

SZUM NR 6, 25,00 PLN  
JESIEŃ-ZIMA 2014  
ISSN 2300-3391

**S Z U M**

---

**SZTUKA**

**POLSKA**

**W**

**ROZSZERZONYM**

**POLU**

**INTERNET**

**MANIFESTA 10  
EWA TUDORSKA  
WILHELM SASNAL  
KRZYSZTOF WODICZKO**

9 772300 339401



03



**ARTYSTYCZNA  
PODRÓŻ HESTII  
OGÓLNOPOLSKI KONKURS  
DLA STUDENTÓW  
UCZELNI ARTYSTYCZNYCH**

13 lat programu – ponad 1000  
uczestników – 28 laureatów  
– niezliczone inspiracje

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

**ERGO**  
HESTIA®

Najbardziej obiecującym początkującym artystom dajemy szansę, wysyłając ich w świat. Na stypendium do Nowego Jorku i Walencji jadą po wrażenia, wiedzę i doświadczenie. Młode talenty inspirują nas w biznesie.



**WYSTAWA  
ARTYSTÓW  
URODZONYCH  
W POLSCE  
OKOŁO 1989 ROKU**

**SOPI**

WROCENTER.PL  
GRIFFIN-ARTSPACE.COM

WRO ART CENTER WIDOK 7  
DH RENOMA ŚWIDNICKA 40

OTWARCIE: 20.10.2014



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego

**Wrocław**  
miasto spotkań

**renoma**



PROJEKT DOFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO | DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW GMINY WROCLAW

MECENAS



# IMAGOREA



WGW 26-28.09.2014  
JAKUB JULIAN ZIOŁKOWSKI  
FUNDACJA GALERII FOKSAL



ERWIN KNEIHSL  
UNIVERSE





Natalia Załuska 27.09 – 29.11.2014

mechanizm małych zmian  
The Mechanism of Small Changes



LE GUERN

ul. Widok 8  
00-023 Warszawa  
[www.leguern.pl](http://www.leguern.pl)



ALEXANDER BINDER

PRZEMEK DZIENIS

KAROL KOMOROWSKI

JANA ROMANOVA

SARAH WILMER

DIANA LELONEK





**KRK**



**M O C A K**

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie  
ul. Lipowa 4

# JULIAN OPIE

**RZEŹBY  
OBRAZY  
FILMY**

18.10.2014–25.1.2015

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

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



**Małopolska**

UNIA EUROPEJSKA  
EUROPEJSKI FUNDUSZ  
ROZWOJU REGIONALNEGO



**RE-Bau**



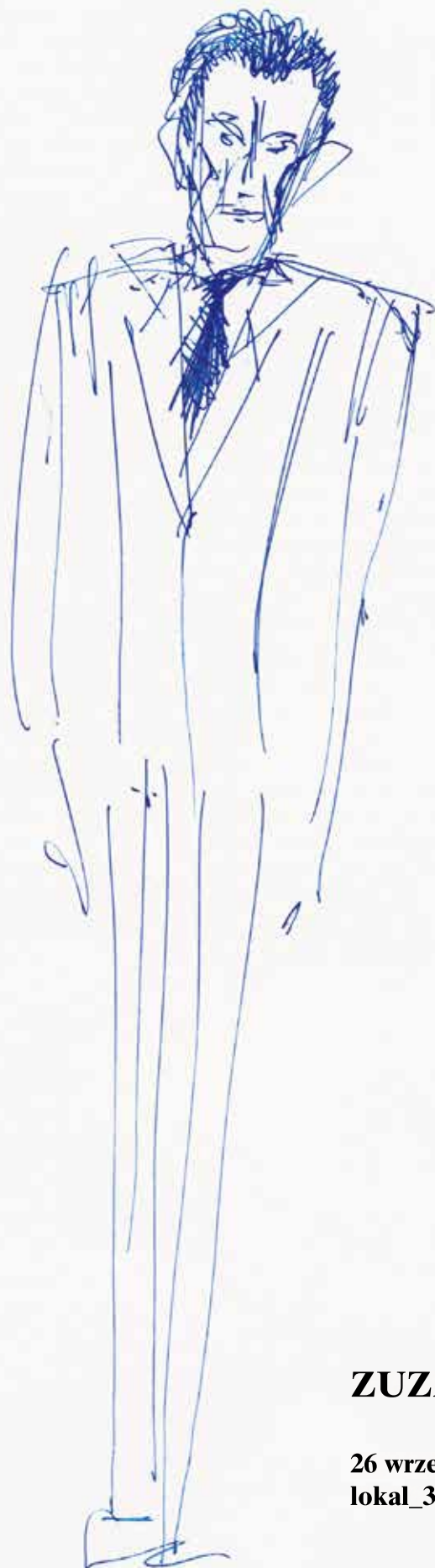
**BRITISH COUNCIL**

Partnerzy MOC AK-u

Patron Galerii Re

Partner działań  
edukacyjnych

Partner wystawy



Otwarcie wystawy w ramach Warsaw Gallery Weekend  
W czasie trwania wystawy odbędzie się promocja płyty Zuzanny Janin wydanej przez ArtBazaar Records

ul. Wilcza 29a/12, Warszawa  
[www.lokal30.pl](http://www.lokal30.pl)

lokal\_30

**ZUZANNA JANIN**

**Siedmiu ojców**

**26 września – 8 listopada 2014**

**lokal\_30**





# across realities

Wojciech Bruszewski / Mateusz Sadowski

27 września  
- 29 listopada  
2014

Wystawa w ramach  
Warsaw Gallery Weekend

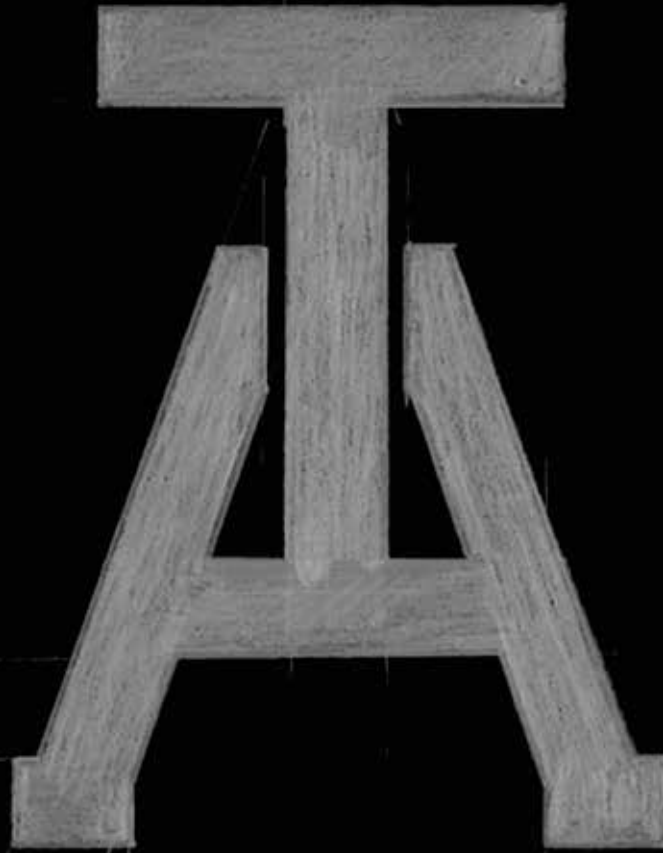
[www.fundacjaarton.pl](http://www.fundacjaarton.pl)  
[www.voytek.com.pl](http://www.voytek.com.pl)

Fundacja Arton  
ul. Mińska 25, 03-808 Warszawa  
kontakt: 48 502 055 130  
[arton@fundacjaarton.pl](mailto:arton@fundacjaarton.pl)



Warsaw  
Gallery  
Weekend

R O B E R T  
K U Ś M I R O W S K I



T E Ź N I A

05.09 - 05.10 2014  
PLAC ARTYSTÓW W KIELCACH

ORGANIZATORZY: FUNDACJA **NOWA PRZESTRZEŃ SZTUKI!** [www.nowaprzestrzensztuki.pl] oraz DORBUD S.A.



PATRONI MEDIALNI: TOKEL Pierwsze Radio Informacyjne artinfo.pl SZ U M MONITOR **Builder** Rynek sztuki Art Imperium BUSINESS WOMAN & life Chłop Business / Fundacja Nowa Przystań **K MAG** MAGAZYN

PATRONI REGIONALNI: **FAMA** **gazeta** **TVP KIELCE** **Echo** **RADIO KIELCE** 101,4 MHz **Classic**

współpraca redakcyjna: *Classic*



Prezydent Miasta Gdańska Paweł Adamowicz i Dyrektor Gdańskiej Galerii Miejskiej zapraszają na wystawę

Gdańska Galeria Miejska 2, ul. Powroźnicza 13/15

Gdańska Galeria Fotografii, ul. Grobla I 8/11

# Gdańskie Biennale Sztuki

**/9.10**  
wernisaż / godz. 19.30

**/23.11**  
finał / godz. 18.00  
ogłoszenie zwycięzców

[www.ggm.gda.pl](http://www.ggm.gda.pl)

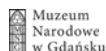
W tle powidok-pracy Doroty Nieznalskiej „Królowa Polski”. Autorka została laureatką I edycji Gdańskiego Biennale Sztuki w 2010 r.



ORGANIZATOR:



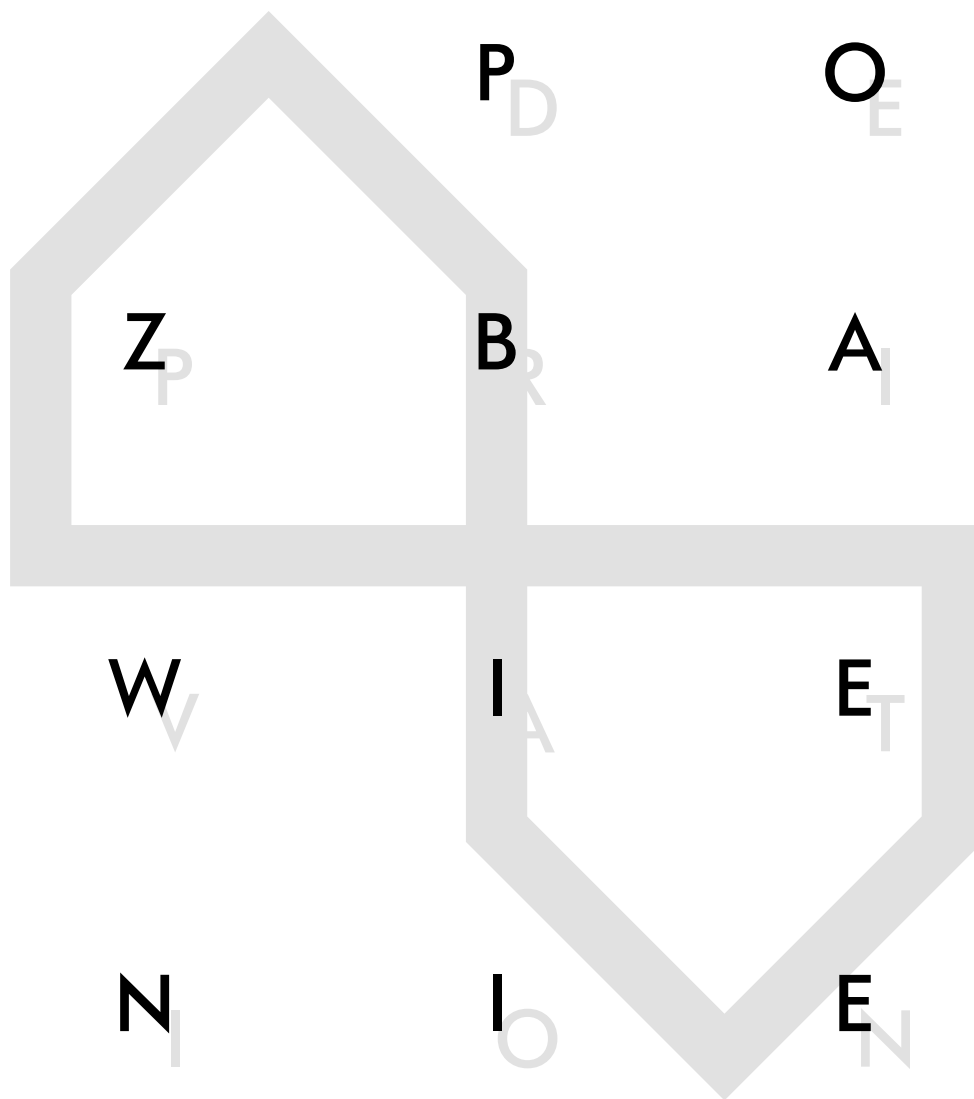
PARTNERZY:



PATRONI MEDIALNI:



**WSCH&D  
KULTURY**



**29 SIERPANIA - 6 LISTOPADA 2014 GALERIA ARSENAŁ, BIAŁYSTOK**  
UL. A. MICKIEWICZA 2 • UL. ELEKTRYCZNA 13 WEJŚCIE OD ŚWIĘTOJAŃSKIEJ • WWW.GALERIA-ARSENAL.PL

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego

NARODOWE  
CENTRUM  
KULTURY

wisłodoły  
Białystok

Tublin  
MIEJSKO INSPIRACJI

rzeszów  
stolica innowacji

30K  
Białostocki  
Ośrodek  
Kultury

G A L E R I A  
Arsenal

POLSKIE  
RADIO

TVP  
KULTURA

gazeta  
WYBORCZA.PL

TVP  
BIAŁYSTOK

ams

Polskie  
Radio  
Białystok

Białystok  
ONLINE  
www.BiałystokOnline.pl

NOTES  
NA 6 TYGODNI

OBIEG

SZ U M

o.pl

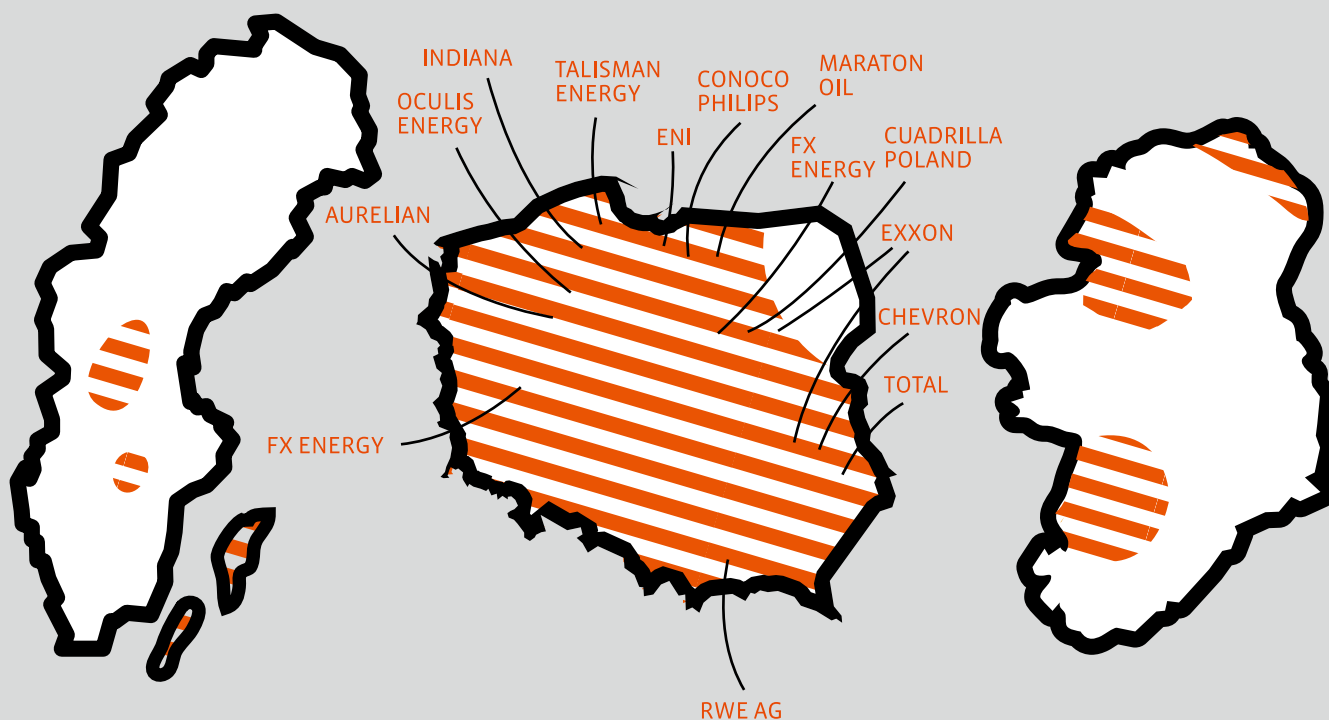
VERNISSAGE TV



Zamiast użyć tej przestrzeni reklamowej do promocji indywidualnych lub grupowych działań artystycznych, zdecydowaliśmy/łyśmy się wykorzystać ją do zaprezentowania aktualnego stanu porozumień dotyczących licencjonowania szczelinowania hydraulicznego w naszych krajach, które umożliwiają wymienionym korporacjom wydobycie gazu łupkowego.



obszar objęty licencją umożliwiającą szczelinowanie



Podsumowanie toruńskiej edycji projektu rezydencji artystycznej **LOCIS**, realizowanego przez CSW *Znaki Czasu* w Toruniu, Wydział Sztuki przy Radzie Hrabstwa Leitrim oraz Botkyrka Konsthall w Sztokholmie / 8.11.2014 – 18.01.2015 / otwarcie: 7.11.2014, g. 19.00 / [www.csw.torun.pl](http://www.csw.torun.pl) / [locis.eu](http://locis.eu)

PROJEKT FINANSOWANY  
ZE ŚRODKÓW UNI EUROPEJSKIEJ  
W RAMACH PROGRAMU KULTURA



GŁÓWNY ORGANIZATOR  
CSW ZNAKI CZASU W TORUNIU



PARTNERZY



# ALFREDO JAAR



**BRZMIENIE CISZY**  
THE SOUND OF SILENCE  
18.10.2014 – 22.02.2015  
kurator / curator: Dobrila Denegri



**PLENER BWA**

---

**TARNÓW 2014**

---

**OGÓLNOPOLSKI ZJAZD**

---

**PRACOWNIKÓW DAWNEJ SIECI BWA**

---

**18 — 20/09/2014**

---



**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



# ERNST STEWNER

NIEMIECKI FOTOGRAF POLSKI /  
EIN DEUTSCHER FOTOGRAF IN POLEN

7.11. ————— 14.12.2014

g. 11-19 / wt-nd  
Sala Wystaw  
CK ZAMEK

Ernst Stewner, Poznań. Teatr Wielki, ok. 1939/1940 Ernst Stewner, Poznań.

Wystawa pod patronatem honorowym:

**Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Ambasadora Republiki Federalnej Niemiec oraz Prezydenta Miasta Poznania.**

Organizator:

CENTRUM  
KULTURY  
ZAMEK



Współorganizator:



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego

61-809 Poznań

Zrealizowano ze środków:

Wystawa dofinansowana przez:



FUNDACJA WSPÓŁPRACY  
POLSKO-NIEMIECKIEJ  
STIFTUNG  
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE  
ZUSAMMENARBEIT

POZnań\*

\*Miasto Współpracy

CENTRUM KULTURY ZAMEK

ul. Św. Marcin 80/82

www.ckzamek.pl

**Clément Chéroux**

# Wernakularne

**Eseje z historii fotografii**

Pierwsze polskie wydanie książki  
jednego z najciekawszych  
badaczy fotografii, kuratora  
w Centrum Pompidou

**Zbiór szkiców  
o fotografii użytkowej,  
amatorskiej, jarmarcznej,  
pseudo-naukowej,  
magicznej i spirytystycznej  
dowodzi, że fotografia  
może być fascynująca  
nawet wtedy, gdy nie  
wykonał jej artysta.**

**Fundacja Archeologia Fotografii  
premiera 26 września 2014  
więcej informacji o książce  
i spotkaniu z autorem:  
[www.archeologiafotografii.pl](http://www.archeologiafotografii.pl)**

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

Książkę wydano dzięki dofinansowaniu Wydziału Kultury Ambasady Francji  
w Polsce w ramach Programu Wsparcia Wydawniczego BOY-ŻELEŃSKI

## ROMAN LIPSKI

*Bez tytułu*  
150 x 200 cm, akryl na płótnie, 2013



## ATLAS SZTUKI

ul. Piotrkowska 114/116  
90-006 Łódź  
[www.atlassztuki.pl](http://www.atlassztuki.pl)

12.09.2014-19.10.2014

## LÁSZLÓ FEHÉR

*Dinner of a Homeless II*  
150 x 200 cm, olej na płótnie, 2011

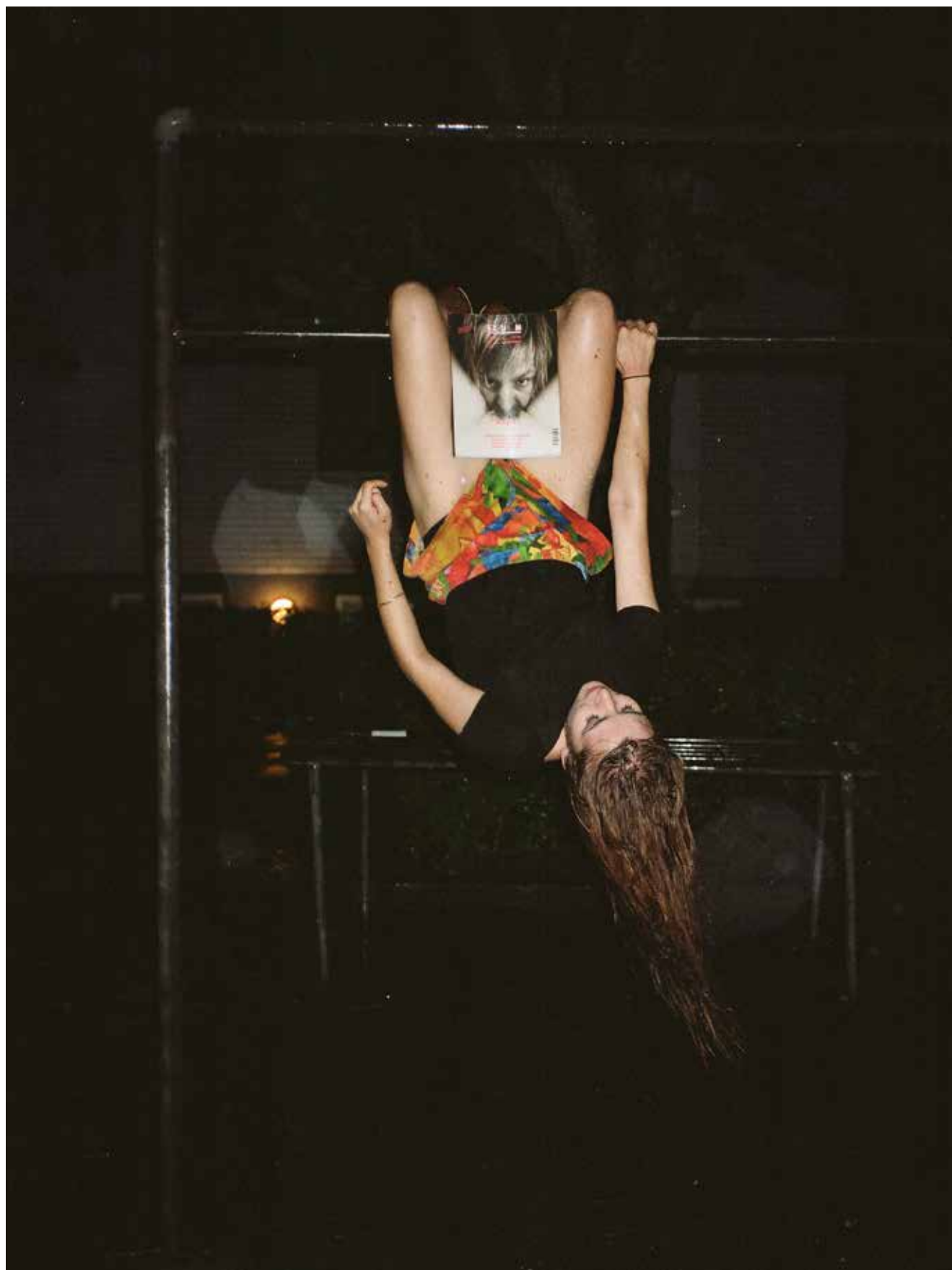




K N A F



**LESZEK KNAFLEWSKI**  
**1960—2014**





# OD REDAKCJI

JAKUB BANASIAK, ADAM MAZUR

Wrzesień to tradycyjnie początek nowego sezonu w kulturze: świeże wystawy, premiery książek najważniejszych autorów, filmowe hity. My również przygotowaliśmy moc atrakcji. Numer otwieramy pionierskim esejem Karoliny Plinty o tym, w jaki sposób Internet zmienił oblicze polskiej sztuki. Marta Skłodowska przygotowała dla nas obszerną relację z Manifesta 10 – prosto z Petersburga. Od czasu 7. Berlin Biennale nie można chyba było wskazać bardziej politycznego miejsca na globalnej mapie sztuki, dlatego też relacja z imprezy to nasze Wydarzenie. Jesteśmy przekonani, że skutki wystawy kuratorowanej przez Kaspera Königa (przy wsparciu Joanny Warszy) będą odczuwalne jeszcze długo. Z kolei dział Obiekt Kultury przybrał w tym wydaniu formę nietypową: Łukasz Izert rozmawia z Ewą Tudorską, właścicielką galerii, która zniknie z pejzażu Warszawy wraz z wyburzeniem legendarnego „Sezamu”. Autorska Galeria Malarstwa Ewy Tudorskiej to rewers dominującej narracji o transformacji polskiego pola sztuki, wypierany i pomijany. Postanowiliśmy zatem przypomnieć o jego istnieniu. Bohaterem Rozmowy niniejszego numeru „Szumu” jest natomiast malarz, którego nikomu przedstawiać nie trzeba. Wilhelm Sasnal opowiada nam o swoich najnowszych pracach,

w tym o filmie *Huba* i komiksie *Lawa*, a także o tym, że nie chce już odgrywać roli buntownika i nade wszystko ceni dzisiaj... brak ryzyka. Materiał ilustrują najnowsze płótna artysty. Efektownych obrazów nie zabraknie też w dziale Do Widzenia, gdzie prezentujemy prace Karola Komorowskiego, jednego z najbardziej obiecujących fotografów najmłodszego pokolenia.

Numer uzupełniają dwa materiały specjalne. Pierwszy to polska premiera manifestu Krzysztofa Wodiczki *Awangarda transformatywna: manifest teraźniejszości*, zilustrowanego specjalnie dla nas przez Joannę Rajkowską. Jesteśmy przekonani, że tak ważny tekst warto zachować, dlatego tym razem dział Teoretycznie przybrał formę zeszytu, który można wyrwać i ustawić na półce z książkami. No właśnie – książki. To nasza druga niespodzianka. Od tego numeru recenzje książkowe będą ukazywać się w osobnym bloku tematycznym – na dobry początek teksty opiniujące cztery gorące pozycje. W numerze – już tradycyjnie – znajduje się również kilkanaście recenzji najważniejszych wystaw ostatniego kwartału oraz felietony naszych stałych autorów. Na deser dziesięć swoich naj wskazuje Krzysztof M. Bednarski.

Życzymy miłej lektury! ☺

LEON TARASEWICZ

MALARSTWO / PAINTING

Prace z kolekcji Krzysztofa Musiała, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Tadeusza Czywczynskiego / Works from the Krzysztof Musiał Collection, Academy of Fine Arts Museum in Warsaw Collection and Tadeusz Czywczynski Collection

26.09. – 2.11.2014

Sopot, Plac Zdrojowy 2

Wystawa czynna od wtorku do niedzieli w godzinach 11.00–19.00

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 SOPOT, PLAC ZDROJOWY 2, tel.: (+48 58) 551 06 21, tel./fax: 551 32 62, NIP 585-122-00-52, REGON 000277167



# GŁĘBIA OSTROŚCI

6.11 – 14.12.2014



Zbigniew Dłubak  
Eustachy Kossakowski  
KwieKulik  
Zofia Kulik  
Jerzy Lewczyński  
Natalia LL  
Tadeusz Rolke  
Zofia Rydet  
Mikołaj Smoczyński

kurator: Adam Mazur

Sopot, Plac Zdrojowy 2  
godziny otwarcia galerii:  
od wtorku do niedzieli, 11.00–19.00

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-728 Sopot, Plac Zdrojowy 2, tel.: +48 58 551 96 21, fax: 581 33 62, NIP: 585-522-06-52, REGON: 940077167

Sopot

## SZUM MAGAZYN NR 6

---



**OKŁADKA:**

Wilhelm Sasnal  
fot. Dawid Misiorny

**REDAKTORZY NACZELNI:**

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

**WICE:**

Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

**SEKRETARZ REDKACJI:**

Martyna Merkis, martyna.merkis@magazynszum.pl

**KOREKTA:**

Małgorzata Chyc | bymouse.pl  
Regina Bogacz

**DYREKTORZY ARTYSTYCZNI:**

Dagny & Daniel Szwed

**LAYOUT:**

moonmadness.eu

**WSPÓŁPRACA:**

Wojciech Albiński, Tymek Borowski, Filip Burno,  
Jakub Dąbrowski, Anna Diduch, Alicja Dobrucka,  
Piotr Drewno, Goshka Gawlik, Alicja Grabarczyk,  
Alicja Gzowska, Łukasz Izert, Aleksander Kmak,  
Joanna Kobyłt, Piotr Kosiewski, Zofia Krawiec,  
Andrzej Leśniak, Jagna Lewandowska, Kuba Maria  
Mazurkiewicz, Daniel Muzyczuk, Aurelia Nowak,  
Janek Owczarek, Piotr Pękala, Łukasz Rusznica,  
Konrad Schiller, Piotr Słodkowski, Jacek Staniszewski,  
Agnieszka Szewczyk, Katarzyna Szydłowska,  
Wojciech Szymański, Ewa Tatar

**REKLAMA:**

redakcja@magazynszum.pl

**DRUK:**

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

**NAKLAD:**

1200 egzemplarzy

**WYDAWCA:**

Fundacja Kultura Miejsca

**NOWY ADRES REDAKCJI:**

Magazyn „Szum”  
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie  
Wybrzeże Kościuszkowskie 39  
00-347 Warszawa

www.magazynszum.pl  
www.facebook.com/magazynszum

**S. 21**

**OD REDAKCJI**

**tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur**

**TEMAT NUMERU**

**S. 32**

**PRZODOWNICY SIECI**

**tekst: Karolina Plinta**

**FELIETON**

**S. 59**

**DZIEŃ ŚWIRA**

**tekst: Wojciech Szymański**

**OBIEKT KULTURY**

**S. 60**

**FRONTEM DO KLIENTA**

**tekst: Łukasz Izert**

**WYDARZENIE**

**S. 70**

**BIAŁA JEST NOC**

**tekst: Marta Skłodowska**

**FELIETON**

**S. 85**

**GRANTOZA CZAS START**

**tekst: Zuzanna Stańska**



#### FELIETON

**S. 86**  
**UWOLNIĆ (W SOBIE) AI WEIWEIA**  
tekst: Karolina Plinta

#### TEORETYCZNIE

**S. 87**  
**AWANGARDA TRANSFORMATYWNA:  
MANIFEST TERAŹNIEJSZOŚCI**  
Krzysztof Wodiczko

#### ROZMOWA

**S. 88**  
**BRAKUJĄCY DOKUMENT Z PRZESZŁOŚCI**  
z Wilhelmem Sasnałem  
rozmawia Jakub Banasiak

#### DO WIDZENIA

**S. 102**  
**WIRTUALNOŚĆ ZNIKNĘŁA**  
Karol Komorowski

**S. 106**  
**RECENZJE**

#### WSKAZANE

**S. 164**  
**KRZYSZTOF M. BEDNARSKI**

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

#### **Łukasz Izert (ur. 1984)**

Reżyser i animator, autor interwencji miejskich i projektów poruszających problemy miejsc i ludzi. Współzałożyciel i wykładowca Pracowni Struktur Mentalnych na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną). Współtwórca studia filmowo-graficznego Zespół Współ. Redaktor niezależnego *Przewodnika dla studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie* (2014). Twórca serialu animowanego o przygodach Poldona, warszawskiego superbohatera. Członek Ogólnopolskiego Cechu Rzemieślników Artystów. Intrologator.

**S. 60**

#### **Krzysztof Wodiczko (ur. 1943)**

Artysta, performer, teoretyk sztuki. Absolwent Wydziału Projektowania Graficznego na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wykładał na uniwersytetach i akademiach w Paryżu, Nowym Jorku, Bostonie, Toronto i Cambridge. Był dyrektorem Center for Advanced Visual Studies w Massachusetts Institute of Technology, Cambridge. Od lat 70. XX wieku związany z Galerią Foksal. Jego wczesne prace skupiają się między innymi na problemach iluzji optycznej i mechaniki, później odzwierciedla się w nich również zainteresowanie Wodiczki kwestiami społecznymi; jednocześnie artysta ciągle rozwija idee projektowania. Do jego najgłośniejszych realizacji należy zaliczyć: *Drabinę* (1975), *Pojazd dla bezdomnych* (1988–1989), *Laskę tułacza* (1992) oraz serię projekcji na budynkach i monumentach. W 2009 roku reprezentował Polskę na 53. Biennale w Wenecji. Prowadzi Pracownię Sztuki Domeny Publicznej na Wydziale Sztuki Mediów (ASP w Warszawie).

**S. 87**

#### **Marta Skłodowska (ur. 1981)**

Historyczka i krytyczka sztuki, absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego, studiowała także na Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. W 2010 roku jako stypendystka Fundacji Roberta Boscha przebywała w Münster (Westfälischer Kunstverein), gdzie zajmowała się badaniem napięć między przestrzenią prywatną a publiczną. Interesuje się antropologią obrazu i dizajnem społecznym.

**S. 70**

# Ł A G O C K I

---

Zbigniew Łagocki

**Pozdrowienia z Muszyny!**

Miejscowości uzdrowiskowe  
na fotografiach pocztówkowych  
Zbigniewa Łagockiego

Galeria Stara

Łódzki Dom Kultury  
ul. gen. R. Traugutta 18,  
Łódź

Wystawa czynna:

od pn.-pt.  
12.12.2014-17.01.2015

Kuratorka:

Katarzyna Kowalska



KUŚMIROWSKI ROBERT

Цена 6 р. 75 к.

- 68.

Träumgutstraße

SALON AKADEMII WARSZAWA

KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 5  
WEJŚCIE OD UL. TRAUGUTTA

WYSTAWA CZYNNA:  
11. 09. - 11. 10. 2014 r.

PN - PT od 12 : 00 - 18 : 00  
SOB od 12 : 00 - 16 : 00



ORGANIZATOR :



salon  
akademii

PATRONAT MEDIALNY :



ams CBIEG



MAGAZYN  
KULTURALNY



Gazeta.pl Warszawa

cojestrane artinfo.pl



10. 7. 19. 622.



KRONIKA



*Donna attaccata dal male chiamato Plica, il quale fa crescer i capelli.*

**Plica polonica** 29 listopada 2014 – 31 stycznia 2015

**Kuratorzy:** Stanisław Ruksza, Agata Cukierska. **Artyści:** Piotr Bujak, Bogna Burska, Hubert Czerepok, Maja Gordon, Katarzyna Górna, Michał Korchowiec, Jerzy Lewczyński, Zbigniew Libera, Jacek Niegoda, Dorota Nleznalska, Patrycja Orzechowska, Krystyna Piotrowska, Stephanie Syjuco, Andrzej Tobis, Piotr Wysocki.  
CSW Kronika, Rynek 26, Bytom, [www.kronika.org.pl](http://www.kronika.org.pl)

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

Projekt zrealizowany ze  
środków Ministerstwa  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego

Rycina ze zbiorów  
Biblioteki  
Narodowej  
w Warszawie



# NARRACJE 6

## MĘDRZEĆ I DUCH

### INSTALACJE I INTERWENCJE W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

15-16.11.2014 | WRZESZCZ GÓRNY | GDAŃSK

AGNIESZKA BAASKE | AGNIESZKA POLSKA | MACIEJ CHODZIŃSKI | HUBERT CZEREPOK | WOJTEK DOROSZUK | TOMASZ GWINCIŃSKI + CHÓR PG  
MARTIN HOWSE | KIJEK + ADAMSKI | IGOR KRENZ | JACEK NIEGODA  
PAWEŁ KULCZYŃSKI | GERARD LEBIK | NATALIA OSUCH | DOMINIK RUDASZ | DOMINIKA SKUTNIK | KONRAD SMOLEŃSKI  
STOWARZYSZENIE INICJATYWA MIASTO | KRZYSZTOF TOPOLSKI / ARSZYN | DOROTA WALENTYNOWICZ  
ALEKSANDRA WALISZEWSKA  
JULITA WÓJCIK

[WWW.NARRACJE.EU](http://WWW.NARRACJE.EU)

KURATORZY: ANIA WITKOWSKA + ADAM WITKOWSKI

Organizator  
Organizer

Współorganizator  
Co-organizer

Partner  
Partner

Patroni medialni  
Media Patrons



**n**stytut  
kultury  
miejskiej



GDĄSKA  
GALERIA  
MIEJSKA



POLITECHNIKA  
GDĄSKA



gazeta

LIVE&TRAVEL

SZ U M

NOTES—  
—NA—6  
TYGODNI

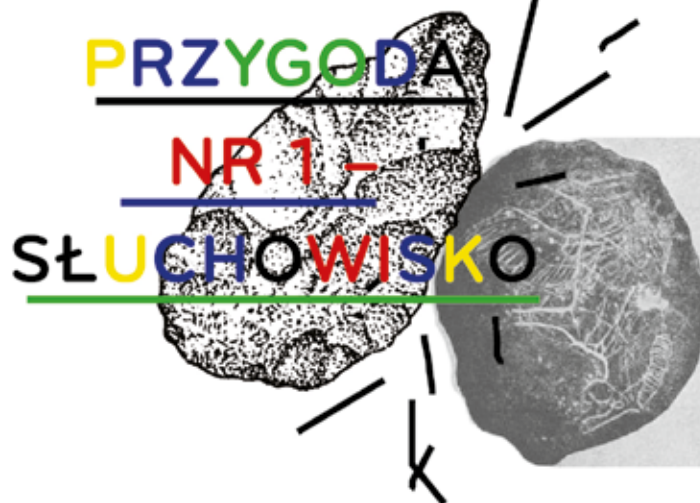
OBIEG

trojmiasto.pl



3 BAJKI 3 PRZYGODY 3 ADAPTACJE

CYKL ADAPTACJI  
TWORZONYCH PRZEZ DZIECI  
ORAZ ZAPROSZONYCH ARTYSTÓW  
NA PODSTAWIE KSIĄŻEK  
Z SERII MAŁEGO KLUBU  
BUNKRA SZTUKI.



PRZYGODA

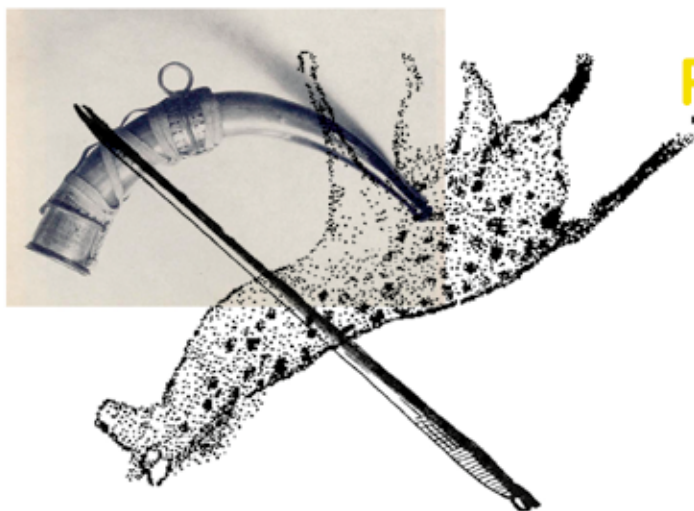
NR 2 -  
SPEKTAKL



*Dzieci z jeziora* Łukasza Orbitowskiego  
opracowanie: Teatr Figur Kraków



*Zdarzenie nad strumykiem* Jakuba Żulczyka, reżyseria: Marta Pajek



PRZYGODA  
NR 3 -  
FILM



[www.facebook.com/malyklub](http://www.facebook.com/malyklub)

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

Cykl adaptacji jest częścią projektu *Doświadczenie sztuki. Edukacja kulturalna w Bunkrze*.  
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Marcin i pełnia w zoo Justyny Bargielskiej  
reżyseria: Daria Woszek, muzyka: Daniel Pigoński  
współpraca: Katarzyna Krzanowska

Patroni medialni:

RADIO  
KRAKÓW

FRAGILE

o.pl

krakow PBSI

Local Life



04.09 (czwartek), godz. 18

**Angelika Markul**  
**Maciek Chorąży**

19.09 (piątek), godz. 18

**Bartek Buczek**  
Mikołaj Długosz

20.09 (sobota)

**Kornel Janczy**  
Michał Hyjek

godz. 13

godz. 15

04.11 (wtorek), godz. 14 \*

Olof Olsson

18.12 (czwartek) godz. 18

**Anna Molska**  
Hubert Gromny & Ksawery Wolski  
**Jaśmina Wójcik**



Galeria Bunkier Sztuki  
pl. Szczepański 3a, Kraków  
[www.bunkier.art.pl](http://www.bunkier.art.pl) [fb/bunkiersztuki](https://www.facebook.com/bunkiersztuki)

Zakup dzieł do Kolekcji jest realizowany w ramach projektu *Doświadczenie sztuki. Rozbudowa Kolekcji Bunkra Sztuki*.  
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

TEMAT NUMERU

# PRZODOWNICY

tekst: Karolina Plinta

## SIECI

**Dzisiaj mało kto zastanawia się, jak wyglądały początki Internetu w Polsce. Także sztuka internetowa, siermiężna i naiwna, długo pozostawała na marginesie. Jednak odkopanie tej historii może być pouczającą lekcją o momencie, w którym czas zaczął płynąć szybciej. I po dziś dzień zwiększa tempo.**





Spojrzenie wstecz ku pierwszym latom mariażu sztuki i Internetu w Polsce jest jak zwiedzanie łądów, które dawno temu zostały porzucone i zapomniane. Sieć traktujemy jako nieodłączny element naszej rzeczywistości i mało kto zastanawia się, jak wyglądały początki jej użytkowania w polskim środowisku artystycznym. A przecież jeszcze dwadzieścia cztery lata temu w ogóle nie było w naszym kraju Internetu. Pierwsze połączenie internetowe w Polsce nastąpiło w 1990 roku w Instytucie Fizyki Jądrowej Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. W 1991 roku podobny eksperyment udał się także na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie dwa lata później powstało Interdyscyplinarne Centrum Modelowania Matematycznego i Komputerowego (ICM). W ICM-ie nie zajmowano się wprawdzie sztuką, ale otwartość tej jednostki na nowe inicjatywy sprawiła, że na moment stała się ona ważnym miejscem dla raczkującej polskiej sztuki internetowej.

Aż do 1994 roku, przez pierwsze cztery lata istnienia sieci, ścieżki Internetu i sztuki właściwie się nie przecinały. Na korzystanie z nowego medium niewiele osób mogło sobie pozwolić – i nie chodzi tu tylko o kwestię posiadania niezbędnego sprzętu. We wczesnych latach 90. XX wieku sieć po prostu nie była publicznie dostępna. Jedną z osób odpowiedzialnych za rozpowszechnienie Internetu w Polsce jest Marta van der Haagen (wówczas Dubrzyńska), pierwsza webmasterka Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Marta van der Haagen studiowała na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a umiejętność projektowania stron WWW nabyła podczas rocznego wyjazdu do Holandii, gdzie udała się w ramach wymiany studentów na Akademii Sztuk Minerva w Groningen. Po powrocie do kraju opanowała język HTML i postanowiła stworzyć pierwszą stronę internetową dla instytucji kulturalnej. Jej wybór padł na warszawskie CSW, wówczas jeszcze młody i prężnie rozwijający się ośrodek. Strona tej instytucji była jej pracą dyplomową, której prezentacja odbyła się w lutym 1995 roku w Laboratorium CSW. Niedługo potem strona zaczęła działać. Projekt Marty van der Haagen wzbudził duże zainteresowanie wśród przedstawicieli branży informatycznej, a samemu CSW ułatwił nowoczesne funkcjonowanie (przekładowo pracownicy tej placówki mieli własne e-maile).

**JEDNA Z OSÓB  
ODPOWIEDZIALNYCH  
ZA ROZPOWSZECZ-  
NIENIE INTER-  
NETU W POLSCE  
JEST MARTA VAN  
DER HAAGEN (WÓW-  
CZAS DUBRZYŃSKA),  
PIERWSZA WEBMA-  
STERKA CENTRUM  
SZTUKI WSPÓŁCZE-  
SNEJ ZAMEK  
UJAZDOWSKI.**

Kolejnym ważnym pomysłem van der Haagen było założenie domeny art.pl. W realizacji tego zamierzenia pomógł jej współpracujący z ICM-em Wojciech Sylwestrzak (obecnie dyrektor tejże instytucji). Domena została uruchomiona w 1996 roku.

Marta van der Haagen pracowała w CSW Zamku Ujazdowskim kilka lat, angażując się także w powstające tam projekty artystyczne z pogranicza sztuki i technologii. Postacią aktywną na tym polu był również Ryszard W. Kluszczyński. „Główny w Polsce specjalista od sztuki multimedialnej kursuje między Łodzią i ZUJ-em, gdzie organizuje

liczne imprezy z trudną do odbioru sztuką. Zafascynowany nowinkami technologicznymi” – pisali w swoim przewodniku *170 polityków sztuki* Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński<sup>1</sup>. Złośliwy ton ich komentarza jest znaczący i wskazuje na pewien dystans, jaki już wtedy dzielił zapaleńców „sztuki nowych mediów” od reszty polskiego środowiska artystycznego. Niemniej jednak to właśnie dzięki Kluszczyńskiemu i van der Haagen CSW stało się jednym z pierwszych miejsc, gdzie artyści i publiczność mogli zetknąć się z Internetem. To tam od 1991 roku Ryszard W. Kluszczyński organizował swoje pokazy sztuki multimedialnej, a w maju 1993 roku otworzył pierwszy skromny pokaz sztuki interaktywnej (składający się z zaledwie czterech prac). Dwa lata później, w 1995 roku,

w ramach LAB 5 International Film, Video and Computer Art Exhibition Kluszczyński sprowadził do CSW pracę *Interactive Plant Growing*, stworzoną przez klasyków sztuki nowych mediów – Christę Sommerer i Laurenta Mignonneau. Z polskich artystów na wystawie zaprezentowali się między innymi Piotr Wyrzykowski, Izabella Gustowska, Marek Wasilewski i Józef Robakowski. Wydarzeniem towarzyszącym LAB-owi 5 był projekt *Internet Café* – kawiarenka internetowa z linkami do stron i umieszczonych w sieci projektów artystów, którzy brali udział w pokazie. Kawiarenka urządzona została w baszcie, a jej wygląd zaranżował Paweł Althamer.

<sup>1</sup> ŁUKASZ GORCZYCA, MICHAŁ KACZYŃSKI, *170 POLITYKÓW SZTUKI* [na:] <http://raster.art.pl/pdf/numer7/politycy.pdf> (data dostępu 31 sierpnia 2014).

Przełom nastąpił jednak dopiero rok później, kiedy to w CSW, znów dzięki Marcie van der Haagen, zorganizowano warsztaty internetowe dla artystów pt. *Nowe terytorium ekspresji*. W zajęciach wzięli udział między innymi: Paweł Althamer, Grzegorz Borkowski, Katarzyna Górna (razem z Katarzyną Kozyrą), Piotr Wyrzykowski, Maurycy Gomulicki i Artur Żmijewski. Strona warsztatów nadal istnieje i można na niej zobaczyć wyniki pracy dzisiejszych klasyków sztuki krytycznej<sup>2</sup>. Część projektów miała charakter żartu, tak jak w przypadku Górnej i Kozyry, które przygotowały pracę *Dwugłowa Kasia*, ale pojawiły się też wtedy pomysły poważniejsze, choćby słynny CUKT. W 1997 roku powtórnie zorganizowano warsztaty, ale w innym składzie artystycznym i przy wsparciu grupy wykładowców (w tym Wojciecha Bogusza, Michiela van der Haagen, Piotra Młodożeńca i Ryszarda W. Kluszczyńskiego). Dwa lata później warsztaty odbyły się na Ukrainie, w Centrum Sztuki Współczesnej w Kijowie.

Z wczesnych inicjatyw CSW Zamku Ujazdowskiego za interesującą należy uznać tę związaną z akcją Vuka Ćosicia, przeprowadzoną przy okazji wystawy Documenta X. Pokazowi, kuratorowanemu przez Catherine David, po raz pierwszy w historii towarzyszyła strona internetowa, na której zamieszczono prace artystów. Jednak po zakończeniu imprezy witryna została zamknięta, tak samo jak wystawy. Pochodzący z Belgradu Ćosić postanowił zadrwić z organizatorów i dzień po wygaśnięciu oficjalnej strony uruchomił ją na nowo (wcześniej nielegalnie skopiował wszystkie materiały). Ową przechwyconą stronę Documenta X wydali na CD właśnie CSW Zamek Ujazdowski razem z magazynem „Cyber”. Płyta została dołączona do pisma.

CSW Zamek Ujazdowski wszedł w erę cyfrową stonkowo szybko i sprawnie, chociaż inne instytucje sztuki wcale nie pozostały w tyle, przynajmniej nie te stołeczne. Dużą zasługę miała w tym para komputerowych

entuzjastów, Marzena Furmaniuk-Donajska i Juliusz Donajski, która stworzyła pierwsze strony internetowe Narodowej Galerii Sztuki Zachęta i Muzeum Sztuki w Łodzi. Jednak ważniejsza pozostaje ich własna działalność. Wiosną 1995 roku małżeństwo założyło pierwszą stronę WWW poświęconą sztuce – Donajski's Digital Gallery (<http://www.ddg.art.pl>). Siedziba ich internetowej galerii mieściła się w ICM-ie, gdzie – dzięki przyjaźni z profesorem Markiem Niezgódką – Marzena i Juliusz Donajscy mogli urządzać także prezentacje z pogranicza sztuki i technologii.

Donajski's Digital Gallery była tworem wielofunkcyjnym, w którym skupiały się wszystkie aspekty aktywności jej założycieli – artystów, kuratorów i miłośników sztuki. Marzena Furmaniuk-Donajska miała wykształcenie muzyczne, studiowała także na warszawskiej ASP na Wydziale Rzeźby i w Katedrze Scenografii. Juliusz Donajski pracował wcześniej w przemyśle filmowym. Oboje porzucili swoje wcześniejsze zajęcia dla sztuki komputerowej.

Strona Donajski's Digital Gallery nadal istnieje i rozczyła swoją archaiczną formą. Choć niektóre ikony i odnośniki przestały działać, wciąż można przeczytać o pierwszym artystycznym projekcie założycieli – wystawie *Art Net*, która odbyła się w 1996 roku w Zachęcie i prezentowała pracę Marzeny Furmaniuk-Donajskiej. *Mona Lisa Under Construction* to instalacja interaktywna składająca się z umieszczonej na środ-

ku sali kopii obrazu Leonarda da Vinci *Mona Lisa*, kamer i kilku komputerów. Kamery co parę minut wykonywały zdjęcie sali z obrazem na pierwszym planie, które następnie przesyłały do komputerów. Udział widzów w instalacji opierał się na możliwości skorzystania z przygotowanego specjalnie programu graficznego, przypominającego dzisiejszego Painta. Użytkownicy programu mogli dzięki niemu „odmalować” ekran monitora, stopniowo odsłaniając kryjący się za ciemnym tłem obraz – fotografię zrobioną przed chwilą przez kamery. Koncept pracy był stosunkowo prosty i zasadzał się na manifestacji nowego sposobu, w jaki zaczął funkcjonować w naszej kulturze obraz: na ekranie monitora odbiorca mógł zobaczyć zwielokrotnioną kopię legendarnego portretu wykonanego ręką

**CSW ZAMEK UJAZDOWSKI WSZEDŁ W ERĘ CYFROWĄ STONKOWO SZYBKO I SPRAWNIE, CHOCIAŻ INNE INSTYTUCJE SZTUKI WCALE NIE POZOSTAŁY W TYLE, PRZYNAJMNIEJ NIE TE STOŁECZNE. DUŻĄ ZASŁUGĘ MIAŁA W TYM PARA KOMPUTEROWYCH ENTUZJASTÓW, MARZENNA FURMANIUK-DONAJSKA I JULIUSZ DONAJSKI.**

<sup>2</sup> STRONA WARSZTATÓW *NOWE TERYTORIUM EKSPRESJI* DOSTĘPNA JEST [NA:] <http://csw.art.pl/warsztaty/projekty.html> (DATA DOSTĘPU 26 SIERPNI 2014).

włoskiego mistrza, przetworzoną przez różne elektroniczne przekaźniki i zaprezentowaną w końcu w formie interaktywnej zabawy. Wybór dzieła sztuki wydaje się nieprzypadkowy. Jak czytamy na stronie projektu, dla autorki instalacji istotny był fakt, że na obrazie za plecami Mona Lisy można dostrzec rzekę. A ta, jak również sama aura malunku, tajemnicza i nierealna, stały się dla artystki metaforami zmian i płynności nadchodzącej epoki cyfrowej.

Z dzisiejszego punktu widzenia trudno o większy bań. A jednak wystawa *Art Net* zdaje się dobrze odzwierciedlać mentalność pierwszych internetowych entuzjastów – zafascynowanych nowymi możliwościami i działających w przeważającej mierze z czysto idealistycznych pobudek. W wyniku współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi i dzięki znajomości z Niką Strzezińską Marzenna i Juliusz Donajscy stworzyli strony Katarzyny Kobro i Władysława Strzezińskiego, a w swojej siedzibie w ICM-ie zorganizowali szereg imprez artystycznych, transmitowanych na żywo w Internecie. Przy ulicy Pawińskiego 5 odbył się między innymi wernisaż prac Stasysa Eidrigevičiusa i muzyczny performans Jarona Laniera, kompozytora, futurologa i twórcy terminu „wirtualna rzeczywistość”. Małżeństwo Donajskich współpracowało także z Ryszardem W. Kluszczyńskim, który zaprezentował ich prace w ramach LAB 6 – Międzynarodowej Wystawy Sztuki (Multi)Medialnej w 1997 roku. W tym samym roku Donajscy mieli też swój pokaz w Jokohamie, gdzie przedstawili pracę *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*. Donajski's Digital Gallery funkcjonowała do 1999 roku.

Przypominając historię Internetu w polskiej sztuce, nie sposób nie wspomnieć o wrocławskim Międzynarodowym Biennale Sztuki Mediów WRO. Impreza ta, zainaugurowana w 1989 roku, jeszcze jako Międzynarodowy Festiwal Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych WRO (w skrócie WRO), stała się między innymi miejscem pierwszych eksperymentów z siecią. Na szóstą edycję wydarzenia, odbywającą się w 1995 roku, zaproszony został Douglas Davis, który podczas wykładu podłączył się do Internetu i zaprezentował swoją słynną pracę *World's First Collaborative Sentence* (1994). Projekt ten to umieszczone w sieci zdanie (na początku funkcjonujące w wersji książkowej), tworzone kolektywnie przez internautów, na końcu którego nie można było postawić kropki. W trakcie owego biennale pokazano również interaktywną pracę Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau. Można zatem powiedzieć, że wrocławska impreza starała się dogonić swoją stołeczną konkurencję, zostawała jednak nadal nieco w tyle – na przykład organizatorom nie udało się, mimo

prób, stworzyć strony WWW wydarzenia, musieli więc ograniczyć się do wydania katalogu biennale w postaci interaktywnego CD. Witrynę udało się uruchomić dopiero w 1997 roku, ale za to od tamtej pory strona WWW towarzyszy każdej edycji biennale, dostępne są one w internetowym archiwum WRO.

Kończąc ten rozdział, trzeba jeszcze dodać, że polskie internetowe środowisko miało swoje przedłużenie także za granicą. Była to zasługa Henryka Gajewskiego, conceptualnego artysty i założyciela galerii Remont. W maju 1997 roku stworzył on stronę „Podwórko” (cis.art.pl), która miała integrować mieszkającą poza krajem Polonię. Na stronie „Podwórka” zamieszczane były przede wszystkim utwory literackie członków grupy.

### WARSZAWSKA SCENA INTERNETOWA

Większość opisanych dotąd przypadków pokazuje, jak sieć powoli zadomawiała się w polskich instytucjach sztuki, pora zatem przedstawić inicjatywy oddolne, które dopełniały barwny pejzaż kultury niezależnej lat 90. ubiegłego wieku. Wraz z upowszechnianiem się Internetu stopniowo przybywało osób, które chciałyby ogłaszać swoją twórczość w sieci, choć w zdecydowanej większości nie byli to artyści net artowi. Polskie internetowe środowisko twórcze składało się głównie z literatów i grafików – znaczącym momentem okazało się założenie w 1995 roku strony [www.darta.art.pl](http://www.darta.art.pl) przez Radosława Tereszczuka, wówczas ucznia XXVII Liceum Ogólnokształcącego im. Tadeusza Czackiego w Warszawie. Witryna, założona półlegalnie, służyła Tereszczukowi do publikacji własnych wierszy, choć w założeniu miała stać się także platformą upowszechniania twórczości innych. Początki funkcjonowania [www.darta.art.pl](http://www.darta.art.pl) były tyleż heroiczne, co karkołomne – Tereszczuk oferował całkowicie darmową i dobrowolną publikację prac każdego, kto wyrazi chęć zaistnienia w Internecie, a swoją witrynę reklamował w licznie wtedy powstających zinach. Materiały zamieszczane na swojej stronie kopiował także na płyty CD, dołączane następnie na przykład do pisma „Cyber”. W ten sposób Tereszczuk chciał ułatwić zainteresowanym zapoznanie się z zawartością swojej witryny – paradoksalnie było to łatwiejsze niż wejście na stronę WWW, z racji ówczesnych bardzo wolnych łącz. Nadsyłana do niego twórczość (rzecz jasna zwykłą pocztą!) nierzadko była kiepskiej jakości, niemniej odnotować trzeba obecność na stronie [www.darta.art.pl](http://www.darta.art.pl) artystów związanych z „Lampą i Iskrą Bożą” oraz „Rastrem” (początkowo była to witryna z wierszami Michała Kaczyńskiego).



