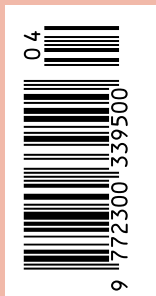


SZUM

„Szum” nr 11
25,00 PLN (w tym 5% VAT)
zima 2015-wiosna 2016
ISSN 2300-3391



Konkursy artystyczne



Poklask. To jest bardzo fajne, choć nieładne słowo. Czy to są pieniądze, czy to jest recenzja, czy kolega mrużący z zazdrości...

Każdy artysta lubi być głośkany i to niekoniecznie przekazem pieniężnym.



Piotr
Ukłański

Warszawa
w Budowie

Paweł
Althamer

Muzeum
Śląskie

rezydencja w Nowym Jorku |
opieka kuratorska | wystawy
| rezydencja w Walencji |
inkubator młodych talentów |
finaliści konkursu w Pawilonie
Sztuki | międzynarodowe
kontakty





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

14 lat programu – ponad 1300
uczestników – 31 laureatów
– niezliczone inspiracje



Monika Sosnowska, *Martwa natura*
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 27.11.2015 – 30.01.2016

**ANTTI LAITINEN
W POSZUKIWANIU**

**15.01. / UTOPII
03.04.
2016**

kuratorka: Marta Wróblewska
Gdańska Galeria Güntera Grassa



K

XXIV FESTIWAL
ARS CAMERALIS

O

POLA DWURNIK

Before the Orgy

L

cameralis.art.pl



E

arscameralisfestiwal.pl

K

→ 27.11 G. 18.00
Galeria Rondo
Sztuki, Katowice

/ wystawa trwa
do 17.01.2016
wstęp wolny

C

J

ORGANIZATORZY:
Ars Cameralis
Silesiae
Superioris



PARTNERZY:
apartamenty



PATRONI MEDIALNI:
NOTES—NA—8
TYGODNI



OFICJALNY PRZEWOZNIK
FESTIWALU:
Koleje Śląskie

A

KRK

www.mocak.pl



ARTYŚCI Z KRAKOWA

Generacja 1980-1990

16.10.2015-27.3.2016

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
ul. Lipowa 4

- | | | |
|------------------|-----------------|-------------------------|
| MARTA ANTONIAK | EWA JUSZKIEWICZ | GRZEGORZ SIEMBIDA |
| TOMEK BARAN | IRENA KALICKA | MICHAŁ STONAWSKI |
| MONIKA CHLEBEK | EMILIA KINA | ŁUKASZ STOKŁOSA |
| DAWID CZYCY | KAMIL KUKLA | MATEUSZ SZCZYPIŃSKI |
| VIOLA GŁOWACKA | AGATA KUS | JAKUB WOYNAROWSKI |
| JUSTYNA GÓROWSKA | MIKOŁAJ MAŁEK | MICHAŁ ZAWADA |
| MATEUSZ HAJDO | AGNIESZKA PIKSA | JAKUB JULIAN ZIÓLKOWSKI |
| KORNEL JANCZY | TOMASZ PRYMON | |



Irena Kalicka, 'New York, 1990-1991', Co się zmieniło? In: 'nieścisłość', unlabelled, from the series 'What's Done, Cannot Be Undone', 2013-2014, fotografia | photograph

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



Małopolska



Partnerzy MOC AK-u



Patron Galerii Re

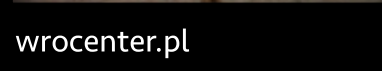
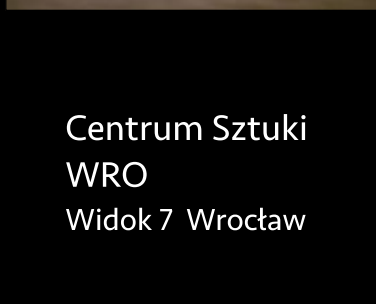
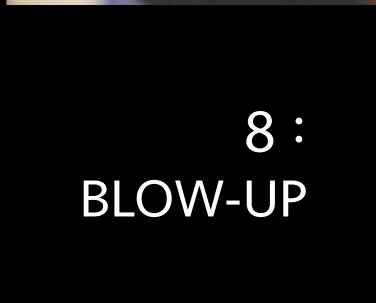
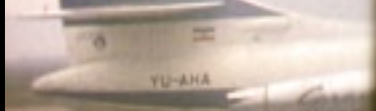
RE-Bau

Partner działań edukacyjnych



Patroni medialni





KRENZ

8 :
BLOW-UP

Centrum Sztuki
WRO
Widok 7 Wrocław

11.12.2015 –
– 22.02.2016

wrocenter.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Wrocław
miasto spotkań

Projekt dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Dofinansowano ze środków Gminy Wrocław | www.wroclaw.pl

An abstract painting by Jerzy Nowosielski, featuring thick, textured brushstrokes in shades of brown, beige, and white. The composition is dominated by large, rectangular blocks of color, with smaller, more vibrant elements in blue, red, and black scattered throughout. The overall effect is one of raw, gestural energy and a sense of depth.

ATLAS SZTUKI

Jedynym sposobem dotarcia do rzeczywistości jest dla mnie malowanie obrazu
Jerzy Nowosielski

WWW.BWAZG.PL

GALERIA BWA

MA 50 LAT

101011

PRÓBNA

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

KORPUS

ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19, Łódź
msl.org.pl

WSZYSTYCH LUDZIE BĘDĄ SIOSTRAMI ALL MEN BECOME SISTERS

23.10.2015 – 17.01.2016

ARTYSTY/ THE ARTISTS: Benwick Street Film Collective, Pauline Boudry / Renate Lorenz, Sarah Browne, Agnieszka Brzeźnańska, Jan Czapliński, Ines Doujak we współpracy z / in cooperation with John Barker, Köken Ergün, Hackney Flashers, Krystyna Gryczelowska, Margaret Harrison, Elżbieta Jabłońska, Birgit Jürgenssen, Inga Komińska, Ola Koziol / Susvas Levy, Naimi Malani, Marge Monte, Sirkka Moral, Teresa Murak, Lejcia Parente, Agnieszka Piśka, Marcin Polak, Aleksandra Polisewicz, Raqs Media Collective, R.E.P., Alija Regalek, Daniel Rumencow, Jędrwiga Sawicka, Allan Sekula, Jo Spence, Rosemarie Trockel, Agnès Varda, Mona Vatāmanu / Florin Tudor, Zorka Wolny

ms
Muzeum Sztuki

Łódź
Muzeum Sztuki

Muzeum Sztuki w Łodzi
Instytucja Samorządu Województwa Łódzkiego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Współprowadzona
przez Ministerstwo
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

PARTNERZY/
PARTNERS



COSINUS
KONSTANTY WARTY

WSPÓŁPRACA /
PARTNERSHIP



Teatr Nowy
im. Kazimierza Dejmki
w Łodzi

B I U R O

Organ Prasowy BWA Wrocław
pismo o sztuce i praktyce wizualnej

Nowy numer
już w salonach
empik



Alicja Tubilewicz ma na sobie komplet Metropolitan z Diamentem Idealnym YES®.

YES

Odkrywaj Swoj Blask

YES.pl     

Rafał Bujnowski
Jakub Ciężki
Aneta Grzeszykowska
Joanna Janiak
Grzegorz Klaman
Leszek Knaflewski
Szymon Kobylarz
Piotr C. Kowalski
Kamil Kuskowski
Artur Malewski
Agata Michowska
Hanna Nowicka-Grochal
Anna Orlikowska
Zbigniew Rogalski
Artur Rozen
Aleksandra Ska
Łukasz Skąpski
Piotr Skiba
Łukasz Surowiec
Waldemar Wojciechowski

Kurator: Kamil Kuskowski

20.11 — 27.12.2015

BIAŁE JEST BIAŁE, A

CZARNE
JEST
CZARNE

9//ARTSPACE

www.fundacjaartspace.pl



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

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Patronat medialny:

OBIEG

SZUM

**MAG
EN
TA**



CYFROWE ARCHIWUM
FUNDACJI ARTON

FUNDACJA ARTON.PL

ARTYŚCI: Wojciech Bruszewski
 Jan Dobkowski
 Jolanta Marcolla
 Józef Robakowski
 Andrzej Różycki

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

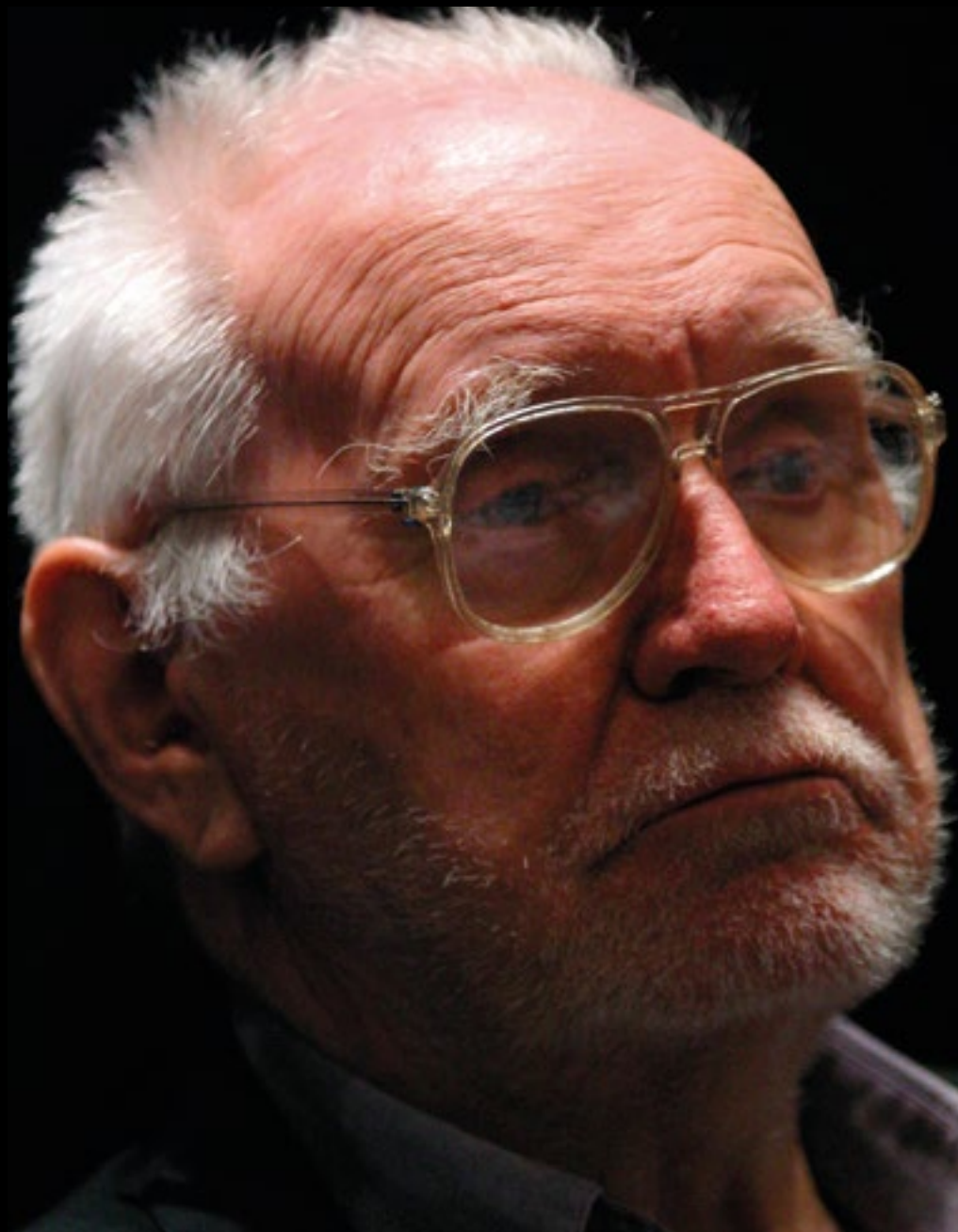
Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

Konrad Pustola



1976-2015

Wojciech Fangor





Od redakcji

TEKST: Jakub Banasiak, Adam Mazur

Tematem jedenastego numeru „Szumu” są konkursy artystyczne. Analizę Karoliny Plinty dotyczącą ich fenomenu zilustrował Paweł Susid. Omówienie najważniejszych konkursów – od Spojrzeń, Artystycznej Podróży Hestii przez Bielską Jesień i Rybie Oko, aż po Coming Out i Photo Diploma Awards – poprzedza krytyczną refleksję nad rolą często efektownych piarowo i nierzadko całkiem nieźle dotowanych imprez, które nadają rytm życiu artystycznemu. Tekst Plinty domyka rozpoczęty w pierwszym numerze „Szumu” cykl redakcyjnych analiz mapujących peryferyjny świat sztuki polskiej w drugiej dekadzie XXI wieku.

Artystą, który w drodze na szczyt nie mógł liczyć na nagrody i oklaski publiczności, jest Piotr Uklański. Przedstawić go nie trzeba. Okazuje się jednak, że wciąż mało o nim wiemy, a ewentualny stan naszej wiedzy opiera się raczej na plotkach i miejskich legendach niż na uporządkowanych i zweryfikowanych przez niego faktach. W numerze znajdziecie obszerną, pełną konkretów narrację biograficzną ilustrowaną znakomitymi zdjęciami Zuzy Krajewskiej oraz specjalnie wybranymi reprodukcjami mniej znanych prac Uklańskiego.

Wydarzeniem jesieni była, naszym zdaniem, siódma już edycja festiwalu Warszawa w Budowie. O kuratorowanej przez Tomasza Fudalę wystawie głównej wnikliwie pogłębiającej wciąż nieukończony proces odbudowy stolicy piszą Piotr Słodkowski i Jakub Banasiak.

Wprawdzie Warszawa wciąż boryka się z problemem odbudowy i reprzywatyzacji, ale na mapie stołecznej kultury udaje się stworzyć zupełnie nowe instytucje. Najlepszym przykładem jest Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, którego architektura szybko zyskała rzesze zwolenników. My podejmujemy jednak temat narracji ekspozycyjnej POLIN, o której z krytycznej perspektywy pisze Zofia Waślicka. Temat instytucji, którym zajmujemy się od początku istnienia magazynu i który chcielibyśmy zgłębić w przyszłym roku, podejmuje także Henryk Waniek. Wybitny eseista przygląda się uważnie „kopalni cudów”, jak nazywa otwarte wiosną tego roku w Katowicach Muzeum Śląskie.

Wielkie narracje muzealne omijają na razie sztukę ulicy, ale – jak wynika z tekstu teoretycznego Adama Jastrzębskiego (aka IXI Color) – również polski street art przeszedł w ostatnich latach poważną metamorfozę, wchodząc na salony, akademizując się i zajmując miejsce w rynkowej układance. Materiał ilustruje gigant sceny streetartowej, czyli Mariusz Waras.

Street art i wielkie muzea to tematy zdecydowanie „miejskie”, więc dla równowagi polecamy tekst Weroniki Plińskiej o *Pomniku chłopca* autorstwa Daniela Rycharskiego i Szymona Maliborskiego. Pomnik, który zjechał pół Polski, trafił także do naszej stałej rubryki „Obiekt kultury”.

Wnikliwi czytelnicy „Szumu” zorientują się, że zrezygnowaliśmy z felietonów, które zastąpiły strony przygotowane specjalnie dla nas przez artystów Rafała Jakubowicza i Piotra Machę, dzięki czemu rozszerzona została stała już rubryka „Do zobaczenia”, w której tym razem znaleźć można niezwykle komiksową narrację dokumentującą kolejną odsłonę *Kongresu rysowników* Pawła Althamera.

Tradycyjnie w „Szumie” znajdziecie kalendarium wydarzeń, na które warto się wybrać w kolejnym kwartale, oraz jedyny w swoim rodzaju krytyczny przegląd tego, co miało miejsce minionej jesieni. Gdzie jeśli nie w „Szumie” znajdziecie 30 mocnych recenzji wystaw, książek i performansów, o których mówiło się tej jesieni? Oczywiście nie wszystkie będą się podobały kuratorom, dyrektorom i galezystom, ale wszystkie powinnyście przeczytać.

W ostatnim w 2015 roku „Wskazanym” znajdziecie rekomendacje Andrzeja Szczerskiego, profesora krakowskiego IHS, kuratora i historyka środkowoeuropejskiej architektury modernistycznej i prezesa polskiej sekcji AICA.

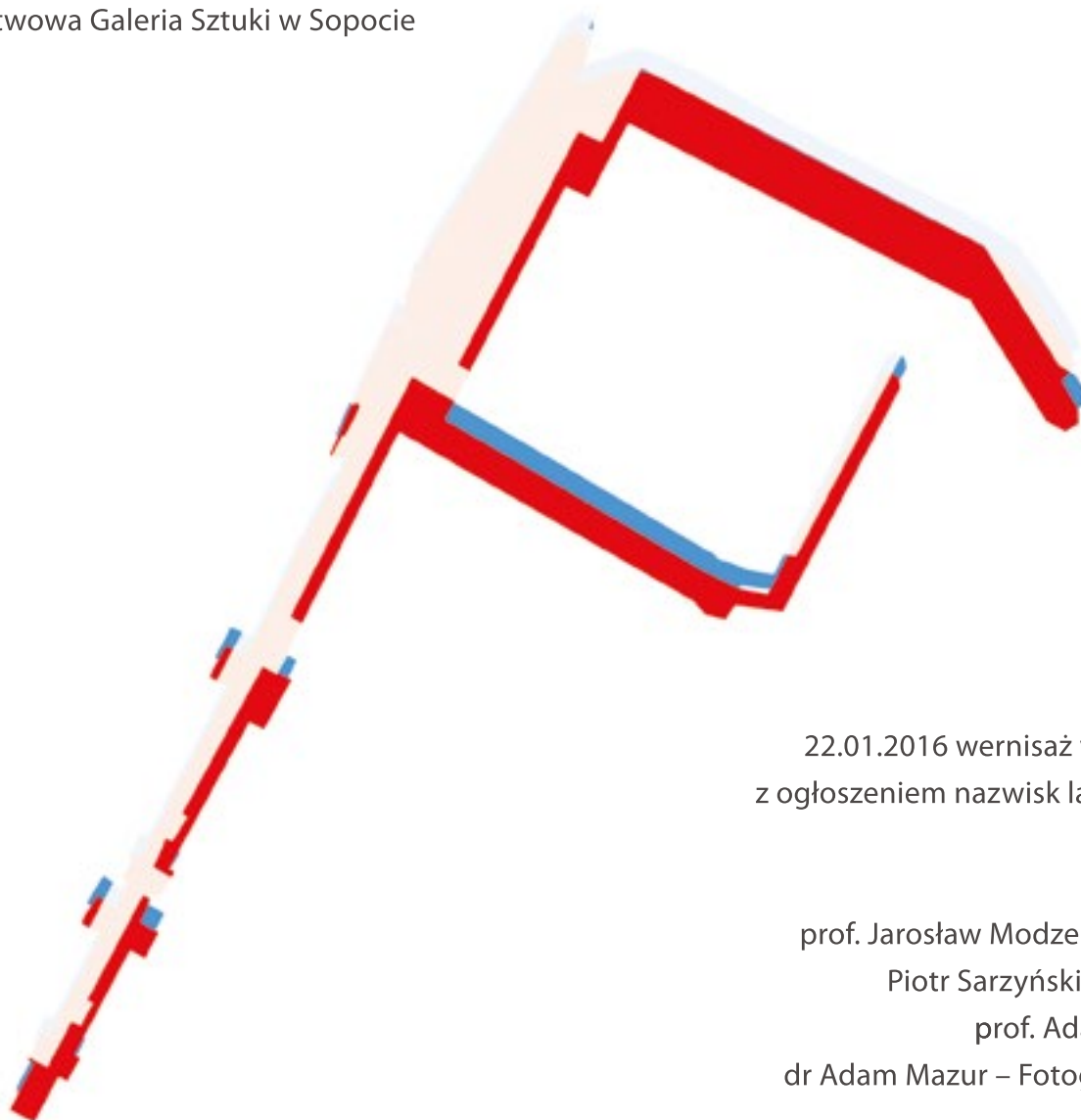


II triennale sztuki pomorskiej

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI
PLAC ZDROJOWY 2 81-100 Sopot

organizator

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie



22.01.2016 wernisaż wystawy finałowej
z ogłoszeniem nazwisk laureatów konkursu

jury :

prof. Jarosław Modzelewski – Malarstwo

Piotr Sarzyński – Grafika, Rysunek

prof. Adam Myjak – Rzeźba

dr Adam Mazur – Fotografia / Multimedia

wystawa czynna

od 23 stycznia 2016 do 22 lutego 2016

od wtorku do niedzieli

w godzinach 11:00 - 19:00

Państwowa Galeria Sztuki

Sopot, Plac Zdrojowy 2

PATRONAT HONOROWY:



Jerzy Lewczyński
Album życia
Wybór z dwóch kolekcji prywatnych

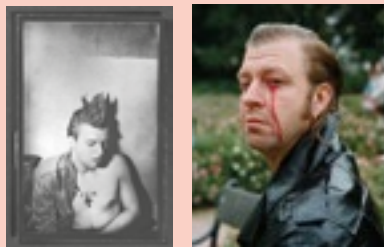
Kurator
wystawy:
Cezary Pieczyński

Wystawa czynna
20.11.2015 – 17.01.2016
od wtorku do niedzieli
w godzinach 11:00 – 19:00

Państwowa Galeria Sztuki
Sopot
Plac Zdrojowy 2



Jerzy Lewczyński
Album of Life
Selected Works from Two Private Collections

**OKŁADKA:**

Piotr Uklański, *Bez tytułu (Autoportret z Irokezem, 1985)* (1)
Zuzanna Krajewska (2)

REDAKTORZY NACZELNI:

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

WICE:

Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

SEKRETARZ REDAKCJI:

Martyna Merkis, martyna.merkis@magazynszum.pl

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:

Dominik Cymer

LAYOUT:

Cyber Kids on Real

SKŁAD:

Kaja Kusztra

KOREKTA:

Paulina Bieniek

WSPÓŁPRACA:

Wojciech Albiński, Jakub Apfelbaum, Justyna Balisz,
Waldemar Baraniewski, Anežka Bartlová, Łukasz Białkowski,
Jolanta Bobala, Tymeck Borowski, Zofia Maria Cielątkowska,
Natalia Cieślak, Przemysław Chodań, Jakub Dąbrowski,
Piotr Drewko, Jakub Gawkowski, Hubert Gromny,
Łukasz Izert, Aleksander Kmak, Jakub Knera, Joanna Kobyłt,
Piotr Kosiewski, Andrzej Leśniak, Kuba Maria Mazurkiewicz,
Szymon Maliborski, Anna Miller, Mateusz Mondalski,
Łukasz Musielak, Martyna Nowicka, Janek Owczarek,
Piotr Pękala, Piotr Policht, Arkadiusz Pótorak, Jiri Ptacek,
Agata Pyzik, Piotr Rypson, Konrad Schiller, Marta Skłodowska,
Piotr Słodkowski, Daria Skok, Katarzyna Szydłowska,
Wojciech Szymański, Magdalena Ujma, Maja Wolniewska

REKLAMA:

redakcja@magazynszum.pl

DRUK:

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

NAKŁAD:

1200 egzemplarzy

WYDAWCA:

Fundacja Kultura Miejsca

DOFINANSOWANIE:

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

ADRES REDAKCJI:

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

www.magazynszum.pl

www.facebook.com/magazynszum

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

82

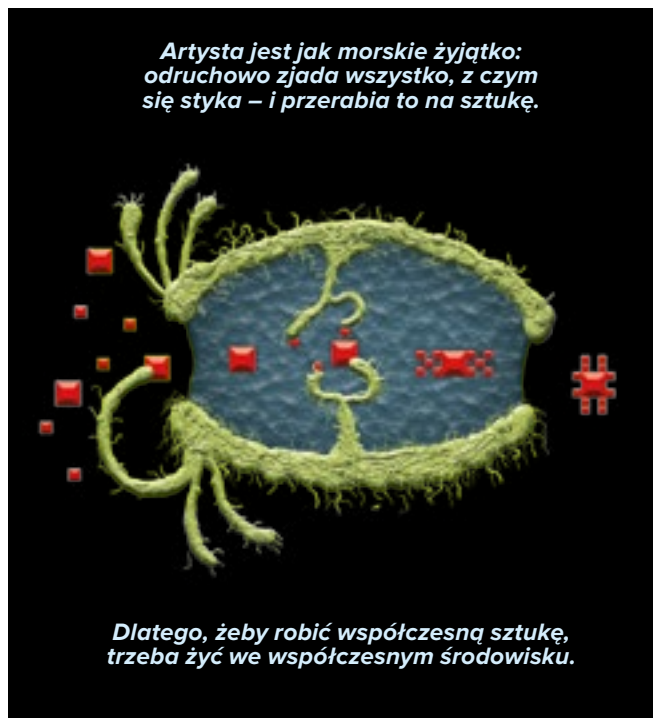
Henryk Waniek (ur. 1942) – artysta, pisarz, krytyk sztuki i tłumacz związany ze Śląskiem. Interesuje się ezoteryką, co znajduje wyraz w jego twórczości malarskiej odwołującej się do tradycyjnych symboli magii. Zajmuje się również grafiką, scenografią artystyczną i ilustrowaniem książek. Autor esejów poświęconych kulturze Śląska (na przykład *Hermes w Górach Śląskich*, *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257–1957*, *Pitagoras na trawie*) oraz beletrystyki (*Dziady berlińskie*, *Dziady paryskie*). Brał udział w ponad 50 wystawach, indywidualnych i zbiorowych, laureat wielu nagród.

90

Rafał Jakubowicz (ur. 1974) – artysta, aktywista, absolwent Akademii Sztuk Pięknych i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Współzałożyciel grupy artystycznej Wunderteram (2002), od 2005 roku członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA, finalista Spojrzeń w 2007 roku. Początkowo zajmował się malarstwem, by z czasem skupić się na krytycznych działaniach związanych z polityką instytucjonalną i aktualnymi problemami społecznymi. Ważnym wątkiem w jego twórczości jest kwestia Holokaustu i pamięci po Żydach. Od 2014 roku jest członkiem prezydium Komisji Środowiskowej Pracowników Sztuki OZZ Inicjatywa Pracownicza.

66

Daniel Rycharski (ur. 1986) – artysta, autor filmów, instalacji i obiektów site-specific, animator kultury. Mieszka i pracuje w Krakowie i Kurówku. W latach 2005–2009 tworzył duet artystyczny ze Sławomirem Shutym, w 2009 roku wrócił do rodzinnego Kurówka. W swoich działaniach koncentruje się na współpracy z lokalną społecznością i problematyką związaną z wsią, czego wyrazem są takie projekty jak *Wiejski street art* (2009–2013), *Galeria-Kapliczka* (od 2012) czy *Pomnik chłopa* (2015). Obecnie pracuje jako wykładowca w Katedrze Multimediów na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

TYMEK BOROWSKI

S Z U M

NR 11

zima 2015 – wiosna 2016

- 17** **OD REDAKCJI**
Tekst: Jakub Banasiak, Adam Mazur
- 34** **PATAPHYSICS POST-PARTUM**
The Numbers Game
Text & illustration: Daniel Malone
- 36** **TEMAT NUMERU**
Satysfakcja niegwarantowana. Konkursy artystyczne w Polsce po 1989 roku
Tekst: Karolina Plinta
Ilustracje: Paweł Susid
- 49** **STRONA ARTYSTY**
Piotr Macha
- 50** **TEORETYCZNIE**
Polski street art na rynku dóbr symbolicznych
Tekst: Adam Jastrzębski
Ilustracje: Mariusz Waras
- 56** **WYDARZENIE**
Warszawa w (od)budowie
Tekst: Piotr Słodkowski
- 62** *Współczesny spór o przebudowę*
Tekst: Jakub Banasiak
- 66** **OBIEKT KULTURY**
Wciąż obcy kontekst. „Pomnik chłopca” Daniela Rycharskiego
Tekst: Weronika Plińska
- 74** **TEORETYCZNIE**
Paradisus Iudaeorum? Narracja w muzeum Historii Żydów Polskich POLIN
Tekst: Zofia Waślicka
Fotografie: Marcin Kaliński
- 82** *Kopalnia cudów*
Tekst: Henryk Waniek
Fotografie: Anna Sielska
- 90** **STRONA ARTYSTY**
Rafał Jakubowicz
- 92** **ROZMOWA**
Nie ma nic lepszego niż dobre nieporozumienie
Z Piotrem Uklańskim rozmawiają Jakub Banasiak i Adam Mazur
Fotografie: Zuzanna Krajewska
- 114** **DO WIDZENIA**
Wizyta u Joanny
Autor: Paweł Althamer
Fotografie: Rafał Żwirek
- 120** **KALENDARIUM**
- 128** **RECENZJE**
- 184** **WSKAZANE**
Andrzej Szczerski



3.12 - 15.01.2016
BÓG - HONOR - OJCZYŻNA
DARIUSZ FODCZUK

21.01 - 28.02.2016
NO QUICK RESPONSE
KRZYSZTOF WRÓBLEWSKI

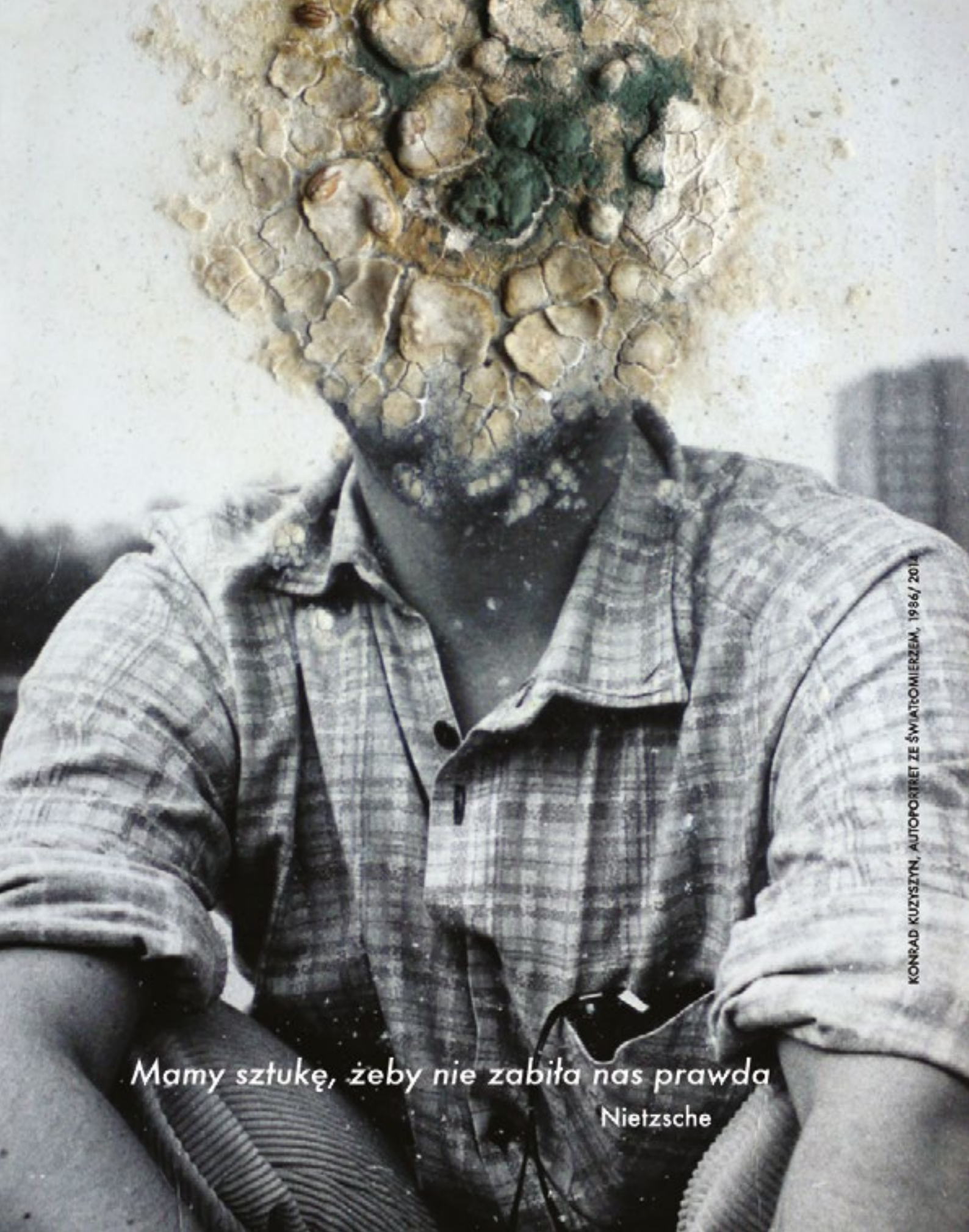
3.03 - 10.04.2016
IMAGO
ANNA GRZELEWSKA
ZUZA KRAJEWSKA

PL. ŚW. JÓZEFA 5
62-800 KALISZ
TEL/FAX 62 767 40 81
www.tarasin.pl
galeria@tarasin.pl

 GaleriaKalisz

 galeria_tarasina





KONRAD KUZYSZYŃ, AUTOPORTRET ZE ŚWIATŁOMIERZEM, 1986/ 2014

Mamy sztukę, żeby nie zabiła nas prawda
Nietzsche

platform (for contemporary art)

Ostrava

PLATO

Vladimír Skrepl

Darlings

21 01 — 03 04 2016

Curated by Marek Pokorný

Exhibition opening 20/1/2016

Ostrava City Gallery

Hall 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

The project is supported by the City of Ostrava



OSTRAVA
ART GALLERY

FlashArt

neuronmedia

artak.cz

ART&BP

A2

art

Media Partners

OSTRAVA

Moravskoslezský kraj



OSTRAVA!!!

OSTRAVA

TRAFO

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ORG



A L I C J A K W A D E

**N A C H
O S T E N**

29.11.2015 – 28.02.2016

Galeria LabiryntTM

TOMASZ KOZAK

GRUDZIEŃ 2015

ZUZANNA JANIN

STYCZEŃ-LUTY 2016

VALIE EXPORT

MARZEC-KWIECIEŃ 2016

LUBLIN, UL. POPIEŁUSZKI 5, WWW.LABIRYNT.COM



już
w sprzedaży

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

rocznik naukowy
Wydziału Zarządzania
Kulturą Wizualną
Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie

www.miejsce.asp.waw.pl



GALERIA
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
BUNKIER SZTUKI

www.bunkier.art.pl
www.xiiitriennalebaaltyckie.cc



26.11.2015 –
31.01.2016

MILION

LINII

XII

TRIENNALE
BAŁTYCKIE

Wystawa jest częścią
XII Triennale Bałtyckiego oraz
projektu „Litwa w Krakowie:
Sezon Kultury 2015”

Współorganizatorzy:

CAC
Contemporary Art Centre

LITWA
W KRAKOWIE
SEZON
KULTURY
2015

Przy wsparciu finansowym:

frame visual art
finland

M
mondriaan
fund

MINISTRY OF CULTURE
OF THE REPUBLIC
OF LITHUANIA



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

EWA TONIAK

***PRACE
RENTOWNE***

**PRACE
RENTOWNE.**

**POLSCY ARTYŚCI MIĘDZY
EKONOMIĄ A SZTUKĄ
W OKRESIE ODWILŻY**

**PIONIERSKA PUBLIKACJA
EWY TONIAK O NIEZNANYM
DISKURSYWY ARTYSTYCZNYM
PIERWSZYCH DEKAD PRL DO
KUPIENIA NA SKLEP.NCK.PL
I W DOBRYCH KSIĘGARNIACH.**

**WWW.NCK.PL
SKLEP.NCK.PL**

Tadeusz Kantor Digital Archive
Archiwum cyfrowe
Fundacji im. Tadeusza Kantora
archive.kantorfoundation.pl



Rzeczpospolita Polska
Ministerstwo
Spraw Zagranicznych

Projekt Tadeusz Kantor Digital Archive
współfinansowany przez Ministerstwo
Spraw Zagranicznych w ramach
konkursu „Współpraca w dziedzinie
dyplomacji publicznej 2015”



WOJCIECH SZYMAŃSKI

ARGONAUCI

**Postminimalizm i sztuka
po nowoczesności**

WOJCIECH SZYMAŃSKI

ARGONAUCI

Postminimalizm i sztuka po nowoczesności

Eva Hesse – Felix Gonzalez-Torres –

Roni Horn – Derek Jarman

ha!art

Już w sprzedaży

www.ha.art.pl/sklep



kronika

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

REZYDENCJI W REZYDENCJI 2016

www.ckzamek.pl

CENTRUM
KULTURY
ZAMEK

Stowarzyszenie
Młodych Animatorów
Kultury EKS-PRESJA

Justyna Śmiłowiec
ANALOGOWY SYSTEM
EWIDENCJI CZASU

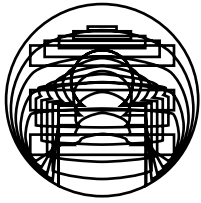
Julie Chonin
CROSSED NEW
OWA CITYSCAPE

Sebastian Dębicki
SONUS CASTELLI -
TOŻSAMOŚĆ ROZEGRANA

Hadas Tępański
TRANSPORING

Christian Meyer
OLYMPIC OAK TREE

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII



The Numbers Game

TEXT: Daniel Malone

ILLUSTRATION: Daniel Malone, *Jedna jedyna*, 2015

Just 2 weeks (14 days) ago I attended the (5th) Warsaw Gallery Weekend (actually three days, 25th - 27th September). While focused on the private galleries in the capital (or at least 21 of them), the event revealed a surprising number of configurations and represented a broad cross section of both artists and dealers, many from and still active elsewhere in Poland (3 galleries have their roots in Poznań alone). This made it seem like a good opportunity to take stock of the current and still relatively nascent private gallery scene in Poland today, to consider the type of work represented, the *modi operandi* of the various entities, and of course how all this might add up to a market.

Obviously the practical possibilities for galleries, like every other private and entrepreneurial activity, changed radically and suddenly after 1989, and one often hears it said that before then, there was no market. There are some notable exceptions that prove this rule (the clandestine collecting of cultured apparatchiks or on-the-spot sales to foreigners passing through), but at any rate there were a number of significant non-commercial private initiatives very much in the vein of other places in the former Soviet bloc. These were small tight-knit, low-key affairs, often run out of domestic spaces, or the opportune occupation of institutional loopholes in places like Universities and libraries (Repassage, Akumulatory2 and PERMAFO, in Warsaw, Poznań, and Wrocław respectively, are exemplary).

However, perhaps because of this palpable year 0, many people, including dealers and gallerists themselves, like to speak of the private gallery scene here in terms of waves. The 1st wave consisted of just 2 initiatives, both of which launched their own spaces in 2001 (a 3rd gallery opening just 3 years later is sometimes included). Although this begs the question of what was happening over the 12 years between '89 and this moment - especially given it was a transition period characterised by casino capitalism - undoubtedly this is a very new field of activity. Only 3 out of 21 galleries presenting at the WGW are more than 10 years old, and almost half (10) are less than five years old. Things get a bit blurry in terms of dates and other numbers defining the following waves, but the general consensus is that we are currently riding the 3rd wave.

And what form, you might ask, does the combination of these waves take? Using the Gallery Weekend as a case study, the scene is heavily weighted towards the sale of work, or at least creating or engaging a market as such (with only 3 galleries limiting themselves to

facilitating sales on behalf of artists estates, and with the stated goal of cementing the historical reputation of those artists). Having said that, a surprisingly large number of the galleries either focus directly on specific archives (3), or work with a high proportion of older artist's historical practices (4), mostly those of the 60s and 70s, but increasingly including the 80s. Only 6 galleries out of 21 exclusively show contemporary artists active from the 90s onward. However, many of the galleries who work with historical practices frequently present projects which position the practices of their younger artists in relation to these archives or to an older artist's work, (3 presented such projects just at the WGW alone). This makes the historical presence considerably more self-reflexive than just using heavyweight names to underpin the value of the gallery, as is familiar in art centres elsewhere. Another strategy often seen to bolster gallery reputations - the inclusion of foreign artists on a local roster - is equally anomalous in Poland. Only 6 galleries showing in the WGW represent artists (16) who aren't Polish, however 3 of these galleries have been started by Poles who have returned from abroad so this may continue to increase.

Concerning artists themselves, 216 of them are represented by the 21 galleries looked at here, of which 155 are male and 61 female. Of these the overwhelming majority (139) are born between 1965 - 1985, 45 in the 1st 10 years, and 94 in the 2nd. Only 28 are represented from the generations born after WW2 up to 1965, but somewhat surprisingly 26 artists born earlier than this are represented today. As to the gallerists; a large number operate in pairs (7), 2 of which are male-female, 2 female-female, and 3 male-male. One gallery is fronted by a trio of 2 males and 1 female. Of the remaining 13 gallerists who front solo, the overwhelming majority (9) are women with just 4 men.

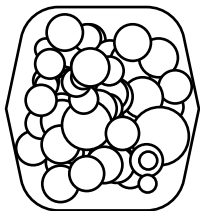
Returning to the artwork represented, there is a relatively large focus on photography, both historical and contemporary, as a distinct field of practice - 4 of these galleries deal exclusively with photography and several others present it at the forefront of their programs (9 presenting it at the WGW this year).

As one might expect with such an abundance of historical work and archival material the institutional model of a Foundation is very popular, however the great majority that hold this designation (13 out of 21) is perhaps more telling of the rather flexible conditions it offers - from help from the city in securing affordable rent through to favourable grant and taxation possibilities - while still essentially allowing projects to pursue a viable business model. Of the remainder of private galleries at WGW, 3 are listed as Associations and just 5 as Limited Liability companies.

What is one to make of all this? Well, one might argue that it is this very field of activity that is the most significant in shaping Polish art of the moment, not just its reception but also its production. This seems even more significant if one traces the peculiar qualities of Polish art since WW2 up until the turn of the 21st century. If Polish art today is looking more like art from elsewhere than it ever has, the main reasons are obvious; the ever increasing access to market, media and education. And yet there is still relatively little from elsewhere happening here, the artists are (as always) ahead of things, at least aspirationally so. Which ever way you add it up, 1 thing is patently absent from either the Warsaw Gallery Weekend or the scene in general - there are 0 Artist Run Spaces right now - you do the math!







Satysfakcja niegwarantowana. Konkursy artystyczne w Polsce po 1989 roku

TEKST: Karolina Plinta

ILUSTRACJE: Paweł Susid

Trudno zliczyć wszystkie konkursy artystyczne w Polsce. Tych, które mają jakiegokolwiek znaczenie dla sztuki, jest około 20, ale gdyby zrezygnować z kryterium jakościowego, na pewno byłoby ich dużo więcej. Jednak nawet ta pierwsza liczba może zastanawiać. Po co nam aż tyle konkursów i czy z tego nadmiaru może wyłonić się cokolwiek dobrego?

38 Wydaje się, że uczuciem, które najczęściej towarzyszyć konkursom artystycznym, jest rozczarowanie. Co więcej, jest ono w zasadzie wpisane w konstrukcję zawodów pomiędzy artystami – wygrywają w końcu nieliczni, a pozostali muszą zadowolić się miejscem poza podium. Przyglądając się losom poszczególnych konkursów, zauważyć można, że często budzą one niezadowolenie publiczności, krytyków, a nawet samego jury – każda z tych grup ma bowiem nadzieję, że konkurs będzie miał moc wyłaniania utalentowanych artystów i wskazywania nowych zjawisk w sztuce. Tak się jednak z reguły nie dzieje. Jakby tego było mało, przeprasającym tonem przekazywane są często same komunikaty organizatorów, którzy mają w zwyczaju tłumaczyć się z tego, że efekty ich pracy mogą być niezadowalające i nie będą odzwierciedlać tego, jak faktycznie wygląda aktualna sztuka. W tej sytuacji najwięcej satysfakcji z konkursu czerpie zapewne sam zwycięzca, który przynajmniej przez 15 minut może cieszyć się sławą i nagrodą, zwykle pieniężną. Potem światła jupiterów gasną, a w miejscu

początkowej euforii pojawia się rozgoryczenie. „Skoro wygrałem i jestem najlepszy, to dlaczego na dłuższą metę nikt się mną nie interesuje?”

Środowiskowa celebra

System konkursowy w Polsce wynika, przynajmniej częściowo, z porządku rządzącego instytucjami artystycznymi w czasach PRL. Rozsiane po całej Polsce oddziały Biur Wystaw Artystycznych i lokalne muzea bardzo często w ramach swojej działalności organizowały różnego typu przeglądy w trybie konkursowym. Charakter konkursów z reguły wiązał się z profilem tych placówek, które ukierunkowane były na promocję określonego medium artystycznego (malarstwa, rzeźby, grafiki, pasteli, tkaniny i tak dalej), co umożliwiało przy okazji prezentację wybranego środowiska artystycznego. Nie obowiązywały tu granice wiekowe, jednak warunkiem uczestnictwa w konkursie było ukończenie



studiów artystycznych (dopuszczano też studentów ostatniego roku). Takie przeglądy miały zasięg ogólnopolski, a w szczególnych przypadkach, takich jak warszawskie Biennale Plakatu czy krakowskie Biennale Grafiki (od 1992 roku Triennale), międzynarodowy.

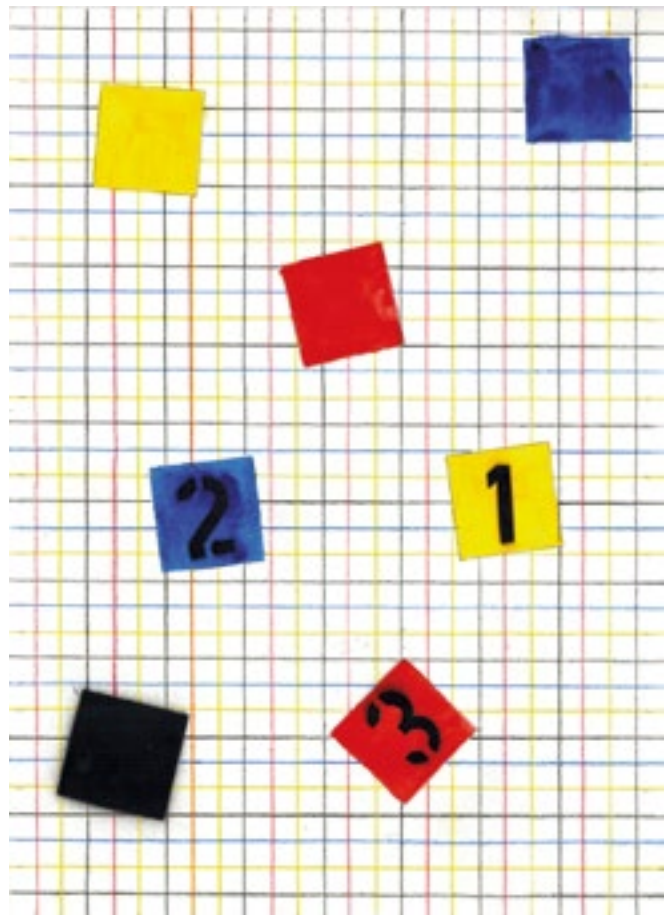
W prasie artystycznej z wczesnych lat 90. można więc znaleźć ogłoszenia o kolejnych edycjach biennale lub triennale sztuk wszelakich – to one napędzały rodzime życie artystyczne w pierwszej dekadzie transformacji. Część z nich zresztą przetrwała do dziś, choć funkcjonują one poza pierwszoplanowym obiegiem artystycznym – przykładem takich imprez są Quadriennale Drzeworytu i Linorytu organizowane przez olsztyńskie BWA, Ogólnopolska Wystawa Pasteli w Nowym Sączu czy Ogólnopolska Wystawa Srebro organizowana przez Galerię Sztuki w Legnicy. Właściwie jedynym konkursem z PRL-owskim rodowodem, który nadal może się poszczycić dość wysoką rangą, jest Biennale Malarstwa Bielska Jesień – pozostałe popadły w artystyczny niebyt i są imprezami o charakterze prowincjonalnym.

Problemy związane z ówczesnymi konkursami dobrze odzwierciedla artykuł Łukasza Gorczycy z 1997 roku (*Utrata umiaru. Smutna historia graficznych konkursów*, „Art & Business” 1997, nr 9), w którym podsumowuje on Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie i Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach. Z tego opisu wyłania się wręcz odpychający obraz: oba konkursy, mające w swoim zamierzeniu dowartościowywać tytułową dyscyplinę, w rzeczywistości pokazywały jej upadek. Ich poziom był niski, a jury, kierując się tradycyjnymi gustami, premiowało przede wszystkim wirtuozerię warsztatową, za którą niekoniecznie stała ciekawa koncepcja. W opinii krytyka oba konkursy służyły przede wszystkim dowartościowywaniu samego środowiska grafików, które pozostawało ślepe na ambitniejsze propozycje artystyczne – na przykład jury krakowskiego Triennale Grafiki całkowicie zignorowało fotografię Mikołaja Smoczyńskiego, dużym zainteresowaniem cieszyła się za to grafomańska grafika komputerowa, będąca wyrazem neo-fickich fascynacji nowymi wówczas technologiami.

Staroświeckie podejście do medium pogrążyło też inne konkursy, czego przykładem jest szczeciński Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, organizowany przez lokalny oddział ZPAP od 1962 roku do dziś. Od lat podstawowym kryterium prac dopuszczonych do konkursu jest warunek czystości dyscypliny, co w obliczu obecnych trendów w praktyce artystycznej brzmi absurdalnie. Łatwo się domyślić, jakie skutki przyniosło takie zamknięcie się na rzeczywistość – festiwal od lat funkcjonuje na marginesie życia artystycznego w Polsce i jest słabo kojarzony nawet w samym Szczecinie, a główne instytucje sztuki w tym mieście ostentacyjnie się od niego odcinają (pisała o tym Ewa Podgajna w artykule *Koniec Festiwalu Malarstwa? Nie ma galerii, a zwłaszcza klimatu* opublikowanym na łamach „Gazety Wyborczej” w kwietniu 2014 roku). W latach 90. ubiegłego wieku podział w obrębie sztuki współczesnej nie był jeszcze jednak aż tak wyraźny, a poziom szczecińskiego FPMW był porównywalny do innych malarskich konkursów, takich jak Promocje, organizowane przez Galerię Sztuki w Legnicy (od 1989 roku; przeznaczony dla absolwentów krajowych uczelni artystycznych) i Bielskiej Jesieni.

Zawody malarskie

W tym kontekście ciekawy wydaje się przypadek Bielskiej Jesieni, czyli jedynego konkursu post-ZPAP-owskiego, który nadal cieszy się uznaniem środowiska. Bielskiej Jesieni groziła podobna marginalizacja i peryferyzacja jak Promocjom czy FPMW, ale



renomę konkursu podniosło kilka decyzji podjętych przez organizatorów. Po pierwsze, od 1991 roku impreza nie była już współorganizowana przez ZPAP, po drugie, konkurs otwarto na autentyczne autorytety w bieżącym życiu artystycznym. Kluczowym momentem w historii imprezy po 1989 roku wydaje się XXXIV edycja z 1999 roku, kiedy w jury zasiadli między innymi Jolanta Ciesielska, Jarosław Modzelewski i Adam Szymczyk. Grand Prix otrzymał wtedy Wilhelm Sasnal i ten właśnie fakt przyczynił się do najnowszej legendy konkursu. Nie bez znaczenia pozostaje także decyzja o organizacji konkursów dla kuratorów na scenariusz wystawy problematyzującej istotne zjawiska w polskim malarstwie współczesnym (bywały jednak edycje, w których kuratora nominowano bez konkursu, jak miało to miejsce w przypadku Adama Szymczyka). Pokazy takie odbywają się co dwa lata – naprzemiennie z Bielską Jesienią. Jeśli więc nawet kolejne edycje Bielskiej Jesieni nie przynosiły tak spektakularnych odkryć jak to związane z Sasnałem, to emocje wokół konkursu były podtrzymywane dzięki wystawom kuratorskim, które oferowały już konkretniejszą diagnozę stanu malarstwa i prezentowały artystów albo już rozpoznanych, albo takich, którym faktycznie udało się „zaistnieć”. I tak, znów bardzo istotna wydaje się jedna z pierwszych edycji wystaw – *Zawody malarskie* z 2001 roku, kuratorowana przez Adama Szymczyka i prezentująca prace między innymi Paweła Althamera, Cezarego Bodzianowskiego, Agnieszki Brzeżańskiej, Piotra Janasa, Goshki Macugi, Wilhema Sasnala, Moniki Sosnowskiej i Piotra Uklańskiego. Inne edycje tego wydarzenia, choć może nie tak „gwiazdorskie”, także wypadają interesująco: warto wymienić tu choćby wystawę *Piękno, czyli efekty malarskie* z 2004 roku, przygotowaną przez kuratorski duet

Exgirls (Magdalena Ujma i Joanna Zielińska) czy *Iluzję jako źródło cierpienia* Agnieszki Żechowskiej (edycja z 2008 roku). Natomiast słabiej prezentowały się dwie ostatnie wystawy – *Samozapłon* (2012, kurator Michał Suchora) i *Nie-widoki. O pejzażu współcześnie* (2014, kuratorka Jolanta Ciesielska) – co może prowokować pytanie, czy idea wystawy kuratorskiej już się nie wyczerpała. Wskazują na to przypadki innych konkursów, na przykład Triennale Młodych w Orońsku. Wydaje się także, że konkurs dla kuratorów znaczy dzisiaj coś innego niż 10 lat temu. Trudno nie zauważyć, że galerie usytuowane na peryferiach, operujące mniejszym budżetem, nie są może już atrakcyjnym miejscem do zrobienia popisowej wystawy definiującej stan sztuki aktualnej.

Jak na tym tle wypada sam konkurs dla artystów? Tutaj emocji może dostarczać informacja o wysokości wygranej (Grand Prix to 25 000 złotych, druga nagroda opiewa na 20 000, kolejne na 5000 i 2000 złotych). Mniej ich wzbudziły spektakularne odkrycia, które zakończyły się na wspomnianym Sasnału. Nazwiska niektórych laureatów kolejnych edycji biennale zapewne są dziś wielu osobom nieznane (na przykład w 2001 roku laureatem

wyższej. Od tej pory do konkursu mogą się więc zgłaszać również artyści nieprofesjonalni. Jak duże jest zainteresowanie konkursem i jak wiele pracy ma przed sobą jury, dobrze obrazuje skala tegorocznego, XLII biennale. Zgłosiło się do niego 776 artystów, każdy z nich mógł zgłosić od trzech do pięciu prac (przesyłanych w wersji cyfrowej), co w tym roku przyniosło 3282 prace przedstawione jury do obejrzenia i oceny. W drugim etapie jury ocenia już obrazy w oryginale. W tym roku było to 137 prac 50 artystów, z czego do kolejnego, ostatniego już etapu – wystawy konkursowej – przeszło 46 autorów, którzy na pokonkursowej wystawie pokazali 89 obrazów. Jak widać, mimo ogłoszanego od lat końca malarstwa chętnych do pracy z pędzlem nadal nie brakuje.

