układ ram, w których środku widać swojego rodzaju pomieszczenie miejskich kadrów sprowadzających je do jednego pejzażu. Co więcej, w każde zdjęcie wtopione są specjalne tagi/piktogramy jednego z galerijnych artystów – Nampeia Akakiego – które, jak dopowiada Zamoyski, mają dowieść, że każdy gest jest sztuką, ta zaś jest niezbywalna i dostępna dla każdego. O oprawie i formie wystawy opowiada jako o dziele zbiorowym. Podkreśla rolę konserwatora zabytków Piotra Matoska, który wtopił te znaki japońskiego towarzysza w zdjęcia, mówi o aluminiowych ramach zrobionych przez Jana Szyszkowskiego. Gdy pytam dla czego, opowiada, że chodziło o uczczenie

czegoś, co wydawałoby się nieważne – sztuki, tworzenia, pokazanie, że towarzyszy temu wspólnotowość. Że gesty pozornie bez znaczenia, fotografie niemal przypadkowe są w stanie zrzeszyć tylu ludzi. To wszystko jest podniosłe, ujmujące, a jednak nie jest sednem wystawy.

Najciekawsze jest i tak to, co Zamoyski pokazał na zdjęciach. Forma ekspozycji, wszystkie te wystawiennicze triki odpadają w interpretującej głowie jak wierzchnie warstwy i zostaje to, czego naprawdę można użyć do estetycznej i dekonstruującej znaczenia przyjemności. Tu musimy wrócić do tytułu. *Bez tytułu* to tyle co „bez nazwy miasta” – patrząc na to dosłownie. Zamoyski przejechał się bowiem po kilku miastach Europy (może i innych kontynentów, ale tego nie zdradza) i zrobił „randomowe” zdjęcia w miarę uporządkowanej, przeciętnej miejskiej przestrzeni – przystanek autobusowy, tymczasowy mur budowlany, podjazd, wszystko o różnych porach dnia i roku. Tu gdzieś na murze można dojrzeć niemieckie słowa, tam hiszpańskie, tu rozpoznajemy prawdopodobnie bloki dobrze utrzymanej warszawskiej spółdzielni mieszkaniowej – ważne jest to, co z tych spojrzeń wynika.

Zamoyski twierdzi, że chce pokazać jedno miasto, bez różnic, bez skaz, jeden ciąg, który przebija w tych galeryjnych ramach jak widok z okna na jakiegoś uniwersalnego metropolita. To kuszące podejście. Ale kryje się w nim też o wiele więcej. Humanistyczne pragnienia autora: „Żebyśmy się nie różnili”, do którego można dodać: żeby nie było wojen, a ludzie byli szczęśliwi i wszędzie u siebie, schodzą na plan dalszy. Zostaje pewne ciekawe przeczucie.

To jedno miasto, jedna przestrzeń bez zaskoczeń jest sposobem na wybudzenie umysłu w kwestii samej świadomości widzenia. Zostaje odkryty sam akt, czynność – to, co się widzi, nie ma znaczenia; ważne jest, że przed oczyma przesuwają się obrazy. To też przyczynek do samego rozumienia fotografii i miejsca fotografa w przestrzeni. Musiało być w jego umyśle coś – przeczucie, z którego powstał cały koncept – że taka jednorodna, wielkomijska przestrzeń wybudza jego ciało, a widzenie staje się



Janek Zamoyski, *Bez tytułu*, widok wystawy, 2017, dziełki uprzejmości Galerii Czulość w Warszawie

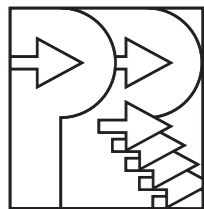
impulsem do swego rodzaju metafizyki – należą do tego pejzażu – nie, skoro nic mnie w z nim nie łączy, niczego nie różniam? Czym jest sam sprowadzony do braku różnic pejzaż? „Dlaczego jest raczej coś niż nic”, skoro to, co widzę – mógłby pomyśleć fotograf – pewien banał globalizacji (niestety rozpadającej się na naszych oczach), pozbawiony jest znaczenia?

Najpiękniejsze w tej wystawie jest właśnie to. Stan zero widzenia. Potyczka z widzeniem. Potyczka ze wzrokiem. Reszta, cała „totalna” oprawa tej wystawy, jest hołdem dla sztuki, ale ta jest w samotności, w spojrzeniu i pytaniu, czym to spojrzenie właściwie jest.