**GRUPA TWOŻYWO**

*Bezkręś, 2004, animacja, 3'49", dzięki uprzejmości artystów*





**GRUPA TWOŻYWO**

*Mielonka – smakowita, 2004, animacja, 4'47", dzięki uprzejmości artystów*



**STACH SZUMSKI**  
*Realia fjalowej emisji, 2014*

Choć rastrowcy w zasadzie nie zapisali się w powszechnej świadomości jako miłośnicy sztuki nowych mediów, to jednak w polu eksperymentów z Internetem nie pozostawali w tyle. W duecie Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński zagadnieniami technologicznymi zajmował się szczególnie ten drugi. Jako stały bywalec Centrum Informatycznego Uniwersytetu Warszawskiego, usytuowanego na kampusie akademickim, siłą rzeczy stał się członkiem mikrospołeczności stołecznych nerdów. Dzięki opanowaniu języka HTML, mógł, razem z Gorczycą, stopniowo rozwijać stronę „Rastra”, która w pełni stanęła na nogi pomiędzy 1997 a 1998 rokiem. Warto też odnotować, że w latach późniejszych zdecydowali się oni, już jako właściciele galerii Raster, tworzyć osobne strony organizowanych przez siebie wystaw. Witryny poszczególnych ekspozycji, starannie zaprojektowane, były na tamte czasy pomysłem wyjątkowym, a i nawet dzisiaj tworzenie osobnych stron dla konkretnych pokazów, szczególnie takich wykazujących minimum sztuki, to w Polsce rzadkość. W projektowaniu często pomagał im Rafał Szczepaniak. Jako najciekawsze witryny można wskazać strony wystaw: *Dobro* (raster.art.pl/dobro, 2001), *D.O.M. Polski* (raster.art.pl/dom, od 1999), *Interkosmos* (raster.art.pl/interkosmos, 2004) oraz *Broniewski* (raster.art.pl/broniewski, 2005).

Sam Kaczyński swoją twórczość publikował na autorskiej stronie Pesto – blogu poetycko-kulinarnym, oferującym przepisy na „biedne” potrawy. Zza kryzysowych porad kulinarnych wyłaniała się przewrotna krytyka kapitalizmu, wówczas dopiero raczkującego w Polsce. Ostatni wpis pochodzi z 2008 roku, kiedy to – z powodu nadejścia kryzysu ekonomicznego w światowej gospodarce – Kaczyński polecił swoim czytelnikom przepis na zupę selerową. „Szlachetny, głęboki smak selera dominuje w tej bajecznie prostej zupie o aksamitnej fakturze” – zachęcał autor w iście królewski sposób<sup>3</sup>.

Internet nie należał do głównego obszaru zainteresowań Gorczyca i Kaczyńskiego, ale wykorzystując jego możliwości, mimochodem wpisują się oni w pewien artystyczny

**INTERNET NIE NALEŻAŁ DO GŁÓWNEGO OBSZARU ZAINTERESOWAŃ GORCZYCY I KACZYŃSKIEGO, ALE WYKORZYSTUJĄC JEGO MOŻLIWOŚCI, MIMOCHEDEM WPISUJĄ SIĘ ONI W PEWEN ARTYSTYCZNY UKŁAD, NAZNACZONY RYSEM POKOLENIOWYM.**

układ, naznaczony rysem pokoleniowym. Gdy twórcy „Rastra”, dowartościowując komiksową estetykę, promowali twórczość Wilhelma Sasnała, Rafała Bujnowskiego czy Marcina Maciejewskiego, w polskiej sieci powoli kiełkowała scena „net artowa”. To określenie ujmując w cudzysłów, ponieważ w zasadzie mamy tu do czynienia ze sceną komiksową, chodzi więc bardziej o net komiks (termin pożyczam od Jakuba Woynarowskiego). Dużą rolę w rozwoju warszawskiego środowiska odegrała sieciowa galeria nnk.art.pl, założona w 2000 roku przez – znanego jako Enenek – Dominika Zacharskiego, absolwenta łódzkiej ASP, autora vlepki i twórcy kultowego bloga rysunkowego Pvek (pvek.blog.pl). W artykule

*Dumni, sprytni i goli. Inicjatywy kulturalne w polskim internecie 1998–2010* Mariusz Pisarski opisuje witrynę Dominika Zacharskiego jako estetyczną alternatywę dla siermiężnej rzeczywistości ówczesnego Internetu: „W czasach gdy triumfy święciły niezdolność przeciążające łącza do komercyjnych stron WWW stworzone w programie Flash, nnk promowała oszczędność środków w ramach CSS”<sup>4</sup>. Strona nnk.art.pl, pomyślana jako forum dla młodych twórców, szybko stała się załącznikiem środowiska określanego czasem jako „warszawska scena internetowa”. Na stronie Enenka można było znaleźć prace Endo (właściwie Agata Nowicka), Jarosława Lipszyca, Radosława Tereszczuka, agatki (czyli Agaty Raczyńskiej), Belle (właściwie Bartek Felczak), Jacka Karaszewskiego czy grupy Twożywo. Co ciekawe, termin „warszawska scena internetowa” miał ponoć wymyślić sam Michał Kaczyński (informacja sporna). Witryna funkcjonowała do 2007 roku. W czerwcu 2003 roku w Zachęcie odbyła się wystawa *Natarcie netartu*, która prezentowała twórców skupionych wokół strony nnk.art.pl. Pokaz ten uznaje się za podsumowanie pionierskich czasów działalności witryny.

*Natarcie netartu* trzeba nazwać wydarzeniem stosunkowo skromnym – w jednej z sal Zachęty ustawiono kilka komputerów, na których można było oglądać prace uczestników wystawy. Z okazji *Natarcia netartu* nie przygotowano żadnej strony internetowej i obecnie jedynym

3 MICHAŁ KACZYŃSKI, ZUPA SELEROWA [NA:] [http://www.pesto.art.pl/kuchnia/zupy/zupa\\_selerowa.php](http://www.pesto.art.pl/kuchnia/zupy/zupa_selerowa.php) (DATA DOSTĘPU 26 SIERPNIA 2014).

4 MARIUSZ PISARSKI, *DUMNI, SPRYTNI I GOLI. INICJATYWY KULTURALNE W POLSKIM INTERNECIE 1998–2010* [W:] *KULTURA NIEZALEŻNA W POLSCE 1989–2009*, RED. PIOTR MARECKI, KORPORACJA HAIART, KRAKÓW 2010, S. 204.

śladem po pokazie jest katalog dostępny w sieci, w którym umieszczone są biogramy artystów oraz kilka krótkich tekstów wyjaśniających, czym jest net art<sup>5</sup>. Wystawa może budzić wiele wątpliwości pod względem definicyjnym – użycie i podpisywanie się pod terminem „net art” w przypadku pokazanych na niej artystów wydaje się nadużyciem. Z reguły za podstawowy wymóg pracy net artowej uważa się jej interaktywność oraz umiejętność odniesienia się do specyfiki komunikacji w Internecie (mam tu na myśli net art pierwszej fali, powstający przed przełomem Web 2.0). Tymczasem większość zaprezentowanych prac opierała się głównie na drobnych ilustracjach i tekście po prostu wrzuconych do sieci. Pewnym wyjątkiem były tu projekty Anny Nałęckiej i Tomasza Dubielewicza. Z licznego grona twórców skupionego wokół nnk.art.pl należy także wyróżnić Magdalenę Bieleśz, autorkę *Universal Wish*. Na stronę przygotowaną przez Bieleśz internauci mogli przesłać, za pomocą specjalnego formularza, swoje życzenie. Najlepsze z nich miały zostać spełnione.

Działalność artystów z „warszawskiej sceny internetowej” jest dość interesującym zjawiskiem, współtworzącym polską kontrkulturę u zarania XXI wieku. Jednak żadne z nazwisk, które pojawiły się na wystawie *Natarcie netartu*, nie zapisało się w najnowszej historii sztuki ani nie zagościło na artystycznych salonach. Być może stanowi to rezultat towarzyskich podziałów (środowisko net komiksu sytuowało się na przeciwnym biegunie niż rozwijająca się wówczas sztuka galeryjna), chociaż nie sposób nie zauważyć, że nie mamy tu do czynienia z realizacjami wybitnymi. Jeśli niespełniony przez większość „net artowców” wymóg stanowiła już sama interaktywność prac, to czego właściwie można się było spodziewać? Postawa związanych z nnk.art.pl twórców była niejednokrotnie tyleż entuzjastyczna, co naiwna. Z tego grona karierę udało się zrobić tylko Endo, której komputerowe grafiki długo zdobyły okładki i strony „Wysokich Obcasów”, a obecnie szczyt się nimi „Lampa”. W środowisku artystycznym duże uznanie zdobyła zaś grupa *Twożywo*.

### GDZIE CI ARTYŚCI?

Jeśli przyjmiemy, że historia polskiego net artu zamyka się na wspomianej wcześniej wystawie, to ówczesny internetowy pejzaż artystyczny może przedstawiać się cokolwiek ubogo. Dlatego warto pamiętać także o innych wydarzeniach, równie istotnych w badaniu polskiej

sceny net artowej. W 2001 roku Marta van der Haagen i Urszula Śniegowska zorganizowały w CSW Zamku Ujazdowskim konferencję z okazji dziesięciolecia Internetu w Polsce<sup>6</sup>. Do udziału w wydarzeniu zaprosiły zagranicznych badaczy, a główną atrakcją imprezy stanowił performans Alexieja Shulgina *ja i mój 386* (386 to nazwa PC, który został wprowadzony do produkcji w 1987 roku). Oprócz tego w ramach konferencji zaplanowano prezentację internetowej twórczości polskich artystów. Wśród zaproszonych gości znaleźli się między innymi: Dominik Zacharski, Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński, Piotr Młodziejewicz i Marek Sobczyk (duet Zafryki; swoje prace publikowali na: zafryki.art.pl), Zuzanna Janin (z projektem *Memory*), Barbara Konopka, Mariusz Libel i Robert Czajka (z grupy *Twożywo*) oraz Tomasz Dubielewicz i Lech Rychniński (duet *W3Crew*). Podczas prezentacji projektów sieciowych omówiono także działalność Piotra Wyrzykowskiego (CUKT) i legendarnej strony klubu *Mózg z Bydgoszczy*, pokazano internetowe pismo „Fototapeta” oraz autorską witrynę Jacka Stanisławskiego (neurobot.art.pl), a także stronę Centrum Innej Sztuki (skoncentrowanego na twórczości nastoletnich artystów amatorów).

Przygotowane z okazji konferencji prezentacje zostały pomyślane jako okazja do konfrontacji młodych „net artowców” z artystami o dłuższym stażu, którzy działali także w innych mediach. Z dzisiejszej perspektywy można to wydarzenie potraktować jako mały przewodnik po pierwszych inicjatywach w sieci i internetowych eksperymentach artystycznych.

W tym kontekście przywołać warto Barbarę Konopkę (pseudonim moRgan). Ta artystka multimedialna, związana ze środowiskiem łódzkim, Internetem zainteresowała się stosunkowo szybko. Głównym obiektem jej fascynacji stał się problem wirtualności i cielesności, a co za tym idzie, także feminizmu. Konopka jest najprawdopodobniej pierwszą polską artystką cyberfeministką (otwarcie się tak określała). Pierwszy projekt instalacji internetowej, podejmującej temat sztucznego życia, wykonała już w 1996 roku (*Elektroafirmacje*). W latach późniejszych zajęła się fotografią cyfrową, „przy współpracy z komputerem” kreując futurystyczne prace, czasem odznaczające się metafizyczną refleksją, a czasem genderową perwersją (z mniej lub bardziej uświadomionym elementem kiczu).

Równie ciekawym przypadkiem są projekty Zuzanny Janin, której romans z Internetem był przelotny, ale

5 NATARCIE NETARTU, [KATALOG WYSTAWY], [NA:] [http://nnk.art.pl/kgsp/natarcie/katalog\\_natarcie.pdf](http://nnk.art.pl/kgsp/natarcie/katalog_natarcie.pdf) (DATA DOSTĘPU 1 WRZEŚNIA 2014)

6 PROGRAM WYDARZENIA NET.ART, ZORGANIZOWANEGO W DNIACH 14–29 WRZEŚNIA 2001 ROKU W RAMACH OBCHODÓW DZIESIĘCIOLECIA INTERNETU W POLSCE, DOSTĘPNY [NA:] [csw.art.pl/10lat](http://csw.art.pl/10lat) (DATA DOSTĘPU 26 SIERPNIA 2014).





**STACH SZUMSKI**  
*Prehistoria polskiego netartu, 2014*

intensywny. Podobnie jak Konopka, Janin pod koniec lat 90. XX wieku podjęła problem wirtualności. Choć już wcześniej tworzyła ażurowe rzeźby, które swoją formą przypominały trójwymiarową siatkę z programu komputerowego. Z tej serii prac szczególnie wymowna jest rzeźba *Czy naprawdę tego chcesz – wirtualnego seksu?* z 1998 roku, przedstawiająca biodra złączone w akcie seksualnym. Od 1993 do 1999 roku artystka realizowała także projekt *Moja Pamięć*, po raz pierwszy pokazany w CSW Zamku Ujazdowskim w 1999 roku na wystawie *Co za piekło, co za raj*. Instalacja składała się z ponad tysiąca tabliczek pleksi, na których artystka zapisała imiona wszystkich swoich znajomych. Tabliczki zostały powieszona na ścianach, podłogę wyłożono miękką gąbką, a w powietrzu unosiła się gęsta mgła. Dodatkową atrakcją stanowił towarzyszący instalacji program internetowy – ci, którzy odnaleźli swoje nazwiska na tabliczkach, mogli zalogować się do niego

i rozbudować sieć znajomości stworzoną przez Janin. Tę mało znaną pracę przypomniał Gorczyca w felietonie *Efekt Sasnala*, opublikowanym w portalu dwutygodnik.com, raczej żartobliwie komentując w nim, że *Moją Pamięć* można uznać za prototyp Facebooka<sup>7</sup>. Na tym jednak skończyły się eksperymenty Janin ze społecznościowym charakterem Internetu. Szkoda. Kto wie, jaki byłby ich kolejny rezultat?

Pozostając przy temacie kobiet i Internetu, wspomnieć trzeba również o Laurze Paweli, która debiutowała kilka lat później. W swoich autotematycznych pracach odnosiła się do estetyki nowych technologii, co służyło jej głównie do rozwijania egzystencjalnej refleksji. W 2001 roku Pawela rozpoczęła projekt *Reallaura*, będący rodzajem prywatnego dziennika. Artystka dzieliła się w nim swoimi przemyśleniami z publicznością za pomocą prymitywnych grafik cyfrowych, rosyłanych jako e-mailowy i SMS-owy spam lub dostępnych w formie tapet na komórkę. Po zakończeniu projektu w 2003 roku Pawela jeszcze przez jakiś

**PAWELA BYŁA WIĘC „TYLKO JEDNĄ Z WIELU” MŁODYCH DZIEWCZYN ŻYJĄCYCH W ROZWIJAJĄCEJ SIĘ KULTURZE KOMPUTEROWEJ, JEJ PROJEKTY MOŻNA PORÓWNAĆ DO GRAFIK ENDO I WCZESNYCH REALIZACJI ZUZANNY JANIN, PRZEKAZEM ZAŚ PRZYWODZĄ NA MYŚL DYLEMATY BOHATERÓW POPULARNEJ NIEGDYŚ KOMEDII ROMANTYCZNEJ MASZ WIADOMOŚĆ (1998).**

czas eksperymentowała z internetową estetyką, czego przykładem są instalacje *Reality LP* (2004) oraz *Faster* (2005). Trzeba jednak zauważyć, że prace Paweli nie tyle koncentrowały się na specyfice sieci, ile krążyły wokół tematu artystki, jej codziennego życia i problemów, a także samej produkcji sztuki. Pawela była więc „tylko jedną z wielu” młodych dziewczyn żyjących w rozwijającej się kulturze komputerowej, jej projekty można porównać do grafik Endo i wczesnych realizacji Zuzanny Janin, przekazem zaś przywodzą na myśl dylematy bohaterów popularnej niegdyś komedii romantycznej *Masz wiadomość* (1998).

Z prezentowanych podczas dziesięciolecia polskiego Internetu artystów wybijającą się postacią na pewno był Piotr Wyrzykowski, współtwórca grupy CUKT (Centralny Urząd Kultury Technicznej). Jeszcze przed założeniem CUKT-u, w 1995 roku, Wyrzykowski w swoich działaniach podejmował tematykę mass mediów

i wirtualnej rzeczywistości. Po krótkim okresie zainteresowania filmem (czego efektem były choćby znakomite prace *Runner* i *Beta Nassau* z 1993 roku) artystyczne poszukiwania Wyrzykowskiego zaczęły ciążyć w kierunku nowych technologii i cybercielesności. W 1998 roku artysta stworzył wirtualną postać Davida Everybody’ego, którą mogli sterować i modyfikować internauci. Kontynuacją tego projektu była praca *Cyborg Sex Manual*, czyli, jak sama nazwa wskazuje, poradnik wychowania seksualnego dla cyborgów. Jednak najgłośniejszą do tej pory akcją okazała się ta zorganizowana już z kolegami z CUKT-u (Rafałem Ewertowskim, Robertem Mikołajem Jurkowskim, Arturem Kozdrowskim i Jackiem Niegodą). Chodzi oczywiście o kampanię wyborczą Wiktorii CUKT, wirtualnej kandydatki na prezydent Polski. Kampania CUKT odbyła się za pomocą Obywatelskiego Software’u Wyborczego, a jej hasło – „Wiktorii CUKT. Politycy są zbędni” – stanowiło przewrotny komentarz na temat rosnącego populizmu w polskiej polityce. Wiktorii CUKT, konstrukt wirtualny, nie miała własnych poglądów, a atrakcyjność jej kandydatury wynikała z faktu, że reprezentowała interesy swoich zwolenników, jakichkolwiek bądź.

7 ŁUKASZ GORCZYCA, *EFEKT SASNALA* [NA:] <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3032-dobry-wieczor-efekt-sasnala.html> (DATA DOSTĘPU 26 SIERPNI 2014).

W ironicznym pomysle CUKT-u ciekawe pozostaje przede wszystkim to, że wychwytuje on zmiany w języku mediów i w samej polityce, jakie zaczęły zachodzić na przełomie tysiącleci w Polsce. W podobnym kierunku zmierzały działania grupy Twożywo. Z internetowego punktu widzenia szczególnie interesująco przedstawia się ich seria filmów *Kapitan Europa*, powstała w latach 2003–2004. Filmy te zostały zamieszczone na bardzo starannie zaprojektowanej stronie, na której nadal można je oglądać ([www.twozywo.art.pl/kapitan](http://www.twozywo.art.pl/kapitan)). *Kapitan Europa* to superbohater, strzegący porządku i zwalczający kontrkulturę. Występował on pod postacią gwiazdki z flagi Unii Europejskiej i uczył, jak być szczęśliwym, oczywiście z życia w zgodzie z systemem. Już same tytuły kolejnych odcinków są bardzo wymowne: *UCZENIE – Kapitan uczy, jak doceniać świat*, *HEDON – bawmy się!*, *SZYBCIEJ – Śpieszmy się kochać ludzi, bo czas to pieniądz* czy *ROZKAZ – procenty są ważne*. Filmy te wykonano dodatkowo w uproszczonej estetyce, nawiązującej do prymitywnych grafik z Painta i piktogramów, co dobrze koresponduje z ówczesną kulturą wizualną. Co ciekawe, jeden odcinek *Kapitana Europy* poświęcony został „niedobremu obliczu net artu”, a jego bohaterem był Pvek (tutaj występujący jako Pvu), postać stworzona przez Dominika Zacharskiego. *Kapitan Europa* to jednak oczywiście tylko część internetowej działalności Twożywa – na ich stronie znaleźć można kilka skromniejszych prac, zawsze o antykapitalistycznej wymowie, oraz linki do innych net artowych twórców z kręgu [nnk.art.pl](http://nnk.art.pl).

### **WROCŁAW AKADEMICKI I KRAKOWSKA SCENA TECHNO**

Wymienione wcześniej postaci nie zamykają oczywiście listy artystów zainteresowanych nowymi możliwościami oferowanymi przez sieć. Jednak zagłębiając się w specyfikę polskiej sztuki i jej relacji z Internetem, nie sposób nie zauważyć kilku znaczących problemów, jakie pojawiły się w tym polu. Najważniejszymi z nich są marginalizacja i akademizacja sztuki nowych mediów. W dużej mierze amatorska i popkulturowa twórczość członków „warszawskiej sceny internetowej” nie zyskała większego uznania w polskim środowisku artystycznym (nie licząc Twożywa),

### **JEDNAK ZAGŁĘBIAJĄC SIĘ W SPECYFIKĘ POLSKIEJ SZTUKI I JEJ RELACJI Z INTERNETEM, NIE SPOSÓB NIE ZAUWAŻYĆ KILKU ZNACZĄCYCH PROBLEMÓW, JAKIE POJAWIŁY SIĘ W TYM POLU. NAJWAŻNIEJSZYMI Z NICH SĄ MARGINALIZACJA I AKADEMIZACJA SZTUKI NOWYCH MEDIÓW.**

co właściwie pozostaje zrozumiałe. Sami net artowcy zresztą nie domagali się tego uznania, gdyż nie utożsamiali się ze sceną instytucjonalną. Ta zaś bardzo szybko podzieliła się na dwa obozy – zapalonych wyznawców sztuki nowych mediów oraz całą resztę, średnio zainteresowaną działaniami na pograniczu sztuki i nauki (ewentualnie technologii). Jak zwykle znamienne pozostają tu komentarze ze strony „Rastra”, z których najbardziej pamiętny jest ten o festiwalu WRO. „Temat tygodnia: Czy WRO istnieje? Czy słyszałeś/aś kiedyś o festiwalu WRO? Czy kiedykolwiek uczestniczyłeś/aś w czymś takim?” – pytali w swoim magazynie rastrowcy z okazji kolejnej edycji imprezy w 2003 roku<sup>8</sup>. Czy był to wyraz ich własnej ignorancji, czy

może raczej celny prztyczek w nos nowomediálnym zapaleńcom? Pewnie obie te możliwości są prawdziwe, a żadna z nich nie świadczy źle o środowisku „Rastra”. Niemniej to właśnie WRO pokazywało twórców, którzy sięgnęli po Internet jako po poważny temat. Rezultaty tej decyzji były różne. Spośród polskich artystów należy wyróżnić w tym kontekście Piotra Wyrzykowskiego i CUKT, Roberta B. Lisaka, Pawła Janickiego oraz Annę Płotnicką.

*Performance na życzenie* to akcja, która odbyła się na WRO w 2001 roku i którą uznaje się za jedną z pierwszych inicjatyw internetowych festiwalu. Ta praca Anny Płotnickiej, wykonana przy pomocy Piotra Janickiego, oparta była na specjalnym programie, umożliwiającym artystce komunikację z internautami w trakcie performansu. Uczestniczący w tym wydarzeniu internauci mogli obserwować na żywo Płotnicką oraz przysłać jej proste komendy, które ona z kolei wykonywała, śledząc pojawiające się na monitorze komunikaty. Przedsięwzięcie odbyło się w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Artystka siedziała za stołem, na którym postawiła kilka przedmiotów, wśród nich lalkę, świecę, nożyczki, budzik oraz jabłko. Płotnicka mogła widzieć, ilu internautów pozostaje zalogowanych do jej programu i które polecenie zdobyło najwięcej głosów. Ponoć największą popularnością cieszyły się komendy destrukcyjne, na przykład żądanie połączenia lalki

<sup>8</sup> CO? WRO!, „RASTER” [NA:] [http://raster.art.pl/archiwa/archiwum\\_1\\_2003.htm](http://raster.art.pl/archiwa/archiwum_1_2003.htm) (DATA DOSTĘPU 1 WRZEŚNIA 2014).

z nożyczkami albo przypalenie jej świeczką... Przez organizatorów WRO performans Płotnickiej został określony jako pionierski, ale biorąc pod uwagę rok jego powstania, trudno go uznać za faktycznie rewolucyjny. Uderza też jego prostota – akcja Płotnickiej zasadzała się na demonstracji interaktywnej komunikacji w Internecie i niewiele poza to wychodziła.

Trochę bardziej skomplikowane były prace Piotra Janickiego, który swoją przygodę artystyczną rozpoczął jako muzyk i członek zespołu Gameboyyz Orchestra Project. Stąd też jego projekty często można interpretować jako rodzaj „instrumentów”, służących jednak różnym celom. Podczas WRO w 2003 roku Janicki zaprezentował muzyczno-internetowy performans *Ping melody*, w którym wykorzystał komendę Ping, używaną do badania połączeń sieciowych. W przekształconym przez artystę programie sygnały do sieci wysyłane były przez grającego na wiolonczeli muzyka, następnie przemierzały przestrzeń Internetu w kierunku wybranych lokalizacji w sieci, by w końcu powrócić w zmienionym kształcie. Powstałe w wyniku tego eksperymentu dźwięki można było uznać za obraz aktualnego stanu połączeń sieciowych. W późniejszych pracach Janicki często powracał do pomysłu „sondowania Internetu”, za swoje cele obierając serwery branży militarnej czy pornograficznej. W zorganizowanym w 2011 roku performansie *Eu\_Tracer* obiektem jego zainteresowania stały się serwery parlamentu i komisji Unii Europejskiej. Twórczość Janickiego ma charakter poniekąd hakerski i blisko jej do działań Roberta B. Liska – artysty, kompozytora i matematyka, zafascynowanego mediami taktycznymi i hakytywizmem.

W zasadzie można stwierdzić, że dzięki festiwalowi WRO Wrocław stał się najbardziej wyrazistym centrum sztuki nowych mediów w Polsce. Tego wizerunku dopełniała jeszcze galeria Entropia, której gęsty program obfitował także w liczne wydarzenia związane właśnie z tą dziedziną sztuki. Odbywały się tutaj regularne wykłady na temat nowych zjawisk w kulturze medialnej, a swoje wystawy mieli Robert B. Lisek, Barbara Konopka, Magdalena Bieleś, Laura Paweła, Anna Płotnicka, działający w przestrzeni Second Life Piotr Kopik, a także Małgorzata Jabłońska i Piotr Szewczyk, założyciele internetowej galerii-projektu *Space is the Place* (projekt kuratorował Sebastian Cichocki). Jeśli zaś chodzi o inicjatywy

pozawrocławskie, trzeba wspomnieć o festiwalu sztuki nowych mediów w lubelskiej galerii Kont, organizowanym od 1992 do 2006 roku.

W ostatnich latach pojawiło się w Polsce parę imprez promujących sztukę nowych mediów. Od 2008 roku szczeciński klub 13 muz organizuje *digital\_ia*, w Łodzi artysta i kurator Michał Brzeziński prowadził przez rok, od kwietnia 2010 do stycznia 2011 roku, Galerię NT, a Ryszard W. Kluszczyński od 2011 roku kuratoruje, pod auspicjami gdańskiej Łaźni, festiwal Art+Science Meeting. W przypadku tych inicjatyw uderzające jest to, że ich organizatorom także nie udało się uciec od środowiskowej gettoizacji. Coraz bardziej problematyczne staje się ponadto pytanie o ich jakość i innowacyjność. Na imprezach w Szczecinie i Gdańsku nadal kultywuje się propagowanie sztuki na pograniczu naukowego eksperymentu, właściwie bezkrytycznie. Tymczasem po niemalże dwudziestu pięciu

**NA IMPREZACH  
W SZCZECINIE  
I GDAŃSKU NADAL  
KULTYWUJE SIĘ PRO-  
PAGOWANIE SZTUKI  
NA POGRANICZU NA-  
UKOWEGO EKSPERY-  
MENTU, WŁAŚCIWIE  
BEZKRYTYCZNIE.**

latach promowania tego typu strategii artystycznej pora zapytać, czy jest ona aktualna i jakie są jej mankamenty. Czy język i kategorie, w jakich można było ująć sztukę lat 90. XX wieku, nadal spełniają dziś swoją funkcję? Czy podporządkowana naukowej metodologii sztuka faktycznie jest kreatywna i rodzi nowe jakości w kulturze, czy raczej jest to twór zinstrumentalizowany i do cna zinstytucjonalizowany? Czy sztuka – jak to się z upodobaniem akcentuje – „tak zwanych nowych mediów”, którą pokazuje się w Polsce, ma

w istocie coś ciekawego do powiedzenia o świecie, także tym medialnym? Pamiętajmy, że przez dwadzieścia pięć lat nasza rzeczywistość bardzo się zmieniła. Kultura, jaką znamy z lat 90. XX wieku, już nie istnieje. Te zmiany nie do końca pojmowane są przez część kuratorów i badaczy. Ryszard W. Kluszczyński na festiwalu w Gdańsku pokazuje pionierów sztuki ubiegłego stulecia (gwiazdami tegorocznej edycji Art+Science Meeting byli Stelarc i Ken Feingold) i nie za bardzo stara się wyjść poza ową grupę wiekową, najwyraźniej będąc przekonany o uniwersalności tego rodzaju twórczości. Z kolei działający w obszarze bio artu Michał Brzeziński, osoba o niesamowitej energii, jeśli wręcz nie nadaktywna, w ciągu ostatnich lat trafił na języki za sprawą afery, która miała miejsce w gliwickiej Czytelnicy Sztuki w 2012 roku. Na jego wystawie *Expanded Life Definition* zdechła papuga będąca częścią instalacji. Na nieprzychylnie komentarze nie trzeba było





**LAURA PAWELA**

*Reality LP*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2004  
fot. Mariusz Michalski



**WERNISAŻ WYSTAWY ART NET**

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, 1996, dzięki uprzejmości Zachęty — Narodowej Gallerii Sztuki

długo czekać: badaczka *animal studies* Dorota Łagodzka napisała na swoim blogu ([niezla-sztuka.blogspot.com](http://niezla-sztuka.blogspot.com)) o instrumentalnym podejściu Michała Brzezińskiego do zwierząt, a także do innych istot żywych, których artysta „używa” w swoich projektach, i trzeba przyznać, że nie był to zarzut bezpodstawny. Sam kurator próbował się bronić, ale było już za późno – w podsumowującym rok rankingu „Arteonu” skandal papugowy został uznany za najbardziej żenującą aferę roku. Tym samym przepaść dzieląca nowomediálną społeczność od reszty środowiska wcale się nie niweluje, przeciwnie, ona się pogłębia.

Gdyby spróbować narysować mapę polskiej sztuki internetowej przełomu tysiącleci, sprawa wyglądałaby dość prosto – w Warszawie rozwijała się alternatywna scena net artu, a we Wrocławiu dominowała sztuka akademicka, chroniąca się pod skrzydłami instytucji. Do tego pejzażu, oprócz wspomnianego już Lublina i Łodzi, trzeba jednak jeszcze dodać Kraków i jego prężnie rozwijającą się scenę techno. Z tego miasta pochodzi Janek Simon i wpływ owej intensywnej atmosfery undergroundowego Krakowa bardzo wyraźnie odzwierciedla się w jego twórczości. Artysta, który zadebiutował w 2002 roku pracą *Carpet Invaders*, nie tyle zwykł wykorzystywać internetową estetykę czy wykonywać projekty problematyzujące temat sieci, ile posługiwał się sposobem myślenia i pracy charakterystycznym dla generacji pierwszej fali Internetu. Simon był aktywnym uczestnikiem krakowskich imprez, zajmował się VJ-ingiem, należał też do kolektywu Commbo. Na przełomie tysiącleci imprezowe życie miasta koncentrowało się wokół Krzysztoforów, klubu Miasto Krakoff czy Strefy 22, działały także kolektywne inicjatywy: Stowarzyszenie Artystyczne „Ośrodek Zdrowia” oraz fundacja 36.6. Biografia Simona wydaje się idealnie odzwierciedlać ducha tamtych czasów – z racji zainteresowania marksizmem zaczął podróżować do Indii, potem zafascynował się ruchami posthipisowskimi, by w końcu zwrócić się ku anarchizmowi. Komputery były obecne w jego życiu już od lat szkolnych, a języka HTML nauczył się z nudów, podczas wyprawy do Londynu, gdzie pracował w sklepie z dywanami. Razem z kolegami zaczytywał się także

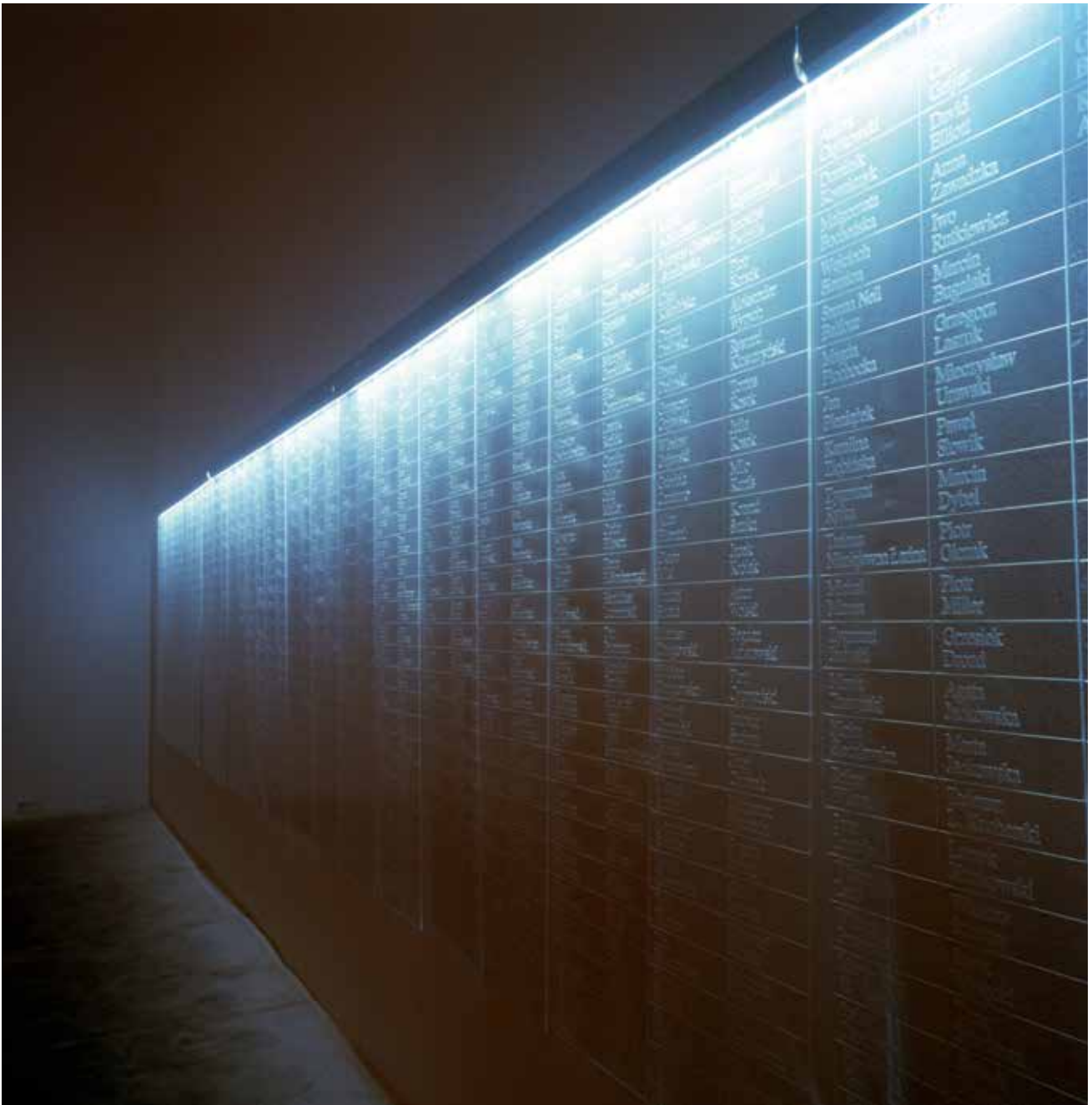
## **GDYBY SPRÓBOWAĆ NARYSOWAĆ MAPĘ POLSKIEJ SZTUKI INTERNETOWEJ PRZE- ŁOMU TYSIĄCLECI, SPRAWA WYGLĄDAŁA- BY DOŚĆ PROSTO – W WARSZAWIE ROZ- WIJAŁA SIĘ ALTERNATYWNA SCE- NA NET ARTU, A WE WROCŁAWIU DOMINO- WAŁA SZTUKA AKA- DEMICKA, CHRONIĄCA SIĘ POD SKRZYDŁAMI INSTYTUCJI.**

w kultowym, choć trudno dostępnym, „Mondo 2000”, „magazynie neopsychodelicznym”, poświęconym meandrom rozwijającej się wówczas kultury cyberpunkowej. Jak sam przyznaje, przez pewien czas odwiedzał WRO, ale ostatecznie zniechęcił go akademicki charakter pokazywanej tam sztuki. Simonowi bliższa była niefrasobliwa kultura niezależna i to do niej nawiązywał w swoich pracach, często można doszukać się w nich ducha ideologii DIY (*Do It Yourself*). Internet stanowił dla Simona przede wszystkim źródło wiedzy, która pozwalała mu na omińnięcie korporacyjno-instytucjonalnych reguł produkcji kultury i technologii. Uwidocznili się to w takich pomysłach jak *Zegarek elektroniczny domowej roboty* (2005) czy *Malarz samobójca* (2004), instalacja, której częścią była kukła wypchana materiałami wybuchowymi, wykonanymi chałupniczo

przez artystę. I choć epoka anarchistycznego Internetu skończyła się dawno temu, Simon nadal potrafi czerpać z niego informacje pozwalające mu odnieść się krytycznie do aktualnej sytuacji społeczno-ekonomicznej. Ciekawy przykład w tym kontekście stanowi choćby wykorzystanie przez artystę drukarek 3D (rzecz jasna domowej roboty) do produkcji rzeźb, które później stały się eksponatem na wystawie *Podróże na Wschód i na Południe* (BWA Wrocław, 2014). Simon swoimi pracami trafił w sam środek dyskusji o możliwościach oferowanych przez to urządzenie. Dzięki drukarce 3D można bardzo tanio wytwarzać różne produkty, od domów poczynając, a na broni kończąc. Z tego względu temat drukowania w tej technologii cieszy się coraz większym zainteresowaniem, także wśród artystów. Przykładem niech będzie jeden z ostatnich hitów gwiazdy rapu o pseudonimie M.I.A., piosenka *Double Bubble Trouble*.

## **KRYTYKA – PAPIEREK LAKMUSOWY INTERNETU**

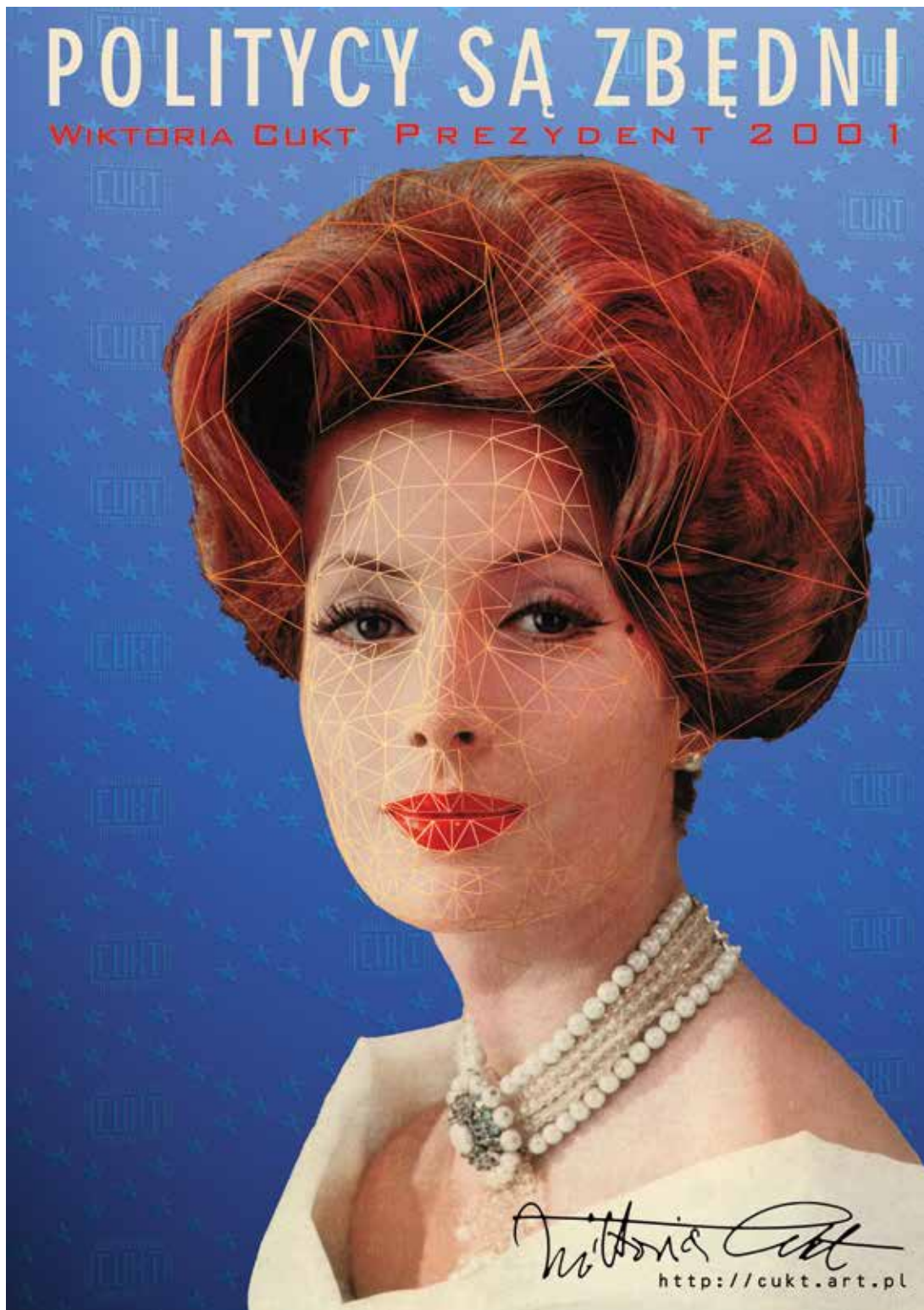
Pytanie, jak Internet oddziaływał na sztukę i scenę artystyczną, jest raczej kłopotliwe. Na pewno oferował nowe możliwości, usprawniał komunikację i był tematem sam w sobie, ale czy wpłynął na sztukę jako taką? Czy za jego sprawą dokonała się jakaś estetyczna rewolucja? Czy sposób działania instytucji sztuki zmienił się



**ZUZANNA JANIN**

*Pamięć (imię i nazwisko)*, 1993–1994; wystawa *Co za piekło co za raj*,  
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1999, fot. Mariusz Michalski





**CUKT**

plakat do kampanii Witorii CUKT, 2000, dzięki uprzejmości artystów

o sto osiemdziesiąt stopni? Skłaniam się raczej ku stwierdzeniu, że na ten moment trzeba było w Polsce długo poczekać. Istnieje jednak dziedzina, w której Internet wywołał ferment i widocznie wpłynął na jej funkcjonowanie – to krytyka artystyczna. Co więcej, wpływ sieci na krytykę także dziś pozostaje gorącym tematem, często podejmowanym przez samych krytyków.

Nowa, internetowa epoka w krytyce artystycznej zaczyna się około 1997 roku, wówczas bowiem pojawiły się w sieci dwa nowe pisma o sztuce: „Raster” i poświęcona fotografii „Fototapeta”. Każde z nich funkcjonowało wcześniej w formie papierowej. „Fototapetę” od 1992 roku wydawała Mała Galeria Związku Polskich Artystów Fotografików (ZPAF), jej redakcja mieściła się (i nadal mieści) w CSW Zamku Ujazdowskim. Pismo otworzyło swoją stronę internetową 1 lutego 1997 roku (fototapeta.art.pl). Witryna ta istnieje do dziś, a jej redaktorem jest Marek Grygiel.

Jednak bardziej od statecznej „Fototapety” w pamięci zapisał się niefrasobliwy „Raster”. Pismo to, określane nieraz jako kultowe, stało się dziś jednym z kluczowych punktów odniesienia w dyskusjach o krytyce. Sukcesu „Rastra” nie byłoby jednak, gdyby nie Internet. Chociaż wydawany przez Gorczycę i Kaczyńskiego zin miał charakter prowokacyjny, a rastrowcy starali się rozprowadzać go po najważniejszych galeriach w Polsce, to nie wolno zapominać, że ich możliwości pozostawały ograniczone. W przeciwieństwie do „Fototapety” „Raster” był pismem o undergroundowym rodowodzie i nie wspierała go finansowo żadna instytucja. Wydanie każdego numeru stanowiło więc nie lada wyzwanie, co więcej, było uzależnione od dobrej woli wielu osób, które zgadzały się pomagać rastrowcom za darmo. Z tego powodu zin wychodził rzadko i nieregularnie. Przełom nastąpił wraz z zagospodarowaniem „Rastra” na witrynie darta.art.pl. Prowadzenie strony nie wymagało nakładów finansowych i okazało się dużo prostsze pod kątem logistycznym – „Raster” przekształcił się z nieregularnika w tygodnik. Trafił na dobry moment – w Polsce brakowało akurat pism o sztuce, szybko stał się więc istotnym medium wymiany informacji ze świata artystycznego. Jego zasadnicza funkcja nie polegała jednak

**ISTNIEJE JEDNAK  
DZIEDZINA, W KTÓREJ  
INTERNET WYWOŁAŁ  
FERMENT I WIDOCZ-  
NIE WPŁYNAŁ NA  
JEJ FUNKCJONOWANIE  
– TO KRYTYKA ARTY-  
STYCZNA. CO WIĘCEJ,  
WPŁYW SIECI NA KRY-  
TYKĘ TAKŻE DZIŚ PO-  
ZOSTAJE GORACYM  
TEMATEM, CZĘSTO PO-  
DEJMOWANYM PRZEZ  
SAMYCH KRYTYKÓW.**

na tym, że prowokował krzykliwym stylem, ale na tym, że stanowił alternatywę dla mediów mainstreamowych. Informował o sprawach, o których nie pisała „Gazeta Wyborcza”, krytykował „Gazetę Polską” czy „Super Ekspres”, używał głosu innym krytykom i artystom oraz stanowił przestrzeń środowiskowej dyskusji. W pewnym sensie jednoczył zatem środowisko artystyczne, które zyskało wyrazistą reprezentację w ówczesnym ubogim, lecz już agresywnym pejzażu medialnym. Informacyjno-komentująca funkcja magazynu wpłynęła siłą rzeczy na stosowany z reguły w piśmie język – uproszczony, wyzbyty akademickiego żargonu, a jednocześnie silnie wartościujący.

Strona „Rastra” rozwinęła się w pełni w 2000 roku, a zakończyła swoją działalność w 2005 roku. Niedługo potem powstało jednak kolejne pismo internetowe. Impuls tym razem przyszedł z Krakowa. Łukasz Guzek, prowadzący od 1988 roku niezależną galerię QQ (razem z Cezarym Woźniakiem i Krzysztofem Klimkiem), w 1997 roku postanowił założyć stronę WWW owej galerii. Podstaw języka HTML nauczył się na warsztatach van der Haagen w CSW Zamku Ujazdowskim. Dostrzegając w Internecie nowe możliwości dla sztuki, postanowił w 2000 roku przenieść ideę warsztatów komputerowych do Krakowa, gdzie razem z Efką Szczyrek zrealizowali projekt *Cafe9*, zakończony publikacją w sieci net artowych prac zaproszonych artystów (między innymi: Artura Tajbera, Marka Chołoniewskiego, Anny Janczyszyn, Barbary Maroń). Projekt trwał do wiosny 2001 roku, a jego kontynuacją stała się strona spam.art.pl. Pismo to, wydawane przez Stowarzyszenie Fort Sztuki, działało od 2002 roku, jego redaktorem był Łukasz Guzek. Ciekawą odnogą *Cafe9* stanowiła także witryna grzenda.pl, prowadzona przez Efkę Szczyrek i pomyślana jako prześmiewczy, feministyczny brukowiec.

Pismo spam.art.pl nastawione było głównie na prezentację i komentowanie sztuki konceptualnej, performansów, instalacji oraz multimediów. W swoim charakterze odzwierciedlało entuzjastycznego ducha wczesnej kultury internetowej, co pozostało zgodne z ideą magazynu: „kultury mamy tyle, ile sami sobie stworzymy”. Z dzisiejszej perspektywy spam.art.pl może stanowić smutny przykład

w dyskusji o przechowywaniu danych w sieci. Obecnie strona nie istnieje, nie ma też swojego archiwum (w przeciwieństwie do „Rastra”), dlatego dostęp do opublikowanych tam prac jest wysoce utrudniony. Pewne wyobrażenia na temat pisma mogą dać materiały zgromadzone na stronie Internet Archive (archive.org).

Kolejny krok milowy w relacji krytyka–Internet stanowi „Obieg”. Słynne pismo CSW Zamku Ujazdowskiego, które założone zostało przez Wojciecha Krukowskiego w 1987 roku, jeszcze pod skrzydłami Akademii Ruchu, po wydaniu sześćdziesiątego czwartego numeru drukowanego zawiesiło działalność. Wznowiono je w 2004 roku z inicjatywy Adama Mazura (obecnie pismo znów się nie ukazuje). Od tamtej pory „Obiegowi” towarzyszyła strona internetowa. Istotny wpływ na rozwój tej witryny miał Mazur, który w 2007 roku został redaktorem naczelnym pisma (Grzegorz Borkowski objął stanowisko szefa działu wydawniczego CSW). Dzięki staraniom nowego kierownictwa „Obiegu” za opublikowane na stronie teksty zaczęto płacić, co podniosło rangę internetowego wydania pisma. Dodatkową innowacją była rubryka z blogami poszczególnych krytyków, kolekcjonerów czy artystów: Izabeli Kowalczyk, Magdaleny Ujmy, Agaty Araszkiewicz, Piotra Bazyliki i Krzysztofa Masiewicza, Wojciecha Wilczyka oraz innych (lista blogów, niezmieniona od kilku lat, nadal jest dostępna na stronie pisma). W witrynie „Obiegu” pojawiło się również forum, z czasem zaczęto tam publikować także kolejne numery pisma „Artmix”. Ważną zmianą było zamieszczanie na stronie reklam innych instytucji sztuki.

Modyfikacje dokonane w witrynie „Obiegu” wydają się idealnie wpisywać w procesy transformacyjne Internetu. Sieć już od 2001 roku zaczęła zmieniać swój model funkcjonowania, głównie dzięki serwisom internetowym, w których podstawową rolę odgrywała treść zamieszczana przez samych użytkowników. To zjawisko – określane powszechnie jako Web 2.0 – zaczęło być widoczne w Polsce około 2005 roku, wraz z rosnącą popularnością platform blogowych, takich jak choćby blox.pl, blogger.com czy wordpress.org (obecnie najpopularniejszy jest tumblr.com). Z czasem do tego pejzażu dołączyły także media społecznościowe – w Polsce na początku było to Grono, potem Nasza Klasa, które następnie zastąpił ich konkurent zza oceanu, Facebook. Początki spersonalizowanego Interne-

tu wyglądały stosunkowo niegroźnie, co więcej, dawały krytyce artystycznej nowe, pożyteczne narzędzia. Wcześniej, aby mieć stronę WWW, trzeba było znać choćby podstawy języka HTML, potem bloga na określonym serwisie mógł mieć już każdy, bez względu na swoje techniczne przygotowanie. Specyficzny charakter blogowej sytuacji, opierający się przede wszystkim na ekspozowaniu jednostki i jej poglądów, sprzyjał powstawaniu tekstów intymistycznych, umożliwiając wypełnianie luk w dyskursie artystycznym bardziej subiektywną (i nieskrępowaną!) refleksją oraz wreszcie służył autokreacji samych krytyków. I tak na przykład Magdalena Ujma pisała bloga „krytyczki na skraju załamania nerwowego” i już pierwszy jej post stanowił rodzaj osobistego zwierzenia, dla Izy Kowalczyk natomiast blog stał się jedną z istotnych przestrzeni wprowadzania dyskursu feministycznego. Dzieckiem swoich czasów pozostaje także Jakub Banasiak, który karierę zaczynał jako troll na forum „Obiegu”, potem zaś założył własnego bloga „Krytykant” i bardzo szybko stał się jednym z najbardziej wyrazistych krytyków sztuki. Z drugiej strony blogi umożliwiły powstanie konserwatywnej „sceny alternatywnej”, reprezentowanej przez grupę The Krasnals i Drugi Obieg, później także Andrzeja Biernackiego i jego Galerię Browarną.

Ciekawy pozostaje również fakt, że „Obieg” za czasów Adama Mazura dokonał przewartościowania pojęcia pracy w Internecie. Do tej pory bowiem sieć była miejscem dobrowolnej działalności i strukturalnie przypominała anarchistyczną komunę. Pionierom polskiego Internetu przez myśl nawet nie przeszło, że za swoją pracę mogą domagać się wynagrodzenia – nie dlatego, że tak nisko siebie cenili, ale z racji tego, że ich działalności towarzyszyło utopijne przekonanie o budowaniu mostu do lepszego świata,

którym trzeba podzielić się ze wszystkimi. Oczywiście działo się to w czasach, kiedy Internet nie był traktowany całkiem serio i nie miał takiej rangi jak dziś (przypomnę, że obecnie za niefortunną wypowiedź na Facebooku można trafić do sądu, czego przykład stanowi sprawa Ewy Wójciak). Zapewne w 2007 roku coraz trudniej było podzielać ten entuzjazm, a i sam Internet się zmienił. Z jednej strony stawał się coraz powszechniejszy, z drugiej zaś sformalizowany, ulegał komercjalizacji. Podobnie „Obieg” nie był takim piśmem jak choćby niezależny „Raster”.

**SPECYFICZNY CHARAKTER BLOGOWEJ SYTUACJI, OPIERAJĄCY SIĘ PRZEDĘ WSZYSTKIM NA EKSPONOWANIU JEDNOSTKI I JEJ POGLADÓW, SPRZYJAŁ POWSTAWANIU TEKSTÓW INTYMISTYCZNYCH.**

Jako że powstawał pod auspicjami instytucji, publikował teksty bardziej analityczne i akademickie. Zamieszczenie na stronie reklam innych galerii stanowiło więc kolejny krok we wdrażaniu krytyki w instytucjonalne mechanizmy produkcji (wtedy chyba jeszcze nie warto było mówić o mechanizmach rynkowych). Krytyka internetowa straciła dawną swobodę, ale zyskała za to większy autorytet oraz wsparcie.

Złoty okres działalności „Obiegu” zakończył się w 2010 roku, wraz z pojawieniem się w CSW Zamku Ujazdowskim nowego dyrektora, Fabia Cavallucciego. Niedługo potem Adam Mazur odszedł z redakcji pisma, które, niedofinansowane, zastygło w swojej formie sprzed paru lat. W tym samym czasie zaczęła również spadać aktywność blogerów, tak więc obecnie lista polecanych przez „Obieg” blogów to raczej spis linków do archiwów dawnej działalności prowadzących je krytyków. Na ich miejsce pojawiły się nowe blogi, ale pisane już były przez zupełnie inne osoby – głównie młodych ludzi, jeszcze studentów, dla których tego rodzaju aktywność stanowiła etap w budowaniu doświadczenia zawodowego. Tak właśnie wyglądała sytuacja w przypadku funkcjonującej od 2011 do 2013 roku Gabloty Krytyki, założonej przez Kubę Marię Mazurkiewiczą i Łukasza Izerta na warszawskiej ASP. Gablota Krytyki działała jako platforma blogowa, której przyświecała szlachetna idea tworzenia przestrzeni dla krytycznej dyskusji o sztuce w obrębie uczelni. Pomysł dobry, ale krótkoterminowy – autorzy projektu szybko zarzucili działalność dla innych zajęć. Czas funkcjonowania Gabloty Krytyki to także moment, kiedy zainteresowanie wszystkich coraz bardziej skupiało się na Facebooku.

W zasadzie bardzo szybko zauważyliśmy, że Facebook ma duży wpływ na krytykę, co więcej, że w ogóle zmienił się sposób funkcjonowania w Internecie. Przykładowo Magdalena Ujma na swoim blogu skarżyła się, że ów portal wysysa z niej energię do tego stopnia, że nie chce się jej już pisać na blogu, z kolei Łukasz Gorczyca na stronie dwutygodnik.com złowieszco przepowiadał, że nadchodzi koniec krytyki artystycznej, ponieważ niedługo zastąpią ją facebookowe lajki i populistyczny głos bezimiennych mas. I choć krytyka jako nieodłączny element systemu instytucjonalno-rynkowego wydaje się wystarczająco konserwatywna i autonomiczna, by przetrwać „rewolucję lajka”, nie sposób zignorować pewnych faktów. Przede wszystkim media społecznościowe i Internet przededefiniowały system naszej pracy, który stał się dużo płynniejszy. W sieci przebywamy właściwie już cały czas, więc nasza prywatność miesza się w niej z tym, co

publiczne, w zupełnie nieskrępowany, a czasem nawet dwuznaczny sposób. W biurze siedzimy na Facebooku, YouTube i Twitterze, a po powrocie do domu jeszcze odpisujemy na e-maile i dalej moderujemy nasze fanpage'e albo udzielamy się w facebookowych dyskusjach. Nieprzerwany napływ nowych informacji i bodźców sprawia, że nasza uwaga jest nieustannie rozproszona i mamy problemy z koncentracją. Nic nie robiąc, ciągle pracujemy, w dużej mierze jednak nie na swoje konto. Największe zyski z naszej pracy czerpią ostatecznie korporacje, do których należą internetowe serwisy rządzące współczesną siecią.