Konkursem, który zmagają się z podobnymi problemami co Bielska Jesień, jest wrocławski Geppert, również poświęcony wyłącznie malarstwu. Podobnie jak w przypadku Bielskiej Jesieni, jego ukierunkowanie na malarstwo wynika z faktu powiązania konkursu z instytucją, w której tradycyjne podziały gatunkowe ciągle obowiązują. Geppert istnieje od 1989 roku, ale

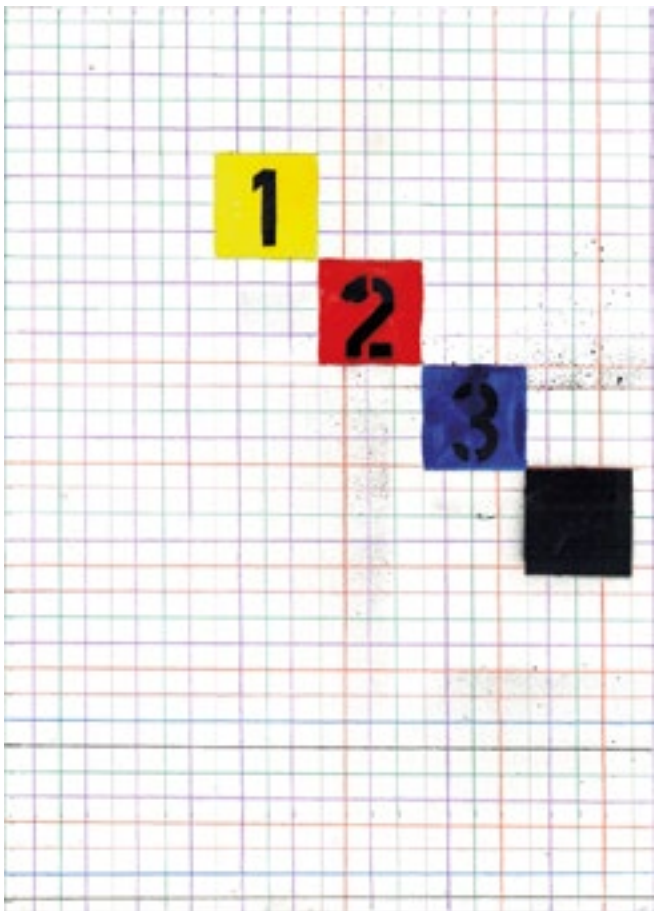
W prasie artystycznej z wczesnych lat 90. można znaleźć ogłoszenia o kolejnych edycjach biennale lub triennale sztuk wszelakich – to one napędzały rodzime życie artystyczne w pierwszej dekadzie transformacji.

został Rafał Borcz, a w 2003 roku uhonorowano Karolinę Zdunek) lub kojarzą się – mimo wszystko – z drugą malarzką ligą (duet Kubiak & Krawczyk, Kamil Kuskowski, Jakub Ciężki czy Ewa Juszkiewicz). Czy to znaczy, że nie było lepszych kandydatów do Grand Prix? Niekoniecznie, ale chyba po prostu jury nie zawsze było w stanie jednogłośnie docenić artystę, który być może najbardziej na to zasługiwał. Przykładem takiej sytuacji jest konkurs z 2003 roku, kiedy Przemysław Kwiek ze swoim cyklem *Awangarda bzy maluje* przegrał z formalistycznymi obrazami Karoliny Zdunek. Na trzecim miejscu uplasował się wtedy Bartłomiej Materka. Nie bez znaczenia pozostaje także choćby edycja z 2003 roku, podczas której w wystawie uczestniczyli tacy artyści jak Przemysław Matecki, Andrzej Tobis, Paweł Książek, Laura Paweła czy Anna Witkowska. Oprócz Pawła Książka (który otrzymał wyróżnienie) nikt z wymienionych nie został w ramach Bielskiej Jesieni doceniony; ci zaś, którym przypadł ten zaszczyt, osunęli się w artystyczny niebyt.

Oczywiście, wypada oddać sprawiedliwość jury Bielskiej Jesieni i przyznać, że z konkursu na konkurs zadanie jurorów jest coraz trudniejsze – liczba zgłoszeń bowiem systematycznie rośnie. Ostatnio jeszcze bardziej, ponieważ w 2013 roku organizatorzy Bielskiej Jesieni postanowili zrezygnować z kryterium posiadania dyplomu wyższej uczelni artystycznej lub statusu absolwenta kierunku artystycznego na uczelni

na początku funkcjonował jako wewnętrzny konkurs wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych imienia Eugeniusza Gepperta. Odbywa się zwykle co dwa lata, choć zdarzały się wyjątki od tej reguły. Dopiero od siódmej edycji w 2005 roku konkurs ma wymiar ogólnopolski i od tego czasu ASP współpracuje z wrocławskim BWA, gdzie organizowana jest wystawa pokonkursowa. Z racji rodowodu imprezy biorący w niej udział artyści muszą być absolwentami wyższej uczelni artystycznej, którą ukończyli w ciągu trzech ostatnich lat. Widać więc, że Geppert funkcjonuje w dość konserwatywnej ramie. Atrakcyjne są za to nagrody (30 000 złotych za Grand Prix, drugie miejsce to 7500 złotych, pozostałe cztery nagrody wynoszą po 5000 złotych). Emocje budzi także procedura nominacji uczestników konkursu. Autorzy nie zgłaszają się sami (jak w przypadku Bielskiej Jesieni), ale muszą zostać wskazani przez zaproszonego do konkursu eksperta. Członkowie Rady Ekspertów reprezentują różne ośrodki artystyczne w Polsce i mogą zaproponować nominację maksymalnie trzech artystów ze swojego regionu. Dzięki temu, przynajmniej teoretycznie, na wrocławskim przeglądzie można zapoznać się z aktualnymi tendencjami w młodym malarstwie obecnymi w poszczególnych częściach Polski. Nacisk na prezentowanie nowych zjawisk wyraża się też w fakcie, że w konkursie można uczestniczyć tylko raz, co

Nazwa	Rok powstania	Organizator	Nagroda główna	Medium	Grupa docelowa	Cykl
Bielska Jesień	1962	Galeria Bielska BWA	25 000 zł	Malarstwo	Artyści niekoniecznie z artystycznym wykształceniem	Dwuletni
Konkurs Gepperta	1989	Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu i BWA Wrocław	30 000 zł	Malarstwo	Artyści z dyplomem wyższej uczelni artystycznej	Dwuletni
Promocje	1989	Galeria Sztuki w Legnicy	Wystawa indywidualna i katalog	Malarstwo	Absolwenci wyższych krajowych uczelni plastycznych	Roczny
Triennale Młodych w Orońsku	1992	Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku	-	Dowolne	Artyści młodego pokolenia	Trzyletni
Rybie Oko	2001	Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej	20 000 zł	Malarstwo, rysunek, grafika, fotografia, rzeźba, instalacja, wideo i inne	Artyści do 35. roku życia	Dwuletni
Artystyczna Podróż Hestii	2002	Fundacja Artystycznej Podróży Hestii	Rezydencja w Nowym Jorku	Malarstwo, grafika, rzeźba, instalacja, fotografia, sztuka cyfrowa, performans	Studenci III, IV i V roku wszystkich kierunków artystycznych uczelni w Polsce	Roczny
Spojrzenia	2003	Fundacja Deutsche Bank	15 000 euro	Dowolne	Artyści do 36. roku życia	Dwuletni
Nagroda Artystyczna Siemens	2006	Siemens Polska, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie	30 000 zł	Dowolne	Absolwenci ostatniego roku Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie	Roczny
Najlepsze Dyplomy	2009	Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku	20 000 zł	Praca dyplomowa	Absolwenci Akademii Sztuk Pięknych (magistranci) z Polski	Roczny
Fresh Zone	2009	ArtBoom Festival	8000 zł dla każdego laureata	Preferowane prace <i>site-specific</i>	Artyści do 30 lat (niekoniecznie z artystycznym wykształceniem)	Roczny
Coming Out	2010	Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie	Indywidualna wystawa w Galerii Salon Akademii	Praca dyplomowa	Absolwenci (studiów magisterskich lub licencjackich) Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie	Roczny
Konkurs Fundacji Grey House	2010	Fundacja Grey House	5000 zł, wystawa indywidualna i wsparcie promocyjne	Grafika, malarstwo, rzeźba, fotografia, wideo, nowe media	Tegoroczni dyplomanci uczelni artystycznych (bez ograniczeń wiekowych) i dyplomanci (do 30 lat).	Roczny
Gdańskie Biennale Sztuki	2011	Gdańska Galeria Miejska	Wystawa indywidualna w Gdańskiej Galerii Miejskiej	Dowolne	Artyści mieszkający na terenie województwa pomorskiego	Dwuletni
Poznań Photo Diploma Award	2011	Fundacja Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Art Stations Foundation, Centrum Kultury Zamek	Wystawa indywidualna podczas Biennale Fotografii w Poznaniu	Fotografia, praca dyplomowa	Dyplomanci uczelni artystycznych z różnych krajów	Roczny
Nagroda Filmowa PISF i MSN	2011	Polski Instytut Sztuki Filmowej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej	500 000 zł na produkcję filmu fabularnego	Film fabularny	Indywidualni artyści, firmy producenckie, instytucje sztuki	Roczny
Griffin Art Space - Lubicz	2014	Fundacja Griffin Art Space, Miesiąc Fotografii w Krakowie	Produkcja teczek kolekcjonerskich, zakup jednej do kolekcji FGAS, wystawa indywidualna w ramach Miesiąca Fotografii	Fotografia	Artyści bez ograniczeń wiekowych	Roczny
Młode Wilki	2014	Akademia Sztuki w Szczecinie	5000 zł lub indeks na uczelnię (w przypadku sekcji Młode Wilki 1/2)	Filmy eksperymentalne, wideo, performans, sound art, rzeźba, instalacja, projekty utopijne	Studenci wyższych szkół muzycznych i plastycznych, niestudiujący, do 25 lat, uczniowie szkół średnich	Roczny



jest elementem odróżniającym tę imprezę od innych tego typu. Jak pokazują listy uczestników i laureatów, kontrowersji wokół Gepperta jest więcej, bowiem wśród dotychczas nagrodzonych znajdują się takie osoby jak Zorka Wollny, Wojtek Doroszuk, Piotr Wysocki, Szymon Kobylarz czy Agnieszka Polska – czyli artystów, których nawet przy dobrych chęciach trudno powiązać z malarstwem. Ukazuje to swoistą schizofreniczność współczesnych konkursów malarskich – kiedy nie wychodzą poza obręb

nagrody Poniatowski z miejsca rozpoczął współpracę z galerią Pikto-gram. I o ile Poniatowski został wyróżniony przez całe jury, to jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że mieliśmy tu do czynienia z konfliktem interesów.

Innym problemem, często pojawiającym się przy okazji kolejnych edycji konkursu, jest ustalona przez regulamin granica wiekowa – uczestnicy Gepperta z reguły mają nie więcej niż 30 lat, co niejednokrotnie uniemożliwia udział w konkursie artystom bardziej świadomym swojego warsztatu. Szczegółowo pisał o tym w 2007 roku w „Obiegu” Piotr Stasiowski, zasiadający w jury ósmej edycji konkursu. Z jednej strony, rozumiejąc, że konkurs ma na celu promocję debiutantów z różnych ośrodków, także takich o słabej strukturze promocyjnej, Stasiowski zauważał, że taka granica wiekowa może prowadzić do zalewu pracami niedojrzałymi i „studenckimi” (*O nieświeżym malarstwie. Kilka gorzkich uwag o odpowiedzialności. Z punktu widzenia kuratora generalnego*, „Obieg”, 04.11.2007). Jeśli zaś wierzyć komentarzom krytyków, ów „zalew” faktycznie ma miejsce przy każdej edycji imprezy.

Młodzi w offie

Obserwując konkursowy pejzaż po 1989 roku, zauważyć można przede wszystkim jedną zasadniczą tendencję. Jeśli przed tym czasem dominowały konkursy nastawione na promocję określonego medium artystycznego, które umożliwiały pokazanie się właściwie wszystkim reprezentantom tego rodzaju sztuki bez względu na wiek, to po 1989 roku stopniowo pojawiają się konkursy przeznaczone dla młodych artystów, dla których start w przeglądzie ma stanowić trampolinę do kariery. To bardzo znaczące przewartościowanie, charakterystyczne dla neoliberalnych reguł gry, według których zaczynał funkcjonować peryferyjny *art world*. Pierwsze w szeregu tego rodzaju konkursów są legnickie Promocje (Geppert pozostaje jednak trochę z tyłu, gdy wziąć poprawkę na to, że zyskał on właściwy kształt dopiero w 2005 roku) oraz Triennale Młodych w Orońsku, organizowane od 1992 roku. Kilka lat później na podobnych zasadach zaczęło działać Biennale Rybie Oko, organizowane przez Bałtycką Galerię Sztuki Współczesnej w Słupsku. Wydaje się, że szczególnie te dwie ostatnie imprezy mają istotne znaczenie dla kształtującej się na przełomie wieków młodej sceny artystycznej.

Obserwując konkursowy pejzaż po 1989 roku, zauważyć można przede wszystkim jedną zasadniczą tendencję. Jeśli wcześniej dominowały konkursy nastawione na promocję określonego medium artystycznego, to po 1989 roku stopniowo pojawiają się konkursy przeznaczone dla młodych artystów, dla których start w przeglądzie ma stanowić trampolinę do kariery.

malarstwa, krytykowane są za zachowawczość; kiedy nagradzają artystów spoza medium, tracą tożsamość. Co więcej, system nominowania uczestników przez ekspertów może prowadzić do innego rodzaju dwuznacznych sytuacji, o czym można było przekonać się podczas ostatniej, jedenastej edycji konkursu Geppert w 2013 roku. Grand Prix przypadło wtedy Cezaremu Poniatowskiemu, malarzowi nominowanemu przez Michała Wolińskiego. Co ciekawe, była to jedyna nominacja ze strony tego galerzysty, a po zdobyciu

Triennale Młodych w Orońsku powstało z inicjatywy Jana Berdyszaka i początkowo było pomyślane jako wydarzenie o charakterze poznawczym. Dlatego że pierwotnie odbywało się w Centrum Rzeźby, koncertowało się na medium rzeźbiarskim, jednak swobodnie rozumianym. Wystawę Triennale zawsze poprzedzały seminaria, podczas których „liderzy” (czyli artyści, kuratorzy, krytycy i przedstawiciele instytucji artystycznych) prezentowali sylwetki najbardziej interesujących młodych twórców ze swojego regionu. W czasach, kiedy

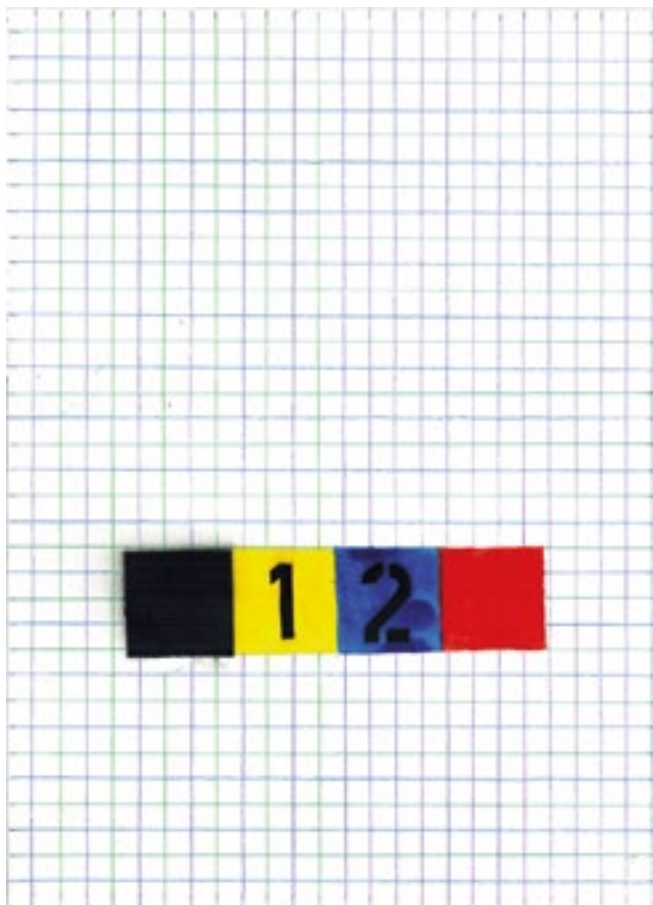
przepływ informacji nie odbywał się jeszcze tak płynnie jak obecnie, Triennale spełniało swoją funkcję i umożliwiało spotkanie istotnych (z dzisiejszej perspektywy) artystów polskiej sceny.

W takiej formule Triennale funkcjonowało przez trzy edycje, które podsumowano w 2003 roku wystawą *Sztuka III RP. Re-prezentacja faktów artystycznych Triennale Młodych*. W 2004 roku stery Triennale przejął Kamil Kuskowski, który stał się kuratorem trzech następnych edycji (w 2004, 2008 i 2011 roku) i poszerzył je o wystawę liderów, czyli artystów sprawujących pieczę nad triennale. Impreza ta straciła więc swój dotychczasowy charakter, ale wybory Kuskowskiego były na tyle dobre, by cieszyła się ona jeszcze względnym uznaniem. Ostateczny regres Triennale nastąpił w 2014 roku, kiedy po raz kolejny ograniczono budżet, a kuratorem imprezy został Leszek Golec, zaś niski poziom wystawy skłonił krytyków do refleksji nad zasadnością imprezy. Triennale było w końcu potrzebne, kiedy system obiegu sztuki nie był jeszcze dobrze rozwinięty, a w czasach jego profesjonalizacji straciło ono na atrakcyjności.

Podobnym przypadkiem jest Rybie Oko. Historia tego konkursu zaczyna się w 2001 roku, kiedy za sprawą Łukasza Gorczyca w BGSW zainicjowano *Wystawę Artystów Najmłodszego Pokolenia Rybie Oko*. Choć pomysłodawcą ekspozycji i jej nazwy jest Gorczyca, to jej kuratorką została performerka Ewa Rybska, pracująca wówczas w BGSW. Cechowała ją progresywna postawa, typowa chyba dla miasta, w którym Władysław Kaźmierczak organizował legendarny Zamek Wyobraźni. To Rybska wybrała artystów mających wziąć udział w wystawie. Jak sama przyznaje na swoim blogu „Performerka” (Polemika do tekstu Piotra Bernatowicza, 14.08.2011), wystawa miała być podsumowaniem ostatnich kilku lat w sztuce, dlatego wzięli w niej udział artyści młodzi, ale już rozpoznani – Rafał Bujnowski, Hubert Czerepok, Marcin Maciejowski, Dorota Nieznalska, Paulina Ołowska, Aleksandra Polisie-wicz, Wilhelm Sasnal, Zbigniew Rogalski czy grupa Magisters. Gośćmi towarzyszącymi wystawie byli Łukasz Guzek i Łukasz Gorczyca, którzy napisali do niej teksty.

Pokoleniowy pokaz w Słupsku okazał się sukcesem, na którego fali w sierpniu 2001 roku BGWS otrzymała pierwsze miejsce w rankingu najciekawszych galerii poza dużymi centrami miejskimi tygodnika „Newsweek”. Była to zapewne wystarczająca zachęta do kontynuowania idei Rybiego Oka, tak więc rok później odbyła się jego druga edycja, a wystawa przekształciła się w biennale. Tym razem jednak była ona próbą poszukiwania talentów i badania twórczości młodych artystów. Nie wypadła ona już tak atrakcyjnie jak pierwsze Rybie Oko, zapewne dlatego że młodych artystów poszukiwano głównie przez ośrodki akademickie (pomocą była także dyskusja na otwartym forum dyskusyjnym internetowego pisma „Hysterics”), a pewne kwestie związane z młodym pokoleniem wybrzmiały rok wcześniej. Zabrakło także charyzmy „Rastra”, który nie patronował już imprezie.

Co jednak istotne, Rybie Oko w naznaczonym idealizmem zamysłu Rybskiej nie było tylko narzędziem służącym do promocji młodych, ale miało być także okazją do twórczej dyskusji i spotkania. Wspominając o trzeciej edycji Rybiego Oka, kuratorka zauważa: „Artyści w 3. Rybim Oku po raz pierwszy byli nawzajem siebie ciekawi. Dzień przed wernisażem, przez 10 godzin siedzieli na podłodze w galerii Kameralnej i pokazywali swoje prace tylko sobie. DVD, projektor, laptop, PC, cisza i głębokie skupienie. To był znaczący obraz, który zachęcał do drążenia jego kontekstów”. Z tego względu Biennale Rybie Oko do dziś funkcjonuje w specyficznej, integracyjnej formule – artyści biorący udział w wystawie są zapraszani do galerii na dwa tygodnie i mieszka-



ją razem w Domu Aktywności Twórczej w Ustce. Stałym elementem biennale jest także autoprezentacja twórczości poszczególnych uczestników konkursu oraz dyskusja z krytykami, zaproszonymi na wernisaż biennale.

Czwartą edycję Rybiego Oka w 2006 roku kuratorowała już nowa dyrektorka Edyta Wolska razem z Romanem Pawłowskim. Wraz z kolejnymi kuratorami zmieniają się zasady biennale, co zapewne miało przyczynić się do zwiększenia atrakcyjności i profesjonalizacji imprezy: pojawiają się nagrody pieniężne oraz jury, w którym w 2006 roku zasiedli Joanna Mytkowska, Roman Lewandowski i Rafał Pawłowski. Działania te jednak miały słabą moc w obliczu postępującej centralizacji życia artystycznego – w 2003 roku w CSW Zamek Ujazdowski odbyła się pierwsza edycja Samsung Art Master i to ten konkurs zyskał rangę najważniejszego wśród zawodów przeznaczonych dla początkujących artystów (a i nagrody pieniężne okazały się większe). Wydaje się więc, że raczej może mieć Ewa Rybska, zarzucająca obecnej formule Rybiego Oka wtórność wobec tego, co dzieje się w centrum. Zauważyć jednak trzeba, że mimo to konkurs ten ma kilka znaczących atutów. W końcu Rybie Oka nadal umożliwia spotkanie ciekawych osobowości z artystycznego środowiska, takich jak Sebastian Cichocki, Piotr Bernatowicz czy Izabela Kowalczyk. Ważne są także nagrody, jak na prowincjonalny konkurs nie aż takie małe: tegoroczny laureat Rybiego Oka, Adrian Kolarczyk, otrzymał 20 000 złotych, a zdobywca drugiej nagrody, Paweł Matyszewski, 10 000 złotych. Wreszcie istotna wydaje się offowa przeszłość konkursu, którą nie mogą się pochwalić jego młodsze od-

i absolwenci uczelni artystycznych, którzy obronili dyplom w ciągu dwóch ostatnich lat), został powiązany z CSW Zamek Ujazdowski, a Spojrzenia, też zorientowane na młodych, ale posiadających już większe doświadczenie artystów (górną granicę wieku to 36 lat), odbywają się w bardziej nobliwej Zachęcie. Z oboma konkursami wiążą się (w wypadku Samsunga należy już użyć czasu przeszłego) wystawa finalistów oraz nagrody pieniężne dla laureatów. Zdobywca pierwszego miejsca w Samsungu otrzymywał 25 000 złotych, w przypadku Spojrzeń nagroda wynosi 15 000 euro. W kontekście konkursów sponsorskich warto wspomnieć też o Henkel Art Award, współorganizowanym przez wiedeński MUMOK do 2011 roku. Konkurs ten, zorientowany na sztukę Europy Środkowo-Wschodniej, miał szansę na wyrobienie sobie mocnej pozycji w regionie i być może nawet zdeklasowanie takich imprez jak Spojrzenia czy Samsung, ale tak się jednak nie stało. Czyżby konkursy zagraniczne jednak nie miały siły oddziaływania w Polsce? Trochę szkoda, biorąc pod uwagę, jak zamknięty jest obręb sztuki polskiej, co doskonale widać po rotujących nieznośnie nazwiskach uczestników kolejnych, ukierunkowanych tylko na Polskę, konkursów.

Cokolwiek o tym nie sądzić, palma pierwszeństwa przypadła w naszym kraju Spojrzeniom, często porównywanym do brytyjskiego Turnera. Organizowane są na podobnej zasadzie co ich brytyjski odpowiednik (nagrada pochodzi z prywatnych funduszy, ale wszystko odbywa się pod kuratelą narodowej instytucji), jed-

W historii konkursów po 1989 roku kluczowym rokiem był z pewnością 2003. Powstały wtedy dwa konkursy, które przez kilka najbliższych lat miały nadawać tempo życiu artystycznemu – Samsung Art Master i Spojrzenia sponsorowane przez Deutsche Bank. Ich historia pokazuje jednak, że posiadają one umiarkowaną zdolność do wskazywania młodych talentów lub potwierdzania dobrze zapowiadającej się kariery.

powiedniki. Jest to również cechą takich konkursów jak Bielska Jesień czy Geppert, nawet więc jeśli konkursy te trącą myszką, to wygrana w nich może być wyżej ceniona niż w młodszych konkursach.

Sponsorzy przodem

W historii konkursów po 1989 roku kluczowym rokiem był z pewnością 2003. Powstały wtedy w Warszawie dwa konkursy, które przez kilka najbliższych lat miały nadawać tempo życiu artystycznemu w stolicy – Samsung Art Master i Spojrzenia sponsorowane przez Deutsche Bank. Ten pierwszy, stworzony z myślą o artystach rozpoczynających karierę (studenci

nak z mniejszym rozmachem. Brakuje celebrytów, którzy na gali wręczaliby nagrody laureatom, jak również większego zainteresowania imprezą ze strony mediów (raczej nie ma co liczyć na relację z rozdania nagród w Zachęcie w TVN czy Polsacie). Trochę lepiej wyglądało to w przypadku Samsunga, gdzie do jury systematycznie zapraszano gwiazdy polskiego ekranu, takie jak Andrzej Chyra czy Jacek Poniedziałek. Na marginesie trzeba dodać, że obecnie najwięcej blichtru ma gala wręczenia Paszportów „Polityki”, która odbywa się w Teatrze Wielkim w Warszawie, a obok artystów sztuk wizualnych zjawiają się tam twórcy innych gałęzi kultury, co na pewno zwiększa atrakcyjność wydarzenia z perspektywy zwykłego odbiorcy. Oprócz

niedostatków splendoru polskie konkursy artystyczne borykają się z jeszcze jednym znaczącym problemem. Pisząc o czwartej edycji Spojrzeń w 2009 roku, Dorota Jarecka słusznie zauważyła, że nadmiernie eksponuje się w nich obecność sponsorów przez mocne akcentowanie ich nazw w tytułach konkursów (*Czekając na polskiego Turnera*, „Gazeta Wyborcza”, 01.10.2009). Działają to też na niekorzyść samych artystów, których nazwiska, nawet jeśli chwilowo rozbrzysną na firmamencie sztuki, szybko nikną w cieniu samych sponsorów. Nie przez przypadek bodaj najbardziej pamiętną pracą ze Spojrzeń jest *bez tytułu (Deutsche Bank)* Rafała Jakubowicza (który oczywiście nagrody nie otrzymał).

Historia Samsunga i Spojrzeń pokazuje także, że posiadają one umiarkowaną zdolność do wskazywania młodych talentów lub potwierdzania dobrze zapowiadającej się kariery. W pierwszej edycji Spojrzeń pierwsze miejsce przypadło Elżbiecie Jabłońskiej, która wygrała z Pawłem Althamerem, Cezarym Bodzianowskim, Pauliną Ołowską czy Moniką Sosnowską – jak widać, nagroda nie miała większego wpływu na rozwój kariery Jabłońskiej, która w pewnym momencie się zatrzymała, ani też nie wpłynęła na los artystów związanych z Fundacją Galerii Foksal. Incydentalne wydają się także przypadki, kiedy członkowie jury starali się przemycić, oprócz swoich upodobań, także własne interesy, jak miało to miejsce w przypadku Spojrzeń z 2005 roku, kiedy w jury zasiadał Michał Kaczyński, a wśród nominowanych znaleźli się Rafał Bujnowski, Grupa Azorro (wyróżnienie)

Mimo tych niejasności wydaje się, że Samsung i Spojrzenia były stosunkowo udanym duetem, a istniejące pomiędzy nimi zależności czasami jednak mogły sprzyjać wzmocnieniu pozycji artystów tak przynajmniej było w przypadku Radziszewskiego i Molskiej – (*nota bene* ten pierwszy w 2009 roku, czyli niedługo po Samsungu i Spojrzeniach, został nagrodzony Paszportem „Polityki”). Niestety, na skutek niefortunnej polityki Zamku Ujazdowskiego prowadzonej przez Fabia Cavallucciego zakończyła się współpraca tej instytucji ze sponsorem i Samsung Art Master przestał istnieć – jego ostatnia edycja odbyła się w 2011 roku. Z kolei Spojrzenia, osamotnione po stracie partnera, paradoksalnie spoczęły na laurach. Wystawa konkursowa zawsze odbywa się w tych samych, nie takich znowu dużych salach, a impreza wręczania nagród nawet nie próbuje konkurować z Paszportami czy takimi wydarzeniami jak gala wręczenia nagród magazynu „Zwierciadło”, czyli Kryszałowych Zwierciadeł. A przecież na dobrą sprawę wydaje się, że Deutsche Bank i Zachęta są instytucjami dużo bardziej prestiżowymi od psychologiczno-life-stylowego pisma. Należy więc liczyć na inne, prężnie rozwijające się konkursy, które w ostatnich latach zaczęły nadawać ton.

Więcej znaczy mniej

Samsung Art Master nie znalazł jak na razie godnego następcy, ale – co znamienne – ma on obecnie kilku mniej znaczących

Konkursy najczęściej mają za zadanie wspierać i promować młodych twórców, umożliwiając im naukę na uczelni artystycznej czy nawiązanie kontaktów z kuratorami lub potencjalnymi nabywcami ich dzieł. Co jednak z artystami, którzy przekroczyli magiczny wiek 36 lat i nie mają już szansy zawalczyć o tytuł młodego wilczka sztuki?

46 i Michał Budny. Po tej edycji podobne praktyki się skończyły i nastąpił rozbrat z rynkiem sztuki, co też jest charakterystyczne dla polskich konkursów (choć takie przypadki jak ostatni Geppert czy prorynkowa specyfika tegorocznej edycji konkursu Fundacji Grey House mogą wskazywać na to, że ta tendencja się odwróciła). W jury zwykle zasiadają dyrektorzy instytucji artystycznych, kuratorzy, krytycy i artyści, więc przełożenie wygranej na mechanizmy rynkowe nie jest tu takie oczywiste. Podobnie zresztą sam podział wiekowy i funkcjonalny Spojrzeń i Samsunga czasem się rozmywał. Na przykład nagrodzony w 2006 roku w Samsungu główną nagrodą Karol Radziszewski (wówczas dwudziestosześcioletek) już rok później został nominowany do Spojrzeń. Nie wygrał ich (w trzeciej edycji zwyciężył Jan Simon), ale i tak zadziwiająca jest prędkość, z jaką Radziszewski jako początkujący artysta przeskoczył do konkursu dla młodych, ale już uznanych twórców. Podobnym „ekspresowym” przypadkiem była Anna Molska, która w 2006 roku została wyróżniona w Samsungu, w 2007 roku zdobyła w tym konkursie drugą nagrodę i już w 2009 roku zajęła drugie miejsce w Spojrzeniach – niewiele więc czasu upłynęło od jednego konkursu do drugiego, ale co poradzić, skoro i tak na dobrą sprawę oba były przeznaczone dla młodych artystów?

naśladowców. W ciągu ostatnich dwóch lat w widoczny sposób rozwinął się na przykład konkurs organizowany przez Towarzystwo Ubezpieczeń ERGO Hestia SA – Artystyczna Podróż Hestii. Konkurs ten jest organizowany od 2002 roku, ale w zasadzie dopiero edycje z 2013 i 2014 roku cieszyły się względny zainteresowaniem środowiska, w dużej mierze dzięki Magdalenie Kąkollewskiej, nowej prezesce Fundacji APH. Mogą brać w nim udział tylko studenci akademii sztuk pięknych (od 2014 roku regulamin uwzględnia studentów trzeciego, czwartego i piątego roku), a nagrodami są artystyczne rezydencje w Nowym Jorku, Walencji, Polsce lub ostatnio w Berlinie. Konkursowi towarzyszy także wystawa finalistów. W 2014 roku Fundacja AHP otworzyła w Warszawie Pawilon Sztuki, gdzie organizuje wystawy uczestników konkursu. Mimo to obserwując dwie ostatnie edycje APH, można było odnieść wrażenie, że podobnie jak w przypadku Samsunga pierwsze skrzypce gra tu znowu sponsor, a jego podmiotowość jest nawet bardziej widoczna niż w przypadku przeglądu w Zamku Ujazdowskim. Wrażenie to jest tym silniejsze, że konkurs APH wydaje się wydarzeniem skierowanym nie do środowiska artystycznego, ale biznesowego. Na wernisażach wystaw finalistów

można spotkać raczej pracowników Hestii niż reprezentację kuratorów, krytyków i artystów, a jedną z atrakcji takich wystaw są na przykład dzieła stworzone na zlecenie korporacji, mające stanowić materializację artystycznej wizji na temat tej firmy. Trzeba jednak zarazem przyznać, że ambicje organizatorów rosną i z roku na rok konkurs prezentuje się lepiej. W końcu jeszcze niedawno wystawy APH odbywały się w takich miejscach jak Galeria aTAK czy Pawilon Sztuki w Krakowie, ale już w 2013 roku zorganizowano ją w poznańskim Arsenale, a rok później w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Z kolei w jury ostatniego konkursu zasiadli między innymi Sebastian Cichocki, Bogna Świątkowska, Michał Suchoła czy Agnieszka Tarasiuk. Laureatem tej edycji został Krzysztof Maniak, którego jedna z prac była eksponowana na wystawie *Co widać* w MSN, co jest istotnym zbiegiem okoliczności i zasadne wydaje się pytanie, czy wygrana w APH wywrze jakiś wpływ na jego karierę. Jak na razie artysta gorączkowo bierze udział także w innych konkursach (w 2015 roku uczestniczył w Biennale Rybie Oko, został także finalistą Konkursu Grey House).

W 2010 roku do grona konkursów dla młodych artystów dołączył także wspomniany już Konkurs Fundacji Grey House, który odbywa się corocznie w Krakowie. Uczestniczyć mogą w nim dyplomanci i absolwenci szkół wyższych o profilu artystycznym (do trzydziestego roku życia). Tym, co wyróżnia Konkurs Fundacji Grey House, jest jego wyraźnie sprofilowanie na rynek sztuki (w jury tegorocznego konkursu zasiadają też galerzyści). Impreza więc ma za zadanie nie tyle wychwycenie nowych zjawisk w młodej sztuce, co wyłowienie dobrze zapowiadających się, ambitnych jednostek i być machiną, która pomoże zaistnieć im na rynku. W jury konkursu zasiadają wyłącznie kuratorzy, najczęściej związani z konkretnymi instytucjami wystawienniczymi – w domyśle jury wybiera więc osobę, z którą potencjalnie chciałoby później współpracować przy wystawach lub w swoich galeriach. Istotnym punktem w regulaminie konkursu jest także wymóg przedstawienia planu działań artystycznych na rok kalendarzowy po przyznaniu stypendium (5000 złotych). Zwycięstwo w KFGH jest więc nie tyle nagrodą za udaną pracę lub talent, ale rodzajem marchewki, która ma motywować laureata do dalszych działań. Wygrana w konkursie FGH jeszcze o niczym nie świadczy, daje co najwyżej pewne możliwości, które można wykorzystać bądź nie.

Uczelni pomocna dłoń

Osobną kategorią w konkursach dla młodych są inicjatywy, z którymi wychodzą uczelnie artystyczne. Jednym z pierwszych takich konkursów był oczywiście Geppert (obecnie ogólnopolski), a teraz o uwagę publiczności walczy co najmniej kilka innych. Pierwszym nasuwającym się przykładem jest Coming Out, czyli Wystawa Najlepszych Dyplomów ASP w Warszawie. Organizowana od 2010 roku, jest wydarzeniem wewnątrzuczelnianym, a uczestnicy wystawy wybierani są przez Rady Wydziałów ASP. Od innych wystaw dyplomowych ASP Coming Out różni się jednak tym, że jego organizatorzy dokładają znacznych starań do promocji wydarzenia, a od 2012 roku jego częścią jest konkurs na najlepszą pracę na wystawie, którą wskazuje jury złożone z niezależnego gremium wybitnych osobowości spoza uczelni (dyrektorów, kuratorów i krytyków). Laureat konkursu może liczyć na własną wystawę indywidualną w galerii Salon Akademii, co dla absolwentów rozpoczynających indywidualną karierę może być interesującą propozycją. Pozostaje jednak pytanie, co taka wystawa, właśnie w tym miejscu, oznacza – czy jest to pierwszy krok ku sławie, czy po prostu zapowiedź dalszej współpracy z uczelnią w charakterze asystenta?

Być może ciekawszą formułą na konkurs na najlepszy dyplom ma impreza organizowana przez gdańską ASP, o charakterze międzyuczelnianym. Konkurs jest organizowany od 2009 roku i towarzyszy mu wystawa w Zbrojowni Sztuki, a także w innych miejscach (między innymi w Gdańskiej Galerii Miejskiej). Laureaci konkursu mogą liczyć na nagrody pieniężne (pierwsza nagroda opiewa na 20 000, więc niemało), a prestiż konkursu ma podkreślać międzynarodowe jury (od tego roku). Studenci znudzeni konkursami krajowymi powinni zaś pomyśleć o uczestnictwie w Poznań Photo Diploma Award, organizowanym przez poznański Uniwersytet Artystyczny. Jest to konkurs międzynarodowy – co już samo w sobie robi w prowincjonalnej wciąż Polsce duże wrażenie – a jego finaliści mogą liczyć na pokaz swoich prac zarówno na wystawie zbiorowej w Polsce (w tym roku wystawa odbywa się w galerii Słodownia +1 w Starym Browarze), jak i w zagranicznej instytucji (w tej edycji konkursu jest to Maison de la Photographie w Lille; wystawa odbędzie się w styczniu 2016 roku). Ponadto prace finalistów zostaną pokazane także podczas dziewiątej edycji Biennale Fotografii w Poznaniu, a laureaci mogą spodziewać się nagród finansowych.

Być może nie z takim rozmachem jak poznański, ale także interesująco wypada konkurs Młode Wilki, organizowany przez Akademię Sztuki w Szczecinie i przeznaczony dla artystów (uczących się bądź nie) do dwudziestego piątego roku życia. Jest to konkurs nowy – jego pierwsza edycja odbyła się w 2014 roku, zapełniając lukę po niedłuzszym Festiwalu Sztuki Młodych Przeciąg, organizowanym przez szczecińską Zachętę Sztuki Współczesnej (odbyły się trzy edycje, w 2007, 2009 i 2011 roku). Młode Wilki mają spełniać kilka funkcji. Z jednej strony są elementem budującym pozycję nowo powstałej Akademii Sztuki: z racji profilu tej instytucji konkurs jest określany jako festiwal obrazu i dźwięku. Żeby podkreślić tę rolę, w zeszłym roku przy okazji konkursu zorganizowano konferencję naukową poświęconą problemowi dydaktyki w zakresie nowych mediów oraz program warsztatowy przygotowany we współpracy ze studentami Sound Studies berlińskiego Universität der Künste. W tym roku została uruchomiona także sekcja Młode Wilki 1/2 przeznaczona dla uczniów szkół średnich – wygraną jest indeks Akademii Sztuki. Progresywny profil szczecińskiej uczelni jest tutaj dodatkowo podkreślony przez eksperymentalny charakter konkursu – w tym roku zrezygnowano z podziału prac na kategorie, a ich pokaz przyjmie formę indywidualnego wystąpienia nominowanego w sali teatralnej Akademii Sztuki. Dzięki temu uczestnicy konkursu będą mogli zaprezentować się w dowolny sposób, przez wykład, performans czy koncert. Możliwe jest także zaprezentowanie projektów, których materializacja jest niemożliwa ze względu na ich utopijny charakter. W zeszłym roku w jury zasiadli reprezentanci uczelni, artyści (Katarzyna Krakowiak i Michał Libera) oraz galerzysta Dawid Radziszewski. Co ciekawe, ten ostatni zaprosił później laureata konkursu (Piotr Urbaniec) do wystawy w swojej galerii, nieformalną częścią nagrody głównej było więc także zainteresowanie i pomoc galerzysty. W tym roku w jury nie zasiada jednak żaden właściciel galerii, wydarzenie to trudno więc uznać za regułę tego konkursu.

Coaching konkursowy

Opisane do tej pory konkursy mają za zadanie wspierać i promować młodych twórców, umożliwiając im naukę na uczelni artystycznej czy nawiązanie kontaktów z kuratorami lub potencjalnymi nabywcami ich dzieł. Co jednak z artystami, którzy przekroczyli magiczny wiek 36 lat i nie mają już szansy zawałczyć o tytuł młodego wilczka sztuki? Dla starych wyjadaczy najbardziej

atrakcyjną możliwością jest zapewne konkurs na Pawilon Polski w Wenecji. Jest to co prawda konkurs dla kuratorów, ale artysta, który dostąpi zaszczytu pokazania swoich prac w tym miejscu, na pewno może liczyć na wzmocnienie swojej pozycji rynkowej i środowiskowej. Taką szansę mają jednak nieliczni. Niedoceniona reszta może ewentualnie pocieszyć się nagrodami o charakterze symbolicznym, takimi jak na przykład Nagroda imienia Katarzyny Kobro, powstała z inicjatywy Galerii Wschodniej, a obecnie działającej pod patronatem Muzeum Sztuki. Kolejną ewentualnością jest uczestnictwo w konkursach organizowanych przy festiwalach takich jak Digital_ia, inSPIRACJE (gdzie nacisk położony jest na temat), Miesiąc Fotografii (sponsorski konkurs Griffin Art Space – Lubicz) albo konkursach promujących lokalne środowiska, jak choćby Gdańskie Biennale Sztuki organizowane od 2010 roku przez Gdańską Galerię Miejską. Pewną alternatywą są tu także konkursy prasowe, jak Gwarancje Kultury, Pasporty „Polityki”, nagroda „Arteonu” czy kwartalnika „Exit” (który niestety zakończył działalność w 2014 roku). Najważniejsze w tej kategorii są Pasporty, do których artyści zapraszani są na zasadzie nominacji (reguła ta obowiązuje od 2004 roku). Wybory nie są tu przypadkowe, a nagradzani artyści cieszą się już z reguły sporym uznaniem. Minusem imprezy jest jednak fakt, że podobnie jak w Spojrzeniach, na organizacji imprezy zyskuje przede wszystkim sam organizator. Z kolei ranga konkursu „Arteonu” dramatycznie obniżyła się po zwrocie konserwatywnym, jaki przeszło to pismo w ostatnich latach, a po przyznaniu nagrody The Krasnals część laureatów z lat wcześniejszych zwróciła swoje nagrody (Kamil Kuskowski, Piotr Bosacki, Zorka Wollny). Wypada więc zapytać, jakie właściwie znaczenie mogą mieć nagrody branżowych magazynów – nie mogą w końcu one ani zapewnić odpowiedniego nagłośnienia medialnego laureatom, ani pieniężnego zabezpieczenia. Może więc środowiskowe poważanie, ale tylko pod warunkiem, że sam magazyn cieszy się odpowiednim prestiżem?

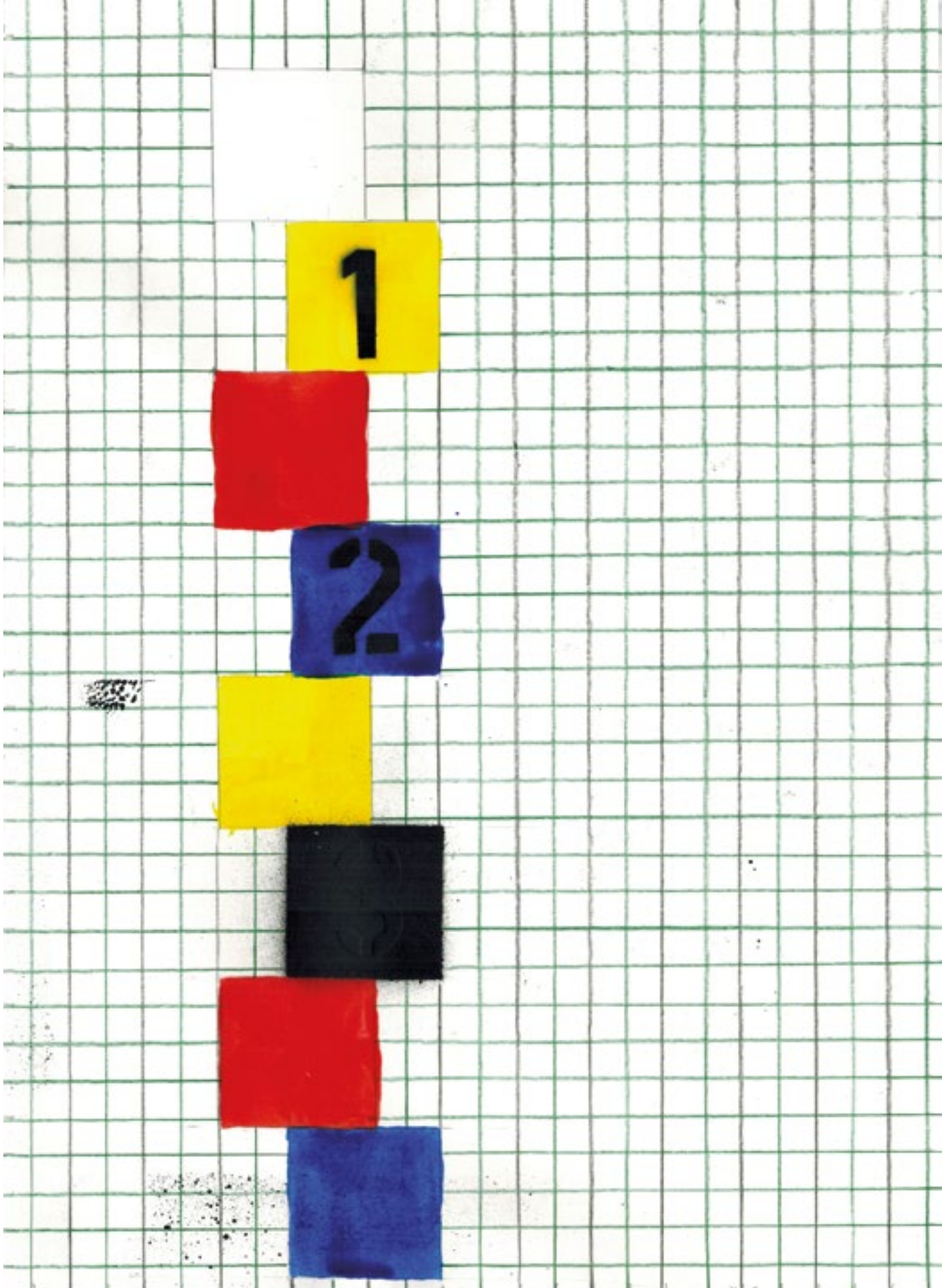
Jeśli już mowa o pieniądzach, relatywnie wysokie wynagrodzenie – 500 000 złotych – przewiduje Nagroda Filmowa przyznawana przez Polski Instytut Sztuki Filmowej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej od 2011 roku. Wynika to jednak z faktu, że za przewidzianą sumę laureat musi wyprodukować film według własnego scenariusza, który wcześniej zaprezentował jury. Nagroda PISF i MSN to zresztą bardzo ciekawy przykład „mecenatu kreatywnego”, który zaczyna kiełkować w Polsce – pieniądze dostaje się po to, żeby wykonać projekt wpisujący się w politykę organizatora. W przypadku Nagrody Filmowej chodzi oczywiście o wspomaganie tak zwanego zwrotu kinematograficznego, jaki według Łukasza Rondudy dokonuje się w polskiej sztuce. Laureat konkursu w ramach wygranej musi więc przejść roczny kurs reżyserii filmowej (chyba że jego doświadczenie reżyserskie wyklucza taką potrzebę) oraz wyprodukować, razem z pomagającym mu producentem lub instytucją sztuki, dzieło filmowe. To zaś następnie może być włączone do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Wygląda więc na to, że Nagroda Filmowa to idealny samograj i choć na bardziej przekonujące jej rezultaty pewnie trzeba będzie trochę poczekać, to jednak można ją uznać za potencjalną wskazówkę dotyczącą kierunku, w jakim rozwijać się będą przyszłe konkursy. Zresztą już dzisiaj wygrana w niektórych imprezach oznacza dla laureata tyle, że musi on zakasać rękawy i wziąć się do pracy – tak to wygląda w przypadku Artystycznej Podróży Hestii czy Konkursu Fundacji Grey House. Według podobnej polityki działają także konkursy organizowane przy festiwalach, czego przykładem jest konkurs Fresh Zone odbywający się w ramach festiwalu ArtBoom. Tutaj też składa się swoją propozycję projektu, który musi odpowiadać hasłu przewodniemu danej edycji festiwalu. Korzyści z takiego postawienia sprawy jest kilka – młodzi twórcy, dla których pomyślany jest konkurs, znów mają szansę się wykazać, a z drugiej strony, organizatorzy festiwalu mogą pochwalić się swoim zaangażowaniem w promocję twórczości nowego pokolenia i krzewieniem ideałów aktywistycznych i animacyjnych.

Wygrana w konkursach coraz częściej oznacza dla laureata tyle, że musi on zakasać rękawy i wziąć się do pracy – tak to wygląda w przypadku Artystycznej Podróży Hestii czy Konkursu Fundacji Grey House. Według podobnej polityki działają także konkursy organizowane przy festiwalach.

Jedynym wyjątkiem od tej reguły był konkurs Obraz Roku imienia Ewy Świtalskiej organizowany przez pismo „Art & Business” (w latach 2001–2005), w którym główna nagroda wynosiła 100 000 złotych. To zastanawiające, że jak do tej pory Obraz Roku nie zyskał zbyt dużej konkurencji, jeśli chodzi o wysokość nagrody. Mówi to też zresztą coś o kondycji konkursów w Polsce, gdzie nagrody, nawet te największe, i tak pozostają stosunkowo skromne. Takie też towarzyszą im emocje.

Więcej znaczy więcej (jednak)

Trudno zliczyć wszystkie konkursy artystyczne w Polsce, biorąc pod uwagę, jak różne status i rangę one miewają. Tych, które przykuwają uwagę lub uchroniły się przed marginalizacją jest około 20, co – trzeba przyznać – jest liczbą niemałą. Warto jednak pamiętać, że większość tych przeglądów to nie twory, które zapełniły pustkę po PRL, tylko następcy równie



rozbudowanego systemu skonstruowanego przez ZPAP. Konkursów w Polsce zawsze było dużo, w zależności od czasów pełniły one jednak różne funkcje. Te obecne mają przede wszystkim wpływać na rozwój kariery artystów. Jednak teraz, w dobie konkursowej nadprodukcji, jest nawet niemożliwością, żeby wszystkie przeglądy w Polsce odznaczały się taką samą sprawczością rynkową i windowały artystów na wysokie pozycje. Konkursów w Polsce jest coraz więcej, ale wszystkie one utrzymują się na mniej więcej średnim poziomie i podobna jest ich skuteczność w kształtowaniu artystycznych realiów. Dla samych artystów mają one znaczenie z reguły doraźne, a śledząc rotację nazwisk uczestników, łatwo zauważyć, że często osoby, które zdobyły laury w jednym konkursie, od razu aplikują do następnego, licząc na kolejne profity. Biorąc pod uwagę, że w jury tych konkursów często zasiadają te same osoby, okazuje się, że funkcjonujemy w zamkniętym systemie, zupełnie wyzbytym jakiegokolwiek symbolicznego znaczenia.

decentralizacji. Nie każda edycja konkursu gwarantuje odkrycie nowego talentu, ale za to każda zapewnia możliwość zorganizowania wystawy, wsparcie projektu lub finansową nagrodę, co z punktu widzenia artystycznego prekariatatu jest nie lada gratką. Konkursy bez wątpienia odgrywają istotną rolę w rozwoju systemu sztuki i są użytecznym mechanizmem, dzięki któremu młodzi artyści mogą zaistnieć na salonach. Dla wielu jest to jedyna szansa, żeby zawalczyć o swoją karierę, przygnębiona jest więc myśl, że możliwości te kończą się po przekroczeniu pewnej granicy wiekowej. Z tego względu katalogi konkursów często wyglądają jak spisy zapomnianych i odrzuconych – wiele nazwisk, które można tam znaleźć, nic dziś nie mówi. Może więc paradoksalnie potrzebnych jest jeszcze więcej konkursów, przeznaczonych jednak dla twórców dojrzałych? Jeśli przyjmujemy, że liczba konkursów w Polsce świadczy o sile naszego systemu artystycznego, to tak. Temu wzrostowi ilościowemu powinien jednak towarzyszyć także rozwój

Trudno zliczyć wszystkie konkursy artystyczne w Polsce, biorąc pod uwagę, jak różne status i rangę one miewają. Tych, które przykuwają uwagę lub uchroniły się przed marginalizacją jest około 20, co – trzeba przyznać – jest liczbą niemałą.

Słabości mechanizmu konkursowego w Polsce można w pełni zrozumieć, jeśli porówna się rodzime konkursy do inicjatyw, które także biorą pod lupę twórczość młodych, ale z zupełnie innej strony. Dobrym przykładem jest tutaj projekt Kurator Libera zorganizowany przez BWA Wrocław w 2013 roku. W tym wydarzeniu też chodziło o wyłonienie najciekawszych osobowości twórczych, jednak proces ich poszukiwania był diametralnie inny. Grono ekspertów zastąpiła gwiazda sztuki współczesnej, która dokonała subiektywnego wyboru podczas „castingu”. Co więcej, był to wybór mistrza poszukującego początkujących twórców, z którymi zdecydował się współpracować i podzielić swoim doświadczeniem; rezultatem ich współdziałania była wystawa *Artysta w czasach beznadziei*. Jakże emocjonująco brzmi to w porównaniu z obradami jury, których „wyroki” zwykle kojarzą się raczej z artystycznym kompromisem niż objawieniem nowego talentu! Inicjatywa zaaranżowana przez BWA Wrocław okazała się też bardzo skuteczna, przynajmniej w wypadku artystki, która została okrzyknięta objawieniem wrocławskiej wystawy. Co znamienne, artystka ta – czyli Honorata Martin – podobnie jak inni wcześniej startowała w konkursach i była nawet w nich wyróżniana i nagradzana (trzecie miejsce w Geppercie w 2011 roku). Sławę przyniósł jej jednak dopiero Kurator Libera, na którym zresztą mogła zaprezentować się w sposób wymykający się konkursowym regulaminom. Dziś Honorata Martin jest na takiej pozycji, że to nie ona musi żałować braku nominacji do konkursu Spojrzenia, lecz Spojrzenia tracą na nieobecności Martin.