Zamoyski upiera się, że ta cała oprawa ma podkreślać coś błahego, a wymyślona została „trochę z ideowej chęci nadania rzeczom pozornie beużytecznym rangi

najwyższej kulturowej nobilitacji” – odbieram to jako grę, podobnie jak tytuł wystawy, a nawet żyrandol wiszący na swoim starym miejscu. Tak się robi dobrą sztukę. Nigdy wprost. Nigdy frontem. Im więcej pytań, tym ciekawsze odpowiedzi.

Wojciech Albiński



Piotr Rypson

WSKAZANE

1

Rzymski Panteon rano

2

Achille Mbembe, *Polityka wrogości*

3

Pustelnia bł. Salomei
Piaśtówny w Grodzisku

4

Enrico Prampolini

5

Tbilisi

6

Trylogia autobiograficzna
Eliasa Canettiego

7

Europejski Kongres
Sceptyków we Wrocławiu

8

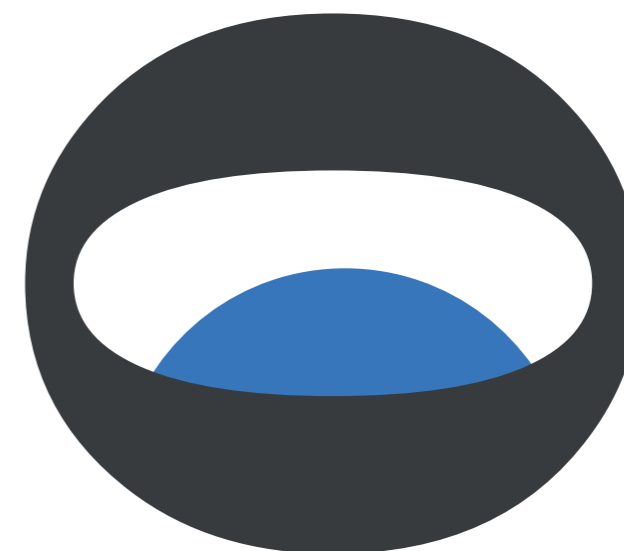
Quinoa

9

Andriej Płatonow

10

Polskie projektowanie
graficzne 1945–1949



BIENNALE SZTUKI MŁODYCH RYBIE OKO 9

OTWARCIE 9 BIENNALE SZTUKI MŁODYCH RYBIE OKO
WRĘCZENIE NAGRÓD LAUREATOM

05.10.2017 GODZ. 19.00

CENTRUM AKTYWNOŚCI TWÓRCZEJ W USTCE

WWW.BGSW.PL

fot. Kama Bork



Piotr Rypson

Krytyk, publicysta, historyk sztuki i literatury, kurator. W latach 1990–1994 redaktor naczelny „Obiegu”. Od 1993 do 1996 Główny Kurator Zbiorów i Galerii w CSW Zamek Ujazdowski. Wykładał w Rhode Island School of Design w Providence. Kurator licznych wystaw i autor książek – najnowsze to: *Nie gęsi. Polskie projektowanie*

graficzne 1919–1949 (Karakter, Kraków 2017, wyd. II) oraz *Czerwony monter. Mieczysław Berman – grafik, który zaprojektował polski komunizm* (Karakter, Kraków 2017). Obecnie Zastępca Dyrektora ds. Naukowych w Muzeum Narodowym w Warszawie.



AGNIESZKA ANTKOWIAK, MARTYNA CZECH, NATALIA DOŁGOWSKA & MICHALINA MUSIELAK (KOLEKTYW), PIOTR GĄSIOROWSKI, EWA KUBIAK, KAMIL KUKLA, MAGDALENA LAZAR, AGNIESZKA MASTALERZ, TYMON NOGALSKI, KRZYSZTOF PIĘTKA, JANA SHOSTAK, GRZEGORZ STEFAŃSKI, TYTUS SZABELSKI, MACIEJ SZCZĘŚNIAK & SARA PIOTROWSKA (KOLEKTYW), KATARZYNA SZYMKIEWICZ



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU

www.ideografia.pl
www.uap.edu.pl

Ideografia

Ogólnopolski konkurs projektowania graficznego / Poznań 2017