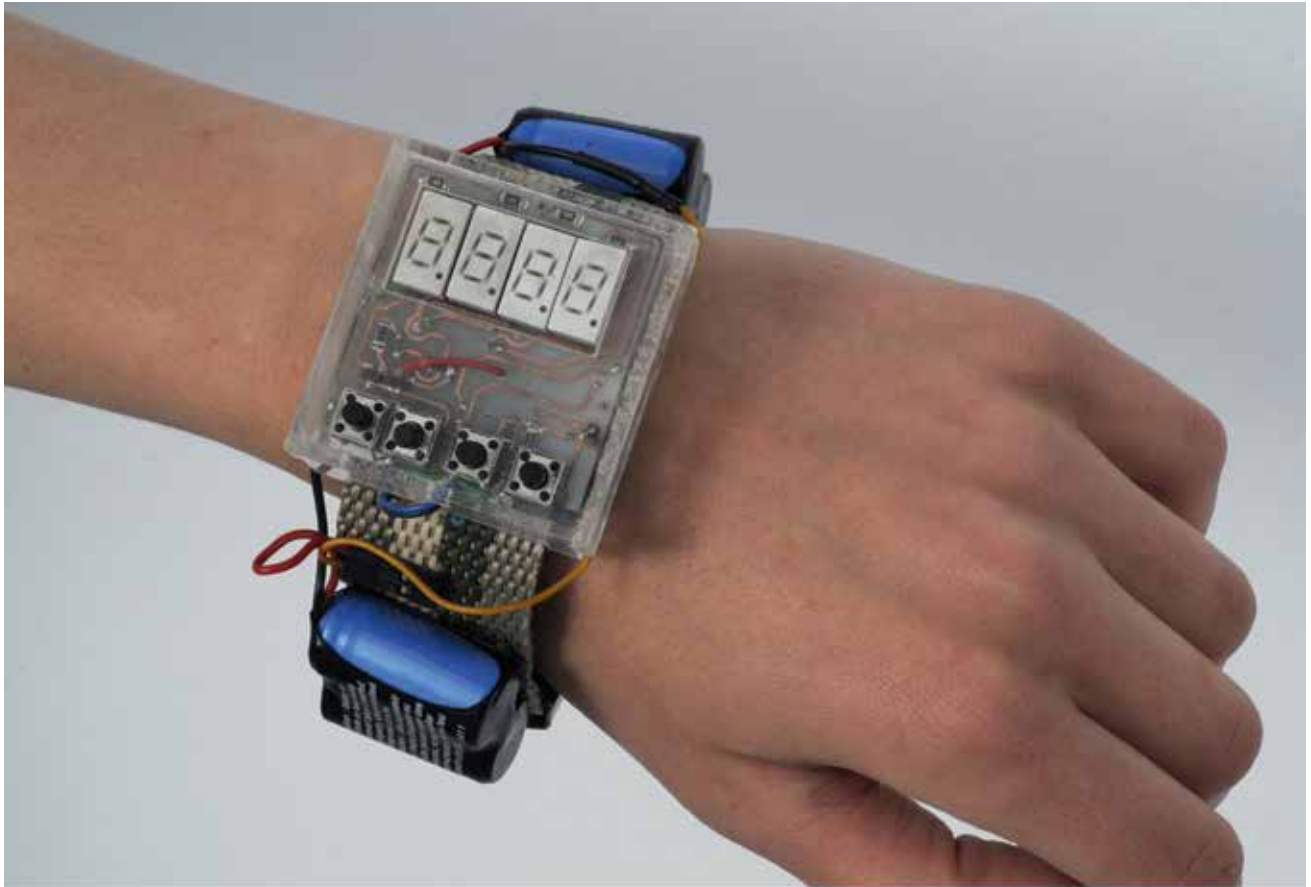
Co ciekawe, polska krytyka artystyczna stara się jakoś odpowiedzieć na wyzwanie rzucone jej przez Internet. Założona w 2009 roku witryna dwutygodnik.com, choć stanowi stronę w pełni internetowego pisma, w swoim layoutcie i sposobie publikacji materiałów nawiązuje do form papierowych. Jeszcze radykalniej postąpili redaktorzy powstałego w 2013 roku magazynu „Szum”, którzy postanowili powrócić do idei wydawania pisma drukowanego. Remedium na hiperboliczne przyspieszenie Internetu ma być zatem spowolnienie i systematyzacja dyskursu.

### JAKA PIĘKNA KATASTROFA

Rodzimi krytycy starają się zwolnić i wprowadzić własne reguły gry, ale trudno nie zauważyć, że Internet nie czeka. Co więcej, zaczyna być coraz bardziej obecny i towarzyszy nam nie tylko w pracy i domowym zaciszu, lecz także w podróży, klubie, muzeum, na ulicy... Łączy stają się szybsze, a elektroniczne nośniki poręczniejsze (tylko czekać, kiedy Google Glassy, już w hipsterskich oprawkach, pojawią się na naszych nosach). W środowisku artystycznym przechwalać się lajkami nie wypada, ale i tak wszyscy uważnie śledzimy strony autorów najbardziej lubianych przez nas wpisów i zdjęć. Szum informacyjny narasta i zdaje się, że nic go nie powstrzyma. Skoro nie możemy wrócić do dawnego ładu, to co nam pozostaje? Niektórzy w Internecie już o tym wiedzą – należy jeszcze zwiększyć tempo, aż do ostatecznej eksploatacji i samozniszczenia albo rewolucji. Zbawienną moc katastrofy szczególnie podkreśla teoria akceleracjonizmu – termin ten stworzył Benjamin Noys, opierając się na antykapitalistycznych wątkach pochodzących z *Anty-Edypa* Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego, pism Jeana-François Lyotarda (*Économie libidinale*, 1974) i Jeana Baudrillarda (*L'échange symbolique et la mort*, 1976).

O akceleracjonizmie zaczyna się mówić również na gruncie estetyki, szczególne zasługi na tym polu ma amerykański krytyk kultury Steven Shaviro. Do huraoptymistycznego przyspieszenia i pograżenia się w swoiście





**JANEK SIMON**

*Zegarek elektroniczny domowej roboty, 2005, dzięki uprzejmości artysty*



**ANNA PŁOTNICKA**

*Performance na życzenie, 2001, dzięki uprzejmości artystki*

rozumianym sadomechanizmie wzywają także redaktorzy kultowego „DIS Magazine”. Ten ostatni celebrytuje kulturę korporacyjną i jej fetysze (zdjęcia stockowe, napoje energetyczne Monster Energy, sportową odzież, biurowy wystrój wnętrz, kosmetyki marki AXE, tworzywa sztuczne, futurystyczny dizajn), tworząc z nich podstawę swojej cyber- i posthumanistycznej narracji. Wyłaniający się z niej człowiek jest piękny i nienaturalny. Otoczony elektroniką, z wymazanymi w Photoshopie niedoskonałościami skóry, spokojnie patrzy na pograżający się w chaosie świat, jego jedynym komentarzem jest uśmiech i deklaracja jeszcze wydajniejszej pracy.

Akceleracjonizm oraz jego kulturowe subnurdy, takie jak *normcore*, *vaporwave* i *seapunk* (ostatnie dwa to właściwie gatunki muzyczne, niemniej towarzyszy im przemysłowa ikonografia wizualna), stanowią estetyczny trzon zjawiska określanego jako sztuka postinternetowa. Termin ten po raz pierwszy zaproponowała w 2008 roku artystka i badaczka Marisa Olson, próbując opisać wpływ sieci na życie codzienne i praktykę artystyczną. Nawiązywał on także do estetyki postmediów, zdefiniowanej w 2001 roku przez Lva Manovicha. W najpopularniejszym ujęciu terminem sztuki postinternetowej określa się twórczość powstałą po 2005 roku (a więc już po rewolucji Web 2.0), zarówno tę znajdującą się w sieci, jak i tę zmaterializowaną w galeryjnej przestrzeni, „przekładającą” język digitalny na fizyczny. W tym aspekcie sztuka postinternetowa stanowi część estetycznego trendu nazywanego, za angielskim dizajnerem Jamesem Bridle’em, Nową Estetyką, który jest niczym innym jak spostrzeżeniem, że język wizualny technologii i Internetu coraz bardziej przesiąka do świata fizycznego, wywierając znaczący wpływ na modę, projektowanie, muzykę i inne dziedziny kultury.

W Polsce trudno mówić o wyrazistej scenie postinternetowej, można jednak znaleźć artystów odwołujących się do tego nurtu. W najbardziej bezpośredni sposób czynią to twórcy związani ze środowiskiem streetartowym – Pikaso (właściwie Michał Linow), Stach Szumski i Rafał Czajka (jest on również projektantem, stworzył własną markę ubrań Hazz). Niemniej warto podkreślić, że wspomniani artyści dzielą swoją aktywność na akcje w przestrzeni publicznej i te w Internecie, swoje grafiki publikują na blogach, sieć służy im także do komunikacji z innymi artystami. Obok nich wymienić należy jeszcze Dominika Podsiadłego, Leszka Onaka i Łukasza Podgórnego, którzy skupiają się wyłącznie na działalności w Internecie. Onak i Podgórn tworzą artystyczno-literacki duet „cichy nabiau”, a ten ostatni to dawny członek grupy Perfokarta

(tworzonej między innymi przez Romana Bromboszcza, Tomasza Pułkę i Tomasza Misiaka), zajmującej się poezją cybernetyczną.

Najprawdopodobniej najciekawszą propozycją *stricto* sieciową była Billy Gallery, internetowa galeria, założona przez Tymka Borowskiego i Pawła Sysiaka w 2012 roku. Tworzone przez siebie filmy publikowali na YouTube, koncentrując się w nich głównie na kwestiach egzystencjalnych, widzianych jednak z perspektywy współczesnego artysty. Ich prace wyróżniały się pod kątem estetycznym – nie naśladowały nowoczesnej poetyki w stylu „DIS Magazine”, ale przypominały raczej proste, rysunkowe filmiki instruktażowe. W 2013 roku z Billy Gallery odszedł Tymek Borowski, zastąpił go Jaś Domicz. Obecnie Billy Gallery, w składzie Sysiak i Domicz, funkcjonuje jako sieć blogów, na których duet wymienia się swoim materiałem wizualnym, co może nieco przypominać działalność satyrycznej platformy The Jogging, bardzo popularnej w międzynarodowym net środowisku. Natomiast Tymek Borowski razem z Rafałem Dominikiem i Katarzyną Przewzańską założyli Czosnek Studio, skupiając się na projektowaniu oraz na współpracy z instytucjami artystycznymi na poziomie organizacji wystaw (najchętniej z ich usług korzysta Muzeum Sztuki Nowoczesnej).

Jeśli chodzi o sztukę publikowaną na YouTube, wyróżnia się tu Ada Karczmarczyk, która od czasu swojego debiutu w 2006 roku przeszła zdumiewającą ewolucję – z emo-dziewczyny dokumentującej swoje życie na vlogu Karczmarczyk stała się natchnioną propagatorką popkatołicyzmu, piosenkarką i prorokinią. Jej prace, choć estetycznie mogą przypominać inne internetowe produkcje, powstają w rzeczywistości z nieco odmiennych inspiracji.

Outsiderem w swojej dziedzinie pozostaje Wiktor Kółowiecki, autor serii filmów *Poradnik uśmiechu*, opublikowanych na kanale Kraina Grzybów TV. Opowieści o przygodach Agatki i wiewiórki Małgosi zaskakująco szybko podbiły Internet i zdobyły rzeszę fanów, najprawdopodobniej dzięki swojej niesamowitej aurze. Akcja *Poradnika uśmiechu* toczy się w bliżej nieustalonym miejscu i czasie, ale pozostają one jakby „znajome”, gdyż przywołują wspomnienia z lat dzieciństwa. Pomysły oraz rozmowy dwóch głównych bohaterów są jednak na tyle absurdalne i niepokojące, że stają się sugestią istnienia innego, bardziej przewrotnego znaczenia tych filmów. Powracający motyw grzyba interpretowany jest często jako metafora bomby atomowej. Za melancholijnymi wizjami kryje się więc złowieszczą przepowiednia końca świata. *Poradnik uśmiechu* zalicza się do najlepszych prac odwołujących się do pojęcia hauntologii,

mającego swoje źródła w *Widmach Marksa* Jacques’a Derridy. W Polsce hauntologią zajmuje się przede wszystkim Olga Drenda, autorka bloga Hauntologia Polska (duchologia.tumblr.com).

W dziedzinie sztuki instalacji wyróżnia się Piotr Łakomy, Gregor Różański oraz duet Bracia, tworzony przez Agnieszkę Klepacką i Macieja Chorążego. U tych ostatnich inspiracje kulturą sieciową są raczej luźne i opierają się głównie na przechwytywaniu popularnych motywów, charakterystycznych na przykład dla seapunku (tropik) i wizualnej trashowości, przywodzącej na myśl internetowe śmietnisko. Podobnie sprawa wygląda w przypadku Piotra Łakomego, który w swoich instalacjach chętnie sięga po syntetyczne materiały, kuszące futurystyczną elegancją. Bardziej świadomie sztukę postinternetową uprawia Gregor Różański – bliska mu jest korporacyjna ironiczność w stylu „DIS Magazine”. Artysta ten zainteresowany jest również krytyką instytucjonalną – razem z Romualdem Demidenką założyli platformę New: Art Center, skoncentrowaną na badaniu nowoczesnych strategii muzealnych i kuratorskich (obecnie działa jako blog). Sam Demidenko pełni z kolei funkcję kuratora wystawy *Is It Art or Is It Just* w BWA Zielona Góra (2014). Ekspozycję tę należy uznać za pierwszy zbiorowy pokaz sztuki postinternetowej w Polsce, do wzięcia udziału w nim zaproszeni zostali twórcy zarówno polscy, jak i zagraniczni. Jedną z uczestniczek była na przykład młoda artystka Anna Maria Łuczak, jej brat, Maciej Łuczak, prowadzi w Łodzi Pracownię Portretu – galerię, która chętnie gości między innymi artystów nawiązujących do nowych, internetowych estetyk. Odkrywaniem tego rodzaju twórczości zajmuje się ostatnio również Muzeum Sztuki Nowoczesnej, gdzie we wrześniu otwarta zostanie wystawa prezentująca uznanych artystów międzynarodowej sceny postinternetowej. Jej kuratorką jest Natalia Sielewicz. O Muzeum Sztuki Nowoczesnej warto wspomnieć także z innego powodu – to instytucja przodująca we wdrażaniu nowoczesnych rozwiązań muzealnych, co stanowi rezultat współpracy z Czosnek Studio, choć duże znaczenie w tym kontekście mają także interaktywne przewodniki, które zaczęło opracowywać samo muzeum. Pierwszym z nich był przewodnik po pokazie *Co widać. Polska sztuka dzisiaj* (2014) i trzeba mieć nadzieję, że nie był również

ostatnim oraz że inne instytucje pójdą w ślad Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Jak na razie bowiem internetowa działalność większości z nich koncentruje się głównie na Facebooku, niektóre tylko muzea i galerie powoli oswajają się z Instagramem, ale to nadal zbyt słaba aktywność w tym polu, zwłaszcza w porównaniu z oferowanymi możliwościami. Dobry przykład może stanowić tutaj projekt Zuzanny Stańskiej, aplikacja DailyArt.

Analiza zawikłanej relacji sztuka–Internet niesie ze sobą rozmaite pytania, na przykład: co dokładnie jest sztuką postinternetową i czy w ogóle warto używać tego pojęcia? Termin ten, tak jak zawsze w przypadku kłopotliwych definicji, nie obejmuje całego spektrum aktywności twórczej, która związana jest z Internetem. Szukając przykładów na rodzimym gruncie, można by spytać: co z kolektywem New Roman, galerią Czulość, duetem Slavs and Tatars, Cipedrapskuad, a nawet gwiazdą ostatnich miesięcy Honoratą Martin, z zapalem pstrykającą sobie *selfie*? Bu-

dowanie jakichkolwiek podziałów staje się tym trudniejsze, że za samym słowem „Internet” kryje się tak wiele zjawisk, iż zasadniczo nie da się stwierdzić: to jest internetowe, a tamto nie. Zastanówmy się bowiem: czym byłaby współczesna fotografia, gdyby nie blogi na tumblr.com, wyszukiwarka Google, Instagram i Photoshop? To samo pytanie dotyczy sztuki instalacji, wideo artu, malarstwa, a nawet performansów. Każdego rodzaju sztuka pozostaje uzależniona od narzędzi, jakimi jest wytwarzana. W momencie kiedy jednym z takich podstawowych narzędzi artysty staje się komputer, to w ten czy inny sposób wpływa to na pracę twórcy oraz jej rezultat. Internet dawno temu przestał być hobbyistycznym zajęciem nerdów i stał się zarówno miejscem, gdzie rodzą się nowe prawa czy konflikty, jak i przestrzenią, gdzie kwitnie bujna kultura, fascynująca miliony ludzi. Lepiej, abyśmy jej nie przegapili, choć pewnie niewielu z nas byłoby w stanie to uczynić. W końcu Internet nie puka już nieśmiało do naszych drzwi – on w nas jest, rządzi naszym umysłem i podpowiada, co powinniśmy robić w przyszłości. ☒

**PORADNIK UŚMIECHU  
ZALICZA SIĘ DO  
NAJLEPSZYCH PRAC  
ODWOŁUJĄCYCH SIĘ  
DO POJĘCIA HAUN-  
TOLOGII, MAJĄCE-  
GO SWOJE ŹRÓDŁA  
W WIDMACH MARKSA  
JACQUES’A DERRIDY.**





YES.pl

# YES

Patrycja Gardygajło ma na sobie obrączkę i pierścionek Éternel z Diamentem Idealnym YES® oraz komplet perel z diamentami.



**WYDZIAŁ  
ZARZĄDZANIA  
KULTURĄ  
WIZUALNĄ**

---

**INAUGURACJA**

**NOWEGO**

**BUDYNKU**

**PAŹDZIERNIK 2014**

---

**SZCZEGÓŁY NA STRONIE  
[kulturamiejsca.asp.waw.pl](http://kulturamiejsca.asp.waw.pl)**



## FELIETON

## DZIEŃ ŚWIRA

tekst: Wojciech Szymański

„Nie mam kiedy odpisywać na korespondencję. Pisze do mnie Rossmann, Pizza Hut”, konstatuje bohater *Dnia świra*, Adaś Miauczyński, w pamiętnej scenie ze skrzynką na listy, z której wylewa się ta „korespondencja”. Do mnie też piszą tylko Ikea i Peek & Cloppenburg, przed wyborami jeszcze politycy, nie podając jednak adresu zwrotnego. Sam zresztą również pisuję regularnie tylko do gazowni i elektrowni, z rzadka do ubezpieczalni. Szlachetną sztukę epistolografii rezerwuję dla e-maili i co bardziej rozbudowanych SMS-ów. Znak czasów, po których pozostaną oprawne w sztuczną skórę tomy e-maili zebranych, tweetów w wyborze i pod redakcją, krytycznych opracowań fb messengerów.

Gdyby komuś jednak przeszkadzać miał taki stan rzeczy i płakać miałby za „prawdziwymi listami”, spieszę z pocieszeniem: „Nie płaczcie”. Kiedy bowiem wszystkim zdawało się, że sztuka pisania prawdziwych listów umarła śmiercią naturalną, a odpisywać można tylko urzędem, zdarzył się w mieście Krakowie cud, że tak powiem, epistolarny.

A było tak. W czerwcu pracownicy Bunkra Sztuki opublikowali list otwarty, który adresowany był, jak to list otwarty, do opinii publicznej w ogóle, do prezydenta i wiceprezydenta miasta oraz do dyrektora i wicedyrektora miejskiego Wydziału Kultury w szczególności. Pretekstem do napisania go była kończąca się kadencja obecnego dyrektora galerii i konieczność zapelnienia wakatu w drodze konkursu. A że z konkursami jak z wyborami – nieważne, kto głosuje, ważne, kto liczy głosy – załoga Bunkra postulowała o, między innymi, powołanie do komisji konkursowej ekspertów działających w polu współczesnej kultury, wśród których znaleźliby się przedstawiciele Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA i Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej OFSW, a także o upublicznienie protokołu komisji konkursowej po zakończeniu obrad. W liście nadawcy zaprosili wszystkich chętnych do otwartej debaty na temat przyszłości galerii w formie spotkań organizowanych w jej przestrzeni.

Na list pracowników, w którym nie sposób było nie zauważyć autentycznej troski o los instytucji na przyszłej

mapie kulturalnej Krakowa wyrażonej przez załogę odwołującą się w nim do wypracowanej przez siebie w ubiegłym roku, póki co deklaratywnej, strategii instytucji jako miejsca artystycznego eksperymentu, nie odpowiedzieli konkretni adresaci (ci zaprosili załogę na spotkanie), lecz przywołane kurtuazyjnie w jego treści OFSW.

Odpowiedź forum nie dziwi mnie, gdyż niejako zostało ono zaproszone przez pracowników, dziwi zaś jej forma. Zamiast ograniczyć się do kurtuazyjnego jak zaproszenie „dziękujemy, postaramy się uczestniczyć w debacie i, jeśli taka wola miasta i załogi, nasz przedstawiciel/ka może znaleźć się w komisji konkursowej”, forum pozwoliło sobie na odpowiedź co prawda pozostającą co do meritum w zgodzie z listem pracowników, co do formy jednak pozostawiającą sporo do życzenia. Już w pierwszych słowach oświadczenia poetyka obłączonej twierdzy: „W Krakowie brakuje instytucji kultury, która generowałaby nową energię twórczą, jednoczyła i aktywizowała środowisko, i która byłaby nastawiona na działania o charakterze eksperymentalnym, alternatywnym na wysokim, międzynarodowym poziomie”. No więc cóż, uderz w stół, a ludzie listy piszą...

I wówczas ponad głowami pracowników Bunkra – słyszałem, że dyrektor galerii dostał jedynie awizo od rzeczniczki prasowej – odezwała się dyrektor MOCAK-u, Masza Potocka. No i, Redaktorzy kochani, napisała „Odpowiedź na oświadczenie OFSW ws. Bunkra Sztuki”. Stało tam, między innymi, że „duże instytucje publiczne nie są przestrzeniami eksperymentalnymi dla artystów. Są miejscami, gdzie odbiorca kontaktuje się ze sztuką przemysłaną. Dla takich instytucji pierwszoplanowe są potrzeby publiczności”. Potem było jeszcze o lewicy, instytucji – nie wiem wszak, której, gdyż nazwa nie padła – i podejrzliwości. Do dziś, Redaktorzy, Kraków nie może wyjść ze zdumienia, nie wie wszak, o czym dyrektor pisała – o Bunkrze czy o zarządzanym przez siebie muzeum – i, przede wszystkim, dlaczego, jeśli o Bunkrze pisała, dlaczego w ogóle pisała.

Cóż wtedy? Muszę kończyć, felieton nie będzie dłuższy, ale mam wiele zaległej korespondencji w skrzynce, gdyż piszą do mnie Rossmann, Pizza Hut i Ikea. Pozwolę sobie tylko na sugestię natury epistolograficznej: Szanowna Pani Dyrektor, gdy w swojej skrzynce znajdzie Pani katalog Ikei, nie będzie w złym tonie, gdy nie odpisze Pani, że regał Billy wprowadzie Jej się nie podoba, aczkolwiek zamierza go kupić. ☹





**EWA TUDORSKA W SWOJEJ GALERII**  
Dom Handlowy „Sezam”, Warszawa



## OBIEKT KULTURY

## FRONTEM

tekst i fotografie: Łukasz Izert

DO  
KLIENTA

**WARSZAWSKI SPÓŁDZIELCZY DOM HANDLOWY „SEZAM” (ARCH. ZBIGNIEW KARPIŃSKI I ANDRZEJ SIERAKOWSKI) ZAMKNIĘTO 10 SIERPNIĄ 2014 ROKU Z PRZEZNACZENIEM DO ROZBIÓRKI, NA JEGO MIEJSCU MA POWSTAĆ BIUROWIEC. CZTERDZIESTOPIĘCIOLETNI DZIŚ BUDYNEK STAŁ SIĘ KOLEJNĄ PO SUPERSAMIE OFIARĄ PRZEBUDOWYWANIA STOLICY. WRAZ Z „SEZAMEM” ZNIKNE AUTORSKA GALERIA EWY TUDORSKIEJ.**

„Sezam” został otwarty w 1969 roku jako ostatni element Ściany Wschodniej, założenia architektonicznego rozplanowanego wzdłuż ulicy Marszałkowskiej, między Alejami Jerozolimskimi a ulicą Świętokrzyską. Jego modernistyczna, jak na tamte czasy, bryła zaskakiwała prawie całkowitym brakiem okien, a niepowtarzalność budynku wyznaczały liczne neony, mozaiki i nowatorskie rozwiązania techniczne. Zdumiewał nowoczesnością i bogactwem asortymentu.

Pierwotnie w jego wnętrzach mieściły się należące do Spółdzielni „Społem” obszerne działy handlowe, kawiarnia oraz punkty usługowe, co czyniło z tego obiektu centrum życia miejskiego. Od początku istnienia współtworzył on zatem charakter okolicy, skupiał wokół siebie drobny handel i życie społeczne, a jego witryny dyktowały style i mody.

Każda dekada zostawiła na „Sezamie” swoje ślady. Jako reprezentacyjny dom handlowy stolicy był kolejno: narzędziem propagandy, oknem na Zachód, wyznacznikiem zmian ustrojowych.

Budynek był kilkakrotnie przebudowywany. Począwszy od końca lat 80. ubiegłego wieku, zaczął zatracać swoją wyrazistość, znikły mozaiki, neony, gasło zewnętrzne

oświetlenie. To w nim, w szklanej przybudówce, otworzył się w 1992 roku pierwszy w Polsce McDonald’s (arch. Stefan Kuryłowicz). W latach 90. XX wieku zaczęły pojawiać się na „Sezamie” chaotycznie wieszane reklamy, przysyłające mocno już wtedy poszarzałą elewację, by ostatecznie na początku XXI wieku zakryć go całkowicie.

Od końca lat 90. ubiegłego wieku „Społem” wynajmowało powierzchnię handlową w „Sezamie” drobnym przedsiębiorcom po atrakcyjnych, jak na centrum miasta, cenach. Jedną z najemców była Ewa Tudorska, malarka, bizneswoman, absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych z 1980 roku. Wówczas to swoje dyplomy obronił też między innymi Jarosław Modzelewski i Marek Sobczyk. Tudorska związała swoją działalność z „Sezamem”, w 2001 roku, kiedy to, mijając jego witryny, wpadła na pomysł otwarcia w jednej z nich swojej galerii. W tym samym roku rozpoczęły działalność również Galeria Raster i Fundacja Galerii Foksal.

Z Ewą Tudorską spotkałem się miesiąc przed zamknięciem „Sezamu”, nasza rozmowa odbyła się w jej galerii w witrynie, przy kawie z kawiarnianego automatu „Społem” i słodkich pasztecikach z serem (na wagę).







**GALERIA AUTORSKA EWY TUDORSKIEJ**  
Dom Handlowy „Sezam”, Warszawa

**Łukasz Izert: Od ponad dwunastu lat prowadzi pani autorską galerię w witrynie „Sezamu”. Dlaczego zdecydowała się pani akurat na to miejsce i na własną działalność?**

Ewa Tudorska: Jeżeli mam o tym opowiedzieć, muszę cofnąć się do moich początków, ale nie do urodzenia, proszę się nie bać [śmiech]. Do początków pracy. To był 1980 rok – rok obrony dyplomu na warszawskiej akademii i wielkiego znaku zapytania: co ja będę robić? Na samym początku spędziłam jeden dzień w szkole podstawowej na Szmulkach. Byłam „panią od rysunku”. Właściwie już wtedy podjęłam decyzję, że jakkolwiek etat jest nie dla mnie. Potem zaczęła się moja współpraca z galeriami, bo szybciej postanowiłam, że zajmę się malarstwem. Tym bardziej że kiedy jeszcze zaczynałam studia, myślałam o malarstwie, ale jako człowiek twardo stąpający po ziemi stwierdziłam, że kierunkiem powinna być grafika, która ma w sumie tyle samo godzin malarstwa, a jednak daje jakieś konkretniejsze umiejętności, na „w razie czego”. No i zaczął się mój marsz po galeriach. Niewiele funkcjonowało wówczas galerii prywatnych, istniały głównie te państwowe, najwięcej w Warszawie, to była sieć Spółdzielni Plastyka. Dziś działa pod tym szyldem chyba już tylko jedna galeria. Po tym, jak nastał wolny rynek, prawie wszystkie się one sprywatyzowały. Spółdzielnia Plastyka straciła wtedy większość swoich galerii. Właścicielami stali się, sprytnie wówczas postępujący, ich dotychczasowi pracownicy. Ludzie, nikogo nie obrażając, bardzo mili, ale przypadkowi na swoich stanowiskach. Obecnie wszystkie te sprywatyzowane galerie już padły, z jednego powodu, tego, o którym zaraz powiem. Po mniej więcej piętnastu latach współpracy postanowiłam się od tego odciąć i zająć się sama sobą. To może zabrzmieć jak... anegdota, ale opowiem panu, jak niegdyś wyglądała sprzedaż, jak kształtowały się ceny i jakie kierowały tym wszystkim zasady. Jedną z największych wówczas galerii – duża witryna, widoczna z ulicy, parę miejsc do parkowania przed nią, już po sprywatyzowaniu – nie miała w zwyczaju wywieszać cen przy obrazach. Ceny były tworzone *ad hoc*, w zależności od tego, jak wyglądał i czym przyjechał klient. Jeżeli przed galerią parkował bardzo drogi samochód, a i odzienie jego kierowcy [śmiech] było godziwe, to ów klient dostawał marżę w wysokości pięciuset procent. Tak to wyglądało. Oczywiście wiadomo, jaki to miało wpływ na obrót. Panie, które pracowały w tych galeriach, nauczone przez poprzedni system pewnego stylu pracy, czyli siedzenia z gazetą i jedzenia czegoś

tam, właściwie reagowały tylko na te wspomniane dobre samochody. Sprzedaż była przez to coraz gorsza, a jeszcze wtedy wlaź w to VAT. To była praktyka cenowa w galeriach, z którymi ja współpracowałam na zasadzie komisji, bo przecież galerie wówczas nic nie kupowały, zresztą tak jak i dziś nie kupują. Proporcje cenowe wyglądały następująco – przedstawię to na łatwym do przeliczenia przykładzie – cena autorska to tysiąc złotych, do tego dwudziestodwuprocentowy VAT, to tysiąc dwieście dwadzieścia złotych, a do tego jeszcze marża, od tysiąca pięciuset do dwóch tysięcy złotych... Ile to już mamy?

**Trzy tysiące dwieście dwadzieścia złotych.**

Tak, mamy trzy tysiące dwieście złotych. Do tego dodatkowo klauzulka, podpisanie papierka, że zgadzam się na dwudziestoprocentowy upust, gdyby klient się kłócił, targował. Wiadomo, że będzie się targował, jeżeli ja coś takiego podpiszę, prawda? Więc proszę teraz od tego tysiąca złotych, od ceny autorskiej, odjąć jeszcze dwieście złotych, dołożyć je do całej tej marży, po czym proszę zwrócić uwagę na proporcję wkładu pracy między tak naprawdę zapakowaniem tego obrazu a jego zrobieniem. A od tego tysiąca złotych trzeba jeszcze odjąć ramę, blejtram, farbę i pieniądze na rehabilitację kręgosłupa, bo malarstwo to harówka [śmiech]. No i jak to wygląda? Tkwiłby pan w tym?

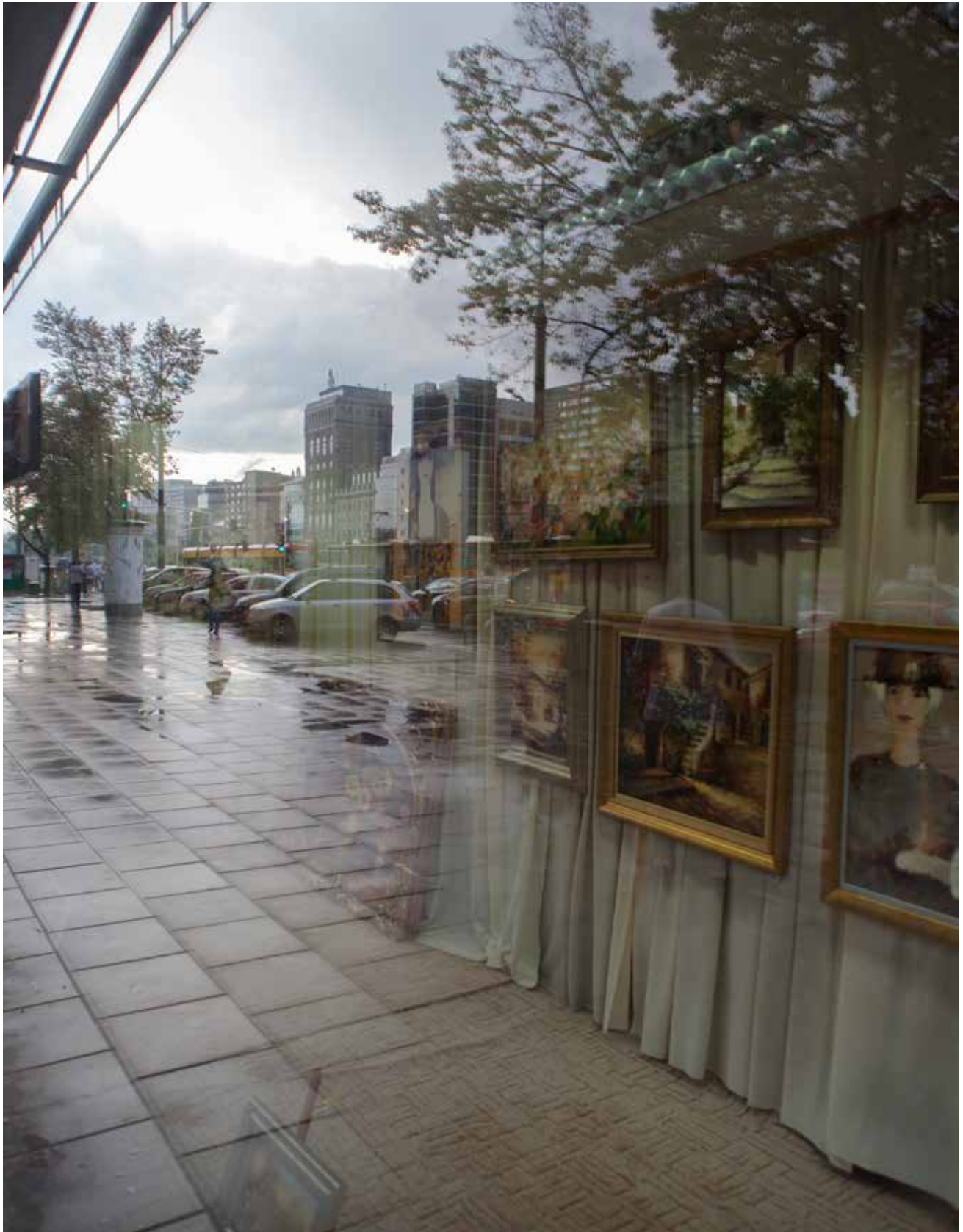
**No... pewnie nie – albo nie godziłbym się na takie układy.**

Nie godzić się?! Można się było jedynie wycofać. Zasady galerników były stałe. Nikt z wystawiających swoje obrazy nie śmiałyby powiedzieć: „Proszę pani tu marża jest za duża, ja sobie tego nie życzę”, usłyszałby bowiem w odpowiedzi: „To proszę sobie pójść gdzie indziej”. Tu nie istniała żadna możliwość ruchu, tu można było zrobić tylko jedno – zwać. Zwać i zając się sprzedażą.

**Czy tutaj, gdzie siedzimy, była wcześniej jakaś wystawa sklepowa?**

To dawna dalsza część witryny, stał tu proszek do prania i inne produkty. Dzięki przychylniej decyzji pani Anny Tylkowskiej, prezesowej „Społem” WSS Śródmieście, pojawiła się możliwość, by zaadaptować tę przestrzeń na galerię. Powody mojego wyboru tego miejsca miały naturę nie tylko czysto ekonomiczną, lecz także psychologiczną. Nie należy bowiem do przyjemnych doświadczeń, zwłaszcza w momentach, gdy





**GALERIA AUTORSKA EWY TUDORSKIEJ**  
Dom Handlowy „Sezam”, Warszawa



**GALERIA AUTORSKA EWY TUDORSKIEJ**  
Dom Handlowy „Sezam”, Warszawa

rynek przestaje funkcjonować dynamicznie, dzwonię do galerii i pytanie się, czy coś mojego się sprzedało... Człowiek czuje się wtedy niekomfortowo. Poza tym sytuacja wyglądała też tak, że osoby prowadzące galerie nie wypłacały w porę należnych honorariów. Galernicy przecież także mieli swoje potrzeby i obracali tymi pieniędzmi. Nie były to więc szybkie wypłaty, co również stanowiło spory minus. Irytowało mnie to. Powoli narastał we mnie bunt. Czułam się wykorzystywana i poniżana.

#### A teraz, prowadząc własną galerię, jak się pani czuje?

Czuję się świetnie. Od kilku lat, w czasach kryzysu, jest gorzej, to się wyraźnie odczuwa, ale przedtem było naprawdę dobrze. Bezpośredni kontakt z klientem, który można nawiązać dopiero, kiedy osobiście prowadzi się galerię, wiele daje, w sensie budowania relacji międzyludzkich. To są często bardzo interesujące osoby. Dodatkowo zdobywam wiedzę na temat tego, czego ludzie szukają. Od nikogo nie zależę, a ten kontakt przez szybę odbieram jako bardzo ciekawy i przyjemny. Ludzie machają do mnie, robią zdjęcia. Niektórych zapraszam, bo chcą usiąść na moim krześle, przychodzą dzieci... Zdarzają się też sytuacje zabawne. Opowiem taką jedną. Często, kiedy panuje upał, siedzę bliżej drzwi, by chłodne powietrze mnie owiewało, i, oczywiście, rozwiązuję jolkę, broniąc się przed alzheimerem. Pewnego takiego dnia wychodzą sobie panie z samu spożywczego i jedna z nich podchodzi do mnie, myśląc, że jestem manekinem, i zaczyna mi w charakterystyczny sposób macać spódnice, badając, jaki to materiał. Wtedy ja się poruszam, a pani z okrzykiem przerażenia odskakuje do tyłu [*śmiech*], potem niemalże muszę ją cucić.

Czy może pani wyróżnić etapy funkcjonowania galerii w tym miejscu? Wokół dużo się zmieniło, po drugiej stronie znajdowały się Kupieckie Domy Towarowe (KDT), pełna życia Świętokrzyska...

Owszem, były tu owe domy towarowe, obserwowałam akcję oczyszczania tych domów, szpaler policji. KDT działały bardzo dobrze, chociaż nie należałam do ich klientów. Z całej Warszawy zjeżdżało do nich mnóstwo ludzi i siłą rzeczy musieli oni mijać „Sezam”. Tak więc myślę, że część moich klientów stanowiły osoby, które przyjeżdżały specjalnie do KDT. Później takim momentem negatywnym okazało się zamknięcie Świętokrzyskiej i problemy komunikacyjne. Obecnie Marszałkowska jest ruchliwa do Moniuszki, a potem ludzie rozchodzą się po małych uliczkach, ale w godzinach szczytu, po pracy, tych ludzi jest tu jednak ciągle sporo. Poza tym przez te lata zyskałam wielu klientów, którzy powracają do mojej galerii.

#### Czyli nawiązała pani pewne relacje?

Tak. Wracają tu klienci, ich sąsiedzi, ich dzieci, nawet po wielu latach.

**CZĘSTO, KIEDY  
PANUJE UPAŁ, SIEDZĘ  
BLIŻEJ DRZWI, BY  
CHŁODNE POWIETRZE  
MNIĘ OWIEWAŁO,  
I OCZYWIŚCIE ROZ-  
WIĄZUJĘ JOLKĘ, BRO-  
NIAC SIĘ PRZED AL-  
ZHEIMEREM. PEWNE-  
GO TAKIEGO DNIA WY-  
CHODZĄ SOBIE PA-  
NIE Z SAMU SPOŻYW-  
CZEGO I JEDNA Z NICH  
PODCHODZI DO MNIĘ,  
MYŚLĄC, ŻE JESTEM  
MANEKINEM, I ZACZY-  
NA MI W CHARAKTE-  
RYSTYCZNY SPOSÓB  
MACAĆ SPÓDNICĘ, BA-  
DAJĄC, JAKI TO  
MATERIAŁ.**

Jak sobie pani to wyobrażała na początku, że pani znajdująca się po drugiej stronie witryny od razu stanie się hitem, a może że to będzie dobry zabieg marketingowy?

Nie. Z początku nie to było założeniem. Chodziło o to, by ekspozycja była widoczna. Z czasem stało się oczywiste, że moja obecność tutaj przyciąga więcej spojrzeń. Dodatkowo ta szyba do ziemi powoduje, że klient może sobie wszystko obejrzeć, przy czym nie musi mieć ze mną kontaktu. Znajduje się tu również duży numer telefonu, co też działa tak, że ktoś zapisuje dziś, a dzwoni za pół roku, tak to okazuje się w praktyce.

Dlaczego to takie ważne, by nie wchodzić od razu w bezpośredni kontakt z klientem?

Dla mnie to faktycznie pozostaje bardzo istotne. Niezmiernie mnie irytuje, gdy wchodzę do jakiegokolwiek sklepu i już od progu dopada mnie pracownik, podczas gdy ja ledwo buty wytarłam, i pyta mnie, w czym może mi pomóc. Od razu czuję się wtedy zobowiązana do zakupu, to



dość paraliżujące. Dajmy klientowi czas na zastanowienie. [Pojawia się klientka]. O, tak wygląda klientka [śmiech]. Proszę spojrzeć, za chwilę zrobi charakterystyczny daszek z rąk, bo tam odbija się światło. O właśnie!

**Czy oprócz gotowych obrazów maluje pani też obrazy na zamówienie?**

Tak, przychodzą ludzie z pomysłami na portrety, kierują nimi emocjonalne impulsy – wątek z dzieciństwa, wspomnienia, stare poźółkłe zdjęcia, przedmioty należące jeszcze do ich dziadków. Klienci chcą, żeby im takie rzeczy namalować.

**A czy przychodzą też z prośbą o to, by pani im coś poleciła?**

Tak, a niektórzy nawet zapraszają mnie do swojego mieszkania.

**I co wtedy?**

Wtedy jadę...

**A co się dzieje już na miejscu? Chcą, żeby im coś zasugerować?**

Tak. Zadają różne pytania, na przykład mówią: „Kupiłem dwa obrazy. Czy jeden ma wisieć niżej, a drugi wyżej?”. Według mnie to wrzeszczące.

**To dosyć niespotykane. Wydaje mi się, że w galeriach komercyjnych, gdzie prezentuje się po kilku artystów i gdzie to galerzysta sprzedaje, nie można spotkać się z tego typu zachowaniem.**

Nie, nie ma zresztą takiej woli sam – jak pan to ładnie określił – galerzysty.

**A też nie pozwala na to etykieta... odnoszę wrażenie, że to nie wypada...**

Myślę, że to kwestia charakteru, usposobienia, a przede wszystkim tego, że do klienta i jego decyzji trzeba mieć szacunek. I choćbym była najgorszego zdania co do wyboru tematu, to przecież nie mam tutaj patentu na rację. Nie mam, nie wolno mi tego robić. Nie każdy widzi rzeczy tak samo. Mamy różnie wykształcone zmysły. Ale sam fakt, że ktoś ma potrzebę

**PRZYCHODZĄ LUDZIE Z POMYSŁAMI NA PORTRETY, KIERUJĄ NIMI EMOCJONALNE IMPULSY – WĄTEK Z DZIECIŃSTWA, WSPOMNIENIA, STARE POŻÓŁKŁE ZDJEĆIA, PRZEDMIOTY NALEŻĄCE JESZCZE DO ICH DZIADKÓW. KLIENCI CHCĄ, ŻEBY IM TAKIE RZECZY NAMALOWAĆ.**

powieszenia sobie obrazu, to jest już bardzo dużo.

**Czy według pani klienci mają dobry gust?**

Różny... Myślę jednak, że coraz lepsi. Przypomina mi się taka anegdota – wchodzi klient do wnętrza jednej z tych białych galerii, podchodzi do pewnego obrazu i pyta: „Co to jest?”, a galernik odpowiada: „Olej”, on na to: „Olewam, ale co to jest...?” [śmiech].

[śmiech].

Dajmy więc temu klientowi, który olewa, też coś kupić...

**Czy byłaby pani w stanie scharakteryzować swojego klienta?**

Muszę w tym celu podzielić ich na grupy. Z ubolewaniem stwierdzam, że nie ma klientów do czterdziestego roku życia. Ciągłe zastanawiam się, z czego to wynika. Może pan będzie to wiedział. Najwięcej osób kupujących to te po pięćdziesiątym roku życia, często już ludzie na emeryturach. Ci klienci oglądają obraz i dopytują się o różne rzeczy, interesuje ich technika, zwracają na to uwagę. Rozróżniam dwie grupy: pierwszą stanowią osoby wrażliwe na kolor, chcące ozdobić swoje wnętrza, druga to miłośnicy realizmu przedstawiającego, ale tych jest zdecydowanie mniej. Wszyscy są sympatyczni, tych niesympatycznych jest może pięć procent. Zdarzają się też takie bazarowe sytuacje: „Ile to kosztuje?”, „Tutaj to – tysiąc złotych”, „Pięćset daję i wychodzę, i co?”, „I nic... dziękuję”.

**Czyli ludzie nadal kupują dekoracyjną sztukę?**

Tak, przede wszystkim. W związku z tym uważam, że nie ma co się na nią obrażać, tylko nie należy przekraczać pewnych granic w tej pracy [śmiech].

**Jak ocenia pani z perspektywy lat to, że nadal pani maluje, a pani koledzy po studiach, po akademii, nie robią tego?**

Nigdy nie sądziłam, że dokonam rewolucji we współczesnym malarstwie. Ktoś może stwierdzić, że nie byłam ambitna, ale po prostu mój realizm życiowy zwyciężył. Być może ci, którzy wtedy mieli przerost ambicji, dziś bardziej cierpią ekonomicznie.



Czy racjonalne podejście do sztuki, do sprzedaży, do rzeczywistości narodziło się dopiero po kryzysie?

Nie, ja je mam w genach [śmiech]. Wynika ono także ze stosunkowo krótkiej współpracy z galeriami. Zjawisko to zaczęłam obserwować w czasie, kiedy obrót w galeriach był ogromny. Wtedy gdy na półkach stał jedynie ocet, był to – paradoksalnie – bardzo dobry okres dla sprzedaży malarstwa. Przed galeriami ustawiały się kolejki, pytano, kiedy pojawi się nowy towar. Ludzie mieli pieniądze w portmonetkach, a nie było zupełnie nic, co można by było za nie kupić.

Jak ocenia pani swoją drogę, porównując się do osób, które ukończyły akademię, postrzegały świat przez pryzmat marzeń, a później zderzyły się z rzeczywistością?

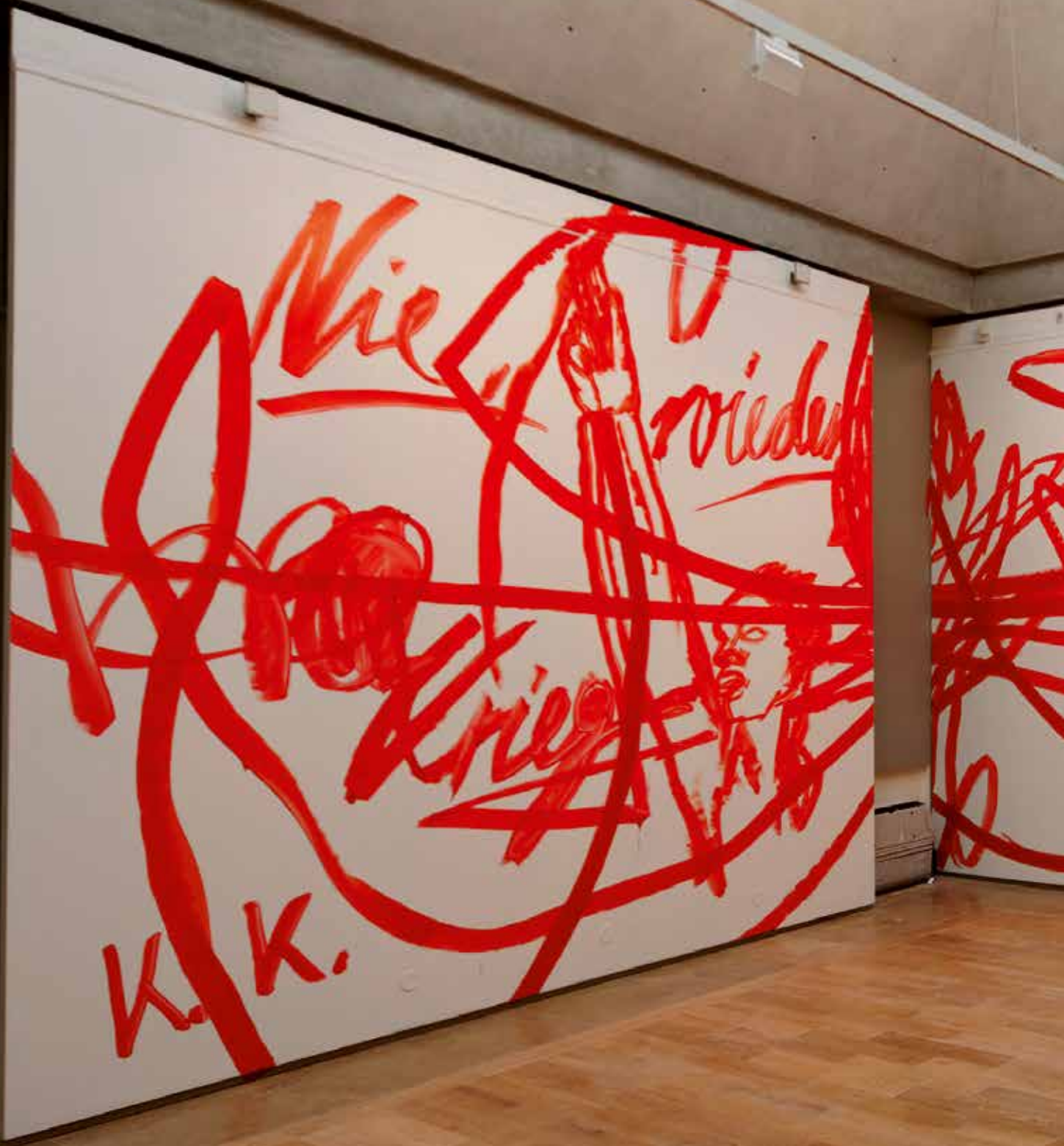
Przed wszystkim wyboru swojej drogi zdecydowanie nie żałuję. Bardzo sobie cenię to, co słyszę od klientów, ten kontakt z nimi. Fakt, że nie tworzę sztuki bardzo wysokich lotów, a właśnie taką dekoracyjną, nie boli mnie w sensie ambicjonalnym. Coś się w życiu dzieje, czuję się potrzebna, zaspokajam czyjeś gusta. Słyszę tu dużo miłych słów. Dostrzegam ogromną różnicę, kiedy człowiek sprzedaje coś sam, a kiedy poprzez galerie. Jeżeli chodzi o malarstwo, to trudny psychicznie zawód, bo człowiek ciągle przebywa sam ze sobą. Kiedy maluje, jest sam, i kiedy wstawi obraz do galerii, też jest sam, bez tego kontaktu z klientem, różne są układy rodzinne. Przebywanie tutaj przerywa ten krąg samotności. Radziłabym zresztą wszystkim, jeżeli tylko oczywiście mogą, a zwłaszcza twórcom młodym, aby nie liczyli na wspar-

**PRZEDĘ WSZYSTKIM  
WYBORU SVOJEJ DRO-  
GI ZDECYDOWANIE  
NIE ŻAŁUJĘ. BARDZO  
SOBIE CENIĘ TO, CO  
SŁYSZĘ OD KLIENTÓW,  
TEN KONTAKT Z NIMI.  
FAKT, ŻE NIE TWO-  
RZĘ SZTUKI BARDZO  
WYSOKICH LOTÓW,  
A WŁAŚNIE TAKĄ DE-  
KORACYJNĄ, NIE BOLI  
MNE W SENSIE AMBI-  
CJONALNYM. COŚ SIĘ  
W ŻYCIU DZIEJE, CZU-  
JĘ SIĘ POTRZEBNA,  
ZASPOKAJAM CZYJEŚ  
GUSTA. SŁYSZĘ TU  
DUŻO MIŁYCH SŁÓW.**

cie żadnych mecenasów, aby nie liczyli na państwo, bo tak jak nie pomagali oni wcześniej, tak tym bardziej nie pomogą i teraz. Róbnmy swoje i zajmijmy się sami sobą, a będzie nam lepiej finansowo i psychicznie. Jedyne roszczenie, jakie miałabym do rzeczywistości – bo personalnie i instytucjonalnie nie wiem, do kogo je kierować, trudno znaleźć adresata takich życzeń – brzmi: powinien w końcu zapanować ład na rynku nieruchomości w Warszawie, gdyż z przyjemnością wynajęłabym porządny lokal, ale nie stać mnie na płacenie dwudziestu tysięcy miesięcznie. W tej chwili ceny najmu są tak zaporowe, że w tę swoją przyszłość powrześniową – zabrzmiało wojennie [śmiech], zresztą kto wie, może słusznie – spoglądałam z dużym niepokojem. Ciągłe jednak wierzę w cud, w to, że idąc ulicą, znajdę miejsce, które stanie się ekwiwalentem tego, które mam teraz. Ale trochę ze strachu odkładałam to na później.

Czy powtórzy się taka szansa?

Tak, a jeśli nie, to muszę panu powiedzieć, że szykując się dzisiaj na spotkanie z panem, zdarzyło się coś przedziwnego. Otóż na moje podwórko, po dwóch latach nieobecności, wpełzła orkiestra, która trudno powiedzieć, co grała, gdyż była to totalna kakofonia, przebijała się przez to jedynie jakaś taka ostro pierdząca trąba, ale panowie przesuwali głodnym wzrokiem po wszystkich oknach, do ósmego piętra włącznie, i powiem panu, że podeszłam do tego okna, wzięłam pięć złotych i rzuciłam, po czym tak krzyknęłam dla żartu: „Panowie wróćcie jesienią, bo może dołączyć z tamburynem!” [śmiech]. Kto wie, może tak będzie... tak niepewna jest ta jesień. ☒



**OTTO ZITKO**

*DEDICATED TO K.K. (Käthe Kollwitz), 2014*  
malarstwo ścienne, dzięki uprzejmości Krobath, Wiedeń | Berlin, Austria i Niemcy,  
oraz Galerii Heinrich Ehrhardt, Madryd



WYDARZENIE

# BIAŁA

tekst: Marta Skłodowska

# JEST

# NOC

**Tym, co czyni tegoroczne Manifesta wyjątkowe, jest zarówno sytuacja polityczna w Rosji i na Ukrainie, jak i współpraca z Ermitażem. Połączone obchody dwustupięćdziesięciolecia istnienia legendarnego muzeum oraz dwudziestolecia powołania Manifesta sprawiły, że siedzibą najbardziej progresywnego biennale została chyba najbardziej tradycyjna instytucja muzealna na świecie.**

„– Fanatycy nie lubią takich jak ja. Jestem, jak by to ująć, życzliwym obserwatorem, szarym obywatelem – o, właśnie.

– Czyli sukinsynem – powiedziała Alonka bynajmniej nie złośliwie, po prostu stwierdzając fakt.

– Dlaczego tak myślisz? – zapytał Kazimierz, zapominając o kurtuazji i wsłuchując się w Alonkę jak w kryształową wazę – czy czasem nie pęknie?

– Są wierni synowie ojczyzny i są sukinsyny – burknęła Alonka. – Albo- albo.

Kazimierz miał wielką ochotę rozwiązać Alonkę, zrobić jej herbaty, zapalić światło, a potem odprowadzić ją do drzwi i zapomnieć jak senny koszmar. Zamiast tego skulił się na parapecie i patrzył w ciemniejące niebo, a w pokoju gęstniał półmrok. Ukochana poszła do koleżanki na babski wieczór i Kazimierz już sobie wyobrażał, jak miło będzie zajadał w samotności kolację w niesprzątej kuchni, spokojny, wolny i wyluzowany. Ale do luzu było mu daleko, jakby to jego związane, nie Alonkę”.

(Ksenia Buksza, *Alonka partyzantka*, tłum. Małgorzata Buchalik, PIW, Warszawa 2002).

W czasie oblężenia Petersburga (wówczas Stalingradu) z Ermitażu wyniesiono wszystkie obrazy – do dziś zachowały się dokumentalne rysunki przedstawiające puste ramy. Podobna sytuacja wydarzyła się ostatnio w muzeum położonym na Majdanie na Ukrainie. Ta pustka po obrazach, niezależnie od siebie, pojawia się w dwóch dziełach prezentowanych na tegorocznym Manifesta 10: w nawiązującej do historii Ermitażu pracy Yasumasy Morimury, który wcielił się w sowiecką rysowniczkę wykonującą w czasie oblężenia Petersburga dokumentację pozbawionego dzieł sztuki muzeum, oraz u młodej artystki z Estonii, Kristiny Norman, która topografię (także tę emocjonalną) ukraińskiego Majdanu naniosiła na monumentalny plac znajdujący się przed Pałacem Zimowym (to w nim mieści się Ermitaż). Ukraińska artystka, narratorka pracy Norman, opowiada między innymi o ratowaniu obrazów z muzeum przed czarnym, gryzącym dymem z palonych opon. Namacalnym punktem wspólnym obu placów stała się ustawiona przez estońską artystkę naprzeciwko Ermitażu metalowa, zielona choinka, taka sama jak ta na Majdanie.

Pojawiające się w tym kontekście puste, pozbawione sztuki ramy stanowią nadzwyczajny środek wyrazu,

**W KONTEKŚCIE WOJNY NA UKRAINIE PUSTE, POZBAWIONE SZTUKI RAMY STANOWIĄ NADZWY- CZAJNY ŚRODEK WYRAZU, DOTKLIWY SYMBOL WYDARZEŃ DZIEJĄCYCH SIĘ POZA MUZEUM.**

dotkliwy symbol wydarzeń dziejących się poza muzeum, zawierają bowiem w sobie cały ich dramat i tragedię. Praca Morimury, który zdaje się po prostu przywoływać ciekawy fragment historii Ermitażu, nabiera obecnie współczesnego wymiaru i staje się pytaniem o rolę sztuki w czasie wojny, o to, czy to, co „artystyczne”, nie milknie przytłoczone rzeczywistością, a nie namalowaną, sfotografowaną czy zmetaforyzowaną śmiercią, pod warstwą prawdziwej krwi i w sfumacie gryzących gardło popiołów. Starożytni ma-

wiali: *inter arma silent Musae* – w czasie wojny milczą Muzy. Podświadomie jednak nawet w takiej sytuacji liczymy na sztukę, na to, że będzie pełnowartościową odpowiedzią na nawet najtrudniejszą rzeczywistość.

W sposób niezaplanowany, choć przecież możliwy do przewidzenia, urządzone w Petersburgu tegoroczne Manifesta znalazło się w sytuacji, która sprawia, że po sztuce oczekujemy więcej, niż gdyby została zaprezentowana w jakimś neutralnym kontekście, od artystów zaś wymagamy większej wrażliwości, przenikliwości i odwagi w konfrontowaniu się z rzeczywistością. Dzieje się tak dlatego, że Manifesta zostało zorganizowane nigdzie indziej, tylko w Rosji i to jakby z przymknięciem oka na sytuację na Ukrainie. Jednak paradoksalnie – tak jak we wspomnianej pracy Kristiny Norman – Ukraina jest tu stale obecna duchem i stanowi dopełnienie każdej zaistniałej na Manifesta aktywności artystycznej.