Takie przypadki jak Kurator Libera to jednak wydarzenia wyjątkowe i na tym zresztą polega ich urok. Większość konkursów nie może pochwalić się taką atrakcyjnością, mają za to inną, fundamentalną zaletę – są imprezami przewidzianymi na lata i mają do zrealizowania permanentną misję, zarówno jeśli chodzi o pomoc artystom, jak i promocję regionu, co jest możliwe dzięki ich

jakościowy, co – biorąc pod uwagę sposób, w jaki funkcjonują dziś polskie instytucje i jaka jest mentalność sponsorów – może być największym wyzwaniem na przyszłość. Przeciwników dużej liczby konkursów odsyłam zaś do Czech, gdzie funkcjonuje tylko Nagroda Jindřicha Chalupeckého, jest ona jednak bardzo prestiżowa. Jeśli denerwuje was konkursowy nadmiar, wyobraźcie sobie sytuację, w której konkurs jest tylko jeden. Czy ta perspektywa wydaje się wam zachęcająca, drodzy studenci, artyści, kuratorzy i galerzyści?



WNOŚCIE WÓB

I AM THE PROPHETIC
 PRINTER! I PAINT
 THE FUTURE! DESTINY
 GUIDES MY HAND!
 I DARE YOU TO STEP
 FORWARD AND LET
 ME SHOW YOU WHAT
 FATE HAS IN STORE
 FOR YOU I DO NOT
 GUESS! IT WILL ALL
 BE IN BLACK AND
 WHITE BEFORE
 YOUR OWN EYES!



#1

"untitled" (PRZENICOWANY BUT)
 2015, TECHNIKA WŁASNA



po 20 latach
 milczenia dostar
 ponownie swoje 5 minut,
 jednakże niezauważony
 przez media, usunął
 się ponownie w cień

...a jeśli tak to był
 żart dość niskich lotów
 to było zastosowanie teorii
 postkolonialnej do własnej
 przestrzeni symbolicznej...

WSPÓŁZAWODNICTWO.
 ZAPROJEKTOWAĆ
KSIĄŻKOWA
 MACTYLIACI DLA
 HARTIACI



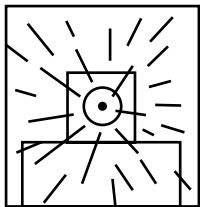
w swych pracach
 staram
 się mieszać porządki,
 używam
 poślednich materiałów,
 castorama często...
 tutaj umieściłem .
 stojowy
 kwiatnik w rogu
 ponad lampę
 namalowaną transparentnym
 lakierem,
 inspirowuję się rogami
 pomieszczeń
 mocno...



a widziałeś
 instagrama Sokola?



ME ODE WILCZKI ŚWIATA SZTUKI
 W DRODZE PO STYPENDIA MKIDN
 (OSTATNIA SZANSA, PRZEZ NAJBLIŻSZE
 4 LATA KONIEC Z GRADIENTAMI
 I PRYWATNYMI NARRACJAMI)



Polski street art na rynku dóbr symbolicznych

TEKST: Adam Jastrzębski

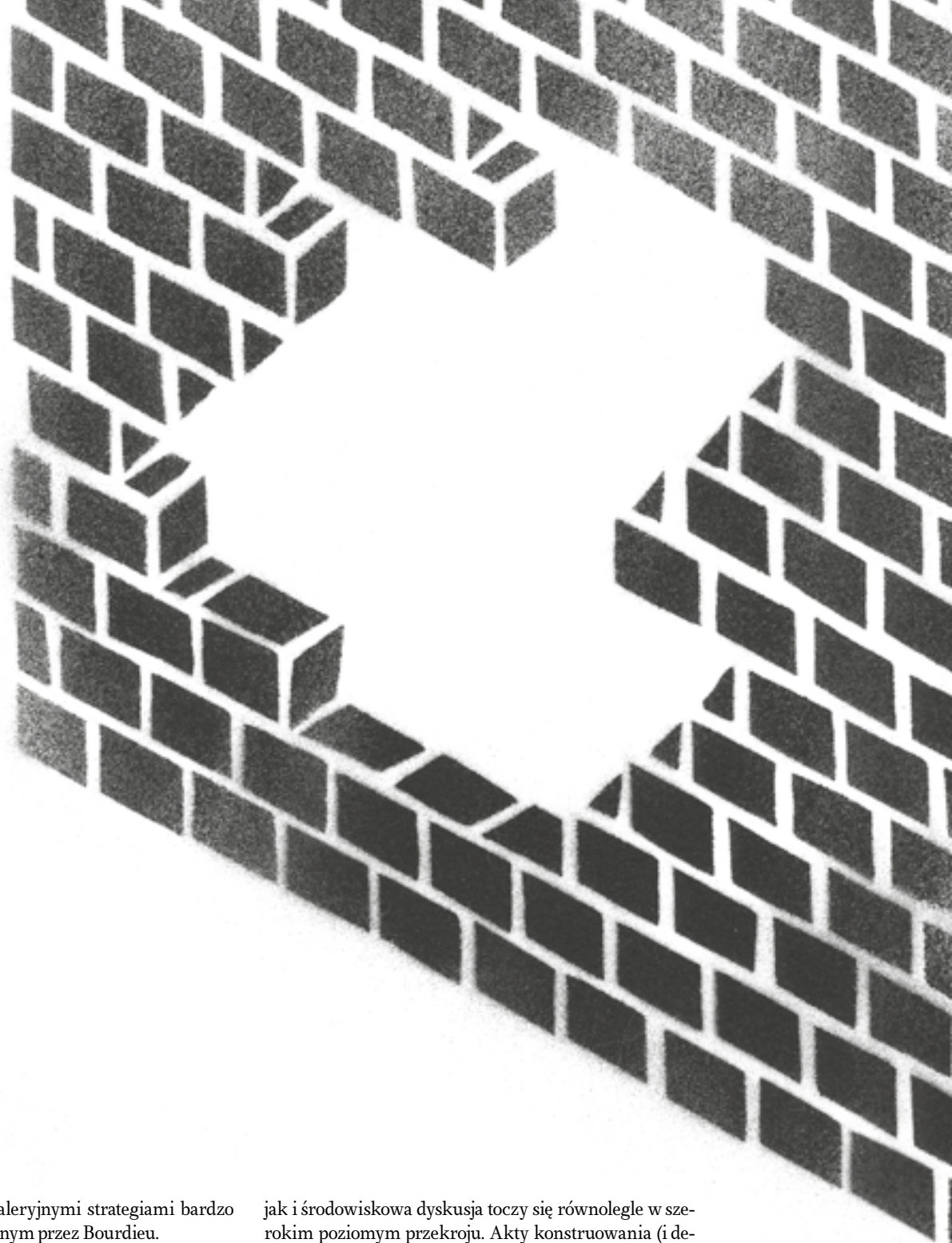
ILUSTRACJE: Mariusz Waras

Strukturalne spojrzenie Pierre'a Bourdieu na zjawiska współtworzące świat sztuki wydaje mi się niezwykle atrakcyjne dla analizy sceny streetartowej w Polsce (i zapewne nie tylko tu). Szczególnie jego koncepcja pola produkcji kulturowej i opisane w jej ramach strategię dość mocno współgrają z podejmowanymi ostatnio przez różne środowiska próbami komercjalizacji twórczości artystów streetartowych.

Koncepcja pola ustrukturyzowanego poprzez system subpól, czyli względnie autonomicznych obszarów, w których może panować specyficzna kulturowo-ekonomiczna mechanika, okazuje się doskonałym narzędziem opisu zjawiska, którego tożsamość ukształtowała się na podstawie silnie wyrażonego postulatu autonomii względem różnych pól władzy. Jednak, co znamienne, autonomia ta (i tak zawsze względna) stała się następnie przedmiotem gry różnych sił i postaw, zarówno ze strony oficjalnego, głównego pola sztuki, jak i jego streetartowego subpola. Terminy i pojęcia zaproponowane przez Bourdieu stanowią w tym przypadku porządkującą ramę dla wyszczególnienia tych postaw i związanych z nimi oddziaływań. Kwestia względnej i spornej autonomii street artu jest

jednak ciekawa nie tylko jako zjawisko konstytutywne dla tego subpola, ale też kluczowe dla analizy postaw ujawniających się w ramach procesu komercjalizacji street artu, gdyż właśnie autonomia ma przemieniać się tu w formę kapitału symbolicznego w ramach jednej z opisanych przez Bourdieu skrajnych strategii ekonomicznych.

Adekwatność kategorii Pierre'a Bourdieu w stosunku do polskiego rynku streetartowego uderza tym mocniej, że jest on zjawiskiem o skali embrionalnej w stosunku do rynku, którego realia są przedmiotem analiz tego badacza, i w zasadzie cały mieści się w granicach błędu statystycznego wszelkich importowanych z Zachodu analiz. A jednak skromna scena streetartowa jest niejako



spolaryzowana między galeryjnymi strategiami bardzo bliskimi tym przedstawionym przez Bourdieu.

Formowanie się pola i zagadnienie definicji

Już na wstępie chciałbym powiązać obserwowane przeze mnie mechanizmy wyłaniania się pola streetartowego, które tu przedstawię, z pewną roboczą i zdecydowanie strukturalną definicją streetartu. Formułowanie definicji zjawiska, jakim jest street art, jest problematyczne nie tylko dlatego, że zjawisko jest wciąż żywe, ale przede wszystkim ze względu na sposób, w jaki badacze docierają do street artu. Głównym kanałem komunikacyjnym jest tu internet i zarówno streetartowa samoświadomość,

jak i środowiskowa dyskusja toczy się równolegle w szerokim poziomym przekroju. Akty konstruowania (i dekonstruowania) definicji mają miejsce równolegle w niezliczonych środowiskach na świecie, a dodatkowo proces ten rozgrywa się w dynamicznej relacji z samą twórczością. Internet sprawia też, że przedmiot opisu – światowy streetart – jawi się jako zjawisko fizycznie przekraczające pojemność ludzkiej percepcji, w związku z czym każda definicja i w ogóle wszelka praca badawcza skupiona na samych realizacjach artystycznych odnosi się zawsze do określonego wycinka, próbki, której reprezentatywność jest niesprawdzalna. A przecież już to, co oferuje powierzchnia internetowego ekranu, jest pewną projekcją, zbiorowym wyobrażeniem wyprodukowanym według

określonych kulturowych mechanizmów. Z tego względu wydaje się, że zaufać można tu raczej powtarzalności pewnych procedur generowania się streetartowego pola niż próbować wyczytać tożsamość tej sztuki z magmy obrazów, często anachronicznych lub pozbawionych estetycznej genealogii zagubionej w toku niezliczonych zapożyczeń.

Opierając się na swoich obserwacjach i rozmowach z artystami streetartowymi reprezentującymi różne środowiska, mogę w dużym uproszczeniu opisać proces powstawania środowiska streetartowego w następujący sposób. Jego społeczną bazą jest graffiti, subkultura oferująca pewien model organicznej więzi pomiędzy zagadnieniami estetycznymi a relacjami społecznymi. Uczestnictwo w takiej subkulturze lub nawet ekspozycja na jej kulturowy wyraz stanowi silny impuls: graffiti w swojej radykalnej odmianie sprawia pozory pola doskonale autonomicznego, całkowicie niezależnej monady tkwiącej niewzruszenie pośród chaosu kulturowych interferencji. Graffiti narzuca skończony, względnie stabilny system estetyczny, który – jeśli zostanie zinternalizowany – staje się receptą na poczucie artystycznego spełnienia (zwłaszcza że zgodnie z regułami pola w jego radykalnej odmianie wartość płynie zarówno z wyrafinowania formy plastycznej, jak i z charyzmy i intensywności pracy twórczej). Za sprawą swojego nielegalnego wymiaru graffiti pieczętuje swoją autonomię: dla radykalnego i aktywnego twórcy artystyczne relacje poza polem graffiti mogą grozić problemami prawnymi. Przez swoją sekciarską dynamikę graffiti oferuje więc ułudę artystycznego *perpetuum mobile*, stabilnego systemu poza systemem. Autonomia graffiti (a w każdym razie jej przekonujący pozór) wydaje się niemal prowokacyjna wobec szeregu niespełnionych projektów autonomiczności, kusi jednocześnie jako potencjalny model lub zarodek systemu bardziej rozbudowanego, samoświadomego, o większej wewnętrznej dynamice – krótko mówiąc ciekawszego, a jednocześnie równie autonomicznego. Graffiti oferuje nie tylko silne doświadczenie duchowe, ale też realną społeczną sieć powiązań, która staje się bazą dla projektu, jakim jest street art.

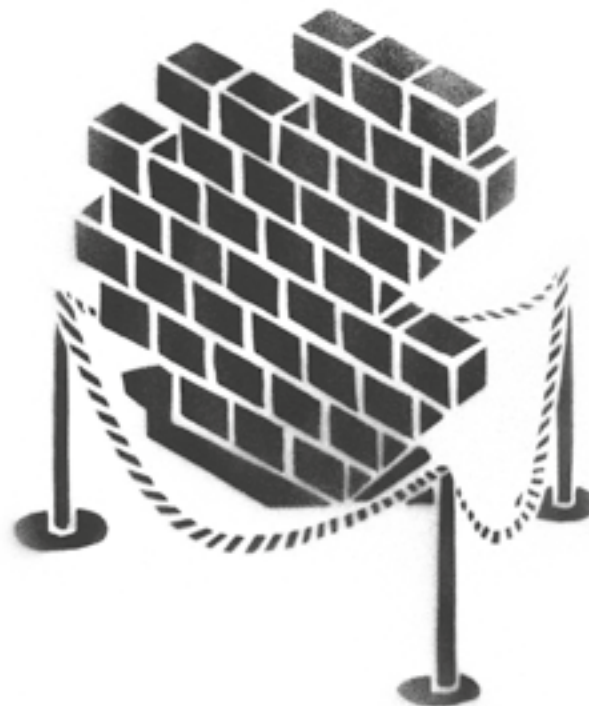
Z kategorię postulatów autonomii wynika cały szereg strategii, postaw, narzędzi i form, których splot konstituuje street art. Na

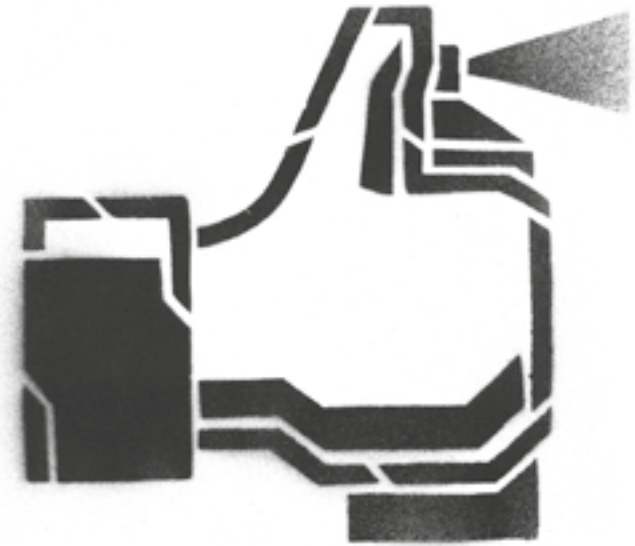
przykład walka o autonomię wobec pola władzy reprezentowanego przez instytucje kultury owocuje kultem radykalnie interpretowanej agory, a egzekwowanie swojego w niej miejsca prowadzi do powstania specyficznych narzędzi mogących skutecznie rywalizować z wielkoformatowymi narzędziami jej zawłaszczania (na przykład gaśnica, wałek, wielkoformatowe plakaty). Obrona autonomii środków produkcji sztuki owocuje całym szeregiem rozwiązań technicznych i estetycznych, jak na przykład szablony, popularyzacja sitodruku i innych względnie dostępnych technik graficznych, dowartościowanie estetyki xero i tym podobne. Również rynek sztuki zostaje wstępnie zanegowany, a na jego miejsce proponuje się alternatywny system środowiskowych galerii oferujących tanio produkty artystyczne adresowane do entuzjastów-amatorów, a symbolicznym ukoronowaniem tej utopii staje się pocztowy obrót wlepek i plakatów oparty na zasadzie handlu wymiennego.

Z opisu tej dynamiki wynika moja strukturalna definicja pola streetartowego w jego heroicznej fazie, która brzmi następująco: wywodzące się z tradycji graffiti pole artystyczne, którego uczestnicy stawiają sobie za cel uprawianie sztuki w przestrzeni publicznej środkami i technikami, które pozwalają na utrzymanie maksymalnej autonomii wobec pola władzy. W tak opisanym polu zaczynają oczywiście funkcjonować przeróżne postawy artystyczne, które nie muszą wcale być zgodne z tymi ideowymi postulatami, podobnie jak osobna historia poszczególnych twórców nie musi być wcale powtórzeniem filogenezy całego pola. Właśnie ten wewnętrzny dynamizm postaw można opisać jako różne sposoby zaprzeczania albo zawieszania autonomii ze względu na różne związane z tym interesy.

Dynamika subpola streetartowego

Przedstawiciele sceny streetartowej rozmaicie traktują autonomię swojego pola względem oficjalnego pola sztuki. Warto tu wyróżnić dwie perspektywy. Najbardziej radykalna interpretacja postulatu autonomii całego zjawiska polega na próbie zbudowania dla autonomicznej sztuki autonomicznego zaplecza krytyczno-metodologicz-





nego, adekwatnego do istoty zjawiska i jego środowiskowej dynamiki. Chodzi tu o takie spiętrzenie kulturowego komentarza przy jednoczesnym utrzymaniu dystansu wobec języka polemik toczących się w głównym polu, aby w autonomicznej sferze wywołać efekt synergii i zacząć produkcję wartości, nad którą główne pole nie ma kontroli. Tego typu kontrkulturowa higiena intelektualna jest oczywiście nieosiągalna, a im obszerniejsze komentarze i autorefleksję generuje pole, tym więcej tropów wikła je w relacje z głównym polem. Wielu artystów interpretuje postulat autonomii nieco łagodniej, jako odnoszący się głównie do własnej praktyki artystycznej, która nie powinna w ich odczuciu być technicznie czy logistycznie zakorzeniona w polu władzy instytucji kultury, ale jednocześnie oczekują, że ich twórczość zostanie doceniona i ostatecznie znajdzie swoją reprezentację na polu głównym. Postawa taka niekiedy jest wdrażana od początku jako świadoma strategia, a kiedy indziej jest efektem procesu „starzenia się” artystów. Może to być zwyczajny proces intelektualnego rozwoju artysty, który w pewnym momencie owocuje jego potrzebą osadzenia swojego streetartowego dorobku (funkcjonującego dotąd jako autonomiczny) w jakiejś większej metastrukturze kulturowej. Kiedy indziej jest to efekt społecznej presji i poczucia pewnej niestosowności uprawiania praktyk stereotypowo przypisanych młodym artystom. W jeszcze innych przypadkach decydujące okazuje się przychodzące z wiekiem poczucie ekonomicznej niepewności. Rozpatrując różne motywacje wpływające na zawieszanie lub waloryzowanie swojej autonomii przez artystów ulicy, warto też wskazać na polityczny charakter pola władzy. Niektórzy twórcy za wszelką cenę unikają uwikłania w relacje z prywatnym kapitałem, ale chętnie oddają się w ręce symbolicznej władzy instytucjonalnego kuratora czy krytyka. Bywa też odwrotnie: za sprawą relacji ze światem biznesu i płynącej stąd finansowej i promocyjnej niezależności artyści konstruują swoją autonomię wobec instytucji.

Z kolei pole również wykazuje różną dynamikę w stosunku do bytu, który ukonstytuował się na jego pograniczu. Artysta streetartowy czasem bywa tu interpretowany jako pochodzący spoza pola „dzikus”, którego atrakcyjność polega na tym, że jest „nieskażony” mechanizmami władzy funkcjonującymi wewnątrz pola. Aby ocalić jego autonomię, którą tak wyraziście manifestuje, należy go pozostawić samemu sobie. Inna perspektywa każe na niego patrzeć jednak raczej jak na dziecko, którym warto się zajmować tym bardziej, im

silniejsze zdolności do przystosowania się i zaakceptowania reguł gry obowiązujących w „dorosłym” polu sztuki ono wykazuje. W takiej sytuacji artysta zmierzający ku głównemu polu znajduje usprawiedliwienie dla rezygnacji ze swojej autonomii w opowieści o artystycznym dojrzewaniu.

Dwie strategie komercyjne

W tak zdefiniowanym i scharakteryzowanym polu można odnaleźć dwie strategie komercyjne, w których wyrażają się dwa spojrzenia na kwestię akumulacji kapitału symbolicznego. Chciałbym je omówić, analizując działania dwóch galerii, które na przestrzeni ostatnich czterech lat podejmowały zaplanowane próby sprzedaży prac artystów z polskiej sceny street art, czyli krakowskiej galerii Art Agenda Nova i warszawskiej galerii V9, z których pierwsza w moim odczuciu konstruuje swoją ofertę prac artystów streetartowych zgodnie z opisaną przez Bourdieu logiką ekonomiczną, a druga według logiki ekonomii zaprzeczanej.

Logiką ekonomiczną, nastawioną na szybki zysk i krótki cykl produkcji kulturowej, zwykle kierują się artyści streetartowi, którzy sami zajmują się sprzedażą swoich prac. Nie mogąc sobie pozwolić na tworzenie długoterminowych strategii ani nie posiadając zaplecza, dzięki któremu mogliby je wdrażać, wytwarzają oni specyficzną formę aktywności artystyczno-usługowej, która zakłada sporą otwartość na oczekiwania klienta. Zwykle nie funkcjonują oni na żadnym specyficznym rynku, do którego oczekiwań mogliby się dostosowywać, dlatego są bardziej skłonni negocjować formę swoich prac z konkretnymi zleceniodawcami. Ponieważ komercyjna gałąź ich artystycznych projektów dewaluuje swoją autonomię jako pierwsza, artyści ci często postrzegają ją jako coś osobnego, mniej szlachetnego, w odróżnieniu od aktywności w przestrzeni publicznej, a przez to łatwiej przychodzi im zaakceptowanie obecności instytucjonalnego pośrednika, którego pojawienie się pieczętuje utratę części autonomii. Z kolei galeria zainteresowana sprzedażą ich prac w duchu logiki krótkoterminowej, która w odróżnieniu od artysty zna swój rynek i oczekiwania klientów, uzyskuje szybko świadomość, że z wieloma artystami street art można negocjować różnego rodzaju ingerencje w charakter ich oferty. W ten sposób prowadzone były między innymi I i II Aukcja Streetartu przygotowana przez Rempex (2011 i 2012),

Niektórzy twórcy za wszelką cenę unikają uwikłania w relacje z prywatnym kapitałem, ale chętnie oddają się w ręce symbolicznej władzy instytucjonalnego kuratora czy krytyka. Bywa też odwrotnie: za sprawą relacji ze światem biznesu i płynącej stąd finansowej i promocyjnej niezależności artyści konstruuje swoją autonomię wobec instytucji.

podczas których twórczość streetartowców została przykrojona do form typowych dla aukcji młodej sztuki, a prace wykraczające poza pewien kanon w ogóle nie zostały uwzględnione w ofercie (na przykład prace wykonane celowo na starych, zniszczonych podobrazach oraz płótnach zdjętych z blejtramów, a także prace komentujące samą koncepcję aukcji). Zresztą pewna grupa artystów street artu zainteresowanych takim sposobem sprzedaży pojawia się od tamtej pory regularnie na licytacjach młodej sztuki organizowanych przez różne domy aukcyjne. Skrajnym przypadkiem omawianej tu strategii dostosowywania oferty do wyobrażeń o guście klienta była aukcja street artu organizowana przez kawiarnię Mito w 2014 roku. Kompletując ofertę, poproszono zaproszonych artystów o dostarczenie prac wykonanych techniką „olej na płótnie”.

Około 2011 roku Galeria Nova zaczęła badać polską scenę streetartową i nawiązała współpracę z kilkoma jej przedstawicielami. Byli to: Sławek Czajkowski (Zbiok), Michał Linow (Pikaso) oraz Dariusz Paczkowski, a później również Mikołaj Rejs i Igor Chołda. Znamienne, że początkowo żaden z wymienionych nie trafił na listę artystów oficjalnie współpracujących z galerią. Galeria zainwestowała za to w produkcję specjalnej streetartowej oferty: obiekty Czajkowskiego, Linowa i Paczkowskiego zostały wydane jako edycja wydrukowanych przemysłowo reprodukcji prac na płótnach o stałym dla wszystkich artystów wymiarze 50 x 70 centymetrów. Egzemplarze zostały podpisane przez artystów i ponumerowane zgodnie z zasadami grafiki warsztatowej, a kolejne nakłady tych wydruków są co jakiś czas wznawiane. Tak stworzona oferta trafiła do sprzedaży przeróżnymi kanałami i przez pewien czas galeria nie umieszczała jej na swojej stronie w ramach oferty oficjalnej. Prace pojawiały się za to na aukcjach młodej sztuki oraz na aukcjach organizowanych przez Art Agenda Nova, a nawet na Allegro. Wyjątkowo wymowne jest to, co stało się z wypromowaną przez galerię pracą Darka Paczkowskiego, która jest doskonałym przykładem zaprzepaszczenia kapitału symbolicznego w niej obecnego na rzecz doraźnego i nieproporcjonalnego zysku.

Szablon Darka Paczkowskiego *Lenin z irokezem* był jednym z kultowych anarchistycznych szablonów obecnych w przestrzeni publicznej Polski późnych lat 80. Szablon ten funkcjonował wtedy bez przypisanego autorstwa, jako wzór udostępniony do kopiowania wszystkim zainteresowanym, dzięki czemu rozpowszechnił się niczym wirus, jako byt autonomiczny nie tylko wobec pola władzy, ale też wobec tradycyjnych mechanizmów dystrybucji sztuki oraz modernistycznej tradycji, w której dzieło związane jest zarówno z określoną materią, jak i trwale powiązane z autorem. Jest to więc nie tylko praca słynna i historyczna, ale też bogata w znaczenia i z pewnością można powiedzieć, że wokół niej zakumulował się pewien kapitał symboliczny. Tymczasem edycja prac wyprodukowana przez Art Agenda Nova w dość surowy sposób gubi całą tożsamość projektu, do którego się odwołuje. Zaprzeczony zostaje tu kontrkulturowy kontekst powstania dzieła, zawieszeniu ulega zasada uwolnionych praw autorskich, rzemieślnicza technika oryginału została zastąpiona drukiem przemysłowym, a co najciekawsze, zmienia się sama forma pracy – szablon został stworzony od nowa, w sposób bardziej dopracowany i estetyczny. Każdy egzemplarz datowany jest konsekwentnie „1987/2012”.

Podobnie problematyczny może wydawać się gest galerii wobec prac Michała Linowa, tym razem z odwrotnych powodów. Zabawa reprodukcją, zapożyczeniami, malarskimi symulakrami i interne-

reprodukcją, zapożyczeniami, malarskimi symulakrami i interne-





towymi reprezentacjami sztuki stanowi jądro praktyki tego artysty, a śledząc ją konsekwentnie, można stwierdzić, że chociaż jest to obszar silnie eksploatowany w sztuce współczesnej, artyście udaje się znajdować tu ciągle nowe, ciekawe tropy. Tym więcej problemów mnoży się, kiedy strategię stosowaną przez artystę w sposób przewrotny i niekiedy krytyczny są użyte w odniesieniu do jego twórczości w sposób jednoznaczny i niewyszukany przez własnego galerzystę.

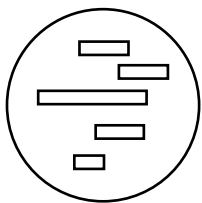
Na przeciwnym biegunie strategii handlowych sytuuje się projekt stworzony około 2011 roku przez galerię V9. W odróżnieniu od Art Agenda Nova, V9 jest galerią środowiskową prowadzoną przez artystów, którzy się płyną z samoorganizacji i stworzenia dużego środowiska oraz instytucjonalnego zakotwiczenia (założona dwa lata wcześniej fundacja) postanowili wykorzystać do przełamania panującej w środowisku praktyki „zleceniowego” reagowania na sporadyczne zainteresowanie klientów i zaproponować zaproszonym do współpracy artystom pewien długoterminowy projekt, którego istotę można sprowadzić właśnie do tego, co Bourdieu nazywa akumulacją kapitału symbolicznego. Co więcej, galerię utworzyło środowisko mające już za sobą dziesięcioletni staż na polu sztuki ulicznej i status środowiska konsekrowanego (w ramach subpola), mającego więc pewną moc powoływania młodszych twórców.

O ile Art Agenda Nova jako podmiot z głównego pola reprezentowała opisaną wcześniej optykę interpretowania sceny street art jako obszaru niedojrzałości, wobec którego można wysuwać oczekiwania

dostosowania się do warunków obowiązujących w głównym polu, o tyle V9 jako podmiot wywodzący się z wnętrza subpola prezentowała kolejno dwie wymienione przeze mnie wcześniej postawy charakterystyczne dla tej perspektywy. Początkowo była to strategia obliczona na utrzymanie maksymalnej autonomii wobec głównego pola i długofalowe budowanie równoległego, autonomicznego obszaru komentacza i krytyki, którego celem było powstanie nowej publiczności, z której wywodzić się miało grono klientów zdolnych doceniać obecną w dziełach wartość wyprowadzoną z zasady autonomii (długi cykl produkcyjny). Taka perspektywa szybko okazała się utopijna i zastąpiła ją strategia polegająca na zachowaniu autonomii w obszarze produkcji sztuki, przy jej równoczesnym zawieszeniu, jeśli chodzi o walkę o reprezentację dorobku i postaw artystów streetartowych w głównym polu. Galeria V9 zaczęła szukać partnerów instytucjonalnych, trzymając się jednak zdecydowanie sektora publicznego, postrzegając aktywność galerii prywatnych (szczególnie Art Agenda Nova) jako większe zagrożenie dla kapitału symbolicznego całej sceny niż częściowe zawierzenie autorytetom z przestrzeni kultury publicznej. Elementem tak pojętej strategii stała się budowana od 2011 roku kolekcja Fundacji Vlep[v]net, której zadaniem było nie tylko prezentowanie wycinka historii polskiego street artu, ale także, a może przede wszystkim, pokazywanie, jak praktyka kolekcjonerska powinna podążać za specyfiką omawianej twórczości, aby tracić jak najmniej zgromadzonego kapitału. W działaniach V9 można odnaleźć tropy typowe dla opisanej przez Bourdieu strategii długofalowej. Galeria stworzyła stajnię artystów w większości reprezentujących jedno środowisko i wspólną estetykę, swoistą „szkołę”, w której wyróżniał się jednak nieco starszy artysta (Andrzej „Bohomaz” Wróblewski), mający w środowisku status twórcy konsekrowanego, jednocześnie będący doskonałym przykładem artysty, który zdobył wysoki środowiskowy prestiż, zachowując jednak w znacznym stopniu swoją autonomię. Galeria V9 wielokrotnie wdrażała też praktyki przywodzące na myśl zjawisko opisane przez Bourdieu jako zaprzeczone przedsięwzięcie ekonomiczne. Przykładem może tu być akcja *Pierwsza Krakowska Aukcja Streetartu* (2012), która w istocie okazała się parodią aukcji dzieł sztuki (w szczególności zaś krytyką działań Rempexu) i chociaż wystawione obiekty były (w większości) prawdziwe, to zdobyć je można było, wykonując zadania sprawnościowe, przez udział w grze miejskiej lub mocno uznaniowe pertraktacje z przedstawicielami V9. Ponadto w aktywności V9 i wypowiedziach związanych z tą galerią twórców można dostrzec powracającą potrzebę wyraźnego dzielenia sceny na sferę konsekrowaną, w której kultywuje się etos autonomii, oraz lekceważoną i zwalczaną sferę komercyjną.

Ocena skuteczności obu opisanych strategii możliwa będzie dopiero z pewnej perspektywy, ale już dziś widać coraz wyraźniej, że ambitna strategia długoterminowa obciążona jest w odniesieniu do realiów polskiego streetartu zasadniczą wadą: heroiczna faza sceny ulicznej trwała u nas dość krótko, więc na długoterminową lokatę trafiło w sumie niewiele kapitału symbolicznego. Zdecydowały o tym okoliczności historyczne: z jednej strony problem z polityczną tożsamością, jaki przeżywała polska kontrkultura po roku 1989, a z drugiej fakt, że kiedy kształtowało się nasze lokalne streetartowe subpole, z Zachodu płynęły już gotowe wzorce eksploatacji zebranego kapitału. Być może więc strategia krótkoterminowa to jedyne podejście adekwatne do realiów polskiego street artu; byłaby to jednak smutna diagnoza dla tego ostatniego.





Warszawa w (od)budowie

TEKST: Piotr Słodkowski

Wojna, odbudowa,
reprywatyzacja, eksmisja.
Polityczna wola i niemoc.
Wystawa *Spór o odbudowę*
pokazuje, że nie da się rozwiązać
współczesnych problemów
Warszawy bez przemyslenia
wydarzeń sprzed 70 lat.

WARSZAWA W BUDOWIE 7.
SPÓR O ODBUDOWĘ
10 PAŹDZIERNIKA – 10 LISTOPADA 2015
DAWNY BUDYNEK IX LO IM. K. HOFFMANOWEJ
KURATOR: TOMASZ FUDALA

58

Od kilku już lat w refleksji naukowej i ruchu wystawienniczym widać zainteresowanie sztuką drugiej połowy lat 40. Okres ten po- ciąga badaczy przede wszystkim punktowo, jako zbiór precyzyjnie wydzielonych problemów, i w jakiejś mierze warstwowo, kiedy je- den wymiar tegoż okresu służy za soczewkę, dzięki której ukazuje im się pełniejszy obraz epoki. Obie postawy na różne sposoby dały się zauważyć w dwóch ważnych tegorocznych wystawach, *Andrzej Wróblewski: Recto / Verso. 1948–1949, 1956–1957* (Muzeum Sztuki Nowo- czesnej) i *Zaraz po wojnie* (Zachęta). W takiej perspektywie binarne ujęcie sztuka nowoczesna – socrealizm zastępuje się o wiele bardziej złożonym opisem, który uprzywilejowuje pracę opartą na źródłach i prezentację studiów przypadków aniżeli tworzenie syntez. Zarazem otwiera się tu przestrzeń na problematyzowanie bardziej ogólnego napięcia, na płaszczyźnie sztuka – wojna – ideologia.

W ten nurt dobrze wpisuje się także siódma odsłona festiwalu i wystawy Warszawa w Budowie, tym razem otwarta pod znamien- nym hasłem *Spór o odbudowę*. Dostrzegam czysto zewnętrzny kontekst rocznicowy (1945–2015), ale jestem przekonany, że to przede wszyst- kim sygnalizowany zwrot w refleksji historyczno-artystycznej za- ważył na tym, że tytuł spajający kolejne cykle Warszawy... zinterpre- towano w ten najbardziej dosłowny sposób. Nie jestem historykiem architektury czy urbanistyki i podczas oglądania ekspozycji nie koncentrowałem się na szczegółach rekonstrukcji specjalistycznych debat; inni zdadzą z tego sprawę znacznie lepiej. Interesowała mnie natomiast problematyzacja tematu tegorocznej wystawy w świetle splotu trojakiemu rodzaju ruchów dowartościowujących, które do- konały się przez zaakcentowanie roli źródeł w rozpatrywaniu sztuki lat 40. (odwrót od deprofesjonalizacji dyscyplin), nacisku na badania podstawowe (w przypadku lat 40. rozbitcie schematycznych narracji), dowartościowania kwestii wojny na styku sztuki (architektury) i ide- ologii. A także, jako że nie poruszam się tylko w przestrzeni dyskur- su, problem dodatkowy, choć właściwie centralny: w jaki sposób te wymienione aspekty znalazły fizyczne odbicie w medium wystawy?

Spór o odbudowę jest niezmiernie pieczołowicie przygotowaną ekspozycją, ale jej największa wartość tkwi gdzie indziej – w tym mianowicie, że zachowuje równowagę między prezentacją materia- łu a jego zdecydowaną problematyzacją, co stanowi podstawę każdej udanej wystawy historycznej. Pokaz otwiera nad wyraz symboliczny



Widok wystawy *Spór o odbudowę*, 7. edycja festiwalu Warszawa w Budowie, budynek dawnej szkoły przy ul. Emilii Plater 29, fot. Bartosz Stawiarski

dokument: film z 1939 roku rejestrujący Warszawę widzianą z niemieckiego samolotu przelatującego nad miastem. Dalej zebrano przejmujące rysunki Tadeusza Kulisiewicza z 1945 roku, które dokumentowały zniszczoną stolicę i już w tamtych czasach stały się niemalże metonimiczną reprezentacją świeżej rany wojny. Tu i w kolejnych salach nie pozostawia się widzowi wątpliwości, że opowiadana mu historia jest – oczywiście – dziejami dwóch komplementarnych ruchów: rujnacji i odbudowy, działań jednego totalitaryzmu i wdrażania drugiego. Niemniej jednak, wystawa ma charakter polemiczny wobec takiego odczytania (po)wojennych dziejów Warszawy, które dość łatwo i – być może – w nieuświadomiony sposób opiera się na prostych afektach; w podobną pułapkę wpada zresztą także refleksja o socrealizmie, długo skażona przez dwa uczucia – najpierw winy, potem wstydu. „Wystawa prezentuje powojenną odbudowę jako sposób wychodzenia z kryzysu. Nie była ona, jak się często dziś uważa, fanaberią jednego systemu politycznego czy decyzją podyktowaną tylko emocjami, ale planowaniem zakorzenionym w dyskusjach urbanistów jeszcze przed zniszczeniem miasta w 1944 roku” – piszą organizatorzy. Wizja odbudowy, którą się uchyla, w swych uproszczeniach i, można zaryzykować, rewanżystowskim zabarwieniu pod pozorami przedstawienia przeszłości reprezentuje przede wszystkim jej późniejszą ocenę – i, ponownie, nasuwa się tu analogia do socrealizmu, skoro tradycyjnie wartościowano go z pozycji wyraźnie poodwilżowych. Innymi słowy, zamiast pojmowania miasta jako obiektu interwencji obcej/nowej polityki, co *nota bene* mieści się w konwencjonalnie hierarchicznym rozumieniu władzy, postawienie problemu sporu o odbudowę wprowadza myślenie oparte raczej na zasadzie sieci, czyli takie, które obejmuje swym zakresem splot wielu „horyzontalnych” relacji rozpiętych między kilkoma odmiennymi rejestrami: czym innym jest związek architektury i propagandy, czym innym pragmatyczna, nie (tylko) ideologiczna relacja między ruinami zabytków a koniecznością szybkiego polepszenia warunków bytowych, czym innym wreszcie teoretyczno-architektoniczne ścieranie się postulatów konserwacji i innowacji...

Konsekwentnie – po zdaniu sprawy ze stanu zniszczeń miasta – opowieść o odbudowie mnoży napięcia z epoki i proponuje współczesne rewizje. Ciekawe, że narracji nie rozpoczyna rok 1945, ale 1944, kiedy rozważano sensowność odbudowy i możliwość przeniesienia stolicy. *Stricte* ideologiczna decyzja, którą wówczas powzięto z poziomu wielkiej polityki, ukazana jest poprzez precyzyjnie zawężone ramy historii, na przykład rekonstrukcję relacji Bolesława Bieruta z architektami czy szczegółową analizę Dekretu Bieruta, która wydobywa strategiczne pytania z epoki („Odbudować? Tak... / ...ale jak?”). Podejście historyczne świetnie współgra tutaj z prezentacją nietekstowych artefaktów, propagandowych filmów i obrazów portretujących prezydenta jako budowniczego stolicy, ponieważ w świetle rzeczowej analizy one same zarazem przypominają i, eksponując, niejako dekonstruują pracę ideologii. Niemniej, materiały, które miały *par excellence* ideologiczny charakter, niekiedy pozwalają traktować się jako prawdziwie, a nie tylko pozornie ważne świadectwa swego czasu. Tak samo jak plakaty i gazety z lat 40., zebrane na wystawie *Zaraz po wojnie*, tak tutaj film Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych o budownictwie mieszkaniowym pokazuje, że w oczach mieszkańców Warszawy po 1945 roku komunizm – poza wszystkim innym – faktycznie mógł być traktowany jako kuszący projekt postępu cywilizacyjnego dla historycznie deprecjonowanych klas społecznych. Podobnie, bo z perspektywy konieczności zaspokojenia najbardziej podstawowych wymogów w powojennych realiach życia ukazano też Biuro Odbudowy Stolicy. Jednostronną ocenę tej



Widok wystawy *Spór o odbudowę*, 7. edycja festiwalu Warszawa w Budowie, budynek dawnej szkoły przy ul. Emilii Plater 29, fot. Bartosz Stawiarski

W kolejnych salach nie pozostawia się widzowi wątpliwości, że opowiadana mu historia jest dziejami dwóch komplementarnych ruchów: rujnacji i odbudowy, działań jednego totalitaryzmu i wdrażania drugiego. Niemniej jednak, wystawa ma charakter polemiczny wobec takiego odczytania (po)wojennych dziejów Warszawy.



instytucji jako narzędzia wcielania stalinowskiej ideologii zastąpiono pytaniem: odbudowywać czy projektować na nowo? – pytaniem postawionym niezmiernie poważnie, gdyż na płaszczyźnie etycznej i ekonomicznej. Wystawa przypomina zatem o przenikających się, ale odmiennych porządkach funkcjonowania architektury. *Stricte* polityczny, czyli ucieleśniający ideologię w bryłach budynków, emancypacyjny, gdyż związany z fantazją o sprawiedliwości społeczno-dziejowej, (po)wojenno-etyczny, bo mający za zadanie ochronę „nagiego życia”, i wreszcie pragmatyczny, ujmujący pozostałe według logiki zysków i strat – one wszystkie zabarwione są jeszcze dyskursem niejako autonomicznym, wymianą architektoniczno-urbanistycznych idei pomiędzy specjalistami. To wewnątrz tego pola rozgrywał się dla przykładu spór o zabytki i granice konserwacji, krążący nie tyle wokół myśli stalinowskiej, ile koncepcji Aloisa Riegla. To również tutaj wypracowano kształt nowego Starego Miasta, który osadzony był bardziej po stronie kreowania wizji historii aniżeli rzeczowej rekonstrukcji.

Znacznemu rozwarstwieniu problemów – a świadomie wybieram tylko te ugruntowane w powojniu, pomijając odnoszące się do współczesności – sprzyja niewątpliwie architektura wystawy, narzucona przez architekturę budynku dawnego liceum ogólnokształcącego przy ulicy Emilii Plater. Chociaż całość zasadniczo trzyma się chronologii, ta jest ledwie ogólną ramą porządkującą, ponieważ w istocie wnętrza pojedynczych klas szkolnych, dalekie przecież od układu amfiladowego, promowały wydzielanie odrębnych zagadnień, zgodnie zresztą z wymogami przywołanej już konwencji „sieciorowej” prezentacji historii. Rozumiem, że wykorzystanie nieużywanego budynku, podniszczonego, w niemal surowym stanie, miało w przypadku wystawy o odbudowie spotęgować efekt realności. Niemniej, tego rodzaju zabiegi wydają się zupełnie zbędne, gdyż, pominąwszy to quasi-iluzjonistyczne działanie, nie pamiętam innej tegorocznej ekspozycji, która traktowałaby widza z taką powagą. Oczywiście, gdy chodzi o wystawy historyczne, standardem jest wykorzystywanie rozmaitych mediów i artefaktów, co wynika z prze-

pracowania dyskusji o reprezentacji przeszłości. I *Spór o odbudowę* to wszystko zachowuje, bardzo rzeczowo. Eksponując w dużej mierze różne artefakty: plansze, mapy, rysunki (artystyczne i architektoniczne), makiety (świetna rekonstrukcja ulicy Nowy Świat), pozwala im się po prostu prezentować jako świadectwa historyczne. Ten gest wystawienia na pokaz – przy zachowaniu różnicy kontekstów – jest równie prosty i równie efektywny, jak w przypadku *Recto / Verso* Érica de Chasseya. Dokumenty, które głównie zaświadcniają, wchodzą tu dodatkowo w ciekawą relację z dokumentacjami współczesnymi, mieszczącymi się w zupełnie innym rejestrze (na przykład wyliczenie kosztu odbudowy kamienicy w 1945 i 2015 roku). To, co prezentowane, stanowi jedną stronę przedsięwzięcia. Drugą jest bardzo obszerny i ciekawie zwizualizowany komentarz kuratorsko-eksperski. Gdy piszę o poważnym traktowaniu widza, doceniam zwłaszcza to, że w tej warstwie wystawy nie stosuje się uproszczeń, bo też i nie oczekuje się, że odbiorca będzie ich wymagał. Pod tym względem *Spór o odbudowę* przyjmuje zupełnie inną strategię niż *Zaraz po wojnie*, która ciężar komentarza przeniosła do skądinąd znakomitego katalogu, na wystawie zostawiając jedynie zwyczajowe noty kuratorskie w każdej sali. Jeśli mam wybierać, uważam, że strategia przyjęta na *Warszawie w Budowie* jest bardziej efektywna.

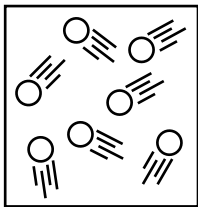
Ta ostatnia, choć niewątpliwie wpisuje się w ten sam nurt, co *Recto / Verso* i *Zaraz po wojnie*, bodaj najciekawiej odświeża formułę wystawy historycznej. Nie popada w uproszczenia ani nie ciąży ku multimedialnemu ożywianiu przeszłości, ale w geście ekspozowania rozmaitych archiwaliów i rekonstrukcji robi to w bardzo atrakcyjny wizualnie sposób. Zarazem oczywiście, tak jak dwa wymieniane pokazy, pozostaje w łączności z akademicką historią sztuki i dzięki temu umożliwia wielostronną dyskusję o nadkruszeniu znanych paradigmatów produkcji i prezentacji wiedzy.

4



Widok wystawy *Spór o odbudowę*, 7. edycja festiwalu Warszawa w Budowie, budynek dawnej szkoły przy ul. Emilii Plater 29, fot. Bartosz Stawiarski





Współczesny spór o przebudowę

TEKST: Jakub Banasiak

Główna wystawa tegorocznego festiwalu Warszawa w Budowie składa się z dwóch części. Pierwsza koncentruje się na powojennej odbudowie Warszawy i to ona – jak się wydaje – spotkała się z największym zainteresowaniem krytyków (szerzej pisze o niej Piotr Słodkowski). Jednak jest jeszcze część druga, usytuowana na górnym piętrze dawnego budynku IX LO im. Klementyny Hoffmanowej – odnosząca się do czasów współczesnych. W ten sposób pieczołowita rekonstrukcja tytułowego sporu z okresu tuż po wojnie zyskuje czytelną funkcję: pokazuje mianowicie, że przestrzenny kształt miasta to kwestia zawsze i ciągle polityczna. Oto – jak sądzę – faktyczna stawka tej wystawy. Zresztą widz dostaje takie wskazówki już w części pierwszej. *Gruz nad Warszawą* Tymka Borowskiego – efektowny cyfrowy fotomontaż góry gruzu wielokrotnie przewyższającej dzisiejsze wieżowce – można czytać przecież metaforycznie: jako ilustrację gigantycznego problemu „wiszącego” nad miastem, a mającego swe źródło w wydarzeniach sprzed 70 lat. Taki punkt widzenia już wprost prezentuje infografika dotycząca reprivatyzacji umieszczona w pobliżu osobliwego *tableau* złożonego z socrealistycznych portretów Bieruta. Drobiazgowy diagram zaczyna się od powojnia, a kończy na rekapitulacji stanu współczesnego prawodawstwa. Całość podsumowuje komunikat: „Potrzeba tylko woli politycznej”. A że z tą nie jest dziś najlepiej, można przekonać się właśnie na piętrze drugim.

Pierwsza część wystawy może działać na widzów jak balsam. To historia nieco nostalgiczna: tragiczna, choć ostatecznie pozytywna. Wspaniałe pokolenie architektów i urbanistów, zbiorowy trud, wielkie dzieło odbudowy, szczytne idee... A to wszystko okraszone hipsterskimi fotografiami Zbyszka Siemaszki (uliczna rewia mody końca lat 50.) i przykurzonymi dokumentami z epoki. Część druga jest jak uderzenie obuchem. Zrazu wkraczamy w krainę bezwładu, głupoty, chciwości i marazmu. Widać to w każdym kolejnym pomieszczeniu. Narracja zaczyna się od najmocniejszej i jednocześnie najbardziej przejmującej części wystawy. To niejako pokaz w pokazie, zatytułowany *W. oskarża* i przygotowany przez aktywistów ze skłotu Syrena. Oglądamy pokój zdewastowany przez tak zwanych czyścicieli kamienic. To przestrzeń poświęcona Jolancie Brzeskiej – najpierw bezpośrednio zagrożonej konsekwencjami reprivatyzacji, następnie inicjującej powstanie Warszawskiego Stowarzyszenia Lokatorów i aktywnie działającej na rzecz obrony praw lokatorów, w końcu – w 2011 roku zamordowanej w niewyjaśnionych do dziś okolicznościach. W „wyczyszczone” z kranów i gniazdek elektrycznych mieszkanie wpleciono symbole ignorancji władz – walające się po podłozie dokumenty i obywatelskie prośby o pomoc, a nawet puste godło (orzeł abdykował – zostało tylko piórko). Są też ślady społecznej aktywności: szablon, zdjęcia z manifestacji, a nawet prasa, na której odbija się ulotki i plakaty. Na jednej ze ścian



Tymek Borowski, *Gruz nad Warszawą*, 2015. Praca prezentowana na wystawie *Spór o odbudowę* w ramach festiwalu *Warszawa w Budowie 7*



Widok wystawy *Spór o odbudowę*, 7. edycja festiwalu Warszawa w Budowie, budynek dawnej szkoły przy ul. Emilii Plater 29, fot. Bartosz Stawiarski

zawieszono storyboard fikcyjnego filmu *Łatwopalna Warszawa* na podstawie pomysłu Jakuba Majmureka. Tytuł nawiązuje do głośnego hasła „Wszystkich nas nie spalicie”, które stało się nieformalnym credo ruchów lokatorskich po zabójstwie Brzeskiej (jej ciało zostało spalone). W krótkim komentarzu Majmurek pisze wprost, że chciał wystawy po prostu „użyć”, aby opowiedzieć o *stricte* politycznym problemie reprivatyzacji. To jeszcze jedno potwierdzenie, że historyczna część pokazu pełni rolę służebną. Temat ruchów lokatorskich to moment, w którym wystawa zbliża się do formatu zaproponowanego przez Artura Żmijewskiego na Berlin Biennale. Ekspozycja niczego tu nie udaje, jest tym, czym ma być – ramą dla politycznego komunikatu. Pojawiają się więc wypowiedzi o reprivatyzacji (właściciele reprivatyzowanych budynków zaprzeczali stawianym w tekstach zarzutom i zażądali zmiany ich treści) i urna, do której można wrzucać adresy zagrożonych kamienic, a które powinny zostać objęte obywatelską ochroną; jest biurko urzędnika

Przemysłowego, czyli obszaru pofabrycznego o zupełnie innej funkcji. Nie przeszkodziło to deweloperom poszatковать tej części miasta na autonomiczne działki i dosłownie przylepić go do zaprojektowanych w latach 70. osiedli mieszkaniowych, które szybko stały się placami parkingowymi dla pracowników biur. W konsekwencji Mordor to oddzielona od miasta grodzona fabryka białych kołnierzyków, prawdopodobnie krytyków planowania przestrzennego jako „reliktu komunizmu”. Jednak Mordor to skutek zupełnie innej utopii. Ten motyw wystawy dobitnie obnaża nędzę polityki po 1989 roku, która objawia się nie tylko w „wyczyszczonych” z lokatorów kamienicach, ale także w lśniących biurkach.

Podobnemu problemowi poświęcono fragment wystawy opowiadający o potransformacyjnych losach Białoleki. To swoiste studium przypadku zjawiska suburbanizacji, czyli niekontrolowanego rozlewania się miasta na peryferie. Białoleka to najszybciej rozwijający się obszar w Warszawie. Dzielnica obejmuje takie osiedla jak Tar-

Pierwsza część wystawy może działać na widzów jak balsam. Część druga jest jak uderzenie obuchem. Zrazu wkraczamy w krainę bezwładu, głupoty, chciwości i marazmu. Widać to w każdym kolejnym pomieszczeniu.

i groteskowe zdjęcie Lecha Wałęsy pozującego obok pokracznego styropianowego orła – były prezydent dał się sfotografować w swoim ulubionym stroju, czyli krótkich spodenkach i sandałach. To wymowna metafora niedojrzałego państwa.

Nieco zabawniej jest przy ścianie z memami z Facebookowego profilu Mordor na Domaniewskiej, ale to śmiech przez łzy. Mordor to największa warszawska dzielnica biurowa, która swą nieformalną nazwę zawdzięcza istic diabelskiemu brakowi planowania przestrzennego. I tak, nie ma tu zarówno elementarnej infrastruktury, jak i podstawowych usług (używanie mają tylko właściciele food trucków). Mordor powstał bowiem na terenie dawnego Służewca

chomin, Żerań czy Nowodwory. To dawne wsie, które w 1951 roku zostały przyłączone do Warszawy. Później Białoleka kilkakrotnie zmieniała swoje granice, stając się architektoniczno-urbanistyczną mozaiką. Pozostałością po dawnych czasach są tu charakterystyczne dla wsi wydłużone działki rolne – to na nich buduje się dziś nowe, tak zwane łanowe osiedla. W ich granicach nie sposób zaplanować jednak regularnej siatki ulic. Tereny podlegające procesowi suburbanizacji są również niewydolne na dużo ogólniejszym poziomie – trudno dojechać do nich z centrum, brakuje w nich usług i zieleni. Jako takie, stają się nowymi „sypialniami”, tyle że bez zalet osiedli z wielkiej płyty (a tych było całkiem sporo: zielen, światło, usługi, ko-

munikacja), za to z wadami neoliberalnej filozofii, która każe traktować przestrzeń jako niepozszywane ze sobą, wystawione na sprzedaż kawałki gruntu. To najbardziej akademicki element wystawy. Jego głównym motywem jest film Michała Januszanieca i Ewy Hevelke *Skąd się biorą Białoleki?* (2015). To typowy format „gadających głów”, ale występujący w filmie socjologowie opowiadają o temacie przystępnie i z biglem. W sali straszą też zdjęcie i model tak zwanego szkieletora, czyli szkieletu nieukończony budynku, oraz rozpadające się wiejskie chałupy potraktowane tu ironicznie jako „stan deweloper-ski”. To także oblicza suburbanizacji. Obok pokazano dokumentację działalności 3 Pokojów z Kuchnią. To finansowana przez Białoleki Ośrodek Kultury inicjatywa artysty Michała Mioduszewskiego – zwyczajny dom zmieniony w miejsce sąsiedzkich spotkań i centrum lokalnej aktywności.

Osobna – najbardziej enigmatyczna – sala poświęcona została miejskiej zieleni. Zieleni nie ma w niej prawie wcale, są natomiast grudki ziemi, a także fragmenty kory, plastra miodu, mchu i porostów, które można oglądać przez lupę. Wszystkie te skarby pochodzą ze skarpy warszawskiej, unikalnego pasa zieleni przecinającego samo centrum miasta – w czasach odbudowy pielęgnowanego przez architektów (na przykład Zygmunta Skibniewskiego), obecnie pozostawionego samemu sobie, czytają: deweloperom. Na razie udało się Skarpę ocalić – przede wszystkim dzięki zaangażowaniu miejskich aktywistów i społeczników, którzy wywarli skuteczny nacisk na ratusz. To dlatego przypomniano tu sprawę obrony skupiska domków fińskich na osiedlu Jazdów leżącym w centralnej części skarpy, tuż obok parku Ujazdowskiego – i w tym sensie zupełnie „nieekonomicznym”. Bój to na pewno nie był ostatni – dość powiedzieć, że Warszawa ciągle nie posiada spójnej strategii dotyczącej zieleni.

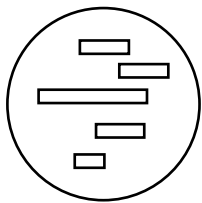
Całą odrębną salę zajmuje jedyna na wystawie, ale za to wyjątkowa makieta: przygotowany przez studentów Szkoły Architektury, Dizajnu i Inżynierii Cywilnej ZHAW w Winterthur plan zagospodarowania placu Defilad – owego symbolu impotencji kolejnych politycznych ekip. Szwajcarzy przedstawili pomysł zarazem prosty i spektakularny, a co najważniejsze taki, który powinien zadowolnić zarówno purystów, jak i zwolenników nieco bardziej elastycznego podejścia do zabytków. Zaproponowali oni mianowicie, żeby obecne w Pałacu Kultury i Nauki systemy arkad połączyć z nowymi budynkami. W ten sposób powstałaby zagęszczona siatka ulic i chodników, flankowana przez otwarte dla mieszkańców przyziemia kilkukondygnacyjnych gmachów. To koncepcja genialna w swej prostocie – nie unieważnia pałacu i jego otoczenia, ale też go nie fetyszyzuje, natomiast mocno wszywa go w miejską tkaninę. Makieta sugeruje także, że w nowym kwartale powinny być zastosowane podobne jak w PKiN faktury i materiały – więc raczej kamień niż szkło i plastik, raczej delikatne rozrzeźbienie fasad niż gładkie tafle, w końcu – bryły raczej cięższe niż eteryczne. Autorzy nie fetyszyzowali też parku Świętokrzyskiego – wszak zieleni w stolicy jest pod dostatkiem, nie trzeba trząść się nad każdym drzewkiem. Tutaj więc parku nie ma – dzięki czemu nie ma też śladu po wyrwie w miejskiej tkance, jaką jest dziś ten rejon Warszawy. Wizja Szwajcarów jest przejmująca, bo dobitnie uświadamia, że zaniedbań kolejnych ekip nie da się już usunąć. W najlepszym razie plac Defilad stanie się chaotycznym patchworkiem budynków z najróżniejszych stylistycznych i funkcjonalnych bajek.

Spór o odbudowę nie byłby tak mocną wystawą, gdyby nie jej, *nomen omen*, architektura. Wnętrza IX LO im. Klementyny Hoffmanowej zostały bowiem – dosłownie – przeprute i zryte; podłogi zerwane i postawione na sztorc; tynk – zdarty; cegły, z których powstał budynek – odsłonięte. Architektura wystaw rzadko jest tak wyrazista

i komunikatywna; zazwyczaj opiera się na dodawaniu (boksów, blatów, przepierzeń) niż odejmowaniu substancji sal wystawowych – jest tłem, a nie tematem. Maciej Siuda – autor architektonicznej oprawy wystawy – zignorował wszystkie te zasady i stworzył przestrzeń wyjątkową. W ten sposób – niejako siłą rzeczy – stał się kolejnym artystą biorącym udział w wystawie. Niezwykłym osiągnięciem Siudy jest ciemna sala od góry do dołu, łącznie z sufitem, podziurawiona wiertłem. Mrowie wybitych dziur robi niezwykle wrażenie i staje się dziełem samym w sobie. Dzięki podobnym zabiegom *Spór o odbudowę* to wystawa do odczuwania wszystkim zmysłami – nawet węchem, bo gruz, wilgoć i pocięte pilśniowe płyty wydzielają specyficzny zapach. Jednak aranżacja Siudy pozwala przede wszystkim zrozumieć, że architektura determinuje odczuwanie naszego najbliższego otoczenia zarówno pod względem fizycznym, jak i mentalnym. Z kolei treść wystawy uzmysławia najróżniejsze uwarunkowania przestrzeni publicznej – od historycznych, przez polityczne, po społeczne. Część pierwsza daje nadzieję, druga ją odbiera.

Wszystko to sprawia, że siódma już odsłona Warszawy w Budowie to nie tylko najlepsza z dotychczasowych edycji imprezy, ale także jedna z najważniejszych wystaw ostatnich miesięcy, a może nawet lat. Oczywiście najbardziej wymownym dziełem jest tu sam budynek – przeznaczony do rozbiórki pod kolejny biurowiec. Jednak liceum nie jest bynajmniej przedmiotem reprzywatyzacji. To samo miasto usunęło noliwą placówkę dydaktyczną z drogocennej działki – jej wartość wzrosła wraz z nowym planem zabudowy. Jak się okazuje, jest to zbyt cenny kawałek ziemi, aby zachować na nim „jedynie” szkołę. Państwo po raz kolejny okazało się za słabe, żeby ocalić dobro wspólne – w tym przypadku przyjęło jedynie rolę sutenera. Zwiedzających wystawę wita umieszczona na fasadzie efektowna podświetlana metalowa płaskorzeźba Rafała Jakubowicza z wizerunkiem Jolanty Brzeskiej i hasłem jej autorstwa: „Musimy coś zrobić”. *Spór o odbudowę* pokazuje, że owo „musimy” dotyczy przede wszystkim państwa, a nie obywateli – to niezwykle wymowne, że to zaangażowanie tych ostatnich uczyniło z reprzywatyzacji temat publiczny. Historia Brzeskiej uzmysławia jednak, że tam, gdzie kapituluje państwo, pojawia się stan natury, w którym wygrywa silniejszy. Skoro jednak udało się odbudować zniszczoną w czasie wojny stolicę, to może uda się rozwiązać i dzisiejsze problemy? Na wspomnianej już infografice napisano, że reprzywatyzacja ma „słaby potencjał polityczny”, ale to bardzo nieszczęśliwe sformułowanie. Potencjał polityczny ma ogromny, słaby – co najwyżej propagandowo-piarowski.





Wciąż obcy kontekst.

Pomnik chłopca

Daniela Rycharskiego

TEKST: Weronika Plińska

W ostatnim czasie wielu teoretyków i badaczy zwróciło uwagę na wstydliwą obecność rażącego wyzysku i poddaństwa chłopów w Polsce uznawanej za wzór demokracji szlacheckiej. W literaturze przedmiotu podkreślano, że polskie społeczeństwo do dziś nie przepracowało problemu wielowiekowego niewolnictwa i jego skutków. Znacznie wygodniejsze okazało się pielęgnowanie wyobrażenia o przodku rzekomo szlacheckiego pochodzenia. Projekt *Pomnik chłopca* Daniela Rycharskiego, którego kuratorem jest Szymon Maliborski, wpisuje się w podobne dyskusje, starając się podkreślić aktywny wymiar chłopkości¹.

¹ Zob. także: Weronika Plińska, *Lekcja historii: Pomnik chłopca i muzeum alternatywnych historii społecznych Daniela Rycharskiego i Szymona Maliborskiego* (<http://magazynsum.pl/rozmowy/lekcja-historii-pomnik-chlopa-i-muzeum-alternatywnych-historii-spoecznych-daniela-rycharskiego-i-szymona-maliborskiego>) [dostęp: 20 października 2015].



Daniel Rycharski, *Pomnik chłopca*, ArtBoom Festival, 2015, dzięki uprzejmości Krakowskiego Biura Festiwalowego, fot. Michał Ramus



W dyskusjach naukowych i publicystycznych sugerowano, że skutki ekonomicznej i mentalnej zależności są dziś możliwe do oszacowania dzięki narzędziom krytyki postkolonialnej. Należy się rozliczyć z historyczną rolą podporządkowanego, której obraz zakorzenił się w trwałych kulturowo, powtarzalnych gestach, opisanych przez Ewę Klekot jako samofolkloryzacja². Ale też z niewygodnym wspomnieniem kolonizatora, obecnym w pamięci walczącej o „rząd dusz” polskiej inteligencji. Roch Sulima zauważył, że dzisiejszy powrót wątku „chłopskiej krzywdy” i „wstydlivych rodowodów” wpisuje się w dyskurs polityk tożsamościowych, angażujących zarówno inteligencję, jak i samych chłopów i ich potomków³. Proces przywracania pamięci o wypartych korzeniach jest jednak skomplikowany i nie ma swego źródła w sentymencie. Zakłada bowiem, jak twierdził Andrzej Leder, uświadomienie sobie przebiegu krwawej rewolucji społecznej z lat 1939–1956, która umożliwiła późniejszą ekspansję dzisiejszej miejskiej klasy średniej, wywodzącej się z chłopstwa⁴. Beneficjenci nigdy świadomie jej nie przeżyli, a „jedynie” prześnili, świadkując aktom przemocy, dokonywanej zawsze przez „tych innych”. Tym samym poważna zmiana struktury społecznej, która się wtedy dokonała, nie doprowadziła do powstania samoświadomości późniejszej klasy średniej.

Waldemar Kuligowski w eseju *Więźniowie ziemi i stereotypu. Chłopi polscy jako buntownicy*⁵ szuka odpowiedzi na pytanie, co dziś można uznać za chłopskie dziedzictwo. Pomocne okazują się dwa przełomowe dzieła Erica Hobsbawma *Primitive rebels* (1959) i *Bandits* (1969). Hobsbawm nie miał wątpliwości, że ruchy społeczne oporu, które dziś kojarzymy z miastem, narodziły się na wsi. W samej wsi, którą, jak zauważają i Hobsbawm, i badający polskie obszary peryferyjne Kuligowski, stereotypowo uznaje się za konserwatywną, oporną na zmianę i konformistyczną. To jednak właśnie tu działali pierwsi buntownicy, domagający się zadośćuczynienia za krzywdy doznane od posiadaczy ziemskich. Dlaczego jednak ich bunt został tak marginalnie potraktowany w literaturze? Zdaniem Hobsbawma przyczyną jest to, że „społecznym zbójctwem” parali się ludzie niepiśmienni lub ledwie piśmienni, bez świadomości politycznej, a do tego – w swoim przekonaniu – zmagający się nie z kapitalizmem, a z bliżej nieokreśloną, chaotyczną siłą. „Bandyty” nie żądali zmiany rewolucyjnej, czyli unicestwienia „panów”, tylko sprawiedliwości ekonomicznej, którą egzekwowali brutalnością. Można więc powiedzieć, że byli szczególnego typu „reformatorami”. W dodatku realizację społecznych postulatów silnie wspierał tu element nadprzyrodzony. Za bandytyzm ścigano ich z ramienia prawa – najpierw czynili to lokalni pa-

nowie, potem przyłączyło się do tego państwo. Za to chłopskie społeczności wspierały i chroniły swoich „zbójców”, czcąc ich jak bohaterów i mścicieli swojej krzywdy. Pamięć o nich przetrwała w opowieściach: o Robin Hoodzie, Diegu Corrientesie czy Janosiku.

Pomnik chłopca Daniela Rycharskiego powstał z inspiracji szesnastowieczną grafiką Albrechta Dürera, przedstawiającą projekt antypomnika, który miał upamiętniać klęskę powstania chłopskiego pod dowództwem Thomasa Müntzera. Pomnik chłopca należy do kategorii tych dzieł sztuki, o których Roger Sansi pisał, że ich wymiar partycypacyjny wiąże się z uczestnictwem w pewnego rodzaju „wymianie darów” (*Art, Anthropology and the Gift*, 2014). Tego typu realizacje to na przykład opisywana przez Nicolasa Bourriada rzeźba Félix’a Gonzáleza-Torresa – kopic cukierków o wadze odpowiadającej wadze partnera Gonzáleza-Torresa zmarłego na AIDS⁶. Tę pracę współtworzy publiczność częstująca się słodyczami i instytucja stale uzupełniająca ich ilość. Praca Gonzáleza-Torresa podnosi przy tym problem współczesnych form pomnikowości. Pracując nad *Pomnikiem chłopca*, Rycharski uczestniczy w „wymianie darów”, rezygnując z pozycji jedyne go autora. Uczestnicy jego działania odpowiadają „darem”, jakim są ich zaangażowanie czy oddane „znaczące przedmioty” składające się na *Pomnik*. Dzięki tym bezpośrednim interakcjom zacieśniają się więzi społeczne, a ich materializacją jest wspólnotowy *Pomnik chłopca*. Proponuję takie spojrzenie na tę pracę, które wyróżnia jej dynamiczny charakter, pewnego rodzaju ruchomość. Traktuję *Pomnik chłopca* jak obsługiwane częściowo przez Rycharskiego urządzenie „generujące” więzi społeczne i obnażające wpisane w nie hierarchie. *Pomnik chłopca* powstaje na linii zbiegu sztuki i aktywizmu, dlatego zastosowałam tutaj antropologiczne narzędzia interpretacyjne⁷. Pomogą mi one zarysować złożoność kontekstów *Pomnika chłopca*, przy położeniu nacisku na perspektywę odbiorcy.

Zaprojektowany przez Rycharskiego *Pomnik* wieńczy odlana z żywicy, hiperrealistyczna rzeźba chłopca w pozie Chrystusa Frasobliwego (jej autorami są Dorota Hadrian, Łukasz Surowiec i Daniel Rycharski). Twarzy figurze użyczył sołtys Kurówka – rodzinnej wsi artysty – Adam Pesta. Zamiast naszkicowanej przez Dürera kolumny, w *Pomnik* zostaje wbudowana „zwyżka” – winda, pochodząca z gospodarstwa wiejskiego artysty krytycznego i konstruktora, Stanisława Garbarczuka. Dzięki temu rozwiązaniu do umieszczonej na cokole figury można podejść, dotknąć jej, obejrzeć ją z bliska. Winda jest zasilana elektrycznie, a obsługiwanie jej wymaga współpracy kilku osób, przez co *Pomnik* staje się też pewnego rodzaju urządzeniem, sterowanym najczęściej przez artystę. *Pomnik* jest również maszyną rolniczą –

2 Ewa Klekot, *Samofolkloryzacja: współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1.

3 Elżbieta Kot, Z tych polskich Indian. Elżbieta Kot rozmawia z Rochem Sulimą, „Miesięcznik Znak” 2013, nr 694 (<http://www miesiecznik.znak.com.pl/694-rochem-sulima-rozmawia-elzbieta-kot-z-tych-polskich-indian/>) [dostęp: 20 października 2015].

4 Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

5 Waldemar Kuligowski, *Więźniowie ziemi i stereotypu. Chłopi polscy jako buntownicy*, [online] <http://magazynsztuki.eu/index.php/teksty/117-wiezniowie-ziemi-i-stereotypu-chlopi-polscy-jako-buntownicy> [dostęp: 20 października 2015].

6 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012, s. 83–98.

Zaprojektowany przez Rycharskiego *Pomnik* wieńczy odlana z żywicy, hiperrealistyczna rzeźba chłopa w pozie Chrystusa Frasobliwego (jej autorami są Dorota Hadrian, Łukasz Surowiec i Daniel Rycharski). Twarzy figurze użyczył sołtys Kurówka – rodzinnej wsi artysty – Adam Pesta.

figura na cokole stoi na rozrzutniku gnoju, którego przyczepę podcina się pod traktor. Rycharski od początku chciał, żeby monument można było przemieszczać, na wzór wędrówek świętych obrazów. Na *Pomnik* składają się też inne przedmioty, które związane są z doświadczeniem utraty. Otacza go łańcuch od krowy, której nie ma już sołtys i najpopularniejszy na wsi „oreź słabych” – widły. Hodowca krów, który po wprowadzeniu unijnych obostrzeń zaprzestał produkcji mleka, podarował pustą kankę. Rycharski posadził na niej pogrążoną w melancholijnej zadumie figurę chłopa, starszego mężczyzny. Artysta wybiera też uwspółcześnione, chłopskie godło. Jest nim przedstawiający oskubanego orła w kajdanach obraz Garbarczuka *Latał kiedyś choć w niewoli*, swoją kolorystyką przywołującego na myśl kostium mitycznego „ognistego ptaka” zaprojektowany dla zespołu baletowego Diagilewa przez Léona Baksta.

Oficjalne odsłonięcie *Pomnika* miało miejsce w rodzinnej wsi artysty w okolicach Sierpca. W proces powstawania dzieła zaan-

gażowana została najbliższa rodzina Rycharskiego, przez co *Pomnik* zyskał wymiar autobiograficzny; pomagała ona również podczas odsłonięcia monumentu. W uroczystości uczestniczyli strażacy-ochotnicy w galowych mundurach, wójt gminy Gozdowo i sołtys, mieszkańcy Kurówka i okolicznych wsi. Na wstępie Daniel Rycharski i Szymon Maliborski, kurator projektu, rozdali wszystkim trójkątne flagi, którymi w tym regionie przystraja się kapliczki i futryny okienne z okazji peregrynacji kopii obrazu Matki Boskiej Jasnogórskiej. Sołtys Adam Pesta, który „pożyczył” *Pomnikowi* swoją twarz, stwierdził z dumą i wzruszeniem: „Podobno za życia pomnik miał tylko Rydz-Śmigły!”. Mieszkańcy zresztą rozpoznali go natychmiast, mówią do figury jak do sołtysa, *Pomnik* od razu stał się ich „znajomym”, „sąsiadem”, kimś bliskim.

Po odsłonięciu Rycharski zaproponował wszystkim wspólną fotografię, a zaraz potem można było podjechać wbudowaną w *Pomnik* windą do umieszczonej na cokole figury. Oglądana z bliska hiperre-



Daniel Rycharski, Szymon Maliborski, *Village People*, ArtBoom Festival, 2015, dzięki uprzejmości Krakowskiego Biura Festiwalowego, fot. Michał Ramus



Daniel Rycharski, *Pomnik chłopca*, ArtBoom Festival, 2015, dzięki uprzejmości Krakowskiego Biura Festiwalowego, fot. Michał Ramus



alistyczna rzeźba wydaje się bałwochwalcza. Ma się ochotę dotknąć figury, sprawiającej wrażenie żywej. Ostrożnie dotykam dłoni i ramienia chłopca, ubranego w zatopiony w żywicy, autentyczny strój sołtysa, jakby był to również mój chłopski przodek. Ten, o którym zapomniałam, jak o nigdy nieodwiedzanej, dalekiej rodzinie.

Tuż po uroczystościach w Kurówku *Pomnik chłopca* odwiedził też inne okoliczne wsie dzięki strażakom-ochotnikom. Szczególnie ważny jest uwieczniony na zdjęciu moment, gdy monument parkuje pod Urzędem Gminy w Gozdowie. Urzędniczki z tej okazji wyszły z pracy, by wraz z wójtem stanąć pod *Pomnikiem* do wspólnej fotografii. „To one wypełniają rolnikom te wszystkie unijne dokumenty”, tłumaczy mi potem Rycharski. Elegancko ubrane kobiety, roześmiane, choć pod wodzą „chłopca” – wójta, mężczyzny – bardzo przychylnego pomnikowi, godnego, ale i przystępnego, ustawiają się do zdjęcia pod „chłopem na cokole”. „Czy podobają się paniom ten pomnik?”, spytałam. „Tak, bardzo!” „To jest też o kondycji współczesnego rolnictwa, on nie sprzedał mleka”, tłumaczy Rycharski. „Bardzo wymowne!”.



Daniel Rycharski, Szymon Maliborski, *Village People*, ArtBoom Festival, 2015, dzięki uprzejmości Krakowskiego Biura Festiwalowego, fot. Michał Ramus

„społecznego bandyty”, na przykład konsultując swój projekt z działaczami chłopskimi w Rolniczym Zielonym Miasteczku pod Kancelarią Premiera w Warszawie. Na jednej z ławek, ustawionej pod wzniesionym przez protestujących drewnianym krzyżem, *vis-à-vis* Kancelarii Premiera, co chwila ktoś przysiadł, żeby porozmawiać o historii, społeczeństwie i polityce. Demonstranci twierdzili, tak jak Rycharski, że *Pomnik chłopca* powinien jeździć od wsi do wsi. Mówili też, że chcieliby, żeby inni – tak jak oni teraz – również mogli powiedzieć, co komu leży na sercu.

Powstający w ten sposób *Pomnik chłopca* to szczególnego typu „nieposłuszny obiekt”. Catherine Flood i Gavin Grindon w książce *Disobedient Objects* (2014) jako „nieposłuszne” wymieniają: garniki użyte do wywołania hałasu w proteście chłopskim w Buenos Aires w 2008 roku przeciwko podwyżce podatków, poradnik, jak zrobić maskę gazową z butelki po wodzie z protestu w parku Gezi w Stambule czy instrukcję wnoszenia ulicznej barykady. „Nieposłuszne” są jednak także rekwizyty zaprojektowane przez Piera Gilardiego, czołową postać nurtu *Arte Povera*, użyte podczas wło-



Daniel Rycharski, Szymon Maliborski, *Village People*, ArtBoom Festival, 2015, dzięki uprzejmości Krakowskiego Biura Festiwalowego, fot. Michał Ramus

Czasem jednak ta hiperrealistyczna rzeźba, która wywołuje wzruszenie, uwiera mnie, coś mi w niej przeszkadza. To dziwne uczucie, nieoczekiwany impuls, który chciałby wybrzmieć przez interwencję. Niech zobrazuje to przykład: do Kurówka przyjechała ekipa telewizyjna i postawny, elegancko ubrany dziennikarz podał mi rękę, jakby w geście powitania, ale przechodząc obok i nie patrząc w moją stronę. Temat jest „męski”: historia, społeczeństwo, polityka. „Gdzie jest ten pomnik chłopca na słupie?”, pytają dziennikarze. Chłop wprawdzie siedzi w pozie Chrystusa Frasobliwego, a frasunek to inaczej cierpienie i zgryzota, a jednak, jak twierdzą, „patrzy z góry” – tak jak oni za mnie. Potem, gdy dziennikarz i sołtys, artysta i kurator ustawili się na pomniku, pomyślałam o „piramidzie chłopów”. W końcu konstrukcja odtwarza też pewną hierarchię, może ją zatem również odwraca. W ten sposób odczytali ją miejscowi rolnicy: postawiony pod lokalnym Urzędem Gminy *Pomnik* według nich wyniósł chłopca ponad wójta.

Dar Rycharskiego w postaci *Pomnika chłopca* ma więc też potencjał subwersywny. Pracując nad nim, artysta sam wcielał się w rolę

skich protestów przeciwko elektrowni atomowej w Caorso w 1983 roku. Większość „nieposłusznych obiektów” to tworzone napędze, najczęściej ruchome konstrukcje. Są to przeważnie efemerydy, wykonane albo z tanich, albo z przechwyconych materiałów. Dopiero w określonych warunkach nabierają one politycznego znaczenia – jedynie kontekst i użycie odróżniają je od zwykłych towarów. A jednak to właśnie one pomagały ludziom wyrażać swój sprzeciw. W namiotach Rolniczego Zielonego Miasteczka ulotki programowe i portrety polityków, plakaty, prywatne listy poparcia i skserowane artykuły mieszają się z dewocjonaliami – tak jakby dla protestujących ważny był nie rodzaj tych przedmiotów, lecz liczyla się ich skuteczność. „Nieposłuszne obiekty”, tak jak *Pomnik chłopca*, mają wspierać ludzkie dążenia. Te przedmioty są w pewien sposób niedokończone, stanowią postulat nadziei zawierający jakąś obietnicę zmiany – nawet jeśli najczęściej pozostaje ona niespełniona.

W Krakowie, w tym samym czasie kiedy *Pomnik chłopca* stał pod Muzeum Narodowym, nieopodal Wawelu miała miejsce wystawa

8 Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London–New York 1985, s. 125 i n.; Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 2014, nr 110, s. 51–79.

9 Tomasz Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2008.

wspólnych prac Daniela Rycharskiego i Stanisława Garbarczuka. Wystawa *Village People* była częścią projektu *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych*, którego kuratorem jest również Szymon Maliborski. Współpracujący blisko z Rycharskim Garbarczuk pisał charakterystyczną, białą czcionką na czarnym tle: „Dla bogatych gwiazdki z nieba, a dla biednych sznur do nieba, by do nieba pośpieszali i bogatym gwiazdki ślali”. Z drugiej strony obrazu maluje charakterystyczne gwiazdki na niebieskim tle i doczepia

Tuż po uroczystościach w Kurówku Pomnik chłopca odwiedził też inne okoliczne wsie. Szczególnie ważny jest uwieczniony na zdjęciu moment, gdy monument parkuje pod Urzędem Gminy w Gozdowie. Urzędniczki z tej okazji wyszły z pracy, by wraz z wójtem stanąć pod *Pomnikiem* do wspólnej fotografii.

szubienicę. Z opowieści Rycharskiego wynika, że Garbarczuk od lat wiesza podobne prace na ogrodzeniu swojego gospodarstwa w Gorzewie. Stamtąd pochodzi też wbudowana w *Pomnik chłopca* winda, która umożliwia manipulowanie hierarchiami. Szubienica i gwiazdki osuwają się aż w populizm, prowokują jednak konflikt, który – potencjalnie – może przynieść zmianę, bo jak pisali Ernesto Laclau i Chantal Mouffe, „w pełni funkcjonującym, demo-

kratycznym społeczeństwem nie jest to, w którym wszystkie antagonizmy zniknęły, ale to, w którym nowe, polityczne granice są stale zakreslane i poddawane dyskusji”⁸.

W Gorzewie prace Garbarczuka eksponowane są zawsze od strony ulicy, tak by widzieli je przechodnie. Ich twórca wykorzystuje przy tym znany format – w okolicznych wsiach podobnych tablic używa się, gdy ktoś ma coś na sprzedaż. Zapisywane przez niego teksty „chłopskiego zrzędzenia” są wyrazem codziennego buntu praktykowanego (najczęściej) przed telewizorem. To jednak także Scottowski „oreź słabych”, jak o „chłopskim zrzędzeniu” pisał Tomasz Rakowski⁹. Pokryte tekstami pełnymi zgryzoty i narzekania dawne tablice ogłoszeniowe stają się transparentami: „W dupie mam rząd, nie wyjadę stąd! Gdzie spuścizna po komunie, gdzie no rabusie, gdzie, Polak to ja, dziad Europy – »Wy też«”. Wiejska sfera publiczna zaczyna się więc tuż za jego domem.

Rycharski odtworzył ją w Krakowie, jako właściwszy kontekst dla *Pomnika chłopca*. Sam *Pomnik* został w tym samym czasie ustawiony pod Muzeum Narodowym, gdzie mijali go przechodnie, z lekka zdeorientowani, jakby znajdował się „nie na miejscu”. Najczęściej zatrzymywali się obok niego elegancy, starsi ludzie. Po krótkiej chwili wahania już wiedzieli: „Chłop to jest! W telewizji pokazywali!”; „Ale dlaczego akurat tego sołtysa?”. Ktoś inny chciał wiedzieć, czy jest „prawdziwy”, bo „w radiu mówili, że prawdziwy!”. „Mnie to w ogóle nie daje do myślenia”, szczerze wyznał pod *Pomnikiem* młody chłopak, wskazując wzrokiem na windę, bo „do czego ten mechanizm, czy on działa?”. Ktoś powiedział: „*Pomnik chłopca*? Nie wiem czemu. Może gdyby stanął na rogatkach?”. Monumentalny gmach krakowskiego Muzeum Narodowego to jednak wciąż obcy dla niego kontekst.





Paradisus Iudaeorum?

Narracja w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

TEKST: Zofia Waślicka

FOTOGRAFIE: Marcin Kaliński

W 1993 roku Grażyna Pawlak z Żydowskiego Instytutu Historycznego pojechała na otwarcie Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie. Pomyślała wtedy, że takie muzeum powinno powstać w Warszawie. Wydawało się to jednak niemożliwe. Historia Żydów nie wzbudzała w Polsce dużego zainteresowania, brakowało historyków zajmujących się tym tematem. W jej pomysł zaangażował się Jeshajahu Weinberg, dyrektor waszyngtońskiego muzeum i twórca koncepcji muzeum narracyjnego. Dołączyło do nich kilka osób i zaczęli pracować nad założeniami wystawy. Na początku planowali, że zajmie ona jedno piętro siedziby ŻIH.

Projekt się rozrastał i wkrótce okazało się, że potrzebny będzie osobny budynek. Zebrano pieniądze od prywatnych darczyńców, ale wystarczały tylko na utrzymanie zespołu historyków, do którego w 1995 roku dołączyli projektanci z brytyjskiej firmy Event Communications. Razem stworzyli ogólny plan wystawy. Od państwa nie otrzymali żadnego wsparcia. Dopiero po 10 latach zostało powołane Muzeum Historii Żydów Polskich. Ówczesny prezydent Warszawy, Lech Kaczyński, przekazał wtedy działkę, a Ministerstwo Kultury zobowiązało się do pokrycia kosztów budowy siedziby. Pieniądze na wystawę miało zebrać powołane w tym celu Stowarzyszenie ŻIH. Brak politycznej woli był jednym z powodów, dla których muzeum powstawało aż 20 lat. Wiele do życzenia pozostawiała też organizacja pracy. Zdaniem Jerzego Halbersztadta (który bardzo szybko przejął kierownictwo nad projektem) w latach 90. w Polsce brakowało specjalistów, nie tylko zajmujących się projektowaniem wielkich multimedialnych wystaw, ale i historią Żydów. Powstał więc międzynarodowy zespół z wieloma znanymi historykami. Trudno było organizować ich spotkania. Nie mieli stałego zatrudnienia w muzeum, dla wszystkich była to praca dodatkowa, poza obowiązkami uniwersyteckimi i pracą naukową. Spotykali się kilka razy do roku, na początku wszyscy razem, potem tylko w zespołach pracujących nad konkretnymi galeriami. Komunikacja pomiędzy grupami była słaba. W 2006 roku na stanowisku dyrektora programowej wystawy zatrudniono Barbarę Kirshenblatt-Gimblett. Miała zadbać o to, by tworzone od lat oddzielnie części złożyły się w spójną całość.



Wystawa główna znajduje się w podziemiach budynku i składa się z ośmiu galerii. Las opowiada legendę o przybyciu Żydów. Uciekając z Europy Zachodniej przed prześladowaniami, dotarli do lasu, w którym usłyszeli głos Boga mówiący: „Po-lin!”. Po hebrajsku oznacza to „Tu spoczniecie”. Jest to też hebrajska nazwa Polski. Kolejne galerie to: *Pierwsze spotkanie* (660–1500), *Paradisus Iudaeorum* (1569–1648), *Miasteczko* (1648–1772), *Wyzwania nowoczesności* (1772–1914), *Na żydowskiej ulicy* (1918–1939), *Zagłada* (1939–1945) i *Powojnie* (od 1945 roku do dziś).

Wystawa jest ogromna i właściwie trudno znaleźć istotny temat, który nie zostałby wspomniany. Wygląda to tak, jakby historycy napisali ją jak książkę¹, a projektanci starali się to wszystko gdzieś upchnąć. Wiele informacji schowanych jest w rozmaitych szufladkach lub można doczytać coś na ekranach. W przyszłości w pustej sali w galerii *Zagłady*, gdzie teraz siadają czasem grupy zwiedzających, żeby posłuchać przewodnika lub odpocząć, znajdują się jeszcze tablety, na których można będzie poczytać o innych gettach niż to warszawskie. Ale czy pod koniec wystawy zwiedzający będą mieli na to siłę i czas? Muzeum nie może tylko dostarczać informacji, które są zresztą obecnie łatwo dostępne. Nie może być przeglądarką ani archiwum. Muzeum narracyjne powinno zaproponować narrację – pewną interpretację historii, o której opowiada, pomóc zrozumieć, co się wydarzyło. Po wyjściu z Muzeum POLIN zwiedzający może czuć się zagubiony. Na pewno jednak wyjdzie z przeświadczeniem, że historia Żydów polskich jest ważna, ciekawa i warto ją dalej zgłębiać. A także jest ona integralną częścią historii Polski. Samo to wystarczająco uzasadnia istnienie tego muzeum i sprawia, że jest sukcesem mimo niedociągnięć, których przy tak ogromnym projekcie nie dało się uniknąć. Poziom merytoryczny wystawy jest bardzo wysoki. Imponuje ilość zgromadzonych materiałów. Niestety ta wiedza jest jednak podana w sposób wizualnie chaotyczny i bez wystarczająco czytelnego komentarza. Do tego wystawy nie odnoszą się do siebie wzajemnie, nie kontynuują wątków, każda jest oddzielną całością, w dodatku wizualnie nawiązującą do epoki, o której opowiada. Przez to można odnieść wrażenie, że w każdej kolejnej galerii wchodzi się w jakiś inny świat. A przecież zmiany dokonywały się płynnie. Wizualna narracja, wbrew intencjom twórców², sugeruje wizję historii jako następujących po sobie, lecz bardzo odrębnych epok.

Zbawienie przez muzeum

Wystawa jest tylko częścią ogólniejszego przekazu muzeum. O samym budynku Barbara Kirshenblatt-Gimblett mówi: „Jest to budynek-symbol. Niesie ze sobą wiele znaczeń w otwarty sposób. Fasadę zbudowano ze szkła, a nie z betonu i ocynkowanej blachy, jak w wielu nowych muzeach żydowskich w Europie, które używają materiałów i form kojarzonych z muzeami Holokaustu. To deklaracja nadziei i optymizmu”³.

Muzeum stoi na terenie byłego getta, wśród budynków zbudowanych z jego gruzów, dokładnie tam, gdzie przebiegała „warszawska *himmelweg*”, miejsce na drodze prowadzącej na Umschlagplatz, skąd nie było już odwrotu. Dlaczego właściwie nie zbudowano tu Muzeum Getta Warszawskiego? Albo Muzeum Zagłady Żydów Polskich? Oczywiście rozumiem powody, dla których zrodziła się potrzeba opowiedzenia całej historii Żydów polskich (nie jest ona specjalnie dobrze znana ani Polakom, ani Żydom pochodzenia polskiego, którzy uczą się tylko o Holokauście). Taka instytucja jest potrzebna. Ale usytuowanie muzeum życia w takim miejscu ma też znaczenie symboliczne. Tworzy przekaz, który można nazwać zbawczą narracją. Dominick LaCapra nazywa tak narracje, które eliminują to, co zbyt trudne do przyjęcia. Ich budowanie może być celowe, ale często jest nieświadome. Wynika z potrzeby nadawania sensu, oswojania tego, co trudne, znalezienia pocieszenia. Zbawcze narracje przysłaniają to, co traumatyczne. Może to być pozytywne, gdy ból jest świeży i silny, pozwalają odłożyć w czasie zmierzenie się z tym doświadczeniem. Jednak w dłuższej perspektywie są szkodliwe. Nie pozwalają na przepracowanie traumy i przeżycie żałoby. Symptomy traumy [*acting out*] powracają w niekontrolowany sposób. Traumatyczne wydarzenie lub pewne jego aspekty (na przykład odpowiedzialność indywidualna lub grupowa) są też często negowane.

Zbawczą narracją muzeum POLIN można odczytać tak: Holokaust był tylko częścią tysiącletniej historii Żydów polskich. Ich historia była trudna, doświadczali oni czasem przemocy, ale jednak powstała tu ich największa w Europie wspólnota i wspaniała kultura. To tu znaleźli schronienie, kiedy w średniowieczu uciekali przed prześladowaniami, otrzymali większą autonomię niż gdziekolwiek indziej i niemal do czasu rozbiorów Polski było to *Paradisus Iudaeorum*. Potem Żydzi zawsze stanowili ważną część polskiego społeczeństwa, przyczynili się do industrializacji i unowocześnienia państwa. Holokaust to tragiczna przerwa⁵, ale nie koniec,

1 „Jednym z cennych poznawczo doświadczeń podczas projektowania wystawy była ewolucja mojego myślenia. Nie miałem dotąd żadnych doświadczeń w robieniu wystawy, w pisaniu jej scenariusza. I ja, i Basia myśleliśmy, że po prostu opiszemy najważniejsze rzeczy, które chcemy przekazać i wystawa będzie czymś w rodzaju książki. Ale okazało się, że tu nie chodzi o pisanie książki”, Zofia Waślicka, Artur Żmijewski: *Gruz z papier-mâché. Jacek Leociak w rozmowie z Zofią Waślicką i Arturem Żmijewskim*, „Krytyka Polityczna”, 31.03.2015 <<http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kultura/20150331/leociak-gruz-z-papier-mache-rozmowa>> [dostęp: 20.10.2015].

2 „Uznaliśmy na przykład, że zaznaczanie »punktów zwrotnych«, by dzielić narrację historyczną na poszczególne galerie, jest zbyt schematyczne”, Jan Śpiewak, Zofia Waślicka i Artur Żmijewski, *Muzeum faktów odczytanych. Z Barbara Kirshenblatt-Gimblett rozmawiają Jan Śpiewak, Zofia Waślicka i Artur Żmijewski*, „Krytyka Polityczna” 2015, nr 40–41, *Instytucja krytyczna*, Warszawa 2015, s. 271.

3 Tamże, s. 263–264.

4 *Himmelweg* – niem. „droga do nieba”, eufemistyczne określenie dróg prowadzących do komór gazowych.

5 Nitzan Reisner z biura prasowego MHZP: „Krzywoliniowe ściany stworzyły swoistą wyrwę, rozdarcie, odzwierciedlające tragiczną przerwę w tysiącletniej historii polskich Żydów, czyli zagładę. Ale przerwa to nie koniec”, Tomasz Wojciechowski, *Na progu „muzeum życia”*, „Nowy Dziennik”, 27.10.2014 <<http://www.dziennik.com/publicystyka/artikul/na-progu-muzeum-zycia>> [dostęp: 20.10.2015].



Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, widok wystawy

po wojnie nadal toczyło się tu żydowskie życie. Tłamszone przez komunizm, z kolejnymi falami emigracji, ale przetrwało ono do 1989 roku, a po nim, w wolnej Polsce, nastąpił rozkwit. Przez wielkie okna gmachu muzeum widać z jednej strony symbolizujące życie drzewo i park, z drugiej pomnik – symbol pamięci.

Na to nakłada się jeszcze polityka historyczna. Budynek muzeum został otoczony nowymi pomnikami, mającymi wprowadzić odpowiedni kontekst dla muzeum i dla dwóch monumentów powstałych ku pamięci ofiar getta – pierwszego skromnego, przypominającego wład do kanału, zbudowanego w 1946 roku przez Centralny Komitet Żydów w Polsce oraz odsłoniętego dwa lata później pomnika Bohaterów Getta autorstwa Natana Rapaporta. Żeby wejść do muzeum, trzeba odbyć najpierw „bieg z przeszkodami przez ławeczkę Karskiego, ścieżkę Sendlerowej, pomnik Sprawiedliwych, aby wbić do głowy odwiedzającym Muzeum, jeszcze zanim przekroczą próg budynku, jak bardzo Polacy troszczyli się w czasie okupacji o swoich żydowskich współobywateli”⁶.

Zbawcza narracja Muzeum ujawnia się już w jego definicji jako „muzeum życia w miejscu śmierci” i w optymistycznym, dającym nadzieję budynku⁷. Wzmacnia ją jeszcze niedawne przemianowanie Muzeum Historii Żydów Polskich na Muzeum POLIN⁸. Ta nazwa, odnosząc się do legendy o szczęśliwej krainie, wymazuje przemoc, jakiej Żydzi jako mniejszość tutaj doświadczała, a Polakom przyznaje rolę gospodarzy gościnnego kraju. Wymazuje też traumę Zagłady, która nie pasuje do wizji „Po-lin”, chyba że przepowiednię „Tu spoczniecie” zrozumiemy jako „To będzie wasz cmentarz”.

Cytatotchórzostwo?

Hasło „muzeum życia” jest próbą zaczarowania rzeczywistości. Zagłada była końcem pewnego świata, a nie pięcioletnią przerwą w opowieści o życiu społeczności polskich Żydów. Oczywiście, żaden z twórców muzeum nie neguje jej znaczenia, ale jednocześnie sprzeciwiają się oni wyróżnianiu jej na tle historii polskich Żydów, powtarzają, że najważniejszy jej okres to całe 1000 lat⁹. A *Zagłada* to jedna z ośmiu wystaw, po której od razu przechodzimy do okresu powojennego. Jackowi Leociakowi i Barbarze Engelking bardzo zależało, aby po wyjściu z korytarza Szoah opowiadającego o obozach śmierci przechodziło się do zupełnie pustego pomieszczenia, w którym ludzie widzieliby tylko własne cienie. Nie udało się jednak zrealizować tego pomysłu z powodu braku miejsca.

Ekspozycja nie unika opowiadania o tym, co trudne. Są pogromy, szmalcownicy, Jedwabne i Kielce. Są one jednak złagodzone przez zbawczą narrację muzeum. Sprzyja temu sposób, w jaki zbudowana jest wystawa. Jednym z jej założeń jest mówienie o prze-



Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, widok wystawy

szłości głosami z epoki. Nie pojawiają się późniejsze komentarze (nawet wspomnienia ocalałych z Holokaustu napisane już po wojnie), a głos muzeum jest ograniczony do minimum. Zwiedzający ma skupić się na danym momencie historycznym, bez wybiegania w przyszłość. Twórcy chcieli uwolnić historię

6 Jan Tomasz Gross, *Polski problem żydowski*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny”, 17.01.2015 <http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,132749,17227696,Polski_problemi_zydowski_GROSS_.html> [dostęp: 20.10.2015].

7 Barbara Kirshenblatt-Gimblett: „Pomnik Bohaterów Getta jest z szarego bazaltu i brązu, mroczny w formie, materiał, z którego jest zbudowany, pasuje do treści. Tak samo jest z gmachem muzeum: szkło, dużo światła, jasne kolory, bo opowiadamy o życiu”, Paweł Smoleński, *Kirshenblatt-Gimblett: Opowiadamy o życiu*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn Świąteczny”, 25.10.2014, http://wyborcza.pl/magazyn/1,141465,16854952,Kirshenblatt_Gimblett__Opowiadamy_o_zyciu.html [dostęp: 20.10.2015].

8 W tej chwili oficjalna nazwa brzmi Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, ale docelowo ma zostać tylko Muzeum POLIN.

9 „Ludzie często pytają: Jaki okres w historii polskich Żydów był najważniejszy? Zazwyczaj osoba pytająca zna już odpowiedź – Holokaust albo lata powojenne. Ja odpowiadam, że najważniejszy okres w historii polskich Żydów to 1000 lat ich obecności tutaj. To okazało się naszą najważniejszą regułą i bardzo istotnym przesłaniem muzeum”, Jan Śpiewak, Zofia Waślicka i Artur Żmijewski, *Muzeum faktów odczytanych...*, dz. cyt., s. 263–264.







Muzeum Historii Żydów
Polskich POLIN,
widok wystawy

Twórcy chcieli uwolnić historię polskich Żydów od ujęcia teleologicznego, w którym jest ona opowiadana z perspektywy Holokaustu jako nieuchronnego końca, do którego prowadzi. Każdy moment historyczny był dla nich ciekawy i ważny – próbowali nie tylko o nim opowiedzieć, ale też oddać jego ducha.



Muzeum Historii Żydów
Polskich POLIN,
widok wystawy

82



polskich Żydów od ujęcia teleologicznego, w którym jest ona opowiadana z perspektywy Holokaustu jako nieuchronnego końca, do którego prowadzi. Każdy moment historyczny był dla nich ciekawy i ważny i próbowali nie tylko o nim opowiedzieć, ale też oddać jego ducha, co niestety się nie udało, bo ekspozycja nie pozwala na stworzenie nastroju. Miały temu służyć nawiązania wizualne do epoki i przywoływanie słów żyjących wówczas ludzi w języku, jakim się posługiwali. Cytaty te traktowane są bardziej jak element wystawienniczy niż komentarz – wypisywane wielkimi literami na ścianach pokazują różnorodność językową ówczesnej kultury. Jednocześnie niesamowicie zagęszczają wystawę, wraz z tłumaczeniami na polski i angielski zajmują niemal wszystkie wolne przestrzenie ścian i sufitów. To one w dużej mierze przyczyniają się do wrażenia przytłoczenia i chaosu. Tekstu nie ma jednak wcale tak dużo. Są to często wyrwane z kontekstu zdania pozbawione komentarza. Taki sposób prezentacji nie ułatwia zrozumienia procesów historycznych. Zwiedzający ma sam odnaleźć sens na podstawie konkretnych informacji. Kiedy jednak ma to zrobić, skoro cały czas jest bombardowany kolejnymi informacjami i atrakcjami?

Opowiadanie historii cytatami przynosi jeszcze jeden skutek: muzeum pozbywa się odpowiedzialności. Joanna Krakowska nazwała to „cytatotchórzostwem”: „»Oddanie głosu bohaterom epoki« to klasyczny unik, zwolnienie się z formułowania myśli. Żeby nikomu się nie narazić, żeby się nie tłumaczyć, nie uwikłać. Aspirowanie do bezstronności narracji to zresztą metodologiczna kompromitacja – nic podobnego nie jest możliwe”¹⁰. Cytaty zostały w końcu wybrane tak, żeby pasowały do tego, co historycy chcieli opowiedzieć. Ale brak komentarza ze strony muzeum sprawia, że nie tworzą one wspólnej czytelnej opowieści, która jest główną cechą muzeum narracyjnego¹¹. Może prowadzić także do wypaczenia sensu, a nawet kompletnego jego odwrócenia. Przykładem tego jest galeria *Paradisus Iudaeorum* pokazująca okres od powstania Rzeczypospolitej Obojga Narodów w 1569 roku do powstania Chmielnickiego i pogromów w 1648 roku. Wiek XV i początek XVI określane są jako złoty wiek w historii polskich Żydów. Cieszyli się oni dużą autonomią polityczną, rozwojem kultury i względny spokój od prześladowań. Nazwa galerii odnosi się jednak do antyżydowskiego pamfletu, którego całość brzmi: „Królestwo polskie jest to: raj dla Żydów, piekło dla chłopów, czyszciec dla mieszczan, panowanie sług”. Cały tekst można znaleźć na wystawie, jest jednak mało widoczny na ścianie pomiędzy innymi cytatami (każdy w trzech językach), wśród których nie jest w żaden sposób wyróżniony. Efekt jest taki, że nazwa wystawy odczytywana jest dosłownie i w tej wersji wpływa na odbiór całej galerii. Dzieje się to na tyle skutecznie, że sami twórcy

zapomnieli o tym, że chcieli przez ten cytat podać w wątpliwość mit o złotym wieku i w informacjach o wystawie na stronie muzeum piszą tak: „W galerii *Paradisus Iudaeorum* uwagę zwiedzających przykuje interaktywny model Krakowa i Kazimierza, prezentujący bogatą kulturę tamtejszej gminy żydowskiej. [...] Zwiedzający będą mogli też odcisnąć na prasie drukarskiej stronę tytułową z szesnastowiecznej książki i zajrzeć do skrzyni z najważniejszymi dla gminy przedmiotami. Zapoznają się z ogromną mapą osadnictwa żydowskiego w ówczesnej Rzeczypospolitej, zobaczą, jak w XVI i XVII wieku rozumiano tolerancję religijną i dlaczego Polskę nazywano wówczas *Paradisus Iudaeorum* – żydowskim rajem”.



¹⁰ Joanna Krakowska, *Konformy: Cytatotchórzostwo*, „Dwutygodnik” <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5453-konformy-cytatohorzostwo.html>> [dostęp: 20.10.2015].

¹¹ „[Muzeum narracyjne] opiera się na założeniu, że wystawa musi być tak skonstruowana, żeby jej całe znaczenie dawało się łatwo zrozumieć”, Jeshajahu Weinberg, Rina Elieli, *The Holocaust Museum in Washington*, New York 1995, s. 49.



Kopalnia cudów

TEKST: Henryk Waniek

FOTOGRAFIE: Anna Sielska

Zabiorę cię, miły czytelniku,
do kopalni, tym różniącej się od
innych, być może ci znanych,
że nie wydobywa się w niej już
tego, co kiedyś. Nie odbywa się
tu żadna górnicza praca. Nawet
wieża wyciągowa, pozostawiona
jako symbol, oferuje tylko wyprawę

84

w coraz mniejszym stopniu.
Krajobraz Górnego Śląska się
zmienia. Jedni mówią, że jest
w fazie upadku, inni, że nie
całkiem, bo tu i ówdzie rozkwita.
Funduje sobie rozmaite pomniki.





Magdalena Abakanowicz, z cyklu *Postacie kroczące*, 2008, *Galeria sztuki polskiej po 1945 roku*, Muzeum Śląskie

Dawniej ta kopalnia nazywała się „Ferdynand”. Później „Katowice”. Obecnie Muzeum Śląskie. Ale żaden to skansen industrialny ani panoptikum przestarzałych maszyn. Jest to muzeum w znaczeniu pierwotnym i dosłownym, czyli świątynia muz. Nie zabrakło miejsca dla muzy pamięci Mnemosyne, co eksponuje przewidziana jako stała wystawa *Światło historii*.

Ta przemiana zakładu wydobywczego – jak go nazywano w komunistycznej nowomowie – w muzeum jest tak niezwykła, że bez przesady można by ją określić jako „kopalnię cudu”. I to nie tylko dlatego, że to dość udana adaptacja obiektu przemysłowego do funkcji kulturowych. Przetasowanie urbanistyczne z dodatkami onirycznej architektury uczyniło z tego skupiska chaosu, brudu i twardej pracy przestrzeń czystą i jasną. W pewnym sensie – raj odzyskany.

Chcąc się wytłumaczyć z tego „cudu”, muszę się odwołać do historii. Jej początek wyznacza 23 stycznia 1929 roku (pierwsza połowa minionego stulecia), gdy Sejm Śląski, na wniosek wojewody płk Michała Grażyńskiego oraz doktora Tadeusza Dobrowolskiego, konserwatora Oddziału Sztuki przy Urzędzie Wojewódzkim, wydał ustawę o utworzeniu Muzeum Śląskiego. Miało to być miejsce dla zbiorów muzealnych, gromadzonych przez konserwatora przez poprzednie dwa lata. W ośmiu punktach określono zakres działania tej instytucji: dział prehistorii, etnografii, biologii z geologią oraz przemysłu górnośląskiego. A przede wszystkim działy artystyczne, bo to specjalność Dobrowolskiego – sztuka kościelna, przemysł artystyczny oraz sztuka XIX wieku i współczesna (malarstwo, rzeźba, grafika). Dla wojewody najważniejszy był chyba dział ósmy, czyli pamiątki z okresu powstań górnośląskich i plebiscytu. Budżet na realizację ustawy uchwalono rok później. Po upływie czterech lat twórca licznych budowli modernistycznych na Górnym Śląsku, architekt wojewódzki Karol Schayer, przedstawił projekt nowoczesnego i funkcjonalnego gmachu.

W Katowicach, mieście istniejącym niewiele ponad 40 lat, nieposiadającym praktycznie kulturalnej przeszłości, sama idea muzeum stanowiła jeden z frontów wzmożonej polonizacji miasta, do niedawna w 85 procentach niemiecko-żydowskiego. Ważnym impulsem był też fakt powstania w pobliskim – ale niemieckim – Bytomiu, równie nowoczesnego i funkcjonalnego Muzeum Górnośląskiego (Oberschlesische Landesmuseum). Polski Górny Śląsk (nazywany wówczas, podobnie jak dzisiaj, po prostu Śląskiem) nie mógł być gorszy. Trzeba powiedzieć wprost, że w tym przypadku muzea były pionkami w politycznej grze – poniekąd w wojnie, jeszcze bezkrwawej, ale już bezwzględnej.

W latach 1927–1932 na niemieckim Górnym Śląsku według projektu Alberta Stütza powstało muzeum. Dłużej (i chyba ambitniej) dojrzewało katowic-



Leon Tarasewicz, *Modry*, 2015, *Galeria jednego dzieła*, Muzeum Śląskie

kie Muzeum Śląskie. Budowę rozpoczęto w roku 1936 roku i ukończono latem w 1939 roku. Niemał gotowy był też pomnik Bolesława Chrobrego. Miał stać na placu przed siedzibą muzeum. Projektował go Stanisław Szukalski, artysta ekscentryczny i kontrowersyjny, ale cieszący się zaufaniem wojewody. Model pomnika został zniszczony podczas bombardowań Warszawy w 1939 roku. Zachowały się jedynie fotografie. Otwarcie muzeum przewidziano na wiosnę roku 1940, ale wybuch wojny pokrzyżował te plany. Hitlerowskie władze postanowiły rozebrać prawie gotowy budynek. W roku 1944 pozostały po nim wyłącznie fundamenty. Po 1945 roku stanął na nich gmach Wojewódzkiej Rady Związków Zawodowych w najczystszy socrealistycznym duchu.