### NOWY JORK WSCHODU

Nadlatując nad Petersburg, zauważam, że ma dokładnie taki kolor, w jakim go sobie wyobrażałam. Żółty, złocisty, miejscami zamglony, wpadający w srebrzystą szarość. Z bliska widać, jak ozdobne fasady pałaców odbijają się w wodzie kanałów, a samo miasto okazuje się nie mieć w sobie nic sowieckiego, niezgrabnego, topornego, ubożego, przygnębiającego... Może historia zajmowała tu tak dużo miejsca, że nie zmieściło się już nic więcej? Zaskakuje mnie ta uporządkowana normalność, elegancka wygoda i zasobność, której emblematem mogą być luksusowe butiki, kawiarnie i restauracje, a także sprzedająca hot dogi z budki starsza kobieta, „babuszka” sprawdzająca coś na swoim złotym iPhone. Białe noce sprawiają, że wielomilionowe miasto nie zasypia, dookoła wciąż kręcą się ludzie, jakby zawsze, nawet o pierwszej w nocy, było wczesne





**THOMAS HIRSCHHORN**

*ABSCHLAG*, 2014, widok na instalację, w górnych partiach instalacji obrazu Kazimierza Malewicza, Pavla Filnov i Olgi Rozanovej z kolekcji Narodowej Galerii Ermitaż, Petersburg, Rosja. Zlecone dla Manifesta 10



**WOLFGANG TILLMANS**  
*Winter Grime, 2014*

popołudnie. Widać tu dobrze stabilizację, za którą Rosjanie są wdzięczni Władimirowi Putinowi. Dawna stolica Rosji przypomina Nowy Jork Wschodu, chociaż tu drapacze chmur znajdują się na obrzeżach miasta, a nie w centrum.

Petersburg to jedno z najciekawszych miejsc do prowadzenia badań artystycznych – obfituje w sensory, historie, biografie i wydarzenia. Miasto zbudowane na wodzie, miasto Fiodora Dostojewskiego i Josifa Brodskiego, miasto sztuki zgromadzonej w Ermitażu i miasto pieriedwiżników, pierwszych artystów, którzy chcieli prezentować sztukę na prowincji, poza muzealnym kontekstem, i w tym właśnie celu w 1870 roku stworzyli Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych. W Ermitażu i innych muzeach znajdują się najlepsze obrazy Rembrandta, Vincenta van Gogha, Paula Gauguina, impresjonistów, Pabla Picassa, Henriego Matisse'a, Marca Chagalla, Kazimierza Malewicza, Natalii Gonczarowej, a także jeden, nieoczekiwane spotkanie w Państwowym Muzeum Rosyjskim, wczesny asamblaż Władysława Strzemińskiego. Po drugiej stronie Newy, naprzeciwko Ermitażu, stoi zacumowany krążownik Aurora. Jego trójwymiarowa bryła jest niczym pomnik mającej tu swój początek rewolucji październikowej. Petersburg to miasto niesamowite właśnie dlatego, że mit, legenda, ideologia mają tu konkretną, namacalną formę i świadków w postaci miejsc i rzeczy.

Jednak to miasto jest dziś wyborem nie tylko estetycznym i romantycznym, lecz także etycznym. Czuje się, że przyjazd tu przypomina nieco zjedzenie jabłka z drzewa wiadomości dobrego i złego – za świadomość, za zobaczenie na własne oczy tutejszej rzeczywistości płaci się legitymacją pewnego porządku i okazuje się wobec niego, jeśli nie poparcie, to przynajmniej tolerancję.

### **KONTROWERSJE POLITYCZNE**

Właśnie w Petersburgu postanowiono zorganizować dziesiątą edycję wystawy. Czym różni się ona od innych biennale? Ta zapoczątkowana w Danii dwadzieścia lat temu (dziś biuro fundacji ma siedzibę w Amsterdamie) platforma prezentacji współczesnych sztuk wizualnych jest najbardziej progresywnym biennale sztuki, testującym nowe formaty i za każdym razem nowe lokalizacje. Manifesta jest innowacyjne, eksperymentujące, nomadyczne, dające

**JEDNAK PETERSBURG JEST DZIŚ WYBOREM NIE TYLKO ESTETYCZNYM I ROMANTYCZNYM, LECZ TAKŻE ETYCZNYM. CZUJE SIĘ, ŻE PRZYJAZD TU PRZYPOMINA NIECO ZJEDZENIE JABŁKA Z DRZEWA WIADOMOŚCI DOBREGO I ZŁEGO.**

szansę pokazania prac młodym, szerszej nieznanym artystom.

Każdorazowo inny zaproszony kurator lub zespół kuratorski pracuje w porozumieniu z lokalnymi instytucjami, artystami i społeczeństwem, a sam proces przygotowywania wystawy stanowi integralną część jej narracji. Wśród kuratorów znaleźli się do tej pory między innymi: Hans Ulrich Obrist, Robert Fleck, Maria Lind, Barbara Vanderlinden, Francesco Bonami, Kathrin Rhomberg, Massimiliano Gioni, Adam Budak czy Raqs Media Collective. Ostatnia edycja miała miejsce w opuszczonej kopalni w Genk w Belgii, a kuratorem był pochodzący

z Meksyku Cuauhtémoc Medina.

Nie obywało się bez kontrowersji, tak jak wówczas, gdy mające się odbyć w 2006 roku na Cyprze Manifesta 6 (kuratorowane przez Mai Abu El Dahab, Antona Vidokle'a i Florianą Waldvogela) wywołały taki opór przedstawicieli lokalnej sceny artystycznej, oskarżających kuratorów o żerowanie na konfliktach etnicznych i traktowanie ich niczym „tubylców” poddawanych antropologicznym obserwacjom, że wystawę trzy miesiące przed otwarciem odwołano i przeniesiono do Berlina.

Jednak tym razem, w 2014 roku, Manifesta znalazło się w nieskończenie bardziej kontrowersyjnej sytuacji.

Kuratorem tegorocznej edycji został w wyniku konkursu Kasper König, jedna z najważniejszych postaci niemieckiej sceny artystycznej, legendarny kurator, już w wieku dwudziestu trzech lat mający na swoim koncie wystawę Claesa Oldenburga, emerytowany od niedawna dyrektor Museum Ludwig w Kolonii, współpomysłodawca i kurator kolejnych edycji Skulptur Projekte w Münster. Do kuratorowania programu publicznego zaprosił Joannę Warszę, współkuratorę między innymi 7. Berlin Biennale w 2012 roku i kuratorę tymczasowego Pawilonu Gruzińskiego na 55. Biennale w Wenecji w 2013 roku, licząc nie tylko na jej performatywne podejście do sztuk wizualnych, lecz także na jej znajomość sztuki z krajów postsowieckich.

Tuż po podpisaniu umowy przez Königa w Rosji wprowadzono prawo zakazujące publicznego manifestowania uczuć w ramach „nietradycyjnych” związków, co pokazało, że pozytywnie odebrane przez opinię publiczną zwolnienia z łagrów przed zimową olimpiadą w Soczi Nadieżdy Tołokonnikowej i Marii Ałochiny z Pussy Riot, a także



Michaiła Chodorkowskiego były tylko iluzją. Potem nastąpiły tragiczne wydarzenia na Majdanie i trwający do dziś konflikt na Ukrainie.

König w opublikowanym dopiero po kilku dniach ogłoszeniu pisał o tym, co działo się na Majdanie, jako o „tanich prowokacjach”, które nie powstrzymają prac nad wystawą. Świadczyło to nawet nie tyle o niezrozumieniu sytuacji, ile o braku chęci jej zrozumienia i potraktowaniu jej z dużą dezynwolturą, która w innych przypadkach dodawała kuratorowi przecież tyle wdzięku. Może po prostu inaczej agresję rosyjską odbiera się w Niemczech, a inaczej na przykład na Litwie, w Łotwie czy Estonii, gdzie stopień zagrożenia obecnymi wydarzeniami jest dużo bardziej odczuwalny?

Co należało robić w tej sytuacji, „szto dielat?”, jak pytał w tytule swojej książki z 1863 roku rosyjski filozof i socjalista Nikołaj Czernyszewski, a za nim zastanawiał się Włodzimierz Lenin, nie pytając już wprawdzie, a ucząc rewolucjonistów odpowiednich zachowań w manifestie z 1902 roku? To pytanie pojawia się również w nazwie grupy Chto Delat?, która nie tylko zrezygnowała z udziału w Manifesta (ich projekt miał polegać na wybudowaniu czterystumetrowej kopii budynku Gazpromu w Petersburgu), lecz także opublikowała list wzywający do bojkotu biennale.

Z wystawy zaczęli rezygnować kolejni twórcy (w tym między innymi Paweł Althamer). Podobno planowano udział dwustu pięćdziesięciu pięciu artystów – pozostało ich pięćdziesięciu pięciu. Było to związane z problemami politycznymi, jak również ze skomplikowanym procesem uzyskiwania wiz.

Niemniej kuratorzy, zarówno Kaspar König, jak i odpowiedzialna za program publiczny Joanna Warsza, nie zawiesili przygotowań. Zrealizowali Manifesta, którego głównymi punktami są: prace współczesnych artystów wplecione w ekspozycję Ermitażu, wystawa usytuowana w gmachu Sztabu Generalnego, leżącego po drugiej stronie monumentalnego placu Pałacowego, performatywny program publiczny w różnych punktach miasta, a dodatkowo także pokazy towarzyszące, przygotowane przez lokalne środowisko artystyczne.

### **ERMITAŻOWE MANIFESTA**

Tym, co czyni tegoroczne Manifesta wyjątkowe – zapominając na chwilę o sytuacji politycznej – jest właśnie

## **TYM, CO CZYNI TEGOROCZNE MANI- FESTA WYJĄTKOWE – ZAPOMINAJĄC NA CHWILĘ O SYTUACJI POLITYCZNEJ – JEST WŁAŚNIE WSPÓŁPRA- CA Z LEGENDARNYM PETERSBURSKIM MU- ZEUM SZTUKI.**

współpraca z legendarnym petersburskim muzeum sztuki. Połączone obchody dwustupięćdziesięciolecia istnienia Ermitażu oraz dwudziestolecia powołania Manifesta sprawiły, że siedzibą najbardziej progresywnego biennale została chyba najbardziej tradycyjna instytucja muzealna na świecie. Jak zapowiadał König w wywiadach udzielanych po nominacji na kuratora, współpraca z Ermitażem miała stać się badaniem współczesnego znaczenia dziedzictwa sztuki dawnej. To temat ogólnie nienowowy, choć nowy dla Petersburga, gdzie – w przeciwieństwie do Moskwy – sztuka współczesna pozostaje silnie zmarginalizowana.

Ermitaż oszałamia liczbą niezwyklej przedmiotów pogrupowanych według epok i geografii, od mumii starożytnego Egiptu po dużą kolekcję obrazów Picassa. W rządzącym się własną logiką labiryntie pełnych przepychu sal ze zbiorami carycy Katarzyny II dzięki Manifesta mogły się znaleźć także włączone w stałą ekspozycję dzieła sztuki współczesnej. To precedens i zarazem dowód ogromnego zaufania do niemieckiego kuratora. Większość artystów przygotowała prace specjalnie na Manifesta po odbyciu wizyt studyjnych, König dodatkowo uzupełnił ich pokaz klasycznymi dziełami uznanych twórców.

I tak w miejsce obrazów Henriego Matisse'a (przeniesionych do budynku Sztabu Generalnego) znalazły się te autorstwa Marlene Dumas, przedstawiające między innymi sceny egzekucji czy rosyjskich homoseksualistów, takich jak Piotr Czajkowski czy Siergiej Diagilew, zaś na tle obrazów z czasów życia Karola Marksa umieszczono pracę Josepha Beuysa – półki zastawione przedmiotami NRD-owskiej produkcji, które układają się w wanitatywną, popartową martwą naturę i jednocześnie przywodzą na myśl zapasy gromadzone na wypadek ataku nuklearnego, co – podobnie jak w przypadku przywołanej wcześniej pracy Yasumasy Morimury – odsyła widza do aktualnych zagrożeń.

Tematyka dzieł stara się wydobyć tożsamość Ermitażu, co czyni na przykład poprzez kontrast, tak jak wypełniająca jedną z wystawnych sal, umieszczona na palach zwykła rosyjska chatka, która została zbudowana przez japońskiego artystę Tatzu Nishiego wokół pochodzącego z innej „sfery” pałacowego żyrandola. Inne prace opierają się na dyskusji z tym, co kojarzy się z dawnymi stylami, klasyką, tradycją i historyzmem. O ile kobieta-sfinks Louise



Bourgeois zestawiona z dziełami Giovanniego Battisty Piranesiego niepokoi, o tyle powiększona do naturalnych rozmiarów kiczowata pamiątka – różowa, rokokowa dama z muszli Kathariny Fritsch zdaje się jedynie ironicznym żartem.

Nie zabrakło też gier z tradycją aktu: wędrując przez niekończące się sale, można spotkać *Emę* (*Akt na schodach*) – najsłynniejszą chyba pracę Gerharda Richtera, namalowaną na podstawie zdjęcia żony i przywołującą również problematykę relacji między nowymi mediami i malarstwem. Z klasycznymi wzorami polemizują także zestawione z gładkim marmurem pozbawionych emocji rzeźb z IV wieku przed naszą erą betonowe, niewykończone cokoły Lary Favaretto, włoskiej artystki, zainteresowanej zagadnieniami trwałości i rozpadu.

Niektóre prace służą pełniejszemu doświadczeniu Ermitażu jako przestrzeni. I tak na przykład Karla Black za pomocą prostokątnego pola usypanego z pudrów, talku i innych kosmetyków stworzyła doświadczenie kubatury, światła i architektury petersburskiego muzeum. Z kolei Susan Philipsz używaną przez publiczność klatkę schodową Ermitażu, do czasów rewolucji październikowej będącą głównym wejściem do pałacu, „zalała” klasyczną muzyką z cyklu *Rzeka* (*Neva*), nie tylko przywołując w ten sposób dawne koncerty, lecz także tworząc zapowiedź katastrofy.

Niemniej większość spośród tych kilkunastu prac nie staje się równorzędnym partnerem dla sztuki dawnej. Bledną i tracą swoją siłę oddziaływania w zetknięciu z najwybitniejszymi dziełami malarstwa. Niedobrze znoszą tę konkurencję, gdyż w znacznej mierze nie mają tak silnego intelektualnie czy emocjonalnie przekazu i nie przemawiają wystarczająco donośnym głosem. A przecież istnieją prace i artyści mogący z powodzeniem to uczynić, a zarazem dotrzeć do widzów, którzy prawie nie mają kontaktu ze sztuką współczesną.

W obecnym momencie historycznym znacznie ciekawsze niż ogólnie sformułowana tematyka korespondencji z mitem czy też ze stereotypem sztuki dawnej są związki z rzeczywistością: trudną do zrozumienia, w której to, co widzialne, zdaje się pozostawać w jawnej sprzeczności z powszechną wiedzą. Zajmowanie się przeszłością, w dodatku często tylko jako formalnym punktem odniesienia, wydaje się niewystarczające.

## BALETNICE, KRZESŁA I KOTY

W przestrzeń wystawy po drugiej stronie placu Pałacowego wkracza się z konkretnymi oczekiwaniami – zwłaszcza że to właśnie tam, w świeżo odnowionych i przystosowanych do pokazywania sztuki najnowszej wnętrzach Sztabu Generalnego, mieści się główna siedziba Manifesta, to tam też widz spotyka się z samodzielną już wypowiedzią kuratorską Königa.

Do udziału w pokazie wybrano w większości twórców o gwiazdorskiej pozycji (Juan Muñoz, Thomas Hirschhorn, Bruce Nauman, Rineke Dijkstra, Dominique Gonzalez-Foerster, Francis Alÿs, Maria Lassnig, Boris Mikhailov, Wolfgang Tillmans, Yasumasa Morimura), którzy uzupełnieni zostali artystami sceny rosyjskiej (Ilya Kabakov, Timur Novikov, Vadim Fishkin, Vladislav Mamyshev-Monroe, Elena Kovylyna, Alexandra Sukhareva, Pavel Pepperstein) oraz

twórcami mogącymi być jeszcze „odkryciem” dla zwiedzających (Ann Veronica Janssens, Klara Lidén, Erik van Lieshout, Joëlle Tuerlinckx, Wael Shawky, Henrik Olesen, Olivier Mosset, Otto Zittke).

Wśród wielu prac, które – co zaskakuje – zdają się raczej nie układać w żadną narrację i nie być połączone określoną koncepcją, dostrzec można jeden wspólny wątek. Powraca on w dziełach wykonanych na podstawie przeprowadzonych wcześniej przez artystów badań. To fasadowość Petersburga, przekładająca się też na fasadowość całej Rosji. Najbardziej

dosłowną realizację wątek ten zyskał w najbardziej monumentalnej zarazem pracy Manifesta, dziele autorstwa Thomasa Hirschhorna – zbudowanym w patio fałszywym budynku, który przypomina ruiny powstałe po wyburzeniu domu i który prezentuje poszczególne wnętrza na wzór ilustracji z książki dla dzieci. Na wysokości kilku pięter wiszą obrazy artystów pierwszej awangardy: Kazimierza Malewicza, Pawła Fiłonowa i Olgi Rozanowej... Tak jakby fasada była tym, co przesłania sztukę, a zburzenie jej walcą o artystyczną prawdę. Jednak najbardziej zadziwia fakt, że spośród zwałów cegieł, kłębów pianki i wyrwanych rur, resztek stropów i ścian znajdują się wypożyczone z Państwowego Muzeum Rosyjskiego oryginalne dzieła! To pokazuje, że choć w Petersburgu wiele jest niemożliwe czy zabronione, to za to możliwe są rzeczy gdzie indziej chyba niewyobrażalne.

**WŚRÓD WIELU  
PRAC, KTÓRE – CO  
ZASKAKUJE – ZDA-  
JĄ SIĘ RACZEJ NIE  
UKŁADAĆ W ŻADNĄ  
NARRACJĘ I NIE BYĆ  
POŁĄCZONE OKRE-  
ŚLONĄ KONCEPCJĄ,  
DOSTRZEC MOŻNA  
JEDEN WSPÓLNY  
WĄTEK.**

W innych pracach fasadowość pojawia się w bardziej zawołowany sposób, ale nadal chodzi o ten sam mechanizm, który sprawia, że to, co na zewnątrz, różni się od tego, co wewnątrz, to, co prywatne, od tego, co publiczne, a miejsce osobowości zajmuje wykreowana persona. Rineke Dijkstra, zwykle koncentrująca się na dyskretnych śladach psychologicznych przemian swoich modeli, na Manifesta pokazała wideo zatytułowane *Marianna*. Jego bohaterką jest dziewczynka, która pod okiem nauczycielki w idealnym, różowym świecie prywatnej sali treningowej ćwiczy balet klasyczny. Dążeniu do perfekcyjnej techniki towarzyszy nabywanie umiejętności prezentowania widzom maski zadowolenia i uśmiechu, opadającej tylko czasem i tylko na chwilę. Z kolei Klara Lidén sfilmowała swój udział w prawdziwej próbie spektaklu baletowego. Jej masywne ciało zestawione z ciałami wytrenowanych tancerek początkowo sprawia wrażenie czegoś mniej doskonałego, a próby wierne powtórzenia ruchów baletnic imponują jedynie wytrzymałością. Po chwili jednak przychodzi refleksja, że może ciało Lidén jest bardziej szczere w swoich gestach i poprzez to wyrazistsze w swojej ekspresji niż ciała wykonujące wprawdzie doskonałe, ale sztuczne ruchy.

Proces kształtowania się współczesnych obywateli Rosji obrazują dwa filmy, nakręcone w odstępnie sześciu lat. To zbiorowe performansy Eleny Kovyliny. Na pierwszym grupka osób w futrach, beretach, jesionkach bierze udział w czymś, co można nazwać tworzeniem „pomnika przechodnia” – przy dźwiękach podniosłej muzyki poszczególne osoby wchodzą na krzeselka i po spędzeniu na tym podwyższeniu kilku minut schodzą z powrotem na ziemię. Jest zima, szaro i smutno, a jednak młodzi uczestnicy akcji pomagają zejść z krzeselka starszym ludziom. Mimo wrażenia biedy i braku perspektyw zauważalne jest ciepło w relacjach międzyludzkich. Zasada drugiego z pokazanych filmów jest podobna, jednak tym razem sto osób ustawia swoje krzeselka na placu naprzeciwko Ermitażu. To już zupełnie inni ludzie i inna atmosfera: stoją obok siebie rzędem, są pewni siebie, modni, nikt nikomu nie musi pomagać. Uśmiechnięte twarze sfilmowane zostały od dołu, jak w filmach propagandowych albo reklamowych. Niemniej artystka sama dokonuje wyłomu w tej estetyce sukcesu i dobrobytu: jej bohaterowie, mieszkańcy Petersburga, stoją na krzeselkach, których nogi przycięto

## **ARTYŚCI NA MANIFESTA POZOSTAJĄ WIDZAMI PROCESÓW, KTÓRE DIAGNOZUJĄ – NIE MAJĄ ODWAGI W NIE ZAINGEROWAĆ, ZBLIŻYĆ SIĘ DO OPISYWANEJ PRZEZ SIEBIE RZECZYWIŚTOŚCI.**

proporcjonalnie do ich wzrostu – wszyscy są więc równi. W ten sposób praca *Egalite* staje się ironicznym komentarzem do demokracji rosyjskiej.

Artyści na Manifesta pozostają jednak widzami procesów, które diagnozują – nie mają odwagi w nie zaingerować, zbliżyć się do opisywanej przez siebie rzeczywistości. A w sytuacji rosnącego napięcia na Majdanie oraz rozlewu krwi taka narracja przestaje wystarczać.

Jedyną pracą badającą potencjał zmiany jest dzieło artysty z Holandii

Erika van Lieshouta, który spędził sześć miesięcy w brudnej, zaniedbanej piwnicy dla słynnych kotów Ermitażu, próbując razem z przyjaciółmi przekształcić ją według zasad „architektury humanistycznej” w miejsce przyjazne zwierzętom i odpowiadające ich potrzebom. Na wystawie do filmu dokumentującego te działania prowadzi tunel, który odwzorowuje przestrzeń piwnicy i wypełniony jest dodatkowo zdjęciami kotów, „kociaków” i... polityków (także Putina). Poprzez odwołanie się do tych zwierząt, które w Ermitażu umieściła już Katarzyna II, aby strzegły jej pałacu przed szczurami i myszami, i które aż do rewolucji październikowej miały własnych służących (potem kiedy większość wyginęła w czasie oblężenia miasta, specjalnie przywieziono dwa wagony nowych kotów), artysta nie tylko użył najpopularniejszego obecnie motywu ikonografii Internetu, lecz także nawiązał do politycznego znaczenia sformułowania „kot Ermitażu”. Tak określa się osoby o wysokiej pozycji społecznej, beneficjentów systemu, w którym za wolność wypowiedzi płaci się wolnością osobistą. To syci obywatele, przeciwni zmianom. Dlatego nazwa najbardziej znanej grupy artystycznej prowokującej społeczeństwo rosyjskie brzmi Pussy Riot, co oznacza także „bunt kotków”, które nie chcą być już dłużej miłe dla władzy.

## **ŚNIEG Z SOTCHI I CHOINKA Z MAJDANU**

Sztukę o tożsamości postsowieckiej, włączenie oddziaływania pracy i jej powstawania do procesu odbioru, czyli to, czego nie zawierał raczej „statyczny” styl kuratorowania Kaspara Königa, a także mediowanie między sferą publiczną a prywatną oraz szansę bliższych kontaktów z lokalnym środowiskiem artystycznym uwzględnił program publiczny kuratorowany przez Joannę Warszawską. Jej obecność na Manifesta może dziwić najbardziej. Jeszcze



**FRANCIS ALÿS**

*Lada Kopeika Project.* Bruksela – Petersburg, 2014, we współpracy z bratem Frédéricem, Constantin Felker i Julien Devaux, zlecone przez MANIFESTA 10, Petersburg, przy wsparciu władz flamandzkich



**ERIK VAN LIESHOUT**

*Piwnica*, instalacja, wideo, dywan, kserokopie, 2014,  
dzięki uprzejmości Galerii Annet Gelink, Amsterdam



niedawno jako współkuratorka, razem z Arturem Żmijewskim, 7. Berlin Biennale 2012 zajmowała się politycznością sztuki, jej zaangażowaniem w walkę o demokrację, wolność słowa i prawa człowieka. I chociaż w kontekście Manifesta Warsza tłumaczyła się staraniami o niedopuszczenie do izolacji kulturalnej Rosji i nieutożsamianiem publiczności rosyjskiej z rosyjskim rządem, a także odpowiedzialnością za zaproszonych artystów mimo zaogniającej się sytuacji na Ukrainie, to znalazła się w dwuznacznej sytuacji. Jak przyznaje, pracując przez dwa lata nad berlińskim biennale, zajmowała się pytaniami, które tutaj w końcu miały szansę zostać przedyskutowane, i w tym właśnie widziała swój sens udziału w Manifesta.

Mimo zrozumienia dla owych osobistych motywacji i racjonalności innych przytoczonych argumentów wydaje się, że w tej sytuacji najmocniejszym performatywnie gestem, najbardziej czytelnym, niepozostawiającym wątpliwości oraz niewymagającym tłumaczenia była po prostu rezygnacja. Tymczasem, tak jak organizacja całego Manifesta w kontekście narastającego i tak nierównego pod względem sił konfliktu, decyzja Warszawy wpisuje się w narrację pozorów normalności i zwyczajnie działającego państwa. Ze względu na sponsora, którym jest samo miasto, wystawa wymaga bowiem ostrożności, grzeczności, politycznego języka, a przecież po (dobrej) sztuce oczekuje się czegoś zupełnie przeciwnego.

Joanna Warsza oparła się na czytelnym i klarownym pomysle (w przeciwieństwie do braku konceptu w części Kaspara Königa) zaproszenia artystów z państw i miast, do których można dojechać z Dworca Witebskiego, głównego węzła komunikacyjnego Petersburga, łączącego Wschód z Zachodem. Jego nazwa przypomina zarazem o najprężniejszym ośrodku awangardy. Jako kuratorka Warsza dążyła także do zbadania tego, co związane ze sferą publiczną i z prywatnością w tradycji ZSRR, gdzie te pojęcia w zasadzie pozostawały odwrócone – wymiana myśli i poglądów dokonywała się między innymi na domowych uniwersytetach czy po prostu w kuchniach, ale nie w sferze publicznej, sferze milczenia. Nawiązuje do tego umieszczenie części wydarzeń Manifesta w prywatnym mieszkaniu, komunałce przy ulicy Marata, stworzonej i prowadzonej przez Olesę Turkinę i Romana Osminkina.

Pozostałe działania artystyczne odbywały się w przestrzeni publicznej, dając mieszkańcom szansę nieoczekiwane spotkania ze sztuką, a przybyszom, którzy odwiedzili Petersburg specjalnie z okazji Manifesta, wyjścia poza centrum, zajrzenia za jego „fasadę” i pogrążenia się w codzienności i zwyczajności miasta. Jedną z bardziej

interesujących lokalizacji okazała się usytuowana w podmiejskiej, pełnej dacz miejscowości Razliw chatka-muzeum, gdzie latem przed rewolucją ukrywał się Lenin. Ilya Orlov i Natasha Kraevskaya umieścili tam swoją pracę, która porusza problem mechanizmów, retoryki i estetyki upamiętniania. Zbliżoną tematykę pomników i ich nie-ludzkiej skali podejmuje też Alexandra Pirici z Rumunii.

Z kolei Lado Darakhvelidze z Gruzji bada ślady rosyjskiego multikulturalizmu, przejawiające się na przykład w pochodzeniu owoców i warzyw sprzedawanych na miejscowych targowiskach oraz w pracy w Rosji emigrantów z Azerbejdżanu, Abchazji i Azji Środkowej. Do polityczności owoców i warzyw dostarczanych dawnemu imperium przez należące do niego republiki nawiązuje też Pavel Braiła z Mołdawii, urządzając na Dworcu Witebskim ucztę, na której podano przyslane mu przez rodzinę z Kiszyniowa nocnym pociągami dania kuchni mołdawskiej.

Program publiczny nie uciekał od trudnych tematów i starał się wzbudzić dyskusję o konflikcie. W przestrzeni głównego budynku Manifesta, który stanowił swoiste centrum i punkt wyjścia dla wszystkich działań, a także miejsce pokazu ich dokumentacji, najistotniejszym elementem była oś czasu, zaznaczano na niej wszelkie godzące w prawa człowieka wydarzenia z ostatnich miesięcy w Rosji oraz historię konfliktu z Ukrainą. Zorganizowano też koncert pieśni *Sorrow Conquers Happiness* Ragnara Kjarantanssona z Islandii i prezentację smutnych utworów o wojnie Deimantasa Narkevičiusa, odbyła się również bitwa na śnieżki ulepione ze śniegu przywiezionego z Sotchi przez Pavla Braiłę. Nie widziałam, jak te działania były odbierane, miałam jednak okazję zobaczyć, z jaką reakcją publiczności spotkała się akcja Kristiny Norman, umieszczenia na placu przed Ermitażem stalowej choinki, kopii tej, która stała na Majdanie. Praca, opatrzona dokładnym opisem wyjaśniającym intencje artystki, nazwana została *Souvenir*, jednak akcji jej ustawienia nie towarzyszyła właściwie żadna reakcja przechodniów. Na wydarzenie przybyli głównie dziennikarze i środowisko artystyczne skupione wokół Manifesta. W tym samym czasie po drugiej stronie placu dzieci rysowały coś kredą na chodnikach – i temu przyglądały się tłumy przechodniów. Choinka w lecie nie zwróciła niczyjej uwagi.

Wydaje się, że w Rosji wszelkie pęknięcia w rzeczywistości pozostają niewidzialne, tak jak w Petersburgu niewidzialny był konflikt na Ukrainie. Uczestniczyłam w akcji będącej częścią działań w komunałce: na jej początku ludzie zostali związani, dla własnego bezpieczeństwa. To bardzo czytelna metafora tego, że dla własnego dobra

lepiej się mitygować. Cienka linia oddzielająca to, co dopuszczalne, od tego, co zabronione, często przebiega już w naszych głowach, stanowi rodzaj autocenzury. Mimo że pokazane na Manifesta prace były polityczne, to nie pracowały politycznie, jak zauważyła Joanna Warsza.

Kiedy zwiedza się wystawy, odnosi się wrażenie, że wszystko, co najważniejsze, dzieje się poza instytucjami, poza ekspozycjami i prezentowaną na nich sztuką. Wrażenie to wzmacnia fakt, że to właśnie wśród twórców nieobecnych na Manifesta znajdują się artyści, którzy swoimi odważnymi akcjami i happeningami pokazali, że sztuka może rozpoznawać granice systemu, ujawniać je i przez to zagrażać jego mechanizmom dyscyplinowania. Zarówno Pussy Riot, jak i grupa Voina, która wiele swoich najsłynniejszych akcji przeprowadziła w Petersburgu (w tym na przykład *Chuj w niewoli FSB*, polegającą na namalowaniu kilkudziesięciometrowego penisa na zwodzonym moście nad Newą, naprzeciwko siedziby Służby Bezpieczeństwa, tuż przed jego otwarciem, czy też *Przewrót pałacowy*, w czasie którego wywracano nocą radiowozy), wypracowały język łączący między innymi tradycje conceptualne, happening, poezję oraz street art, wprawdzie język ten opiera się na prowokacji, ale ma zdolność odnajdywania żywotnych przestrzeni komunikacji między sztuką a społeczeństwem. Tak więc sztuka nie musi wcale milknąć. Inną strategię reagowania na rzeczywistość swojego kraju i tutejszą sytuację sztuki wybrała bojkotująca Manifesta i działająca w Petersburgu grupa Chto Delat?, która od pewnego czasu prowadzi własną szkołę sztuki zaangażowanej. Mimo że sama grupa była nieobecna na wystawie, to uczniowie jej szkoły wykorzystali szansę, aby zaistnieć na arenie międzynarodowej, i wzięli udział w Manifesta.

## SEFIE PRZED ERMITAŻEM

Być może jedyną wyrwą w zaobserwowanej przez wielu artystów fasadzie stała się jedna z prac manifestujących coś w przestrzeni publicznej, mianowicie ta umieszczona na dziedzińcu Ermitażu. *Lada Kopeika Project* Francisa Aljisa to zrealizowany przez artystę pomysł z czasów młodości. Aljys chciał razem z bratem przejechać rosyjskim samochodem z Belgii na drugą, mniej nudną stronę żelaznej kurtyny, podróż skończyła się awarią samochodu w Niemczech. Po trzydziestu latach Aljys, zaproszony do udziału w Manifesta, postanowił spełnić młodzieńcze marzenie i przejechał trasę z Belgii do Petersburga. Nakręcony w drodze film zaprezentowano w przestrzeni wystawowej w budynku Sztabu Generalnego. Wyprawa skończyła się wjazdem na dziedziniec Ermitażu i rozbiciem samochodu o znajdujące się tam drzewo. Nie na niby, tylko z pełnym impetem, czego rezultatem pozostała zgnieciona karoseria. Mimo że praca wtapia się w zieleni rosnących dookoła drzew i w dodatku nie jest otwarciem politycznym, to jednak prowadzi do przesunięcia w rzeczywistości, pokazuje w niej szczelinę – i jest to jedyna wyrwa widoczna na pierwszy rzut oka w rosyjskiej, petersburskiej fasadzie. Prace o konkretnym, dotyczącym Ukrainy przekazie są tu po prostu ignorowane, przechodzi się obok nich obojętnie. Publiczność nie chce podjąć z nimi dialogu. *Lada Kopeika Project* Aljisa nawiązuje silną relację z rzeczywistością, wbija się w nią w straceńczym geście, zarazem zaś ten symbol rozbitych marzeń, nośnik katastrofy i rozbicia iluzji paradoksalnie stał się ulubionym miejscem do robienia sobie *selfies*. 📷

*Bardzo dziękuję Fundacji Roberta Boscha za umożliwienie mi wyjazdu do Petersburga w ramach udziału w projekcie „Reflecting Group”.*



**ELENA KOVYLINA**

kadr wideo z performansu *Equality*, 2009, dzięki uprzejmości artystki

platform (for contemporary art)

Ostrava

# PLATO

**Denisa Nová, Karin Zadrick,  
Klára Dvořáková**  
*Blushing: the Skin's Own Breath*  
18 09 — 23 11 2014

**Michal Kalhous**  
*A Man and a Woman*  
11 09 — 30 11 2014

Ostrava City Gallery

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

[www.plato-ostrava.cz](http://www.plato-ostrava.cz)

The project is supported by the City of Ostrava





## FELIETON

GRANTOZA,  
CZAS START

tekst: Zuzanna Stańska

Jesień to piękna pora roku. Można odpocząć po intensywnym sezonie urlopowym i przygotować się do nadchodzącej zimy. Ruszają nowe sezony seriali, wreszcie zaczynają się pojawiać ciekawsze filmy w kinach, a ograne letnie hity muzyki popularnej w końcu przechodzą do historii.

Jesień ma także swoją ciemną stronę – to czas grantozy, czyli znanej większości pracowników instytucji kultury choroby, która dla wielu osób fizycznych, a także samych instytucji oraz różnych firm kończy się załamaniem nerwowym, a nawet gorzej. Nasilenie objawów następuje w listopadzie, w ostatnim dniu tego miesiąca przypada bowiem termin składania wniosków do niektórych programów ministra kultury i dziedzictwa narodowego, w tym też do tych związanych z digitalizacją, „innovacyjnymi” narzędziami internetowymi (czyli zazwyczaj stronami WWW), aplikacjami mobilnymi oraz innymi „nowoczesnymi” projektami. Innymi słowy, wszystkim tym, czym zajmują się zawodowo. Stąd czuję się w mocy napisać kilka słów poniższej przestrogi.

Choroba ma łatwe do rozpoznania objawy. Grantopiszący, wypełniając dziesiątki stron formularzy, siłą się na odwzorowanie nieludzko formalnego urzędniczego języka, stają na rękach, by zbudżetować koszty kwalifikowane, nie śpią i nie jedzą, robią wszystko, żeby tylko dostać pieniądze z programu. Często podczas pisania tracą zdrowie i kreatywność. Ten podejmowany przez nich gigantyczny wysiłek intelektualny, który ma na celu wkradnięcie się w łaski urzędnika oceniającego projekty, odbija się na tym, co powinno być najważniejsze we wnioskach o granty (a niestety nie jest za bardzo punktowane) – sensowności projektu.

Sensowność w chorobie grantozowej stanowi kategorię mglistą. Owszem, w każdym wniosku trzeba napisać uzasadnienie swojego pomysłu, ale uzasadnienie to jednak nie wszystko. Projekt musi mieć ręce i nogi nie tylko na papierze, lecz także w rzeczywistości. Musi być użyteczny dla wskazanej grupy docelowej i musi wykorzystywać odpowiednie narzędzia – niekoniecznie wcale te najbardziej

„innovacyjne” – gdyż dzięki temu w najlepszy możliwy sposób może rozwiązać wskazany problem instytucji. Do tego potrzebny jest wykonawca, który zapewni profesjonalizm zrealizowania danego projektu. To wszystko musi zostać odpowiednio wycenione – i to nie odgórnie, przez instytucję, ale w wyniku konsultacji z osobami czy firmami znającymi się na swojej robocie (uczulam, zazwyczaj rozmowa z panem informatykiem pracującym w muzeum nie wystarczy).

W grantozie trzeba brać pod uwagę także inną zmianą – czas. Pod koniec listopada można zaobserwować absolutną histerię. Ta nieliczna grupa grantopiszących, która faktycznie chciałaby się dowiedzieć, ile może kosztować wymyślony przez nią projekt, wysyła w ostatnim momencie zapytanie z żądaniem oszacowania kosztów na: dziś, jutro, za dwa dni maksimum. Zrobienie wiążącej wyceny w tak krótkim czasie jest zazwyczaj niewykonalne. Tak naprawdę tego typu zapytania powinny kwalifikować się jako zbrodnia przeciwko ludzkości.

Czym kończy się pisanie wniosku na ostatnią chwilę i bez konsultacji? Małym dramatem. Jeżeli wniosek zostanie dofinansowanie, instytucja kultury musi ogłosić konkurs lub przetarg. I wtedy okazuje się, że napisany we wniosku projekt nie kosztuje dwudziestu pięciu tysięcy złotych brutto, które ma do wydania instytucja, ale trzydzieści pięć tysięcy złotych netto. Wykonanie go za dwadzieścia pięć tysięcy złotych brutto w wysokiej i pożądaną jakością albo jest niemożliwe, albo jest to koszt stworzenia dwóch trzecich zaplanowanych funkcjonalności. Kończy się na tym, że taki robiony „po kosztach” projekt przynosi więcej złego niż dobrego. Firmy, które podejmują się wykonania go poniżej ceny rynkowej, albo, mówiąc delikatnie, „odwalają” go, albo robią zwyczajne fuszerki, które nigdy nie powinny ujrzeć światła dziennego. Pieniądże idą do kosza, a projekt ma niską wartość.

Jednym słowem, drodzy Grantopiszący – jeżeli czytacie te słowa – pytajcie, czy wasz pomysł jest w ogóle możliwy do wykonania i ile to kosztuje. I nie róbcie tego pod koniec listopada! Polecam też konsultacje pomysłów ze specjalistami, którzy mają na koncie dobre realizacje. Dajcie sobie również czas na napisanie wniosku – żeby nie tak na ostatnią chwilę i bez refleksji. Inaczej z każdym pozytywnym rozpatrzeniem waszej prośby o grant, która powstała przy popełnieniu wskazanych błędów, gdzieś na świecie umiera mały kotek. Albo potencjalny podwykonawca załamuje się nerwowo... ☹

## FELIETON

# UWOLNIĆ (W SOBIE) AI WEIWEIA

tekst: Karolina Piinta

Jakiś czas temu dostałam poważne zadanie redakcyjne – rozprawić się z Ai Weiweiem. Nie to, że ktoś w redakcji „Szumu” Ai Weiweia nie lubi, wręcz przeciwnie, ale wiecie, jak to jest – jeśli krytyk sztuki widzi, że gdzieś jest zbyt miło, to jego niechybną powinnością jest zmienić ten stan na gorszy. Chociażby troszeczkę, żeby zachować równowagę w obiegu sztuki, dla dobra tegoż. Żaden balonik nie powinien być w końcu za bardzo nadęty, bo grozi mu pęknięcie, a to się wiąże z nieuchronnym zniszczeniem jego misternie skonstruowanego, balonowego systemu. Z tego też powodu uznałam, że najwyższa pora uruchomić szpileczkę.

Zasadniczym powodem do zwarcia krytycznych szyków miała być wizyta artystycznego dysydenta w Parku Rzeźby na Bródnie. Znaczy się, nie tyle jego wizyta jako fizycznej jednostki, ale realizacja jego pracy w parku – zakopanie w trzech dołach replik chińskich waz, które wykonał artysta. Szumu wokół tego wydarzenia było niemało, kurator Sebastian Cichocki przez dobre dwa miesiące bombardował nas na Facebooku kolejnymi „tropami” odnośnie pracy Aia. Na fali fejmów i wystawy Weiweia w Martin Gropius Bau Dorota Jarecka napisała także płomienny tekst o sztuce mistrza „politycznego pop-artu”. Po przeczytaniu tego tekstu mogłoby się wydawać, że Ai Weiwei to geniusz, artysta krnąbrny i przebiegły, który gra na nosie świata sztuki i chińskim politykom. Wszystko, co robi Ai Weiwei, musi być wielkie.

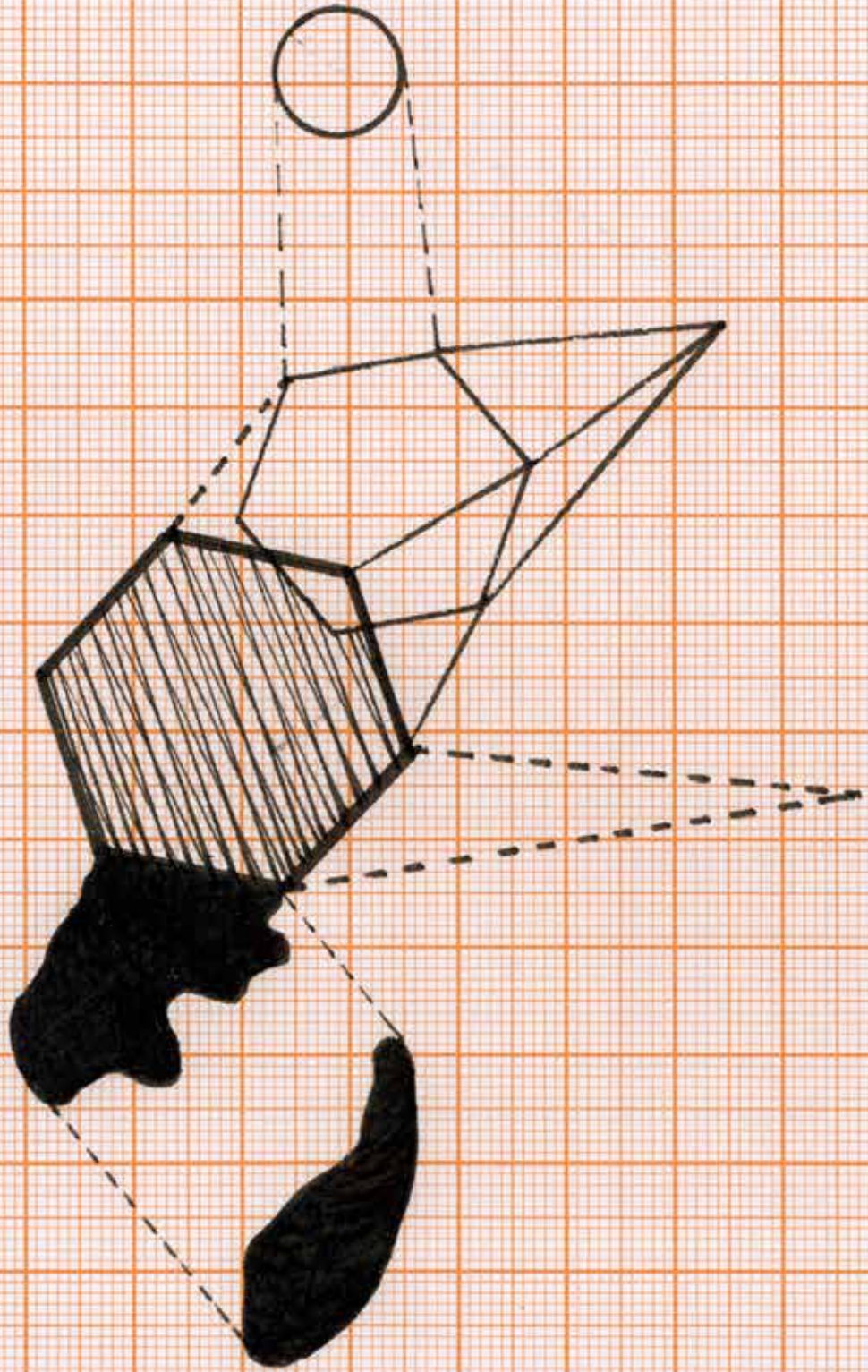
Ja też byłam na wystawie Ai Weiweia w Martin Gropius Bau i potwierdzam: tak, wszystko, co robi ten artysta, jest wielkie. Przede wszystkim wielkie w skali. Dzięki rozmachowi zapewnił sobie zresztą uznanie galerzystów, instytucji i publiczności, co dla wątpliwej reszty może być dowodem, że spektakl w sztuce jest nadal wartością nadrzędną. Nie jest to zresztą żadna nowość, a i sam artysta wie o tym doskonale, i proszę jak udaje mu się ładnie z tą regułą pogrywać – poprzez pełne dostosowanie. Trzeba to docenić,

choć też nie jest on pierwszym artystą wykorzystującym taką metodę i niewykluczone, że inni robili to ciekawiej. To zaś, co w sztuce chińskiego dysydenta istotnie zaskakuje, to skromność przekazu, do którego zostaje uruchomiona aż tak spektakularna forma. Jak to ładnie ujęła Jarecka: „Artysta ma łatwość ujmowania rzeczywistości w skrót”. Na przykład: widzisz salę wypełnioną stołkami i wiesz, że symbolizują one ciężki los chińskich robotników, ewentualnie totalitarny ustrój Chin. Proste, przystępne, wzbudzające ogólny zachwyty tłumnie przybyłej do muzeum ciżby... Czy trzeba chcieć czegoś więcej? Nie, choć muszę dodać, że w takich warunkach czas zwiedzania jest warunkowany umiejętnościami artysty, czyli: krótki.

Powróćmy jednak na Bródno i skierujmy wzrok ku zakopywanym w przepastnych dołach skorupom. Jest to jedna z prac, po których nie zostaje wiele, ale kurator Cichocki zapewniał, że najważniejsza jest pamięć. Że one tam są, leżą pod ziemią, jako ciche memento umierającej chińskiej kultury w samym sercu Polski. Ziarnko Weiweia przywędrowało więc i do nas, zaczyna się zakorzeniać, choć raczej niemrawo. Tymczasem najwyższa pora wyciągnąć wnioski z tej nauki. W końcu czasy nadchodzą ciężkie, czego chyba samym artystom tłumaczyć nie trzeba, bo oni w tej ciężkości trwają od dawna i jest to dla nich niemalże stan permanentny. Społeczeństwo się nimi nie interesuje, państwo nie troszczy. Nawet krytycy zamiast o artystach wolą pisać o kuratorach albo o sobie (wiem z autopsji). Tymczasem Ai, cóż – podniesie nóżkę, pstryknie sobie focię w kalesonach i cały świat huczy, nawet „Gazeta Wyborcza” podaje ten fakt jako news dnia w dziale Świat. I żeby nie było, jest to gest krytyki systemu politycznego w Chinach. Chciałoby się z tej okazji zakryć twarz dłońmi, ale dziadek Warhol pewnie byłby dumny ze swojego przyszywanego wnuczka.

Ale zaraz, gdzie podziała się wspomniana na początku szpileczka? Ha, tu właśnie dochodzimy do zaskakującej puenty: otóż stojąc nad dołkami w bródnowskim Parku Rzeźby, stwierdziłam, że w zasadzie brakuje mi w polskiej sztuce kogoś takiego jak Ai. Mianowicie – brak mi celebryty, który celebrytą być umie. Kogoś bardziej apetycznego od wyłaniającego się z krzaków Libery, robotniczej Wójcik albo zakutego w garnitur Bałki. Bezwstydnika ze smartfonem w ręku, wyrządzającego niepowetowane szkody skromnemu wizerunkowi polskiego artysty. W końcu już najwyższy czas, żeby się pojawił. Co więcej, teraz może być nim każdy. Pomyślcie o tym, artyści. Wystarczy jeden klik, by uwolnić Ai Weiweia. W sobie. ☒







## ROZMOWA

BRAKUJĄCY  
DOKUMENT

z Wilhelmem Sasnałem  
rozmawia Jakub Banasiak

## Z PRZEZŁOŚCI

reprodukcje obrazów dzięki uprzejmości  
artysty i Fundacji Galerii Foksal

**Jakub Banasiak:** Twoja najnowsza wystawa w Lismore Castle Arts w Irlandii została osnuta na motywach baśni Hansa Christiana Andersena (*Take Me To The Other Side*, 18 kwietnia–21 września 2014). Po raz kolejny wracasz do tego tematu. Dlaczego?

Wilhelm Sasnał: Ponieważ wystawa miała miejsce w zamku położonym z dala od jakiegokolwiek dużego miasta. Sama galeria to typowa przestrzeń wystawieniowa, jak wszędzie indziej, ale czułbym dyskomfort, przywożąc tam coś, co nie odnosi się do tego miejsca. A że Andersen pojawiał się w moich pracach już wcześniej i ciągle uważałem go za ciekawy temat, postanowiłem znowu coś z tym zrobić. Kilka prac inspirowanych rysunkami Jerzego Jaworskiego, Janusza Stannego i Andrzeja Strumiłły – grafików, którzy ilustrowali baśnie Andersena w latach 70. ubiegłego wieku – pokazałem już w Zachęcie, w 2007 roku. Teraz postanowiłem odnieść się również do czasów, w których Andersen żył. Kiedyś byłem na wystawie Christena Købkego, to współczesny Andersenowi duński malarz. Przedstawiał głównie sceny rodzajowe, takie jak kadry z filmów *Woyzeck* albo *Zagadka Kaspara Hausera* Wernera Herzoga. Na prezentację w Lismore przemalowałem portrety brata Købkego. Znalazłem też czarno-białą reprodukcję obrazu Caspara Davida Friedricha, który spłonął przed wojną, podczas pożaru Pałacu Szklanego w Monachium w 1931 roku. To był jesienny pejzaż z człowiekiem zbierającym gałęzie. Powtórzyłem ten motyw na jednej ze swoich prac i wykonałem

rysunek odnoszący się do spłonięcia wspomnianego obrazu. Z kolei na zielonym obrazie z czaszką jeszcze raz wracam do ilustracji Stannego, który na jednej z nich narysował skałę w kształcie czaszki, umieszczając w jej oczodołach okienne tralki.

**Zwykle nie robisz „tematycznych” wystaw.**

To prawda, ale tutaj, z tym zamkiem i w ogóle... Nie mogłem się oprzeć. Chciałem uzyskać klimat – w szerokim znaczeniu tego słowa – andersenowski, a także uchwycić aurę okolicy, gdzie odbywała się wystawa. No i sam temat – baśnie, Andersen – jest totalnie niedzisiejszy, co bardzo mi odpowiada.

**Andersen to jednak nie jedyny motyw, do którego stale powracasz.**

Często rozszerzam grupy namalowanych wcześniej obrazów o kolejne prace. Co jakiś czas powracam do motywu samolotu, kosmosu. Z kolei kiedy jestem na jakimś wyjeździe, nazwijmy go wakacyjnym, muszę coś z niego przywieźć. Więc po raz kolejny przywożę krajobraz lub wariację na jego temat. Nie mam zamiaru przekonywać się do czegoś na siłę, maluję to, co sprawia mi satysfakcję, a po latach dokładnie wiem, co to jest. Maluję na podstawie zdjęcia w telefonie albo rysunku w szkicowniku. Mimo że malowanie pejzażu sprawia mi czystą przyjemność, to czuję, że za tym widokiem kryje się jakaś ważna historia związana z danym miejscem. Krajobraz może być dla mnie interesujący również dlatego, że pozwala mi jeszcze raz, ale w nowy sposób, zmierzyć się z tym motywem. Tak jak dzisiaj, kiedy po raz pierwszy użyłem na obrazie cyrkla, po to, żeby namalować odwieczny motyw – słońce.

**Słońce to kolejny wyraźny temat. I morze.**

Tak, nie lubię gór, ich ścian. Ludzie ekscytują się, że widzą góry, że widzą ściany gór. To jest dla mnie kompletnie niezrozumiałe, to tak, jakbym mieszkał na parterze w bloku i przez okno oglądał ścianę innego bloku. Namalowałem kiedyś góry – to były dwa obrazy – ale do góry nogami, jak opadające pułapki, albo się prześlizgniesz, albo nie. Za to w tym tygodniu namalowałem obraz na podstawie zdjęcia zrobionego na wczasach w Chorwacji, zobacz [pokazuje na telefonie]. To jest spienione morze, ślad za motorówką.





**WILHELM SASNAL**

*Bez tytułu, 75 × 55 cm, 2014*



**WILHELM SASNAL**  
*Bez tytułu, 50 × 60 cm, 2014*



**WILHELM SASNAL**

*Bez tytułu, 160 × 200 cm, 2014*



**WILHELM SASNAL**  
*Degas, 50 × 40 cm, 2014*



Chciałbym pozostać przy opisie grup tematów, do których ciągle powracasz. Co jeszcze sprawia ci przyjemność?

Wiesz, ja po prostu lubię malować, zdecydowanie bardziej lubię malować, niż kręcić filmy, malowanie to moje ulubione zajęcie. Ale nie mógłbym być wyłącznie malarzem, czuję, że nie mając dystansu do malarstwa, gonilibym własny ogon. Kiedy robiliśmy ostatni wywiad, blisko siedem lat temu, mówiłem, że obszar, po którym się poruszam, wcześniej był dużo szerszy, a teraz się zawęża.

Użyłeś wtedy obrazowego sformułowania, powiedziałeś: „Zazaczyłem na ziemi koło, w ramach którego chcę teraz zacząć kopać dół”.

I teraz czuję dokładnie to samo, tyle że mocniej.

Owszem, tych tematów jest coraz mniej. Zniknęły na przykład wszystkie „mroczne” klimaty, pojawiło się za to mnóstwo „ładnych” prac, bardzo atrakcyjnych wizualnie, pogodnych. No i pojawił się kolor.

Tak, kolor jest dobry. Jest bardziej ryzykowny niż biel i czerń. Kolorem można namalować również trupy, które jednak nie zniknęły z moich obrazów zupełnie.

Wtedy mówiłeś też, że malujesz „neutralnymi kolorami, to znaczy takimi, jakie spotykam w życiu”. Teraz używasz bardzo intensywnych barw.

W naszej strefie geograficznej kolory naturalne to zielenie, brązy i szarości, ale wiesz co... No nie wiem.

Wtedy chyba po prostu bałem się używać koloru, teraz sprawia mi to prozaiczną frajdę.

Inny wyraźny motyw to rodzina.

Anka zwróciła mi nawet uwagę, że niedługo zostanę malarzem „rodzinnym”, więc staram się ten temat trochę odpuścić. Z drugiej strony to mnie ciągle bardzo pociąga. I wciąż do tego wracam, na obrazach pojawiają się rodzice, Anka, dzieci... To po prostu jest mi naturalnie bliskie.

Kolejny motyw stanowią nawiązania do dawnych malarzy. Mówiłeś już o Christenie Købkek i Casparze Davidzie Friedrichu, na wystawie

w Lismore pokazałeś też przemalowanego *Szewca Tadeusza Makowskiego*, a w najnowszych pracach odnosisz się również do *Georges’a Seurata*, *Edgara Degasa*...

Zaraz po ASP, choć trwało to jeszcze mniej więcej do wystawy w Zachęcie w 2007 roku [*Lata walki* – przyp. J.B.], omijałem dawną sztukę, być może przez presję akademii. Teraz chodzenie do muzeów sprawia mi dużą przyjemność – malarstwo holenderskie, prząsne sytuacje z ludźmi, z pijakami, to jak brakujący film dokumentalny z przeszłości. Gerard ter Borch jest w tym najlepszy. Przemalowałem też obraz *George’a Stubbsa*, angielskiego malarza koni [*Śmiech*]. Miałbym za to kłopot z odpowiedzią na pytanie o to, co ostatnio widziałem ciekawego ze sztuki współczesnej.

A dlaczego w postać z obrazu *Degasa* wpisałeś swastykę?

Przeczytałem niedawno, że Degas był antysemitą. Podczas tak zwanej sprawy Dreyfusa nastąpiła polaryzacja francuskich elit i Degas stanął niestety po stronie antysemitkiej. Mówię „niestety”, bo zawsze bardzo go ceniłem. Podobnie zresztą postąpił Renoir, jednak akurat jego zawsze nie znośm [*Śmiech*].

A Seurat i chłopiec z *Kąpieli w Asnieres*? Ten obraz stał się jedną z ikon twojej wystawy w Whitechapel Gallery w 2011 roku, umieszczono go nawet na okładce katalogu.

Impresjonizm to moja pierwsza artystyczna fascynacja, taka choroba wieku dziecięcego, trochę jak słuchanie metalu. *Kąpiel w Asnieres* zawsze bardzo mi się podobała. Miałem ten obraz przed oczyma, kiedy babcia opowiadała mi o okresie tuż przed wybuchem wojny – mówiła, że lato było wtedy gorące, a ona z dziadkiem często wypoczywała nad brzegiem Dunajca, skąd widać fabrykę w Mościcach. U Seurata w tle znajdują się podobne zabudowania – stąd Seurat.

Podsumujmy: podróże, rodzina, dawni mistrzowie. W katalogu wystawy w Lismore przeczytałem, że ostatnio inspirowuje cię również muzyka klasyczna.

Tak, konserwatywne wartości [*Śmiech*]. Wiesz, jestem facetem po czterdziestce, nie wyskoczę na scenę z gitarą. Nie mogę udawać, że jest inaczej. Malowanie daje mi spokój. Najprzyjemniejsza

**JA PO PROSTU LUBIĘ MALOWAĆ, ZDECYDOWANIE BARDZIEJ LUBIĘ MALOWAĆ NIŻ KRĘCIĆ FILMY, MALOWANIE TO MOJE ULUBIONE ZAJĘCIE. ALE NIE MÓGLBYM BYĆ WYŁĄCZNIE MALARZEM, CZUJĘ, ŻE NIE MAJĄC DYSTANSU DO MALARSTWA, GONIŁBYM WŁASNY Ogon.**

czynność na świecie to słuchanie muzyki i rysowanie. Kiedy siedzę w pracowni i maluję, odpowiedzialność jest żadna, mogę robić, co chcę, niczego nie ryzykuję. To najprzyjemniejsza rzecz.