Idea Muzeum Śląskiego trwała w uśpieniu niemal 40 lat. Na forum publiczne powróciła w roku 1981, w czasach Solidarności, jako postulat środowisk twórczych. Przetwała stan wojenny i już w 1984 roku powołano muzeum z siedzibą w biurowcu branży węglowej, wcześniej katowickim hotelu Grand, powstałym około 1898 roku. Ale ten malowniczy przykład dziełnastowiecznego eklektyzmu nie spełniał warun-

ków muzealnych. Niewiele pomogły prace adaptacyjne w gmachu, ukończone osiem lat później. Muzeum zostało udostępnione publiczności w roku 1992 i można już było w nim umieścić zbiory malarstwa polskiego, owoc pracy doktora Dobrowolskiego.

Mimo trudnych warunków odbywały się tam także czasowe ekspozycje sztuki współczesnej, promujące głównie dorobek lokalnych artystów. Ale przez cały czas trwała debata na temat nowego budynku. Ktoś marzył o odtworzeniu projektu Schayera. Powstawały też nowe odważne propozycje, na przykład Jana Fischera. Problemem jednak był ciągły brak odpowiedniej lokalizacji. Oferowaną w 2002 roku parcelę na obrzeżach miasta uznano za niefortunną.

I może dobrze się stało, bo dwa lata później idea muzeum skoncentrowała się na terenie właśnie likwidowanej kopalni Katowice. Pomysł z pozoru bulwersujący, ale znane są liczne precedensy, na przykład z Westfalii, gdzie z obiektów górniczych i przemysłowych powstały instytucje kulturalne i edukacyjne. Tyle że w warunkach śląskich mogło się to wydawać bardziej fantastyczne niż niewiele wcześniejsze przetworzenie innej kopal-

ni na handlowe Silesia Center. Powodzenie zuchwałego manewru, a właściwie zamachu na polski stereotyp muzealny, graniczyłyby z cudem.

Procedury prawno-techniczne postępowały szybko, jakby komuś na tym bardzo zależało. Planowane na marzec 2013 roku zakończenie budowy – a raczej przebudowy – opóźniło się tylko o trzy miesiące. Muzeum otworzono 26 czerwca 2015 roku, pierwszego dnia wakacji szkolnych. Czy to nie cud? Słowa te piszę we wrześniu, dokładnie dwa miesiące po otwarciu.

Czule wykończone w swej obecnej przestrzeni, dobrze wpasowane w pozostałości krajobrazu przemysłowego, muzeum wszelako ciągle pozostaje placem budowy. To nawet za bardzo nie rzuca się w oczy, ale podtrzymuje świadomość, że ramy przedsięwzięcia jeszcze nie są zamknięte. Jest to ciągle instytucja *in progress*, tyleż istniejąca, co dopiero się stająca i gotowa na rozmaite ewentualności. Ta okoliczność ma bezcenne znaczenie dla przyszłych programów. A przede wszystkim dla prezentacji artystycznych, które są ważną częścią muzealnej perspektywy. Jeszcze do tego wrócę, ale dla porządku omówię najpierw aktualny stan rzeczy.

Galeria sztuki polskiej 1800–1945 to w lwiej części odtworzenie zbioru Tadeusza Dobrowolskiego, który w polskim muzealnictwie cieszy się należytą renomą. Od Michalowskiego i Chełmońskiego, przez Matejkę i Gierymskiego, do Boznańskiej i Witkacego. Właściwie cała klasyka malarstwa polskiego. Zaprezentowano 140 dzieł. Prawie drugie tyle czeka w magazynach.

Chronologicznym przedłużeniem tej ekspozycji jest *Galeria sztuki polskiej po 1945 roku* – kolekcja ta tworzyła się za sprawą kolejnych inicjatorów i zmiennych impulsów kulturowych. Wystawione tutaj obiekty wiarygodnie przedstawiają rozterki sztuki współczesnej. Szkoda, że w tym kontekście zaniedbano zaakcentowanie fenomenów lokalnych. Na przykład, ciągle nie dość odkrytych, katowickich zrywów artystycznych. Myślę o legendarnej Grupie St-53, oczku w głowie Juliana Przybosa. O 20 lat młodszej Grupie Arkat, do której należał Henryk Mikołaj Górecki. Czy pioniersko postmodernistycznym Kręgu Oneiron. Mogłaby się tu znaleźć również architektura, jako że Katowice (i Górny Śląsk w ogóle) są wyjątkowym jej „poligonem”.

W każdym razie obie galerie reprezentują wysoki i ambitny poziom, choć można by niejedno skorygować. Choćby niedbałe oświetlenie obiektów. W pierwszej galerii pompatyczne ramy dziewiętnastowiecznych obrazów rzucają cień czasem aż na połowę malowidła. I w ogóle chyba za wiele tu mroku. Trochę to dziwi, wzięwszy pod uwagę, że zastosowano tutaj najnowocześniejszy w Polsce sprzęt oświetleniowy.

Uderza to szczególnie mocno, gdy się przechodzi do kolejnej ekspozycji – *Galerii sztuki nieprofesjonalnej*. Tutaj, przy pomocy tego samego oświetlenia, uzyskano efekt piorunujący. Obrazy wręcz świecą! Można by pomyśleć, że Ewald Gawlik czy Gerard Urbanek malowali fluoryzującymi farbami.

Ale – co najważniejsze – koncepcja prezentowania w muzeum twórczości górnośląskich malarzy-amatorów

Idea Muzeum Śląskiego trwała w uśpieniu niemal 40 lat. Na forum publiczne powróciła w roku 1981, w czasach Solidarności, jako postulat środowisk twórczych. Przetrwiała stan wojenny i już w roku 1984 powołano muzeum w tymczasowej siedzibie.

okazała się tyleż oryginalna, co atrakcyjna. Jest to bowiem skarb kultury regionu, którego nie jest w stanie pomniejszyć przymiotnik „nieprofesjonalny”. Wśród nich znaleźli się tacy „klasycy” gatunku, jak Teofil Ociepka, Paweł Wróbel, Erwin Sówka i wielu innych. Choć to inna dziedzina, ewenementem wystawowym podobnego kalibru jest *Laboratorium przestrzeni teatralnych*. Ekspozycję tę w dużej mierze oparto na Centrum Scenografii Polskiej (osobny dział muzeum), będącego bezcennym autorskim dokonaniem Jerzego Moskala. Luksus praktycznie nieograniczonej przestrzeni Muzeum Śląskiego stwarza możliwość niekończącego się „pączkowania” tego *Laboratorium*, któremu przydałaby się iskra życia, odrobina animacji. I aż się prosi, by je wzbogacić o odpowiedni program edukacyjny. Ale pewnie już ktoś o tym myśli.

Tylko dla porządku przywołam jeszcze *Galerię śląskiej sztuki sakralnej*, w przeważającej części (40 obiektów!) skompletowanej przed wojną, także przez Tadeusza Dobrowolskiego. W tych zabytkach malarskich i rzeźbiarskich, które powstawały od średniowiecza po wiek XVIII, mocno uwidaczniają się wpływy czeskie, austriackie i włoskie, głęboko na Śląsku zakorzenione. Galeria po spełnieniu warunków konserwatorskich zostanie udostępniona pod koniec 2015 roku.

Całkiem osobnym tematem jest wspomniana już wystawa *Światło historii. Górny Śląsk na przestrzeni dziejów*. Jej projekt autorstwa Leszka Jodlińskiego, ówczesnego dyrektora Muzeum Śląskiego, wzbudził zrazu gorący sprzeciw. Także polityczny. Przypomnę, że w ustawie założycielskiej muzeum z 1929 roku, w punkcie ósmym przewidziano dział pamiątek z okresu powstań górnośląskich i plebiscytu. Dziś jednak trzeba postrzeżać ten warunek jako propagandowe spłaszczenie wielokulturowego (czyli wielojęzycznego, wielowyznaniowego i pogranicznego) obrazu Górnego Śląska. Ówczesne sentymenty weterana powstań, wojewody Grażyńskiego, obecnie zostały zniuansowane, ponieważ znacznie ciekawsze jest nowoczesne spojrzenie na proces kształtowania się górnośląskiej tożsamości.

Zatem w 2015 roku pokazany został obraz regionu w jego dramatycznej wieloznacznej perspektywie. Śląsk, który przez dziesięciolecia powlekany był warstwami politycznej i oportunistycznej nieprawdy, teraz, przy zastosowaniu dość oryginalnej formy przekazu (a raczej pokazu), próbuje zmierzyć się z prawdą, która – stwier-

W Katowicach, mieście istniejącym niewiele ponad 40 lat, nieposiadającym praktycznie kulturalnej przeszłości, sama idea muzeum stanowiła jeden z frontów wzmożonej polonizacji miasta, do niedawna w 85 procentach niemiecko-żydowskiego.

Łósef Szajna
kukła wykonana do spektaklu *Ślady*, 1993,
*Laboratorium przestrzeni teatralnych –
przeszłość w teraźniejszości*,
Muzeum Śląskie

dzam to ze smutkiem – rzadko jest artykułem pierwszej potrzeby społeczeństwa. Zastosowana w tym przypadku koncepcja labiryntu jest dla publiczności może swoistą przygodą, choć trudno pozbyć się wrażenia pewnego chaosu doznań. Może w tych skompresowanych przestrzeni i czasie jej realizatorzy chcieli powiedzieć trochę za dużo? Po prostu jest tam chwilami za ciasno. Nie tylko z powodu wysokiej frekwencji, którą wystawa się cieszy.

Według dyrektorki muzeum Alicji Knast „wystawa ta odzwierciedla zawartość wytycznych do konkursu i wytycznych pokonkursowych ze zmianami wynikającymi z możliwości technologicznych i prawnych tej przestrzeni”. Brzmi to dość tajemniczo. Szczególnie „możliwości prawne tej przestrzeni”. A „wytyczne pokonkursowe”? Ki diabeł? Powiedziałbym raczej, że jest to ekspozycja trochę zepchnięta „w kąt”, jakby zabrakło woli pożegnania się z komfortową fikcją „historyczną”. Ale wszystko jest jakoby zgodne ze scenariuszem Leszka Jodlińskiego. Ten zaś jest przeciwnego zdania. Natomiast moim zdaniem *Światu historii* po prostu brakuje autora, przemyślanej tezy oraz krytycznej artykulacji. Cóż, umiaru. W każdym razie chyba nie „możliwości technologicznych i prawnych”. Jeśli wcześniej mówiłem o „kopalni cudu”, to o tej konkretnej ekspozycji powinienem powiedzieć, że usiłuje ona być „kopalnią pamięci”. Trudno jednak stwierdzić, czego się w tej pamięci dokopuje. Naiwnym pozorem autentyzmu jest to, że wstępuje się tam jakby przez przedsionki górniczego warsztatu, w trochę podziemną ciemność. Trzeba się w niej poruszać ostrożnie, pośród nacierających zewsząd bodźców i innych zwiedzających. Kończąc tę podróż przez ciasną, lokalną historię, trudno się wręcz nie cieszyć ogromem pustych przestrzeni, pomieszczeń i pasaży. Pod tym względem jest tam trochę jak w warszawskim Muzeum Narodowym. Mnóstwo przestrzeni, która służy głównie podziwianiu pustki. Innymi słowy, te długie i puste korytarze są po prostu nudne. Z punktu widzenia muzealnej ekonomii – wręcz zmarnowane, co się da pewnie naprawić.

Podążając jednym z tych pasaży, odbywa się pielgrzymkę do czegoś, co obojętnie uznałem za kulminację wizyty w Muzeum Śląskim. Miała ona miejsce w *Galerii jednego dzieła*. Przestrzeń przeznaczona do tego celu, jakkolwiek znajduje się na drugiej podziemnej kondygnacji, ma taką wielkość, że wręcz pro-

wokuje, by dzieło tam przedstawione miało rozmiar monumentalny. I takie właśnie jest.

Jako pierwszy do zagospodarowania tej przestrzeni zaproszony został Leon Tarasewicz, którego artystyczne relacje z Górnym Śląskiem mają już swoją tradycję. Obiekt stworzony na tę okazję zatytułował on *Modry*, co w języku śląskim znaczy niebieski. Mówiąc najprościej, Tarasewicz wypełnił tę *Galerię* kilkupiętrową budowlą z drewna, z zewnątrz polichromowaną – w „tarasewiczowski” sposób – farbą błękitną. A z tarasu tej budowli (podłoga w kolorze intensywnego szafiru) można zajrzeć w głąb niedostępnego „podwórza”, utrzymanego w barwach żółto-pomarańczowych. Zarówno ta gra emblematycznymi barwami Śląska, jak i duchowa temperatura całego obiektu potrafi olśnić. Szczęśliwy będzie każdy, kto doświadczy tego, czego nie potrafię – mimo szczerej chęci – zwerbalizować. I choć słowa Andy Rottenberga, kuratorki tego przedsięwzięcia, nie powiedziano wiele więcej, to je cacytuję: „jego [Tarasewicza – H.W.] spojrzenie na Śląsk nacechowane jest empatią i zrozumieniem dla problemów tego regionu – równie wielokulturowego i równie odległego od centrum Polski jak Podlasie. Artysta stara się więc nie tylko podkreślić trudną wspólnotę łączącą obie »małe ojczyzny«, ale też stworzyć alegorię Śląska jako regionu...”

„Szczęśliwy będzie...”, powiedziałem, ale to już niedługo. Dlatego że tworzy się poniekąd „kolejka” następnych artystów zaproszonych do zrealizowania projektów w *Galerii jednego dzieła*, obiekt Tarasewicza ostatecznie zostanie zdemontowany. Trudno mi się pogodzić z tą myślą. Aż się dziwię, że muzeum, mające tak duże możliwości przestrzenne, nie pozostawi go na stałe. W końcu bez wielkiego trudu kolejnym artystom można zaoferować inne miejsca, gdzie zrealizują swoje projekty. Nie można wszak wykluczyć, że następne dzieła będą również zasługiwały na to, by je pozostawić „na zawsze”. Tak zresztą powinno być w przypadku miejsca, w którym gromadzi się jeśli już nie skarby, to przynajmniej świadectwa. Czyli muzeum, a nie salon wystaw czasowych. Wierzę, że i o tym również ktoś myśli.

Tak się mniej więcej kończy wizyta w miejscu, które jeszcze pachnie materiałami budowlanymi. I przez jakiś czas dalej tak będzie. Taki jest oto stan bieżący instytucji liczącej sobie 86 lat istnienia mitycznego plus sześć



XX WIEK
awanguardia



Leon Tarasewicz, *Modry*, 2015,
Galeria jednego dzieła,
Muzeum Śląskie

miesiący faktycznego. Obecnie deklaruje ona „przestrzeń dialogu i artystycznego fermentu”, która się tam niebawem ziści. Opuszczając muzeum, przez chwilę obserwuję przymiarę do wystawy Lecha Majewskiego *Podziemne słońce* – *wideo-art*, rzeźba, która zostanie otwarta za trzy dni. I potrwa trzy miesiące. Więc pewnie zdążę zobaczyć.

Nie wiem co ty, miły czytelniku, zwykle czujesz wychodząc z muzeum, ale ja ten stan ducha znam jak zły szeląg. Podobny do tego, z jakim się opuszcza samolot. Było wspaniale, ale nie ma to jak wylądować. W tym przypadku wychodzi się w przestrzeń natury; nawet dość prawdziwej jak na teren postindustrialny; w świat aż do przesady fotogeniczny. Ładny i ciekawy. Zupełnie inny Śląsk. Ale że Śląsk – nie ma wątpliwości. Podobnie jak fakt, że to, co widziałeś, nigdzie indziej nie mogło mieć miejsca. Kopalnia cudownie przemieniona w świątynię Mnemosyne i miejsce edukacji społecznej. Obecna linia tego kształcenia kieruje się ku „budowaniu potrzeby posiadania tożsamości”, jak to ostrożnie formułuje pani dyrektor. Bardziej ku teraźniejszości i przyszłości. Mniej ku temu, co przeszłe. Furda przeszłość! Było – minęło.

Tak czysto wokół i pogoda wspaniała. Otaczająca natura jest obiecująca, mimo natrętnej geometrii, której rygor przekształca okolice. Nieopodal znajduje się bardzo nowoczesna siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. Nieco dalej – arcynowoczesne Międzynarodowe Centrum Kongresowe. Jeszcze dalej – Spodek, niegdyś nowoczesny. Na ławce można ochłonać.

Miętoszę w rękach *Informator* (w angielskiej wersji językowej nazywa się on *Guide*, czyli chyba *Przewodnik*), który może pomóc

w uporządkowaniu wrażeń. Ale żadna informacja, a szczególnie tak wstrzemięźliwa, nie zastąpi autopsji. Nie sposób słowami opisać te przestrzenie zawarte między nadmiarem a pustką, podziemne, lecz jasne, bez wątpienia „innovacyjnie zaproponowane przez austriacką firmę z Grazu – Riegler Riewe Architekten”.

Choć swoją drogą, ta wielka płachta papieru mogłaby być bardziej treściwa. Trochę doredagowana. Bo co uczynić z wiadomością, że „muzeum jest współprowadzone z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego”? Różne to nasuwa pomysły i domysły. Także i ten, że najlepiej, gdy ministerstwo dba, by muzeum prowadziło się samo. I trzymało się na dystans od kaprysów politycznej pogody. No cóż, jako się rzekło, jest to muzeum *in progress*. Wszystko ma jeszcze przed sobą. Oby jak najlepsze!






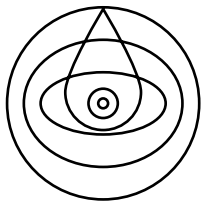
Krzysztof Michał Bednarski,
Roźnienie krasnej gwiazdy / Narodziny czerwonej gwiazdy
(portret Karola Marksa),
1978-1986, *Galeria sztuki polskiej po 1945 roku*,
Muzeum Śląskie



IX Krajowy Zjazd Delegatek i Delegatów OZZ IP, H. Cegielski, Poznań
fot. Rafał Jakubowicz



**KOMISJA ŚRODOWISKOWA
PRACOWNIKÓW SZTUKI
OZZ INICJATYWA PRACOWNICZA
www.ozzip.pl/przystap-do-ip**



Nie ma nic lepszego niż dobre nieporozumienie

FOTOGRAFIE: Zuzanna Krajewska

Z Piotrem Ukłańskim rozmawiają Jakub Banasiak i Adam Mazur

Nie miałem wyboru, żeby się zastanawiać, czy „to” ma sens. Nie zakładałem na przykład, że będę się sam utrzymywał ze sztuki. Na początku lat 90. robiłem performansy w undergroundowych klubach, wręcz w mordowniach. Myślałem, że tak będzie zawsze. Wszyscy wokół mnie na Lower East Side funkcjonowali w ten sam sposób – nikt nie zarabiał pieniędzy na sztuce. To zmieniło się dopiero w 1998 roku, kiedy zdecydowałem, że przestanę pracować dla studiów fotograficznych, że rano wstaję i nie idę do pracy, tylko robię swoją sztukę.

Adam Mazur: Jak to się stało, że zwróciłeś się w stronę sztuki i postanowiłeś studiować w Akademii?

Piotr Ukłański: To było jedyne miejsce ucieczki.

AM: Przed wojskiem?

Przed wszystkim.

AM: Twoje publikacje – przede wszystkim *Early Works*, gdzie przedrukowałeś reportaże o twojej rodzinie [Jacek Petruczenko, *Przesilenie*, „Tygodnik Kulturalny” 1976, nr 10 – przyp. red.] – pokazują, że miałeś trudne dzieciństwo, pijącego i bijącego ojca. Co z biograficzną luką pomiędzy dzieciństwem i studiami?

To niedokładnie jest luka, wystarczy spojrzeć na zdjęcie z 1985 roku, którego użyłem w pracy *Bez tytułu (Autoportret z Irokezem, 1985)* i do plakatu wystawy w Kunsthalle w Bazylei w 2004 roku.

AM: Miałeś wtedy 17 lat.

Należałem do jednej z warszawskich punkowych załóg. To było naturalne – wtedy ludzie interesowali się muzyką i robili gazetki, które wyglądały jak dadaistyczne ziny. Czuło się pozytywną presję, że coś trzeba robić. Tak przyszło zainteresowanie koncepcją „bycia artystą”.

AM: Chodziłeś do Remontu?

Tak, oczywiście.

AM: Grałeś w kapeli?

Nie, właśnie ja byłem tym, który nie grał na żadnym instrumencie [*śmiech*]. Robiłem więc jakieś rysunki.

Jakub Banasiak: Pamiętasz, jak się nazywały te ziny?

Nie, nie pamiętam. Myślę, że nawet już ich nie mam. Robił je



Mój ojciec jeździł do Turcji jako tłumacz i przewodnik, po czym wracał do Polski: handlował, dalej uczył się języków, a w tak zwanym międzyczasie ćwiczył kulturystykę i grał w brydża na pieniądze, żeby dorobić – typowo PRL-owski klimat... Takie dodatkowe szczegóły nie mają żadnego znaczenia. Albo mają absolutne znaczenie – w zależności od tego, kiedy zdecyduję się je wyciągnąć.



Bez tytułu (Jak), 1996, kolaż, opublikowany w gazecie Göteborg-Posten, 3 stycznia 1996

Paweł Sowa, który od lat mieszka w Londynie. Kiedy zaczęliśmy, miałem 14 czy 15 lat, byliśmy najmłodszy. Starsi bracia moich kumpłi grali w zespołach jak Deuter czy Dezerter, który wtedy nazywał się jeszcze SS-20. Później chodziłem do szkół zawodowych, byłem w wieczorowym technikum i tak dalej, ale tak naprawdę wszystko kręciło się wokół muzyki. Najpierw były zespoły punkowe w Remoncie, potem Röbbrege...

AM: Jak w takim razie udało ci się skompletować teczkę na Akademię?

Chodziłem na Nowolipie.

96 AM: Trochę do Remontu, trochę na Nowolipie?

Tak. Jeszcze w ciągu dnia do pracy, bo pracowałem jako goniec. A wieczorem do szkoły.

JB: Z czym kojarzyła ci się wtedy figura artysty?

Z kompletną bzdurą: *Money for nothin' and the chicks for free*. Chciałem się dostać na Akademię po to, żeby nic nie robić i spotykać dziewczyny.

AM: Udało się?

Nie.

AM: Utrzymywałś wtedy kontakt z ojcem?

Spotykaliśmy się na rozprawach sądowych z powodu rewaloryzacji alimentów.

AM: W twoich dotychczasowych pracach matka stanowi pozytywny punkt odniesienia, ojciec jest zdecydowanie czarnym charakterem. Czy masz coś wspólnego właśnie z ojcem, a nie z matką?

Przede wszystkim ten artykuł, do którego się odnieśliście, to jest pewnego rodzaju... no, nie powiem fikcja literacka, ale to był artykuł pisany przez zaangażowanego społecznie dziennikarza. Moja matka nie była zbyt szczęśliwa, gdy ten tekst się ukazał, ponieważ znalazły się tam pewne dziennikarskie przekłamania, po to żeby artykuł lepiej brzmiał. Natomiast oczywiście kiedy zacząłem tego używać, to mało interesowała mnie prawda. W podobny sposób podchodzi do koncepcji ojca, który jeździł do Turcji jako tłumacz i przewodnik, po czym wracał do Polski: handlował, dalej uczył się języków, a w tak zwanym międzyczasie ćwiczył kulturystykę i grał w brydża na pieniądze, żeby dorobić – typowo PRL-owski klimat... Takie dodatkowe szczegóły nie mają żadnego znaczenia. Albo mają absolutne znaczenie – w zależności od tego, kiedy zdecyduję się je wyciągnąć.



AM: Utrzymujesz z nim teraz kontakt?

Nie.

JB: Czy twój ojciec śledzi to, co robisz?

Nie wiem, może śledzi, jakieś sygnały miałem, ale kontaktu nie utrzymuję. Nie ma potrzeby. Taki kontakt miałby sens na łożu śmierci – moim albo jego – i to też wyłącznie w sensie literackim, a nie emocjonalnym.

JB: Do czyjej pracowni poszedłeś, zdając na Akademię?

Do Ludwika Maciąga. To był malarz koni i nie tylko. Jeździło się do niego do domu na plenery oraz żeby jeździć konno. Kto pierwszy spadł, ten stawiał wódkę.

AM: Malowałeś konie?

Nie, nie malowałem koni. Malowałem jakieś portrety – postacie z rozwianymi włosami, męskie i żeńskie. Kładłem na nie laserunki...

AM: Wciąż byłeś punkiem?

Hmm. Był taki zespół Siouxsie and the Banshees...

AM: To już nieco mniej punkowe klimaty. Kiedy skończyło się dla ciebie punkowanie?

Powiedzmy sobie tak: był punk, potem nowa fala, potem reggae... To wszystko było za mną, gdy poszedłem na Akademię.

JB: W którym roku zdawałeś?

1988. Początek był ważny, bo spotkałem faceta, który nazywał się Jarosław Paluch, niestety już nie żyje. I on miał pomysł, jak przetłumaczyć punk na sztukę. Robiliśmy na przykład performans w Hybrydach w 1989 roku – to były punkowe działania podczas koncertu zespołu Closterkeller. W zasadzie taki sabotaż ich koncertu: brał w tym udział Cezary Bodzianowski, Paluch i chyba Mariusz Augustyniak.

JB: Kiedy trafiłeś do Pracowni Gościnnej prowadzonej przez Marka Koniecznego?

W zasadzie od razu, na pierwszym roku. Zostałem przyjęty na Akademię w 1988 roku i już jesienią studenci zaczęli się burzyć, czuć było nadchodzące zmiany. Na nowo powstało Niezależne Zrzeszenie Studentów. Na Akademii odbywały się walne zgromadzenia w stołówce, w akademiku na Krakowskim Przedmieściu. Profesorowie nie wiedzieli, co z tym zrobić. Wszyscy zdawali sobie sprawę, że coś się zmienia. Stan wojenny już dawno się skończył, ale chyba wszyscy mieli przeczucie, że nastąpi gruntowniejsza zmiana. Jednym z żądań studentów było właśnie powstanie pracowni gościnnej. Władze Akademii się na to zgodziły – ogólnie rzecz biorąc – ze strachu. Z tego, co pamiętam, potraktowały to jako mniejsze zło, żeby nie walczyć ze studentami i nie prowadzić dalszych negocjacji w sprawie żądań; być może wtedy cena byłaby wyższa. Ale wszystko było robione trochę na kolanie... Gdy Akademia przystała na pracownię gościnną, to żaden ze studentów nie





Identyfikuję się jako student Koniecznego i Warpechowskiego. Nieprzypadkowo zacząłem od performansu – i Warpechowski, i Konieczny zajmowali się performansem. Jako student tworzyłem obiekty, w których było dużo złotego koloru, ponieważ Konieczny wykorzystywał złoto... Oczywiście od dwudziestu kilku lat robię co innego, operuję innym językiem.

wiedział, kogo zaprosić, aby tę pracownię prowadził. I w jakimś momencie wypłynęła kandydatura Marka Koniecznego, który prowadził „tajne” komplety w czasie stanu wojennego w pracowni Janka Rylkego. Jako student Akademii ciągle podawałem w wątpliwość autorytety i struktury. Nie wiedziałem, kim jest Konieczny, nie wiedziałem, co robi – jak już powiedziałem, poszedłem na Akademię w zupełnie innym celu. Zapisałem się do niego tylko dlatego, że była to forma, która rozbiła istniejącą strukturę, była w kontrze. Nam, studentom pierwszego roku, statutowo nie było wolno chodzić do pracowni gościnnej. Więc zaczęliśmy tam chodzić „nielegalnie” – ja, Cezary, Paluch, Dynowski, parę innych osób, również spoza Akademii, jak Piotr Ptaszyński.

AM: Mówiłeś o Rylkem. Czy na Nowolipiu miałeś jeszcze jakichś nauczycieli, kogoś, kto tobą kierował?

Rylke nie był moim nauczycielem. Konieczny prowadził komplety w pracowni Rylkego, ale na Ursynowie. Mnie z kolei uczyła pani, która była malarką; nazywała się Maria Czarnecka.

AM: Pomyślałem, że kiedyś mogłeś spotkać Koniecznego w Remoncie albo w Hybrydach, gdzie scena undergroundowa przecinała się w kilku miejscach ze sceną artystyczną. Akademia Ruchu, Dziekanka, Hybrydy, Jacek Krzyżkowski...

Najbardziej Akademia Ruchu i Radio Warszawa. Była taka kapela Radio Warszawa, jej liderem był Jugosłowianin. Oni wprowadzali do koncertów elementy plastycznych scenografii. Ta scenografia nie była dekoracją, stawała się muzycznym performansem. Ale wiesz, chodziło się na koncerty, to było kontrkulturowe. Wydaje mi się, że te rzeczy nie do końca przecinały się ze sztuką konceptualną czy ze sztuką w ogóle. Wyjątkiem chyba wtedy był Henryk Gajewski, artysta, który wraz z Piotrem Rypsonem został menadżerem Tiltu. Może trochę na zasadzie Malcolma McLarena. Ale ja nic o nim nie wiedziałem, byłem na dole tej całej drabiny.

AM: Co się stało z Paluchem? Jego nazwisko powraca w twojej opowieści.

JB: I w ogóle w opowieści o pracowni Koniecznego – jako osoby, która w akcie protestu przeciwko odejściu Koniecznego z Akademii podpalił pracownię. Pisze o tym Łukasz Ronduda w książce *Warpechowski, Konieczny, Uklański, Bodzianowski, Warpechowski, Dawicki*.

Jakiej książce? Paluch pracował z ogniem, ale nie podpalił pracowni celowo, choć ona rzeczywiście częściowo spłonęła i to był nie do końca szczęśliwy wypadek podczas jego manifestacji. Kiedy go poznałem, jego forma ekspresji stawała się coraz mroczniejsza – dosłownie i w przenośni. Ogień, sadza na ścianach...

JB: To ciekawe, co mówisz, że nie podpalił, że to był przypadek. Trzeba to sprostować.

Nie. Jeżeli legenda jest lepsza niż prawda, to trzeba drukować legendę.

AM: Ostały się zdjęcia z pracowni z tamtych czasów: z tobą, Cezarym Bodzianowskim, Moniką Szwejewska, Markiem Koniecznym. Ale Paluch chyba nie pojawia się w tej ikonografii z okresu studiów...

Ikonografii? Tam jest tylko parę zdjęć.

AM: Tak, ale one są ważne, bo mitologizują moment założycielski i twoją relację z Koniecznym.

Gdy robiliśmy to zdjęcie, na którym jestem ja, są Cezary, Marek i pani Monika, to Artur Dynowski, który też był częścią tej nieformalnej grupy, po prostu nie zdążył dojechać [*śmiech*]. Nie pamiętam, co się dokładnie wtedy stało z Paluchem, ale to nie było tak, że ci, których nie ma na fotografii, nie byli częścią grupy. To było bardziej spontaniczne. Zresztą to zdjęcie było zrobione, kiedy już przestałem uczęszczać na Akademię, bo po pierwszym roku wzięłem urlop i chciałem pojechać do Nowego Jorku, ale nie dostałem wizy. Wobec tego siedziałem w Warszawie, nie robiąc nic. A jeszcze Adam Myjak – dziekan albo już rektor Akademii – złośliwie kazał mi chodzić na W-F podczas dziekańskiego. Miałem to zaliczyć, żeby ukończyć pierwszy rok. I musiałem co tydzień chodzić na pływalnię do jakiegoś kolesia. Poszedłem do niego i powiedziałem: „Słuchaj, ja chcę wyjechać za granicę, zarobić trochę pieniędzy, zobaczyć świat, a dziekan każe mi przychodzić co tydzień pływać”. Nauczyciel, który sam w latach 80. zbierał gdzieś jakieś truskawki, odpowiedział: „To ja ci odhaczę ten W-F”. Przez brak wizy i tak nigdzie nie wyjechałem i przychodziłem wtedy tylko do pracowni Koniecznego. Utknąłem w Warszawie na pół roku. W tym czasie robiliśmy dość improwizowane sytuacje. Mieliśmy wystawę *Massons* na Mostowej, którą zorganizowaliśmy z Arturem Dynowskim i Cezarym Bodzianowskim. Później zrobiliśmy wystawę *Majowe* w mieszkaniu na Żoliborzu już w szerszym gronie: z Paluchem, Małgorzatą Leszczyński i Moniką Chojnicką. Drukowaliśmy druki ulotne z tych wystaw. Opierało się to na performansie, chociaż nie wyłącznie. W ogóle zajmowałem się performansem do około 1993 roku. Gdy pojechałem do Nowego Jorku, dostałem się na undergroundową scenę właśnie z performansami. W pewnym momencie one zaczęły być coraz bardziej minimalistyczne, ponieważ interesował mnie kierunek odwrotny do metafory i opowiadania historii. Zaczęły się robić kompletnie niewidzialne i doszedłem do pewnego rodzaju ściany.

AM: Jaki byłby twój najważniejszy performans z tego czasu? Nie wiem, picie kawy w kawiarni, chyba coś takiego.

AM: Czyli po pierwszym roku miałeś dość Akademii, nie chciałeś jej kończyć, tylko wyjechać?

Nie. Chciałem wyjechać tak naprawdę na rok, nie miałem koncepcji, żeby wyjeżdżać na dłużej.

AM: Ale nie skończyłeś ostatecznie tej uczelni?

Nie.

JB: Opowiedz jeszcze o pracowni Koniecznego. Co się tam działo, co ona ci dała?

Dużo bardziej interesuje mnie odczytywanie tego, co robię poprzez pracownię Koniecznego niż poprzez pop art, którego łatkę w pewnym momencie mi przyklejano. Równie silny kontakt podtrzymywałem i utrzymuję ze Zbigniewem Warpechowskim, a on i Konieczny to dwa różne bieguny. Obaj nauczyli mnie strategii artystycznej, myślenia o tym, jak formułować swoją wypowiedź i prezentować ją na zewnątrz. Mówię o pewnej kontekstualności, podejściu do tego, czym jest wypowiedź artystyczna w rozgrywce ze światem zewnętrznym. Zawdzięczam to jednemu i drugiemu.

AM: Czyli gdy przestałeś już zajmować się performansem, to ta postawa i sposób pracy pozostały?

Nazwijmy to filozofią, bo chyba nie ma w tej chwili lepszego określenia. To działa do dzisiaj. Identyfikuję się jako student Koniecznego i Warpechowskiego. Nieprzypadkowo zacząłem od performansu – i Warpechowski, i Konieczny zajmowali się performansem. Jako student tworzyłem obiekty, w których było dużo złotego koloru, ponieważ Konieczny wykorzystywał złoto... Oczywiście od dwudziestu kilku lat robię co innego, operuję innym językiem. Wydaje mi się jednak, że określone myślenie o sztuce we mnie pozostało.

AM: Warpechowskiego też poznałeś w Akademii?

Tak. Warpechowski przyjechał z odczytem na Akademię w 1988 roku, na zaproszenie Ryszarda Winiarskiego, który miał wtedy pracownię działań i był dziekanem Wydziału Malarstwa. Bodzianowski już znał Warpechowskiego wcześniej, bo spotkał go na jakimś performansowym wydarzeniu, coś nawet wspólnie robili. Wtedy przez Cezarego poznałem Zbyszka, a on zaprosił nas do siebie i od tamtego czasu co miesiąc – dwa jeździliśmy do niego i zostawaliśmy czasami na parę dni. Już nie było Akademii, programu, struktury. Konieczny zresztą też prowadził zajęcia nie do końca zgodnie z jakimś planem pedagogicznym, ale na koniec semestru trzeba było jednak coś pokazać, Akademia tego wymagała. U Zbyszka było zupełnie inaczej: po dwóch latach, może wcześniej, zaczął nas wprowadzać w polski świat sztuki wczesnych lat 90. Dzięki jego rekomendacji byłem zaproszony do BWA w Sandomierzu, robiłem tam performans; później na wystawę w Galerii Grodzkiej u Andrzeja Mroczyka w Lublinie.

JB: Co wtedy pokazywałeś? W Lublinie to były zdjęcia, prawda?

W Sandomierzu był performans, w Lublinie zdjęcia rozklejane na dworcu, wystawa w galerii oraz performans. Był 1994 rok, właściwie odchodziłem już wtedy od performansu i na poważnie zająłem się fotografią.

JB: To były w pełni studyjne zdjęcia?

Tak.

JB: Były jeszcze paczki papierosów... Nigdzie nie można znaleźć materiału dokumentującego te działania.

To, że go nie widzieliście, nie znaczy, że go nie ma. Zdjęcia były publikowane na przykład w prasie niemieckiej czy szwedzkiej. Jest nawet taka broszura, *Blow-Out*, opublikowana przez Cubitt Gallery w Londynie. Zdjęcia z pseudoreklamami papierosów rozlepiłem w East Village. Były jeszcze reklamy gumy do żucia. W Cooper Union szkoliłem się technicznie w tak zwanej *tabletop photography* i jednocześnie zarobkowo pracowałem w dużym komercyjnym studio fotograficznym w Nowym Jorku. Ponieważ był to przemysłowy młyn,

nauczyłem się tego dosyć szybko i w pewnym momencie zacząłem to siłą rzeczy wykorzystywać w moich artystycznych działaniach. Prace, które wtedy robiłem, to pseudoreklamowe zdjęcia pustych opakowań. Dość tanie metafory, reklamy czegoś, czego w zasadzie nie ma, takie absurdy, żarty. Robiłem z tego odbitki, wpasowywałem je w istniejące reklamy, a one się w tym gubiły, znikały.

AM: Kiedy w końcu wyjechałeś do Stanów? Staraleś się cały czas o wizę i chciałeś się tam kształcić?

Nie, miałem też alternatywny plan. Spotkałem dziewczynę, wyjechałem do Londynu, potem do Szwecji. Musiałbym sprawdzić, czy Kanada była przed Stanami, czy w trakcie Stanów. Początkowo mieszkalem w Nowym Jorku, a w wakacje odnajmowałem swoje mieszkanie i wracałem do Europy, bo było po prostu taniej.

AM: I wtedy robiłeś wystawy w Lublinie i Sandomierzu? Właśnie tak.



Od lewej: Piotr Uklański, Monika Szwajewska, Marek Konieczny, Cezary Bodzianowski, Warszawa, 1991

Bez Tytułu, 1992,
performans,
T.W.E.E.D Inc.,
Nowy Jork





AM: Opowiedz o Aleksandrze Mir. To charakterystyczne dla twojej sztuki, że przepracowujesz w niej poszczególne wątki ze swojego życia. Mir jest postacią, która miała na ciebie pewien wpływ, ale nie pojawia się zbyt często w twoich opowieściach.

Nie będę wam pomagał. Są też inne osoby, które były bardzo ważne. Ale nie przesadzajmy. Nie będę mówił o moich partnerkach.

AM: Dlaczego?

Bo to jest dla mnie i dla nich, a nie dla was i waszych czytelników.

AM: Opowiedz więc o sztuce i kobietach. O momencie, gdy twoje kobiety spotykają twoją sztukę.

Jedyną rzeczą, którą mogę się podzielić, jest to, że Aleksandra brała udział w wystawie na Mostowej, którą zrobiliśmy w 1990 roku. Pokazała fantastyczną pracę: przezroczystą flagę z plastiku.

AM: Wyjechaliście razem?

Nie. Najpierw spotkaliśmy się tutaj, później wyjechaliśmy osobno, ale z Europy do Nowego Jorku pojechaliśmy razem.

AM: A co twoja matka myślała o sztuce, wyjazdach i tak dalej?

JB: Wygląda na to, że była to typowa polska tułaczka...
Moja matka, no wiesz, jak to matka. Dopóki nie zacząłem na siebie zarabiać, sztuka była fanaberią.

JB: A co myślisz teraz?

Moja matka ma teraz do mnie dość bezkrytyczny stosunek. Trudno jest mi więc pytać ją, czy coś się jej podoba, czy nie. Poza tym ona stosuje do tej oceny kryteria nieartystyczne, więc dyskutowa-

nie o jej ocenach przez ludzi takich jak ja czy wy nie jest fair. Różnica perspektyw.

AM: Rozumiem. Lata 1993–1994 to też interesujący moment zarówno w Akademii, jak i w warszawskim środowisku, kiedy pojawia się grupa artystów i kuratorów, z którymi będziesz się spotykał chociażby w Galerii Foksal. Miałeś z nimi wtedy kontakt?

Nie. Chociaż mieliśmy dezertera z Kowalni, bo Artur Dynowski porzucił Kowalnię i przybył do Koniecznego. A nas tak mało interesowała Kowalnia, że nie pytaliśmy nawet, o co chodziło.

AM: Czyli tworzyliście zamknięte, własne środowisko z Cezarym, Koniecznym, Aleksandrą Mir i innymi?

Przypisujesz temu jakąś przesadną decyzyjność. Zauważ, że jednak geografia miała tu bardzo duże znaczenie. Będąc w Nowym Jorku, ze względów finansowych nie miałem możliwości przylatywać co roku na święta. Cezary wyjechał do Belgii. Więc koncepcja otwartości czy zamknięcia jest w tym kontekście dość abstrakcyjna. My spotykaliśmy się w Polsce przy okazji świąt, może dwa razy przez jakieś cztery lata. Tak było do 1994 roku. Zatem nie było tak, że miałem w Warszawie środowisko – zamknięte, ale jędrne...

JB: Co wydarzyło się pomiędzy wystawami w Sandomierzu i Galerii Grodzkiej a *Mozaiką*?

Robiłem wystawy czy akcje, na przykład na Babiej Górze w 1992 lub 1993 roku, później pokazywałem swoje performanse w Szwecji, w Kanadzie, miałem wystawę we Frankfurcie w 1994 roku z interwencją w przestrzeń publiczną, podobnie w Hanowerze; później w Galerii Grodzkiej w Lublinie i w Cubitt Gallery w Londynie w 1995 roku. A w 1996 roku zrobiłem podłogę dyskotekową [*Untitled*



Widok wystawy
Life as it Should Be™,
Galeria Grodzka,
Lublin, 1995

Gdy wyjeżdżałem w 1988 roku do Anglii, pracowałem przy wykopkach ziemniaków. Wtedy za trzy miesiące pracy można było kupić mieszkanie w Warszawie! Taki miałem pomysł na życie – być w Akademii i pracować w wakacje przy ziemniakach. Ja jednak dorastałem w latach 80., w najgorszym czasie dla Polski. Konstrukcja moralna dorosłych rozkładała się przed moimi oczyma.

(*Dance Floor*)] w Gavin Brown's Enterprise i pokazałem *Joy of Photography* w Frankfurcie. W 1998 roku prezentowałem *The Full Burn* na Manifesta i *Nazis* w Photographers Gallery w Londynie. Trochę tego „pomiędzy” było.

AM: W 5 lat dokonuje się zupełna przemiana. Chciałbym jeszcze wrócić do momentu wyjazdu do Stanów. Po pierwsze, wybierasz tam szkołę i jest to szkoła, w której jesteś już nastawiony na naukę; już nie chodziło o spotkanie fajnych dziewczyn.

Już wtedy nie. Gdy wyjeżdżałem w 1988 roku do Anglii, jak już się dostałem na Akademię, pracowałem przy wykopkach ziemniaków. Wtedy za trzy miesiące pracy można było kupić mieszkanie w Warszawie! Taki miałem pomysł na życie – być w Akademii i pracować w wakacje przy ziemniakach. Ja jednak dorastałem w latach 80., w najgorszym czasie dla Polski. Konstrukcja moralna dorosłych rozkładała się przed moimi oczyma. To polegało na tym, że oni wszyscy wyjeżdżali na Zachód, do pracy; tam kompletnie się degenerowali, ponieważ nie mieli możliwości, ambicji ani też specjalnego ciśnienia – przełożenie walutowe zarobionych pieniędzy w najgorszej nawet pracy, za najniższe stawki, było ogromne. Na przykład lekarze nie pracowali jako lekarze czy nawet jako sanitariusze, tylko na zmywaku, wracali do Warszawy i przez następny rok nie musieli nic robić. Taka rotacja trwała parę lat. Myślisz, że to nie odbija się na psychice? Robili tak mój wujek, ciotka...

AM: Jednak na twojej psychice nie odcisnęło to piętna, tylko pojechałeś tam do roboty i zostałeś na dobre.

Utknąłem.

JB: Trafiłeś na Greenpoint?

Nie. Na początku trafiłem na krótko do New Jersey, a potem mieszkałem w East Village.

AM: Poznałeś wtedy Krzysztofa Zarębskiego?

Tak. Rodzice Aleksandry mieszkali w Szwecji, gdzie też jeździliśmy. W którymś momencie Marek dał mi chyba kontakt do Pawła Freislera, a Zbyszek do Zarębskiego. Więc Freislera spotkałem w Szwecji i parokrotnie go odwiedziłem. Nie uważam ani Freislera, ani Krzysztofa za swoich nauczycieli, bo miałem już wtedy pewnego rodzaju autonomię, trochę inną tożsamość, a kontakty były zbyt sporadyczne, żeby wpłynęły na mnie w głębszy sposób. Ale na pewno były wzbogacające. Wtedy spotkałem Johna Baldessariego, Hansa Haackego, Geoffreya Hendricksa – artystę Fluxusu, więc z jednej strony mam Amerykanów, a z drugiej polską neoawangardę.

AM: Kto z amerykańskiego środowiska najsilniej na ciebie wpłynął?

Myślę, że John Baldessari był dla mnie bardzo ważny. Spotkałem go w Skowhegan – takiej jakby szkole letniej, która była bardzo dziwnym pomysłem: na sześć tygodni dostajesz pracownię, mieszkanie i kieszonkowe. Co najmniej ekstrawagancja jak na Stany Zjednoczone. Taki wyjazd był dla mnie cholernie atrakcyjny, bo moja codzienność składała się z różnego rodzaju prac dorywczych, szkoły, wieczornych prac domowych na zaliczenie! Miałem wreszcie sześć tygodni nieprzerwanej pracy w pracowni, której oczywiście nie byłem w stanie wykorzystać, bo nie miałem nigdy wcześniej pracowni, nie umiałem w niej pracować, a już na pewno nie umiałem pracować nieprzerwanie. Dużo później, kiedy Baldessari odwiedził mnie w domu, żeby zobaczyć moje prace, opowiedział mi swoją historię. Jego dziadek był malarzem; po przyjeździe do Stanów uprosił swoje nazwisko. Baldessari doradził mi uproszczenie mojego nazwiska, co miało mi ułatwić odniesienie sukcesu w Stanach. Teraz, kiedy odmiennosc kulturowa jest raczej ceniona, to brzmi niezrozumiale. Ale on to wtedy zaproponował całkowicie na serio. Przeżyłem szok: usłyszeć coś takiego od artysty, bądź co bądź, conceptualnego. Kontakt się później urwał, bo jakoś nie umiałem tego przetrawić.

AM: W naszej rozmowie ciągle pojawiają się figury mistrzowskie. Nie chcesz mówić o dziewczynach, które też są istotne, za to mówisz o relacjach z ważnymi dla ciebie artystami.

Może dlatego, że nie miałem ojca.

AM: To zbyt proste. Myślę, że to jest rodzaj relacji opartej na współpracy i nagłym jej zakończeniu.

Zakończeniu morderstwem. Bo wiesz, Baldessariego może akurat nie, ale Hansa Haackego musiałem zamordować, bo studiowałem u niego przez ponad dwa lata. W Stanach odbywało się to trochę inaczej niż w Akademii, gdzie zmienianie pracowni było bardzo niemile widziane. W Cooper mogłeś zmieniać pracownię co semestr i ani student, ani profesor nie mieli z tym problemu. Tych kilka semestrów z Haackem wynikało z mojego wyboru, on był świetnym pedagogiem. Do pewnego stopnia zdjęcia, które pokazywałem w Lublinie i w East Village były wynikiem mojego zainteresowania *critical art* nauczanego w Cooper, które propagował nie tylko Haacke, ale też teoretycy tacy jak na przykład Laura Cottingham. Wybitne jednostki. Nasiąkałem tym wszystkim, jak również tym, co się wtedy działo w Nowym Jorku, który wyszedł pobyt z lat 80., z Reagana, którego tam nienawidzono, a w Polsce uwielbiano. To był ferment spowodowany recesją lat 90. Ówczesny Nowy Jork po prostu był paranoją – nie było pracy, stawki były bardzo niskie – i ja

Nie miałem wyboru, żeby się zastanawiać, czy „to” ma sens. Nie zakładałem na przykład, że będę się sam utrzymywał ze sztuki. Na początku lat 90. robiłem performansy w undergroundowych klubach, wręcz w mordowniach. Myślałem, że tak będzie zawsze.

w tym wszystkim, z moim łamanym angielskim. Wątek polityczny uwidaczniał się w sztuce bardzo silnie. Nie było tego drugiego, komercyjnego bieguna. Był tylko biegun artystów, wkurwionych na zastaną sytuację. To się zaczęło zmieniać gdzieś w latach 1994–1996. Nadeszła młodsza generacja artystów, przesycona pojmowaniem sztuki krytycznej tylko w jeden sposób – na zasadzie wytykania palcem. W tym miejscu zaczęło się „mordowanie” Hansa Haackego, bo jego język nie wystarczał już ani mnie, ani chłopakom z grupy Art Club 2000, z którymi byłem na roku. To był kolektyw składający się z sześciu–ośmiu osób. Ci ludzie specjalizowali się w fotografii, trochę chyba pod wpływem Jeffa Walla. w której krytykowali *youth culture* w Stanach Zjednoczonych.

AM: Należałeś do tej grupy?

Nie. Ale utrzymuję dosyć ścisły kontakt z jednym z tych chłopaków do dzisiaj.

JB: I ich działalność była krytyczna, ale nie w tak bezpośredni sposób jak Haackego, tak?

Tak.

JB: W jaki sposób wiązało się to ze światem galerii prywatnych?

Na przykład taki, że grupa Art Club 2000 powstała z inicjatywy Colina de Landa. To był marszand, który założył American Fine Arts. Z czasem Colin de Land stał się ikoną dla wszystkich młodych galerzystów typu Gavin Brown, ponieważ prowadził galerię w zupełnie nowatorski sposób. To była alternatywna forma galerii, nie była ani modelem kombatanctwa antysystemowego, ani też nie była zaprzędną systemowi. On był *critical artist par excellence* i proponował, aby ten system rozwalić od środka. W latach 90. de Land przyciągał wszystkich, których postawy nie mieściły się w spolaryzowanym krajobrazie: z jednej strony starych malarzy sztalugowych, a z drugiej artystów krytycznych typu Hansa Haacke. Dla artystów, którzy chcieli krytykować świat w inny sposób niż pokolenie lat 70., nie było miejsca.

JB: Jak zaczęła się twoja współpraca z Gavinem Brownem? Jest to mocno zmitologizowany moment twojej biografii: właściwie trafiłeś tam prawie z ulicy, zrobiłeś podłogę [*Untitled (Dance Floor)*, 1996]...

Miałem wystawę w Cubitt Gallery, w której był zaangażowany Matthew Higgs, i to on polecił mnie Gavinowi. W tym czasie w różnych galeriach pokazywałem też swoje slajdy. Z Gavinem zrobiliśmy kilka rzeczy przed *Untitled (Dance Floor)*. Te prezentacje miały charakter „fotograficzny”. Na przykład moja pierwsza instalacja u Gavina to była tapeta fotograficzna kupiona w jakimś sklepie i do tego światła. W tym czasie on nie miał wystaw z miesiąca na miesiąc. Zamiast tego postawił bar w środku galerii. To nie było nic wyszukanego. Po prostu bryła z desek: mogłeś wejść, nalać sobie i wyjść. To była praca Rirkrita

Tiravanii. Więc ja skonstruowałem tak zwane tło dla baru, ale mój pomysł polegał na tym, żeby z baru i z pomieszczenia zrobić scenę. Była ta fototapeta, światła fotograficzne, które cię oślepiąły, gdy otwierałeś drzwi, ale później występowałeś... Pokazywałem wtedy jeszcze zdjęcia z Lublina.

JB: Co to były za zdjęcia?

Zdjęcia zaśnieżonego Lublina.

AM: Wspomniały motyw, Hartwigowski można powiedzieć.

Owszem.

AM: Którą pracę sprzedałeś jako pierwszą?

Niemcy sprzedawali jakieś moje zdjęcia, ale za grosze.

AM: To jest dla artysty amerykańskiego dosyć ważne potwierdzenie – obecność na rynku, sprzedaż. To, że nie trzeba wykonywać innych prac, tylko można zająć się sztuką.

A nie sądzisz, że to jest potwierdzenie dla każdego artysty?

AM: Myślę, że dla Warpechowskiego niekoniecznie.

Dobrze. Powiem inaczej – poklask. To jest bardzo fajne, choć nieładne słowo. Czy to są pieniądze, czy to jest recenzja, czy kolega mruczący z zazdrości... Każdy artysta lubi być głaskany i to niekoniecznie przekazem pieniężnym.

AM: Kiedy więc po raz pierwszy spłynęła na ciebie fala pochwał; kiedy stwierdziłeś, że to ma sens?

Ja nie miałem wyboru, żeby się zastanawiać, czy „to” ma sens. Nie zakładałem na przykład, że będę się sam utrzymywał ze sztuki. Na początku lat 90. robiłem performansy w undergroundowych klubach, wręcz w mordowniach. Myślałem, że tak będzie zawsze. Wszyscy wokół mnie na Lower East Side funkcjonowali w ten sam sposób – nikt nie zarabiał pieniędzy na sztuce. Może to, o co pytasz, wydarzyło się w 1998 roku, kiedy zdecydowałem, że przestanę pracować dla studiów fotograficznych, że rano wstaję i nie idę do pracy, tylko robię swoją sztukę. Przez co najmniej dwa–trzy lata nie miałem żadnych pieniędzy, musiałem o nie prosić... To było cholernie stresujące – on nie miał mi z czego płacić, a ja nie miałem z czego żyć.

AM: Nie mogłeś znów pracować dla studiów fotograficznych?

Mentalnie to było chyba niemożliwe.

AM: Dzisiaj jesteś synonimem sukcesu, finansowego też, a poza tym artystą, który ze sztuki w ten czy inny sposób krytycznej przeszedł na stronę komercyjną.

Moim zdaniem jest to całkowicie błędne założenie.



JB: O czym w ogóle jest podłoga?
O polskich promach z Polski do Szwecji. Byłeś na takich promach?

JB: Nie.
Polecam. Recepcję tej pracy ustawił folder z MoMA, gdzie pokazałem *Untitled (Dance Floor)* w 2000 roku. I w tym folderze kuratorki piszą, że to *relational aesthetics* i tak dalej. Nie ma nic lepszego niż dobre nieporozumienie.

JB: Co stało się później z tą pracą? Pewnie było ci ją jeszcze trudniej sprzedać niż *Nazistów*.
Ona w ogóle nigdy nie była obiektem westchnień. Nie wiadomo, co się z nią stało i gdzie jest.