#### Brak ryzyka?

Tak. Ryzyko jest w obrazach, odpowiadam płótnami, to moje zobowiązanie. Nie muszę nigdzie bywać, nigdzie się pojawiać, to bardzo wygodne, cenię to. Szum, który powstał wokół mnie kilka lat temu, bardzo mnie zmęczył. Dochodziło do tego, że dzwonili do mnie z gazet kulinarnych czy dotyczących hodowli psów... Niektórzy to lubią, czują się w tym znakomicie, ale mnie to strasznie przeszkadzało. Teraz jest w sam raz, ani za dużo, ani za mało, tak jak powinno być.

#### Stabilizacja?

Tak, ale ciągle chcę zachować uwagę... Kiedy patrzę na stare obrazy, nieraz widzę, że czegoś im brakuje, że czegoś jest za mało, że nie są wystarczająco zagęszczone – i nie chodzi mi bynajmniej o strukturę farby, ale o pewne dopracowanie albo przepracowanie materiału. Po prostu nie ma w nich zmagania.

Wiesz, ja to traktuję bardzo serio. Często maluje mi się trudno, zmagam się obecnie bardziej niż kiedyś. W nowych obrazach, mimo że zwykle są proste, wyciskam więcej niż kilka lat temu. Przynajmniej tak mi się wydaje. Nierzadko dzieje się to zresztą przypadkowo, bo coś mi się nie udaje i zaczynam od nowa. A jeżeli chodzi o muzykę klasyczną, to po raz kolejny przekonałem się, że nie noszę Mozarta [śmiech]. To on kiedyś przeszkadzał mi w polubieniu dawnej muzyki. Chociaż to się ciągle zmienia, bo znowu słucham więcej gitar niż fortepianów.

Mówiliśmy już, że z twoich prac zniknął gdzieś mrok, ale nie ma już też prac o nudzie, zmęczeniu, imprezowaniu,

**KIEDY MONTOWALIŚMY FILM – JA, ANKA I BEATA WALENTOWSKA, NASZA MONTAŻYSTKA – CZĘSTO SPIERALIŚMY SIĘ O TO, CO WYBRAĆ, A CO ODRZUCIĆ. W PEWNYM MOMENCIE ZROZUMIELIŚMY, ŻE ANKA I BEATA PRZYJĘŁY KOBIECY PUNKT WIDZENIA, A JA MĘSKI, ZUPEŁNIE PODŚWIADOMIE. DLA MNIE W MONTAŻU BEATY BYŁO ZA MAŁO TEGO FACETA, HISTORIA ROZGRYWAŁA SIĘ POPRZECZ DZIEWCZYNE, KU UCIESZE ANKI.**

dekadencjum Krakowie... Powstało ich sporo w latach 2006, 2007 i 2008. No tak, teraz już rzadko chodzę „na miasto”... Mój kolega powiedział, że mieszkanie w Krakowie to perwersja, i może coś w tym jest. Lubię Kraków. Znam to miasto, jego kolejne warstwy, dobrze nam się tu żyje, spokojnie, cenię sobie jego „rowerowe” odległości. Kiedyś nie wypadało bronić Krakowa, bo przecież „Kraków jest taki straszny”, ale teraz wiem, że nie jest gorszy od innych polskich miast tej wielkości. Doceniam to, co mam. To duży przywilej móc tak spędzać czas.

A polityka? Historia, często trudna? Tego też już u ciebie nie ma.

To prawda, raczej nie ma. Chociaż... Ostatnio dużo myślę o postaci Krzysztofa Kolumba. Nakręciłem, a właściwie wciąż kręcę, o nim film. Namalowałem też kilka obrazów, różne ujęcia jego grobowca i portrety. Ale masz rację, właśnie zdałem sobie sprawę, że przede wszystkim interesuje mnie osobista historia Kolumba, a nie polityczne konteksty jego dokonań. Przeczytałem, że cierpiał on na chorobę dwubiegunową. I to właśnie w okresie euforii przekonał królową, aby wysłała go na właściwie szaleńczą wyprawę, która wiadomo, jak się skończyła. Fascynuje mnie, że ten człowiek funkcjo-

nował w dwóch odmiennych stanach: depresji i euforii. Ciekawe jest również to, że żaden portret Kolumba nie został namalowany za jego życia, nie ma portretu z jego czasów. Kolumb nigdy nie był żywym modelem dla żadnego malarza.

**Twoje obrazy często sytuują się na granicy abstrakcji, ale nigdy jej nie przekraczają.**

Punktem wyjścia zawsze jest rzeczywistość, chociaż nie wiem, jaki kształt obraz przybierze finalnie, co urodzi się po drodze. Niektóre płótna wyglądają bardzo enigmatycznie, ale są zakotwiczone w rzeczywistości. Ostatnio namalowałem dwa takie obrazy, prawie abstrakcyjne, ale podstawę stanowiły prawdziwe zjawiska:

błyskawica i żar uderzającego o ziemię niedopałka papierosa. Ciągłe bliskie jest mi pojęcie „psychodelii”, to się akurat nie zmieniło. Lubię malować takie obrazy – wychodzące od zaobserwowanych sytuacji, ale nieoczywiste. Ten ślad za motorówką też taki jest.

#### **A czysta abstrakcja? Nigdy cię nie pociągała?**

Próbowałem kilka razy, ale nic z tego nie wynikło. Mam tyle bodźców dookoła, że to mi wystarcza. Jest ich nawet aż za dużo. Nieustannie gromadzę zdjęcia, które albo robię sam, albo znajduję je w gazetach czy w sieci. Odkładam to do folderu „Do pracy” i w ten sposób lista potencjalnych obrazów wydłuża się w nieskończoność, części z nich pewnie nigdy nie namaluję.

#### **Zatrzymajmy się na chwilę przy samym procesie malowania. Punktem wyjścia jest zdjęcie, szkic. Co dalej?**

Mam wrażenie, że wiele moich obrazów maluje się „samo”.

#### **To znaczy?**

To znaczy, że obrazowi czasem udaje się „wysmyknąć”, a wtedy zastanawiam się, czy za nim nie podążyc, za formą, która powstała przypadkowo, i nie odejść od tego, co założyłem sobie na początku. Często tak właśnie robię. Wracam też do starych obrazów. Malarstwo to przecież nic innego jak produkcja kolejnych przedmiotów. Aby trochę ją spowolnić, uzupełniam i zagęszczam stare prace.

#### **Chciałbym cię zapytać o twój nowy obraz, którego reprodukcję mi przesłałeś. Przedstawia szkielet świni wpisany w kształt krosna, w tle znajdują się wielobarwne plamy.**

##### **To bardzo dziwna praca.**

Stoi za nim cała historia. Otóż niedawno zdałem sobie sprawę, że żyję w naiwnie newage’owy sposób. Prowadzę bardzo higieniczny tryb życia: nie jem mięsa, uprawiam sport, dużo przebywam na świeżym powietrzu, w otoczeniu natury. Kiedyś trafiłem w Internecie na logo: w krowę wpisana była świnka, w świnię kogut, a w to wszystko chyba słowo „veg”. To były same kształty, sylwetki – jakby *Piramida zwierząt* w głąb. Potem nie mogłem już tego odnaleźć, ale przypadkowo znalazłem zdjęcie szkieletu świni. Pomyślałem o „szkielecie” znajdującym się pod płótnem, czyli o krosnach.

#### **A dlaczego namalowałeś krzyż i dwa portrety Chrystusa?**

No tak. Krzyż to prawie monochrom, wydrapałem

go na płótnie, to obraz z 2010 roku. Krzyż powtarza konstrukcję blejtramu, poza tym to taki „śliski” temat. Natomiast te dwa najnowsze portrety namalowałem na podstawie *Ostatniego kuszenia Chrystusa* Martina Scorsese’a. Ten film podobał mi się przede wszystkim pod względem wizualnym, bo mimo że postać Chrystusa pozbawiona jest jego atrybutów, to po pozach i gestach wiadomo, że to on.

#### **Pomówmy jeszcze o pracach niemalarskich. Pod koniec lipca, na festiwalu T-Mobile Nowe Horyzonty, polską premierę będzie miał film *Huba*, który nakręciłeś wspólnie z żoną. Czy ten obraz to metafora? Jakub Majmurek napisał, że to „lustro transformacji”.**

Tytuł nadaje tej opowieści metaforyczny sens, ale cała historia wzięła się z życia, w tym też z naszych osobistych doświadczeń, z tego, że nasza córka, która teraz ma cztery lata, a podczas kręcenia filmu była malutka, jest bardzo wymagającym dzieckiem, zupełnie innym niż Kacper, nasz syn. Kompletnie nie byliśmy przygotowani na to, że będzie z nas wysysać ostatnie soki. Opowiedzieliśmy więc o życiu samotnej matki z dzieckiem i starszego faceta, który jest śmiertelnie chory, a dodatkowo traci pracę, jak również o samotności, braku porozumienia i emocjonalnej przemocy, pustce. Wydaje mi się, że obecnie wszystko staje się metaforą transformacji. W takich chyba żyjemy czasach, że to pierwsze skojarzenie – potransformacyjnych.

#### **Kiedy oglądałem ten film, figura mężczyzny wydała mi się zbędna, najciekawsze momenty to te, w których oglądamy zmagania kobiety z samotnym macierzyństwem.**

To ciekawe, bo kiedy montowaliśmy ten film – ja, Anka i Beata Walentowska, nasza montażystka – często spieraliśmy się o to, co wybrać, a co odrzucić. W pewnym momencie zrozumieliśmy, że Anka i Beata przyjęły kobiecy punkt widzenia, a ja męski, zupełnie podświadomie. Dla mnie w montażu Beaty było za mało tego faceta, historia rozgrywała się poprzez dziewczynę, ku uciechu Anki. Wtedy doszło do ostrego spięcia, powiedziałem: „Słuchajcie, ja z wami nie montuję”. I montowałem sam. A one same.

#### **Film stanowi więc kolaż dwóch montaży?**

Tak, ja zmontowałem swoją część, a one swoją. Później spotkaliśmy się i z tych dwóch właściwie filmów, a nie fragmentów, złożyliśmy jeden. Mam nadzieję, że uzyskaliśmy w ten sposób balans.



**WILHELM SASNAL**

*Jesienny pejzaż z człowiekiem zbierającym chrust, 137 × 167,5 cm, 2013*





**WILHELM SASNAL**

*Szkielet świni i krosna, 140 × 160 cm, 2014*



**WILHELM SASNAL**  
*Dym*, 60 × 45 cm, 2014



**WILHELM SASNAL**

*Krzysztof Kolumb, 160 × 120 cm, 2014*

**Bieda w *Hubie* jest tak beznadziejna, że aż nierealna, przerysowana. Rzeczywistość nie ma żadnych jasnych punktów. Dlaczego?**

Masz rację, to jest wydrenowane z jakiegokolwiek światła. Muszę przyznać, że długo szukaliśmy formy zdolnej pokazać krańcową beznadziejność: samotność, chorobę, utratę pracy... Ale to nie jest przerysowany obraz, to lustro – odbity obraz jest ciemny, ale prawdziwy. Jaśniejsze momenty mogłyby wyglądać jedynie jak dekoracja. W *Hubie* dotyka się dna. Chyba nie byłbym w stanie nakręcić kolejnego takiego filmu. Nawet pracę nad nim wspominam jako udrękę, plan był bardzo trudny. Wiedzieliśmy, że Jerzy Gajlikowski, aktor, jest w złym stanie, ale nie wiedzieliśmy w jak bardzo złym... Zdecydowaliśmy się go zaangażować, bo pasował do tej roli jak nikt inny, a na dodatek niezmiernie chciał to zagrać, był pełen pasji. Na planie, już podczas kręcenia filmu, okazało się jednak, że to jego ostatnie dni. Kilka miesięcy po zakończeniu zdjęć zmarł.

**Można powiedzieć, że chciał zagrać samego siebie...**

Tak. Niektóre sceny ze scenariusza okazały się boleśnie prawdziwe.

**Wygląda na to, że na każdym etapie kręcenia *Huby* coś szło nie tak.**

To nie jest film, który oglądam z przyjemnością, również przez to, co zostało we mnie po zdjęciach, w przeciwieństwie do filmu paradokumentalnego *Aleksander*, o życiu pana Olka Piotrowskiego i jego rodziny. Poznaliśmy ich, kręcąc *Z daleka widok jest piękny*. Przez ponad dwa lata filmowaliśmy ich życie, przy czym właściwie porzuciliśmy scenariusz. Wyszedł z tego jasny obraz – pomimo że rzeczywistość często nas przerażała. Można powiedzieć, że *Huba* jest bardziej Anki, a *Aleksander* bardziej mój. Nie mam wobec *Huby* ciepłych uczuć. To nieprzyjemny film, tak jak nieprzyjemny był plan zdjęciowy.

**O czym będzie kolejny film i czy w ogóle będzie?**

Zaczynamy pisać pewną historię, pewnie sfilmujemy ją za rok. Będzie o cieniu.

**Oprócz nowego filmu ostatnio ukazał się również nowy komiks. Pozwól, że powtórzę pytanie: czy *Lawa* jest metaforą?**

Nie. Kiedy mieszkaliśmy w Ameryce, pojechaliśmy na wakacje na Hawaje i tam usłyszeliśmy w wiadomo-

ściach historię zniknięcia Brittany. Akurat wtedy ta sprawa znalazła finał, zagadka została rozwiązana, bo znaleziono zeszyt tego chłopaka, drugiego bohatera *Lawy*. Zainteresowało mnie to. To jedyny powód powstania tego komiksu. Jako że ciągle szkicuję, zawsze muszę się czymś zająć, a dodatkowo nieustannie padał wtedy deszcz, to zacząłem rysować pierwsze kadry, potem rozpisałem to na sceny.

**Czyli *Lawa* to po prostu kryminał?**

Kiedy jesteś na Hawajach, wyspie na środku oceanu, trudno nie zastanawiać się, dlaczego stanowią one część Stanów Zjednoczonych. Narracja komiksu pokierowana jest tak, że zaczynasz postrzegać rdzennych mieszkańców wyspy jako sprawców. Ale to nie jest esencja *Lawy*, nie o to w tym chodzi. To była dla mnie przede wszystkim praca z obszaru warsztatu, techniki, dotycząca rozwiązań fabularnych, konstrukcji scen. Czysto kryminalna historia, tak.

**Po *Życiu codziennym w Polsce w latach 1999–2001* wiązano duże oczekiwania z twoim następnym komiksem. *Lawa* ukazała się dopiero po trzynastu latach. To dodatkowo bardzo skromny komiks. Paweł Dunin-Wąsowicz napisał w „Lampie” (2014, nr 3/4), że „*Lawa* to kaprys, gadżet”, a „w miłośnikach tradycyjnie pojmowanego komiksu ołówkowe szkice wzbudzić mogą irytację, że ktokolwiek ma czelność coś takiego wydawać”.**

Nie znam się na tym i nie wiem, jak powinien wyglądać „prawdziwy” komiks, nie wiem, jak działa świat komiksu. Ale bardzo lubię *Lawę*. Powstał szybko, pracowałem nad nim miesiąc. I od razu wiedziałem, że chcę go wydać.

**Po drodze powstał jeszcze jeden komiks, jego fragmenty znajdują się w książce *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, ale nie zdecydowałeś się go opublikować. Dlaczego?**

To był bardzo osobisty komiks. Bałem się, że jego wartość zostanie wykorzystana przeciwko nam, przeciwko mnie i Ance. ☒

Bunkier Café, Kraków, 8 lipca 2014





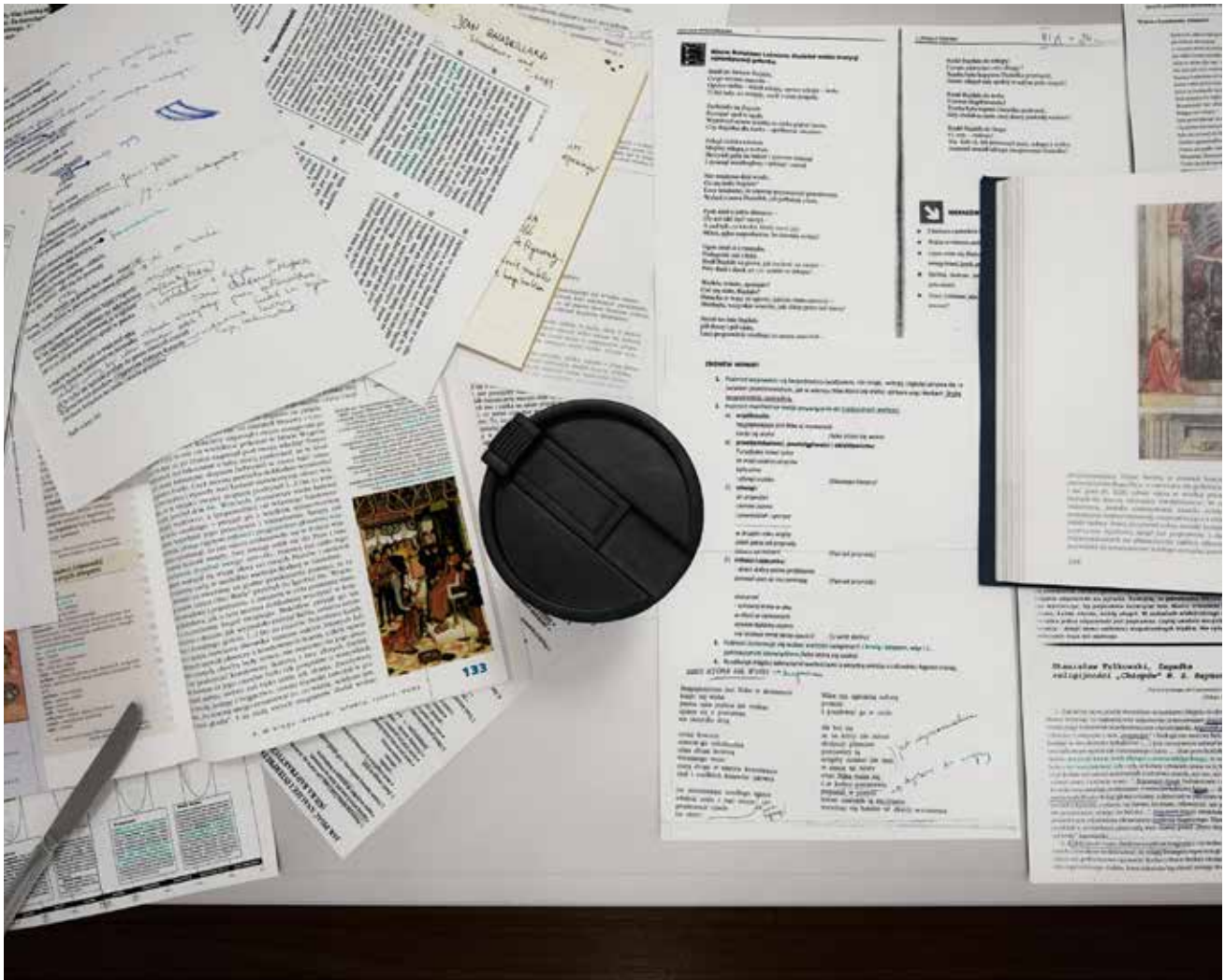
**WILHELM SASNAL**

*Bez tytułu, 120 × 100 cm, 2010*

DO WIDZENIA

# WIRTUALNOŚĆ ZNIKNEŁA

Karol Komorowski













R

E

C

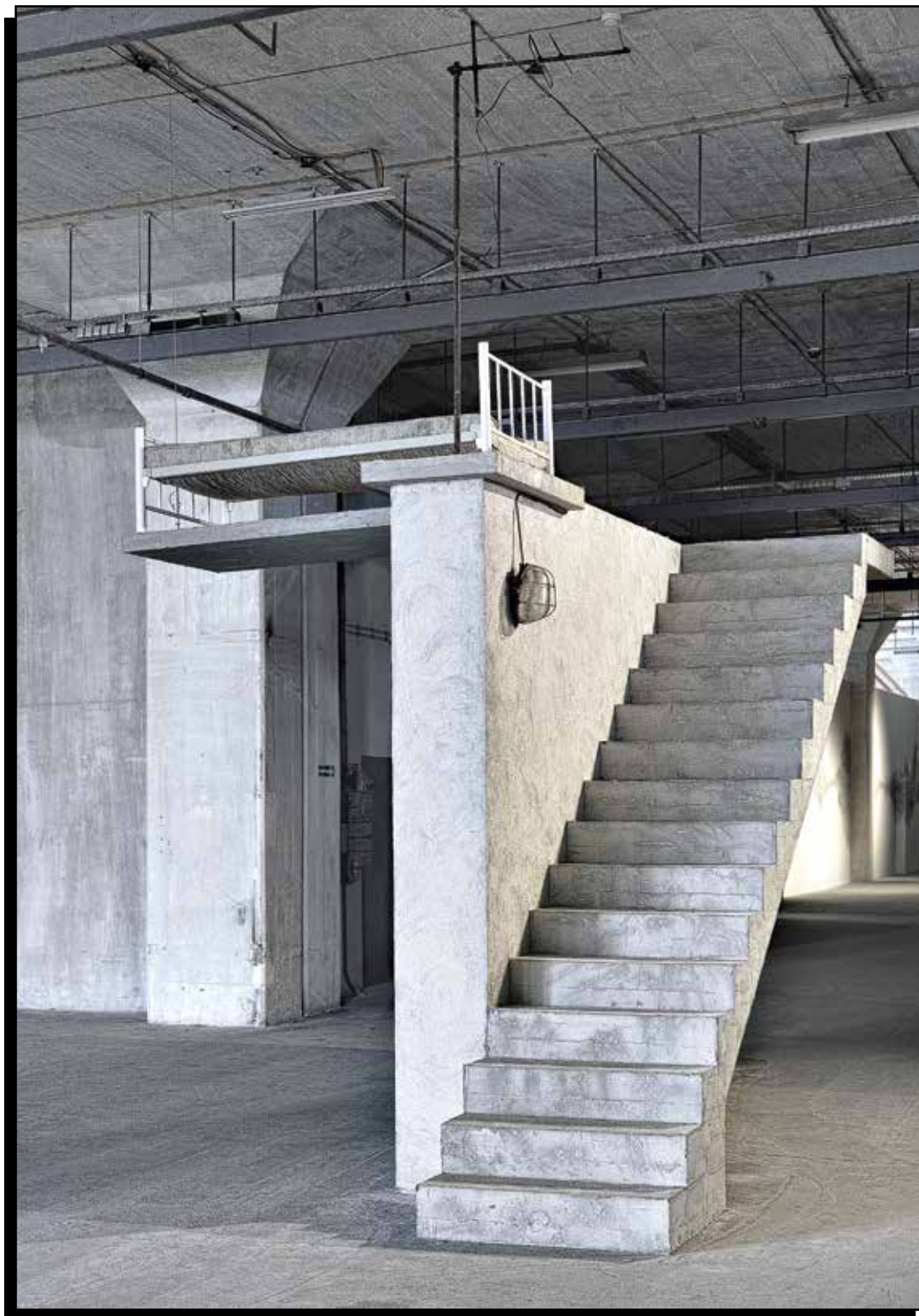
E

Z

Z

J

E



fol. Jarosław Bartłomiej

**HIWA K**

*Kawalerka, instalacja, 2008*

- S. 108 MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUK WIZUALNYCH ALTERNATIVA 2014. „BŁĘDNIK CODZIENNOŚCI”**  
Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk  
tekst: Adam Mazur
- S. 110 W STRONĘ INSTYTUCJI KRYTYCZNEJ**  
Galeria Miejska Arsenał, Poznań  
tekst: Piotr Kosiewski
- S.112 ANNA BAUMGART ZAŚPIEWAJCIE, NIEWOLNICY**  
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków  
tekst: Wojciech Szymański
- S. 115 TERESA GIERZYŃSKA ORAZ EDWARD DWURNIK, DOROTA GIERZYŃSKA, PRZEMYSŁAW KWIEK, ZOFIA KULIK, DANIEL WNUK, NAD RZEKĄ, KTÓREJ NIE MA**  
Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, Nowy Sącz  
tekst: Karolina Plinta
- S. 118 SLAVS AND TATARS DŁUGONOGA LINGWISTYKA. NIESFORNE NOSÓWKI**  
Arsenał, Białystok  
tekst: Karolina Plinta
- S. 121 OUT OF STH 4. MIĘDZYNARODOWE BIENNALE SZTUKI ZEWNĘTRZNEJ**  
BWA Wrocław
- 12. PRZEGLĄD SZTUKI SURVIVAL. „MIASTO – STAN ZAPALNY”**  
dawny budynek Instytutu Farmacji Akademii Medycznej, Wrocław  
tekst: Marcin Ludwin
- S. 125 CHRISTOPH DRAEGER UNFORCED ERRORS**  
lokal\_30, Warszawa  
tekst: Piotr Drewko
- S. 128 KOSMOS WZYWA! SZTUKA I NAUKA W DŁUGICH LATACH SZEŚCIDIĘSIĄTYCH**  
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa  
tekst: Piotr Słodkowski
- S. 130 INSTALATORZY**  
Art Stations, Poznań  
tekst: Aleksander Kmak
- S. 133 STANISŁAW DRÓŹDŹ. POMYSŁY**  
Muzeum Współczesne Wrocław  
tekst: Piotr Słodkowski
- S. 135 VI FESTIWAL SZTUKI W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ OTWARTE MIASTO / OPEN CITY „ULOTNOŚĆ I TRWANIE”**  
Lublin  
tekst: Piotr Kosiewski
- S. 138 BYLIŚMY / ONCE WE WERE**  
BWA Tarnów  
tekst: Anna Mituś
- S. 142 NORMAN LETO, PHOTON**  
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa  
tekst: Agata Pyzik
- S. 145 ISTVAN KANTOR, MEDIA REVOLT**  
RenomaWRO, Wrocław  
tekst: Adam Mazur
- S. 148 ZBRODNIA W SZTUCE**  
MOCAK,  
Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
- PAPIEŻE**  
MOCAK,  
Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie  
tekst: Wojciech Wilczyk

# MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL SZTUK WIZUALNYCH ALTERNATIVA 2014. „BŁĘDNIK CODZIENNOŚCI”

Institut Sztuki Wyspa, Gdańsk  
kuratorcki: Aneta Szyłak, Marysia Więckiewicz-Carroll, Béatrice Josse  
30 kwietnia–30 września 2014

Obecnie Międzynarodowy Festiwal Sztuk Wizualnych Alternativa stanowi chyba najciekawsze w Polsce cykliczne wydarzenie artystyczne. Na powstałą w 2010 roku na gruzach gdańskiej edycji Manifesta Alternativę składa się, zwyczajowo już, wystawa główna oraz szereg wydarzeń towarzyszących, warsztatów, performansów, a także spotkań, wykładów i działań edukacyjnych. Od początku za kształt merytoryczny tego swobodnego „antfestiwalu” odpowiada dyrektorka artystyczna Aneta Szyłak. W tym roku do współpracy przy wystawie głównej, organizowanej w znanej bywalcom stoczni gigantycznej hali 90B, zaprosiła Béatrice Josse, a do wystawy nieco mniejszej, ulokowanej w Instytucie Sztuki Wyspa, Marysię Więckiewicz-Carroll. Przewidziany na ponad pół roku program Alternativy Aneta Szyłak rozpoczęła już w kwietniu wystawą Olivera Resslera, jednego z artystów od lat stale współpracujących z Instytutem Sztuki Wyspa. Wystawy Resslera oraz Więckiewicz-Carroll różnią się od ekspozycji Josse nie tylko skalą. *Wizje polityczne. Świat od nowa* Resslera, a także skupiający międzynarodowe grono młodych artystów pokaz *Innym sposobem* Więckiewicz-Carroll to typowe projekty dla programu Wyspy, kształtowanego od lat na podstawie kontekstu zmieniającej się tożsamości Stoczni Gdańskiej; tożsamości, na którą składa się refleksja nad zmianą społeczną, zaangażowaniem sztuki, globalizacją, migracjami, prekariatem, urbanistyką, geopolityką i tym podobne. To wszystko na Wyspie już było i każdy już chyba wyrobił sobie zdanie na temat tych równie palących jak

zdawkowo traktowanych przez milcząca większość problemów współczesności, z oddaniem eksplorowanych przez artystów. Innymi słowy, na Alternativa 2014 politycznie intrygujące artystyczne projekty okazują się zaledwie przystawkami do wystawy głównej, która – co ciekawe – od polityki, globalizacji, społeczeństwa i tak dalej kieruje się w stronę tytułowej codzienności.

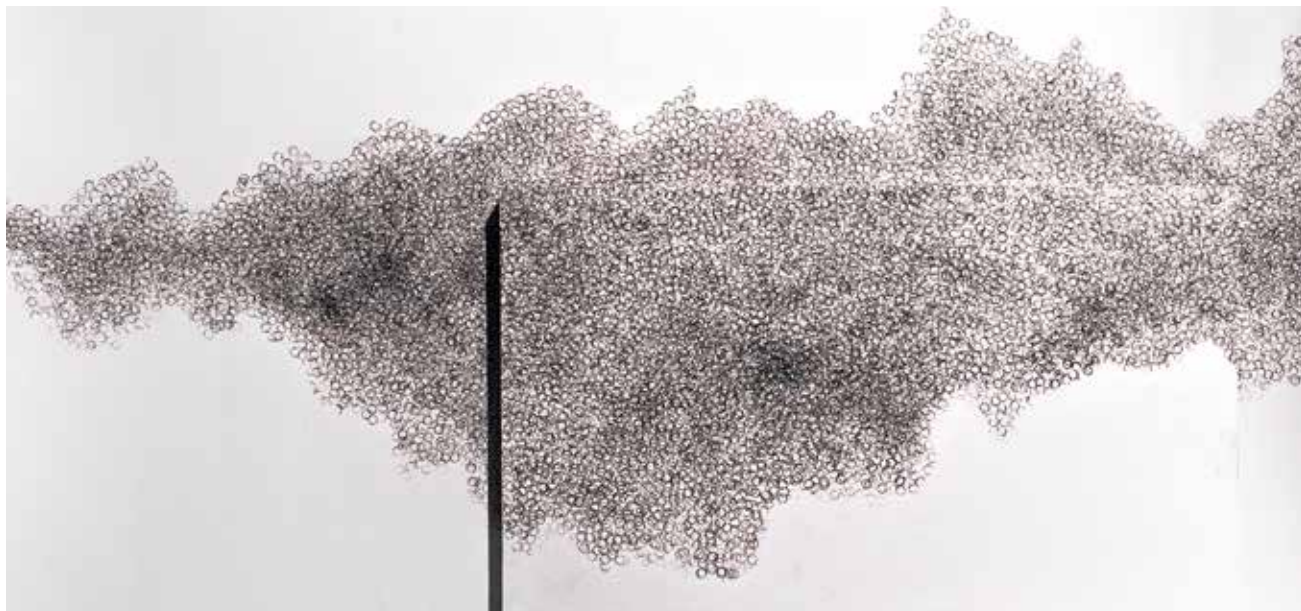
Ekspozycja przygotowana przez Béatrice Josse we współpracy z Anetą Szyłak opiera się na francuskiej kolekcji regionalnej instytucji kultury (FRAC Lorraine w Metz), z której pochodzą świetne dzieła przykładowo zestawionych nieopodal siebie wybitnych artystek: Marthy Rosler (*Semiotics of the Kitchen*, 1975), Annette Messager (*Mes desins secrets*, 1972–1974), Chantal Akerman (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080, Bruxelles*, 1975) i Heleny Almeidy (*Bez tytułu*, 2010). Znajduje się tu także sporo dobrej sztuki polskiej (od Igora Krenza przez Adama i Annę Witkowskich po Julitę Wójcik i Józefa Robakowskiego), wchodzącej w intrygujące poznawczo relacje z pracami twórców międzynarodowych. W olbrzymiej postoczniowej hali jak zwykle zorganizowano sporo projekcji wideo, niebanalnie wpisanych w przestrzeń architektoniczną. Zwracają uwagę filmy stanowiące kwintesencję emocjonalnego zaangażowania w życie rodzinne (Rebeen Hamarafiq, *Kapanie*, 2014), relacji miłosnej (wspomniani namiętnie całujący się Witkowscy, *Pocatlunek*, 2008) czy też specyficznego artystycznego narcyzmu (Patty Chang, *Fontanna*,

1999). Nie ma w tym nachalności, niepotrzebnej komparatyki czy epatowania intymnością, jest za to codzienność właśnie. Paradoksalnie, nie stanowi to całkowitego zaprzeczenia przyświecającej Szyłak idei polityczności, raczej rzeczywisty zwrot ku bardziej osobistemu i autentycznemu jej doświadczeniu.

Tegoroczna Alternativa ciekawie przełamuje schemat typowej wystawy „stoczniowej”, także poprzez ekspozycję prac równie pięknych jak odległych od zaangażowania społecznego i walki o lepsze jutro. Improvizowana w hali realizacja prototypu z serii *Obłoki* Yony Friedmana oraz instalacja *Papier/Ocean Środkowo-Zachodni* Gianniego Petteny z 1971 roku są chyba, poprzez swoją postminimalistyczną zmysłowość, najdłużej zapadającymi w pamięć doświadczeniami estetycznymi wystawy. Nieco mniej udana jest poetycka i w założeniu interaktywna, a *de facto* słabo działająca instalacja *Pomruki* Alicii Framis (2000). Praca, pomyślana jako wielka ściana pełna małych dziurek, w które widzowie mają wtykać listy, notatki, rysunki adresowane do innych, rozczarowała, ale to ocena subiektywna, wynikająca z faktu, że listy, które mnie przypadły w udziale, być może po prostu nie były do mnie adresowane.

Oczywiście bez polityki nie mogło się w Gdańsku obejść, ale została ona sprowadzona do tyleż formalistycznych, co jednostkowych gestów – tak jak w szeroko komentowanej wyprawie przez Polskę Honoraty Martin (*Wyjście w Polskę*, 2013) czy ledwo widocznym na zniszczonej ścianie sloganie Kadera Attii (*Stawic*



Marco Godinho, *Forever Immigrant*, instalacja, 2012, fot. Jarosław Bartolowicz

opór, znaczy zachować niewidzialność, 2011). Na uwagę zasługuje również poświęcony sytuacji w Palestynie film Raedy Saadeh (*Próżnia*, 2010), w którym widzimy w pustynnym pejzażu młodą kobietę wykonującą trywialną czynność odkurzania. Nie ma domu, nie ma podłogi, nie pozostało nic poza nawykiem sprzątnięcia, tu sprowadzonym do performansu.

Pomiędzy zabarwioną osobistymi doświadczeniami polityką a stocznym brutalizmem sytuuje się praca Hiwy K – *Kawalerka*. Betonowa konstrukcja, składająca się ze ściany i fragmentu schodów, bardziej niż rzeczywistość konfliktu irackiego i los tamtejszych Kurdów przywołuje na myśl tymczasowość i kruchość gdańskiej stoczni, a także samą codzienność Instytutu Sztuki Wyspa. Wszystko zmienia się tu z dnia na dzień. Wyburzeniom dawnej architektury przemysłowej towarzyszą od lat marzenia władzy o nowych apartamentowcach i inwestycjach w usługi. A odbywa się to w cieniu nowo otwartego molocha, ulokowanego w stylizowanej na skorodowaną – jakby z chęci dostosowania nowej konstrukcji do zmurszałego otoczenia – pancernernej skorupie Europejskiego Centrum Solidarności. Walka

toczona od lat przez Wyspę, wszystkie te polityczno-artystyczne akcje i teoretyczne rozważania, zakończyła się fiaskiem, które zmateriałizowało się pod postacią dosłownego wręcz odcięcia instytucji od reszty miasta, a nawet od hali B90, gdzie organizowana jest Alternativa. Niczym ulica Nowa Wałowa wszystko poszło nie w tym kierunku, co trzeba. W tym kontekście hasło „Błądnik codzienności” mogłoby zabrzmieć jak łatwa ucieczka, ale wówczas ta wystawa nie byłaby aż tak dobra. Codzienność jest tu więc raczej sposobem obrony, miejscem refleksji i przyczajenia się przed podjęciem nowych, pełnych pasji działań.

Sytuację Wyspy i Alternatywy można uogólnić i powiedzieć, że cała gdańska scena artystyczna znajduje się na zakręcie, pozostaje jakby odcięta od tu i teraz. Z jednej strony funkcjonuje bowiem rozbudowana siatka imponujących swoim potencjałem instytucji artystycznych, obejmująca poza Instytutem Sztuki Wyspa także Gdańską Galerię Miejską, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia oraz Biuro Kultury. Z drugiej zaś istnieje wciąż wycofane, niezbyt aktywne środowisko artystyczne skupione wokół akademii, brakuje też rynku

sztuki (nie ma ani jednej ciekawej galerii komercyjnej w milionowym Trójmieście!), a nade wszystko wiary w skuteczność i jakość własnych inicjatyw. Szyłak jest jedną z kuratorek o najciekawszych w tym kraju pomysłach i warto przyswoić sobie jej intuicyjne, ale poparte doświadczeniem i analizą diagnozy ukazane na tegorocznym, przełomowym festiwalu. Coś się skończyło, a nowe jeszcze się nie zaczęło. Ten dziwny stan zawieszenia ilustruje otwierający i kończący doświadczenie wystawy film młodej artystki Marii Laet, zatytułowany *Notas sobre o limite do mar* (2012). Wideo przedstawia fragment plaży obmywanej spienionymi falami. Dłoń kobiety haftuje ślad pozostawiony przez fale, co – jak głosi tekst towarzyszący pracy – wyraża: „Pragnienie, by pozostawić jakiś ślad, utrwalić to, co niestabilne, co podobne do świadectwa, jakie zostawia przemijająca fala, której śladem jest ulotne wrażenie, bez określonych granic, na krawędzi fantasmagorii”. Wyszywany starannie w piachu haft w pewnym momencie zmywa kolejna, większa fala i film zaczyna się od początku.

Adam Mazur

## **W STRONĘ INSTYTUCJI KRYTYCZNEJ**

Galeria Miejska Arsenal, Poznań

kuratorki: Anna Czaban, Sylwia Czubała, Magdalena Popławska, Karolina Sikorska

27 czerwca–17 sierpnia 2014

Wystawa *W stronę instytucji krytycznej* w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenal zdawała się spełniać wszelkie warunki dobrze przygotowanej ekspozycji. Była przemyślana i starannie zaaranżowana (przez Magdaleny Siemienowicz), a poszczególne prace ciekawie wpisywały się w architekturę galerii i odnosiły do jej przeszłości. A jednak rozczarowała.

Jedną z sal zajęła misterna konstrukcja – *The Secret Life of Melted Air*. Siatka dużych metalowych prętów połączonych mniejszymi wypełniła przestrzeń, czyniąc ją częściowo niedostępną. Z odległości wydawała się elegancką białą pajęczyną, ale z bliska ujawniała wszystkie swoje niedoskonałości: zażółcenia farby, jej grudy, brud, fragmenty jakichś druków, które nie wiadomo, po co zostały do niej doczepione. Praca, ten opadający sufit, z pozoru estetyczna, przypominała o sekretnym życiu galerii, o ich degradacji, o – jak podkreśla jej autorka Katarzyna Krakowiak – syndromie chorych budynków, czyli o zmęczeniu czy złym samopoczuciu ich użytkowników, które wynika z brudu zalegającego w systemie wentylacyjnym, w zakamarkach ścian, z kiepskiego przepływu powietrza, obecności grzybów czy mikroorganizmów, często gromadzących się właśnie w konstrukcji podwieszanego sufitu.

Ta praca o chorobie budynku stała się opowieścią o dolegliwościach samej instytucji, której sekretne życie pokazuje też *Osad* Wojciecha Doroszuka. Artysta, krążąc z kamerą po zakamarkach galerii, odwiedza między innymi warsztat pracownika technicznego, magazyny czy piwnice. Kamera powoli przesuwana się po przestrzeni Arsenalu, zatrzymując się na szczegółach, fragmentach, na

starych wycinkach prasowych, książkach, winylowych płytach. Ukazuje detale zużytych mebli, kurz zgromadzony w trudno dostępnych miejscach. Wszystko wydaje się tu martwe, przeszłe. Poza jednym insektem, nieszczęsnym, przewróconym na grzbiet, nadaremnie próbującym odwrócić się i uciec.

Z kolei Jakub Szczęsny skonstruował rodzaj osłony na biurko z komputerem, która cała składa się z pokrytych warstwą rdzy metalowych płyt. Intrygująca, ale groźna. „To opowieść o dyscyplinie stanowiska pracy, która wyrasta z opresji i opresję z powrotem wprowadza” – można przeczytać o konstrukcji w tekście towarzyszącym wystawie (jak również o nawiązaniu do tak zwanej żelaznej dziewicy, czyli narzędzia tortur).

Zorka Wollny w pracy *Protest song* zamieniła jedno z pomieszczeń w salę prób, gdzie zaproszone przez artystkę poznańskie zespoły – Lola Lynch, QLHEAD & Wojtek Luchowski oraz Dyzmatronik – nagrały piosenki o konflikcie wokół galerii. Jak sama Wollny bowiem podkreśla, zwątpiła w „sens projektów samokrytycznych, realizowanych w ramach i murach instytucji sztuki”. Natomiast Ewa Toniak w swojej pracy *1:1* odtworzyła – biorąc za wzór fotografię z 1962 roku, czyli z roku otwarcia Arsenalu w jego obecnej siedzibie – znajdujące się niegdyś koło galerii kwietniki.

Jedynie Rafał Jakubowicz wyszedł poza przestrzeń Arsenalu. Artysta umieścił neon na fasadzie skłotu Od:zysk, znajdującego się na rogu staromiejskiego rynku, w dawnej, opuszczonej siedzibie Mody Polskiej, zajętej obecnie przez kolektyw i będącej jednym z nielicznych

nieskomercjalizowanych miejsc w tej części miasta. W swojej formie praca nawiązuje do „jaskółek”, neonów zaprojektowanych przez Jerzego Treutlera właśnie dla tego budynku w 1970 roku i zniszczonych po 1989 roku. Okazały się one, podobnie jak i inne tego typu poznańskie reklamy, „zbędne u progu nowej, wolnorynkowej rzeczywistości”. Dziś neony ponownie stają się modne (między innymi jako kolejny przejaw nostalgii za przeszłością). „Czy można – pyta sam Jakubowicz – przechwycić tę mocno już skomercjalizowaną i zbanalizowaną estetykę? Czy tak wyeksploatowane medium można uczynić narzędziem oporu?”.

Wszystkie te elementy układają się w przekonującą opowieść o instytucji w stanie kryzysu. „Jak powiedział mi ktoś na wernisażu – w środku jednak więcej pustką...” – zanotowała Karolina Sikorska, jedna z kuratorek wystawy.

Skąd to poczucie rozczarowania? Czy dlatego, że prezentacja to zaledwie wycinek pewnej całości? Ekspozycja stanowi bowiem część realizowanego od 2013 roku interdyscyplinarnego projektu poświęconego krytyce instytucjonalnej i nowej muzeologii, który za przykład publicznej instytucji sztuki wziął Arsenal, badając jego status i sposoby funkcjonowania. W projekcie chodzi też o przyjrzenie się relacjom między artystami a instytucją oraz między nią samą a otoczeniem społecznym, o zastanowienie się, jaki jest status instytucji, a także cele i wartości, do których odwołuje się ona w swoich działaniach.

Innymi elementami projektu – poza samą wystawą – są rezydencje artystyczno-badawcze, dyskusje, spotkania, blog (wstroneinstytucjikrytycznej.blogspot.com; z niego pocho-

dzą przywoływane tu cytaty), a także planowana na koniec publikacja.

Może wystawa jako pojedyncze wydarzenie nie była w stanie „unieść” pokładanych w niej oczekiwań? „Wolałabym, żeby była odczytywana jako wydarzenie, swoisty spektakl, który zgotowała nam instytucja” – stwierdza Karolina Sikorska. Czy zatem pokaz *W stronę instytucji krytycznej* mógłby stać się punktem wyjścia do dyskusji nad samą formułą wystawy i jej ograniczeniami? Tylko czy ten problem nie dotyczy także instytucji? Czy możliwe jest przekształcenie tradycyjnej galerii, jaką jest Arsenał, w taką, która pamięta – jak pisze Sikorska – „o społecznej odpowiedzialności sztuki i edukacji i która artykułuje i poddaje krytyce ideologie, na których budowany jest [nie tylko] społeczny porządek, ale i ona sama”? Cały projekt miał służyć właśnie temu.

Ten potencjał zmiany, jak zauważa Ewa Toniak, „został wytracony i wyhamowany” już po otwarciu prezentacji. Artystka dodaje też: „Energia społeczna wyzwolona przez arogancję władzy (bo przecież nie martwe gmaszysko i martwą od zawsze galerię), zmarnowana. Dziś, chyba po raz pierwszy w swojej historii, Arsenał staje się synonimem pracy wyalienowanej”. Niepowodzenie projektu byłoby zatem związane z wydarzeniami, które zaszły wokół galerii w ostatnim czasie: z nieudanym konkursem na jej dyrektora, z pomysłami zmiany statusu galerii i przekazania jej zarządzania organizacji pozarządowej, wreszcie z powołaniem nowego dyrektora, który inaczej definiuje cele Arsenалу. Wszystko to było szeroko komentowane.

Spory i kontrowersje wokół dalszych losów galerii wymusiły uważniejsze przyjrzenie się nie tylko jej samej, lecz także miastu, temu, w jaki sposób definiuje ono własne cele, jak postrzega kulturę oraz jej miejsce w Poznaniu. Ujawniły się wówczas napięcia i sprzeczności między oczekiwaniami władz a częścią środowiska twórczego, dotyczące tego,

czym ma być galeria jako publiczna instytucja kultury, jakie ma mieć powinności wobec odbiorców (czy ma być jedynie miejscem spędzania wolnego czasu?) i wobec artystów. Trzeba więc przyznać rację Agacie Skórzyńskiej, która stwierdziła, że Arsenał stał się instytucją krytyczną „między latem 2013 a zimą 2014... kiedy to »udało się jej« wyjść z siebie”, stać się „więcej niż salonikiem małomiasteczkowego światka sztuki”.

Ostatecznie okazało się, że Arsenał będzie definiowany przez kogoś innego – nową osobę kierującą galerią. Twórcy projektu ponieśli klęskę? „Nostalgiczna enklawa PRL-u. Z retuszem transformacji. Nieświadoma własnej siły. Niepogodzona z architekturą moderny. Przypadkowa i bez wdzięku. To Arsenał. Paprotka, trochę książek, regał. Miejsce bez złudzeń. Tak zapamiętałam GMA. Maj 2014. Parter, hol wejściowy” – w ten sposób Ewa Toniak wspomina swoją współpracę z Arsenalem.

A jednak coś się w ostatnich miesiącach wydarzyło. Wróćmy raz jeszcze do samej wystawy i do kwietników ustawionych przed Arsenalem. W tekście towarzyszącym pokazowi napisano, że ten gest potwierdza „stereotyp Galerii jako oficjalnego salonu wystawienniczego”. Toniak oburza się: „Nie, nie stereotyp. Była nim zawsze, od samego początku istnienia. Nawet w latach 90. i później. Oddalonym od tego, co społeczne, zanurzone w narcystycznym ego artystów, w samoutwierdzających się rytuałach elitarności”.

Zgoda, Arsenał był przede wszystkim galerią sztuki. Zapewne też nią pozostanie. Można jednak inaczej zinterpretować wystawę, a zwłaszcza ustawione przed galerią kwietniki: jako pytanie o dziedzictwo tego miejsca, o stosunek do modernizmu i do samego budynku, zaprojektowanego przez Jana Cieślińskiego, Zygmunta Lutomskiego i Reginę Pawulanę i stanowiącego jeden z ciekawszych przykładów architektury PRL-u, dziś

przez wielu krytykowanego. W pytaniu o stosunek do modernizmu (z całym bagażem jego rozmaitych uwikłań) kryje się jeszcze inne: o typ modernizacji dzisiaj i o to, do jakich tradycji będzie odwoływał się Poznań. Czy tylko – śniąc o czasach dawnej wielkości – będzie wznosił urojone zamki (jeden już powstał), czy może spróbuje znaleźć nowy język, adekwatniejszy do współczesności?

Piotr Kosiewski

## **ANNA BAUMGART**

### **ZĄŚPIEWAJCIE, NIEWOLNICY**

Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków

kurator: Tomasz Plata

5 lipca–17 sierpnia 2014

Na początku trzęsienie ziemi, a potem napięcie wzrasta – tak właśnie opisać można najnowszą wystawę Anny Baumgart w Bunkrze Sztuki. Już na wejściu wita bowiem widza klasyczna i ikoniczna dla tej artystki, choć również dla sztuki polskiej ostatniego ćwierćwiecza w ogóle, *Bombownicza* (2004). Ta powstała równo przed dekadą rzeźba nie-rzeźba ciężarnej kobiety w świńskiej masce, którą otacza biało-czerwona scenografia ścian, pokazana tutaj została w nowym kontekście: towarzyszą jej *Monologi Feniksany* (2014) – wypowiedzi tytułowej Bombowniczi autorstwa Weroniki Szczawińskiej, do odsłuchania ze zwieszonych z sufitu galerii słuchawek. Czegokolwiek by nie powiedziała bohaterka pracy Baumgart, *Bombownicza*-Polonia, zwłaszcza dziś, gdy w dyskursie publicznym ciało kobiety znów stało się (czy kiedykolwiek przestało być?) głównym polem bitwy, wywiera ogromne wrażenie.

Dalej jest równie interesująco, chociaż nie sposób odciąć się od myśli, że trafiło się na wystawę retrospektywną, a to za sprawą kolejnych klasycznych już dzisiaj prac Baumgart, filmów *Prawdziwe? (Lecą żurawie)* oraz *Prawdziwe? (Miś)* (oba z 2001 roku). Być może jednak w czasach, gdy wszyscy artyści robią ładne i profesjonalne filmy, dwa zawłaszczone obrazy filmowe, w które Baumgart wręcz chałupniczo wmontowuje swoją podobiznę, odgrywając tym samym kobiece role, są jeszcze lepsze, niż były kiedyś. W tej samej sali trwa też projekcja filmu do *Utworu o matce i ojczyźnie* Bożeny Keff. Pamiętam dobrze emocje, jakie towarzyszyły

salonowym i kawiarnianym dyskusjom o tej książce, wydanej przez Korporację Halart w 2008 roku, w których zresztą sam brałem udział, a także wystawę *Moja matka nie jest boska* zrobioną sześć lat temu w Bunkrze Sztuki przez Ankę Sasnal i Martynę Sztabę jako głos w tej dyskusji i wizualna interpretacja *Utworu...* Zrealizowany specjalnie na to wydarzenie projekt Baumgart, przedstawiający dwie „przylepione” do siebie kobiety na scenie w układzie choreograficznym niczym z off-off-Broadway w latach 60. minionego wieku, był wówczas obok filmu Zorki Wollny *Córki* najmocniejszą pracą całej ekspozycji. Wspomnienie wspomnieniem, ale obawiam się, że ów projekt włożony dzisiaj w nowy kontekst wystawienniczy, podczas gdy widzowie nie mają znajomości starego, może wydać się co najmniej niezrozumiały.

Dalej obejrzyć można rysunki kredką do *Ekstatyczek, histeryczek i innych świętych* (2004) oraz projekt wideo, który problematyzuje autodestrukcyjne zachowania kobiet. A właściwie jeden rysunek oraz kilka zmieniających ich skalę, fakturę i wyraz komputerowych wydruków, nalepionych wprost na ścianę. Ogromna szkoda i ogromne nieporozumienie, gdyż – sądzić mi to idzie po jedynym dostępnym na wystawie oryginalnym rysunku – są to prace, wybaczenie konserwyzm oceny, pod względem artystycznym wybitne. Doprawdy nie wiem, czemu miał służyć gest zastąpienia ich wydrukowanymi skanami. Czy chodzi tu o to, że cały czas mam myśleć, bo to sztuka mózgowa i bardzo przemyślana wystawa (o tym za chwilę), i nie dawać przyjemności siatkówce?

Na piętrze pokazano jeszcze dwie scenografie, które Baumgart wykonała dla Teatru Dramatycznego w Warszawie oraz na potrzeby autorskiego filmu. Pierwszą z nich jest praca funkcjonująca na wystawie pod tytułem *Piwnica Fritzla* (2014). W 2009 roku stanowiła ona scenografię do spektaklu według książki Elfriede Jelinek *Śmierć i dziewczyna I–V. Dramaty księżniczek*, w Bunkrze Sztuki stała się natomiast autonomiczną instalacją w typie *environment*. Piwnica austriackiego gwałciela i kazirodca została zrekonstruowana z pieczołowitością, a jej najmocniejszym punktem stał się obniżony do wysokości około stu siedemdziesięciu centymetrów sufit, dzięki czemu wszyscy wchodzący w tę scenografię/pracę ucieleśniają doświadczenie ofiary. Z tą – już chyba pełniącą funkcję toposu w dzisiejszej kulturze – przestrzenią przemocy wobec kobiet sąsiaduje druga ze wspomnianych scenografii, którą artystka zaprojektowała do *Świeżych wiśni* (2010), filmu opowiadającego historię prostytutki w nazistowskich obozach koncentracyjnych oraz przedstawiającego odium, jakie po wojnie spadło na świadczące tego rodzaju usługi więźniarki. Ta scenografia składa się „jedynie” z planu sytuacyjnego obozu, wyklejonego na podłodze galerii. Tematycznie z traumatyczną zawartością pierwszego piętra (nie powiem, że w piwnicy galerii jest przytulniej, gdyż tam umieszczono rzeźbę *Natascha* z 2006 roku, nie-representującą ofiarę innego Austriaka pedofila, Nataszę Kampusch) dialogują pokazane tam również dwie prace: *Synekdocha Warszawa* (2012) oraz





Anna Baugmart, *Matascha*, 2006, dzięki uprzejmości galerii Bunkier Sztuki

mający swoją premierę na owej wystawie *§ 1000* (2014).

W pierwszej z nich, filmie, który oparty został na strategii *found footage* i w którym wykorzystano fragmenty takich klasyków jak: *Hiroshima, mon amour* Alaina Resnaisa, *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego czy *Gorączka* Agnieszki Holland, Anna Baumgart usiłuje powtórzyć pomysł Jeana-Luca Godarda z jego kanonicznych *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998), co nie wychodzi projektowi na dobre, niemniej dość niezle wpisuje się on w poetykę i tematykę zaprezentowanych na pierwszym piętrze prac.

O ile oglądając *Synekdochę Warszawę*, wruszam ramionami, o tyle drugi z projektów, *§ 1000*, autentycznie mnie porusza. Praca ta, złożona z dwóch filmów, opowiada historię przedstawienia obozowego, które zamierzali wystawić więźni w Norwegii po wojnie nazistowskiej. Baumgart, znalazłszy kilka zdjęć z rzeczonego spektaklu, rekonstruuje jego przebieg, żarty sytuacyjne oraz gagi, co pokazywane jest na jednej ścianie galerii. Na drugiej zaś ścianie wyświetlana jest w tym czasie projekcja sfingowanego przez artystkę dokumentu, w którym do obrazów z nagrań Polskiej Kroniki Filmowej podłożony został komentarz odnoszący się do norwesko-niemieckiego przedstawienia. Dzięki temu obrazowemu *détournement* powstaje niby-dokument o zrekonstruowanym i prawdopodobnym jedynie spektaklu. Pokazana tu po raz pierwszy praca z jednej strony podkreśla widoczne w całej twórczości artystki zainteresowania interwizualnością i strategią zawłaszczania oraz przechwytywania obrazu, z drugiej zaś zdaje się otwierać nowy, nastawiony na performowanie archiwum i wizualności wątek.

Spyta ktoś może wreszcie: jaki jest pomysł kuratorski na taki, jak go przedstawiłem, przegląd twórczości artystki? Ano jest nim *Księżę niezłomny* Juliusza Słowackiego,

a właściwie Pedra Calderóna de la Barca, z owego dramatu pochodzi bowiem tytuł ekspozycji. (Zresztą ta wystawa mogłaby nazywać się jakkolwiek: *Nasza pierś boleścią głucha, Zasmuciły mnie słowiki, Nadeptał mnie, lecz o mnie niechaj się nie lęka*; w ogóle można by ją zatytułować, wybierając na oślep dowolny wers owego dramatu w tłumaczeniu wieszczą). Ale! Właściwie to chodzi tutaj o *Księżcia* Jerzego Grotowskiego z 1965 roku, w którym grał Ryszard Cieslak, gdyż jest to „legendarne przedstawienie”. (Streszczam, niezbyt życzliwie, tekst kuratorski). A co ma z tym wszystkim wspólnego Baumgart i jej sztuka, poza tym, że nic? To już tłumaczy kurator, Tomasz Plata, w swoim tekście. Logika jego wywodu opiera się na dwóch przesłankach: po pierwsze profesor Dariusz Kosiński *Księżcia* Jerzego Grotowskiego wpisuje w tradycję, którą nazywa „teatrem przemiany”, po drugie sztuka Anny Baumgart to też, „mówiąc przewrotnie”, teatr przemiany. No, to teraz widać, że to właściwie jedno i to samo zjawisko! *Quod erat demonstrandum*.

Posługujące się w sposób bardzo świadomy mediami (głównie medium filmu) prace Baumgart, które operują owymi mediami po to, aby zwrócić uwagę na przemocowe (te medialne, te symboliczne i te dosłowne) praktyki dyskursu wobec kobiet, zostają tutaj przemocą podporządkowane wyssanemu z palca konceptowi. Oto próbka: *Bombowniczka*, która przecież nie mogła pozostać niejednoznaczna, zależna od kontekstów, staje się „Feniksana, zapomnianą kobietą bohaterką *Księżcia Niezłomnego*”. A więc nie: instalacja dźwiękowa *Monologi Feniksany* towarzyszy *Bombowniczce*, nie, bo *Bombowniczka* to Feniksana. Kicz jednoznaczności zabija dzieło sztuki. Co dalej? Czeka na nas jeszcze jeden element, celowo go dotąd pomijałem, opisując wystawę, bo to... scenografia do *Księżcia Niezłomnego*

z 1965 roku. A właściwie postawiona na środku atrapa, wokół której na ścianach pokazano, między innymi, oba filmy z serii *Prawdziwe?*. Po co ten zabieg? Śpieszy nam już z wytłumaczeniem kurator-teatrolog, pisząc, że to „rekonstrukcja jednego z najsłynniejszych projektów scenograficznych współczesnego teatru, stworzonego na potrzeby legendarnego przedstawienia. [...] w scenografię wprowadzono jedną zmianę: ołtarz, na którym umierał Księżę, umieszczono poza parkanem. W efekcie nieobecność Księżcia, męskiego protagonisty, stała się tym bardziej widoczna”.