AM: Wróciłeś do Polski pod koniec lat 90., gdy Gavin Brown zaczął zyskiwać uznanie. Andrzej Przywara z Adamem Szymczykiem zaczęli interesować się wtedy twoimi pracami?
Tak. Ale też gwoli uściślenia trzeba powiedzieć, że Gavin Brown Enterprise to była wtedy zwykła galeria, a nawet gorzej – jak teraz oglądam galerie w Warszawie, to wszystkie są ładnie odmalowane, a ten facet funkcjonował w przestrzeni po warzywniaku, wszystko się tam rozpadało, sam malował ściany, bo nie miał na to pieniędzy. To było bardzo skromne finansowo.

JB: Zanim przeskoczmy do Polski, chciałbym się dowiedzieć, jaki był odbiór *Nazistów* bezpośrednio po pokazaniu tej pracy w Londynie.

Z *Nazistami* była zupełnie inna sytuacja niż z podłogą – tabloidowa. Zanim wystawa się otworzyła, odbyły się protesty i to one narobiły wokół wystawy tyle szumu, że po prostu byłem zszokowany.

JB: Protestowały środowiska żydowskie?
Tak, ale wiesz, to była klasyka. Jedno środowisko żydowskie protestowało, a inna osoba, która przeżyła obóz, wypowiedziała się, że o tym trzeba mówić również w taki sposób, bo to powoduje, że sprawa funkcjonuje w dialogu kulturowym, artystycznym i tak dalej. Po otwarciu wystawy przeciwnicy ją obejrzel i przestali protestować.

AM: To początek międzynarodowej sławy?
Tak?

AM: Jak wyglądała twoja współpraca z Galerią Foksal, a potem z Fundacją Galerii Foksal? Wiesław Borowski wspominał, że końcem sztuki na Foksal był dla niego moment, gdy „z Ameryki przyjechał Uklański i zrobił swoją mozaikę”.
No, to fantastycznie. Nie wiedziałem, że tak mam.

AM: Sytuacja była wtedy dość skomplikowana. Borowski był krytyczny wobec działań młodszych kuratorów Foksalu, z kolei dla artystów takich jak Konieczny czy Warpechowski to Galeria Foksal uosabiana przez Borowskiego była samym złem. Jak to łączyłeś?

Gdy studiowałem z Koniecznym i Warpechowskim, to nie od razu podzielili się z nami artykułem o pseudoawangardzie. Ja zdałem sobie sprawę z tego „konfliktu pozycji” dość późno. I Zbyszek, i Marek tak





Interesuje mnie załamywanie się wartości, które inwestujemy w obraz, w odczytywanie go. To załamanie interesuje mnie od zawsze i szukam, próbuję, jeżeli jest taka możliwość, wejść w to głębiej. Użyć elementów, które są coraz bardziej skomplikowane...

naprawdę byli bardziej zainteresowani uświadomieniem nam pozycji artysty wobec pewnego skodyfikowanego świata kultury niż dialogiem z paszkwilem Borowskiego. Nie robili z nas swoich żołnierzy. Może też przez to, że ze względu na geografie nasz kontakt był dość luźny, choć intensywny, ale chyba i przez to, że nie nadawaliśmy się na żołnierzy. Ale jedna grupowa sytuacja miała miejsce: otóż Zbyszek chciał mnie i Cezarego gdzieś w latach 1994–1996 zapisać do Grupy Krakowskiej. Teraz żałuję, ale wtedy się nie zapisaaliśmy, ponieważ byliśmy głęboko antysystemowi. Marek i Zbyszek też o tym wiedzieli. Wiedzieli, że jak nas złączymy kształtować na żołnierzy, to my się wypiszemy z wojska. Więc jak spotkałem Andrzeja Przywarę w 1998 czy 1999 roku, nie miałem uprzedzeń spowodowanych tym, że on jest z „obożu” Borowskiego. Potrafiłem zrozumieć to, że Andrzej nie ponosi odpowiedzialności za tekst Wiesława.

AM: Ten konflikt powrócił w 1999 roku wraz z wystawą Pawła Polita i Jarosława Kozłowskiego *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej* w Zamku Ujazdowskim. Potem swoją wystawę zrobili w Lublinie artyści wyrzuceni z tego projektu.

Dobrze, a co było między 1999 a 2009 rokiem, zanim wyszła książka *Sztuka lat 70. Awangarda?* Co się robi przez te 10 lat?!

AM: Robi się na przykład zdjęcie z zachodem słońca, gdzie jest cała Galeria Foksal.

A kto to zrobił? I po co?

JB: Warpechowski nie reagował na twoją wystawę we współpracy z Galerią Foksal?

Nie. Marek się tylko podśmiewał – może „tylko”, ponieważ ja formalnie nie miałem wystawy w starym Foksalu, tylko w Domu Handlowym Smyk. Ale wydaje mi się, że wy trochę nie doceniacie ludzi, o których mówimy. To jest moja opinia, Marek i Zbyszek mogą się z tym nie zgodzić, ale wydaje mi się, że dla nich konflikt ma głównie podłoże intelektualne.

AM: Nie personalne?

Na pewno się nie kochają, ale są w stanie to zrelatywizować; przecież sztuka to nie jest życie.

AM: Dla ciebie jest to temat do robienia sztuki.

Absolutnie tak.

AM: Dlaczego to jest coś ważnego?

To jest trochę niemądre pytanie... Czasami ważne są kwiatki, a czasami dyskusja o pseudoawangardzie. Wstaję rano i muszę się na nowo określić.

JB: To był też moment, kiedy wpadłeś w sam środek wojny kulturowej w Polsce – *Nazistów* pokazałeś w 2000 roku. Jak się w tym odnajdywałeś?

Nieźle, bo byłem już po dwóch dużych pokazach *Nazistów* – w Londynie, ale przede wszystkim w Niemczech. Pewien niemiecki artysta

powiedział mi: „Ty mogłeś zrobić taką pracę, bo jesteś Polakiem. Ja bym nie mógł”. Fantastyczna recenzja, chyba najlepsza. W Niemczech było przy tym tyle pracy... A już w Londynie myślałem, że jest jej dużo. Tak więc przyjechałem z wystawą do Zachęty w pewnym sensie gotowy.

JB: Tutaj kontekst był trochę inny. Tam odnosiło się to do wrażliwości środowisk żydowskich. W Polsce wiązało się z nagonką na sztukę krytyczną.

Wystawa się otworzyła i przez bardzo długi czas nic się nie działo, normalka. Aż do Olbrychskiego, który pociął *Nazistów* szabelką. Konflikt społeczeństwa ze sztuką tak naprawdę przychodzi od społeczeństwa, a nie od sztuki.

JB: W tym wypadku to mimo wszystko nie takie oczywiste... Pytasz, czy brałem w tym udział? Byłem na drugim końcu kija.

AM: *Naziści* inicjują nowy obszar twoich działań – działanie z kontekstem społecznym, intensywne wchodzenie w pewne relacje symboliczne, działanie z historią, tematami, powiedzmy, ryzykownymi. Skąd się to wzięło? Wiemy już, że obudziłeś się pewnego dnia i tak miałeś, ale może jakieś konkrety?

Fascynacja pustką obrazu. Podobnie było z portretem papieża w 2004 roku. Zaproszono mnie na Biennale w São Paulo i zastanawiałem się, co mogę pokazać. Coś najbardziej banalnego – więc powstał projekt później ochrzczony przez Brazylijczyków *Papa mulato*.

AM: Zaczynasz się tym bawić i po *Nazistach* prowokujesz takie sytuacje?

Nie, nie prowokuję takich sytuacji.

AM: Masz poczucie, że oczekuje się tego od ciebie?

Wydaje mi się, że powinniśmy zacząć rozmawiać o bardziej konkretnych sytuacjach. Czy na przykład *Pornalikes* pokazane w Zachęcie są czymś takim? Pracowałem nad *Pornalikes* przez 10 lat, w zasadzie zacząłem zaraz po *Nazistach*, ale przez długi czas zastanawiałem się, co z nimi zrobić, na przykład jak definiować podobieństwo, czy pokazywać genitalia i tak dalej. Ale nie miałem parcia, aby dyskredytować *Nazistów*. Wydaje mi się jednak, że mnie przeceniasz, jeśli chodzi o potrzebę skandalu.

AM: Próbuje zrozumieć twój sposób pracy. Jest bardzo irracjonalny.

AM: Kiedy spotkałeś swoją aktualną partnerkę, kuratorkę Alison Gingeras? Kiedy ją pierwszy raz spotkałem, od razu się pokłóciliśmy.

AM: Dobry początek znajomości. Tak. Jak w niedobrym opowiadaniu.



Royal Arch, 1991, performans, Gallery 410, Hoboken

AM: Pokłóciliście się o swoją sztukę? Opowiedz o tym. Przecież ma to związek z twoją sztuką, przede wszystkim z pracą *GingerAss*.

Wchodząc w związek kuratorem, wszedłem w związek z wrogiem. Nie ma w tym żadnej większej filozofii. A praca, o której mówisz, wynikała z rozmów, które odbyliśmy w związku z tą sytuacją. Czy udawać, czy nie? Akurat pewnego wieczoru był dobry pomysł i jakoś to zaznaczyliśmy. Teraz, po wielu latach wydaje mi się, że czas na aneks.

AM: Galerzysta przyjaciel, kurator wróg. Oczywiście, że wróg. Z czegoś trzeba czerpać siłę.

AM: Z którym z kuratorów najciekawiej ci się pracowało? Nie mogę odpowiedzieć, bo inni się obrażą.

AM: To powiedz o najdziwniejszej współpracy, a było ich przecież wiele. To jest o tyle istotne, że nie pracujesz na zamówienie, tworzysz we własnym tempie, jak sam mówisz – irracjonalnie. Z drugiej strony jesteś mocno osadzony instytucjonalnie.

Nie wiem, czy jestem w stanie. To jak z filmem na planie. Masz sześć godzin światła w październiku w Polsce i musisz coś z tego wykuć. Tak samo gdy robisz wystawę – nie możesz jej nie otworzyć. Jest zawężona przestrzeń, ograniczony budżet, czas i tak dalej. A do tego kurator i artysta przychodzą z innych perspektyw życiowych. Bardzo często kończy się to konfliktem, ale ja zawsze postrzegam go jako twórczy. Mnie się to podoba: chcę, żeby ktoś mnie przekonał do swojej wizji i żeby zrobił to brutalnie.

AM: Wszyscy wiedzą, że jesteś trudnym artystą. To komplement?

AM: W pewnym momencie sam zaczynasz kuratorować. Twoje prace – zbiory prac – stają się osobnymi wystawami. To jest pewnego rodzaju kanibalizm.

AM: Kanibalizm?
Tak, zjedanie siebie samego.

AM: Jak to jest być kuratorem?
Nie wiem. Nie jestem kuratorem, jestem artystą.

AM: Więc jak to jest tworzyć prace o samym sobie? Ołtarze poświęcone sobie, gdzie są fragmenty gazet, okładki, narracja biograficzna, którą też się kierujesz. Mówisz o *Pole-sploitation* (2009). Wydawało mi się, że to będzie silniejsze, jeśli użyję siebie, a nie na przykład Romana Polańskiego. Przecież to nie laurka: bardziej boli, kiedy to siebie musisz obnażyć.

JB: Powiedziałeś, że *Naziści* byli naturalną konsekwencją wcześniejszych prac. Czy w twojej sztuce w ogóle był jakiś moment przełomowy, jakiś *twist*?

Naprawdę myślicie, że w życiu artysty są jakieś przełomy? Że jest jakiś wodosпад, żona odeszła, dziecko się urodziło, babka umarła i wszystko się w sztuce zmienia?

JB: Nie wiem. Pytam.
Nie radzę sobie z tym pytaniem, bo nigdy nie czułem żadnego przełomu. Depresję – to na pewno.

AM: Jesteś kojarzony z popem, chociaż nie masz z tym nic wspólnego, z estetyką relacyjną – bardzo fajnie, ale też nie masz z tym nic wspólnego. Krytyka instytucjonalna?

Gagosian jest jak *matrix*. Musisz po prostu dać sobie z tym radę. To tylko jeden z systemów. Po instytucjach, kuratorach – kolejne wyzwanie. Albo dasz radę przeciągnąć ich na swoją stronę, przekonać do swojej wizji, albo nie.

W porządku, ale też myślisz o niej trochę inaczej. A do tego twierdzisz, że w twojej twórczości nie ma przełomów. Jakbyś się w takim razie scharakteryzował? Jestem fotografem.

AM: Czy jesteś zatem polskim fotografem? Wszechpolskim.

AM: Wątek polski w twojej sztuce – szaliki, czapki, powstania, orły...
Od iluś lat dorabiana jest mi jakaś gęba.

AM: Dlaczego zajmujesz się zawłaszczaniem sztuki [*appropriation art*]? Wspominaliśmy o *Nazistach*, czyli wykorzystanych przez siebie seriach filmowych fotosów. Z czasem apropriacja staje się twoim sposobem pracy. Zbliżyliśmy się do twoich ostatnich realizacji, dość kontrowersyjnych – na czele z *Polską Neoawangardą*, w której wykorzystales fotograficzną dokumentację działań polskich artystów z lat 70.

To jest dosyć naturalna konsekwencja moich prac fotograficznych.

AM: Jak widać, mało kto to rozumie, bo artyści skierowali sprawę do sądu, uznając, że kradniesz ich własność, dorobek.

Tak więc błąd w sztuce? Interesuje mnie załamywanie się wartości, które inwestujemy w obraz, w odczytywanie go. To załamanie interesuje mnie od zawsze i szukam, próbuję, jeżeli jest taka możliwość, wejść w to głębiej. Użyć elementów, które są coraz bardziej skomplikowane... Weźmy na przykład wystawę w Metropolitan Museum, gdzie wykorzystałem prace z kolekcji muzeum, wkładając je w nawias moich prac. Bez konieczności cytatu czy transformacji. Dla mnie było to pójście o krok dalej, niż to co pokazałem na wystawie *Polska Neoawangarda* w Londynie.

AM: Można powiedzieć, że kiedyś pracowałeś ze swoimi mistrzami, a teraz ich pograżasz, wykorzystujesz, przemieszczasz, a gdy protestują, to jeszcze dociskasz.

112 Starzeję się.

JB: Jak zareagowałeś na pozew? Przejąłeś się? Jasne, ponieważ nie spodziewałem się takiej reakcji.

JB: Potem w Lublinie, w Galerii Labirynt, czyli dawnej Grodzkiej, to samo środowisko powtórzyło twoją wystawę z 1995 roku – bez pytania cię o zdanie (*Life As It Should Be*™, 2013). To miała być odpowiedź na twoje zawłaszczenie.

Obawiam się, że to nie było to, co tam pokazałem...

JB: Pokazano dokumentację.

No i to jest coś innego. Ale to nie jest pierwszy raz, gdy ktoś używa mojej sztuki bez mojego „pozwolenia”. Byłbym idiotą, gdybym dzwonił do nich z jakimiś sprzeciwami.

JB: To pokazuje, jak mocno artystów neoawangardy uderzyła twoja wystawa. Tak mocno, że postanowili się symbolicznie „odegrać”.

Nie wiem, czy wzorcem rozmowy na temat zawłaszczenia neoawangardy jest debata w galerii, czy w sądzie. Jeżeli powstaje konflikt, to on staje się częścią pracy i z perspektywy historycznej jest to rewelacyjne – tutaj sala sądowa jest lepsza niż sala galeryjna. Niezależnie od wyniku sprawy. Ale instynkt podpowiada mi, że debata powinna jednak mieć miejsce w galerii.

JB: Dobijałeś ich krok po kroku.

Nie! Dobijałem do krańców obrazu. Wypraszam sobie! Neoawangarda na moich *Nazistach* [*Bez tytułu (Neo/Nazis)*] w Zachęcie stanowi dla mnie apogeum korupcji obrazu. Teraz czuję, że *Polska Neoawangarda* to jedna z moich najważniejszych prac.

AM: Porozmawiajmy jeszcze o Gagosianie. Jak się współpracuje z Larrym Gagosianem?

Walka na śmierć i życie.

AM: A nie imprezy w basenie, na egzotycznych wyspach?

JB: Walka na śmierć i życie w basenie.

Czy „Szum” jest tabloidem?

AM: To nie jest bagatelny temat. Rozmawialiśmy o Gavinie Brownie, który miał galerię w warzywniaku i sam odmalowywał ściany. Larry Gagosian tego nie robi – to jest fabryka, która pracuje z artystami, a ty jesteś jej częścią.

Ale dlaczego nie zapytasz mnie, jak to jest pracować w Instytucie Sztuki Współczesnej w Londynie? Czy to jest mało interesujące? Musiałbym ci opowiedzieć, że dzwonię do sekretarki, ona łączy mnie z kuratorem... Każda instytucja pracuje w podobny sposób. Uważam, że pytanie jest dość fabularne.

JB: Zapewne wiesz, dlaczego jest ono zadawane.

Chętnie wam odpowiem, ale najpierw powiedzcie, co dokładnie chcecie ode mnie usłyszeć.

AM: Czym różni się Gavin Brown od Larry'ego Gagosiana?

To jest zupełnie inne pytanie. Gavin Brown pracuje z artystami nad ich karierami, rozwojem. Gavin Brown – przynajmniej do pewnego momentu – był galerią artystów. Gagosian jest galerią kolekcjonerów, nie artystów – nie pracuje nad karierami artystów, nie pracuje z artystami, on pracuje z kolekcjonerami. Historie o base-

nie to jest jedna rzecz, ale to nie ma nic wspólnego z tym, jak to jest pracować z Gagosian Gallery. Walka na śmierć i życie – w basenie – jest dosyć trafną metaforą.

JB: Dlaczego więc zrezygnowałeś z galerii dla artystów na rzecz galerii kolekcjonerów?

A może to Gavin mnie wyrzucił? Nie zastanawialiście się nad tym? Gagosian jest jak *matrix*. Musisz po prostu spróbować dać sobie z tym radę. To tylko jeden z systemów. Po instytucjach, kuratorach – kolejne wyzwanie. Albo dasz radę przeciągnąć ich na swoją stronę, przekonać do swojej wizji, albo nie. Mogę z nostalgią wspominać Gavina, który pracował ze mną intelektualnie nad wieloma projektami, był deską, od której odbijałem moje pomysły, ale z drugiej strony wiem, że teraz obaj jesteśmy w innym miejscu. Niemniej myślę, że warto pamiętać, że galerzyści, którzy pracują po 20–30 lat i wykonują dobrą robotę, to nie są tylko ludzie, którzy fantastycznie zamieniają sztukę na pieniądze. Wydaje mi się, że mamy instynktowny mechanizm niedoceniaenia tego, że galerzyści są koniecznym elementem wymiany intelektualnej – obok artystów, kuratorów i krytyków.

AM: Jest jeszcze kolejny element – kolekcjonerzy. Wiele twoich prac funkcjonuje na podstawie relacji z kolekcjonerami. Na przykład z François Pinaultem.

Dołączam więc kolekcjonerów.

AM: Chcę jeszcze zapytać o twoje studio. Nie jest to może jeszcze fabryka jak u Hirsta czy innych artystów pracujących u Gagosiana, ale też masz już całe grono współpracowników.

Drobna przedsiębiorczość. Pracuję od projektu do projektu. Kiedy mam do zrealizowania duży projekt i nie jestem w stanie sam go udźwignąć, to jasne, że szukam ludzi – i ich znajduję. Ale na przykład kiedy jeżdżę po Polsce, żeby ją fotografować, to nie potrzebuję studia.

JB: A ja zapytałbym jeszcze o ceramikę i tkaninę. To do pewnego stopnia skompromitowane media.

Bo nie jestem fotografem, tylko tak naprawdę malarzem?

JB: Właściwie studiowałeś malarstwo.

Tak.

AM: A czy film jeszcze cię interesuje?

Na pewno, tylko wszystko ma swoją kolej. W tej chwili muszę zrobić aneks do *GingerAss*.

AM: Uczyłeś kiedyś?

Nie, ponieważ nie wierzę w edukację artystyczną. Uważam, że szkoły artystyczne powinny trwać dwa lata i powinny uczyć wyłącznie techniki.

AM: Z drugiej strony bardzo sprawnie odnosisz się do tradycji akademickiej, historii sztuki...

Nienawidzę szkół. Nie przekonasz mnie.

JB: Ale wiele wyniosłeś od nauczycieli.

No tak, mogę się sam ze sobą pokłócić o to, czy ważniejszy był Hans Haacke, czy Marek Konieczny. Ale pamiętaj, że z Koniecznym nie było edukacji artystycznej, tylko spotkanie indywidualności. A jego indywidualność była na tyle szczególna, że umiał się nią szczerze podzielić – nie był mistrzem, którego trzeba kopiować. O systemie edukacji zarówno amerykańskim, jak i polskim mam jak najgorsze zdanie.

JB: Czy zgłaszają się do twojej pracowni artyści, którzy chcą z tobą współpracować?

Trudno mi zaakceptować myśl, że w ogóle mam coś, czym mogę się podzielić w sensie artystycznym. Ludzie, którzy pracują ze mną w Stanach, w 99 procentach nie są zainteresowani rozmową o sztuce w sposób, w jaki ja o niej rozmawiam. Ani medialnie nie są specjalnie zainteresowani tym, co robię, ani też kontekstualnie – pracują w innej sferze. Odpowiada mi to. Na mistrza się nie nadaje.

JB: Czy jest więc jakiś artysta z twojego pokolenia – nie z pokolenia mistrzów – który jest dla ciebie ważny?

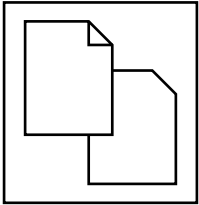
Oskar Dawicki powiedział, że po czterdziestce artystów nie interesują inni artyści. Ale on tylko cytował Andrzeja Partuma.

Warszawa, 25 września 2015



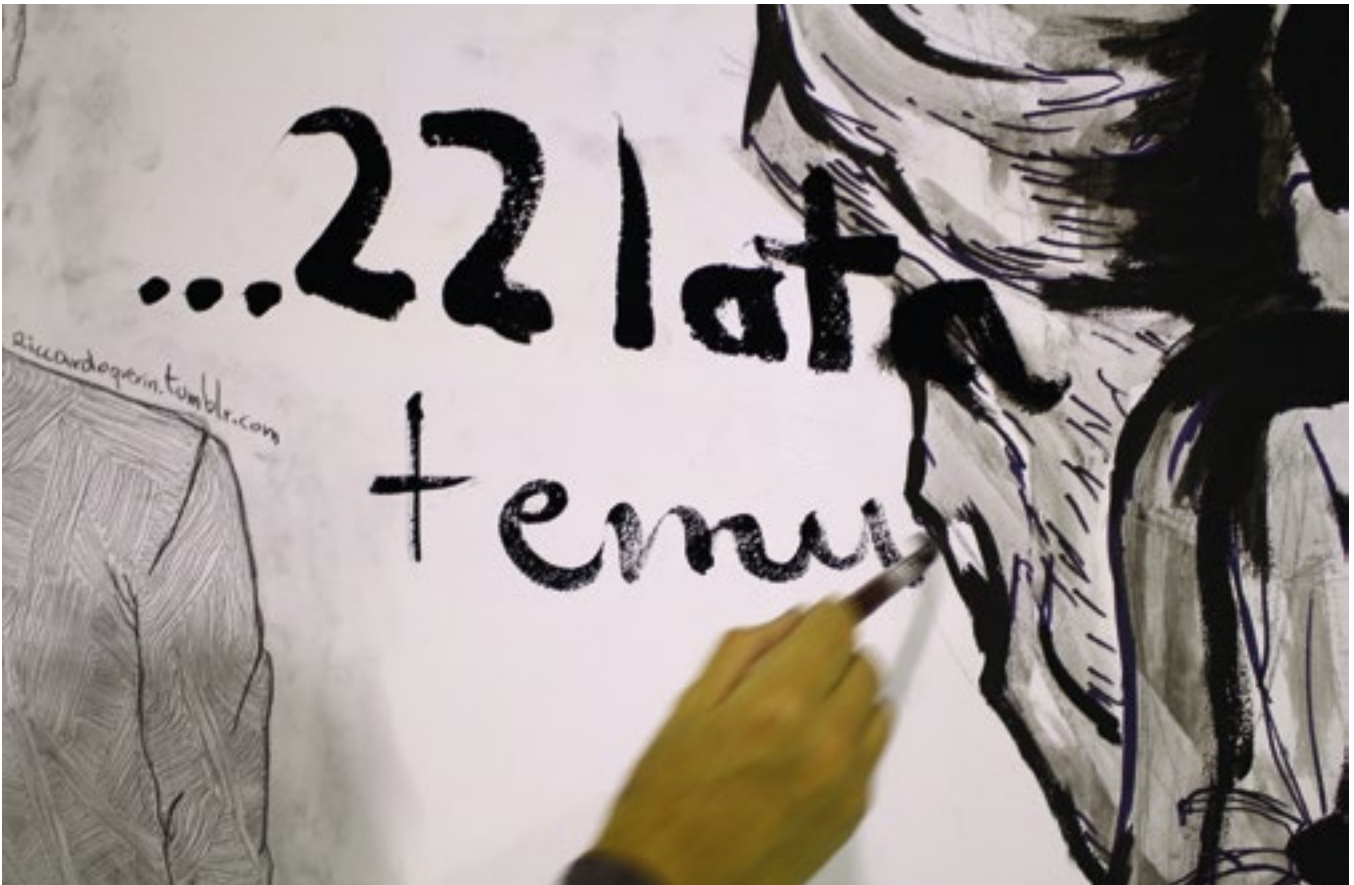






Wizyta u Joanny

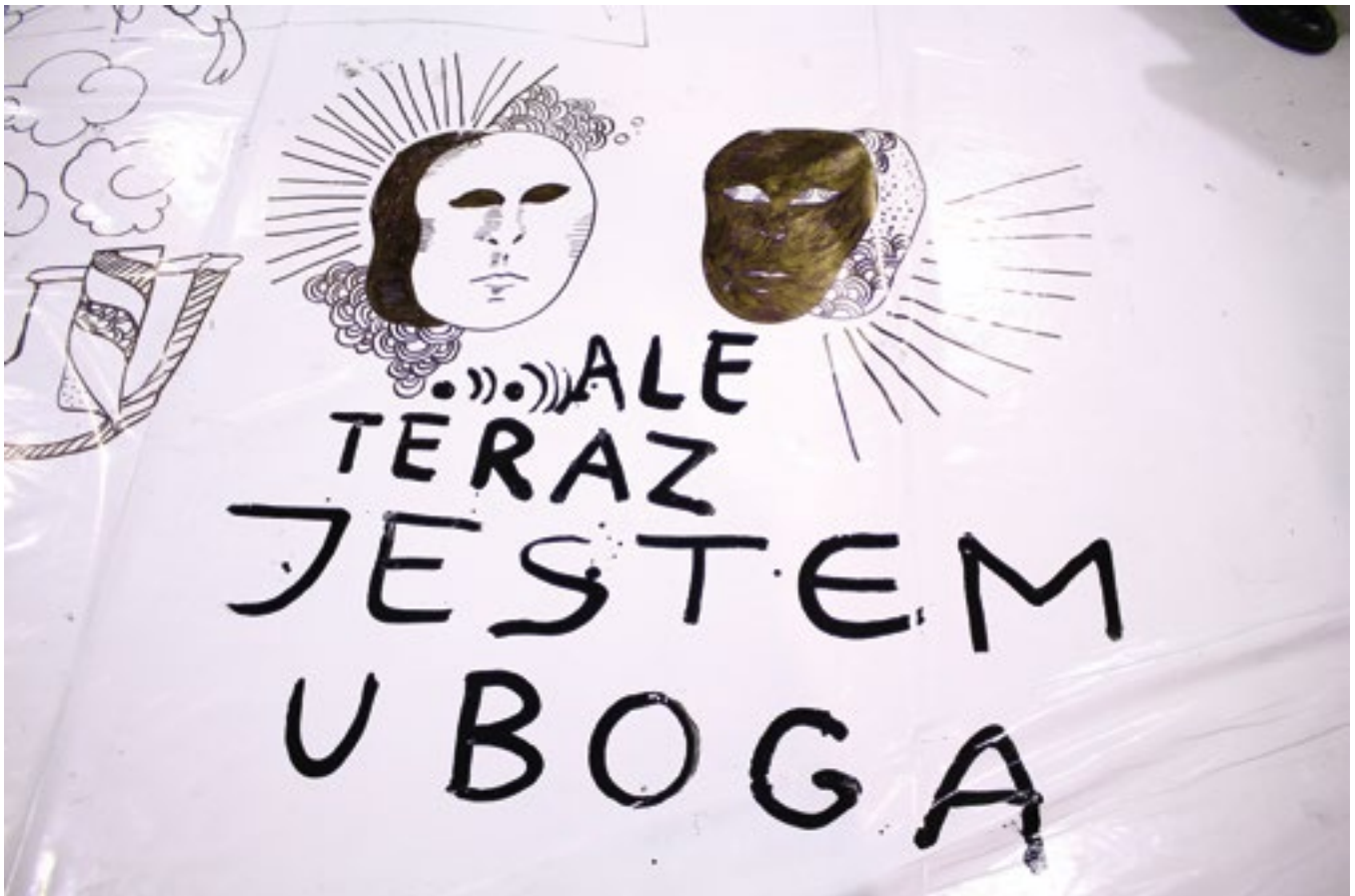
AUTOR: Paweł Althamer
FOTOGRAFIE: Rafał Żwirek



116



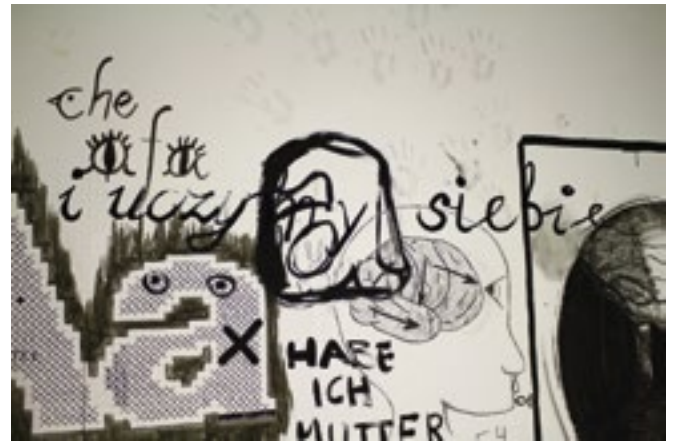






Paweł Althamer





Grudzień/Styczeń/Luty/Marzec

KALENDARIUM

Kalendarz wystaw w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej

POLSKA



GDAŃSK

CSW Łaźnia
Cities on the Edge

4 grudnia 2015 – 17 stycznia 2016

Galeria Rondo Sztuki
Maciej Linttner, *Wszystko i tak się ze sobą połączy zanim rozplynie się w świętej nicości*

22 stycznia – 22 lutego 2016

BIAŁYSTOK

Galeria Arsenał
Paweł Matyszewski

18 grudnia 2015 – 21 stycznia 2016

Muzeum Narodowe
Günter Grass

9 listopada 2015 – 31 stycznia 2016

KRAKÓW

MOCAK
Artyści z Krakowa. Generacja 1980–1990

6 października 2015 – 27 marca 2016

BIELSKO-BIAŁA

Galeria Bielska BWA
Sławomir Brzoska, *Nic poza pustynią*

29 stycznia – 6 marca 2016

Gdańska Galeria Miejska
Agata Nowosielska, *W barok*

13 listopada 2015 – 3 stycznia 2016

Csaba Nemes, *Gdy polityka wchodzi w codzienność*

do 27 marca 2016

Antti Laitinen

15 stycznia – 3 kwietnia 2016

Bartek Materka

od 28 stycznia 2016

BYTOM

CSW Kronika
Natalia Bażowska, *Luna*

5 grudnia 2015 – 23 stycznia 2016

Galeria Sztuki im. Jana Tarasina
Dariusz Fodczuk,
Bóg – Honor – Ojczyzna

3 grudnia 2015 – 15 stycznia 2016

Wojciech Wilczyk, Grzegorz Wróblewski, *Poezja i fotografia – projekt „Blue Pueblo”*

do 17 stycznia 2016

Agata Biskup, *Methylenblau*

13 lutego – 26 marca 2016

Krzysztof Wróblewski,
No Quick Response

21 stycznia – 27 lutego 2016

Bunkier Sztuki
Milion linii

25 listopada 2015 – 31 stycznia 2016

Endospory

19 grudnia 2015 – 31 stycznia 2016

Dorota Hadrian, *O obrotach*

13 lutego – 26 marca 2016

KATOWICE

Galeria Dwie Lewe Ręce
Paweł Śliwiński

22 stycznia – 27 lutego 2016

Cricoteka
Tadeusz Kantor, *Cholernie spadam!*

23 października 2015 – marzec 2016

Art Agenda Nova,
Mikołaj Kownacki,
MegaMikeZordLand

8 stycznia – 15 lutego 2016

Michalina Bigaj, *Wyspa*

19 lutego – 28 marca 2016

Międzynarodowe Centrum Kultury
M.K. Čiurlionis, *Litewska opowieść*

do 31 stycznia 2016

*Katedra ormiańska we Lwowie
i jej twórcy*

25 listopada 2015 – 31 stycznia 2016

*Ukraina. Czekając na bohatera.
Kostyrko, Rawski*

23 lutego – 3 kwietnia 2016

LUBLIN

Galeria Labirynt
Zuzanna Janin

15 stycznia – 12 lutego 2016

Miłosny performance

12 lutego – 11 marca 2016

ŁÓDŹ

Atlas Sztuki
La déchirure (Monika Sosnowska,
Karolina Wiktor i Marek Szczęsny)

15 stycznia – 28 lutego 2016

Galeria Manhattan
Zorka Wollny, *Współprace*

4 grudnia 2015 – 8 stycznia 2016

Muzeum Sztuki
Miroslaw Bałka,
Nerw. Konstrukcja

27 listopada 2015 – 16 marca 2016

Ján Mančuška

26 lutego – 15 maja 2016

NOWY SĄCZ

BWA Sokół
Sislej Xhafa, *Głusza myśli*

23 stycznia – 27 marca 2016

OPOLE

Galeria Sztuki Współczesnej
Beata Wewiorka, *Redukcja
kolorów*

14 stycznia – 7 lutego 2016

POZNAŃ

Art Stations Foundation
Izabella Gustowska, *Nowy Jork
i dziewczyna*

5 listopada 2015 – 7 lutego 2016

Galeria Arsenał
Leszek Drygalski

5 – 30 stycznia 2016

Progi tolerancji

5 lutego – 6 marca 2016

Galeria Piekary
Michał Bugalski, Małgorzata
Widomska, *Pathosformeln*

15 stycznia – 4 marca 2016

SOPOT I USTKA

PGS Sopot
Jerzy Lewczyński, *Album
życia. Wybór z dwóch kolekcji
prywatnych*

19 listopada 2015 – 17 stycznia 2016

Dorota Nieznalska, *Przeszłość,
która nie chce przeminąć*

20 listopada 2015 – 3 stycznia 2016

Bałtycka Galeria Sztuki
*Biennale Sztuki Młodych Rybie
Oko 8*, Justyna Orłowska,
Dominik Ritszel, Mariusz Wolny

15 stycznia – 2 kwietnia 2016

*Iza Tarasewicz, Najmniejsza
z liczb nieinteresujących*

19 listopada 2015 – 10 stycznia 2016

SZCZECIN

Trafostacja Sztuki
Alicja Kwade, *Nach Osten*

29 listopada 2015 – 28 lutego 2016

TARNÓW

BWA Tarnów
Ewa Potocka (Szczyrek)

styczeń – luty 2016

TORUŃ

CSW Znaki Czasu
Dama Pik. Kwartet

5 lutego – 3 kwietnia 2016

WARSZAWA

Propaganda

Jakub Ciężki, *Kary cielesne*



5 grudnia 2015 – 31 stycznia 2016

Starter

Andrzej Tobis, *Grzyby w filatelistyce, w malarstwie, w umyśle*



19 listopada 2015 – 9 stycznia 2016

Fundacja Arton

Ludmiła Popiel



3 grudnia 2015 – 1 lutego 2016

lokal_30

Ewa Zarzycka



4 grudnia 2015 – 30 stycznia 2016

Stefan Constantinescu



lutym – marzec 2016

Raster

Michał Budny, *Siła, która się przydarzyła*



28 listopada 2015 – 23 stycznia 2016

Stereo

Vanessa Billy, Jesse Darling, Piotr Łakomy, Roman Stańczak, *Alive For An Instant*



27 listopada 2015 – 9 stycznia 2016

124

Monopol

Emilia i Andrzej Dłużniewscy, *Piwna 20/26*



26 listopada 2015 – 19 stycznia 2016

Anna Konik



28 stycznia – 2 kwietnia 2016

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
Marek Sobczyk, *„Muzeum” w cudzośćwie*



5 grudnia 2015 – 31 stycznia 2016

Sztuka w naszym wieku



12 grudnia 2015 – 31 grudnia 2016

Wojciech Zamecznik, *Foto-graficznie*



29 stycznia – 24 kwietnia 2016

Magdalena Więcek



19 lutego – 17 kwietnia 2016

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN
Frank Stella i synagogi dawnej Polski



8 lutego – 20 czerwca 2016

CSW Zamek Ujazdowski

Anna Konik



4 grudnia 2015 – 28 lutego 2016

Villa Straylight (projekty indywidualne Kuby Bąkowskiego, Michała Frydrycha i Piotra Grabowskiego)



29 stycznia – maj 2016

Fundacja Archeologii Fotografii
FORMA – Festiwal Sztuk im. Wojciecha Zamecznika



11 grudnia – 28 grudnia 2015

Kasia Michalski, Warszawa

Ulla von Brandenburg



21 stycznia – 17 marca 2016

Galeria Dawid Radziszewski

Serban Savu



18 grudnia 2015 – 30 stycznia 2016

Fundacja Galerii Foksal

Monika Sosnowska, *Martwa natura*



27 listopada 2015 – 30 stycznia 2016

Galeria Foksal

Dainius Liškevičius, *Exit/Resurrection*



6 listopada 2015 – 15 stycznia 2016

Muzeum Narodowe

Bronisław Krystall, *Testament*



19 listopada 2015 – 6 marca 2016

Muzeum Rzeźby

im. Xawerego Dunikowskiego

Zbigniew Libera, *To nie moja wina, że otarła się mnie ta rzeźba*



22 listopada 2015 – marzec 2016

Muzeum Sztuki Nowoczesnej

Od a do b, i z powrotem



pierwszy kwartał 2016

Chleb i róże



pierwszy kwartał 2016

Po co wojny są na świecie?



19 lutego – 1 maja 2016

WROCŁAW

Muzeum Współczesne

Pola Dwurnik, *Piosenka o lekarzu i inne rysunki*



15 stycznia – 29 lutego 2016

Marlena Kudlicka

5 lutego – 3 maja 2016

BWA Wrocław

Eduardo Chillida, *Brzmienia*

15 stycznia – 13 marca 2016

WRO Art Center

Izabela Chamczyk,
*Psychoanimalia. Zaburzenia
odzwierzęce*

18 grudnia 2015 – 31 stycznia 2016

Igor Krenz

11 grudnia 2015 – 31 stycznia 2016

ZIELONA GÓRA

BWA Zielona Góra

Honorata Martin, *Bóg Małpa*

od 15 stycznia 2016

Tomasz Pastyrzyk

od 12 lutego 2016

Agata Bogacka

od 19 lutego 2016

CZECHY



Národní galerie v Praze, Praga

Ai Weiwei, *Circle of Animals /
Zodiac Heads*

5 lutego – 31 sierpnia 2016

Jiří David, *APOTEÓZA*

od 10 grudnia 2015

Galerie hlavního města Prahy, Praga

Květa Pacovská, *Maximum
Contrast*

11 listopada 2015 – 27 marca 2016

Meet Factory, Praga

Who Is Playing?

10 grudnia 2015 – 7 lutego 2016

Little Warsaw

18 grudnia 2015 – 6 kwietnia 2016

Moravská galerie, Brno

Jan Svoboda, *Nejsem fotograf*

20 listopada 2015 – 21 lutego 2016

PLATO – Galerie města Ostravy, Ostrava

Vladimír Skrepl, *Darlings*

18 grudnia 2015 – 21 lutego 2016

Vladimír Skrepl, *Broučci*

21 stycznia – 3 kwietnia 2016

Drdova Gallery, Praga

Monika Žáková, *Double
Solution*

od 19 grudnia 2015

Polansky Gallery, Praga

Martin Kohout, *Jokes Machines
Make About Humans. 1st
Infusion*

13 listopada 2015 – 9 stycznia 2016

Suse Weber, *DYNAMIC*

EMBLEM: Template

29 stycznia – 12 marca 2016

Hunt Kastner Gallery, Praga

Dora Maurer, *Parallel Systems*

do 19 grudnia 2015

Daniel Pitin, *Baroque Office*

8 stycznia – 4 marca 2016

WĘGRY



Ludwig Múzeum, Budapeszt

*Ludwig Goes Pop + The East
Side Story*

do 3 stycznia 2016

Molnár Ani Gallery, Budapeszt

Dénes Farkas

2 grudnia 2015 – 5 lutego 2016

Knoll Galéria, Budapeszt

Ákos Birkás, *Das Ganze und
der Rest (The Total and the
Remnant)*

19 listopada 2015 – 16 stycznia 2016

Trapez Gallery, Budapeszt

Pierre-Etienne Morelle

16 grudnia 2015 – 22 stycznia 2016

acb Galéria, Budapeszt
Kendell Geers

◉
15 stycznia – 25 lutego 2016

UKRAINA



Pinchuk Art Centre, Kijów
*Exhibition of the
Shortlisted artists for the
PinchukArtCentre Prize 2015*

◉
do 10 stycznia 2016

Carlos Motta, *Patriots, Citizens,
Lovers...*

◉
do 10 stycznia 2016

LITWA



Contemporary Art Centre, Wilno
Words Aren't the Thing

◉
13 listopada 2015 – 6 stycznia 2016

Marzena Nowak, *Between*

◉
18 listopada 2015 – 6 stycznia 2016

ESTONIA

126



Eesti Kunstimuuseum /
Art Museum of Estonia, Tallinn
*Saga. Iceland: Art and
Narrative*

◉
do 23 stycznia 2016

Ryoji Ikeda, *Supersymmetry*

◉
11 grudnia 2015 – marzec 2016

ŁOTWA



Latvijas Lakmetīgās Mākslas Centrs /
Contemporary Art Centre, Ryga
Exit, Stuttering & Nebula

◉
5 grudnia 2015 – 31 stycznia 2016

Donna Huanca
Ezra Wube

◉
grudzień 2015

Alexandra Zuckerman

◉
12 lutego – 3 kwietnia 2016



sezam

sezam

spółdzielczy dom handlowy

BAR

kawiarnia

sezam



www.mamsam.pl

EWA ZARZYCKA

Lata świetności

11 grudnia 2015–
–12 lutego 2016

Kuratorki wystawy i redaktorki książki:
Dorota Jarecka, Agnieszka Rayzacher

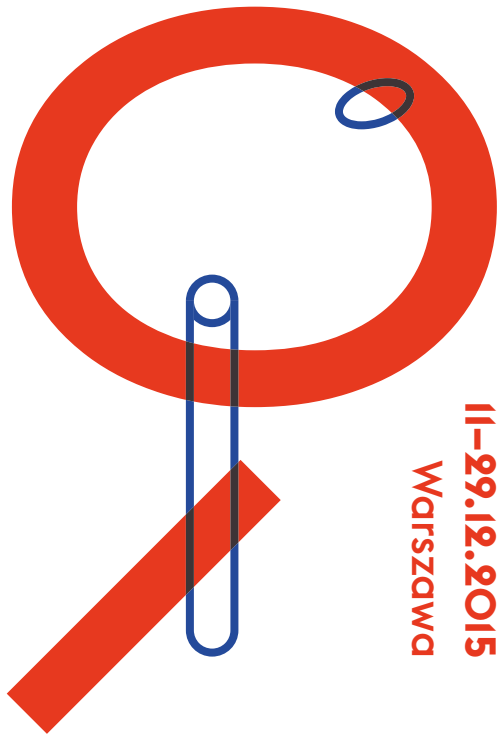
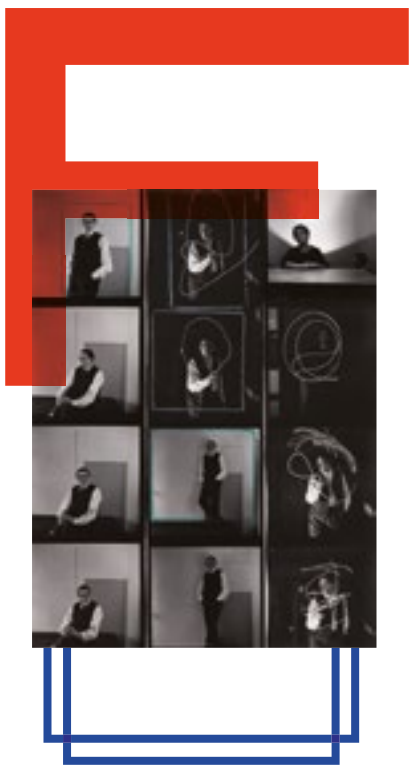
lokal_30
ul. Wilcza 29a/12, Warszawa

www.lokal30.pl



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego





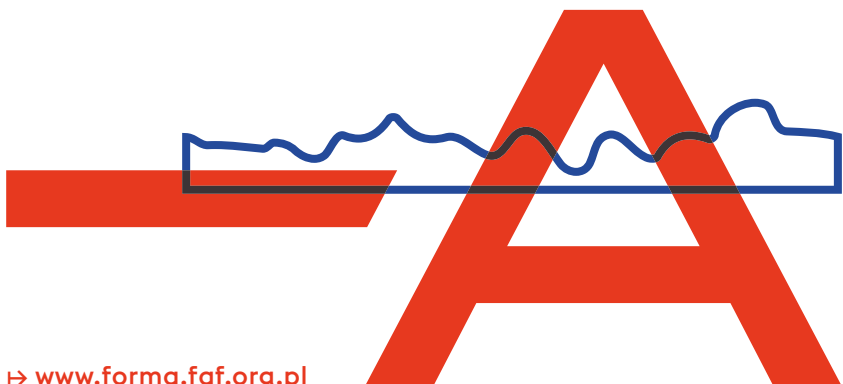
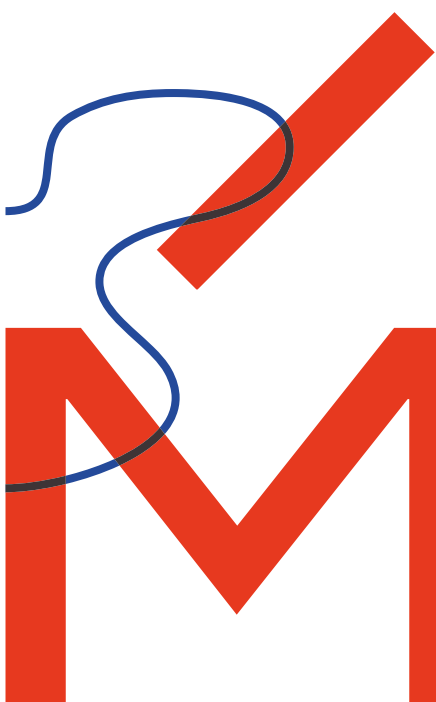
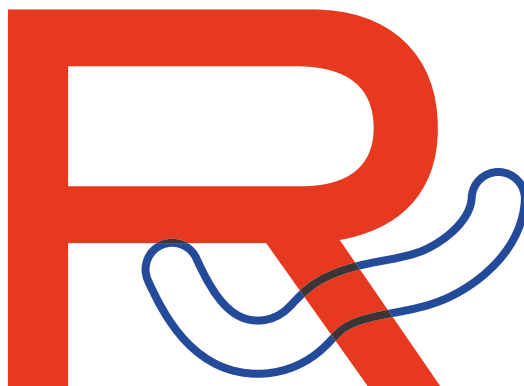
Festiwal Sztuk

im. Wojciecha

Zamecznika

11-29.12.2015
WARSZAWA

młodzi
polscy artyści
interpretują
mistrza



Karolina Breguła
Anna Orłowska
Błażej Pindor
Jędrzej Sokołowski
Beza Projekt
Państwo Ebertowie
Pani Jurek
Maja Certowicz

Emilia Obrzut
Wiktoria Szawiel
Mirella von Chrupek
Małgorzata Kuciewicz
& Simone De Iacobis
Jacek Papis
Antoni Pawlicki
Anna Smołowik

Organizator: Projekt współfinansuje Urząd m.st. Warszawy

Partner: Fundacja Archeologia Fotografii

Partner: Dofinansowano ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu Kultura - Inwencje 2015

Partner technologiczny: Canon

Partner: STUDIO KULTURA

Partneri medialni: TVP2

Partner: e-teatr.pl

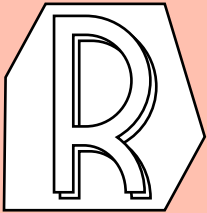
Partner: mała kultura współczesna

Partner: NOTES - NA 6 TYGODNI

Partner: cojestgane

Partner: NARODOWE CENTRUM KULTURY

Partner: SZUW



RECENZJE

- 128 Paulina Ołowska, *The Mother: An Unsavoury Play in Two Acts and an Epilogue*. Tekst: Agata Pyzik
- 131 Magdalena Starska, *Wszystko czuwa*. Tekst: Aleksander Kmak
- 132 *Austeria*. Tekst: Martyna Nowicka
- 135 *M.K. Čiurlionis, Litewska opowieść*. Tekst: Jolanta Bobala
- 136 Katarzyna Jagodzińska, *Czas Muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*. Tekst: Anna Batko
- 138 *Dzieci Szatana*. Tekst: Jakub Gawkowski
- 141 *Druhá smrt George Malloryho*. Tekst: Piotr Sikora
- 142 Jan Dziaczkowski, *Historie prawdziwe i zmyślone*
Jan Dziaczkowski, *Pozdrowienia z wakacji*. Tekst: Adam Mazur
- 144 Igor Makarewicz, *Muzeum Borisowa*. Tekst: Maja Wolniewska
- 146 Izabella Gustowska, *Pamiętam jak... Pamiętam że... Wybór prac 1977–1996*. Tekst: Aleksander Kmak
- 147 Józef Robakowski, *Szpula energetyczna*. Tekst: Janek Owczarek
- 149 Jarosław Kozłowski, *Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980*. Tekst: Natalia Cieślak
- 151 *Lektury*. Tekst: Karolina Plinta
- 153 *The History of European Photography 1938–1968*. Tekst: Adam Mazur
- 155 *Nasze ciało narodowe*. Tekst: Wojciech Albiński
- 156 *Zaraz po wojnie*. Tekst: Waldemar Baraniewski
- 159 *Zofia Rydet. Zapis, 1978–1990*. Tekst: Adam Mazur
- 161 Andrzej Szczerski, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*. Tekst: Adam Przywara
- 163 *Tribute to Jerzy Lewczyński. Warto zapamiętać!*. Tekst: Jakub Gawkowski
- 165 Piotr Ukłański, *Dziś dajemy wam tylko pamięć*. Tekst: Adam Mazur
- 167 Ewa Juszkiewicz, *Upadek kusi*. Tekst: Wojciech Szymański
- 169 *Wyspa 3.0. Mapa i terytorium*. Tekst: Jakub Knera
- 171 *Artyści z Krakowa. Generacja 1980–1990*. Tekst: Łukasz Białkowski
- 173 Kijewski/Kocur, *Złoty strzał*. Tekst: Jakub Banasiak
- 175 *Trasa M–Z. Trasa Muzeum–Zalew Zegrzyński. Estrada sztuki nowoczesnej*. Tekst: Grzegorz Piątek
- 176 *Wojna i pokój*. Tekst: Łukasz Musielak
- 179 *Znajomi znad morza*. Tekst: Marcin Ludwin
- 182 *Doing the Impossible Light*. Tekst: Anna Miller



Paulina Ołowska, *The Mother: An Unsavoury Play in Two Acts and an Epilogue*

Tate Modern, Londyn
kuratorki: Catherine Wood, Juliette Rizzi
14–27 września 2015

Unsavoury – niesmaczny, nieprzyjemny, podejrzany, nieodpowiedni, odrażający, przykry, odpychający, nieatrakcyjny, a nawet żenujący! Tytuł najnowszej performatywnej pracy Pauliny Ołowskiej, czyli adaptacja scenicznej sztuki Witkacego *Matka – Żenująca sztuka w dwóch aktach i epilogu* przypomniał mi *Manifest Sztuki Żenującej* stworzonej przez członków Kultury Zrzuty/Łodzi Kaliskiej. Na początku *Manifestu* Marek Janiak pisze: „Zażenowanie – kiedy już wiesz, że wykonałeś gest przeciwko regułom organizacji społecznej”; dalej: „Sztuka żenująca jest cwaniactem; oszustwem; lenistwem; a więc również rodzajem wolności. [...] Sztuka żenująca jest niemożliwa, gdyż deprecjonuje najważniejsze tabu – zadowolenie płynące z akceptacji społecznej”. W takim sensie sztukę Pauliny Ołowskiej – nie tylko jej teatralna gałąź, ale cała reszta jej twórczości – przynajmniej przy pierwszym i drugim zetknięciu się z nią trudno byłoby nazwać sztuką żenującą. Sposób, w jaki Ołowska gra szykiem i glamo-urem, sprawia, że jej przesiąknięta tęsknotą, zmysłowa, kobieca sztuka może się podobać i rzeczywiście się podoba, zarówno tym, którzy biorą tę szykowną otoczkę za dobrą monetę, jak i tym, którzy są w stanie dojrzeć prowadzoną za nią grę.

A jednak w wielu pracach Ołowska różnymi metodami kusi czy wręcz prosi o odmienną recepcję, wywołującą właśnie poczucie zażenowania i odrzucenia. W swoich pracach malar- skich/installacjach łączy w tym celu kicz prasy, mody i PRL-owskiej/zimnowojennej estetyki. W *Matce* wykorzystuje do tego tekst twórcy trudnego i balansującego zawsze na granicy kiczu i geniuszu, czyli Witkacego, i podejmuje się pracy teatralnej, co jest dla niej nowością. Było to ryzykowne posunięcie, ponieważ mogło



przecież skończyć się porażką. Piękno jej spektaklu wynika właśnie z bardzo udanego balansowania między kiczem a wyrafinowaniem, powagą a groteską i śmiesznością.