Brawo! Brak księcia musi być aż tak wymowny, że chociaż go brak, to przecież – mruga okiem szalony inspicjent – w tej nieobecności się ziszcza. W tym nachalnym umieszczeniu figury braku w centrum, w tym mówieniu mi: „Popatrz, brakuje księcia”, skrywa się gwałt zadany pokazanej na wystawie sztuce. Ach, „łabędzie bałamutne”, że też sobie zacytuję Słowackiego. Interesujące, że na ten obraz niepełnej kobiecości i księżniczki, której zabrakło księcia, spogląda sama artystka jako Wiera i Ola z *Misia i Lecą żurawie*...

Wszystko to pokazuje nie tylko aktualność rozpoznać artystki odnośnie do roli kobiety sprzed prawie piętnastu lat, lecz także i to, że *Zaśpiewajcie, niewolnicy* jest wystawą złą, na której wydumanemu konceptowi kuratorskiemu podporządkowano bardzo dobre prace świetnej artystki.

Wojciech Szymbański



Październik 77, sesja zdjęciowa, maj 1977, fot. Kazimierz Krzeski; od lewej: Teresa Gierzyńska, Daniel Wnuk, Przemysław Kwiek, Zofia Kulik, Edward Dwurnik, Dorota Gierzyńska

## **TERESA GIERZYŃSKA ORAZ EDWARD DWURNIK, DOROTA GIERZYŃSKA, PRZEMYSŁAW KWIEK, ZOFIA KULIK, DANIEL WNUK, NAD RZEKĄ, KTÓREJ NIE MA**

Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, Nowy Sącz  
 kuratorka: Ewa Tatar  
 11 lipca–24 sierpnia 2014

Roześmiana grupa młodych ludzi biegnie na tle ekspresjonistycznego pejzażu. Każda z postaci wygląda jednak zupełnie inaczej – bohaterowie obrazu namalowali go bowiem wspólnie. Praca powstała w wyniku długich i burzliwych rozmów, a jej styl odzwierciedla temperament każdego z twórców. Zofia Kulik w czerwonej

koszuli i z niebieską twarzą wygląda trochę jak jedna z bohaterek płócien Andrzeja Wróblewskiego; nad jej głową wiją się kłosa zboża i czarno-białe wstążki. Za rękę trzyma swojego syna Dobromierza, a jej ramię obejmuje Przemysław Kwiek, który przedstawił się jako zbiór barwnych kropek – głowę okala mu czerwony kwadrat.

Tuż obok niego lekko biegnie Teresa Gierzyńska, filigranowa i delikatna, za dłoń trzyma ją nieco kanciasty i wesoło uśmiechnięty Edward Dwurnik, którego jednak (jak to się mogło stać?) przestania swoją zieloną i masywną sylwetką Daniel Wnuk. Obok niego znajduje się zaś zabawnie wymachująca nogami Dorota Gierzyńska, jego

partnerka, jakby dla kontrastu cała w różu i ciepłych barwach.

Opisany obraz to *Październik 77*. Praca powstała z okazji konkursu Związku Polskich Artystów Plastyków, który miał na celu upamiętnienie rewolucji październikowej. Obraz konkursu nie wygrał, ale za to nadal stanowi ciekawy dokument przyjaźni pomiędzy artystami. W Nowym Sączu *Październik 77* stał się także punktem wyjścia dla prezentacji *Nad rzeką, której nie ma*. Tytuł wystawy został ponoć zainspirowany filmem Andrzeja Barańskiego. Jego akcja toczy się w prowincjonalnym miasteczku, co dobrze koresponduje z atmosferą zarówno samego obrazu (zdjęcie, na którym praca była wzorowana, zrobiono w Międzyzlesiu), jak i całej ekspozycji, intymnej, skupionej na życiu artystów, którego część stanowiły przecież również wyjazdy w plener. Na pokazie motyw ten pojawia się kilkakrotnie. Oprócz *Października 77* prezentowane są tam także zdjęcia z wyprawy artystów do Międzyzlesia, jak również fotografie wiejskich dzieci oraz leśne pejzaże, wykonane przez Teresę Gierzyńską. Jednak przede wszystkim stykamy się na wystawie z historią rodziny Dwurników, widzianą oczami wspomnianej przed chwilą artystki. To w większości jej prace wypełniają sale galerii. Wybór kuratorki pokaz, Ewy Tatar, jest w tym kontekście w pełni zrozumiały – Teresa Gierzyńska znana jest głównie ze swoich fotografii o charakterze dokumentalnym. Jak sama kuratorka przyznaje, ekspozycja w Nowym Sączu stanowi rezultat nieudanej próby zanalizowania postaci Dwurnika z perspektywy feministycznej – twórczość Gierzyńskiej miała stać się dopowiedzeniem braku, odczuwalnego w pracach tego słynnego *macho*-artysty.

Biorąc to wszystko pod uwagę, od razu narzuca się pytanie o samego Dwurnika. Kim on właściwie jest na tej wystawie? Obraz artysty, jaki można zbudować na podstawie

nowosądeckiego pokazu, w zasadzie nie zaskakuje, choć pozostaje nieco bardziej przystępny od wizerunku gwiazdora, który rozbija się po Warszawie luksusowymi autami i obsesyjnie maluje tulipano-waginy. W Nowym Sączu spotykamy młodego Edwarda, w ciągle jeszcze świeżym związku z Teresą. Podglądamy, jak pewnej niedzieli podczas wspólnego pobytu w Międzyzlesiu postanowili razem wyjść w plener. Kiedy on rozstawiał sztalugi i zaczynał malować stojący nieopodal dom, ona robiła mu zdjęcia, rejestrując proces powstawania dzieła. Widzimy więc najpierw Edwarda z długimi włosami jego chrystusowej fryzury w samych spodenkach, bez skrępowania ekspozującego tors. Potem do sztalug podchodzi lokalny pijaczek i malarz wdaje się z nim w dyskusję, po czym ostatecznie umieszcza go na swoim obrazie. Tak powstała praca *Jaki jestem piękny pijany* (1974), włączona do cyklu *Sportowcy*. W Nowym Sączu obraz ten powieszony został obok zdjęć Gierzyńskiej. Na wystawie znajdziemy także inną pracę Dwurnika: ukrytą w kącie galerii *I Like This Snow* (1980) z cyklu *Obrazy Duże*, którego niewielką część namalowała jego roczna wówczas córka Pola. A więc do postaci hoźego młodzieńca dochodzi też wizerunek tatusia. Dobrego, bo pozwalającego dziecku bawić się w swojej pracowni. Pokazany jest także w roli męża, który czasem przygląda się kątem oka swojej żonie i rysuje ją w domowym zaciszu. Wreszcie: Dwurnik jako kochanek, który zabiera żonie aparat i robi zdjęcia jej opalonych pośladków. Na jednej z fotografii widać umieszczony na plecach Teresy krnąbrny napis: „DWURNIKA JA”, tak aby nie było wątpliwości co do tego, kto do kogo należy. Jego partnerka odwzajemnia ten gest w bardziej wyrafinowany sposób: robi zdjęcie samego torsu męża, który w dłoniach trzyma zdjęcie swojej twarzy. Na uprzedmiotowienie odpowiada dekapitacją. Jednak jej

fotografiami daleko do radykalności – w dorobku artystki przeważają prace subtelne, intymne i zmysłowe. O ciele często myśli abstrakcyjnie, fotografuje je fragmentami, jak choćby w cyklu *Dotyk* (1978).

Teresa Gierzyńska jest znana głównie jako fotografka, choć jej przygoda ze sztuką zaczęła się od innego medium – uczyła się rzeźby w pracowni Oskara Hansena. Proces jej rozwoju twórczego można prześledzić na nowosądeckiej ekspozycji – tuż obok ekspresyjnego obrazu *I Like This Snow* zaprezentowano pokaz slajdów ze zdjęciami pracy dyplomowej artystki, *Charakterów*, składających się z grupy trzech figur (jedna z nich, rzeźba mężczyzny, jest skądinąd bardzo podobna do Dwurnika). W swoich następnych dziełach Gierzyńska zwraca się ku myśleniu syntetycznemu, upraszcza, ale nigdy nie rezygnuje całkiem z ludzkiej sylwetki, która albo powraca niczym echo w organicznych kształtach rzeźb, albo jest w nie wpisana jako integralna część instalacji. Na *Nad rzeką, której nie ma* zobaczyć można też zdjęcia rzeźbiarskich prób Gierzyńskiej. Trzeba wspomnieć, że ich dokładniejszą dokumentację prezentowała w tym samym czasie galeria Pola Magnetyczne w Warszawie, gdzie oprócz fotografii pokazano również obszerny wybór grafik artystki, w większości operujących motywem geometrycznej struktury. W realizacjach z tego okresu najlepiej widać wpływ hansenowskiej teorii formy otwartej na twórczość Gierzyńskiej. Nawet na poły abstrakcyjne grafiki kryją w sobie tutaj pewien układ, jakąś architektoniczną konsekwencję, przywołującą na myśl koncepcję Linearnego Systemu Ciągłego.

Z przyczyn zdrowotnych artystka w pewnym momencie zrezygnowała z rzeźby i skupiła się na fotografii, a po osiągnięciu doskonałości technicznej zaczęła eksperymentować z formą i materiałami. Sięgnęła po kolaż i anilinę, by zabarwiać nią



swoje czarno-białe zdjęcia. To dzięki niej fotografie Gierzyńskiej emanują specyficzną, czasem niepokojącą aurą, co potęgowane jest przez fakt, że czasami artystka wykorzystywała stare zdjęcia rodzinne. Także i te prace zobaczyć można było przede wszystkim na wystawie *Dotyk* w Polach Magnetycznych, gdzie zostały one podwieszane do sufitu na żelaznych ramach, aranżacja ta nawiązywała do jednej z dawniejszych ekspozycji prac Gierzyńskiej. Porównując obie prezentacje, odnoszę wrażenie, że ciekawiej wypadła ta w Nowym Sączu, co chyba wiele mówi o samej twórczości artystki. Warszawski pokaz był skromniejszy, a przede wszystkim skupiał się na samej postaci Gierzyńskiej, choć dość mocno został również zaakcentowany etap hansenowski. Mimo że fotografie artystki mają w sobie wiele uroku, to jednak w czasach przesytu estetyką późnego modernizmu i instagramowymi fioleto-różami mogą wydawać się nudnawe. Czy naprawdę są to aż tak innowacyjne na swoje czasy dzieła, jak sugerowali kuratorzy galerii?

W Galerii Sztuki Współczesnej BWA Sokół Gierzyńska ukazana została w otoczeniu przyjaciół, pokazano też bardziej różnorodny wybór jej prac niż w Polach Magnetycznych, w tym zdjęcia o jednoznacznie erotycznym i autobiograficznym charakterze, eksponujące silny rys narcystyczny. Jej sylwetka zyskała tutaj na wyrazistości i została dodatkowo „przyprawiona”, między innymi intrygującą postacią jej męża. Z powierzonego mu zadania dobrze wywiązał się również Mikołaj Moskał, który zadebiutował w BWA Sokół jako aranżer. Przestrzeń tej galerii nie należy do najłatwiejszych, ale Moskałowi udało się ją zgrabnie zaprojektować, zdaje mi się nawet, że układ prac przypominać miał *Struktury* Gierzyńskiej. Z kolei Tatar zadbała, aby poszczególne części wystawy tworzyły klarowne rozdziały opowieści o artystce

i jej otoczeniu. Historia zaczyna się więc od zbiorowego portretu namalowanego na konkurs i prac plenerowo-sielankowych, po nich zaś następuje część, gdzie widz zapoznaje się z Gierzyńską jako rzeźbiarką i autorką popartowych kolaży. Co ciekawe, w niejednoznacznym doborze prac odznacza się prawdopodobnie chęć wyeksponowania kluczowego dla artystki tematu – człowieka i jego ciała. Zdjęcia z pracowni i pleneru w Legnicy pomieszano tutaj ze zdjęciami córki, fotografiami z cyklu *Dotyk* (prezentującymi obłe, abstrakcyjne formy kobiecych pleców), kolażami z serii *Istota rzeczy*, spiętrzonymi wizerunkami kobiet wyciętymi z kolorowych magazynów czy wreszcie ze szkicami i rysunkami *Struktur*. Do tego dodano jeszcze prace Dwurnika, których stylistyka – przywodząca na myśl dzieła niemieckich ekspresjonistów z pierwszej połowy XX wieku – wpisuje się tu zaskakująco dobrze. A jeszcze do tego wszystkiego należy dodać drugie piętro galerii, gdzie pokazano zdjęcia najintymniejsze, dokumentację erotycznych zabaw i autoportrety artystki (między innymi serie *Pieszczotki* oraz *O niej*). Całość prezentuje się spójnie i harmonijnie i dlatego też wystawę zwiedzało się z prawdziwą przyjemnością, choć co chwila powracało pytanie, czy ekspozycja byłaby równie interesująca, gdyby pokazać na niej wyłącznie prace Gierzyńskiej. Inna sprawa, że prezentacja ta broni się przede wszystkim jako wystawa „rodzinna” i z tego też powodu można zaakceptować na niej obecność takich dzieł jak *Październik 77*, które nie powalały. Biograficzna perspektywa obrona przez kuratorkę okazała się równie słuszna jak przewidywalna, zwłaszcza biorąc pod uwagę charakter twórczości samej artystki.

Karolina Plinta



## **SLAVS AND TATARS**

### **DŁUGONOGA LINGWISTYKA. NIESFORNE NOSÓWKI**

Arsenał, Białystok  
 kuratorka: Monika Szewczyk  
 17 maja–3 lipca 2014

Slavs and Tatars bez przesady można nazwać kolektywem artystycznym od spraw tożsamości kulturowej społeczeństw zamieszkałych na wschód od Berlina i aż po stepy Azji. Ich obecność w pogranicznym Białymstoku nie jest więc zaskakująca i wpisuje się w profil galerii Arsenał, której dyrektorka, Monika Szewczyk, konsekwentnie podkreśla bliskość wschodniej granicy, skupiając przy tym swoją uwagę na wspólnej historii sąsiadujących ze sobą narodów. Propozycja Slavs and Tatars, skoncentrowana na zawiślanej relacji języka, polityki i erotyki, wy-

daje się tu adekwatna. Ich wystawa w Białymstoku, choć złożona w większości z nowych prac, dość dobrze ilustruje ponadto strategię działania kolektywu oraz główne obszary jego zainteresowań.

Warto dodać, że w czasie, gdy otwierano wystawę *Długonoga lingwistyka. Niesforne nosówki*, w drugiej części galerii trwał pokaz *Wschodzący Babilon* Daniela Malone'a, także w pewnej mierze poświęcony problemowi polityczności języka. O ile jednak pomysły Malone'a sprowadzają się do dość prostych zabiegów,

wyrażających tęsknotę za „uniwersalnym rozumieniem”, czyli, powiedzmy, współczesną wersją esperanta, oczywiście niemożliwą do stworzenia (rezultatem językowych eksperymentów pozostaje tu więc tylko chaotyczny Babilon), o tyle prace Slavs and Tatars oferują widzowi dużo bardziej złożoną refleksję nad językiem, opartą na długiej i niemalże nieznośnie wnikliwej kwerendzie. W przeciwieństwie do Malone'a Slavs and Tatars nie marzą o jednym, utopijnym języku, ale uważnie śledzą lingwistyczną mapę Wschodu, badają źródła i krzy-

żujące się drogi alfabetu arabskiego, łacińskiego oraz cyrylicy, odkrywają historyczne fakty i w odniesieniu do nich ostatecznie konstruują swoje prace. Siłą rzeczy są to realizacje przemyślane i kierujące się żelazną logiką praw gramatyki – i w tym kontekście dziwi mnie, że ich instalacje nie ozdabiają jeszcze wnętrz zakładów lingwistyki stosowanej i instytutów filologii słowiańskiej.

Jednym z kluczowych motywów na wystawie duetu są tytułowe niesforne nosówki, czyli szczątkowe pozostałości po nieudanej próbie cyrylizacji języka polskiego. Powstanie głosek nosowych należy wiązać z literami Жж (wielki jus) i Аа (mały jus), które zanikły w większości języków

słowiańskich, ale w języku polskim zachowały się jako „ą” i „ę”. Z tego względu można je uznać za świadectwo naszej dawnej przynależności do kultury narodów posługujących się cyrylicą, związki te rozluźniło jednak przyjęcie przez lud nadwiślański alfabetu łacińskiego. Skrywana w odmętach języka tajemnica została ujawniona przez artystów i ujęta w formie instalacji, przypominającej połączenie konfesjonaułu i wschodnich jusów. Jej dopełnienie stanowi wisząca tuż obok fikuśna praca *W pogoni za ogonkiem* (2014) – podwieszony do sufitu półkolisty obiekt. Wykonany z czarnej, połyskującej skóry i przywodzący na myśl siodło ogonek aż prosił się, by zacząć go „ujeżdżać”,

niczym narowistego konia, który zaburza ład polskiej tożsamości. Pozostaje żałować, że ta zabawa możliwa okazała się jedynie w sferze domysłów: podwieszona instalacja była zbyt delikatna, aby móc na niej usiąść.

W głosekach nosowych kryje się także inny, interesujący artystów wątek. Wymowa nosówek angażuje narządy mowy (zęby, wargi, język, krtań) w sposób szczególnie, przywodzi on bowiem na myśl sferę libidinalną. Stąd na wystawie odnaleźć można prace podkreślające erogenny i zmysłowy aspekt owych narządów, na przykład *Spuszczoną kokotkę (pełny rubin)* – szklaną rzeźbę łączącą kształt serca i języka, która fascynuje swoją



Slaves and Tatars, Kitab Kebab (Książkowy kebab), 50 x 50 x 50 cm, książki, rozen, 2013

łśniącą, obłą formą. To jednak dopiero wstęp. Mariaż erotyki z mową ma w przypadku *Slavs and Tatars* zawsze polityczne konsekwencje, ponieważ dzięki niemu dochodzi do ujawnienia faktów podważających obowiązujące normy i podziały. Problemowi temu poświęcone są choćby trzy dywany z serii *Love Letters*. Utrzymane w estetyce kojarzącej się z dziewiętnastowieczną ilustracją (co zapewne stanowi wynik skrupulatnych badań artystów nad komiksem politycznym tamtego okresu), *Love Letters* w formie rysunkowego skrótu opowiadają o zakodowanych w języku historiach. I tak *Nr 7* przedstawia mężczyznę jadącego na wozie, z którego wypadają dwa fonemy [n] – jeden jest widzowi znany, a drugi pozostaje bliższy mowie wschodnioazjatyckiej i wietnamskiej, a więc przypomina o azjatyckich korzeniach języka tureckiego, niejako na przekór licznym próbom jego westernizacji. Podobnie sprawa wygląda w przypadku pracy *Nr 10*. Widać na niej postać przeglądającą się w lusterku, w którym odbija się litera *а*, wywodząca się z języka abchaskiego. Sama Abchazja stanowiła w 2008 roku obszar walk toczących się w ramach rosyjsko-gruzińskiej wojny, tym samym funkcjonująca w języku rosyjskim abchaska litera *а* jest mimowolnym przypomnieniem o chwiejnych podstawach rosyjskiego imperium.

Jak można zauważyć, język, choć celebrowany z wyjątkową zapamiętałością, stanowi dla *Slavs and Tatars* nie tyle cel sam w sobie, ile narzędzie krytycznej refleksji nad projektami modernizacyjnymi państw Europy Wschodniej i Azji. Fascynacja pochodzeniem słów, liter i głosek umożliwia kolektywowi odkrycie ukrytych źródeł i poznanie zatuszowanych historii poszczególnych społeczności i narodów, a także reprezentowanych przez nie interesów. Zapewne najlepszą ilustracją fascynacji *Slavs and Tatars* są *Przymyki innych ludów* z 2013 roku. Umieszczona w zaciemnionym

pomieszczeniu, wykonana z dmuchanego szkła i stali oraz dodatkowo podświetlona żarówkami ledowymi instalacja robi wrażenie swoim designerskim wyglądem, choć pozostaje właściwie wyrazem antynowoczesnej postawy *Slavs and Tatars*. Oplatający się wokół stalowego pręta (kojarzącego się z mieczem bohatera z filmów *fantasy*) kształt stanowi bowiem odwzorowanie przymyka *а*, czyli „od”, zapisywanego w języku staro-cerkiewno-słowiańskim w formie konkretnej litery cyrylicy. Podążając tym tropem, artyści zdają się nieustannie pytać: od czego dany znak lub słowo pochodzi? Kto i co się za nim ukrywa? Z kolei futurystyczna forma projektów kolektywu może być wskazówką, że propagowany przez nich zwrot historyczny jest w istocie inną propozycją nowoczesności, tym razem budowanej na poczuciu ponadnarodowej wspólnoty, tolerującej jednak różnice pomiędzy jej członkami.

Atrakcyjna forma i bogata treść to dwa podstawowe atuty twórczości *Slavs and Tatars*. W trakcie zwiedzania wystawy miałam co prawda wrażenie, że niektóre pokazane prace charakteryzuje zbytnia naukowość, niemniej trzeba zaznaczyć, że spora dawka lingwistycznych odniesień została tutaj podana w zgrabny, popowy sposób. Również wydane przez kolektyw książki – z których zresztą słynie – zbudziły spore zainteresowanie wśród gości galerii. Oczywiście z prac duetu czasami przebija zniechęcająca jednoznaczność, tak jak w przypadku instalacji *Kitab Kebab*, składającej się z książek wbitych na rożen, co symbolizować ma „nielinearne podejście do wiedzy”. Niekiedy brakuje mi także w ich projektach temperamentu, jakiejś ludzkiej niedoskonałości, a co za tym idzie – trudno, niech zabrzmie staromodnie i starczo – duszy. Gdybym miała oceniać technikę działania *Slavs and Tatars*, powiedziałabym, że są to intelektualisci, którzy posiadli

bezcenną umiejętność produkowania przedmiotów idealnie wpisujących się w gusta instytucji artystycznych (ładne, estetyczne, czasem ruchome, umieszczone w przestrzeni przyjaznej dla widza i tak dalej). W przypadku wystawy w Arsenale wrażenie to pogłębiał dodatkowo fakt, że instalacje w swojej formie niejednokrotnie przypominały różne zwyczajne objekty – konfesjonały, furtki, dywany wiszące na ścianach... Tak, tak, wiem, nic tu nie jest przypadkowe, każdy wybór ma swoje uzasadnienie, co więcej, jest znaczący. No i bardzo dobrze, wręcz doskonale, tylko gdzie się podziała wspomniana w tytule niesforność?

Karolina Plinta





## **OUT OF STH**

### **4. MIĘDZYNARODOWE BIENNALE SZTUKI ZEWNĘTRZNEJ**

kuratorzy: Joanna Stembalska, Zbiok Czajkowski  
30 maja–31 sierpnia 2014

## **12. PRZEGLĄD SZTUKI SURVIVAL.**

### **„MIASTO – STAN ZAPALNY”**

dawny budynek Instytutu Farmacji Akademii Medycznej, Wrocław  
kuratorzy: Anna Kołodziejczyk, Michał Bieniek  
27 czerwca–1 lipca 2014

Słoneczna pogoda i sterylność sal wystawowych wydają się nawzajem wykluczać. Można odnieść wrażenie, że burzliwe dyskusje cichną wraz z wakacyjną opalenizną, a wieloznaczności pokazywanych prac topią się latem w ciepłym morzu alkoholu. Ale nie wszystkich dosięga ta

wakacyjna stagnacja. Ostatecznie Polska jest przecież krajem stojącym festiwalami. Każdy znajdzie tu coś dla siebie – od festynów miejskich po Open'er Festiwal i T-Mobile Nowe Horyzonty. Okazuje się jednak, że nie całkiem wiadomo, gdzie na tej osi umiejscowić wydarzenia artystyczne.

Wrocławski imprezowy pejzaż współtworzą w tym roku między innymi OUT OF STH 4. Międzynarodowe Biennale Sztuki Zewnętrznej oraz 12. Przegląd Sztuki SURVIVAL. „Miasto – stan zapalny”. Poza festiwalową formułą i powiewem zbliżających się wakacji obydwie wydarzenia łączy tematyka

miejska. W przypadku biennale na pierwszy plan wysuwa się motyw zwykłego roweru, który zawiera w sobie koncepcję zrównoważonego rozwoju. Natomiast hasło SURVIVAL-u odwołuje się do idei przestrzeni miejskiej jako obszaru tarć. Brzmi to dość przewrotnie w zestawieniu z oficjalnym sloganem zachęcającym do odwiedzenia Wrocławia – „Miasto spotkań”.

Te dwie imprezy poświęcone sztuce wizualnym zdecydowanie dominują w letnim krajobrazie kulturalnym polskiej stolicy czeskiego piwa. OUT OF STH wystartowało już 30 maja otwarciem wystawy *Velodream*. Był to pierwszy punkt programu biennale trwającego do 31 sierpnia, w którego skład weszły: prezentacje pokazane w przestrzeni wystawienniczej kontenera w ogrodzie BWA Awangarda, akcja MIASTOPROJEKT wraz z przywróceniem podwórka przy ulicy Ruskiej i Studia BWA oraz mnogość wypełnionych atrakcjami rowerowych festyno-pikników.

Przy rozmiarach biennale pięciodniowy SURVIVAL zdaje się bardzo skromny. Należy jednak pamiętać, że plan całego przedsięwzięcia pękał w szwach, wykraczając poza obszar sztuk wizualnych. Wystawie zaprezentowanej w opuszczonym budynku dawnego Instytutu Farmacji Akademii Medycznej towarzyszyły wydarzenia muzyczne oraz szereg wykładów i debat.

Te dwa podejścia do sztuk wizualnych zostały wypracowane przez lata funkcjonowania obydwu wydarzeń w świadomości lokalnej. SURVIVAL, istniejący od 2003 roku (wtedy jeszcze jako Przegląd Młodej Sztuki w Ekstremalnych Warunkach), od początku zakładał przekazywanie wiedzy dotyczącej sztuki współczesnej ludziom spoza środowiska artystycznego. Organizatorzy tego wydarzenia kulturalnego, Fundacja Art Transparent wraz z duetem kuratorskim Anna Kołodziejczyk i Michał Bieniek, tworzą rokrocznie imprezę wskazującą na różne punkty zapal-

ne miasta, a co za tym idzie, z każdą edycją przenosi się ona w inne miejsce.

Teraz, po raz pierwszy od kilku lat, SURVIVAL schodzi z ulic i deptaków, chroniąc delikatne dzieła sztuki za murami opuszczonego budynku, mimochodem zaś porusza przy tym problem poczucia bezpieczeństwa w mieście pełnym kamer. Oczywiście schronienie jest mrzonką, bo jak inaczej nazwać wilgotne, odrapane ściany, podziurawione na dodatek szczurzymi norami. Ten gest można nawet uznać za powrót do korzeni imprezy, kiedy to odbywała się ona jeszcze w murach opuszczonych budynków po garnizonie radzieckim.

Natomiast w ramach OUT OF STH dokonuje się ewolucja, która wynika ze zmiany statusu urban artu w Polsce. Kiedy Joanna Stembalska i Zbiok Czajkowski otwierali pierwsze biennale w 2008 roku, za cel obrali sobie zapoznanie lokalnej społeczności ze zjawiskiem sztuki zewnętrznej. I udało się to – w zbiorowej świadomości pozostało szczególnie zjawisko murali, co doskonale widać dziś na ulicach miasta. Obecnie OUT OF STH wydaje się skupiać na rozleglejszej problematyce, która odnosi się do zagadnień społecznych i politycznych. Tegoroczny motyw roweru można uznać za próbę wskazania rozwiązań dominującej aktualnie sytuacji ekonomicznej.

Wystawa *Velodream* przedstawia tę kwestię w perspektywie światowej, wynikającej z formuły biennale. Rower okazuje się bardzo pojemnym symbolem, a równocześnie obniża o kilka tonów powagę projektów. Z większości prac prezentowanych na ekspozycjach bije wakacyjna lekkość, co jednak nie obniża merytorycznego poziomu dyskusji.

Na początku warto wymienić wykonaną w pastelowo-hipsterskiej oprawie serię osiemnastu plakatów autorstwa Romain Bourdieu i Thomasa Pomarelle'a, która obwieszcza swoim tytułem *You Are What You*

*Ride* (2013). Pozostali artyści wzięli sobie te słowa do serca, modyfikując strukturę klasycznego roweru. Zamontowanie systemu nagłaśniającego umożliwiło spersonalizowanie tego dobrze znanego przedmiotu, co pokazane zostało w projekcie Katie Callan (*Sound Bikes*, 2008), który przedstawia nastolatki wyjeżdżające na zmodyfikowanych rowerach w piątkowe i sobotnie wieczory na ulice Nowego Jorku. Zastosowanie podobnego rozwiązania w celu zakłócenia miejskiego szumu, ukazane w pracy Luci Battistona (*Godziella*, 2012), zamienia chęć wyróżnienia się z szarej masy w realną próbę wskazania problemu. Projekt Yanna Tomy *Dynamo – Fukushima* (2011) idzie jeszcze o krok dalej, podkreślając siłę drzemiącą w jedności.

Tutaj bańka mydlana pęka. Już od samego przeczytania fragmentu tekstu wprowadzającego do wystawy, „zamiast miasta, w którym jest welodrom, wyobraźmy sobie miasto, które jest welodromem”, włosy stają dęba. I choć pozytywna energia jawiąca się na twarzach uczestników rowerowych festyno-pikników i chęć zmian mają w sobie ogromny potencjał, to pamiętajmy jednak, że ludzie kurwy – welodrom nie powstanie.

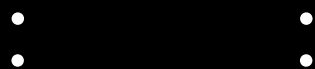
W tym pejzażu pojawia się SURVIVAL, który promowany jest przez krótki film stylizowany na kino grozy. Opuszczony budynek po instytucie farmacji straszy niczym trailery horrorów pokazywane w multiplexach. Budowanie takiej narracji wokół imprezy pozwoliło przyciągnąć do projektu ludzi na co dzień niezwiązanych ze sztuką. Ostatecznie zapowiedź spełniła oczekiwania widzów i już sam początek wystawy mógł wywołać, przynajmniej u niektórych, gęsią skórę. Tabliczka – będąca pracą Lilianny Piskorskiej – informująca swoim tytułem, że *Geje i artyści powodują wzrost PKB*, mówi sama za siebie.

Potem ekspozycja zamienia się w mniej lub bardziej zgodny z tematem wydarzenia przegląd sztuki. Dominu-



# Punkt początkowy

Barbara Wójtowicz-Flądro



czytelnia sztuki

5 / 09 – 5 / 10 / 2014 | gliwice | dolnych wałów 8a | [www.czytelniasztuki.pl](http://www.czytelniasztuki.pl)

jącym stanem zapalnym pozostaje jednak ten, który powstaje pomiędzy pokazywanymi pracami a samym budynkiem. Świadomość istnienia opuszczonego gmachu Instytutu Farmacji w ścisłym centrum miasta jest przytłaczająca, zarazem jednak obcowanie z tym miejscem dostarcza tak niepowtarzalnych doznań, że nieraz przesłania co gorsze prace.

Nic dziwnego, że na tym tle najbardziej wyróżniają się instalacje korespondujące z najbliższą przestrzenią. Duet Miguel A. García i Gerard Le-bik wprawił w drgania salę służącą niegdyś do dezynfekcji. Niskie tony *Aseptic sinus infection* rozchodzą się po ściankach działowych, zatrzymując swoimi dźwiękami odbiorców. Subtelniejszych środków użył Piotr Kmita w *Co tam słycać?*, nie pozwalając widzom zajrzeć za zamknięte drzwi, a za każdym z nich kryła się inna historia, wystarczyło jedynie przyłożyć ucho do dziurki od klucza i słuchać. Dzień jak co dzień na wielkim blokowisku. Podobną atmosferę tworzy *Uwaga* Grzegorza Łoznikowa i Szymona Wojtyły. Dzięki luksferom w pomieszczeniu, gdzie eksponowana była praca, migające światło kogutów policyjnych, zamontowanych w żyrandolu, wywoływało poczucie niebezpieczeństwa i groteski.

Retoryka tegorocznego SURVIVAL-u wręcz wymuszała różnorodność. W przestrzeni gmachu Instytutu Farmacji zaprezentowano prace: nastawione na dialog ze zwiedzającymi, zamknięte w sobie bądź też tak oczywiste, że już niepotrzebujące dodatkowego komentarza. Całość próbowała stworzyć makietę współczesnego miasta, przedstawiając je jako żywy organizm. Zaskoczenia tu nie ma. W zdrowej tkance miasta, czyli zbiorze koncepcji podporządkowanych jednej wspólnej idei, człowiek stał się ciałem obcym. W końcu stan zapalny powstaje, aby zneutralizować niebezpieczeństwo – pozbyć się go i zabezpieczyć przed nim na przyszłość. W tym kierunku rozwoju nie widzę.

Dokładnie tutaj SURVIVAL-owa wystawa oraz *Velodream* przybijają sobie piątkę. Obie ekspozycje uzmysławiają nam, że problemem zawsze pozostaje człowiek – jego nieprzystająca do norm cielesność, wybiegająca poza społeczne granice rutyna lub język prowadzący do nieporozumień. Całego społeczeństwa nie posadzimy jednak na lekaarskiej kozetce.

Remedium na taką sytuację okazała się kolejna akcja w ramach OUT OF STH. MIASTOPROJEKT, bo o nim mowa, było jednodniowym aktem wciągającym najbliższe otoczenie w pole swoich działań. Premiera nowej formuły Studia BWA stała się załącznikiem kilku wystaw, paru nowych murali, a także koncertu.

Wszystkie te wydarzenia zorganizowano na podwórku niedaleko rynku. W wyniku akcji *O/UPÓR* artyści oraz instytucje, których pracownie, biura i studia znajdują się w tej przestrzeni, otworzyli się na publiczność. Ta oddolna samoorganizacja, jak nazywają to zjawisko kuratorki projektu, Joanna Kobyłt i Joanna Synowiec, pokazała wszechświaty pojęć zrodzone w lokalnym środowisku: poczynając od zmierzania się z sezonową pracą w Norwegii Beaty Rojek poprzez senne majaki Agnieszki Kłos i Czarnego Latawca, a kończąc na minimalistycznym geście Fabiena Lédégo, hasła wypisanym na szybach pracowni „Nie stąd, ale teraz”.

W tym kontekście wystawa *Velodream* zaczyna się jawić jako pewien impuls. Powiew już trochę dojrzewającego fermentu. Coraz częściej wskazujemy punkty zapalne i przestaje nam to wystarczać. Tak jak w przypadku *Petycji w sprawie odwrócenia luf* Kamy Sokolnickiej, fragmentu pracy *Krzyki (Festung Breslau)*, prezentowanej na wystawie *Hate is Reality* w Studiu BWA, która skupia się na prostym geście skierowania w inną stronę luf czołgów wycelowanych obecnie w gości wjeżdżających do Wrocławia. Podobną siłę przekazu ma projekt  $v=s/t$  Karoliny Freino, za-

praszający do wskoczenia na bieżnię, której prędkość odwzorowuje czas, jaki daje nam sygnalizacja świetlna na pokonanie przejścia dla pieszych.

*Wrocław. The Beating Place* chyba najlepiej podsumowuje aktualnie panujące nastroje. Piotr Kmita zestawiał pocztówkowe wizerunki miasta ze scenami z komputerowych bijatyk retro. Prędkość przetwarzania danych przez Urząd Miejski Wrocławia, wybijana cichymi pomrukami blaszaków z lat 90. ubiegłego wieku, została znokautowana prawym sierpowym nostalgicznego sarkazmu. Oddolna samoorganizacja podnosi pikselowe pięści w geście zwycięstwa.

Nie cieszymy się jednak przedwcześnie. Zaplecze teoretyczne zostało zbudowane, ale ciągoty w kierunku metanarracji trochę martwią. To rutyna tworzy lokalność i wydaje się, że tylko mozolna konsekwencja przynosi efekty. Ta natomiast wywołuje popłoch. Nijak się ma do otaczającej nas nieskończoności. Na widnokrzęgu wciąż nie jaśnieje rozwiązanie. Jednak nie spuszczaćmy głów i pamiętajmy, że welodrom zawsze prowadzi w jednym kierunku – a my nadal lubimy się bawić.

Marcin Ludwin



Christoph Draeger, *Hippie Movie*, 2008, video HD, 60 min

## **CHRISTOPH DRAEGER**

### **UNFORCED ERRORS**

lokal\_30, Warszawa  
 kuratorka: Agnieszka Rayzacher  
 31 maja–12 lipca 2014

Christoph Draeger po raz pierwszy zaprezentował się w warszawskiej galerii lokal\_30 w 2011 roku z wystawą *Apocalypso Place and The Last News*, przygotowaną razem z Reynoldem Reynoldsem, amerykańskim artystą i filmowcem. Wspólne zainteresowanie kwestiami destrukcji, zniszczenia i rozpadu zaowocowało projektem wielowątkowej instalacji, w której podstawowym motywem było pojęcie katastrofy. Problem permanentnego i uciążliwego powracania obrazów ludzkich tragedii we współczesnych przekazach medialnych stał się główną osią narracyjną wystawy. Uwaga skierowana na silną powtarzalność obrazu uwidaczniała, iż przestał on hipnotyzować i zastanawiać – paradoksalnie stał się mechaniczny, bezrefleksyjny, obojętny. Schemat

przekazów medialnych pokazanych w galerii przybrał karykaturalną formę, wskazując na przepaść powstającą pomiędzy etyką a estetyką. Na wystawie *Apocalypso Place and The Last News* można było dostrzec dysproporcję między słowem a obrazem oraz to, że ukazane drastyczne sytuacje coraz wyraźniej tracą swój realistyczny wydźwięk, stając się masą umownych znaków i fragmentarycznych informacji.

W projekcie *Unforced Errors* szwajcarski artysta, wykorzystując fotografie, instalacje wideo oraz obiekty, ponownie akcentuje typowe dla siebie wątki katastrofy i zorientowanego na mass media społeczeństwa. Draeger za pomocą wyrazistego, poglądowego języka o analitycznym i szczegółowym charakterze bada

sposób, w jaki człowiek radzi sobie z traumą. Obsesja zjawiskiem destrukcji (ujawniająca się już we wcześniejszych pracach artysty, na przykład *Tsunami Architecture* czy *Crash*) i jego nieprzewidywalnością jest w przypadku *Unforced Errors* sprowadzona do *quasi*-dokumentalnej, wyważonej i intuicyjnej refleksji. W odróżnieniu od pokazanego już kiedyś w lokalu\_30 projektu indywidualna wystawa Draegera wydaje się mniej intensywna, nie traci przy tym jednak charakterystycznej dla artysty dosadności.

Zaraz naprzeciwko wejścia na ekspozycję znajdują się fotografie prezentujące typowy, ale zarazem wizualnie atrakcyjny amerykański krajobraz. Wybór zdjęć przywodzi na myśl działalność Forensic Architecture,

międzynarodowej grupy artystów, architektów oraz specjalistów z dziedziny kryminalistyki sądowej, którzy zajmują się badaniem transformacji otoczenia i pozostałościami zniszczonej architektury w kontekście międzynarodowego prawa humanitarnego i praw człowieka. Ta skulptura wokół Goldsmiths University w Londynie grupa ekspertów pracuje obecnie nad archiwum zawierającym dokumentację typowych zniszczeń architektury, które spowodowane zostały zastosowaniem różnego rodzaju strategii destrukcji. Draeger nie kieruje wprawdzie uwagi widza bezpośrednio na podobne pola badawcze, ale pokazuje pewien wycinek rzeczywistości, sugerując, że każdy kontakt pozostawia ślad.

Na wystawie mierzymy się również z efektowną fotografią wielkoformatową. Artysta odtworzył na niej dotknięty katastrofą industrialny krajobraz. *Catastrophe 3* wpisuje się w schemat działań szwajcarskiego konceptualisty, który konstruuje wizualne układanki odwzorowujące miejsca katastrof: na przykład w projektach *WA 800, #4* (2001), *I.C.E. 886. The Great German Train Disaster* (1999), *Tornado, Kissimmee, Florida* (1999) zestawiał ze sobą prozaiczny charakter puzzli, przedstawiających zazwyczaj beztroskie i sielankowe obrazy, z motywami terroryzmu i destrukcji. Natomiast w pokazywanej w lokalu\_30 pracy artysta zwraca uwagę na przestrzeń zdominowaną przez naturalną katastrofę oraz uformowany przez nią, lekko zaskakujący i budzący niepokój nowy porządek rzeczywistości. W *Catastrophe 3* Draeger przekazuje widzowi prawdę, niemniej ma ona charakter niekompletny i fragmentaryczny, jej okrucy rozpryskują się w poszczególnych częściach obrazu. Statyczny układ czasowy i przestrzenny nie przeszkadza jednak widzowi w rekonstrukcji całego procesu zniszczenia krajobrazu.

W tej samej sali znajduje się ceramiczna rzeźba *Untitled (Smoleńsk)*,

będąca abstrakcyjnym odwzorowaniem szczątków rozbitego samolotu. Na wystawie jest to moment wzmocnienia jawnej argumentacji, jaką posługuje się Draeger. Praca nadaje szybsze tempo pokazowi, umiejscawiając temat katastrofy w narodowym i znanym widzowi dyskusyjnym kontekście. Pokazuje ona również fascynację artysty fizycznymi skutkami zdarzeń destrukcyjnych. W swoich pracach traktuje on przemoc i zjawiska katastroficzne jako sytuacje wyjątkowe, które mają moc przekształcania społeczeństw, wprowadzania radykalnych zmian. Wielowymiarowość katastrofy smoleńskiej została wyraźnie zaznaczona dzięki instalacji wideo *The Man who Stole the Moon*, składającej się z wielu fragmentów wiadomości telewizyjnych i filmów znalezionych w Internecie, które rozmaicie obrazują rodzące się w mediach teorie na temat katastrofy polskiego samolotu. Artysta dokonuje tu, podobnie jak w projekcie *Apocalypso Place and The Last News*, symulacji konkretnych historycznych momentów, badając przy tym towarzyszący im dyskurs medialny. Perspektywa obcokrajowca zestawiającego fragmentaryczne sekwencje obrazów uzmysławia powagę tragicznego wydarzenia, ale z drugiej strony pokazuje absurdalność powstających wówczas teorii spiskowych i niezrozumiałych opinii. Jednocześnie praca nasuwa pytanie o znaczenia, jakie można otrzymać, demontując i przemontowując elementy czasu chronologicznego w kontekście konkretnego zdarzenia. To też sytuacja, w której sam artysta zaczyna wyznaczać pewną granicę, oddzielając to, co ma wymiar realny, od tego, co przestaje mieć charakter dokumentalny i staje się czymś czysto fikcyjnym i wyimaginowanym.

W ostatnim pomieszczeniu galerii pokazane zostało najnowsze dzieło artysty – dwukanałowe wideo *The Rd. Droga* z 2009 roku w reżyserii Johna

Hillcoata, przedstawiającego podróż ojca i syna przez postapokaliptyczną Amerykę, z własną wersją tej wędrówki, odgrywaną przez Christopha Draegera i jego trzyletniego synka. Sceneria z *Drogi* została doskonale odwzorowana w pracy artysty, co sprawia, iż tragiczny krajobraz obumarłej Ameryki przestał mieć charakter czysto abstrakcyjny. *The Rd* dosyć jasno pokazuje, jak artysta traktuje temat katastrofy i destrukcji – nie traci czasu na zbędne opisy, lecz zwraca uwagę na formę już dokonaną, bada skutki. W kontekście twórczości Draegera praca ta stanowi przykład pojawiającego się u niego motywu zanikania pamięci o katastrofie. Artysta traktuje ową pamięć jako fabularyzowaną rzeczywistość, jednostkowe, spektakularne i tymczasowe zjawisko, które w wyjątkowo silny sposób oddziałuje na naszą wyobraźnię.

Piotr Drewko



Luc Tuymans, *Fireplace*, 2014, 25,9 x 25,6 cm, pastel na kolorowym papierze, © Luc Tuymans

# DE.FI.CIEN.CY

Andrzej Wróblewski, René Daniëls, Luc Tuymans

28.11.2014-28.02.2015, wernisaż 27.11 godz. 19:00, galeria Art Stations, Stary Browar, Poznań

WSPÓŁPRACA:

Galerie ISABELLA CZARNOWSKA Berlin

KONSULTACJA NAUKOWA:

1927 — 1957 — 2012 —



FUNDACJA  
ANDRZEJA  
WRÓBLEWSKIEGO

WSPÓŁFINANSOWANE ZE ŚRODKÓW:





## **KOSMOS WZYWA!**

## **SZTUKA I NAUKA W DŁUGICH LATACH SZEŚĆDZIESIĄTYCH**

Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa

kuratorzy: Joanna Kordjak-Piotrowska, Stanisław Welbel

1 lipca–28 września 2014

Bez zbędnego dzielenia włosa na czworo trzeba powiedzieć wprost: *Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych* to bardzo dobra wystawa. Z rzadko spotykaną w salach Zachęty finezją kuratorom udało się przygotować ekspozycję w niewymuszony sposób godzącą dwie różne grupy widzów: specjalistów – w tym nie tylko historyków sztuki, lecz także badaczy wielu

innych dyscyplin, których interesują losy nowoczesności w poszerzonym polu (coś, czym z wielkim powodzeniem zajął się ostatnio Piotr Juszkiewicz) – oraz pasjonatów *science fiction* i futurologii, obszarów co rusz eksploatowanych w kulturze popularnej. *Kosmos wzywa!*, nie popadając właściwie w żadne przesadne uproszczenia, skrupulatnie prezentuje materiał, który może sprawić widzowi

naprawdę dużą frajdę – i na tym właśnie polega atrakcyjność tego pokazu. Jednak powiedziawszy tylko tyle, nie oddaję mu sprawiedliwości, dlatego warto pochylić się nieco nad uargumentowaniem tej entuzjastycznej oceny.

Po pierwsze *Kosmos wzywa!* przypomina rewelacyjny pokaz *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*.



I chociaż nie jest to wystawa, która stawia nowe tezy, poważnie rewidujące obraz epoki, to ma wielką wartość prezentacyjną, w sposób pełny i wszechstronny ukazując to, co już funkcjonuje w historii sztuki jako obiegowa opinia – znany, choć niepogłębiany, rys lat 60. ubiegłego wieku. Mariaż sztuki i nauki to idea, która jest tak stara jak sama awangarda (lub nawet starsza), i można ją łączyć zarówno z rosyjskim konstruktywizmem, jak i – dla przykładu – z próbami wyjścia poza laboratoryjną funkcję sztuki ku społecznej użyteczności w czasie polskich „nowoczesnych” lat 40. XX wieku. Gdy chodzi zaś o lata 60. minionego stulecia, dość powszechnie wiadomo o ideologicznej otoczce wszelkich „sympozjów artystów i naukowców” (nie tylko tego w Puławach w 1966 roku), o fascynacji teorią gier (Mieczysław Porębski i Ryszard Winiarski), a także o futurologicznym obliczu konceptualizmu (między innymi Jerzego Rosołowicza). A jednak nie zmienia to faktu, że *Kosmos wzywa!* ukazuje bardzo świeży wizerunek lat 60. XX wieku – nie dlatego, że mówi coś nowego, ale z tego względu, iż łączy wszystkie te nieco oddzielne fragmenty wiedzy w jeden spójny obraz.

Po drugie ów obraz jest świeży i spójny tym bardziej, im dalej wykracza poza domenę historii sztuki i obejmuje całe pole sztuk wizualnych, w którym projekty dowartościowane w narracji historyczno-artystycznej twórców wcale nie zajmują uprzywilejowanej pozycji. Świetnie zaznaczono to poprzez architekturę ekspozycji; w dziale eksperymentatorów prace artystów takich jak: Jan Chwałczyk, Paweł Kwiek, Józef Robakowski, Jerzy Rosołowicz czy Ryszard Winiarski przeniesiono na dobudowaną w sali głównej *quasi-antresolę*, co sprawia, że widz ogląda najpierw niezwykle ciekawe, a przede wszystkim – przynajmniej dla historyków sztuki – dużo mniej znane realizacje powstałe w łódzkiej

szkole filmowej (*Tekst* Janusza Poloma) i Polskim Radiu (sztuczne generowanie głosu, projekt Krzysztofa Pendereckiego i Eugeniusza Rudnika). „Życie w przyszłości” – jak Stanisław Welbel określił ówczesną fascynację nauką – pokazano w całej okazałości: od utopijnych projektów *stricte* artystycznych i wizji architektoniczno-urbanistycznych do „kosmicznych” wytworów wzornictwa przemysłowego; od komiksowych przygód Kajka i Kokosza w kosmosie do ilustracji prozy Stanisława Lema; od projektów scenograficznych do ogromu materiałów filmowych – wyimków z Polskiej Kroniki Filmowej oraz filmów *science fiction*, w tym ekranizacji książek wspomnianego już Stanisława Lema, przy czym obok *Przekładańca* Andrzeja Wajdy znalazło się miejsce dla wielu bardziej „zakurzonych” projektów filmowych.

Oczywiście na wystawie aż nadto dobrze widać, iż za pokazanym różnorodnym materiałem stoi pieczołowita i szeroko zakrojona kwerenda. Niemniej jeszcze większe wrażenie robi fakt, że kuratorzy doskonale zaplanowali nad tym, co wydobyli z archiwów. Warto podkreślić to szczególnie mocno, gdyż wiele ekspozycji – niestety również w Zachęcie – zatrzymuje się właśnie na etapie dumnego prezentowania „wygrzebanych spod ziemi” zdobyczy, a w rezultacie odbiorca, pozostawiony sam na sam z milczącymi przedmiotami, nie wie w zasadzie, co z nimi uczynić. Tu rzecz ma się zgoła inaczej. *Kosmos wzywa!* wyróżnia precyzyjne opracowanie eksponatów, które może służyć za wzór towarzyszącego widzowi merytorycznego komentarza kuratorskiego. Wystawa, choć nie zajmuje wiele przestrzeni, ma bardzo czytelną strukturę: w centrum sali głównej eksperymenty naukowo-artystyczne, oddzielnie rozmaite próby ich praktycznego zastosowania (głównie ciekawe projekty dla przestrzeni publicznej), a marginalnie, niejako na uboczu, prace o ironiczno-humorystycznym

wydzwisku (jak choćby dzieła słoweńskiego artysty Júliusa Kollera). Wyżyny skrupulatnego precyzowania kontekstów osiągnięto jednak w małej salce, gdzie na jednym ekranie wyświetlają się równolegle dwie wersje pierwszej ekranizacji powieści Lema *Astronauta* (1951). Tę produkcję z 1960 roku po jednej stronie żelaznej kurtyny wypuszczono jako *Milczącą gwiazdę*, po drugiej zaś – z amerykańskimi aktorami – jako *First Spaceship on Venus*. Wyostrenie uwagi widza na subtelne różnice, wynikające z polityki zimnowojennej, sprawia, że ekranizację *Astronautów* ogląda się z prawdziwą przyjemnością. Zarazem jest to też trzeci powód, dla którego *Kosmos wzywa!* stanowi wystawienniczą rewelację tego lata.

Piotr Słodkowski



## **INSTALATORZY**

Art Stations, Poznań  
 kurator: Mateusz Bieczyński  
 30 maja–31 października 2014

Grażyna Kulczyk kontynuuje prezentację swojej kolekcji – i jak pokazuje kolejna zorganizowana w poznańskim Art Stations wystawa – kolekcji naprawdę imponującej. Oczywiście do pewnego stopnia tego właśnie należałoby się spodziewać po galerii, której właścicielką jest jedna z najmniejszych Polek i najważniejszych współczesnych polskich mecenasek sztuki, niemniej nawet cynicznie podchodząc do statusu galerii (sztuki) w galerii (handlowej), trzeba przyznać, że *Instalatorzy* stanowią interesujący wgląd w zjawisko Poznańskiej Szkoły Instalacji (PSI) – nieco pomijane dzisiaj z perspektywy warszawskiego centrum, choć przecież sam termin wywodzi się ze związanego ze stolicą środowiska Galerii Raster. Ambicją kuratora, Mateusza Bieczyńskiego, było sprawdzenie zasadności tego pojęcia. I chociaż w Art Stations zgromadzono nazwiska bardzo dobrych artystów (Wojciech Bąkowski, Jarosław Kozłowski, Maciej Kurak), to na tej płaszczyźnie *Instalatorzy* rozczarowują – wyjątkowość wsparta na lokalności ma bowiem w Art Stations charakter przede wszystkim deklaracyjny.

Wystawę oparto na prostej i czytelnej kompozycji: trzy piętra galerii odpowiadają trzem pokoleniom twórców związanych na różne sposoby z poznańskim Uniwersytetem Artystycznym. W przestrzeni Art Stations układ ten dobrze się sprawdza, umożliwiając widzowi prześledzenie, czy i na jakich obszarach zachodziły przez lata zmiany w języku samej instalacji – jednym z najbardziej nieuchwytnych, interdyscyplinarnych i otwartych na indywidualne przetworzenia mediów.

Początek *Instalatorów* zostaje słusznie wytyczony przez projekty

Jana Berdyszaka i Jarosława Kozłowskiego. Zwłaszcza praca tego ostatniego służy, może nawet w nieco zbyt dosłowny sposób, jako wykładnia genezy instalacji. Pokazane dzieło klasyka polskiego konceptualizmu, zatytułowane *Miękkie zabezpieczenie* (2001), to aranżacja mieszkania, która składa się z foteli, krzesel, stołu, półki z książkami oraz zegara. Wszystkie elementy, łącznie z książkami, są hybrydami złożonymi ze sklejonych ze sobą połówek różnych przedmiotów. Choć całość sprawia wrażenie nieco topornego environmentu, niefunkcjonalne już meble, skonstruowane z fragmentów innych porządków, można odczytywać w zaskakująco wielu kontekstach. Na najbardziej oczywistym poziomie praca Kozłowskiego przypomina na tle *Instalatorów* o materialnej prehistorii często efemerycznej sztuki nowych mediów. Dosadna obecność nieforemnych przedmiotów w tym dziele zaświadcza o rzeźbiarskiej wręcz proveniencji instalacji – warto tu wspomnieć o wyjątkowo produktywniej Kowalni, pracowni *de facto* rzeźby, z której w latach 90. XX wieku wywodzili się najważniejsi artyści instalacji, sztuki wideo, performansu... Wydaje się, że prace takie jak *Miękkie zabezpieczenie* są wobec odwróconej od przedmiotu sztuki konceptualnej niebywale pociągające, gdyż przesuwają akcent z dzieła na przedmiot, zwłaszcza jeśli jest on przedmiotem codziennego użytku. Widoczne w pracy Kozłowskiego zainteresowanie rzeczą to oczywiście pewien znak czasów, które artysta być może zdołał trochę wyprzedzić – by przywołać tu choćby przedmioty jako obiekty posthumanistycznej refleksji,

a może nawet by zastanowić się nad związkiem modnego dziś powrotu do materii z formacją nowej plastyki w sztuce polskiej, postulowaną przez Łukasza Rondudę i Sebastiana Cichockiego na *Co widać*. Sesji o Polskiej Sztuce Najnowszej.

Przepełnione książki w pracy Kozłowskiego to znane dzieła austriackiej literatury, co zasygnalizowane zostaje w skądinąd enigmatycznym komentarzu w podpisie do *Miękkiego zabezpieczenia*, z którego dowiadujemy się, że na wystawie zaprezentowano wersję austriacką pracy. Jeśli spróbować odczytać rozbite i na powrót scalone fragmenty instalacji Kozłowskiego, można je potraktować jako ilustrację wypowiedzi najwybitniejszych dzisiejszych krytyków austriackiej kultury – Ulricha Seidla i Michaela Hanekego w filmie czy Elfriede Jelinek w literaturze – wskazujących na pęknięty charakter współczesnego państwa, w którym porządek, praworządność i sport ukrywają sadyzm i bezwzględność.

Rzeźbą w bardziej dosłowny sposób posługuje się w swoich pracach Jan Berdyszak, umiejętnie łączący materialność z przestrzenią, gdzie ona się znajduje. Skromne, a nawet minimalistyczne dzieła artysty wskazują na konieczny związek instalacji z konkretnym miejscem, które dopowiada dzieło, uzupełnia o nowe konteksty. Taki jest *Szkicownik transparentny*, przypominająca zeszyt szklana konstrukcja, przez której kartki widz może przyjrzeć się załamany jak w pryzmacie wnętrzu galerii – to właśnie ona stanowi treść pracy. Dopiero w kontakcie ze wzrokiem widza szkicownik artysty zapełnia się nietrwałymi projekcjami zniekształconej

przestrzeni. O ile *Miękkie zabezpieczenie* ma charakter wybitnie materialny, o tyle poetycka praca Berdyszaka jest jak ekran, na którym niczym w filmie przesuwają się obrazy, pod warunkiem aktywności widza.

Jeśli zgromadzone na parterze dzieła na pewnym poziomie wywodzą instalację z rzeźby (z tej linii wyłamuje się jedynie przeciętna praca Izabelli Gustowskiej, ale potwierdza ją z kolei świetna instalacja Macieja Kuraka, rekonstruującego przestrzenne dzieło Antoniego Mikołajczyka), to na wyższych piętrach prześledzić można drogę w kierunku uniezależnienia instalacji od jakichkolwiek twardej definicji przy jednoczesnym uproszczeniu ich jako przedmiotów lub w ogóle odejściu od posługiwania się rzeczą. Ta tendencja jest szczególnie widoczna na ostatnim piętrze, gdzie zaprezentowano najmłodsze pokolenie (Wojciech Bąkowski, Katarzyna Krakowiak). Jednak łatwość, z jaką można wytyczyć tę ewolucyjną ścieżkę, niesie ze sobą zagrożenie uproszczenia. Dlatego też kompozycja trzypoziomowej wystawy, którą chwaliłem za klarowność i wykorzystanie przestrzeni Art Stations, ma w sobie jednocześnie coś aż nazbyt łatwego i oczywistego, a kolejność następujących po sobie dzieł sugeruje prostą linię niezakłóconego rozwoju, który, jak dobrze historykom sztuki wiadomo, jest utopijną wizją narzucającą się z pozycji *a posteriori*. Warto zaznaczyć, że samo zawierzenie porządkowi chronologicznemu stanowi wybitnie chwiejny zabieg, nie do końca przystający do dzisiejszego myślenia o sztuce – jeśli przestaliśmy wierzyć w uporządkowaną, teleologiczną zmianę w twórczości artystycznej, to może większy sens niż próba ustrukturyzowania miałoby skonfrontowanie ze sobą prac różnych generacji, otwarcie się na niekoniecznie ujęte ramami czasowymi, a bardziej teoretyczne znaczenia. A jednocześnie może mielibyśmy okazję spojrzeć dokładniej na dzieła

same w sobie – na *Instalatorach* trochę się bowiem rozmywiają, odgrywając rolę reprezentacji działań artystycznych danego pokolenia. Czy nie jest to już przeżytek?