W zorganizowanym w Tate spektaklu w pewnym sensie niemal wszystko odbywało się na pograniczu żenady i geniuszu. We mnie na przykład zażenowanie wzbudza to, że na organizowanych w Londynie polskich eventach (na których niezmiernie rzadko bywam) – nieważne, jakiego charakteru – 80 procent widowni stanowi polonijna elita ubrana w swoje najlepsze stroje. Jestem ciekawa, co te osoby widzą w prowokacyjnej sztuce Ołowskiej, która dość często kpi sobie z takich aspiracji, ale nie to jest najważniejsze. Można odhaczać: Tate Modern jest, prestiż jest, Isaac Julien i Adrian Searle są, sponsorzy są. Sztuka dziś i tak nie może istnieć, udając, że rynek nie istnieje, więc nie ma twierdzić, że splendor nas nie cieszy. Zawsze zastanawiam się, czy ci ludzie kiedykolwiek chodzą na niepolskie spektakle? Ten odbył się w ramach dwutygodniowej instalacji w Tate pośród legendarnej wystawy *Dream and Poetry*, składającej się głównie

dy, naznaczonej szaleństwem i specyficznym wizjonerstwem zakopiańskiego filozofa. Spektakl Jarockiego, oparty na dwóch fenomenalnych kreacjach Marka Walczewskiego jako dekadencckiego samozwańczego filozofa Leona i zjawiskowej Ewy Lassek w roli jego zapijacznej matki morfinistki, która popadła w całkowitą degrengoladę. Sztuka Witkacego jest parodią naturalistycznych, psychologicznych dramatów rodzinnych w stylu Strindberga i Ibsena, „przeżeganiem” ich do poziomu absurdu, gdzie podstawowe zasady dramatu zostają wywrócone na nice na rzecz Czystej Formy. Zaplanowana tak, aby widza doszczętnie wymęczyć, ale i olśnić, z pewnością nie była łatwym wyzwaniem dla Ołowskiej. Zwłaszcza że artystka niemal dosłownie powtarza tę legendarną inscenizację. W pracach malarskich natomiast przywołuje klaustrofobiczną scenografię zubożałego dworku i dzieje patologicznej rodziny Węgorzewskich (w inscenizacji Tate – Eely). Sala Tate zamieniła się w zakopiańską Wilkę Kadenówkę, a oniemiał widzowie przez prawie godzinę wsłuchiwali się w angielskie tłumaczenie szalonych pasażerów Witkacego o chorej freudowskiej *Hassliebe* matki i syna, tonących w odmętach wzajemnych pretensji, fałszywych prorocत्व i dekadencji. Te dwie inscenizacje różni od siebie konsekwentne *squeerowanie*. W *The Mother* następuje całkowity przewrót odnośnie do płci: aktorzy grają postacie kobiece, aktorki – męskie. Oczywiście, wykorzystywano to już wiele razy i to niekoniecznie w kontekście queerowego kabaretu. W teatrze rozmaitych tradycji mężczyźni grali kobiety. Ale to, że kobiety grają mężczyzn, ociera się już raczej o kabaret *drag king*. Cudów dokonuje tutaj dwójka anglojęzycznych aktorów, Valerie Cutko w roli Leona i fenomenalny David Gant występujący jako Matka. Gant jest a to tragiczny, a to znów w stuporze robi na drutach, Cutko to z kolei wulkan queerowej energii, nigdy nie przysiadła nawet na pięć sekund, a jej ciało (i umysł) co chwila wykonuje niebezpieczną ekwilibrystkę. Obok nich występuje świetna Kola Śliwińska, grająca pensjonarską narzeczoną Leona, zwodniczo niewinna. To Śliwińska, góralka, kończy spektakl niezwykłym okrzykiem. Wspaniały jest też Kacper Ołowski, znany z punkowych programów typu *Brzóska Show* i *Lalamido*, który jak ucieleśnienie gejowskiej muskularności znanej z rysunków Toma of Finland, przeżywa na scenie pięć minut, ale kradnie całe show.

Gra aktorów jest przesadna i groteskowa. Angielscy aktorzy, ze swoim akcentem klas wyższych, nieoczekiwanie dodają do tej parodii szczyptę angielskiej komedii obyczajowej,

Gra aktorów jest przesadna i groteskowa. Angielscy aktorzy, ze swoim akcentem klas wyższych, nieoczekiwanie dodają do tej parodii szczyptę angielskiej komedii obyczajowej. Polskie czy zakopiańskie szaleństwo bierze górę nad brytyjską poprawnością.

z dzieł surrealistycznych i z pogranicza stylów malarskiego modernizmu, kilkunastu płócien Ołowskiej, charakterystycznych dla niej zawłasczeń – powtórzeń/przemalowań awangardowej, modernistycznej estetyki, w tym przypadku plakatów teatralnych i okładek książek do sztuk Witkacego. Ta fascynacja Ołowskiej Witkacym nie zaskakuje – od dawna interesowała ją kulturalne Zakopane, wykonała przecież cykl inspirowany twórczością Zofii Stryjeńskiej.

Teraz zaintrygowała ją legendarne przedstawienie *Matki* Jerzego Jarockiego z 1976 roku w krakowskim Starym Teatrze. Tak jak wcześniej prowadzenie przez miesiąc z Lucy McKenzie w Warszawie Novej Popularnej, czyli kawiarni artystycznej, było „kreowaniem sytuacji”, pewnego rodzaju *hommage* dla awangardy, tak teraz zajęcie się Witkacym również stanowi *hommage* dla awangar-

z jej seksualną ambiwalencją przypominającą twórczość Ivy Compton-Burnett lub Ronalda Firbanka. Polskie czy zakopiańskie szaleństwo bierze górę nad brytyjską poprawnością, ale śmieje się chyba tylko polska widownia, w dodatku tylko niewielka jej część. Pośród tego wszystkiego sama Ołowska, ubrana w ogromny garnitur, muszkę i cylinder, odegrała rolę niesamowitego (*Unheimlich*) soundtracku, rzuć poląc niemilosernie, a zarazem przeuroczo na skrzypcach, dopowiadając szczególnie odrażające, niesmaczne lub zabawne momenty sztuki – pod koniec spektaklu wszystkie struny są zdarte. Spektakl pozostawia wrażenie dziwności, ale zaczyna też trochę męczyć sama strategia powtarzania. Co potem, można by zapytać?

Witkacy był figurą tak niewygodną, dlatego że siedział okrakiem na zasadach estetycznych zarówno awangardy, jak i konserwatywności. Ołowska stara się funkcjonować między pewną koncepcją awangardy a jej współczesnymi sposobami odbioru. Adaptacja spektaklu Jarockiego pozwoliła Ołowskiej wzbogacić swoją strategię powtórzenia/hołdu dla awangardy, jak i po raz kolejny zaprosić widzów do zakwestionowania ładności i estetyzacji jej własnej sztuki. Jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że może to robić w nieskończoność. Czekam na Ołowską w stylu *vintage*, która po jakimś czasie niechybnie zacznie wykorzystywać swoje starsze prace i je dekonstruować.

Agata Pyzik



Magdalena Starska, *Wszystko czuwa*

CSW Kronika, Bytom

kurator: Przemysław Chodań

26 września – 14 listopada 2015

Bytomska wystawa Magdaleny Starskiej pozornie dostarcza koronnego kontrargumentu dla twierdzących, że jej twórczość (albo szerzej – dzieło Penterstwa) jest społecznie indyferentna, wyobcowana i wsobna. A opinie takie krążą wcale nierzadko, o czym przekonuje też słusznie nią zirytowany Jakub Banasiak w nowo wydanej przez BWA Zielona Góra i Stereo książce problematyzującej twórczość artystki. Istotną warstwą dzieł Starskiej przekonuje bowiem, że świadomie zawiesza ona swoje prace „między zaangażowaniem a formalizmem”, przy czym rozróżnienie między tymi dwiema kategoriami wyraźnie się chwycie. Mówi o tym też sama artystka, tłumacząc w rozmowie z Zuzanną Hadryś, że jej sztuka nie ma być w zamierzeniu stabilnym artefaktem, ale raczej procesem samym w sobie, zmianą i ruchem – dokonującym choćby krótkotrwałego, ale znaczącego załamania tradycyjnej dychotomii podmiot–przedmiot. Choć brzmi to wszystko bardzo przekonująco, wizyta w Kronice skutecznie zabija tę wysublimowaną fantazję. Nawet przy najlepszych chęciach uwzględnienia ubogiej prowenien-

cji Starskiej nie da się ukryć, że ekspozycja w Kronice jest po prostu zabiedzona i, niestety, dość słaba.

Wszystko czuwa to dwie prace odpowiadające mniej więcej stronom biernej i czynnej, a więc właściwie stanowiące organiczną całość. Skromność wystawy pod względem liczby prac akurat nie stanowi problemu – trudno by się domagać czegoś innego od raczej powściągliwej Starskiej – pozostaje nim natomiast zasadniczo wszystko inne. Pierwszą częścią dzieła są ławki ustawione w galerii naprzemiennie z długim zielonym włosiem szczotki imitującym trawę. Zgodnie z założeniem ma to być przestrzeń oczyszczenia umysłu ze szkodliwego nadmiaru bodźców, uspokojenia i kontemplacji. Cała bowiem wystawa wymierzona jest przeciwko hegemonii maksymalizmu, natchmianowości i zawrotnej szybkości czasów, w których żyjemy, powodujących jednocześnie, że na dalszy plan schodzą – lub może w ogóle zamierają – potrzeby, że się tak wyrażę, duchowe. „Wystawa w Kronice mówi” – pisze jej kurator Przemysław Chodań – „o potrzebie kontaktu z samym sobą



Magdalena Starska, *Wszystko czuwa*, BWA Kronika, fot. Marcin Wysocki

oraz o stanie umysłu niwelującym podział podmiot/przedmiot”. Nowe światło na tę deklarację rzuca druga część pracy, czyli belki do heblowania przygotowane dla widza. Przyznaje, że pomysł benedyktyńskiej pracy, w której ręka niejako znosi aktywność umysłu – na podobieństwo buddyjskiej medytacji wygłuszającej jaźń – albo stapia się z nim w jedno, bardzo mi się spodobał i ochoczo przystąpiłem do pracy. Niestety, po paru karkołomnych „przejechaniach” po surowej belce stwierdziłem, że jestem chyba na tyle współczesny, że nie umiem i – co ważniejsze – nie chcę wcale wyłączać się z rzeczywistości. To porażka moja czy Magdaleny Starskiej?

Nie zrzucalbym tego na karb prostej różnicy temperamentów, ale mam podejrzania, że budująca enklawy Starska nie rozumie chyba do końca dzisiejszych czasów. Nie wystarczy posiedzieć przed syntetyczną atrapą przyrody – chyba że źle odczytuję tę pracę? – albo w ramach rozrywki poheblować sobie w galerii, żeby zmienić sposób swojego bycia w rzeczywistości, ponieważ każde ograniczenie bodźców jest kolejnym rodzajem bodźca. Dziesiątki lat mediów wizualnych istotowo zmieniły sposób, w jaki widzimy świat i jest to proces, którego nie da się cofnąć – nie mówiąc już o raczej znikomej sile efemerycznej ingerencji artystycznej. Pytanie brzmi zatem, czy owa zmiana jest czymś z gruntu złym, czemu należy się hiobowo przeciwstawić? Czy rzekomy natłok bodźców – zwłaszcza częstych bodźców wizualnych zaśmiecających przestrzeń publiczną – rzeczywiście degeneruje nas i nasze relacje z innymi? Nie powiedziałbym. Żyjemy w czasach, które dopiero rozpoznają te tryby, przyzwyczajają się do nowych sytuacji i kolejnych medialnych zapośredniczeń i stąd zapewne wynika strach przed zatopieniem podmiotowości w nawale informacji. Tylko czy nie to właśnie byłoby jednym z marzeń Starskiej? Czy zminimalizowanie własnej indywidualności na rzecz szerszego spojrzenia na sieć, w jakiej relacyjnie istniejemy, nie jest właśnie tym, o czym traktuje jej sztuka? Tutaj właśnie ma swoje źródło poważna – i dość bolesna – niekonsekwencja wystawy. Refleksja nad przekroczeniem granicy między przedmiotem a podmiotem zostaje zapieczętowana w pracach, które w moim przypadku jedynie tę granicę wzmocniły, ponieważ prowizoryczna kontemplacja służyła właśnie wyłącznie zwróceniu się ku sobie, do wewnątrz, a nie rozproszeniu. Oczywiście, do pewnego stopnia jest to sąd arbitralny, niemniej *Wszystko czuwa* tkwi w wyraźnym impasie – odzęgnuje się od rzeczywistości zdominowanej przez stały

ruch i płynność, aby stworzyć bastion, w którym osiągane są cele możliwe paradoksalnie tylko po stronie tej rzeczywistości, od której otacza się murem. Tym samym ekspozycja niefortunnie neguje wszystko to, o czym była mowa na samym początku – przede wszystkim dyskretne zaangażowanie.

Można oczywiście bronić Starskiej, jak robi to na przykład Jakub Banasiak, pisząc, że większość jej prac „mimo formalnego rozbuchania [...] to środek, a nie cel artystycznej praktyki”. Zgoda, ale zanim ja dotarłem do tego celu, natrafiłem na mur nie do przeskoczenia – niewynikający zresztą jedynie z różnych podejść do istoty współczesności,



Austeria

BWA Sokół, Nowy Sącz

kuratorki: Anna Smolak, Raluca Voinea

9 października – 29 listopada 2015

Zasli, żeby odpocząć i nabrać sił przed dalszą ucieczką. Jak daleko chcą uciekać? Do samego Wiednia? Jak daleko można uciec na piechotę? Parę kilometrów. Kto czeka do ostatniej chwili? Przecież można było wygodnie wyjechać pociągiem.

Julian Strykowski, *Austeria*

Najpierw napis „Welcome”, widoczny już z oddali, przez szklane wejście do galerii. W prostej, odcinającej się od nowosądeckiej architektury bryle BWA Sokół, wystawę widać z daleka. Do odwiedzin zachęcają nie tylko informacje o wystawie umieszczone na zewnątrz budynku, ale także to „Welcome” z odwróconym „L”. Z zewnątrz można się nabrać, traktować ten napis jak szyld – zaproszenie do austerii, porządne i metalowe. Po wejściu do środka można się jednak przekonać, że napis został spleciony ze sznurka, który niechlujnie zwiisa z niektórych liter. Niewyrażne, pośpiesznie przygotowane powitanie autorstwa Agnieszki Kalinowskiej to wstęp do tej współczesnej karczmy, którą do życia powołują dwie kuratorki – Anna Smolak i Raluca Voinea. Wystawa *Austeria*, którą od 10 października do 29 listopada można było

ale z wątego zaplecza prac, które w niewytłumaczalny sposób stoją w sprzeczności z dotychczasową drogą artystyczną Starskiej. Jeśli zamiast siedzieć na ławce między szczotkami, wolałem jednak przez dłuższy czas patrzeć na rozciągający się za oknem widok rynku „polskiego Detroit”, to naprawdę o czymś to świadczy.

Aleksander Kmak

zobaczyć w BWA Sokół, to wbrew pozorom wcale nie kolejna opowieść o tym, jak Galicja wyglądała 100 lat temu.

Bo chociaż zarówno książka Juliana Strykowskiego, jak i jej filmowa adaptacja w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, bez wątplenia miały wpływ na tytuł i koncepcję wystawy, to *Austeria* jest propozycją na wskroś współczesną. Przez ostatnie miesiące przez media, zarówno te mainstreamowe, jak i społecznościowe, przepływały niekończące się informacje o uchodźcach, przedostających się do Europy. Ludzie uciekający z Syrii, ale także z Afganistanu, Erytrei, Nigerii czy Pakistanu marzą o spokoju i bezpieczeństwie – porzucają swoje domy, żeby przedostać się tu, gdzie mają na szansę na inne życie. Niekończący się korowód wędrowców, rodziny z dziećmi zatrzymujące się w kolejnych przypadkowych obozach dla uchodźców, atmosfera tymczasowości i poczucia końca pewnej epoki – wszystkie takie *newsy* z pierwszych stron gazet są obecne także u Strykowskiego. *Austeria* starego Taga, w której zatrzymują się kolejne osoby, jest soczewką, w której odbija się społeczność i rzeczywistość galicyjskiego miasteczka.



Jurij Leiderman, *Ofiary Chatynia i Katynia spotykają się na piaszczystej drodze, na przedmieściach Kapsztadu, 2005 (detal)*, fot. Piotr Drożdżik

Takim miejscem tymczasowym, przestrzenią tranzytu jest też nowosądecka *Austeria*. Tandem kuratorski zaprosił do współpracy 16 artystek i artystów z Polski, Czeczenii, Gruzji, Turcji, Rumunii, Ukrainy, Hiszpanii i Iraku. Z ich prac układa się obraz popękany, ale wciąż wyraźny – opowieść o ucieczce, obcości, próbach międzykulturowych porozumień, rytuałach i codzienności. Całkiem sporo tematów, jak na niewielką w sumie wystawę – i to stanowi zarówno o mocy, jak i słabości tego pomysłu. To nie wystawa akademicka, z potężnym zapleczem naukowym i kolejnymi pracami, które zgrabnie łączą się i dopełniają konkretne wątki. *Austeria* to raczej próba nakreślenia pola możliwości, oparta na intuicjach i zgadywaniu, co było dalej. Trudno umieścić ją w kategorii zaangażowanej politycznie wystawy o uchodźcach, nie jest też oparta tylko na doświadczeniach artystów, którzy musieli opuścić swoje miasta. A jednak próbę odtworzenia za pomocą dzieł sztuki atmosfery

niepewności, ale także rodzaj otwarcia na nieoczekiwane zdarzenia, należy uznać za udaną.

Ogromnym atutem wystawy jest aranżacja przestrzeni, której autorem jest Mikołaj Małek. Dwa piętra nowosądeckiej galerii udało się odróżnić od twardego, modernistycznego zewnątrz budynku. W Sokole-Austerii ściany są drewniane, cienkie przepierzenia nie oddzielają poszczególnych prac do końca – zarówno na pierwszym, jak i na drugim piętrze dźwiękki projekcji towarzyszą widzom podczas oglądania innych prac, delikatnie na siebie nachodząc. Za ogromny plus należy uznać to, że podczas projekcji słychać tylko jedną ścieżkę dźwiękową, widz nie ma wrażenia niekończącej się kakofonii. W półmroku BWA, wśród drewnianych ścian widać też odniesienie do filmowej czy powieściowej austerii – nie jest to dosłowne, historyczne przeniesienie, tylko subtelna, lecz wyraźna sugestia. Wątki mieszają się ze sobą we wspólnej przestrzeni, ale nie przeszkadza-

ją sobie nawzajem. Tak samo zresztą jest w warstwie wizualnej – prace mają odpowiedni „oddech”, każdą z nich można spokojnie zobaczyć zarówno jako część całości, jak i osobno. Wiele z nich ma też swoje, wyznaczone drewnianymi ściankami przestrzenie – co okazuje się szczególnie przydatne podczas oglądania filmów.

Dzięki zaaranżowaniu osobnych pokoi na wystawie ma też szansę wybrzmieć najbardziej spektakularna praca, *Eliminacja* Asłana Gajsumowa. Ten pochodzący z Groznego artysta wystawia żeliwną bramę, która stała wcześniej na czeczeńskiej ulicy, jako dokument wojenny. Snop światła z reflektora przenika wszystkie dziury po kulach, uwidatnia fragmenty, z których odpadła farba. Na ścianie odbijają się abstrakcyjne, nieregularne wzory – efekt promieni przenikających dziury po pociskach. Ten nieoczywisty, metalowy dokument to właściwie jedyne odniesienie wprost do wojny – inne prace opowiadają raczej o drogach ucieczki i próbach radze-

Wystawa prowadzi widza przez kolejne, zatopione w półmroku zakamarki historii emigrantów, imigrantów i ludzi doświadczonych przez wojnę. To nie wystawa z tezą, ale przestrzeń otwarcia na innych i inne.

nia sobie z życiem wśród obcych. Anca Benera i Arnold Estefan w *Nie ma schronu przed burzą* pokazują, jak dziś wyglądają lasy na wschodzie Europy. To już nie miejsce, do którego można uciec – podzielone przecinkami, obserwowane z helikopterów, przestają być bezpiecznym schronieniem dla tych, którzy woleliby być niewidziani.

Z ucieczką i porzucaniem dotychczasowego miejsca zamieszkania wiążą się prace Agnieszki Kalinowskiej *Bez tytułu (Ludzie)* czy Jurija Leidermana *Ofiary Chatynia i Katynia spotykają się na piaszczystej drodze, na przedmieściach Kapsztadu*. Prace pokazane obok siebie, w jednym pomieszczeniu ukazują dwa oblicza wojennych exodusów. Leiderman zestawia ze sobą polskich oficerów, którzy zginęli w Katyniu, z podpalonymi białoruskimi chłopami z Chatynia – ze względu na podobieństwo nazw, druga zbrodnia przez lata służyła jako parawan dla pierwszej. Mężczyźni w mundurach płaszczach zacierają w stronę rodzin w strojach ludowych, jakby po opuszczeniu grobów wreszcie mieli okazję się poznać. Z kolei praca Kalinowskiej, tym razem wykonana ze słomy, wygląda jak znak drogowy nakazujący kierowcom zachowanie ostrożności przy przejściu dla pieszych. Wszystkie te prace, łącznie ze wspomnianym wcześniej *Nie ma schronu przed burzą*, opowiadają o konieczności opuszczenia rodzinnej ziemi, a także o trudnej wędrówce ku nowemu miejscu.

Kolejne prace, takie jak świetne krótkie wideo Gruzinki Mai Sumbadze *Świętowanie* czy *Everyday is Christmas* Doroty Podlaskiej to opowieści o próbie odtworzenia domowości w dowolnych warunkach. Film Sumbadze przedstawia trzy przyjaciółki siadające do skromnej uczy w pustym pokoju, świętujące z jakiejś okazji, wznoszące toasty kawą i częstujące się małymi kawałkami ciastek i owoców. Spotkanie tych trzech kobiet, zawieszona w nieznanym widzowi czasoprzestrzeni, jest kwintesencją domowości, możliwą do uzyskania także poza domem i krajem. Z kolei cykl rysunkowy Podlaskiej opowiada o imigrantach i ich sposobach spędzania europejskich świąt. Turcy, Japończycy czy Irańczycy opowiadają artystce o tym, jak spędzili święta Bożego

Narodzenia i Nowy Rok. Okazuje się, że w tych pozornie pojemnych, inkluzywnych rytuałach nie zawsze odnajdują się ci, którzy mogliby ich najbardziej potrzebować. Większość z tych osób niezrozumiała dla siebie święta traktuje jako okazję do odpoczynku, nie spędza ich wcale tak jak mieszkańcy zlaicyzowanej, lecz przywiązanej do tradycji Europy.

Wszystkie prace, które na tej wystawie odwołują się właśnie do rytuałów i ustalonych struktur, wskazują na ich nieprzydatność. Święta i ceremonie, które w założeniu mają łączyć różnych ludzi, okazują się kolejną linią podziału. Krótkie, oparte na tradycjach i rytuałach filmiki Nicolety Moise i Olalli Castro są dla polskiego widza właściwie niezrozumiałe. Brak odniesień do naszej kultury sprawia, że patrząc na płonąca przez minutę zapalną czy omiatanie bosych stóp, można tylko poczuć pewną kulturową odrębność. W serii zdjęć ślubnych *Infiltron/Infiltracje* Alicji Żebrowskiej i Jacka Lichonia przenikają się tradycje ślubne z różnych miejsc na świecie. Pamiętki nieodbytych ceremonii łączą ze sobą różne kultury – przed protestanckim zbozem artyści stoją w tradycyjnych strojach żydowskich, na Wawelu występują w koreańskich.

Praca Żebrowskiej i Lichonia ustawia się na styku prywatnego i publicznego – pokazuje możliwości wymiany międzykulturowej, ale nie mówi o tym, co następuje potem. O codzienności, w której kryje się szansa na wspólną egzystencję, opowiada *Pogawędka z metamorfozą* Ferhata Özgüra – historia dwóch starszych pań, przyjaciółek, które decydują się „przymierzyć” swoje kostiumy. Postępowa nauczycielka zamienia się w okutaną w chustę mniej postępową przyjaciółkę – przyglądając się w sobie nawzajem, widzą różnice kulturowe.

Austeria w Nowym Sączu to opowieść o różnicach kulturowych i możliwościach ich przełamywania. Kuratorkom – Annie Smolak i Ralucy Voinei – udało się stworzyć miejsce, w którym współcześni artyści opowiadają o swoich obrzędach, ceremoniach i ucieczkach. Wystawa prowadzi widza przez kolejne, zatopione w półmroku

zakamarki historii emigrantów, imigrantów i ludzi doświadczonych przez wojnę. To nie wystawa z tezą, ułatwiająca polityczne zaangażowanie, ale przestrzeń otwarcia na innych i inne. Jak w powieściowej Austerii, tak i w Nowym Sączu spotykają się osoby o różnych doświadczeniach i celach, które łączy tymczasowa wspólnota miejsca. I chociaż wystawa momentami nadmiernie obfituje w wątki, a niektóre prace sprawiają wrażenie niedopasowanych do reszty, to jednak zdecydowanie warto ją zobaczyć.

Martyna Nowicka



M.K. Čiurlionis, *Litewska opowieść*

Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie
kuratorcki: Natalia Żak, Vaiva Laukaitienė
16 października 2015 – 31 stycznia 2016



M.K. Čiurlionis, *Oltarz ofiarny*, 1909, zbiory Narodowego Muzeum Sztuki M. K. Čiurlionisa w Kownie

Od początku października pojawiały się w Krakowie dyskretne ciemnozielone plakaty z wypisanym dużą białą czcionką egzotycznym nazwiskiem „Čiurlionis”. Nazwiskiem, które kojarzy zapewne większość studentów historii sztuki, a z pewnością ci szczęśliwcy, którzy zdali bez problemów egzamin ze sztuki XIX wieku. Ale czy szersza publiczność wie, kto zacz? Okazją do zaznajomienia się z postacią i twórczością Mikalojusą Konstantinasa Čiurlionisa jest trwająca do końca stycznia wystawa w galerii krakowskiego MCK.

Powstała w ramach trwającego w tym samym czasie międzynarodowego projektu *Litwa w Krakowie. Sezon kultury 2015* wystawa obrazów Čiurlionisa stanowi jeden z najważniejszych i najatrakcyjniejszych punktów jego programu (obok koncertów, spotkań z pisarzami i spektakli). W tekście towarzyszącym ekspozycji można przeczytać, że poza chęcią przybliżenia polskiej publiczności dzieł zapomnianego artysty, kuratorcki Natalia Żak i Vaiva Laukaitienė starały się także zaznaczyć związki, jakie zachodziły między sztuką Čiurlionisa a środowiskiem polskim, z którym ten był blisko związany. Wystawa ta, powstała przy współpracy z Narodowym Muzeum Sztuki M.K. Čiurlionisa w Kownie, miała dać asumpt do dyskusji na temat przenikania się „kultur, narodowej tożsamości i złożonych relacji polsko-litewskich”.

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) parał się przede wszystkim komponowaniem muzyki oraz malowaniem, ale zajmował się też grafiką, projektował okładki książek i tworzył poezje. Znany i niezwykle ceniony na Litwie, uważany za artystę międzynarodowego, pozostaje jednak dla szerszej publiczności obcą postacią. Dlatego ekspozycja w MCK słusznie skupia się głównie na przedstawieniu biografii i najważniejszych wątków w twórczości Čiurlionisa. Podzielono je przede wszystkim pod kątem tematycznym, co mniej więcej pokrywa się także z układem chronologicznym prac.

Zwięzła biografia artysty zamieszczona obok zdjęcia, na którym znajduje się on z żoną, stanowią punkt wyjścia do podróży przez świat imaginacji Litwina. Pierwszy przystanek nosi tytuł *Nastroje natury* i zgodnie z nazwą jest prezentacją wczesnych prac artysty eksplorujących motywy inspirowane przyrodą. Na najwcześniejszych fluoroforach realizm zdążył jeszcze odcisnąć piętno,

ale uwidacznia się już w nich silny rys dekoracyjny i skłonność do syntetyzacji. Cykl ośmiu prac zatytułowany *Zima* stanowi etap przejściowy ku coraz dalej posuniętemu odrealnieniu przedstawień, ku coraz większej rytmizacji kompozycji wynikłej z prób przełożenia muzyki na płaszczyznę obrazu. Rozwinięcie tego tematu znajduje się w następnej sali nazwanej *Dialog malarstwa i muzyki*. Przy okazji omawiania twórczości artysty niezwykle często pada słowo „synestezja”. Zebrane w „jarzębinowym” pokoju cykle odwołują się do utworów muzycznych nie tylko z nazwy (są to preludia, fugi, sonaty), ale i za pośrednictwem formy próbują oddać polifoniczność lub podział na konkretne części kompozycji. W pracach inspirowanych muzyką Čiurlionis zupełnie odchodzi już od realizmu, uwieczniając za pomocą tempery i akwareli swoje wielowymiarowe wyobrażenia. Można w nich odczytać zarówno zarysy konkretnych przedmiotów (góry, morskie fale) przenikających się z wizjami podwodnych lub niebiańskich królestw, przefiltrowanymi jakby przez błyszczącą mgłę. Artysta będzie używać tego bardzo efektownego języka sztuki wypracowanego w latach 1907–1909 także w najpóźniejszych pracach. Uwidoczni się w nich żarliwa fascynacja Litwą – jej krajobrazem, mitologią i legendami. Čiurlionis, mimo że urodzony na terenie Litwy artysta (życie jego rodziny wiąże się przede wszystkim z miejscowością Druskiniki) do trzydziestego roku życia posługiwał się wyłącznie językiem polskim i dopiero jako dorosły mężczyzna, pod wpływem żony, zaczął uczyć się litewskiego i zaznajamiać się z dziedzictwem swojego kraju. Jego *Sny o Litwie* to ostatni punkt na trasie wystawy.

W pracach tworzonych przed przedwczesną śmiercią artysta eksplorował motywy zaczerpnięte z litewskiego pejzażu (położone w zaciszu strzelistych sosen cmentarze) oraz historii z miejscowych legend, ukazując je w podobny do prac muzycznych „polifoniczny” sposób.

Twórczość Čiurlionisa przemawia na wystawie swoim czystym głosem, zarówno ze ścian – niezakłóconą pracami innych artystów – jak i z głośników, w każdym pokoju odtwarzany jest bowiem któryś z jego utworów muzycznych. Jest to zatem klasyczna, solidnie przygotowana retrospektywa twórczości Čiurlionisa, w której narrację obrazów urozmaicają zdjęcia, szkicowniki i dźwięki muzyki artysty. Związki z polską kulturą sygnalizują tu wyłącznie fotografie z czasów studiów na warszawskiej ASP w klasie Konrada Krzyżanowskiego i Ferdynanda Ruszczyca oraz krótkie teksty o przyjaźniach z polskimi twórcami. Może to i lepiej – sztuka Čiurlionisa okazuje się zjawiskiem bardzo pokrewnym występującym w Europie na przełomie XIX i XX wieku tendencjom modernistycznym, ale równocześnie osobnym i niepowtarzalnym. Z jednej strony ważną rolę gra jej muzyczność. Sztukami plastycznymi Čiurlionis zainteresował się po studiach ukończonych w konserwatoriach i był jednym z najstarszych studentów na roku. Jego obrazy od najwcześniejszych prób charakteryzuje bardzo spójny język odwołujący się do wartości muzycznych. Z drugiej strony – nieokreślana wyobraźnia, której owoce przyrównuje się do twórczości takich tuzów jak Arnold Böcklin czy Odilon Redon. Wizualizowane przez niego sceny składają się na świat wyjęty z baśni o lesistym, nadmorskim kraju, w którym działają dobre moce. Modernizm Čiurlionisa

jest bowiem zupełnie wyzbyty z napięcia związanego z seksualnością i eksploracją ciemnej strony ludzkiej psychiki.

Biografia artysty przynosi obraz zgodnej rodziny, w której pod skrzydłami ojca organisty dojrzał talent młodego Mikalojus. Dzięki pomocy zaprzyjaźnionych Polaków, w tym hrabiego Michała Ogińskiego, udało się wysłać chłopca do najlepszych szkół, gdzie rozwijał talenty muzyczne. Pasja plastyczna pojawiła się później i jej tajniki Čiurlionis zgłębiał w Warszawie. Ślub z pisarką Sofiją Kymantaitė i współpraca ze środowiskami artystycznymi Wilna i Petersburga to ostatnie jasne momenty jego życia. Niezrozumienie dla twórczości, wnikające z tego problemy finansowe i stres związany z narodzinami dziecka doprowadziły do załamania nerwowego, które artysta przeżył w wieku 35 lat. Zmarł rok później w podwarszawskim Puustelniku (dziś Marki), gdzie zapadł na gruźlicę. Pochowany został na Rosie w Wilnie.

Wszystko pod koniec jego życia potoczyło się tak szybko, że z tego okresu nie pochodzą już żadne prace. Poprzedzająca te dramatyczne chwile dekada tworzenia obfitowała jednak w dzieła o niezwykłych kształcie i atmosferze, które ogląda się z prawdziwą przyjemnością. Szkoda tylko, że wystawa w MCK zapewnia jedynie przedsmak tego bogactwa, ponieważ jest zwyczajnie niewielka. A chciałoby się dłużej pobyc w świecie tego mężczyzny o niespokojnym spojrzeniu.

Jolanta Bobala



Katarzyna Jagodzińska, *Czas Muzeów w Europie Środkowej Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*

138 Międzynarodowe Centrum Kultury 2014

O muzeach sztuki współczesnej ciągle mówi się stosunkowo dużo, ostatnio przede wszystkim w kontekście nowego projektu budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej – przypominę, że po Christianie Kezrezie Thomas Phifer zaproponował Warszawie skrajną w wyrazie antyikonę – ale też końca boomu na budowanie gmachów muzealnych, co zresztą dobrych kilka lat temu zapowiadał Jean Clair. Jednak jak do tej pory nikt nie pokusił się o szerszą

analizę zjawiska, jaką jest kolekcjonowanie i prezentacja sztuki współczesnej po 1989 roku, po zrzuceniu żelaznej kurtyny, zwłaszcza w zbiorowym odniesieniu do krajów byłego bloku wschodniego.

Książka Katarzyny Jagodzińskiej, opublikowana przez Międzynarodowe Centrum Kultury, *Czas Muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)* doskonale wypełnia tę lukę, tworząc zbiór związanej z muzeami pro-

blematyki. A jest co zbierać. Publikacja została podzielona na trzy zasadnicze części (dodatkowo czwartą część stanowi niewielki atlas gromadzący instytucje Czech, Polski, Słowacji i Węgier), traktujące między innymi o sytuacji instytucji sztuki funkcjonujących przed transformacją i po niej, o problemach związanych z płynnym podziałem na sztukę nowoczesną i współczesną, o muzealnych ikonach i antyikonach, prywatnym kapitale, drugim życiu architektury monumentalnej i wreszcie o zapętłającej się relacji między Zachodem a środkiem Europy, o specyfice lokalnej rozpatrywanej z perspektywy ekspansji sztuki i muzealnictwa napiętnowanego widmem globalizmu.

I właśnie to zawieszenie między Wschodem i Zachodem jest jednym z ciekawszych wątków, jakie porusza w swej książce Jagodzińska. Już samo pojęcie Europy Środkowej, choć nie nowe, budzi tu pewne kontrowersje i mimo że autorka bierze na warsztat cztery kraje wszechradzkie, to stosowana przez nią nomenklatura trąci wykluczeniem, nie tylko ze względu na geografie, ale też struktury ekonomiczno-polityczne. Jagodzińska czyni to jednak z pełną świadomością, uzasadniając takie nazewnictwo między innymi wspólnotą doświadczeń na gruncie komunizmu i parciem ku strukturom zachodnim, oraz przywołując pojęcie „Nowa Europa” ukute przez Piotra Piotrowskiego dla określenia specyfiki państw wszechradzkich.

Zasadniczą tezą jest przekonanie, że Europa Środkowa nie tylko naśladuje muzealnictwo zachodnioeuropejskie i amerykańskie, ale i aspiruje do bycia takim, co związane jest z powojenną izolacją i postrzeganiem Zachodu jako jedyne w swoim rodzaju hegemonu, w którego oczach nieustannie poszukuje się akceptacji. Okazuje się, że

bezszykownie, bo chociaż w przeciągu ostatnich 25 lat w Europie Środkowej powstało co najmniej kilkanaście muzeów poświęconych sztuce współczesnej, to w zachodnich dyskursach muzealnych wciąż się tego tematu nie podejmuje.

Znacznie bardziej interesująca wydaje się jednak refleksja czytana na marginesach *Czasu muzeów*, która kreśli środkowoeuropejski pejzaż jako nie jedno-, ale właśnie wielowymiarowy – jak konkluduje w zakończeniu autorka, sytuujący się między globalizmem i lokalizmem. O ile architektura, lokalizacja i zasadnicze cele muzeów ciążyły zdecydowanie w stronę Zachodu, o tyle program i sposoby jego realizacji wykazują już cechy środkowoeuropejskie, naznaczone polityczną transformacją i specyfiką społeczności lokalnych. Pozwalają się tutaj tropić ślady wspólnego krajom wyszehradzkim idiomu, którego symptomami jest zarówno społecznie zaangażowany program Instytutu Sztuki Wyspa mieszczącego się na terenie Stoczni Gdańskiej, jak i rzeźba Davida Černego usytuowana na dziedzińcu Centrum Sztuki Współczesnej Futura w Pradze (wspinając się po drabinie, można zajrzeć do wnętrza wrośniętych w mur „nogotyłków”, wewnątrz których wyświetlane są filmy: prezydent Václav Klaus i były dyrektor Galerii Narodowej Milan Knížák karmią się nawzajem kleistą papką); kolekcje większości opisywanych instytucji, które poza reprezentowaniem typowo narodowego podejścia, jednocześnie egzaminują sztukę całego regionu, zestawiając ją z „zachodnią” produkcją artystyczną oraz wystawy coraz częściej skupiane wokół politycznych i społecznych zagadnień podkreślających „inność” czy też „odmienność” Europy Środkowo-Wschodniej.

Jedynym zarzutem, jaki można postawić, jest tutaj wyraźny brak wschodnioeuropejskiego kontekstu, który nawet jeśli nie oddziałuje w takim stopniu jak zachodni, to niewątpliwie wpływa na specyficzne uwarunkowania tej części Europy. Wszak – jak dowodzi chorwacki badacz Ljubo Karaman – peryferie mają to do siebie, że chłoną wpływy z różnych centrów, co w ostatecznym rozrachunku doprowadza do stworzenia nowej wartości. I choć w książce tego typu „wartość” się nie wyłania, to całość należałoby potraktować raczej jako wstęp do wnikliwszych badań między innymi nad kształtowaniem kolekcji, edukacją muzealną, ideową wizją muzeum i właśnie paradoksem sytuowania się w symbolicznym „środku”.

Czas muzeów to rzetelne wprowadzenie do tematyki muzealnej w krajach byłego bloku wschodniego; to wnikliwe, choć ciągle jeszcze niewyczerpujące, studium związanych z tą kwestią problemów i jednocześnie otwarcie się na debatę, która – miejmy nadzieję – ma szansę zaistnieć. To wreszcie pretekst do dokonywania porównań między państwami postkomunistycznymi, które można tutaj mnożyć w nieskończoność. Zaskakuje między innymi liczba galerii i muzeów finansowanych ze środków prywatnych w mocno zcentralizowanych Czechach oraz sytuacja Polski, przez którą przetoczyły się najgorętsze debaty dotyczące nowej wizji muzeum, ale i w której powstało najwięcej instytucji i organizacji zajmujących się sztuką współczesną. Jagodzińska zresztą poświęca osobny rozdział zakończonemu już, choć niezwykle wartościowemu, wprowadzającemu ożywczy ferment programowi „Znaki Czasu” – dopiero statystyki ujawniają skalę tego szeroko zakrojonego przedsięwzięcia.

Na marginesie *Czasu muzeów* uderza mnie jeszcze jedna myśl: czy przypadkiem kontrowersje, jakie budzi projekt nowego gmachu Muzeum Sztuki Nowoczesnej, skoro jak wskazuje na przykładzie Centre Pompidou cytowany tutaj Charles Jencks, ikonie początkowo zawsze towarzyszy atak i krytyka, nie są one szansą Europy Środkowej na jej własną „ikoniczną antyikonę” i jej własny efekt Bilbao? Czas pokaże. Czas muzeów i wciąż trwającej pogoni nie tylko za zachodnim, a coraz częściej również środkowo-wschodnim kanonem sztuki.

Anna Batko





Dzieci Szatana

Jasny Dom; Ciemny Dom;
Muzeum Narodowe w Krakowie
Gmach Główny (Galeria Sztuki XX wieku)
kurator: Stanisław Ruksza
25 września – 10 listopada 2015



Andrzej Urbanowicz,
Chaosu świętość niewyczerpana,
kolaże, 1989-1999

140

To, że system edukacji w naszym kraju jest w kilku miejscach wadliwy i że nieraz szkodzi tym, których powinien wychowywać, dla wielu jest oczywiste. W tej sytuacji jest więcej pokrzywdzonych niż kolejne pokolenia przechodzące się przez podstawówkę, gimnazjum i szkołę średnią. Oczywiście nie mówię o sfrustrowanych biologach, znerwicowanych polonistkach czy katechetkach, którym raz na jakiś czas ktoś wrzuci coś na

YouTube, ale o tych, którzy mimo zalegania od dekad pod grubą warstwą kurzu także stają się ofiarami: o autorach, pisarzach, poetach, których życie i twórczość omawia się na każdej lekcji języka polskiego. W czołówce takich postaci z pewnością jest Stanisław Przybyszewski – dramaturg, mistyk, poeta, człowiek instytucja, a w końcu charyzmatyczny pijak, legenda Krakowa, którego kanon lektur na zawsze zamknął w ciasnej

komórce *Confiteora* i „sztuki dla sztuki”. Komórce, z której nikt od lat nie miał odwagi go wypuścić – w końcu to postać trudna do „ugryzienia” – bo trudno w syntetyczny sposób opisać jego dokonania, a jeśli już ktoś się do tego weźmie, pojawia się pytanie, czy w ogóle były one wybitne. Można by się przecież sprzeczać co do jego literackiego kunsztu – przez niektóre jego teksty wręcz trudno przebrnąć, odstraszaają gwałtownym, chaotycznym stylem.

Wystawa *Dzieci Szatana* organizowana przez fundację Imago Mundi w kilku miejscach na terenie Krakowa, tytuł czerpie z powieści Przybyszewskiego opublikowanej pod koniec XIX wieku. *Satanas Kinder* – bo tak brzmiał oryginalny tytuł – to właściwie nie powieść, lecz anarchistyczny manifest, pochwała destrukcji i rozpadu, wykładnia szaleńczej myśli filozoficznej autora. Myśli, która mimo że przez lata była uśpiona i nikt nie kwapił się, by w autorze nieszczęsnego *Confiteora* dopatrywać się postaci, od której można by się czegośkolwiek nauczyć, dziś ciekawi i co ważniejsze, zaskakuje swą aktualnością. Tytuł nie jest oczywiście jedynym nawiązaniem do Przybyszewskiego; cała wystawa inspirowana jest jego twórczością, a właściwie tym, co można z niej wyczytać dziś. Każda praca, oprócz krótkiej noty kuratorskiej, jest opatrzona także odpowiednim cytatem pochodzącym z jednego z dzieł Przybyszewskiego, a wszystko to podane zostało w zgrabnej oprawie graficznej autorstwa Kai Gliwy i Mikołaja Moskala.

Kuratorem *Dzieci Szatana* jest Stanisław Ruksza, dyrektor programowy CSW Kronika w Bytomiu, który w ostatnim czasie niemal tak często jak w macierzystej galerii, wystawy otwiera także w innych europejskich miastach – w minionych miesiącach ekspozycje jego autorstwa oglądać mogli mieszkańcy Mediolanu i Paryża. Szczególnie do tej drugiej warto w kontekście *Dzieci Szatana* nawiązać. *Je brûle Paris* [Palę Paryż] problematyzująca zagadnienie roli strachu w zarządzaniu społeczeństwem swój tytuł i swoją myśl przewodnią także czerpała z twórczości kontrowersyjnej, lecz zepchniętej do getta ekscentryczności ikony nadwiślańskiego futuryzmu – Brunona Jasiońskiego. Czy więc po Rukszy poruszającym kwestie ekonomiczne i upominającym się o ofiary transformacji ustrojowej wystawami takimi jak *Oblicza Dnia*

i *Twoje miasto to pole walki* czy badającym tożsamość Górnego Śląska *Projektem Metropolis* (o którym w poprzednim numerze „Szumu” pisała Marta Kudelska) przyszedł czas na Rukszę rewizjonistę, układającego puzzle w brakujących miejscach polskiej kultury początku XX wieku? Ale po kolei...

Pierwsza część *Dzieci Szatana* odbyła się kilka miesięcy wcześniej, gdy pewnego kwietniowego popołudnia w przestrzeniach Galerii Sztuki XX wieku Muzeum Narodowego w Krakowie wyświetlono film *Arcade#1* Piotra Bujaka ze złowrogim kotem syjamskim w roli głównej. Jakub Majmurek wygłosił wtedy odczyt na temat znamiennej (nie)obecności Lucyfera w polskim romantyzmie, aktor Teatru Starego Michał Majnicz czytał fragmenty *Dzieci Szatana*, a na koniec koncert dał zespół Nagrobki tworzony przez artystów z Gdańska – Macieja Salomona i Adama Witkowskiego, którzy swoją muzykę całkiem trafnie określają jako nekro-polo. Kontynuacją rozpoczętego wtedy projektu jest ekspozycja na terenie Krakowa, podzielona na trzy części, zlokalizowane kolejno w Jasnym Domu, Ciemnym Domu oraz Muzeum Narodowym.

Odkrycie dorobku intelektualnego Przybyszewskiego na nowo to jedno, lecz przypomnienie go w odpowiednim momencie to coś zupełnie innego. Nie wiem, na ile to zbieg okoliczności, na ile przemyślana strategia kuratora, lecz trzeba przyznać, że Ruksza trafił idealnie.

Mieszczący się przy ulicy Biskupiej 2 Jasny Dom, w którym jedno z mieszkań pełni funkcję siedziby fundacji Imago Mundi, to niezwykle reprezentacyjna kamienica o historyzująco-secesyjnych formach, którą w 1910 roku postawił sobie architekt Jan Zawiejski. Przed wojną budynek był w posiadaniu pewnego żydowskiego małżeństwa, zmuszonego uciekać do Rumunii, w czasie okupacji mieściła się tu siedziba Gestapo, zaś po niej – Milicji. W eleganckich pomieszczeniach z wysokimi oknami od kilku miesięcy urządza organizująca wystawę Fundacja, a od czasu do czasu – tak jak w tym przypadku – mieszkanie służy także za przestrzeń ekspozycyjną.

Po przekroczeniu progu usłyszeć można serię bliżej niezidentyfikowanych, a przez to

niepokojących, wprowadzających w atmosferę „młodopolskiego satanizmu” dźwięków. To instalacja Pawła Kulczyńskiego – znane go w środowisku muzycznym jako Wilhelm Bras, który w pracy korzysta z nagrań głosu zmarłej w połowie lat 70. Anneliese Michel, której historia stała się inspiracją do powstania między innymi *Egzorcyzmów Emily Rose*. Kulczyński przetwarzając spazmatyczne okrzyki, przez które z ciała Michel przemawiali Kain, Judasz, Adolf Hitler, a nawet sam Lucyfer, tworzy swojego rodzaju soundtrack, wykorzystany w dalszej części wystawy.

Najciekawszym i zarazem najmniej oczywistym wyborem kuratorskim są pokrywające ścielone ściany jednego z pomieszczeń kolaże Andrzeja Urbanowicza pod wspólnym tytułem *Chaosu świętość niewyczerpana*. Już samo nagromadzenie umieszczonych na czarnym tle prac, na które składają się najróżniejsze fotografie rodzajowe, reklamy, reprodukcje renesansowych obrazów i wycinki z erotycznych magazynów, robi wrażenie. Artysta – kluczowa postać sztuki psychodelicznej w Polsce – tworzył je przez całą ostatnią dekadę XX wieku, lecz kolaże nie były dotąd chętnie wystawiane.

W przeszłości było to zapewne spowodowane obecnością bardzo wulgarnych fragmentów, chociaż dziś wydają się one raczej śmieszne, kiczowate, za sprawą przywoływania estetyki prasy lat 90.

Przybyszewskiego wszędzie jest tu pełno – w znaczeniu dosłownym, jak we wspomnianej pracy Kulczyńskiego, której towarzyszy fragment *Synagogi Szatana* nawołujący do powierzenia swego losu Lucyferowi, czy w pracy Łukasza Trzczińskiego *Słępcy*. Trzcziński za pomocą fikcyjnego plakatu przypomina historię nigdy niezrealizowanego spektaklu – adaptacji dzieła Maeterlincka, w którym Przybyszewski w głównych rolach obsadził miał naturščzyków.

Część wystawy prezentowana w Jasnym Domu podsumowałbym jako wstęp, pre-

zentację wątków poruszanych w twórczości Przybyszewskiego. Oprócz egzystencjalnego kryzysu, niepokoju i wszechwładnych instynktów obrazowanych przez rysunki Huberta Czerepoka pojawia się tu także wątek szaleństwa, zaś w ciasnej przestrzeni łazienki wyświetlane są prace z serii *Roboty ziemne* Macieja Salomona i Macieja Chodzińskiego, zachęcające do metodycznego zniszczenia całej ziemskiej przyrody. Te wyjątkowo często prezentowane przez Rukszę wideo-arty (i nie tylko przez niego, bo *Roboty ziemne* pojawiają się także na tegorocznej edycji Warszawy w Budowie), mimo że zmieniają się w niewielkim stopniu, tutaj wpisują się nad wyraz dobrze, ilustrując utopijne marzenie o wyzwalającej wszechdestrukcji. Chociaż sam widziałem tę pracę kilkakrotnie, wcześniej odbierałem ją raczej na płaszczyźnie ekologicznej czy przez pryzmat wyjąłowanego postindustrialnego Śląska. Trzeba przyznać, że do Przybyszewskiego piszącego: „Całe miasta, całe prowincje, cały kraj, świat cały zniszczyć – to będzie dopiero prawdziwym szczęściem”, pasują świetnie.

Gdyby mistrz włoskiego kina gore, Dario Argento robił wystawy, zapewne wyglądałyby one tak jak druga część *Dzieci Szatana* prezentowana w Ciemnym Domu. W tej, mówiąc eufemistycznie, przestrzeni „wymagającego odświeżenia” mieszkania, przy dźwiękach skrzypiącej podłogi podziwiać można prace dzielące miejsce na ścianach z wszechobecnym grzybem i zaciekami. Zebrani tu artyści odnoszą się do szatana wprost – najmocniej chyba Piotr Bujak. W instalacji (a może raczej: w efekcie akcji artystycznej) *The Vapourizer* wygotowuje ukradzioną z jednego z krakowskich kościołów wodę święconą, zaś w jego pracy *Lust of Lilith* z ekranu wyzywająco spogląda Lilith Lust, gwiazda porno lat 90., imienniczka mitologicznego demona. Aleka Polis w pracy *Dryf memetyczny*, nawiązując do szatańskiej ikonografii, przywiązana do drzewa wisi głową w dół, a ułożony przez nią stos pudełek z zapalnikami wprowadza do wystawy postać Lucia Urtubii – porównywanego do Robin Hooda anarchisty, który w latach 70. okradał City Bank, by finansować walki z reżimami Ameryki Południowej. Polis zestawia Urtubię z mitologicznym Prometeuszem, czyniąc z nich przedstawicieli anarchistricksteryzmu – stworzonego na potrzeby projektu nurtu anarchistycznego.

Szatan niejedno ma imię – podczas gdy praca Polis przywołuje „antysystemowy” kontekst (szkoda, że to sformułowanie tak źle się teraz kojarzy), wskazując Lucyfera jako szlachetnego buntownika, Marek Wasilewski sięga po historię nienasuwającą absolutnie

żadnych przyjemnych skojarzeń. Wasilewski w pracy *Para* nagrywa chyboczącą się kamerą przystrojone świątecznymi ozdobami okno w bloku. Ot, okno, jakich wiele. Spoza kadru dochodzą jednak rozmowy przeprowadzone przez artystę z mieszkańcami bloku. To sąsiedzi Zuzanny M., znanej pod pseudonimem Maria Goniewicz, popularnej nastoletniej poetki, która zimą zeszłego roku wraz ze swoim chłopakiem brutalnie zamordowała jego rodziców. „Spokojna rodzina, bez żadnych naleciałości”, opowiada jeden z sąsiadów tak, jak gdyby zbrodnię tego kalibru można było tłumaczyć jakimiś „naleciałościami”. „O! Tak chować dzieci!”, zabiera głos buńczuczna kobieta. Wiadomo, przecież sami sobie zgutowali ten los.

W Ciemnym Domu jeden z pokoiów swoimi pracami wypełniła Patrycja Orzechowska. Kolaże z serii *Kinderturnen*, w których artystka wykorzystuje fotografie dziewczynek ze starego podręcznika do gimnastyki, wpisując je to w geometryczne kształty, to w formę liter, to znów w czaszki, można było podziwiać jakiś czas temu na wystawie *Ciało w formie* w CSW Kronika. Na ekspozycji znalazła się także niedawno wydana przez artystkę książka z jej pracami zawierająca kilka tekstów teoretycznych. Tu – skądinąd wyjątkowo sprawnie dopracowane pod względem technicznym i estetycznym – prace zyskują jednak mroczniejszy wydźwięk. Czy „tresowanie” dzieci, stosowana wobec jednostek społeczna opresja kończyć się ma tak jak przypominana w pokoju obok historia nastoletniej poetki? Brzmi to jak spełnienie marzeń pragnącego chaosu Gordona, bohatera *Dzieci Szatana* nakłaniającego innych do popełniania zbrodni.