Chociaż wystawa w całości poświęcona jest instalacji, większość prac wydaje się wyrastać z podobnego kontekstu raczej formalnych i abstrakcyjnych rozważań. Nie usłyszemy na przykład ciekawych i dosadnych głosów krytyki społecznej, a jeśli już, to w postaci dwóch najsłabszych projektów ekspozycji: *Fairy Tale* Agaty Michowskiej oraz *Policzył wszystkich, nigdy nikogo nie brak* Piotra Kurki. Oba dzieła w dość prymitywny sposób stanowią dosłowną ilustrację historii, którą mają ambicję przedstawić. W pierwszym przypadku jest to powierzchownie feministyczna opowieść o księżniczce i jej olbrzymiej sukni ślubnej, której w końcu nie założyła, uciekając z ukochanym, w drugim zaś przekaz o wycieńczającej pracy dzieci w łódzkich zakładach włókienniczych. I tak *Fairy Tale* składa się z filmu i realizacji wielkiego stroju, w którym kamufluje się przedstawienie kobiecej postaci, a *Policzył wszystkich...* z łózka z przesuwającą się w fabryczny sposób powierzchnią i zwisających z sufitu szpuli nici. W obu pracach ewidentnie zabrakło pomysłu, co gorsza, nie prezentują właściwie żadnego namysłu nad zastosowanym przez artystów medium, instalacja gra służalczą rolę ilustracji, nie wnosząc nic do myśli *Instalatorów*.

Najciekawsze prace odnajdziemy na ostatnim piętrze. W czołówce na pewno należy umieścić *Odnalezienie siebie* Wojciecha Bąkowskiego, przenoszące instalację w charakterystyczną dla artysty sferę audialną i wytwarzające własną przestrzeń, oraz *2,5 m<sup>3</sup> atmosfery artystycznej* Macieja Kuraka. Bąkowski ustawia w Art Stations głośniki i ekrany wysyłające sprzeczne sygnały, pośród których znajduje się widz, stojący na przecięciu tych sprzeczności, atakowany przez nie z każdej strony.

Po chwili jednak w chaosie przekazu można odnaleźć nieoczekiwane harmonię i ład. Na tle innych dzieł Bąkowskiego *Odnalezienie siebie* może nie jest szczególnie zaskakujące, ale w kontekście *Instalatorów* bardzo ożywcze, jeśli zaś chodzi o interakcje instalacji z widzem, to zdecydowanie najbardziej zmysłowa praca na wystawie. Zupełnie inne jest dzieło Kuraka: papierowa torba wdmuchująca i wydmuchująca powietrze. Ironiczna wypowiedź artysty wiąże się z londyńskimi targami Frieze Art Fair – wymiar podany w tytule dzieła odpowiadał rzekomo wymiarowi przestrzeni wystawienniczej galerii związanej z Kurakiem. Choć bez tego kontekstu praca zdaje się nawet ciekawsza – wyśmiewa nędzę i wsobność świata artystycznego, duszącego się w nieświeżym powietrzu, którego jest wyraźnie za mało, aby pomieścić tak dużą liczbę rozbudowanych ego.

Dobrze, że poznańska galeria kładzie nacisk na poznańskich artystów, jednak kuratorzy powinni chyba przemyśleć, co właściwie pokazują, aby móc stworzyć nową jakość. Chociaż, jak już wspominałem, *Instalatorzy* zgromadzili szereg dobrych prac, nie powiodło się kuratorskie zamierzenie rewizji pojęcia Poznańskiej Szkoły Instalacji, a to dlatego, że zbyt poważnie potraktowano wielką narrację historyczną, która przyćmiła zupełnie teraz nieczytelną lokalność dzieł. Poza tym ryzykowna okazała się próba jednoczesnej rekapitulacji pojęcia PSI z potraktowaniem medium jako luźnej klamry, jak zapowiadano w tekście kuratorskim. Może właśnie to, co było tu najpotrzebniejsze, to konsekwentne podejście do instalacji, może tym razem zawężanie zamiast otwierania. Tymczasem wystawa utknęła między jednym własnym postulatem a drugim, zatrzymując się w pozycji, z której nie jest w stanie za wiele powiedzieć.

Aleksander Kmak





## **STANISŁAW DRÓŹDŹ. POMYSŁY**

Muzeum Współczesne Wrocław  
 kuratorka: Dorota Monkiewicz  
 23 maja–25 sierpnia 2014

Wystawa Stanisława Dróżdża, przygotowana przez Muzeum Współczesne Wrocław, została ufundowana na prawdziwie szlachetnej, ale tylko pozornie prostej idei upamiętnienia znakomitego artysty, związanego *notabene* z tym dolnośląskim miastem. Mówię „pozornie”, gdyż rewersem podobnych przedsięwzięć, których nigdy dosyć, są nieuchronne pytania o formę obecności przeszłości w teraźniejszości i, uściślając, o użyteczność dziedzictwa (neo)awangardy dla dzisiejszej polityki instytucji kultury.

Stąd też *Stanisław Dróżdź. Pomysły* to projekt, który zatrzymuje się w pół drogi: stoi za nim poważna praca merytoryczna, zarazem jednak jest on nazbyt zachowawczy i nawet nie próbuje zmierzyć się z przywołanymi przez siebie problemami.

Nikt poważny nie będzie oponował, że nad polską sztuką XX wieku, zwłaszcza zaś szalenie efemeryczną sztuką lat 60. i 70., prowadzi się zdecydowanie za mało badań, zresztą ukazała to dobitnie kilka lat temu wystawa *Włodzimierz Borowski. Siatka*

*czasu*. Pokaz ten postawił kuratorów i publiczność przed koniecznością zmierzenia się ze stopniowym niszczeniem kanonicznych *Artonów*. Na szczęście zanikanie *oeuvre* – rozumiane oczywiście inaczej: jako rozmywanie się koncepcji poezji konkretnej – nie spotka Stanisława Dróżdża. Publikacja, która nadaje sens wrocławskiej wystawie, to bardzo poważna podwalina pod katalog podsumowujący całość dorobku artysty (ilu polskich klasyków współczesności może się takim poszczycić?). Tom

zawiera opracowanie około dwustu szkiców, które obejmuje skrupulatny opis danej pracy (z uwzględnieniem rodzaju papieru!), możliwie precyzyjne jej datowanie oraz dane kontekstowe (na przykład miejsca pierwszych prezentacji dzieł powstałych ze szkiców). Można być pewnym, że ta „pierwsza historia Dróždźowej sztuki” stanie się nieocenioną pomocą dla wielu badaczy twórczości autora pojęciokształtów. Z wielu powodów nie wolno nie docenić tego wydawnictwa. Muzeum Współczesne Wrocław jasno pokazuje bowiem, że nie traktuje tego artysty instrumentalnie, wykorzystując jego najbardziej znane dzieło do nadania sobie powagi poprzez umieszczenie go na fasadzie, wprost przeciwnie wręcz, sygnalizuje, że w sensie wkładu pracy badawczej może i chce być dla Stanisława Dróždźa tym, czym Cricoteka jest dla Tadeusza Kantora, choć prawdopodobnie z dużo mniejszym rozmachem.

Solidny katalog to najjaśniejszy punkt przedsięwzięcia. Sama ekspozycja nie stanowi wobec niego żadnej wartości dodanej, pojawia się nawet pytanie, dlaczego zdecydowano się w ogóle na projekt wystawieniczny, a nie wyłącznie wydawniczy. Prezentacja – wyjąwszy część stałą – składa się ze szkiców Dróždźa, które przeważnie są zestawione z reprodukcjami „finalnych” wersji prac, choć wiadomo, że – jak to u Dróždźa – te ostatnie ulegały ciągłym transformacjom. Taka konfrontacja byłaby oczywiście zasadna, gdyby tylko szkice ukazywały postępy, zmiany, wycofania w toku conceptualnej pracy nad poszczególnymi utworami. Niemniej jednak rysunki, mimo iż zawierają niekiedy ciekawe notatki artysty, nie są wdzięcznym materiałem wystawienicznym, gdyż okazuje się, że w procesie twórczym Dróždź był bardzo zdyscyplinowany i konsekwentny, tak iż ostatecznie można śledzić tylko drobne korekty pierwotnych idei. Powstaje więc pytanie: dla kogo jest

ta wystawa? Zrozumiałe, że nie dla szerokiej publiczności, nawet nie dla historyków sztuki *sensu largo*, a chyba głównie dla badaczy konceptualizmu i... właśnie Dróždźa. Szkice nie stawiają dzieł artysty w nowym świetle, ale po prawdzie jest też tak, że organizatorzy wystawy nie stworzyli warunków, by stały się one dla tych dzieł równorzędnym partnerem. Pozostaje dla mnie niezrozumiałe, dlaczego mając do dyspozycji doskonałe precyzyjne ustalenia dotyczące choćby ogólnej chronologii szkiców, na wystawie zgrupowano je w jednolite zespoły (wprawki do danego utworu) objęte jednym, nad wyraz lakonicznym podpisem, zamiast wyostrzyć uwagę widza na – przecież i tak subtelne! – zmiany w koncepcjach Dróždźa. Zastosowane rozwiązanie raczej dodatkowo zatartło cały ten proces i ujednoliciło jego *oeuvre*.

Zamiast ukazania jakiegokolwiek dynamiki twórczości Dróždźa widz dostaje zatem nieco bezładną masę rysunków, które, nabożnie ułożone w muzealnych gablotach, tłumaczą się tylko jako notatki sporządzone ręką Mistrza. I ten niemal sakralny charakter ekspozycji prowadzi wprost do centralnego pytania, chyba niezamierzenie postawionego na wrocławskiej wystawie: jak postępować ze spuścizną awangardy? To oczywiste, że Muzeum Współczesne Wrocław czyni z Dróždźa swojego patrona i nie ma w tym absolutnie nic złego, wręcz przeciwnie, eksplorowanie wspaniałych tradycji lokalnego środowiska skupionego wokół Jerzego Ludwińskiego to najciekawszy i najbardziej pożądany rys działalności muzeum. A jednak następstwem słusznego wybranego profilu instytucji musi być pytanie o metodę; podjęcie decyzji, czy postępując się porządkującym rozróżnieniem Ryszarda Stanisławskiego, upamiętniamy awangardę w muzeum-templum, czy też stale „robimy z niej użytek” i nie ustajemy w wysiłkach, aby ją aktualizować w ramach muzeum-forum.

Wbrew jednoznacznej odpowiedzi, którą – jak wiemy – dał sam Ryszard Stanisławski, dla rozmaitych instytucji wybór wcale nie wydaje się oczywisty, skoro mamy i Instytut Awangardy, gdzie nawet filizanki po Edwardzie Krasińskim i Henryku Stażewskim pozostają nietknięte, i Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie z kolei *Korespondencje* lub *Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku* stanowią jaskrawy przykład aktualizacji tradycji. Oczywiście przypomni ktoś – i będzie miał słuszną – że sprawa nie jest tak prosta, gdyż z jednej strony Instytut Awangardy organizuje przecież wystawy, które w świeży sposób nawiązują do spuścizny patronów studia, z drugiej zaś strony łódzkie muzeum zrekonstruowało z największym pietyzmem Salę Neoplastyczną. Wybór między dwoma modelami polityki instytucji nigdy nie jest, co w pełni zrozumiałe, zero-jedynkowy, a mądra instytucjonalizacja pamięci polega właśnie na łączeniu templum z forum.

Skoro tak, problem z wystawą *Stanisław Dróždź. Pomysły* leży w tym, że zbyt szczelnie zamyka ona artystę w świątyni. Muzeum podjęło decyzję, by odtworzyć prezentację *Pojęciokształty. Poezja konkretna*, którą pokazano w Galerii Foksal w 1994 roku. Dysponując tą rekonstrukcją, która *notabene* pozostanie we Wrocławiu jako fragment ekspozycji stałej, a także doskonałym katalogiem, przygotowanym z zachowaniem wszelkich klasycznych reguł (historii) sztuki, wystawa stanowiła doskonałą okazję do strącenia Dróždźa z piedestału. Jakkolwiek mało efektowne, to jednak właśnie szkice, ów prywatny wymiar twórczości, mogły się do tego dobrze nadać. Tym większa szkoda, że nic takiego nie nastąpiło.

Piotr Słodkowski



Andrzej Sahajdakowski. Niebiańskie podarki, fot. Maciej Niecko

## **VI FESTIWAL SZTUKI W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ** **OTWARTE MIASTO / OPEN CITY „ULOTNOŚĆ I TRWANIE”**

Lublin

kurator: Jerzy Onuch

26 czerwca–18 lipca 2014

Głównym hasłem tegorocznej edycji lubelskiego Festiwalu Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto / Open City była relacja między ulotnością a trwaniem. „W każdej »ulotności« jest element trwania. Rozważania na temat »ulotności«, »niestałości«, »płynności«, »zmienności«, »niecierpliwości«, »chwilowości«, »efemeryczności« miałyby stanowić sedno wypowiedzi artystów, których zaprosiłem do udziału” – pisze kurator wydarzenia Jerzy Onuch.

Większość festiwali – z konieczności zapewne – wpisuje się w lokalną

politykę i strategię opowiadania o własnym mieście. Szczególny przypadek stanowią imprezy poświęcone sztuce w przestrzeni publicznej. Niejednokrotnie ich organizatorzy mają ambicje poruszania zagadnień społecznych, a nawet politycznych. Tylko czy działania artystów przyczyniają się do tego, że przestrzeń staje się bardziej publiczna, czy też raczej mamy do czynienia z artystyczną uzurpacją, zawłaszczaniem owej przestrzeni dla własnych, partykularnych celów? A może twórczość artystów podejmujących takie działania

nie jest traktowana autonomicznie, a miejscowe władze używają ich dzieł jako narzędzi promowania prowadzonej przez siebie polityki właśnie poprzez kulturę? Nie sposób definitywnie odpowiedzieć na te pytania.

Na pewno Otwarte Miasto na trwałe wpisało się w lubelski pejzaż kulturalny – w tym roku odbyła się już szósta edycja tej imprezy. W poprzednich uczestniczyło dość liczne i zróżnicowane grono artystów, by wymienić chociażby Pawła Althamera, Mirosława Bałkę, Teresę Murak, Andrzeja Paruzela, Konrada

Smoleńskiego, Leona Tarasewicza, Akademię Ruchu czy Slavs and Tatars. Stała też – co wyróżniało dotąd lubelską imprezę – była obecność artystów zza naszej wschodniej granicy, w tym między innymi Artura Klinau, Mariny Napruszki, Mykoły Ridnego czy grupy R.E.P.

Tegoroczna edycja festiwalu – ze swoim hasłem „Ulotność i trwanie” – silnie wpisała się w tkankę samego miasta. Prace skupiono wzdłuż górnej osi wyznaczającej centrum Lublina – od zamku po plac Litewski. Tym samym znalazły się one w punktach historycznych miasta, miejscach definiujących je oraz określających jego rozpoznawalność. Takie rozplanowanie wydarzeń umożliwiło przy okazji zadanie pytania o status miasta jako takiego – miejsca, gdzie koncentruje się życie społeczne, gospodarcze, polityczne i kulturalne. „Miasta wydają się dziś potężne niemal jak nigdy dotąd”, zauważa Krzysztof Nawratek w książce *Miasto jako idea polityczna* i zaraz dodaje: „A jednak... Miasta znajdują się w poważnym kryzysie”.

Jerzy Onuch zaproponował spojrzenie na przestrzeń Lublina z kilku perspektyw. Jedną z nich wyznacza historia wpisana w przestrzeń miasta, braudelowskie „długie trwanie”, zapisane w jego strukturze, w układzie ulic i placów, w nazwach, w budynkach – w rozmaitych formach upamiętnienia. W takim spojrzeniu istotne staje się nie tylko to, co istnieje dzisiaj, lecz także to, co zostało zburzone czy zapomniane. Onuch podkreśla ponadto, że Lublin położony jest na wzgórzach, co przywołać ma na myśl inne, do pewnego stopnia podobnie usytuowane miasto – Kijów. To dodatkowy punkt odniesienia.

Jest też i inna perspektywa. Miasto trwa, ale jest również przestrzenią, gdzie wydarza się codzienność wraz z jej ulotnością. To też przestrzeń polityki, w tym i takiej, która w tak dramatyczny sposób objawiła się na kijowskim Majdanie. „Zlekceważony i odrzucony przez władzę – jak

stwierdza Onuch – radykalizował się, by w końcu zamienić się w prawdziwą rewolucję, ze wszystkimi jej konsekwencjami”. Onuch chce zatem – poprzez sztukę – „uchwycić” ten szczególny moment przemiany i zapytać, czy można stworzyć takie „miejsce, gdzie obywatele dyskutują o swoim polis i tworzą aktywne politycznie społeczeństwo”.

„Place jako serca miasta i agory dyskursu zostały wyparte przez supermarket, z dodanym kinem i – ewentualnie – kaplicą, jako jedyne obecnie publiczne przestrzenie, widziane już nie w perspektywie wspólnotowej, ale – konsumenckiej”, zwraca uwagę Jadwiga Staniszkis we wprowadzeniu do książki Krzysztofa Nawratka. Jednak kijowski Majdan pokazał, że można miastu przywrócić polityczność, a placu miejskiemu pierwotne znaczenie (*notabene* plac Niepodległości, czyli Majdan Niezależności, na początku XXI wieku przebudowano, lokując pod nim centrum handlowe). Lubelski festiwal w założeniu miał być próbą przeniesienia się w to właśnie miejsce, sposobem „przeżycia Rewolucyjnego Momentu, doświadczenia Ulotności w Trwaniu”.

Prace artystów wypełnić miały przestrzeń miasta przez miesiąc, choć w kilku przypadkach tak się nie stało. Jednym z nich był ulotny projekt *Stalkammer* Roberta Kuśmirowskiego, który trwał przez jeden, wyznaczony dzień. W skonstruowanej przez artystę wielkiej stalowej komorze znajdowały się dwie osoby: mężczyzna w mundurze niemieckiego oficera i naga dziewczyna. Na oczach widzów odgrywali oni scenę, stawali się żywym obrazem, swoistym *tableau vivant*, tak popularnym w XIX i na początku XX wieku, czy też *quasi-fotografią*, jak to zostało określone przez organizatorów festiwalu. Natomiast w przypadku paru innych prac, takich jak delikatne, eteryczne *Wiatraki* Mirosława Maszłanki, wzniesione na zamkowym wzgórzu, ich żywot znacznie skróciła przyroda lub – niestety – wandale.

Artyści rozmaicie odpowiedzieli też na hasło festiwalu. Niektóre prace można postrzegać jako próbę wydobywania lub uzupełnienia znaczeń konkretnych miejsc. Chociaż sami twórcy nie zawsze do końca byli świadomi przeszłości zapisanej w tych właśnie miejscach lub po prostu ją zignorowali.

Jedną z najbardziej intrygujących prac festiwalu stanowi *Interior* Sławomira Marca. Artysta w samym centrum miasta wznosił fragment bliżej nieokreślonego budynku, którego rozmiar ścian odpowiada wielkości naszych mieszkań. To swoista „nowa ruina”. Nie jest ona jednak ani elementem tak zwanego parku angielskiego, ani ilustracją pogierkowskiego zaniechania, ale „raczej wyrazem niemożliwości ostatecznej i uniwersalnej formy, ekspresją procesualności”, podkreśla Marzec. Artysta pokazuje stan rozpadu, stan pośredni między istnieniem, a jednocześnie zdaje się odżegnywać od historycznych, kontekstualizujących skojarzeń związanych z samym miejscem usytuowania dzieła (w krótkim odautorskim tekście przywołuje rozważania Gastona Bachelarda, Martina Heideggera, Gilles'a Deleuze'a, a nawet Bodhidharma). Trudno jednak, zwłaszcza w przypadku tej pracy i jej umiejscowienia, uciec od przeszłości – to tu, na placu za ratuszem, między ulicami Nową i Świętoduską, znajdował się plac targowy z budynkami jatek mięsnych i sklepów. Było to też jedno z centrów żydowskiego Lublina. Podczas drugiej wojny światowej plac znalazł się zaś na granicy utworzonego przez Niemców getta. To również tu do 2006 roku wznosił się – przeniesiony obecnie w inne miejsce – Pomnik Eksterminacji Ludności Żydowskiej (Ofiar Getta) autorstwa Bogumiła Zagajewskiego i Janusza Tarabudy.

Inną grę – także z przeszłością – zaproponował Jan Gryka, którego *Błękitny obelisk* wprost odwołuje się do powstałej w 1958 roku koncepcji Yves'a Kleina: oświetlenia na



błękitno obelisku przy placu Concorde w Paryżu (projekt wykonano dopiero w 1983 roku). W swoim dziele Gryka przywołuje zarówno – poprzez odwołanie się do idei Kleina – symbolikę obelisku w zachodniej kulturze i jej starsze, egipskie konotacje oraz kolonialną przeszłość (starożytny monument na placu Concorde w 1831 roku został подарowany Francji przez Muhammada Alego, wicekróla Egiptu), jak i tradycję awangardy. Jednak kolor obelisku, co podkreśla Gryka, przywołuje błękit cerkiewek z Białostoczczyzny oraz barwy Unii Europejskiej i Ukrainy.

W owymłączeniu tradycji Wschodu i Zachodu ciekawe zdaje się szczególnie przypomnienie awangardowego dziedzictwa. Zwłaszcza w tej konkretnej przestrzeni miasta, gdzie właśnie ta tradycja często jest postponowana lub ignorowana. Gryka nie jest tu zresztą jedyny. Janusz Bałdyga obok klasztoru i kościoła Ojców Dominikanów ustawił *Oś powrotu 360°*. To minimalistyczny stalowy sześciang, w który wpisany został trójwymiarowy krzyż. „Przywołuję figury suprematystyczne, traktowane przez Kazimierza Malewicza jako nośniki metafizycznych treści. Buduję sześciang, blok, postument, cokół, by uzbroić go znaczeniem” – komentuje swoją pracę autor. *Sacrum* reprezentowane przez kościół artysta zestawia z *sacrum* sztuki.

Na kontraście oparł swoją pracę także Nikita Szalenny. Jego *Katapult* to wielka konstrukcja z drewna przypominająca średniowieczną maszynę wojenną, powstała zaś przy współpracy z... konstruktorem rakiet ze znanej dnipropietrowskiej fabryki, która w czasach ZSRR (a także później) była jednym z filarów tamtejszego przemysłu kosmicznego. Warto tu dodać, że artysta w swoich projektach śledzi trwałość określonych wyobrażeń, mitów, toposów. I tak na przykład w powstałym w tym roku cyklu *Gdzie jest twój brat?* (niepokazywanym w Lublinie) protestujący na Majdanie

oraz ich oprawcy zostali sfotografowani w pozach znanych z dzieł dawnych mistrzów, między innymi z *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta. Szalenny szuka bowiem w przeszłości narzędzi, za pomocą których można opowiadać o współczesności.

Z kolei Żanna Kadyrowa na rynku Starego Miasta pod budynkiem dawnego Trybunału Koronnego ustawiła trabanta. Z pozoru jest on całkiem zwyczajny. Tyle że z jego przednich reflektorów pada słupek światła wykonany z... cementu. *Forma światła* stanowi próbę nadania fizyczności promieniom światła i cieniom. To, co ulotne, artystka uczyniła trwałym, namacalnym, materialnym. Praca została wpisana w skomplikowaną siatkę znaczeń. Kadyrowa nadała status dzieła sztuki samochodowi będącemu niegdyś symbolem tandety produkowanej w czasach komunizmu (nieprzypadkowo nazywano go pogardliwie „mydelniczką”), a dziś nostalgii za dawnym systemem, i to od byłej NRD po kraje dawnego ZSRR. Ale uważny widz dostrzeże również niewielki znaczek nalepiony na karoserii. W pierwszej chwili przypomina on logo znanego dostawcy bananów, dopiero po jakimś czasie można zauważyć, że jego nazwa została zamieniona na słowo *Crimea*.

W ramach Otwartego Miasta pokazano prace odwołujące się zarówno do bardzo prywatnych historii, w tym na przykład *1000 podwójnych kroków* Anny Płotnickiej, delikatną miniaturkę srebrnych pantofelków na postumencie, która została ustawiona na dziedzińcu zamku, jak i do bardziej uniwersalistycznych opowieści – Łada Nakoneczna w sieni kamienicy na Starym Mieście ukryła *Ruchomy model przenośny*, metalową wieżę rzucającą promień światła, rodzaj wieży strażniczej lub latarni morskiej.

A kijowski Majdan? Do niego bezpośrednio odniosła się Alewtyna Kachidze w swojej *Pamiętce*, konstrukcji powielającej kształt metalowej

choinki, która podczas protestów górowała nad kijowskim placem i stała się miejscem, gdzie zawieszano różne plakaty, komunikaty i tak dalej. W Lublinie pracę Kachidze pokazano na placu Unii Lubelskiej, przestrzeni szczególnie naznaczonej różnymi sensami. To tu w 1826 roku stanął pomnik zawarty w 1569 roku unii Korony Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego. Po dziewięćdziesięciu latach wzniesiono na tym placu kolejne upamiętnienie – uchwalenia Konstytucji 3 maja, a w 1974 roku wmurowano płytę Nieznanego Żołnierza. To także tu w 2001 roku odsłonięto pomnik Józefa Piłsudskiego. Nie mniej istotne jest jednak to, co stąd zniknęło – cerkiew Podwyższenia Świętego Krzyża (zburzona w latach Drugiej Rzeczypospolitej) oraz zbudowany w 1945 roku Pomnik Wdzięczności Armii Radzieckiej (obecnie przeniesiony na cmentarz). Plac stał się miejscem skupiającym niczym w soczewce polską pamięć, a jednocześnie symbolem walki z inną pamięcią i innymi symbolami władzy.

Pokazana w Lublinie *Pamiętka* stanowiła próbę sprawdzenia, czy ta konstrukcja stanie się w innych okolicznościach przestrzenią demonstrowania poglądów, głosem obywateli, nieusankcjonowanym i niekontrolowanym przez władze. Jednakże pozostała jedynie nagą, metalową konstrukcją. Dopiero na zakończenie festiwalu, 17 lipca, pojawiły się na niej hasła oraz dwukolorowa niebiesko-zółta taśma. Wszystko to zawiesiła sama artystka. Praca Alewtyny Kachidze okazała się tylko (a może aż) przypomnieniem wydarzeń na Majdanie. Ale czy mogła stać się czymś więcej? Naiwnością byłoby przekonanie o możliwości powtórzenia tego typu reakcji społecznych w innym miejscu i w innych okolicznościach.

Piotr Kosiewski



## **BYLIŚMY / ONCE WE WERE**

BWA Tarnów

kuratorki: Dorota Krakowska, Anna Bujnowska

11 czerwca–24 sierpnia 2014

Tarnowskie BWA stanowi dziś instytucję modelową. To najlepiej, gdyż to „trochę dobrze i trochę źle”, jak pisał ksiądz Jan Twardowski, a przecież jesteśmy w Galicji, gdzie chcielibyśmy, aby ten pełen szolem-alejchemowskich rozważań wiersz pasował jak ulał. Trochę dobrze, bo działaniami galerii kieruje Ewa Łączyńska-Widz, co czyni w niezwykle przemyślany, otwarty i mądry sposób, a trochę źle,

bo wcielanie w życie owego modelu nijak się ma do bycia w awangardzie, nawet jeśli sam model pozostaje awangardowy. Cykl wystaw, dzięki którym galeria zdobyła sobie w ostatnim okresie uznanie, od *Jak się staje, kim się jest, Róża jest różą*, przez *Tajkę* do *Byliśmy / Once We Were*, to jeden w drugi świetne przedsięwzięcia, także dlatego, że do ich stworzenia dyrektorka tarnowskiego

BWA zaprasza ciekawe i kompetentne postaci, niekoniecznie kuratorskie sławy. Najnowsza wystawa, *Byliśmy / Once We Were*, opowiada o tarnowskich Żydach i moją sympatię i uznanie budzi fakt, że BWA wcale się tym nie przejmuje i zwraca się przede wszystkim do mieszkańców Tarnowa, swoich pełnych rezerwy, lokalnych odbiorców, jednocześnie umiejętnie zabiegając o wsparcie mediów

# Revolution will be performed

# festiwal  
# teatr  
# taniec  
# performans  
# kuchnia  
# polityka



## RMNSC.

39. KRAKOWSKIE  
REMINISCENCJE  
TEATRALNE

4-12.10.2014  
Kraków

*TINO SEHGAL  
& BORIS CHARMATZ  
MARKUS ÖHRN  
GUY DE COINTET  
MILO RAU  
SZTO DELAT  
DAGNA JAKUBOWSKA  
ARTUR ŻMIJEWSKI  
VERA MANTERO  
SHOWCASE BEAT LE MOT  
OLA WASILKOWSKA  
FLORIAN MALZACHER  
NIKITA KADAN i inni*

Wystawa  
**PERFORMANCE  
NOW**

kuratorka:  
RoseLee Goldberg,  
m.in.  
Marina Abramović,  
Jérôme Bel,  
Allora & Calzadilla,  
William Kentridge,  
Ragnar Kjartansson

Warsztaty,  
rezjendencje

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

Organizator:



Projekt współfinansowany przez:

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego



Matopolska

INSTITUT  
FRANÇAIS  
POLONIE

Patronat honorowy:

Prezydent  
Miasta Krakowa  
Jacek Majchrowski

Współorganizacja spektakli w MOS:



Partnerzy:



Patronat medialny:



– wszak wiadomo, że u nas bardziej niż gdziekolwiek indziej nie można być prorokiem we własnym kraju.

Do stworzenia ekspozycji zamykającej cykl zaproszona została Dorota Krakowska, córka Tadeusza Kantora, którą wspiera Anna Bujnowska. Wystawa o tarnowskich Żydach to przedsięwzięcie niekoniecznie łatwe z punktu widzenia polityki kulturalnej, a wręcz karkołomne, jeśli wziąć pod uwagę wyczerpanie się w tej dziedzinie języka sztuki i dyskursu publicznego. Od *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery, nie tylko w Polsce, lecz także na świecie, nie wymyślono chyba niczego bardziej poruszającego, transformującego świadomość uczestników naszej pozornie czystej i prawej przestrzeni symbolicznej. Po co więc teraz wystawa w Tarnowie?

Kiedy dotarłam do Tarnowa, którego schludna, dobrze utrzymana polska architektura wywarła na mnie, mieszkance zdewastowanego Dolnego Śląska, spore wrażenie, zdumiał mnie widok niezliczonych kantorów (punktów wymiany walut). Były ich w mieście, gdzie swoją drogą trudno o przyzwoitą kawiarnię, dosłownie dziesiątki. Mój towarzysz uświadomił mi, że źródło tego zjawiska tkwi w powrotach potomków-powierników pamięci związanej z historią miasta, którego połowę populacji stanowili niegdyś Żydzi, Niemcy, Holendrzy i Amerykanie. Widoczne na ulicach zaburzenie równowagi w sferze handlowej odwzorowuje inne zachwianie – zniknięcie blisko połowy przedwojennych mieszkańców Tarnowa. Dziwnie patrzy się w dniu, kiedy siedemdziesiąt lat wcześniej wybiła godzina „W” (akurat był 1 sierpnia), na miasto, w którego centrum stoi otoczona czcią, dzięki wsparciu programów europejskich, bima spalonej przedwojennej synagogi. Jej różowe cegły, widoczne z każdej strony, czy to od ulicy Żydowskiej, gdzie w ciasnych klitkach mieszkają dziś tarnowscy Romowie, czy to od targu rybnego, przypominają, że ta część miasta należała niegdyś do Żydów.

I to im właśnie poświęcona została wystawa, częściowo tylko posługująca się językiem sztuki współczesnej.

Najbardziej bezpośrednio opowiada o historii tutejszych Żydów Ireneusz Socha w pracy *Ladner. Komentarz autorski*. Realizacja ta stanowi rekonstrukcję biografii ostatniego tarnowskiego strażnika Tory, Abrahama Ladnera. W swoim mieszkaniu przy ulicy Goldammera snuje on opowieść o przedwojennych relacjach miejscowych Żydów i chrześcijan, przy czym wspomina między innymi o krępującej ekonomicznej zależności, według niego, ułatwiającej przeprowadzenie Holokaustu, stwierdza mianowicie: „wszyscy byli zadłużeni, każdy Polak miał swojego Żyda”. Zdanie niczym z książki Jana Tomasza Grossa. Chociaż – trzeba to podkreślić – Ladner „zapomniał” nazwisko swojej pierwszej żony, pozostawionej za sobą w wojennej zawierusze. Historia układa się tu niczym w *Klasie szkolnej – dziele zamkniętym* Tadeusza Kantora, którego wariant *Dzieci w ławkach z „Umartej klasy”* można oglądać w budynku BWA w Parku Strzeleckim (nieobecni na tym zjeździe absolwentów przedstawieni zostali jako kukły), tuż obok projekcyjnie potrójonej filmowej animacji Williama Kentridge'a *Oddychać. Rozpuszczać się. Powracać*. Na tę instalację południowoafrykańskiego artysty składają się trzy etiudy, które w poetycki sposób uwalniają ciężki „żydowski temat” od ciężkiej formy, spójnie łącząc wystawową narrację z lekkością powietrza. W tym kontekście nawet Kantor staje się po prostu kimś, kto opowiada swoją historię o ludziach, przemienionych, prawie że na oczach innych, w gipsowe figury pamięci. *Oddychać. Rozpuszczać się. Powracać* to wśród zaprezentowanych na wystawie prac właściwie jedyne dzieło, obok rzeźb Assafa Grubera, niezwiązane bezpośrednio z Tarnowem, ani z jego żydowską historią (poza faktem, że rodzice Williama Kentridge'a byli rosyjskimi

Żydami). Projekt ten jest spokojnym oddechem, który na chwilę zatrzymanym w płucach powoduje halucynacje, a ich źródło stanowią artystyczne triki: wirujące na montażowym stole odpryski, które układają się w ludzkie twarze, powidoki własnych wysiłków, po chwili znów powracające do swojej postaci.

Być może słowo „dokumentacja” brzmi dziwnie w odniesieniu do rozbudowanych projektów Marka Chlandy czy Ulrike Grossarth, które eksponowane są wśród dokumentalnych i paradokumentalnych projektów w budynku Muzeum Okręgowego w Tarnowie. Choć, trzeba w tym miejscu dodać, *Album rodzinny* Kingi Bielec oraz parakomiksowy rysunek *Synagoga Mościce* Wilhelma Sasnała mają charakter fikcyjny. Jednak to właśnie to określenie nasuwa się jako pierwsze podczas zwiedzania części ekspozycji umieszczonej w przygotowanym do remontu renesansowym budynku tarnowskiego muzeum. Zgromadzone w tej pustej przestrzeni dzieła, znów poza obiektami Assafa Grubera, czerpią inspirację z lokalnych archiwaliów i w większości powstały specjalnie z myślą o *Byliśmy / Once We Were*. Niczym w modnych mockumentach autentyczne dokumenty i relacje mieszają się w pokazanych pracach z wymyśloną fabułą, co ma na celu uczynienie ich prawdziwszymi, bardziej empirycznymi. *Płaszcz* Ulrike Grossarth uszyty został według wykrojów z pierwszej encyklopedii (Jean d'Alemberta i Denisa Diderota) z materiału w niespotykaną kratę, która – jak się okazuje – stanowi powiększony ornament z szyldów przedwojennych zakładów krawieckich przy ulicy Nowej w Lublinie. Prace Marka Chlandy, cykl kolaży, rysunków i obiektów „z życia Chaji”, a właściwie spirytystycznych medytacji, powstał na podstawie zdjęcia młodej dziewczyny, Chaji German, wydobytego z archiwum Muzeum Regionalnego w Mielcu przez Kingę



Bielec. Artystka włączyła tę i inne fotografie Żydów z dokładnie przeszukanych małopolskich archiwów w swój *Album rodzinny*. Wykreowała w nim fikcyjną historię Mojżesza i jego rodziny, podpisując białą kredką zdjęcia, których okoliczności powstania i właściwe znaczenie przypadły wraz z tożsamością bohaterów w 1942 roku, kiedy to wyruszyły pierwsze transporty do Bełżca i Oświęcimia.

Podobną sugestywną fabularnością charakteryzuje się inny zestaw zdjęć pokazanych na wystawie. To odkryte na strychu w 1996 roku szklane negatywy dębickiej fotografiki Stefanii Gurdowej. Podobnie jak inni mało zamożni właściciele zakładów fotograficznych wykonywała ona po dwa zdjęcia na jednej płycie. Wskutek tej praktyki zeskanowane negatywy ukazują sąsiedztwo postaci, które nigdy nie mogłyby się do siebie aż tak zbliżyć (chrześcijan i Żydów, bogatych i ubogich, chłopców i dziewcząt, matron i emancypantek). Należy wspomnieć, że Żydzi często byli przed wojną „wymazywani” z fotograficznych wizerunków ulic, w szkołach zaś obowiązywał wizualny *numerus clausus*, polegający na niezamieszczaniu zdjęć żydowskich wykładowców na *tableau* w placówkach chrześcijańskich i *vice versa*.

Przedstawione wyżej prace i dokumenty są do siebie zbliżone – wszystkie bezlitośnie ujawniają konkurencyjność tamtej wizualności i przestrzeni. Mam tu na myśli głównie *Album rodzinny* Kingi Bielec, *Dokumenty Chaji German* Marka Chlady, a także futurystyczny „komiks” Wilhelma Sasnała, opowiadający historię przeciętnej rodziny Kemgoldów, która do dziś jak gdyby nigdy nic żyje sobie w Tarnowie, patronuje zakładaniu kibucu na ziemiach kościelnych, jak również protestuje przeciwko budowie synagogi w parku, przesłaniającej im widok z okna...

Wydaje się, że współcześni mieszkańcy miasta szanują pamięć nieobecnej dziś przedwojennej spo-

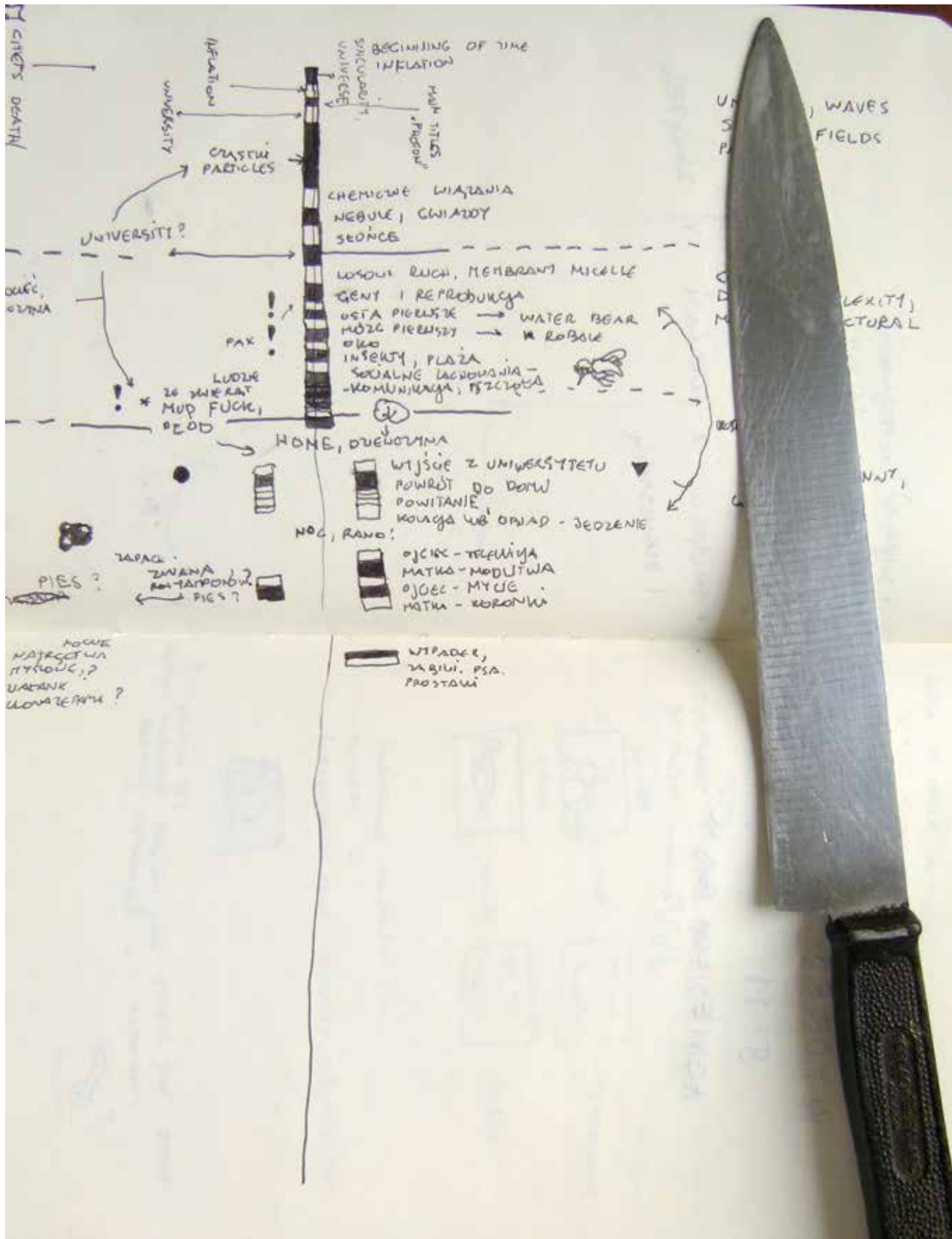
łeczności, choć jest to – podobnie zresztą jak wszędzie w Polsce – pamięć niebolesna, uładowana, martyrologiczno-hawdalowa. Nie ma ona żadnego związku ze współczesnym światem i jego konfliktami. Ich siła i udział w nich Izraela przypomina, że wzajemne przenikanie i wykluczanie się konkurujących ze sobą porządków i wizji rzeczywistości, mimo pozorów globalizmu, nie zniknęło wraz z zagładą żydowskiego świata we wschodniej Europie. Świadomość tego stanu rzeczy oddaje obecność na wystawie prac berlińskiego artysty Assafa Grubera. Pojawiają się w nich motywy związane z bliskowschodnim konfliktem: Jaser Arafat na zapalniczce, „pierwszy terrorysta samobójca” Samson, meczet Omara, osłaniający skałę, na której Abraham na polecenie Boga chciał zgładzić swojego syna (według Biblii Izaaka, a według Koranu Izmaela). Trywialny pocztówkowy flip-flop pokazuje, pod odpowiednim kątem, raz zdjęcie kopuły zniszczonej tarnowskiej synagogi, a raz złotą kopułę meczetu, co – jak się zdaje – ma ustanawiać powidokowy związek pomiędzy konsekwencjami wymazania Żydów z europejskiego krajobrazu i obecną palestyńsko-izraelską konfrontacją, której symbol stanowi Kopuła na Skale, znajdująca się w miejscu Drugiej Świątyni Jerozolimskiej. Tym razem jednak to nie Żydzi są ofiarami.

Wędrując przez miasto szlakiem trasy zwiedzania wytyczonej w ulotce wystawy, przystaję przed jednym z charakterystycznych tarnowskich gargamelów, willi w kostiumie skondensowanej warowni z blankami, ostre, zeszlone w wypale sztuczne kamienie gęsto inkrustują ceglane ściany, niczym rodzyнки w keksie, a nad wejściem w gipsowym tondzie znajdują się końskie łby. Obraz tak przesadzony, że aż zastanawiam się, czy nie jest to przypadkiem nowy budynek. „On jest stary”, dobiega mnie głos z drugiej strony ulicy. Wsparta na lasce kobiecina zbliża się wolniut-

ko. „Żyję już ponad osiemdziesiąt lat i zawsze tu był”. Nagle, jakby wiedziała, dlaczego tu jestem, dodaje: „Mieszkał tu pewien Żyd. Pamiętam, jak był czas pierwszych komunii, wszędzie biało, a on swojego syna też ubrał w białą koszulę i mówi do niego: »Za rok ty też tak będziesz«, a ja wtedy mówię do niego: »Panie, przecie pan jest Żyd, ja pana znam«”.

Anna Mitus

Norman Lato, Pictor, 2013, strona z notatek z rozłożeniem zdjęć w formie dzięki uprzejmości artysty



## **NORMAN LETO, PHOTON**

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa  
 kurator: Stach Szablowski  
 13 czerwca–28 września 2014

Kim jest Norman Leto? Nie sposób tak naprawdę na to pytanie odpowiedzieć, a *Photon* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamku Ujazdowskim to wrażenie rozmycia, jak również pewną niechęć do definiowania tylko pogłębia. Leto ma niewielu konkurentów, jeśli chodzi o autokreację, automitologizację, wplatanie wątków z własnego życia w swoją sztukę i zarazem awersję do uprawiania wyłącznie jednego gatunku (obok sztuk wizualnych artysta jest zainteresowany pisarstwem, filmem, a także technologią komputerową). Wszystko to oraz dodatkowo stare, dobre *machismo* czynią z niego postać tyleż irytującą, co przykuwającą uwagę – i z pewnością o to właśnie artyście chodzi. Multigatunkowość sztuki Lety stanowi jej siłę i to siłę strategiczną, gdyż umożliwia artyście zdystansowanie się od sztuk wizualnych, kiedy ma na to ochotę, i ucieczkę z powrotem w świat technologii graficznych, filmowych, literackich... Pozwala mu także, choć to może podlegać dyskusji, na krytykę sztuk wizualnych niejako „od zewnątrz”, a nawet na satyrę na wy-czerpanie się języka sztuki.

Tę liminalną pozycję twórcy podkreśla mgławicowa, pięknie zaaranżowana wystawa, kuratorowana przez Stacha Szablowskiego. W bezcielesnej, wszechogarniającej bieli uderza niematerialność samego tworzywa: od głosu Andrzeja Chyry, odtwarzającego postać wielkiego naukowca, będącego połączeniem fizyka Richarda Phillipsa Feynmana i psychiatry Antoniego Kępińskiego, z traileru filmu *Photon* (ekspozycja jest zapowiedzią, projekcją i wyobrażeniem tego projektu, a także wytłumaczeniem faktu, dlaczego praca nad nim trwa tak długo, być

może nawet prośbą o jego dofinansowanie), przez rozciągające się po ścianach storyboardy, które można czytać jak powieść graficzną, aż do kolejnych fantasmagorycznych warstw – fragmentów filmów zrealizowanych w technice komputerowej.

Leto dzieli swoje zainteresowania z twórcami dystopii, *science fiction* i futurologii, ale raczej w stylu Stanleya Kubricka niż Ridleya Scotta – bardziej pociąga go spektakularność przewidywań niż ewentualny koszmar. Choć zajmują go pytania w stylu Philipa Kindreda Dicka (na przykład: co zrobimy w świecie, w którym zastąpią nas maszyny?), znacznie mniej ciekawi go estetyka od etyki, samej technologii, możliwości renderingu wizualnego. Jedną z ukończonych przez niego sekwencji filmu jest „scena” powstawania życia. W tym przypadku nie ma ona jednak nic z kiczowatości typowych obrazków przedstawiających cud poczęcia. Ukazuje bowiem powstawanie życia zdeformowanego, dziecka z zespołem Downa, ilustruje sam moment załamania się kodu DNA, który w nieskończoność reprodukuje popełniony raz błąd. W połączeniu z dramatyczną muzyką fragment ten porusza do głębi, każe kontemlować kruchość życia. Leto chce wykreować biologiczny horror, nowy typ *science fiction*, w którym to wydarzenia na poziomie fizjologicznym stają się trzonem „fabuły”.

Chociaż w jego twórczości jest też miejsce na humor, co widać na przykład we fragmencie filmowym, w którym artysta tłumaczy się, dlaczego jeszcze nie ukończył swojego dzieła (argumentami są tu niebywała czasochłonność odtwarzania molekularnej rzeczywistości technikami

komputerowymi oraz brak funduszy), leżąc półnagi na łóżku w otoczeniu dwóch śpiących dziewczyn, co wygląda tak, jakbyśmy zaskoczyli geniusza w trakcie lub po małej orgii. Podobnie, a więc w kategoriach satyry, trzeba także postrzegać *Powszechny kod wizualny*. W sekwencji tej artysta postanowił stworzyć dzieło-wystawę, opierając się na zebranych informacjach o tym, co jest obecnie najmodniejsze w sztuce współczesnej: coś przewieszzone przez coś, multiplikacja, węgiel, coś polskiego, stare zdjęcia, stare gazety, tania, popiół, gramofony, wydzieliny, systemowość, brud, retro, akwaria, neony. Na podstawie tego zestawu klisz Leto skonstruował instalację zawierającą możliwie wszystkie elementy – i tak powstała parodia Damiena Hirsta i amerykańskich minimalistów: wielkie akwarium, gdzie w wyniku ruchu skomplikowanych urządzeń wpada z hukiem masa ziemistej wydzieliny. W kontekście tych działań artysty trudno się nie zgodzić, że sztuka współczesna staje się dziś ofiarą konformizmu, cynizmu, braku kreatywności, nudy, plagiatyzmu. Ale z drugiej strony może to właśnie w takich projektach tkwi odpowiedź co do przyszłego modelu urządzania wystaw? Niemniej – tak jak w każdej satyrze – trzeba uważać, aby nie stała się ona autosatyrą. Jak bowiem zareagować na organizowanie „trailerów” prezentacji przez rzeczywiście zbyt wolno pracujących artystów, hmm?

Tym, co może irytować, jest stawianie się przez samego artystę „ponad” całym systemem. A przecież w stosunku do powieści Lety, zatytułowanej *Sailor*, nadal można zadać starodawne, jak na XXI wiek

i późną nowoczesność, pytanie: czy to na serio, czy to jakiś żart, a może prowokacja? Wątpliwości budzi aż nadto poważny ton narracji, w której często uwidacznia się rozmach, wielkie ambicje, intrygujący mariaż technologii z codziennością i biologią, ale też zarozumiałość, brak dystansu, pompacyjność granicząca ze śmiesznością. W powieści (i filmie) mamy do czynienia z próbą snucia rozważań o przyszłości i o społeczeństwie z technologicznej perspektywy, która rzadko pojawia się u artystów sztuk pięknych. Jednak tym, co u Lety przeszkadza, są relacje między płciami oraz zwrócenie się wyłącznie ku jednemu wymiarowi przyszłości, mianowicie technologii, a przy tym kompletny brak wrażliwości czy zainteresowania jej wymiarem społecznym, wzrost znaczenia różnic i faktów naukowo-biologicznych.

Problem z twórczością Lety i wystawą *Photon* tkwi w sposobie, w jaki artysta pojmuje nowoczesność i przyszłość. Leto utożsamia postęp technologiczny, a właściwie posługiwanie się, niewątpliwie błyskotliwe w jego wykonaniu, grafiką komputerową oraz wytwarzanie, dodam znów: wirtuozerkie, kolejnych światów, scenariuszy czy „filmów” (nie tylko w sensie klasycznej formy filmowej, lecz także filmu jako właśnie potencjalności scenariusza), z nowoczesnością. A nowoczesność, według niego, to stopień inteligencji, z jaką człowiek posługuje się skomplikowanymi technologiami, z oczywistych względów niedostępnymi dla wszystkich. Stąd znajdująca się w pracy *Sailor*, zarówno w książce, jak i w filmie, malownicza i kontrowersyjna sekwencja o „obrazach życia”. Leto wymyślił logarytm, który wizualizuje przebieg życia jednostki, jej dokonania czy wpływ na środowisko za pomocą wyników wyszukiwania uzyskanych na przykład z Google. I tak obraz życia, powiedzmy, Geraldine Chaplin będzie bardziej skomplikowany od biogramu przeciętnego pracownika fizycznego,

ale mniej od obrazu życia Józefa Stalina. Narrator owego fragmentu filmu Lety, prezentowanego na wystawie, z nieukrywaną pogardą wypowiada się o tych „maluczkich”, w których życiu nie wydarzyło się nic tak znaczącego, by zapisać się w wynikach wyszukiwania.

Nie ma w tym nic nowego – najlepsze powieści *science fiction* charakteryzują się kwestionowaniem moralności, a także przewidują, jak może się ona zmieniać pod wpływem technologii. Jednak etyka, według bohatera *Sailor*, to niemal darwinizm społeczny. Docenia on jedynie abstrakcyjny wymiar inteligencji oraz przedsiębiorczość lub oryginalność czyichś pomysłów, jak gdyby od XIX wieku nie zanegowano takiego podejścia do kwestii postępu. Darwinizm społeczny nadal istnieje i stanowi podstawę teorii i praktyki tak zwanego wolnego rynku oraz neoliberalizmu (kiedyś także nazizmu), w myśl którego tylko indywidualna zdolność jednostki do generowania zysku na owym mitycznym wolnym rynku określa jej wartość. Jednak jeśli faktycznie istniałby wyłącznie wolny rynek i zasada przetrwania najsilniejszych, to, jak udowodniono, doprowadziłoby to do zniszczenia niemal każdej formy życia – tylko decyzja o wzajemnej pomocy oraz pewne postaci kolektywizmu sprawiają, że życie w ogóle jest możliwe. Dziwne wydaje się zatem filozofowanie o estetyce życiowej drogi jednostek najwybitniejszych bez zrównoważenia tego jakimkolwiek namysłem nad konsekwencjami.

Norman Leto jest artystą, którego można porównać – co zresztą z pewnością sprawiłoby mu przyjemność – do Matthew Barneya i jego wybujałych konceptualnie i stylistycznie filmów, na przykład monumentalnego cyklu *Cremaster*. Leto, podobnie jak Barney, kreuje całkowicie osobny świat, pełen własnych obsesji i fetyszy, skrajnie indywidualny, by nie powiedzieć: indywidualistyczny. Artysta ten pozostaje nieustannie za-

fascynowany przeniesieniem wizualności sztuki na tereny dotychczas jej nieznanne. Wszystko to czyni go postacią intrygującą i szczególnie w obszarze polskiej sztuki. Niemniej ciągle niebezpiecznie ociera się on o solipsyzm, samozadowolenie, kult indywidualizmu i wybitności jednostek, a także kompleks najlepszego ucznia w klasie, który na zawsze pozostał chłopcem. To niepokojące. Czekam jednak na moment, kiedy sztuka Lety, niby tak skupiona na naszym świecie i przyszłości, zacznie wybrzmiewać również innymi, bardziej zorientowanymi na zewnątrz tonami.

Agata Pyzik



Istvan Kantor, *Media Revolt*, wystawa RenomaWRO, realizacja Centrum Sztuki WRO, fot. Bartosz Świerczek

## **ISTVAN KANTOR, *MEDIA REVOLT***

RenomaWRO, Wrocław  
 kurator: Piotr Krajewski  
 20 czerwca–31 lipca 2014

Mamy swojego Kantora (Tadeusza), mają swojego Cantora Rumuni (Mirceę), mają także swojego Kantora (Istvana) Węgry, a właściwie Kanadyjczy. O ile ten nasz rodzimy jest poważny i dramatyczny, a rumuński konceptualny i specyficzny, o tyle ten węgiersko-kanadyjski po prostu robi sobie jaja z nadętego świata sztuki.

Zorganizowana przez Centrum Sztuki WRO we wrocławskiej Renomie wystawa Istvana Kantora (występującego również pod pseudonimem Monty Cantsin) przybliży sylwetkę szerzej nieznanego, choć dobrze

rozpoznanego na scenie performatywnej i medialnej, twórcy. Szczególną popularnością cieszy się on we Wrocławiu, gdzie gościł już wielokrotnie od początku lat 90. XX wieku. Ekspozycja *Media Revolt*, umieszczona na drugim piętrze galerii handlowej, pomiędzy butikami Zara Kids i United Colors of Benetton, jest rozmiarowo nieduża, ale za to bardzo gęsta.

Po wejściu na wystawę widza od razu bombarduje obraz oraz dźwięk – na zainstalowanych licznych ekranach telewizyjnych i ścianach użytych jako przestrzeń projekcyjna wyświetlane są

filmy oraz dokumentalny zapis działań Kantora, które sięgają połowy lat 70. ubiegłego wieku. W tym czasie twórca postanowił wyemigrować zza żelaznej kurtyny i jednocześnie podjął decyzję o staniu się artystą – jak określa go pierwsze zdanie tekstu katalogowego – „ekscentrycznym i radykalnym”. Choć na wystawie, przypominającej postcyberpunkowe totalne dzieło sztuki, dominuje zremiksowany obraz wideo, to Kantor stworzył także w galerii *site-specific* graffiti, umieścił szereg wydruków i fotografii dokumentujących działania własne,

zgrupował rekwizyty wykorzystywane w performansach i koncertach *noise*.

O sztuce Kantora wiele już mówi znajdujący się tuż przy wejściu ekspresjonistyczny mural, który przedstawia imaginariusz twórcy manifestu neoizmu. Dostrzec na nim można postaci kobiet-cyborgów z wyraźnie przerysowanymi trzeciorzędnymi cechami płciowymi, co przywodzi na myśl estetykę gimnazjalnych graffiti i napisy w rodzaju „*I love Wilhelm Reich*”, „*KGB*”, „*NSA*”, „*Art = Prison*” czy po prostu „*\$ex*”. Można tu także odnaleźć duszka neoizmu, reprezentującego filozofię Kantora, rozpisaną na szereg nihilistycznych tekstów i neodadaistycznych manifestów. Wystawa ma zatem charakter anarchicznej retrospektywy prezentującej eklektyczne dzieło, którego zwornikiem jest figura artysty. Kantor wywiera bowiem większe wrażenie swoją osobą, swoją płynną tożsamością, swoim postcyberpunkowym scenicznym image'em niż poszczególnymi pracami. Innymi słowy, najlepiej oglądać Istvana Kantora, gdy występuje na żywo, zawłaszczając przestrzeń galerii i wykonując dziwaczne gesty, gdy konstruuje sytuacje przywodzące na myśl performansy Laibach.

Od strony estetycznej w twórczości Kantora – tytułującym się „*open-pop-star*” – dokonuje się tyleż interesująca, co groteskowa synteza wspomnianej kultury punkowej z elementami gangsta, a fascynacja pop-artem i filmami porno miesza się u niego z ikonografią nazistowską i BDSM. Może to brzmieć skandalicznie i obscenicznie, ale nie ma co się zżymać. Istvan Kantor jest doskonałym wykwitem kultury powierzchni i nie przekracza wytyczonych przez prawo granic. Artysta bierze z otaczającej go medialnej papki, co mu się spodoba, i stara się nie tyle krytykować czy kontestować, ile raczej wykorzystywać i remiksować, a zarazem dobrze się przy tym bawić.

W postawie Kantora także nie ma co doszukiwać się głębszych sensów. W dziwnych, kampowych filmach i performansach można co najwyżej przejrzeć się niczym w krzywym zwierciadle, zobaczyć symptomatyczny obraz naszych czasów i wzruszyć się albo wzruszyć ramionami, po czym kontynuować zakupy w kolejnym butik. W tym sensie ekspozycja w Renomie jest trafiona w punkt – to nawet nie przerwa w spektaklu, tylko raczej inny, dość egzotyczny program oferowany zblazowanemu widzowi-konsumentowi.

Kantor stawia chyba trafną diagnozę współczesności, pokazując, jak ideały rewolucji społecznej rozmienione zostały na medialną rewoltę w ramach istniejącego systemu. Tę może dość pesymistyczną, ale też irytująco realistyczną wizję świata widać dobrze w serii zdjęć i wideo prezentującej bodaj najslyniejsze z działań Istvana Kantora, które polegało na obryzaniu krwią ścian wiodących instytucji świata sztuki, w tym na przykład nowojorskiego Museum of Modern Art czy berlińskiego Hamburger Bahnhof. Zatrzymywany, przesłuchiwany, aresztowany i wreszcie sądzony Kantor zawsze wychodził z opresji obronną ręką, udowadniając, że jako artysta ma prawo ingerować w przestrzeń sztuki, tworząc i – jak sam podkreślał – darując tymże instytucjom własne dzieła sztuki.

Krwiste ataki Kantora dziś już nie szokują tak bardzo jak w latach 80. minionego stulecia. Po Aleksandrze Brenerze czy naszym rodaku Włodzimierzu Umańcu Istvan Kantor wydaje się wręcz lajtowy, chlapiąc krwią obok obrazu Pabla Picassa. Kantor jednak nie ściga się na radykalizm, sytuując się ze swoją filozofią neoizmu (nie mylić z „yellowizmem” Umańca) raczej w ironicznej kontrze do systemu. Jest w tym pewien potencjał, ale konia z rzędem temu, kto odróżni w dziele Kantora krytykę władzy, seksizmu i macyzmu od ich

afirmacji i konformistycznego w gruncie rzeczy użycia ich do własnych, jakże partykularnych celów.

Gdy na jednym z filmów dokumentujących performans Kantora młoda półnaga dziewczyna depcze i poniewiera artystę, na jego twarzy wyraźnie maluje się grymas bólu i rozkoszy, graniczący ze śmiechem i drwiną. Drwiną z oczekiwań, że Istvan będzie niczym Tadeusz, niczym Mircea. Kantor, oczywiście.

Adam Mazur









## **ZBRODNIA W SZTUCE**

MOCAK, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie  
 kuratorki: Delfina Jałowik, Monika Kozioł, Maria Anna Potocka  
 16 maja–28 września 2014

## **PAPIEŻE**

MOCAK, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie  
 kuratorka: Katarzyna Wincenciak  
 27 czerwca–14 września 2014

Prezentowana w Galerii Beta MOCAK-u wystawa *Papieże* to bardzo dobra ekspozycja, choć może nazbyt skromna w kontekście podjętego tematu. Katarzyna Wincenciak, kuratorka pokazu, trafnie dobrała eksponaty odnoszące się do kultu Jana Pawła II w Polsce. Papieżomania, jaka wybuchła w naszym kraju w chwili rozpoczęcia pontyfikatu Karola Wojtyły (w czasie papieskich pielgrzymek ludowy polski katolicyzm uległ popowej transformacji, co dobrze widać w formie i oprawie plenerowych mszy), zaowocowała momentalnie masową produkcją wizerunków głowy Kościoła katolickiego, gadżetów, pamiątek czy wreszcie pomników, które stawiano... osobie żyjącej, zupełnie tak jak przywódcom autorytarnie rządonych państw. Co ciekawe, zjawisko to rodzimi artyści traktowali zwykle „z pewną taką nieśmiałością”, więc wspomniana kameralność krakowskiego pokazu wynika także z małej liczby artystycznych akcji, w których zmierzono się z przejawami kultu JP II.

Zofia Rydet, pracująca od 1978 roku nad swoim dokumentalnym *Zapiskiem socjologicznym*, którego temat stanowią mieszkańcy wsi i małych miasteczek, portretowani zazwyczaj we wnętrzach swoich domów, ze wspomnianym fenomenem zetknęła się na Podhalu i od razu zaczęła go fotografować. O ile sam kapitalny cykl nie doczekał się do tej pory albumowej publikacji (przygotowana już w 1979 roku makietą

została odrzucona przez cenzurę jako rodzaj antypropagandy), o tyle zdjęcia z papieskimi motywami pojawiły się w książce *Obecność*, wydanej w 1988 roku przez katolicką oficynę Calvarianum. Fotografie zostały jednak nienajlepiej zreprodukowane i opatrzone drętwym tekstem Józefy Hennelowej. Realizując *Zapisk socjologiczny*, Zofia Rydet wykonywała również kolaże wykorzystujące kadry zarejestrowane podczas pracy nad tym projektem – na krakowskiej wystawie oglądać możemy jedną z takich unikatowych wyklejanek, której autorka bardzo trafnie nadała formę ludowego ołtarza w kształcie tryptyku.

*Schemat malowania papieża* (2001) Rafała Bujnowskiego, wykonany wielokrotnie według tego wzoru *Papież* (2002) czy zmultiplikowana w liczbie ośmiu sztuk rekonstrukcja etażerki, będącej jedynym autentycznym elementem wyposażenia mieszkania rodziny Wojtyłów w Wadowicach (instalacja *Ostatni zachowany*, 2004), to prace znane, omawiane i skutecznie rozbrojone przez naiwną stylistykę, typową dla artystycznych zagrywek niegdysiejszej Grupy Ładnie. Tymczasem gdy popatrzymy na zdjęcia Igora Omuleckiego z serii *JPII*, będące dokumentacją eksponatów z Muzeum Jana Pawła II w Rzymie, a także na papieskie gadżety gromadzone przez fotografa Łukasza Baksika, tak ładnie już nie jest. A może być znacznie gorzej, kie-

dy obejrzymy do końca werystyczny katalog fizjonomii mających wyobrazić Jana Pawła II na poświęconych mu pomnikach (patrząc na te twarze, można odnieść wrażenie, że papież jest każdym z nas), który w postaci pokazu slajdów przygotował artysta o pseudonimie Peter Fuss. *Monuments*, bo tak nazywa się ta praca, to część pokazanej w 2007 roku we wrocławskim BWA wystawy *Santo Subito*, której siła perswazyjna okazała się jednak... ograniczona, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że według ostrożnych szacunków mamy obecnie w naszym kraju około tysiąca sześciuset odlewowych rzeźb papieża Polaka (w 2005 roku takich monumentów naliczono dwieście pięćdziesiąt).

Swoją relację z obszernej wystawy *Zbrodnia w sztuce* w MOCAK-u całkiem nieprzypadkowo zacząłem od opisu ekspozycji towarzyszącej i nieco później utworzonej. Na obu prezentacjach pokazywane są bowiem działania artystyczne, które sprawnie i skutecznie wykorzystują konwencje dokumentalnej rejestracji. Główna mocakowa ekspozycja to czwarta już z kolei wystawa z seryjną częścią tytułu: *w sztuce*. Jak nietrudno się zorientować, przedsięwzięcie kierowane jest do szerokiej publiczności i ma charakter zdecydowanie edukacyjny. Nie jest to więc próba interpretacji mająca dokonać przewartościowania naszych nawyków wizualnych (zespół kuratorski tworzą: Delfina

Jałowik, Monika Kozioł i Anna Maria Potocka), a raczej rodzaj obszernego katalogu, w którym znajdziemy rozmaite sposoby artystycznego potraktowania tematu przewodniego. W przypadku tak pomyślanej ekspozycji jej istotnym wyznacznikiem staje się budżet, ponieważ to środki finansowe decydują o jakości i randze pokazywanych przykładów „zbrodni w sztuce”. I z tym nie jest najgorzej, jakkolwiek zamiast całkiem logicznie włączonych do ekspozycji serigrafii Andy'ego Warhola z krzesłem elektrycznym bardziej chciałoby się oglądać wykonany także w takiej technice cykl *13 najbardziej poszukiwanych*, a nie jakiś ersatz tego pomysłu w realizacji Danny'ego Devosa (*Serial Killers Flags*).

Patrząc na artystyczne obiekty zgromadzone w MOCAK-u, zdałem sobie sprawę, że znacznie mocniej

oddziałują – przynajmniej na moją skromną osobę – te, które za pomocą bezpośredniego zapisu odnoszą się do sytuacji przemocy, przestępstwa czy zbrodni. I tak: zdecydowanie słynny cykl *Tulsa* Larry'ego Clarka (nieco ocenzurowany z obscenicznych zdjęć), na pewno fotografie i film *Niewinni* Taryn Simon (relacje ofiar pomyłek sądowych w Stanach Zjednoczonych robią piorunujące wrażenie), australijskie *mugshots* sprzed stu lat, na których widać nie tylko fizjonomie przestępców, lecz także całe ich sylwetki w prywatnych ubraniach, czy wreszcie, a raczej przede wszystkim fotografie za znanego cyklu Andresa Serrana *Morgue*. Jeśli chodzi o tego ostatniego i jego serię zdjęć osób o nieustalonej tożsamości, wykonanych w nowojorskiej kostnicy dwadzieścia dwa lata temu, to morze atramentu wylano u nas,

rozwódząc się nad tym, jak bardzo i jak niestosownie autor owych obrazów (odwołujący się ewidentnie do estetyki malarstwa renesansowego) naruszył „majestat śmierci”. Jest to o tyle ciekawe, że zbrodnie, zabójstwa, seryjni gwałciciele oraz mordercy to tematy funkcjonujące *non stop* w obszarze kultury masowej, nie tylko w postaci literackiej czy filmowej fikcji. Pewien rodzaj sakralizacji zbrodni, owo swoiste tworzenie kapliczek czy „ołtarzy przestępstwa”, co można dostrzec także na krakowskiej wystawie w asamblażach lub instalacjach Danny'ego Devosa (artysta ten podobno prowadzi korespondencję z seryjnymi mordercami), Daniela Spoerriego czy Doroty Nieznalskiej, powinien budzić niepokój, a nic takiego się nie dzieje.

Wojciech Wilczyk

Andy Warhol, Krzesło elektryczne I, 1971, serigrafia, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Współczesnej w Medzilaborcach





Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego

Projekt dofinansowano  
ze środków Ministra  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego

Wrocław  
UL. PIŁSUDSKIEGO 20A/1

Patron:



**MWW**

Muzeum Współczesne  
Wrocław

# Awangarda nie biła braw

ROMUALD KUTERA

GALERIA SZTUKI NAJNOWSZEJ

10.10—8.12.2014

Muzeum Współczesne Wrocław

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



K

S

I

D

Z

K

I



**S. 154 EWA PARTUM**

Instytut Sztuki Wyspa, Alternativa Editions, Gdańsk  
tekst: Wiktoria Szczupacka

**S. 157 PAWEŁ KWIEK. 1, 2, 3...  
ĆWICZENIA OPERATORSKIE.  
FOTOGRAFIA, FILM, VIDEO**

Fundacja Arton, Warszawa  
tekst: Zofia Maria Cielątkowska

**S.159 WILHELM SASNAL, LAWY**

Anton Kern Gallery, Fundacja Galerii Foksal, New York – Warszawa  
tekst: Konrad Schiller

**S. 161 NATALIA LL DOING GENDER**

Fundacja Lokal Sztuki, lokal\_30, Warszawa  
tekst: Wojciech Szymański



## **EWA PARTUM**

red. Aneta Szyłak, Ewa Małgorzata Tatar, Berenika Partum,  
Instytut Sztuki Wyspa, Alternativa Editions, Gdańsk 2013, s. 340.

*Ponowne odkrycie Ewy Partum* – głosi jeden z nagłówków niemieckich gazet, przywołany na facebookowym fanpage'u artystki. Zamiarem ponownego odkrycia Ewy Partum kierowały się zapewne również redaktorki monografii, która pod koniec 2013 roku została opublikowana przez Instytut Sztuki Wyspa i Alternativa Editions, jeśli zaś nie chodziło tu o ponowne odkrywanie, to na pewno o przywrócenie twórczości Partum i dyskusji

o niej do głównego artystycznego obiegu. Pomimo bowiem wzrostu w ostatnim okresie zainteresowania historią sztuki lat 70. XX wieku wciąż brakuje książek o artystkach tamtego czasu. Kiedy więc po wielu latach opracowywania (niektóre teksty datowane są na 2006 rok) książka pojawiła się na półkach księgarni, można było wykrzyknąć: „Nareszcie! W końcu ukazała się książka poświęcona polskiej artystce konceptual-

nej!”. Przyjrzyjmy się zatem zawartości tej publikacji.

Struktura książki jest bardzo przejrzysta: na jej pierwszą połowę składają się analizy napisane przez zaproszonych badaczy, a na drugą bibliografia, kalendarium i chronologicznie uporządkowana dokumentacja fotograficzna. Całość dobrze się czyta i ogląda. Publikacja została wydana w języku polskim i angielskim, może więc być z powodzeniem dys-

trybuowana także za granicą. Karolina Majewska wspomniała w wywiadzie dla „Obiegu”, że zebrane teksty tworzą heterogeniczną historię Ewy Partum. Chodzi tu przede wszystkim o pierwszą część tomu, czyli o eseje autorów, którzy posługują się różnymi kluczami, analizując fragmenty twórczości artystki. W tekstach tych dominują ujęcia związane z konceptualizmem i sztuką feministyczną, ale nie brak również innych, mniej rozpoznanych wątków. Zaproponowane analizy stanowią, według mnie, bardzo potrzebny i ważny rozrachunek z historią twórczości Ewy Partum.

W takim przekonaniu może utwierdzić już pierwszy z zamieszczonych tekstów – esej Luizy Nader o uhistorycznieniu, procesie kształtowania się polskiej historii sztuki konceptualnej i pozycji, jaką zajmowała w nim Ewa Partum. Na podstawie analizy wystaw i publikacji dotyczących polskiego konceptualizmu widać, że od momentu dyskredytacji w słynnym artykule Wiesława Borowskiego, w którym artystka znalazła się w grupie pseudoawangardy, jej twórczość była lekceważona i coraz częściej pomijana. Nawet jeśli zapraszano ją do udziału w wystawach, to – jak wskazuje badaczka – propozycje Partum (odnoszące się do tematu kobiecej podmiotowości) były ignorowane, zarówno w przestrzeni ekspozycji, jak i w wydawanym później katalogu. Można więc dostrzec, jak Partum była wypierana z obszaru historii sztuki konceptualnej lub też jak aspekty konceptualne nie były dostrzegane w jej twórczości. Twórczości, która wskazywała na „różnicę” i „podmiotowość”, kwestie niepopularne w ówczesnej, podzielonej na awangardę i pseudoawangardę, historii sztuki, a także w późniejszej artystycznej historiografii, powielającej taką czarno-białą wizję przeszłości. Tekst Luizy Nader to zwięzłe i istotne wprowadzenie do stanu badań nad twórczością Ewy Partum w Polsce i nakreślenie perspektywy

uhistorycznienia, w pewnym sensie obecnej również w pozostałych tekstach badaczy.

Andrzej Turowski w swoim studium *Wielkość pragnienia. O konceptualizmie feministycznym Ewy Partum w latach siedemdziesiątych* także odniósł się do mechanizmów kształtowania się polskiej historii sztuki, ale jako aktywny uczestnik tamtych wydarzeń mógł odwołać się do konkretnych sytuacji i relacji panujących na scenie artystycznej w latach 70. XX wieku. Mam na myśli przede wszystkim szczególnie osobisty i ciekawy opis kontaktów z artystką samego Turowskiego, który był wtedy jednym z członków, a więc i przedstawicielem, Galerii Foksal. Dowiadujemy się, że Partum owszem pojawiała się często na ulicy Foksal i w samej galerii oraz że równie często Turowski prowadził z nią interesujące rozmowy, ale pozostawała zawsze „na progu” instytucji albo w ogóle poza nią. W ogóle jednak artystki i ich propozycje nie były wówczas dostrzegane przez męskie grono Galerii Foksal. Esaj Turowskiego to istotny tekst podważający utrwalony obraz relacji polskiej awangardy, który – jak przyznaje – sam współtworzył. Docenienie punktu widzenia zaproponowanego przez Partum, a także ukazanie jej twórczości w nieoczywistej perspektywie wątków surrealistycznych składają się na ten niezwykle ważny i odświeżający tekst.

Spojrzenie na filmy Ewy Partum w nowej optyce cechuje esej Łukasza Rondudy. Posługując się koncepcjami filozoficznymi w duchu sporu o uniwersalia, konceptualizmem i nominalizmem, charakterystycznymi, według niego, dla lat 60. i 70. XX wieku, badacz stara się opisać coś, co nazywa „pęknięciem”, wewnętrzną sprzecznością w twórczości artystki, która te dwa z pozoru sprzeczne poglądy filozoficzno-artystyczne od początku swojej działalności łączy i miesza. Według Rondudy aspekty tautologiczne i strukturalne fil-

mów Partum, które można wiązać z konceptualnym charakterem jej twórczości w latach 70. ubiegłego wieku, przemieszczają się stopniowo w kolejnej dekadzie w kierunku feministycznym. Ronduda niestety rezygnuje z odniesień do środowiska artystycznego i historii sztuki. Posługując się typowym dla siebie ujęciem, skupia się na scharakteryzowaniu rozwoju filmowej twórczości Ewy Partum.

Dorota Monkiewicz w swoim esejie *(Jej) ciało i tekst. Fragmenty* odnosi się do innego – związanego z pisaniem i tekstem – obszaru działalności Partum. Artykuł stanowi analizę poematów artystki, a także innych jej prac wykorzystujących litery. Tekst i litery, stosowane przez Partum w rozmaitych konfiguracjach już samego od początku jej kariery, wręcz od pracy dyplomowej, do nie aż tak dawnych performansów, na przykład w Tate Modern w 2012 i 2013 roku, stanowią jeden z głównych obszarów jej zainteresowań. Monkiewicz po przeanalizowaniu konceptualnych eksperymentów i performansów Partum, w których artystka podkreślała podmiotowość i fizyczność autora czy autorki albo rozbijała porządek języka i układ zdań, dostrzega w nich potencjał rozsadzający konceptualnie pojmowany tekst.

Do historii twórczości feministycznej odnosi prace Ewy Partum Grzegorz Dziamski, który w swoim esejie *Speaking as a Woman. Dlaczego w sztuce konceptualnej było tak niewiele kobiet artystek?* odwołuje się do publikacji i prac z kanonu światowej historii sztuki. Autor, skupiając się przede wszystkim na latach 70. XX wieku i zagadnieniach takich jak „podmiot” i „różnica”, przeplata konkretne wydarzenia bądź cytaty feministyczne z przywoływaniem kolejnych prac Partum. Te dość dowolnie łączone fakty pozwalają na wpisanie działalności polskiej artystki w światową historię twórczości feministycznej. Raz dominuje więc w tekście

wątek feministycznych dyskusji, za chwilę zaś podążamy śladem kolejnych projektów Partum. Interesujący fragment analizy tej twórczości stanowią uwagi o odbiorze niektórych prac artystki i zarzucaniu jej narcyzmu. Niestety wątek ten nie jest dalej rozwijany ani w tym, ani w żadnym z pozostałych tekstów. Po przeczytaniu eseju Dziamskiego można odnieść wrażenie, że Partum funkcjonowała w uniwersum feministycznych dyskusji i tworzyła gdzieś pomiędzy Francją a Stanami Zjednoczonymi. Tymczasem ciekawy wydaje się inny aspekt jej działalności, mianowicie to, w jaki sposób do owych debat docierała i jak jej artystyczna postawa kształtowała się na przecięciu tych dyskusji i polskiej sceny artystycznej.

Ewa Małgorzata Tatar zaproponowała z kolei bardziej wnikliwą analizę prac Ewy Partum, ale także z perspektywy feministycznej. Koncentrując się na opozycji prywatne – polityczne i przywołując teksty tak polskie, jak i zagraniczne, badaczka przestudiowała kilka wybranych dzieł. W tym ujęciu podkreślona została kreacja artystyczna prywatnego i związana z nią manifestacja polityczna. Na zakończenie pojawiają się w eseju ciekawe wątki dotyczące na przykład instytucji. Całość zamyka dobitna klamra – przywołanie przejmującej i upublicznionej dopiero niedawno fotografii Ewy Partum z podbitym okiem (*Katastrofa małżeńska*).

Owe różnorodne interpretacje, ujawnienie nieznanych bądź mało znanych prac artystki, jak również pewnych wątków i sytuacji związanych z tą twórczością niewątpliwie stanowią o wartości monografii *Ewa Partum*. (Warto tę książkę nabyć choćby dla samego tekstu Turowskiego!)

Jednak czy poza uhistorycznieniem na nowo można przypisać owemu tomowi również ponowne odkrywanie Partum? Według mnie nie, ponieważ zakres ukazanej tu twórczości artystki nie różni się znacząco od tego, co

pojawiało się dotychczas w Polsce w katalogach wystaw i innych publikacjach. Mam na myśli przede wszystkim ograniczenie materiału analiz do jej „polskiej” twórczości. Jedynie w tekście Doroty Monkiewicz znalazło się szersze odniesienie do pracy powstałej w Niemczech. Brakuje analiz późniejszych projektów i działań Partum oraz jej dalszej kariery za granicą, jak gdyby wyjeżdżając, porzuciła całkiem swoją aktywność artystyczną. Utrwalony zatem został podział na dwie oddzielne historie – polską i niemiecką. W publikacji nie pojawił się ponadto żaden tekst zagranicznego autora, choć w bibliografii można zauważyć, że takowi o Partum pisali. Dziwi to tym bardziej, że książka została opublikowana w dwóch językach.

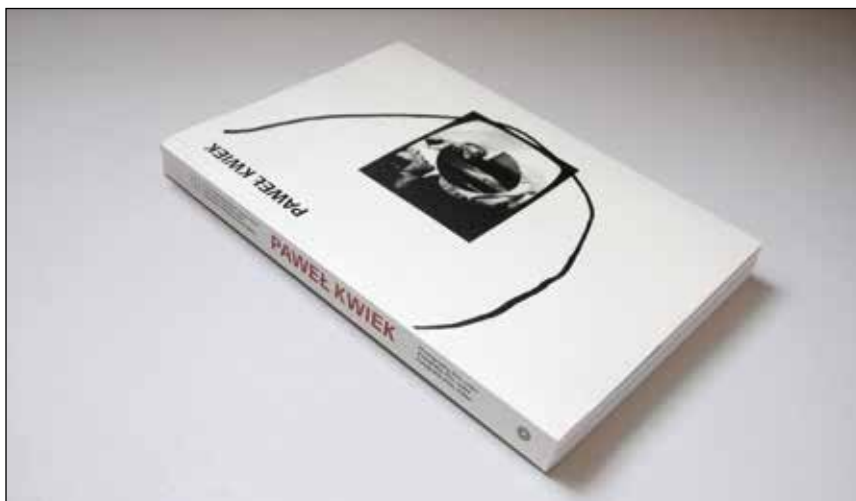
Można wprawdzie stwierdzić, że wspomniany wyżej podział przełamuje druga część książki – bibliografia, kalendarium i dokumentacja fotograficzna. Działy te, skrupulatnie przygotowane, a także skonsultowane z samą artystką, dają przejrzysty obraz jej twórczości i udostępniają materiały mniej popularne, a nawet wcześniej niepublikowane. I to właśnie owe materiały archiwalne odślaniają nowe treści, opisy niepopularnych prac albo performansów zrealizowanych na przykład w Niemczech. Tym bardziej przykry jest brak analiz dotyczących późniejszej kariery artystki. Skoncentrowanie się na ujęciach historycznych i opisywaniu twórczości Partum przede wszystkim z lat 70. XX wieku pozbawiło publikację aktualniejszych odniesień.

Podsumowując, chciałabym podkreślić, że wciąż brakuje opracowań takich jak monografia Ewy Partum. Od tekstu Borowskiego historia polskiego konceptualizmu była raczej zawężana, dlatego omawiana publikacja stanowi interesujące i jednak heterogeniczne uhistorycznienie twórczości artystki, poszerza także opracowanie historii polskiego konceptualizmu. Nie odkrywa jednak tego, co od lat pozo-

staje nieobecne w polskiej dyskusji o sztuce, czyli późniejszej twórczości Ewy Partum oraz losów jej kariery za granicą, co byłoby ciekawe też z tego względu, że przebywała ona w wybranym dziś tak często przez młodych artystów Berlinie. Ciesząc się więc z tych kilku odśloniętych kart z historii Partum, mam jednak nadzieję na kolejne publikacje, badania i eseje dotyczące tych obszarów, które nadal pozostają nieznanne. Artystka, jak głosi zacytowany nagłówek na jej fanpage’u, odkrywana jest obecnie w Niemczech i być może to z tej właśnie strony przyjdzie zaproszenie do napisania jeszcze bardziej heterogenicznej historii, a być może to tylko jeden nagłówek, który wiosny nie czyni.

Wiktoria Szczupacka





## **PAWEŁ KWIEK. 1, 2, 3...** **ĆWICZENIA OPERATORSKIE.** **FOTOGRAFIA, FILM, VIDEO**

red. Agnieszka Babicz, Marika Kuźmicz  
 Fundacja Arton, Warszawa 2014, s. 198.

Najpierw pytanie banalne, ale jednak kluczowe: czy trzeba przedstawiać Pawła Kwieka? Wydawać by się mogło, że jego działalność artystyczna jest powszechnie znana, mimo że pozostaje niewystarczająco obecna w dzisiejszym dyskursie krytycznym. Wśród ważniejszych pokazów Kwieka w ostatnich latach na pewno warto wymienić monografię w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski zatytułowaną *ŚWIATŁO – MIŁOŚĆ – SPOKÓJ. Video, fotografia, malarstwo, film, rysunek* (2010), jak również przypomnieć jego udział w wystawach zbiorowych w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej: *W sercu kraju* (2013) oraz *W niedalekiej przyszłości* (2014). Wydana niedawno publikacja, *Paweł Kwiek. 1, 2, 3... ćwiczenia operatorskie. Fotografia, film, video*, uzupełnia niedobór krytycznych komentarzy odnośnie do działalności artysty, który po części wynikać może właśnie

z pewnego zawieszenia „pomiędzy” jego twórczości.

Od początku. Paweł Kwiek – absolwent Wydziału Operatorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera (dyplom w 1975 roku), członek i współzałożyciel Warsztatu Formy Filmowej (1970–1980). Wykładał na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1977–1978) oraz w łódzkiej filmówce (1978–1981). Zajmuje się filmem eksperymentalnym, sztuką wideo, fotografią, rysunkiem, pisze teksty. Zaliczany jest do kluczowych postaci polskiej neoawangardy lat 70. XX wieku.

Publikacja *Paweł Kwiek. 1, 2, 3... ćwiczenia operatorskie. Fotografia, film, video* skupia się – jak sugeruje tytuł – na wymienionych formach działalności artysty w latach 70. ubiegłego wieku. Pierwszą, dość obszerną część książki stanowią zdjęcia prac, reprodukcje fotogra-

fii oraz kadry czy wręcz zestawienia klatka po klatce obrazów z filmów artysty, dzięki temu można im się przyjrzeć dogłębnie, a więc dokładnie odwrotnie niż nakazuje czasowe medium filmu. Komentarze do materiałów zostały umieszczone na końcu tomu, co wprawdzie zapewnia czystą kompozycję i wyeksponowanie obrazów, które w wyniku tego zabiegu ogląda się bardzo przyjemnie, jednak jest również nieco niepraktyczne. Na drugą część publikacji składają się teksty w trzech wersjach językowych: polskiej, angielskiej i niemieckiej.

Każdy z zamieszczonych w owej krytycznej części tomu esejów skupia się na tym samym okresie twórczym artysty, ale wydobywa z niego inny aspekt, niemniej pewne elementy pozostają wspólne. Mam tu na myśli odwołania do: specyfiki PRL-u z jego systemowymi ograniczeniami, Warsztatu Formy Filmowej, idei formy otwartej Oskara Hansena

czy krytycznego podejścia tak do systemu politycznego, jak i do samych mediów fotografii, filmu i wideo.

Tekst Davida Crowleya *Pawel Kwiek. Sztuka obiegu zamkniętego* przedstawia działalność artysty jako powtarzające się ćwiczenia z autoportretów. Autor sugeruje jednak, że nie chodzi w nich ani o psychologię, ani o tożsamość, ale raczej o rodzaj intelektualnego kadru, służącego w ówczesnym czasie do produkcji wizerunków. Kwiek traktuje bowiem ciało – a zwłaszcza twarz i ręce – beznamiętnie, jako narzędzie do badania rozmaitych systemów komunikacji. Jego realizacje z lat 70. XX wieku Crowley nazywa pracami o naturze tekstu, wyznaczonego ramami i jednocześnie obfitującego w momenty improwizacji. Należy tu dodać, że Kwiek jest jednym z pierwszych artystów w Polsce zafascynowanych przekazem telewizyjnym i, co warto podkreślić zwłaszcza z perspektywy współczesności, jego celu nie stanowi obnażanie kreowanej przez telewizję iluzji, ale – jak ujmuje to Crowley – „Kwieka interesował raczej fakt, że studio telewizyjne tworzyło zamknięty obieg, w którym zachowanie ludzkie regulowane było działaniem elektronicznych urządzeń generujących obraz, które z kolei obsługiwane były przez ludzi”. Chodzi więc o ustalenie własnej pozycji w stosunku do techniki czy w ogóle nowo zaistniałej sytuacji. I tu powrócić trzeba do zagadnienia autoportretu – w pracach Kwieka następuje „rozszerzenie podmiotu, który jest jednocześnie aktorem i widzem”. W ten sposób autoportret staje się raczej autoobserwacją czy wręcz sam artysta staje się przedmiotem i podmiotem swoich badań nad technologią wideo. Nawiązania do myśli Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Jacques'a Derridy zdają się tu jak najbardziej na miejscu.

Łukasz Ronduda już we wstępie do swojego eseju *Działalność artystyczna Pawła Kwieka w latach*

1970–1980 zaznacza, że twórczość artysty usytuowała się pomiędzy dwoma ważnymi punktami neoawangardy – z jednej strony Warsztatem Formy Filmowej, z drugiej współpracą ze studentami Oskara Hansena. Stąd też wynika, jak twierdzi autor, połączenie u Kwieka postawy analitycznej, zamiłowania do improwizacji oraz działalności społeczno-politycznej. Nawet więc jeśli mowa o tak klasycznych filmach jak *Działania*, *Forma otwarta* czy *1, 2, 3... – ćwiczenia operatorskie*, to rozważane są one w kontekście udoskonalenia komunikacji międzyjednostkowej i społecznej, relacji człowiek–ideologia socjalistyczna. Prace artysty poprzez zestawianie ze sobą w otwartej formie różnorodnych obrazów – od animacji przez sytuacje codzienne do polityki – stwarzały istotny problem w odbiorze. Nie można było jednoznacznie stwierdzić, czy afirmują one system, czy też go krytykują – „dzieło miało opowiadać o wartościach demokracji przez swą formę, jej kształtowanie się, a nie przez warstwę przedstawieniową”. W tym kontekście naturalny wydaje się pomysł filmów asemblingowych, które miały stanowić najbardziej obiektywną formę przedstawiania zjawisk lub zagadnień oraz działania społeczno-politycznego. Z formalnego punktu widzenia starały się one usunąć postać realizatora – najbardziej zazwyczaj ingerującego w dokumentalną prawdę o człowieku – dlatego też prezentowały poskładane fragmenty, rodzaj układanki. Jak zaznacza Ronduda, twórczość Kwieka to pokazanie skrajnych różnic w postrzeganiu i interpretacji tych samych faktów przez różne osoby – aby wymienić tylko niektóre prace ilustrujące tę zasadę, warto wspomnieć o *Video A (Sytuacji studia)* oraz *Warsztacie*. Aspekt relacyjny, współdziałania i cielesny doskonale wydobywają zaś takie realizacje jak *Video i oddech* oraz *Międzyrysunki*. Tekst Łukasza Rondudy z analiz filmowych przechodzi dość

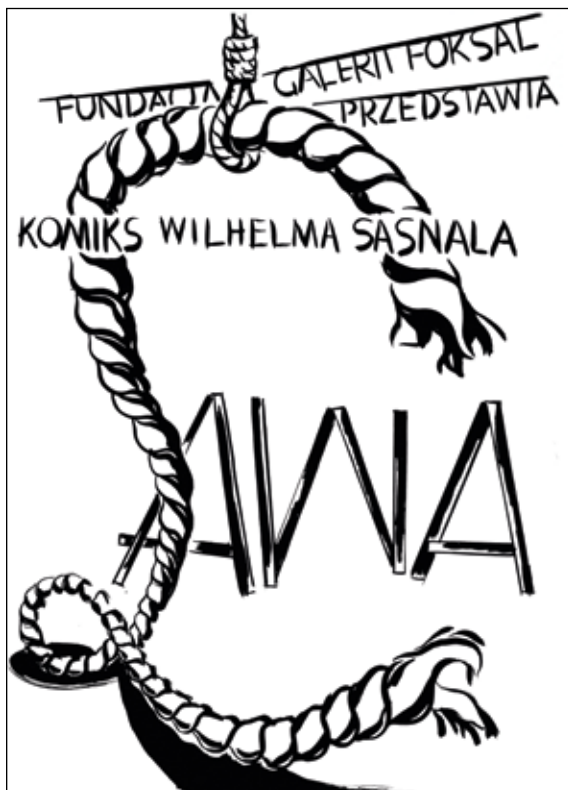
niespodziewanie do biografii i równie niespodziewanie kończy się epizodem Solidarności.

Krótki esej Marka Nasha *Różnorodna indywidualność Pawła Kwieka* analizuje twórczość artysty z lat 70. XX wieku przez pryzmat krytyki języka filmu i telewizji. Poza wspomnianymi motywami powtarzającymi się także w pozostałych tekstach warto tu zwrócić uwagę na dwie rzeczy. Po pierwsze na zauważanie podobieństw w pracach Pawła Kwieka, na przykład w *Działalności niezidentyfikowanej* (1978) czy *Video A (Sytuacji studia)* (1974), *Video P* (1975), *Video C* (1975), do projektów takich artystów jak Dan Graham (*Performer/Audience/Mirror*, 1975) czy David Hall (*This Is a Television Receiver*, 1976). Po drugie na komentarz, że praktyka artystyczna Kwieka miała charakter antyestetyczny.

Wreszcie ostatni esej – tekst Mariuki Kuźmicz, w którym autorka dystansuje się od sztywnego dyskursu krytyki sztuki i czerpie bardziej z języka filozoficzno-literackiego. Jej rozważania uzupełniają poprzednie analizy o ważny wątek, mianowicie autorka zauważa, że dla Kwieka istotne było przede wszystkim poznanie przedmiotu. Formy czy sposoby jego poznania zmieniały się w czasie, ale to samo poznanie stanowiło centrum, chodziło także o określenie, czego ono dotyczy. W tekście Kuźmicz znajdują się także ciekawe wątki biograficzne artysty, wrzucone niby przypadkiem, od niechcienia, ale pozwalające inaczej spojrzeć na jego twórczość.

Publikacja ogólnie prezentuje się ciekawie, uzupełnia ponadto istotne braki w krytycznej refleksji nad sztuką Pawła Kwieka. Czytając teksty, odnosi się jednak wrażenie, że zawieszają się one gdzieś w pół drogi, opisują pewien skromny wycinek działalności artysty bez odniesienia się do całości, ale chyba tak właśnie miało być.

Zofia Maria Cielątkowska



## **WILHELM SASNAL, LAWY**

Wilhelm Sasnal, Anton Kern Gallery, Fundacja Galerii Foksal, New York–Warszawa 2014, s. 132.

Historia, stanowiąca kanwę powieści graficznej Wilhelma Sasnala *Lawa*, wydarzyła się na Hawajach naprawdę. Na rajskie wyspy, których powszechne wyobrażenie przesycane jest pięknymi kolorami, tancerzami hula, opalonymi surferami, kwiatowymi naszyjnikami i rozbrzmiewającym wszędzie radosnym pozdrowieniem „*aloha*”, wyrażającym miłość i pokój, padł cień brutalnej zbrodni.

W połowie 2013 roku lokalną policję z Hawai'i, największej wyspy archipelagu hawajskiego, powiadomiono o dryfujących w pobliżu Kalapani zwłokach. Było to ciało Brittany-Jane Royal, dwudziestoletniej Amerykanki. Kobieta została uduszona, na jej ciele znaleziono też liczne rany szarpane.

Głównym podejrzanym okazał się Boaz Johnson, jej partner. Wspólnie zamieszkiwali na dziko teren należący do lokalnej polinezyjskiej społeczności. Po ośmiu miesiącach od znalezienia ciała Brittany-Jane Royal na drzewie w głębi wyspy odkryto wisielca. Zwłoki były w stanie zaawansowanego rozkładu, jednak po badaniach dentystycznych i DNA udało się zidentyfikować ciało, był to poszukiwany przez policję Boaz Johnson. Popułnił on samobójstwo, używając tej samej linki, którą uduszona została wcześniej jego partnerka. Powoli wszystkie elementy układanki zaczęły do siebie pasować. Przy zwłokach głównego podejrzanego znaleziono lakoniczny list, w którym przyznał się do morderstwa, oraz

szkicownik z pojedynczymi wpisami i prostymi rysunkami z czasu pobytu w Kalapanie. Jego zawartość nie została przez policję ujawniona. Sprawę zamknięto, chociaż powody, dla których młody mężczyzna postanowił zamordować swoją partnerkę, pozostały nieznane.

O tych wydarzeniach szybko zaczęły rozpisywać się amerykańskie portale internetowe oraz lokalne media, a rodziny obu ofiar ujawniały coraz więcej intymnych szczegółów dotyczących Brittany-Jane oraz Boaza. Poznali się podczas autostopowej podróży po Hawajach i postanowili zatrzymać się w Kalapanie, miście widmie, którego księżycowy krajobraz w niczym nie przypomina widoków z folderów reklamowych wysp. W wyniku wybuchu

wulkanu w 1990 roku miasto zostało niemal doszczętnie zniszczone przez lawę. Dziś na jego terenie żyje nieliczna grupa tubylców, trudne warunki nie sprzyjają osiedlaniu się w tym miejscu. Jednak mimo tych przeciwności para młodych Amerykanów postanowiła zostać tam dłużej. Planowali założenie ekologicznej farmy we współpracy z lokalnym plemieniem oraz przygotowanie specjalnych wycieczek po zalanych lawą terenach.

Wilhelm Sasnal w trakcie wakacji z rodziną na Hawajach, podczas których odwiedzili zalane lawą miasto, natrafił na prasowe doniesienia o tych wydarzeniach. Zarówno własne doświadczenie krajobrazu i przestrzeni, jak i owa dramatyczna historia stały się podstawą *Lawy*.

Komiks otwiera rysunek przedstawiający osobę, która siedzi ze szkicownikiem w dłoniach i coś w nim kreśli. Kolejne strony powieści graficznej wypełnia tocząca się dość powoli historia. Dwoje młodych ludzi, chłopak i dziewczyna, spotyka się na pustkowiu, pośrodku drogi. Wiadomo, że udają się na południe, nie wiadomo jednak, gdzie są. Para postanawia podróżować razem. Niedługo później wspólnie rozbijają namiot na opustoszałym terenie, który okazuje się pokryty zastygłą lawą. Nad pustynnym krajobrazem dominuje posępny wulkan. Bohaterowie chodzą do pobliskiego źródła po wodę, prowadzą zdawkowe rozmowy, niemal nic się nie dzieje i tak mija czas. Mimo to wyczuwalne jest napięcie. Po pewnej nocy dziewczyna zauważa, że ktoś grzebał w ich plecakach. Na jednym z rysunków, na innej stronie, widać pokazany w nocnej scenerii, przy blasku księżyca i z mrocznym wulkanem w tle, namiot obserwowany przez dwóch mężczyzn porozumiewających się w nieznanym języku. Kiedy później chłopak wybiera się do pobliskiego miasteczka, widzi na ścianie wymalowany napis: „*Haoles off Puna*”. W sklepie dowiaduje się, że słowa te

oznaczają: „Ziemia nie dla Białych” oraz że teren, na którym zatrzymali się z dziewczyną, należy do lokalnego plemienia. Oczywiście się staje, że ich namiot obserwowali wódz owego plemienia wraz z tłumaczem. Pewnego dnia tubylcy postanawiają dokonać wymiany jedzenia, ryb i kur, na buty. Głodna para przystaje na taki układ, ostatecznie jednak okazuje się, że żadne buty nie pasują na stopy wodza. Niepowodzenie w relacji z tubylcami zaczyna zaogniać konflikt pomiędzy dziewczyną a chłopakiem. On staje się coraz bardziej nerwowy, irytuje go nawet linka namiotowa, o którą się potyka. Denerwuje się też na dziewczynę, bo przeglądała jego szkicownik. Ona z kolei zaczyna skarżyć się na złe samopoczucie, co dodatkowo wzmacnia irytację chłopaka. Podczas ostatniej próby wymiany z wodzem młoda para dowiaduje się, że zamieszkiwany przez nich teren nie jest dobry dla ich stóp i że powinni go opuścić. Chłopak ignoruje to ostrzeżenie. Dopiero kiedy następnego ranka znajdują przed namiotem odcięty kurzy łeb, postanawiają się przenieść. W pośpiesznym pakowaniu okazuje się, że zaginął szkicownik chłopaka, tak obsesyjnie przez niego strzeżony. Tutaj ich historia się urywa. Kolejne, końcowe już strony komiksu to relacja złożona z doniesień prasowych oraz raportów policyjnych. Przedstawione są w nich szczegóły morderstwa. Ujawnione tam też zostają informacje o pojawiających się w okolicy anonimach, co sugeruje, że za śmierć dziewczyny i zaginięcie chłopaka odpowiadają tubylcy.

Wilhelm Sasnal narysował *Lawę* zainspirowany tragiczną historią młodych Amerykanów. Jego komiks stanowi próbę odtworzenia odnalezionego szkicownika mordercy, Boaza Johnsona. Ma formę niewielkiej książeczki wypełnionej schematycznymi rysunkami, momentami aż nazbyt naiwnymi i amatorskimi. Nie brakuje w nim również skreśleń oraz poprawek. W *Lawie* niewiele moż-

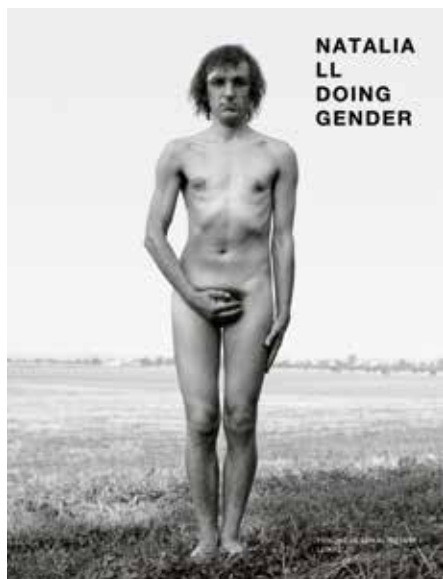
na znaleźć stron, na których rysunek ma charakter wyrazisty i ekspresyjny, „godny” artysty. Taka ascetyczna forma może okazać się mało atrakcyjna dla czytelników oczekujących komiksu na miarę znanego malarza. Trzeba jednak zaznaczyć, że są to zabiegi celowo zastosowane przez Sasnala, które mają za zadanie podkreślić autentyczność szkicownika. Jedyne, co może faktycznie rozczarowywać, to zdawkowość dialogów, nie budują one bowiem napięcia pomiędzy bohaterami.

*Lawa* Wilhelma Sasnala to jednak intrygująca kryminalna powieść graficzna. Jej akcja rozwija się powoli i utrzymuje czytelnika w napięciu, nawet pomimo swojej ascetycznej formy wizualnej. Artysta zarówno w swoim pierwszym komiksie, *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001*, jak i w swoich obrazach czy filmach fabularnych udowadnia, że nie trzeba epatować rozbudowaną i dosłowną wizualnością, by zwrócić uwagę na ważne tematy. *Lawa* to nie tylko opowieść o morderstwie, o nim dowiadujemy się na samym końcu. Jest w tej powieści graficznej wiele innych elementów, niezwykle istotnych, chociaż ledwie naszkicowanych, związanych z postkolonialną tożsamością egzotycznych wysp, by wspomnieć tu choćby o ich kolonialnej przeszłości i wyprawach kapitana Jamesa Cooka, które na stałe zagroziły integralności hawajskiego królestwa, transformacjach ustrojowych wprowadzanych przez coraz liczniejszych europejskich osadników czy związaniu się na stałe z terytorium Stanów Zjednoczonych.

Sięgając po komiks Wilhelma Sasnala, oczywiście można skupić się jedynie na przedstawionej w nim historii kryminalnej, niemniej – co warto zaznaczyć – w momencie kiedy *Lawa* stanie się pretekstem do spojrzenia na Hawaje z szerszej perspektywy, zaczną oddziaływać na nas zdecydowanie mocniej.

Konrad Schiller





## **NATALIA LL DOING GENDER**

red. Agnieszka Rayzacher, Dorota Jarecka  
Fundacja Lokal Sztuki, lokal\_30, Warszawa 2014, s. 140.

Na wydaną właśnie książkę *Natalia LL Doing Gender* czekałem długo, bo od listopada zeszłego roku, kiedy to w lokal\_30 odwiedziłem ekspozycję pod tym samym tytułem. Zarówno ubiegłoroczna wystawa, jak i opublikowany w końcu tom wpisują się w dobrze zauważalne od pewnego czasu wzmożone zaciekawienie działalnością tej klasycznej i, jakby się zdawało, znakomicie już rozpoznanej artystki. Ta fascynacja autorką nieśmiertelnej *Sztuki konsumpcyjnej* (1972) jest zjawiskiem tym bardziej interesującym, że znajdziemy w jego obrębie wątki nieobecne do tej pory w recepcji jej twórczości oraz oparte na pracy w archiwum próby przepisania dotychczasowych odczytań, nierzadko utartych i sztampowych. Z najciekawszych – nie chcę przez to powiedzieć, że niekiedy nieproblematycznych czy całkowicie udanych i równorzędnych – wymieniłbym, w porządku chronologicznym: łódzką wystawę *Sztuka zwierzęca i mało znany epizod ze „Sztuki konsump-*

*cyjnej”* (Galeria 86, 2007–2008), na której po raz pierwszy zaistniały, zreprodukowane także w tomie *Natalia LL Doing Gender*, nowojorskie zdjęcia artystki z 1977 roku; ważny tekst Agaty Jakubowskiej *Natalia ist sex* (2009); stołeczną ekspozycję *Trzy kobiety* (Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, 2011) wraz z towarzyszącym jej katalogiem, który zawiera teksty z nowymi ciekawymi rozpoznaniem; ważną wystawę retrospektywną *Gdzie jest PERMAFO?* (Muzeum Współczesne Wrocław, 2012), której Natalia LL była, co oczywiste, także bohaterką; zaprezentowany po raz pierwszy we Wrocławiu, a później pokazywany podczas *tournée* po kraju film Karola Radziszewskiego (wyświetlany również podczas wystawy Natalii LL w lokal\_30) pod tytułem *America Is Not Ready For This* (2012).

Oczywiście ubiegłoroczna ekspozycja w lokal\_30, której książka stanowi świetne dopełnienie i domknięcie, choć pozostaje pozycją autonomicz-

ną wobec wystawy, doskonale prze-myślaną jako całość, również wpisała się w przywołane powyżej zjawisko, będąc jedną z najciekawszych prób nowego sproblematyzowania twórczości Natalii LL. Podobnie jak wspomniany pokaz w Łodzi oraz film Radziszewskiego, także i ona została oparta w znacznej mierze na dotychczas niepokazywanych i nieznanych projektach oraz archiwaliach artystki. To właśnie wydobyte na światło dzienne i umieszczone po raz pierwszy w zeszłym roku w kontekście galeryjno-wystawienniczym prace – lub fotograficzne archiwa, które przez oddziaływanie miejsca, jakim jest galeria, zaczęto postrzegać jako prace – stały się osią, wokół której skupiają się zebrane w książce teksty autorstwa Kazimierzy Szczuki, Mariuki Kuźmicz i Krzysztofa Pijarskiego. Owe osiowe projekty to fotografie z cyklu *Topologia ciała* (1967) oraz rejestracja stosunku seksualnego wystawiona jako *Rejestracje intymne* (1968–1969), dotąd znane były

jedynie wybrane kadry z tego filmu, wykorzystane przez artystkę w pracy *Natalia ist Sex* (1974).

Tytuł książki, jak wyjaśnia we wstępie Agnieszka Rayzacher, wprost nawiązuje do terminu stworzonego przez Candace West i Dona Zimmermana w 1987 roku. Zastosowanie go w kontekście wczesnej praktyki artystycznej Natalii LL miało za zadanie zbudować nową ramę odczytania tej sztuki – jako konstruowania pewnego sposobu myślenia o płci oraz jej obrazu. I – jak pokazują zebrane w tomie teksty – świetnie się to udało. Chociaż z pewnym zastrzeżeniem traktowałbym opinię Rayzacher, że „artystka wywarła istotny wpływ na dokonującą się wówczas [w latach 60. XX wieku – przyp. W.S.] zmianę języka sztuki”, gdyż wiele prac pokazano dopiero w zeszłym roku, nie były one więc znane, kiedy owa zmiana się dokonywała. Mimo to jednak z publikacji wylania się w pełni przekonujący obraz postaci kluczowej dla historii wizualności.

Dobrze widać to w *Rewolucyjnym roku 1974* Szczuki, w którym krytyczka, analizując pracę *Natalia ist Sex*, rozważa twórczość artystki w kontekście feminizmu drugiej fali, pokazując jednocześnie antycypacyjny i bliższy współczesności, wyzbyty esencjonalizmu charakter jej projektów. Tekst Szczuki (nie chciałbym tutaj kadzić, ale autorka *Milczenia owieczek. Rzeczy o aborcji* powinna regularnie pisać o sztuce) może w ogóle stać się impulsem do nowego przemyślenia miejsca Natalii LL w obrębie zarówno tak zwanej sztuki kobiet, jak i odczytań jej twórczości w kluczu feministycznym. Ten jeden z najważniejszych i częstych modeli interpretacji stosowanych wobec prac artystki napotykał dotychczas dwa teoretyczne problemy. Z jednej strony nie można było nie zauważyć dystansu samej Natalii LL do predykatu „feministyczna”, z drugiej zaś rozciągały się milizny odczytań jej projektów z lat 80. ubiegłego wieku, postrzeganych już w momen-

cie ich powstawania jako esencjonalne i anachroniczne. Umieszczenie przez Szczukę prac z lat 70. XX wieku w kontekście kapitalistycznej rzeczywistości naszego dzisiaj wydaje się dla recepcji twórczości Natalii LL pomysłem tyleż błyskotliwym, co niezwykle potrzebnym.

W ciekawym tekście *Natalia LL. Ktoś inny to ja* Marika Kuźmicz, analizując pracę *Fotografia intymna* (1971), umieszcza ją w kontekście konceptualnej strategii rejestracji permanentnej oraz postawy transformującej, o której sama artystka pisała: „zwykle i trywialne czynności, jak jedzenie, sen, odpoczynek, oddychanie, wypowiedanie, zamieniałam na »produkty sztuki«”. Owo przenoszenie codziennych czynności do świata sztuki albo tematyzowanie codzienności przez to, że sztuką się staje, z historycznego punktu widzenia wydaje się zresztą kluczowym – performatywnym i emancypacyjnym zarazem – aspektem działalności Natalii LL. (Nie jest chyba rzeczą przypadku, że zaledwie pięć lat przed sformulowaniem przez artystkę swojego manifestu postawy transformującej Raoul Vaneigem wydał biblię sytuacionizmu, czyli *Rewolucję życia codziennego*; nie sugeruję oczywiście „wpływologii”, ale jakiegoś wspólnego ducha czasów). Kuźmicz w swoim tekście nie idzie jednak w stronę historycznych ciekawostek, lecz prowadzi czytelników od erotycznych fotografii do w pełni performatywnych projektów artystki z końca lat 70. minionego stulecia, ukazując tym samym znaczenie pokazanych w lokalu\_30 prac.

Teoretyczną część książki zamyka błyskotliwy i wielce uczony, skupiony na performatywnych właściwościach użycia medium fotografii przez Natalię LL, tekst Krzysztofa Pijarskiego, który sąsiaduje z fragmentem wywiadu przeprowadzonego z artystką przez Karola Radziszewskiego na potrzeby jego filmu oraz z dwiema wypowiedziami odautorskimi Natalii LL. Pomysł tyle

zabawny, co odważny i – nie mam wątpliwości – wywołujący zamierzony efekt obcości. Po przebrnięciu przez napisane z całym zapleczem akademickich studiów i uzbrojone w przypisy teksty z pewnym niedowierzaniem, ale i z uczuciem ulgi czytamy słowa artystki, wedle której analizowana przez Szczukę praca *Natalia ist Sex* to „pokazanie wspaniałości przeżywania chwil erotycznych”, a „sprawy erotyzmu, zbliżeń są intymne, ale również budujące, akt erotyczny jest czymś wspaniałym”. Z jednej strony mamy więc Pijarskiego mówiącego o „taktu przestąpienia doświadczenia, która prowadzi do swoistego wypaczenia przyjętych konwencji reprezentacji obrazowej” (o *Fotografii intymnej*), z drugiej zaś Natalię LL stwierdzającą: „intymność pozwala mieć nadzieję, że w bezsensownej samotności najważniejsza staje się miłość”.

Nie, nie chcę przez to powiedzieć, parafrazując starego Johanna Wolfganga Goethego – *Bilde, Künstlerin! Rede nicht!* Chcę jedynie stwierdzić, że rację ma zarówno Marika Kuźmicz, która pisze w książce o cechujących twórczość Natalii LL mistyfikacjach i inscenizacjach, będących rezultatem włączenia życia codziennego do świata sztuki, jak i Krzysztof Pijarski, który zauważa, przywołując jako kontekst dla swojego odczytania projektów artystki Andy'ego Warhola, że „mamy tu do czynienia z pewną strukturą oddzielenia – artyści od twarzy i dzieła oraz, rzecz jasna, dzieła i twarzy od widza”. Według niego „właśnie to oddzielenie, charakterystyczne dla twórczości Natalii LL z lat 70., sprawia, że należy widzieć w niej jedną z najważniejszych polskich artystek (i artystów) neoawangardowych”. Zakładając, że powyższe zdanie będzie prawdziwe w odniesieniu nie tylko do lat 70. XX wieku i nie tylko do wizualności, cóż, zgadzam się.

Wojciech Szymański



# ZNIKAĆ, BY ISTNIEĆ

WYSTAWA VERY LEHNDORFF I HOLGERA TRÜLZSCHA

SPECTRA ART SPACE, Fundacja Rodziny Staraków i Vicar Management

ul. Bobrowiecka 6, 00-728 Warszawa

Wystawa: 27 września – 30 listopada 2014 r.

otwarta w każdą sobotę i niedzielę w godz. 11:00-18:00

wstęp wolny

*Eliminacja obecności, która zachodzi w tych pracach, odbywa się nie tylko w samym ich temacie, lecz także poprzez fakt, że są one współpracą artystyczną w pełnym tego słowa znaczeniu. (...) Ich trud, trud artysty, który pozostaje niewidoczny (fotograf) oraz artystki, która ciąży ku niewidzialności (fotografowana), bynajmniej nie unieważnia pytania o indywidualną obecność. Samo-wyrzeczenie, graniczące z samo-ukaraniem, jest w tych pracach afirmacją cielesności. (...) Są one hołdem złożonym konkretnej osobie w tym samym stopniu, w jakim są zapisem jej znikania. Nawet eks-Veruschka jest wciąż Veruschką.*

Susan Sontag, 1986

W

S

K

D

Z

D

Z

F

**PIETÀ RONDANINI****Krzysztof M. Bednarski**

rzeźbiarz, urodzony w 1953 roku w Krakowie, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1973–1978, pracownia prof. Jerzego Jarnuszkiewicza i prof. Oskara Hansena), aktywny w różnych dyscyplinach twórczych, niegdyś blisko związany z poszukiwaniami parateatralnymi Jerzego Grotowskiego, dla którego projektował plakaty (1976–1981). Od 1986 roku mieszka w Rzymie; intensywnie obecny również na polskiej scenie artystycznej. We wczesnych pracach odnosił się do propagandy komunistycznej (*Portret totalny Karola Marksa*, 1978) oraz sytuacji społeczno-politycznej Polski w stanie wojennym (*Victoria-Victoria*, 1983, MN w Krakowie). Najbardziej znana jego realizacja to instalacja rzeźbiarska *Moby Dick* (1987), która znajduje się w kolekcji Muzeum Sztuki – ms2 w Łodzi. Praca ta stanowi swoistą ikonę sztuki rzeźbiarskiej ostatnich dekad XX wieku w Polsce. Jest autorem m.in. pomnika nagrobnego Krzysztofa Kiesłowskiego (Warszawa 1997), pomnika *Incontro con Federico Fellini* (Rimini 1994), pomnika Fryderyka Chopina *La note bleue* (Wiedeń 2010). Laureat nagrody im. *Katarzyny Kobro* (Łódź 2004), odznaczony Złotym Medalem Zasłużony Kulturze *Gloria Artis* (2011). Od października 2014 roku wykładowca stołecznej ASP (Wydział Rzeźby).

1. HERMAN MELVILLE, *MOBY DICK, CZYLI BIAŁY WIELORYB*
2. JERZY GROTOWSKI, *APOCALYPSIS CUM FIGURIS*
3. PIER PAOLO PASOLINI, *EWANGELIA WG ŚW. MATEUSZA*
4. MICHAŁ ANIOŁ, *PIETÀ RONDANINI*
5. DYLAN THOMAS RECYTUJĄCY *AND DEATH SHALL HAVE NO DOMINION*
6. JOHAN SEBASTIAN BACH: *SONATAS FOR VIOLIN & HARPSICHORD BWV 1014–1019 ORAZ 3 SONATAS FOR VIOLA DA GAMBA & HARPSICHOD BWV 1027–1029* (JAIME LAREDO, *VIOLIN*; LEONARD ROSE, *CELLO*; GLENN GOULD, *PIANO*)
7. BÉLA TARR, *SZATAŃSKIE TANGO*
8. SALINA (ARCHIPELAG WYSP LIPARYJSKICH)
9. SPAGHETTI ALLO SCOGLIO
10. SZACHY





USTAWIENIA PRYWATNOŚCI.  
Sztuka po Internecie

25.09.2014 – 06.01.2015

kuratorka: Natalia Sielewicz

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie  
Emilii Plater 51  
**wstęp wolny**

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

EVERYTHING

ZACHĘTA

Zachęta —  
Narodowa Galeria Sztuki  
[www.zacheta.art.pl](http://www.zacheta.art.pl)

WAS

FOREVER,

UNTIL

IT WAS

11.10.—16.11.  
2014

NO MORE =

PRÓBA CZASU

KONRAD

SMOLEŃSKI

patroni medialni

THE WARSAW  
VOICE

STOLICA  
WARSZAWSKI MAGAZYN ILUSTRACJI

[artinfo.pl](http://artinfo.pl)