Wystawa pobudza nie tylko zmysły wzroku i słuchu. W powietrzu unosi się swąd jakby spalenizny, który wytwarza wspomniana wcześniej instalacja Piotra Bujaka, złożona z oldschoolowego palnika i babcinego, emailowanego garnuszka. Inny zapach dochodzi z łazienki po przeciwnej stronie mieszkania. By do niej dotrzeć, trzeba przejść wąskim korytarzem, gdzie wyświetlana jest praca Łukasza Surowca. *Poczekalnia* to filmowa dokumentacja wydarzeń, które rozegrały się w piwnicy Bunkra Sztuki podczas wystawy *Dziady* tego artysty, która wyjątkowo mocno wstrząsnęła konserwatywnym krakowskim środowiskiem. Przestrzeń części galerii zgodnie z życzeniem Surowca była otwarta całonocowo. Choć z założenia nie było mowy o tym, że miejsce stanie się noclegownią dla bezdomnych – eksperyment zakładał po prostu „zawieszenie umowy społecznej”, a z piwnicy bunkra korzystać mógł każdy – to w krótkim czasie nią się

właśnie stało. Materiał wyświetlany w korytarzu Ciemnego Domu (który także był poczekalnią – dla chcących skorzystać z toalety) ukazuje życie tych, którym wystawa Surowca choć na chwilę zapewniła dach nad głową. Pojawiają się tu całkiem sympatyczne scenki rodzajowe: robienie sałatki, wspólne śpiewanie przy akompaniamencie gitary, czytanie prasowych doniesień na temat wystawy, a także praktyczne problemy wynikające z mieszkania w piwnicy, gdzie przecież – jak zwraca uwagę jeden z bohaterów – „nie ma kibla”. Para młodych ludzi robi sobie zdjęcia, bezdomni żartują, piją piwo, jeden z bohaterów oprowadza po przestrzeni „poczekalni”. Jednak im dalej, tym więcej ujawnia się ciemnych stron całego przedsięwzięcia: wizyty policji, szarpaniny, a także zatrzymanie przez funkcjonariuszy samego – nieprzestającego mimo to filmować – artysty. Całość jest wstrząsająca, wywołuje dyskomfort (nie wiadomo, czy mężczyzna na noszach jest nieprzytomny, czy może już nieżywy), a tym, którzy zdążyli zapomnieć, jak ważną – chociaż wypartą – wystawą były *Dziady*, w sugestywny sposób o tym przypomina.

Po przekroczeniu progu łazienki odkryć można źródło niepokojącego zapachu. W wannie zalegają bliżej niezidentyfikowane odpadki, na które leniwie kapie woda. Są wśród nich fragmenty stron, książek, zeszytów, kawałek drewna, a wszystko to czarne, niemal doszczętnie spalone. To praca samego kuratora wystawy – Stanisława Rukszy, który swój *coming out* jako artysta miał przy okazji ekspozycji *Je brûle Paris*. Praca *W przedwieczór* nawiązująca tytułem do drugiego rozdziału *Dzieci Szatana* jest zarówno hołdem oddawanym Przybyszewskiemu przez kuratora, jak również mocną wypowiedzią artystyczną, deklaracją składaną w obecności widzów. Ruksza nie robi tylko wystawy z serii *Tribute to...*, lecz sam bierze w niej udział, demonstracyjnie niszcząc wszystkie swoje „pierwsze razy” – dredy, które kiedyś nosił na głowie, nagrania z młodzieżowych prób muzycznych, pierwsze wiersze, katalog pierwszej wystawy. To, co inni chętnie by fetyszowali, oprawili w ramkę i powiesili w gabinecie, tu zostało efektownie i nieodwracalnie zniszczone.

Ostatnim elementem inspirowanej myślą Przybyszewskiego wystawy jest interwencja w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku w Muzeum Narodowym. Do wystawy Ruksza włączył monumentalne płótno *Villa dei Misteri* Jerzego Nowosielskiego. Tajemniczy, przepiękny symboliką obraz, powstały w połowie lat 70. nawiązywał do fresków odkrytych w jednym z pompejańskich domów.

Na potrzeby wystawy do obrazu dołączono krótki fragment refleksji artysty na temat szatana, w której tłumaczy on między innymi, że „malarstwo nie jest w stanie przedstawić diabła. „Malarstwo, aby zaistniało jako pozytywny akt twórczy, musi być aktem udanym”, podczas gdy „diabeł to jest obraz nieudany, zepsuty”.

Dzieci Szatana to wystawa wyjątkowo „krakowska”. Jak słusznie zwróciła uwagę moja znajoma, trudno orzec, które z miejsc – czy wystawny, elegancki Jasny Dom, czy może obskurny Ciemny Dom – piękny, lecz zdezastowany, w którego podwórku nieraz ktoś pewnie załatwiał swoje potrzeby, bardziej kojarzy się z Krakowem. Ekspozycja czy to ze względu na wybór lokalizacji, czy choćby przypomnienie *Poczekalni* Łukasza Surowca, wydaje się także *statementem* Rukszy w stosunku do krakowskiego środowiska.

Przybyszewskiego, który przecież twórczą dojrzałość osiągał poza granicami Polski (*Dzieci Szatana* napisał w Berlinie), czytać można jako swojego rodzaju barometr społecznych nastrojów w jego czasach. Wszecobecne bluźnierstwa, powierzenie swego losu Lucyferowi i ślepa wiara w chaos i zniszczenia jako jedyną prawdziwą siłę – wszystko to jest wyrazem wewnętrznej psychomachii, kryzysu egzystencjalnego jednostki u progu nowoczesności.

Odkrycie dorobku intelektualnego Przybyszewskiego na nowo to jedno, lecz przypomnienie go w odpowiednim momencie to coś zupełnie innego. Nie wiem, na ile to zbieg okoliczności, na ile przemyślana strategia kuratora, lecz trzeba przyznać, że jesień 2015 roku, gdy cała Polska traciła zmysły i drżała – czy przed muzułmańską inwazją, kryzysem finansowym, czy dojściem katolickiej prawicy do władzy – wydaje się idealnym momentem na pokazanie takiej wystawy. *Dzieci Szatana* nie rozpatrywałbym tylko jako dialogu z Przybyszewskim czy próby przełożenia go na język współczesności, a raczej sygnał, ile z tej postaci możemy jeszcze wyciągnąć i ile jest jeszcze do zrobienia w odniesieniu do jego dorobku twórczego – także na polu sztuki współczesnej.

Jakub Gawkowski



Druhá smrt George Malloryho

Karlin Studio, Futura, Praga
kuratorka: Agnieszka Kilian
16 września – 25 października 2015

Wystawę *Druhá smrt George Malloryho* otwiera brawurowy cytat z wypowiedzi tytułowego himalaisty: *Because it is there* – odpowiedź na pytanie, dlaczego chce zdobyć Mount Everest. Wokół najwyższego masywu Himalajów, kontekstów z nim związanych, zdobywania gór i „myślenia górą” została skonstruowana ekspozycja w praskim Karlin Studio. I choć nie wszystkie prace osiągnęły szczyt artystycznych możliwości, paradoksalnie „odgrzebywanie trupa” Mallory’ego wskazuje nową ścieżkę do interpretacji tematu tak ograniczonego jak góry.

O projekcie Fundacji Imago Mundi realizowanym dzięki dużemu grantowi europejskiemu na linii Polska–Czechy służyć było już od kilku miesięcy zarówno w środowisku artystycznym Pragi, jak i Krakowa. Serie spotkań, krótkie wyjazdy rezydencyjne dla czeskich twórców i porządne wystawy pokazywane na podwawelskim podwórku ukoronowane zostały ekspozycją, która zajęła dwa piętra przestrzeni Karlin Studio. Sama instytucja – będąca częścią galerii Futura – pozwoli zamykać swoje podwoje. Na gardle postindustrialnej Karlin Studio zaciska się pętla zgentryfikowanych budynków korporacji, których pełna jest Praga 8. *Nomen omen* w ostatnich wystawach uporczywie powraca temat śmierci (żeby tylko wspomnieć kuratorowaną przez Annę Batko ekspozycję polskiego wideo *Dead Meat* czy kolejną zapowiadaną wystawę – *Death Is Cool* Eugenia Percossiego). Chociaż kuratorka Agnieszka Kilian z Polski, jak i drugi kurator Jaro Varga ze Słowacji mogliby urozmaicić projekt o wątki narodowe i sentymentalne porównania, to na szczęście tego nie robią. W efekcie wystawa unika oczywistych zestawień i przy pomocy uniwersalnego języka eksploruje uniwersalny temat.

A jest nim drażniąca obecność czegoś większego. Czegoś, co jest „pod” lub „nad” nami. Czegoś, co sprawia wrażenie, że irytującą wzrasta ponad kondycję ludzką, stawiając ją w niewygodnej sytuacji powątpiewania w samą siebie. Jak śpiewał Dave Gahan z Depeche Mode *You can scratch all over. But that won't stop you itching*. Tym prowokującym elementem jest zew góry, wraz z jej nierozłącznym negatywem – jaskinią.



Stefan Papčo, *Andrej*, brąz, 2014, *Druhá smrt George Malloryho*, Futura, Karlin Studio, fot. Jan Martinec

Uwagę zaznajomionego z przestrzenią widza w pierwszej kolejności przykuwają rozwiązania aranżacyjne, dzięki którym skromnymi środkami udało się stworzyć wrażenie cielesności wystawy. Za sprawą drobnych gestów aranżacyjnych prace zamknięte zostały w subtelnej ramie, która funkcjonuje na granicach widoczności niczym górskie widmo Brockenu – odbicie cienia na chmurze obrysowane przez nimb tęczy. Autorka aranżacji Agata Biskup, posługując się poukładanymi na podłodze kamieniami, delikatnie grając światłem i pozostawiając w ekspozycji sporo przestrzeni, nadaje wystawie wizualny ton, któremu na szczęście daleko od wysokogórskiego monumentalizmu.

Ten efekt uzupełniają quasi-alchemiczne, procesualne prace włączone do wystawy. Myślenie w kategoriach magicznych jest bowiem, jak sugeruje w ostatnim akapicie tekstu kuratorka, kolejnym sposobem odczytywania ekspozycji. Przemiana materii, której ostatecznym odpowiednikiem jest kamień filozoficzny, to klucz do interpretacji wiszących pod sufitem obiektów Rasmusa Johansena *Close Horizon*. Zanurzone w srebrnej mazi kawałki siatek z nylonowego sznurka zwisają swobodnie z sufitu galerii. Oczywiście pozory mylą, a obiekty wykonane są z jednego z najcięższych metali – ołowiu.

Artysta na szczycie wzgórze w gorący wakacyjny dzień wykorzystując warunki atmosferyczne, doprowadził do rozpuszczenia się materii i zanurzył w niej ciekłą warstwę sznurka. Efektem są intrygujące obiekty podlegające ciąglemu procesowi przemiany.

Ciekawym projektem wpisującym się w kontekst podziemnych jaskiń, tunelów i eksploracji w głąb góry, jest *Odurek* Szymona Durka. Niestety, pokazany na wystawie tylko przez zaprezentowanie dwóch filmów o dość publicystycznym charakterze, traci swój wymiar artystyczny z pokazu w CSW Kronika w 2012 roku. Narracja filmu oddaje problem elitarności środowisk. Sztuka wprowadza nowy język i dystynkcje działające podobnie do tych, które znam ze środowisk speleologów i wspinaczy. Autor prowadzi wywód, starając się robić to w możliwie przystępny sposób, ale momentami pozostaje niezrozumiałą. Jednak odkryciom jaskiniowym na Jurze Krakowsko-Częstochowskiej, których dotyczy narracja, nie można odmówić niezastąpienego uroku. „Dla naszych przodków natura była nie tylko środowiskiem do życia, ale też wiązała się z poczuciem grozy, lęku i nieznanego” – Durek poszukuje tego „nieznanego” w miejscach niepozornych, w skalistych zwałiskach dolinek podkrakowskich i szczelinach opatrzonych ostańców.

Pracom Durka towarzyszy praca Štefana Papčy, który z dolinek jurajskich przenosi widzów na szczyty Wysokich Tatr. Słowacki artysta pokazuje figuratywną rzeźbę *Andrej*, zakutanego w śpiwór alpinistę broniącego się przed warunkami pogodowymi. Pracę

galerii powołanej przez grupę słowackich konceptualistów w latach 80. – Galéria Ganku. Pomysł powraca na wystawie za pośrednictwem zdjęć inicjatorów galerii (*UFO Ganek Gallery*) – spośród których najbardziej rozpoznawalni byli Rudolf Sikora

dzaju tajemnic, które chyba powinny zostać nierozwiązane. Dokąd prowadzi nas metafora drugiej śmierci alpinisty? Tekst niestety tego nie wyjaśnia, a rozrysowana w nim mapa kontekstów nie do końca pokrywa się z wystawą. Smaczkiem w ekspozycji jest bardzo artystowskie zdjęcie Mallory'ego autorstwa Victorii Bell z 1912 roku. Za najciekawszy wątek uważam natomiast wspomniane wyżej motywy alchemiczne, które pojawiają się również w realizacjach Jana Moszumańskiego i Pavla Sterca.

Ekspozycja zamiast poddać się monumentalnej wizualności gór w przemyślany sposób wraca do pytania o ich istotę. Krąży wokół tematu alchemii, włączając konteksty, których nie spodziewałem się zobaczyć.

można uznać za kopię wystawienniczą innej realizacji *Biwak*, gdzie artysta umieścił podobną rzeźbę wykonaną z drewna, na półce skalnej wysoko w górach Norwegii. Obie prace czytam jako fetyszyzowanie ekstremum, z którym mierzą się wspinacze.

Wielkie wrażenie zrobiły na mnie kiedyś futurystyczne projekty ogromnych osiedli, które miałyby znaleźć się na szczytach Tatr Wysokich. Olbrzymie betonowe konstrukcje, które przycupnęły na ostrych szczytach górskich czy masywne modułowe zabudowania były pokłosiem zimnowojennych wyścigów o prym w konkursie na najmniej realną nowoczesność. Spokrewniony z tymi pomysłami jest projekt

czy Július Koller – ale i za sprawą fotografii samego masywu czy rozrysowanego na podłodze szkicu stworzonego na podstawie wspinaczkowej drogi Orłowskiego na trójwierzchołkowy szczyt Ganku. Słowacka tradycja konceptualna leży po osłonecznionej stronie Tatr, o czym jasno informują gustownie i surowo wyeksponowane fotografie.

Nie mam wątpliwości, że wystawa jest udaną próbą ożywienia tematu, który mógłby wydawać się wyeksploatowany. Nie rozumiem natomiast, dlaczego kuratorzy uśmiercają George'a Mallory'ego po raz wtóry? Czy idzie tu o rozwiązanie tajemnicy jego śmierci? To jedna z tego

Ekspozycja zamiast poddać się monumentalnej wizualności gór w przemyślany sposób wraca do pytania o ich istotę. Krąży wokół tematu alchemii, włączając konteksty, których nie spodziewałem się zobaczyć na ekspozycji. Zaskoczenie podobne jest do tego odczuwanego po dłuższej wspinaczce, kiedy staje się na szczycie i po raz kolejny czuje się przyjemną satysfakcję.

Piotr Sikora



Jan Dziaczkowski, *Historie prawdziwe i zmyślane*

Jan Dziaczkowski, *Pozdrowienia z wakacji*

Jan Dziaczkowski,

Historie prawdziwe i zmyślane

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

kurator: Karol Hordziej

17 października – 22 listopada 2015

144

Jan Dziaczkowski, *Pozdrowienia z wakacji*

Czytelnia Sztuki, Gliwice

kurator: Karol Hordziej

4 września – 4 października 2015

W niepisanych żywotach polskich artystów młody, niespełna trzydziestoletni tragicznie zmarły w Tatrach awangardzista to typ szczególny. Jakkolwiek to zabrzmiało, młoda śmierć wydaje się z dzisiejszej perspektywy, jeśli nie nobilitacją, to wyróżnieniem artysty, który w wyniku wypadku staje w jednym rzędzie z klasykami w rodzaju Mieczysława Szczuki czy Andrzeja Wróblewskiego.

Niewielki, lecz politycznie wybuchowy dorobek przedwojennego ideowego komunisty, jakim był Szczuka, pozostaje w kontrze do rozpisanego na setki prac i tysiące szkiców stworzonego już po wojnie dzieła rozczarowanego „komuną” Andrzeja Wróblewskiego. Nieliczne

obrazy i relatywnie obszerne cykle równie apolitycznych, co frywolnych kolaży pod względem ilościowym sytuują twórcę w epoce późnego modernizmu Jana Dziaczkowskiego między Szczuką a Wróblewskim. Zorganizowane w Zachęcie i gliwickiej Czytelni Sztuki cztery lata po śmierci artysty kuratorowane przez Karola Hordzieja wystawy stawiają przede wszystkim pytanie o wartość sztuki Dziaczkowskiego. Jakim był artystą?

Już na wstępie należy nadmienić, że wystawy są kolejną próbą przybliżenia, opracowania i zachowania dorobku artysty podejmowanego systematycznie przez Fundację Sztuk Wizualnych, przyjaciół oraz wdowę, Aleksandrę Dziaczkowską *primo voto* Buj-



Jan Działkowski, *Bez tytułu*, 2003–2007, kolaż, z serii *Pozdrowienia z wakacji*
 © Aleksandra Działkowska, Monika Klonowska, Julian Klonowski, dzięki uprzejmości Fundacji Sztuk Wizualnych

nowską. Jeśli zorganizowana w pierwszą rocznicę w stołecznym CSW wystawa grała na emocjach i była hołdem dla autora *Keine Grenze*, to już wydany w 2013 roku imponujący rozmach album *Kolaże* pod redakcją Karola Hordzieja zawierał syntetyczne teksty pisane przez znanych w świecie sztuki autorów: Jana Verwoerta, Briana Dillona, Stacha Szablowskiego. Emocje opadły, więc można przystąpić do przyjrzenia się historii sztuki, wspominając szlachetnego człowieka i oddanego przyjaciela, jakim był Działkowski.

Wystawa w Gliwicach w Czytelnicy Sztuki koncentrowała się na kolażach Działkowskiego wybranych z jego najbardziej znanych serii – *Keine Grenze*, *Małpi Dwór* oraz *Pozdro-*

wienia z wakacji, od których pochodzi tytuł wystawy. Powieszona w delikatnych drewnianych ramach w niewielkim przypominającym gabinet pomieszczeniu prace przybliżyły twórczość artysty osobom, które go nie znały. Te same prace, lecz już w znacznie większym wyborze, przyjechały z Gliwic na retrospektywny pokaz w Zachęcie. W Warszawie, z którą Działkowski był silnie związany zarówno artystycznie, jak i towarzysko, oprócz kolaży pokazano także obrazy i fotografie. Specyficznym uzupełnieniem była wykonana przez Jana Smagę dokumentacja pracowni zmarłego artysty oraz napisany w hołdzie Działkowskiemu utwór Marcina Maseckiego. Patetyczny w tonie, zwłaszcza muzycznym,

trybut nie przesłonił na szczęście prac Działkowskiego. Zaaranżowana przez Marcina Kwietowicza w trzech salach na parterze Zachęty wystawa rozpoczyna się efektownie od luźno powieszonych wybranych kolaży grających z historią sztuki. W tej zdecydowanie najlepiej urządzonej sali Działkowski objawia swój talent ironisty, konesera i wytrawnego *monteura*. Nie brakuje tu dozy surrealizmu, erudycji i podtekstu erotycznego, a niewielkie prace powieszona z dużym wyczuciem ogląda się z autentyczną przyjemnością. W Małym Salonie zręcznie wypadają autorskie, nieco absurdalne komentarze do arcydzieł sztuki i w pełni manifestuje się kontekstualna natura sztuki Działkow-

skiego. Urzeka frywolny charakter tych wariacji o niewielkich rozmiarach. Niestety, w kolejnych salach lekkość i jasność sztuki Dziaczkowskiego znika, a powieszono gęsto niczym na targowym stoisku kolaże tracą wdzięk, stając się taśmowo produkowanym gadżetem ułożonym w rodzaj dekoracyjnej wstęgi. Najgorzej jest na końcu, gdzie w rzędach zawieszono nieźbyt udane obrazy oraz afrykańskie *Zdjęcia powtórzone*, a wszystko okraszone skądinąd piękną instalacją Smagi i ciężką kompozycją Maseckiego. Jeśli poddać się tej proponowanej na wystawie narracji, można dojść do wniosku, że Dziaczkowski ciekawie się rozwijał, ale z czasem jako artysta zaczął się gubić. Tak jednak nie było. Skąd zatem bierze się to nieodparcie przygnębiające wrażenie? Zakłócenie chronologii, wymazanie kontekstu i postawienie na ilość kosztem jakości sprawia, że biografia Dziaczkowskiego, krótka, ale też szalenie intensywna, traci wyraz. Umieszczony przy wejściu tekst opisuje artystę jako „klasyka z innej epoki trudnej do precyzyjnego umiejscowienia w czasie”, gdy tymczasem dla Dziaczkowskiego kluczowe były przyjaźnie i relacje, a większość prezentowanych na wystawie serii powstała w wyniku konkretnych rozmów i zamówień, na zlecenie prasy, kuratorów, kolekcjonerów pierwszej dekady XXI wieku. Co ciekawe, ten zatarty na wystawie związek z epoką świetnie opisał we wspomnianym katalogu kolarzy Stach Szabłowski. Wystawa, na której brakuje informacji o konkretnych cyklach, pozostaje niezrozumiała nawet dla osób pamiętających Dziaczkowskiego. Nie chodzi o podjęcie wysiłku interpretacji czy też przemieszczenia znaczeń poszczególnych dzieł, lecz choćby o wskazanie związków z biografją artysty, bez którego całe cykle pozostają nieme. Kim był dziadek i dlaczego właściwie wnuk powtarzał jego zdjęcia? Kim jest dziewczyna na obrazach amerykańskich? Z jakiej okazji powstał cykl *Góry dla Warszawy*? Bez podstawowych informacji widz skazany jest na ślizganie się po powierzchni dzieł „klasyka z innej epoki”.

Wystawa Dziaczkowskiego – wbrew zapowiedziom będąca raczej próbą retrospektywy niż retrospektywą z prawdziwego zdarzenia – mimo wszystko jest ważna, gdyż pokazuje potencjał drzemący w dziele oraz możliwe drogi dalszych badań. Dziaczkowski jest artystą nierównym, poszukującym i zarazem wyrazistym. Ciekawie operuje różnymi technikami. Będąc *monteuem* niemal nie wykorzystuje

typografii, nie dokleja do prac na papierze innych materiałów, tkanin czy obiektów. Wykonując prace do książek, traktując je niczym pocztówki i ilustracje, wpisuje się w awangardową tradycję sztuki blisko związanej z życiem, z codziennością. Malując, zmagając się z kompozycją i materiałem malarskim, do końca poszukuje. Pracując z archiwami rodziny, mierzy się z przeszłością, ale także z własną tożsamością.

Wydaje się, że dalsze rozpoznanie twórczości Dziaczkowskiego powinno być wnikliwym pogłębianiem stanu wiedzy na temat artysty, poszukiwaniem nowych kontekstów, opracowaniem *catalog raisonné* (na wystawie, jak i we wzmiankowanym katalogu nawet poszczególne serie



Atlas Sztuki, Łódź

kurator: Bożena Czubak, Natalia Gonczarowa

18 września – 10 października 2015

Lalka fascynuje człowieka od dawna – wytwór lalkarza, naśladujący kształt ludzkiej fizjonomii budzi w odbiorcach mieszane uczucia. Nieożywiona, antropomorficzna forma, pozbawiona uczuć i rozumu, a jednak naśladująca znane nam z życia codziennego gesty; kukła, patrząca pustymi oczami wyrzeźbiona figura, zawieszona pomiędzy światem realnym a metafizyką, ułomny wytwór człowieka, aspirującego do miana kreatora. Lalka wzbudza ambiwalentne odczucia, od sentymentu dzieciństwa po strach, jakim napawa imitacja istoty ludzkiej.

Co jeśli lalka przestanie naśladować człowieka, jeśli się nim stanie? Lub człowiek, najlepszy z boskich twórców, zamieni swoje idealne części na fragmenty kukły, stając się przy tym hybrydalną istotą obcego pochodzenia? Powstanie wówczas monstrum, budzący obrzydzenie potwór. Jak zakwalifikować istotę, której jestestwo, powłoka nie przypomina znanych nam już schematów? Czy człowiek, niepoddający się ogólnie panującym normom, jednostka unikająca socjalizacji, nadal zasługuje na miano *homo sapiens*?

Artysta w swoim projekcie Muzeum Borisowa stwarza swoją własną, specyficzną lalkę – jest nią księgowy Borisow, postać wykreowana przez artystę na potrzeby projektu.

nie są opracowane w całości). Jakkolwiek to zabrzmiało, to dużo trudniejsze i ambitniejsze zadanie niż umieszczenie przed gmachem narodowej galerii wagoniku kolejki górskiej nawiązującego zapewne do cyklu *Góry dla Warszawy*, bo chyba nie puentującego tragiczną śmierć w górach Jana Dziaczkowskiego; artysty, który nie był klasykiem, tylko jak najbardziej należał do naszej epoki.

Adam Mazur

Igor Makarewicz, *Muzeum Borisowa*

Borisow został bardzo dokładnie opracowany, z pieczołowitością i dbałością o szczegóły – myśli, czuje, posiada własną, utkaną z pietyzmem historię. Makarewicz uważnie pociąga za sznury swojej lalki, kontroluje jej każdy ruch, serwując odbiorcom przekonujące i barwne przedstawienie.

Prezentowana w Atlasie Sztuki wystawa jest spójna i minimalistyczna. Cała ekspozycja została rozmieszczona w dwóch salach galerii – lewa część poświęcona jest najważniejszym dla księgowego przedmiotom; pojawiają się tam rzekome fragmenty notatek Borisowa (przetłumaczone na język polski, dostępne dla zwiedzających w formie prospektu, mającego ułatwić zrozumienie snutej przez artystę historii), stworzone przez niego kolaże czy należące do wyimaginowanego księgowego przedmioty. Kluczową rolę odgrywa tu prosta, drewniana szafa. Borisow, istota wyalienowana z rzeczywistego świata, skupia całą swoją uwagę na znalezionych przypadkiem fragmentach mebla. Szafa pociąga i nurtuje, wzbudzając żywe zainteresowanie bohatera – przedmiot codziennego użytku diametralnie zmienia swoje zastosowanie i przeznaczenie, gdy przypadkiem w trakcie renowacji jedna z desek uderza księgowego w szyję, wywołując tym samym

niespodziewaną satysfakcję erotyczną. Od tego momentu szafa traci swoje dotychczasowe przeznaczenie, staje się narzędziem rozkoszy. Zaczyna ona pełnić rolę społeczną, budzi w Borisowie głębokie i ludzkie uczucia, których ten nie odczuwa w stosunku do ludzi. Wrażenie alienacji potęguje dodatkowo maska – pozując na wykonywanych przez siebie fotografiach, wyeksponowanych w sali z szafą, księgowy zakłada drewniany dziób, odcinający go jeszcze bardziej od codziennej rzeczywistości. Przywdzianie maski daje jej właścicielowi poczucie bezkarności, niweluje wstyd. Po nałożeniu maski potwora Borisow odśladania swoje nagie, zwaliste cielsko, zatracając człowieczeństwo, pokazuje w pełni swoje monstrualne jestestwo. Nagi księgowy, uwieczniony na fotografiach, skrepowany jest czasem pasami, skrawkami materiału, które w połączeniu z zasłaniającym twarz drewnianym rekwizytem przywodzą na myśl skłonności sadomasochistyczne. Wra-

żenie dewiacji podkreśla dodatkowo erotyczna historia związana z szafą.

Wystawa wywołuje ambiwalentne uczucia. Umieszczone w lewej sali pozornie zwyczajne przedmioty wzbudzają niepokój i pewnego rodzaju wstręt (są cudze, używane i porzucone). Uczucie to delikatnie łagodzą doznania płynące z oglądania drugiej części ekspozycji – sala po prawej stronie jest bardziej wyważona i spokojna. Wiszące na ścianach dwa namalowane przez artystę pseudogobeliny przedstawiają las i samy – kicz, znany z mieszczkańskich ścian. Wrażenie prawdziwości całej historii podkreślają ustawione muzealne gabloty, w których Borisow pozował do zdjęć. Nie znaczy to jednak, że ekspozycja jest niespójna; pierwiastkiem wspólnym są wiszące na końcu sali, niepozorne grafiki, które swoimi hipnotycznymi kolorami i deliryczną formą nawiązują do eksponowanych w sąsiedniej sali sadomasochistycznych fo-

tografii czy umieszczony centralnie fotel ginekologiczny, korespondujący z szafą z lewej części ekspozycji.

Kontakty Borisowa z rzeczywistością uznać można za skomplikowane. Artysta snuje opowieść o pozornie zwykłym człowieku, uwikłanym w monumentalną historię – stworzonego przez Makarewicza bohatera przyrównać można do radzieckiego Buratina, czyli Pinokia, człowieka-lalki. Jednak w przeciwieństwie do baśniowego pierwowzoru, Borisow nie pragnie pełnego uczłowieczenia, wręcz przeciwnie – nie czując związku z otaczającym go światem, dąży do stopienia się z drewnem, materiałem, który kocha i który go pociąga. Postać stworzona przez Makarewicza dąży do „udrewnienia”, pragnie stać się tytułowym *homo lignum*, przedmiotem, a jego obsesję porównać można do „ukrzesłowień”, praktykowanego w pewnym okresie twórczym przez Kantora czy Wróblewskiego. Analogia jest zasadna także ze względu na eksponowany w drugiej (prawej) sali galerii fotel ginekologiczny – podobnie jak szafa zyskuje on nowe znaczenie, a umieszczone na siedzisku kołki i kolce utożsamiają je z narzędziem tortur.

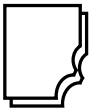
Makarewicz mówi, wykorzystując do tego celu usta swojej wymyślonej lalki, trudno więc uniknąć porównywania Borisowa do samego artysty. To naturalne, że odbiorca prędzej czy później zacznie doszukiwać się podobieństw i wątków autobiograficznych w całym surrealistycznym *entourage'u* wystawy; pisząc o Muzeum Borisowa, czytając o nim, trzeba mieć się na baczności, bowiem po pewnym czasie świadomość odbiorcy czy krytyka sama zaczyna wymiennie stosować nazwy Borisow–Makarewicz, Makarewicz–Borisow. Dyskusji na temat wątków autobiograficznych nie ucina także sam twórca, mówiący otwarcie w rozmowie przeprowadzonej z nim przez Bożenę Czubałkę: „To jest pytanie, na które sam nieustannie usiłuję sobie odpowiedzieć”.

Wystawa *Muzeum Borisowa* jest pierwszą indywidualną wystawą Makarewicza w Polsce. Fakt ten dziwi i zastanawia, artysta należy bowiem do grona jednych z ważniejszych rosyjskich twórców postawanagródowych. Rosyjski konceptualizm fascynuje swoją odmiennością, jest bardziej liryczny i oniryczny niż jego wersje zachodnie. Dobrze więc, że łódzki Atlas Sztuki stara się przecierać nie do końca poznane jeszcze w Polsce szlaki.

Maja Wolniewska

Igor Makarewicz, *Muzeum Borisowa*, Atlas Sztuki, fot. Dominik Szewberg





Izabella Gustowska, *Pamiętam jak... Pamiętam że...* Wybór prac 1977–1996

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
kurator: Cezary Pieczyński
2 października – 15 listopada 2015

Być może nie jest to do końca zasadne, ale podstawowym kluczem odbioru wystawy Gustowskiej były dla mnie lata 90. i sztuka krytyczna. Jedno od drugiego pasuje się dość daleko, bo w PGS zupełnie nie o te konotacje chodzi, ale wydaje mi się, że dziwnym zbiegiem okoliczności tak dobra wystawa mogła powstać tylko przez klęskę rewolucyjnej sztuki krytycznej. Nie oznacza to bynajmniej tego, co powyższe zdanie może sugerować – *Pamiętam jak... Pamiętam że...* nie jest bastionem utrzymania *status quo* (i w sztuce, i w społeczeństwie) tradycyjnych wartości czy marzycielstwa o lepszej przeszłości, chociaż jak w wielu innych pracach Gustowskiej przeszłość – zwłaszcza ta, o której się nie do końca pamięta, albo która się myli w pamięci, z defektem *a posteriori* – a właściwie namysł nad nią jest pierwszym tej sztuki gestem. Wyciszona, skromna i raczej poukładana ekspozycja sugeruje, że stałe motywy sztuki krytycznej – ciało, płeć, władza – nie potrzebują tylko rewolucyjnej obróbki Kozyry i Żmijewskiego, lecz także pewnego wariantu pozytywistycznej pracy u podstaw: takiej, która rozpoczyna się nie od mas, ale od momentu rozpoznania samego siebie i utwierdzenia odrębności własnej podmiotowości i refleksji na temat zróżnicowanych sposobów jej istnienia w czasie.

Sopocka wystawa prezentuje wybór cykli stworzonych we wzmiankowanym w tytule przedziale czasowym i właściwie

trudno w jakikolwiek sposób opisać te dzieła syntetycznie. Na ekspozycji znalazły się bowiem filmy, fotografie, obiekty, rysunki – ważne, że te media nie są „czyste”, ale pozostają ze sobą w złożonych relacjach. Gustowska tworzy obiekty hybrydyczne – fotografie wzbogaca rysunkiem, wydruki zamienia w trójwymiarowe, miękkie obiekty, abstrakcyjne filmy kręcone na amatorskiej kamerze przykuwają uwagę swoją materialnością, niedoskonałością, dźwięk w nich jest zakłócony, obraz – niewyraźny, z przekłamanymi kolorami. Niespójność i niekonwencjonalność mediów wykorzystywanych przez Gustowską ściśle odpowiada merytorycznej zawartości prac (idiotyczny, ale jak wygodny dla leniwego krytyka podział) – i dopełnia ich przekaz. Polemizowałbym jedynie z twierdzeniem, jakoby ciała ilustrowane przez artystkę były w jakimkolwiek stopniu wirtualne – a tak najwyraźniej chce kurator wystawy, Cezary Pieczyński, myśląc może, że termin „wirtualny” zapewni poczucie nowoczesności i aktualności nienajmłodszej już przecież artystki. Otóż nie musi, ponieważ same dzieła, z których część powstała jeszcze w latach 70., zaświadcza o tym, jak przenikliwa i niewyczerpana pozostaje myśl Gustowskiej – imponująca tym bardziej, że zdradzająca w wystawie swoją rzadko spotykaną konsekwencję, ale pod żadnym pozorem nie monotonię.

Rozumiem, że dla Pieczyńskiego medialne zapośredniczenie ciała jest samo w sobie gwarantem jego wirtualności, podczas gdy chyba nie do końca o to chodzi. Oczywiście, w najprostszym rozumieniu istotnie jest ono wirtualne, niemniej w żadnej pracy Gustowskiej nie jest wydrążonym medialnym fetyszem, ale przeciwnie – materialnym konkretem, którego obecność daje się odczuwać zmysłami. Obłe i miękkie formy mają w sobie coś wyjątkowo zadowalającego, ale wyraźny jest także ich perwersyjny charakter. Dotyk, o który aż proszą się niektóre prace, jest obciążony przekraczaniem nawet nie przyjętych w instytucji granic, lecz czegoś intymnego, pozostającego w ukryciu, ale gwałtem wystawionego na pokaz. Pokonanie dystansu między widzem a pracą jest przecież też każdorazowo bardzo sensualnym doznaniem – i nie chodzi nawet tylko o właściwości haptyczne, ale o pewne za-

Kadr z filmu *Względne cechy podobierstwa*, 1980, oper. Andrzej Pótrolniczak, wersja cyfrowa, według 16mm, 4'29"



kłopotanie i zawstyżenie z tym związane, strach związany z doświadczaniem zupełnie nowego obiektu o niejednoznacznej funkcji i niestabilnym statusie.

Można, a moim zdaniem nawet należy, traktować psychoanalityczne tropy jako ni mniej, ni więcej, tylko literacką zabawę z mocno ograniczoną wartością poznawczą, a chyba nikogo nie rozczaruję, jeśli powiem, że recenzja nie jest obiektywnym sprawozdaniem, ale właśnie literacką grą, dlatego pozwolę sobie rozwinąć psychoanalityczne wątki nieco bardziej. Poza perwersją tego, co niestandardowe, kolejnym motywem przewijającym się przez wystawę byłby wątek *Doppelgängera*, sobowótora czy fantomowego bliźniaka, który w folklorze kojarzony jest z niepokojącym omenem, symbolem nadchodzącej śmierci lub nieszczęścia. Cykl *Względne cechy podobieństwa*, na którym ugruntowana jest zresztą cała ekspozycja, składa się z przedstawień „zdublowanych obiektów” – autoportretów i portretów, mających nieraz na granicy abstrakcji i figury, lustrzanych odbić, technologicznie zreplikowanych przedstawień. U Gustowskiej nie ma jednak nic z beztraskiej radości rozpoznania, znajdujemy za to Freudowskie *Unheimlich* – coś dziwnego, niespodziewanego, transgresywnego, ale jednocześnie jakby znanego i już widzianego. W sobowótach jest zawsze coś przerażającego, właściwość, której nie da się opisać, bo tak ambiwalentna ona jest. Mroczne, ale w pewien sposób i intymne, spokojne – nasuwa się synestetyczne tutaj określenie „ciche” – dzieła Gustowskiej tę ambiwalencję bardzo dobrze ilustrują.

Z daleka sprawiają wrażenie ładnych i dość zachowawczych. Jednak z każdym kolejnym krokiem okazuje się, że przedstawiają kolejne makabryczne szczegóły – zdekompletowane ciała, monstrialne cienie i demoniczne grymasy. Poczucie to buduje też atmosfera snu, nawiasu nieświadomości, jakiś rodzaj zagapienia i przeoczenia, co wykrzystane zostało zwłaszcza w dwóch filmach przedstawionych na wystawie – wizyjnych, niedosłownych, przemyślanych, ale nie formalistycznych.

Nie bez znaczenia pozostaje też rewelacyjna ekspozycja tego materiału. Sale pokryte są bowiem odbijającymi obraz, śliskimi płytami, które powodują, że widz cały czas natrafia też na swoje odbicie – nawet na czarnym, magmowym prawie suficie. Szczerze przyznaję, że nie mam pojęcia, czy to zabieg kuratorski zastosowany akurat na okoliczność tej wystawy, czy stały element wystroju sali – ale nie sądzę, by miało to większe znaczenie. Parę prac wystawionych jest w przeszklonej loggi, wychodzącej na sopocki plac Zdroyowy, w czasie mojej wizyty oświetlonej bardzo ostrym słońcem odbijanym przez *white cube* do tego stopnia, że dzieła ledwo dało się oglądać. Może zabrzmi to kuriozalnie, ale ten efekt wydał mi się wyjątkowo trafny komentarzem do sztuki Gustowskiej – przywoływane przez nią światy nie powinny być w zasadzie oglądane, wystawiane na pokaz i upubliczniane, pochodzą bowiem z rejestru niepozostawiającej po sobie śladu efemerydy.

Przywodzący nieco na myśl stracony czas Prousta tytuł wystawy *Pamiętam jak..*

Pamiętam że.. odsyła widza do przeszłości, którą stale draży Gustowska. Ale nie jest to bynajmniej praca artystki-archeolożki (taką byłaby prędzej, choć też nie do końca, na przykład Anna Baumgart), ale artystki-lunaticzki usilnie próbującej przypomnieć sobie to, co jednak za każdym razem w ostatniej chwili wymyka się pamięci. Jej sztuka natomiast to proces kolejnego śnienia, marzenia, w którym przeszłość – uwolniona od obciążeń logiki i ciągu przyczynowo-skutkowego – wypływa spokojnie, cicho, samoistnie na powierzchnię jaźni.

Naprzeciw właśnie takiej samorzutnej, bardzo abstrakcyjnej medytacji Gustowskiej stawiam sztukę krytyczną z całym jej wpisaniem w kanon rewolucyjnym arsenałem. Jednocześnie zaznaczam, że nie chcę minimalizować politycznego aspektu sztuki Gustowskiej, ale akurat nie o to tu chodzi. Istotne, że i Gustowska, i sztuka lat 90. podejmują podobne, wymienione już wcześniej motywy. I podczas gdy mam niedające się zagłuszyć wrażenie, że najbardziej nawet zasłużeni artyści krytyczni na dzisiejszych wystawach (choćby *British British Polish Polish* w Zamku Ujazdowskim) nie mają mi już za bardzo nic do powiedzenia, o tyle *Pamiętam jak.. Pamiętam że..* było właśnie w psychoanalitycznym sensie tego słowa – niesamowite.

Aleksander Kmak



Józef Robakowski, *Szpuła energetyczna*

lokal_30, Warszawa

kuratorka: Agnieszka Rayzacher

25 września 2015 – 28 stycznia 2016

Przy okazji dyskusji środowiska artystycznego na temat Warsaw Gallery Week-end często można spotkać się z opinią, że najciekawszymi wystawami podczas tego wydarzenia są pokazy uznanej, szlachetnej awangardy. Wbrew pozorom galerie (jeśli oczywiście reprezentują artystów tego typu) mają w tej materii duże pole manewru. Mogą na przykład wyciągnąć danego twórcę z mroków zapomnienia, przywracając go scenie artystycznej. Mogą także zaproponować „nowe, współczesne odczytanie” jego sztuki – na przykład odświeżając dyskurs wokół niej albo zestawiając dzieła „mistrza” z twórczością młodszych artystów. W końcu – bez

zbędnego dwojenia się i trojenia – mogą po prostu zorganizować bezpieczną wystawę szanowanego, rozpoznanego i renomowanego nazwiska o bezdyskusyjnych artystycznym dorobku i osiągnięciach. Wszystkie trzy strategie – przyjmując oczywiście wysoką jakość merytorycznego opracowania i realizacji – potencjalnie gwarantują pomyślność.

Taka logika sprawdzała się podczas ubiegłych edycji WGW (2012 – Wojciech Zamecznik w Archeologii Fotografii; 2013 – Natalia LL w lokalu_30; 2014 – Wojciech Bruszewski w Fundacji Arton) i również w tym roku okazała się przydatna. Tym samym obok wystawy duetu Kijewski/

Ostoją twórczości Józefa Robakowskiego jest poczucie humoru, momentami przeradzające się w zgrywę. Nie przeszkadza to jednak traktować artyście sztuki najzupełniej serio.

Kocur w Propagandzie bez wątpienia jedną z najbardziej interesujących propozycji stanowił pokaz *Szpuli energetycznej* Józefa Robakowskiego w lokalu_30.

Robakowskiego uważa się za nestora polskiej sztuki współczesnej. Całkiem słusznie. Arcyciekawa kariera, wkład do historii sztuki w postaci kanonicznych już dziś prac, mentorskie zapędy, wpływ na artystów średniego i młodego pokolenia wyrażany na przykład w tak zwanych trybutach (można przywołać wystawę *ROBAKOWSKI NOW!* z 2013 roku zestawiającą jego fotografie z pracami artystów, których zainspirowała jego twórczość). W skrócie: „Typowy Józef – klasyk sztuki współczesnej”. Wystawa w lokalu_30 uświadamia jednak, że szufladka o tej nazwie nie zatrasnęła się w latach 90. czy na początku XXI wieku. Przeciwnie, z otwieranej co pewien czas wydobywa się zadziwiająco świeży zapach (choć oczywiście nie w każdym przypadku).

Wystawa została skomponowana w sposób zwięzły i precyzyjny – liczba dzieł nie przytłacza, ogląda się je swobodnie (w niektórych przypadkach jest to jedna praca na salę). Atutem jest także staranna selekcja materiału.

Pokaz został bowiem podzielony na dwie części: w pierwszej znalazły się artystyczne efekty fascynacji Robakowskiego punkowym zespołem Moskwa z lat 80. (klipy do utworów, rejestracja koncertu oraz sesja fotograficzna), a w drugiej wybór pięciu krótkich filmów z lat 1985, 1990, 1992, 2015 oraz zabawne – na poły autobiograficzne – wideo *Piegi* (2014).

Całość otwierał znany dwuipółminutowy film *Powietrza!* (1986) – zapis żywołowych tańców publiczności na festiwalu w Jarocinie wykonany niejako od wewnątrz (artysta z kamerą znajdował się podobno w samym środku tłumu). Dzisiaj tego rodzaju obrazy nie są niczym szczególnym – wystarczy wyciągnąć smartfona z kieszeni. Podejrzewam, że 30 lat temu w rejestrowaniu podobnych wydarzeń praktykowano raczej większy dystans, nie mówiąc już o wadze samej kamery filmowej. Bez popadania w sentymentalne tony trzeba stwierdzić – tak, było trudniej. Chociaż dla artystów może niekoniecznie. Podobne ograniczenia sprytny twórca mógł interesująco wykorzystywać, często za sprawą najprostszych pomysłów, trików i gestów. Józef Robakowski był pod tym względem wyjątkowy.

Wyświetlane w telewizorach w osobnej sali klipy do utworów Moskwy (1986) dobrze odzwierciedlają charakter zauroczenia łódzkiego artysty muzyką i poetyką punkową. W szybkich, żywołowych kawałkach Robakowski doszukiwał się tego, czego nie odnajdywał (a co sam chciał zamieszczać) w polu sztuki – intensywności, witalności, energii oraz pewnej dozy niedbałości będącej efektem ubocznym tychże. Zapewne z tego powodu zrealizowane przez niego klipy (posługiwanie się pojęciem teledysku byłoby według mnie poważnym nadużyciem) zostały skonstruowane z obrazów nagranych bezpośrednio z ekranu telewizora na taśmę VHS. Obraz dygocze i faluje, co w połączeniu z wykorzystywanymi i zmodyfikowanymi materiałami kronik filmowych (defilady wojsk na placu Czerwonym, wiece propagandowe, działania wojenne, Jurij Gagarin, sowieccy notable) i słynnej sceny ze schodami w filmie *Pancerńnik Potiomkin* daje spójny efekt. Co najlepsze, jeśli faktycznie mamy w sztuce Robakowskiego do czynienia z „przepływem energii”, to według mnie zdecydowanie wyraża się on w surowości, mechaniczności, oszczędności, skupieniu – a nie w szaleńczej, nieokielzanej, rozlanej pasji. Może podkolorowuję, ale widać to wyraźnie w *Zapisie energetycznym: Moskwa i moje oko* (1985) – nagraniu z próby kapeleli, gdzie publiczność ogranicza się do osoby artysty rejestrującego poczynania muzyków na scenie. Kamera – utożsamiana najprawdopodobniej z ruchem oka – zbliża się i oddala, ślizga po szczegółach, wychwytuje pojedyncze pełne napięcia gesty.

Druga część ekspozycji kontrowała pierwszą realizacjami o zupełnie innym charakterze oraz o całkowicie innej poetyce. To filmowe miniatury będące w istocie dokamerowymi performansami. Robakowski tworzył tego typu prace od początku lat 80. w ramach tak zwanego kina własnego – bazującego na procesach mentalnych, osobistej narracji i przeżyciach, banalnej scenografii, nieruchomym kadrze i jednym ujęciu. Tę postawę kontynuuje w zasadzie do dziś, jednak na wystawie pokazano dzieła do tej pory nieprezentowane. Selekcja materiału (w postaci pięciu filmów) z okresu niemal trzech dekad wypadła wyjątkowo zgrabnie – mimo że logika ostatnich działań Józefa Robakowskiego może sprawiać wrażenie dość sakramentalnej. Udało się zachować wspólny stylistyczny sznyt, ale również zaakcentować mnogość wątków czy rozwiązań formalnych: od manifestowego *Mojego teatru* (1985), przez wspomnieniowe *Okulary* (1992) i poetyckie *Mordę skuję* (2015), po świetny, typowo zabawowy *Taniec z Lajkonikiem* (1992). Przyglądając się ar-

Józef Robakowski, Moskwa, 1986, fot. dzięki uprzejmości Galerii lokal_30





Józef Robakowski, *Piegi*, kadr z filmu, 2014, fot. dzięki uprzejmości Gallerii lokal_30

tystycznym wyborom artysty w skali mikro, można dojść do wniosku, że arsenał jego koncepcji jest niemal nieskończony.

Myślę, że ostoją twórczości Józefa Robakowskiego jest poczucie humoru, momentami przeradzające się w zgrywę. To dzięki temu jego prace są dziś traktowane przez wielu jako *evergreeny*. Podejrzewam, że artysta traktuje je – jak i całą sztukę – niezwykle serio. Nie zmienia to jednak faktu, że większość

działań i zwierzeń Robakowskiego do nieruchomej kamery musi przywołać na myśl praktyki z pozaartystycznego obszaru – całą masę popularnych filmików z YouTube'a czy też w innych aplikacjach sieciowych. Absurdalność gestów, domowe warunki rejestracji, zwierzanie się wprost do rejestratora, komiczność kreowanych sytuacji, niespodziewany suspens – każdy może wymienić co najmniej kilkanaście internetowych przebo-

jów, w których zastosowano taki klucz. W filmie *Piegi* (2014) autor zwierza się ze swojej nieszczęśliwej (a może jednak szczęśliwej?) historii z piegami – tu też dostrzegam podobny klucz.

Twórczość Józefa Robakowskiego należy do nielicznych przykładów sztuki, która według mnie byłaby w stanie obronić się, funkcjonując poza nawiasem artystycznym, w kategorii *open*. Jest zwięzła, nieprzegadana, pozbawiona niestrawnych metafor, lekka, okraszona poczuciem humoru. W czasach logiki TL;DR oraz wyłączania nieciekawego filmiku po jakichś trzech sekundach są to cechy wyjątkowo przydatne. Józef Robakowski na YouTube i Instagramie? Szkoda, że niemal na pewno nie. Miejscem Robakowskiego jest artystyczny parnas, z którego czasem trudno zejść. „Typowy klasyk”.

W konsekwencji *Szpuła energetyczna* jest wystawą bardzo udaną. Nie powoduje znaczących przesunięć w odczytaniu twórczości Robakowskiego, ale wyjątkowo zgrabnie naświetla jej dwa istotne wątki. Porządna selekcja starszych i nowszych prac połączona z oszczędną, precyzyjną formą prezentacji musi się podobać.

Janek Owczarek



Jarosław Kozłowski, *Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980*

CSW Znaki Czasu, Toruń

kurator: René Block

16 października 2015 – 3 stycznia 2016

Gdyby spróbować w jednym zdaniu ująć myśl przewodnią wystawy *Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980*, można by powiedzieć, że Jarosław Kozłowski podjął tu próbę weryfikacji własnej twórczości: przeskanowania i przyjrzenia się jej jeszcze raz, tym razem przez pryzmat prac powstałych w momencie kształtowania się i krzepnięcia jego artystycznej tożsamości. Trudno zignorować autorefleksyjny wymiar tego przeglądu, a pretekstem do jego zorganizowania było zaskakujące (nawet dla samego Kozłowskiego) odnalezienie kilka miesięcy temu bardzo wczesnych szkiców na papierze.

Takie skoki w przeszłość, będące zwrotem ku artystycznym korzeniom – choć często nie przynoszą nic poza rozbudzeniem ciekawości widzów za pośrednictwem nigdy

wcześniej niepokazywanych prac – w szczególnych przypadkach potrafią dostarczyć nowego impulsu interpretacyjnego dla twórczości, z którą na pozór się już opatrzyliśmy. Mogą być one o tyle istotne, że – cytując Wiesława Juszczaka – pozwalają cofnąć się do tych momentów, kiedy artystom chodziło „(...) o odnajdywanie siebie wśród zamętu doznań, o poznawanie granic, rygorów, narzędzi własnej wypowiedzi, o osvajanie się z charakterem własnej wyobraźni” (W. Juszczak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, s. 8). Młodsze realizacje rejestrują więc istotny dla biografii okres i niejednokrotnie budują ramy całej twórczości. W przypadku Jarosława Kozłowskiego ich znaczenie zasadza się na jeszcze jednym, ważnym aspekcie, który artysta zaakcentował w wygłoszonym na

wernisażu krótkim przemówieniu – określił je bowiem jako „niezależne”. Zwrócił tym samym uwagę na fakt, że jego własna wizja sztuki od początku nie przystawała do podtrzymywanych w drugiej połowie lat 60. akademickich systemów artystycznego nauczania (część z pokazywanych na wystawie prac, powstających jeszcze w czasie jego studiów w poznańskiej PWSSP, realizowana była niejako „obok” oficjalnych dróg edukacji). Wydaje się, że niezależność artystycznej postawy Kozłowskiego wyrasta jednak także z krytycznego podejścia artysty do kwestii społeczno-politycznych, co odczytać można zwłaszcza w jego koncepcjach z lat 70.

Najwcześniejsze prezentowane na wystawie prace, pochodzące z lat 1965–1967, to oszczędne w formie, choć zarazem bardzo ekspresyjne kompozycje na papierze, wykonywane przez artystę własną krwią (!); to także rysunki tuszem składające się z plątaniny linii, kropek i plam, przez które często przebiega kształt ludzkiego oka; to szkice i asamblaże, w których przewija się między innymi temat (nie)obecności, a także obrazy z zatopionymi w warstwie malarskiej „szczątkami egzystencji” – włosami czy zużyta żyletką. Te bardzo intymne i osobiste realizacje są nie tylko ciekawymi, „egzotycznymi” artefaktami, które – zawieruszone gdzieś w czeluściach pracowni i po latach wyciągnięte – mają zrobić na widzach wrażenie za sprawą roztaczającej się wokół nich aury tajemniczości. Ich emocjonalny wymiar, objawiający się w formach sugerujących ból, poczucie permanentnej inwigilacji, skłonności autodestrukcyjne, uczucie zagubienia i niepokoju, sprawia, że na pierwszy plan wysuwają się tu odczucia i wrażenia artysty, których źródło znajduje się w jego konfrontacji z realiami życia codziennego, ale i z doświadczeniami ze sfery głęboko prywatnej.

Śledzenie zapisu procesów introspekcyjnych, związanych z systematycznym badaniem własnych myśli i uczuć to jedno, ale przegląd wspomnianych rysunków, szkiców i asamblaży pozwala także zlustrować róż-



Jarosław Kozłowski, *Sytuacja*, 1968, environment, Galeria pod Mona Lisą, Wrocław, fot. dzięki uprzejmości artysty

norodne sposoby notacji stosowane przez Kozłowskiego w początkowej fazie jego artystycznej działalności, na których bazie zrodziła się w końcu metoda i dyscyplina pracy, z jaką jest kojarzony. Konfrontowanie różnych form ekspresji uwidacznia się zwłaszcza na jednym z rysunków z 1967 roku. W tle, wzdłuż osi pionowej i poziomej pola obrazowego pojawia się tu wyznaczona ołówkiem linia z podziałką, naśladująca tę znajdującą się na przyrządach mierniczych – jest to niemal ten sam motyw, który występuje w późniejszej serii *Ćwiczenia z mierzenia* (1972). Wykres zakłóca jednak horyzontalnie biegnąca, nerwowa, łamana linia, wykreślona czarnym tuszem – tę z kolei można porównać do elektrokardiograficznego zapisu nierytmicznej pracy serca. Na chłodną logikę obiektywnej miary nałożona została tu dynamika impulsu płynącego jakby „z wewnątrz”. Skorelowanie tych dwóch porządków doskonale unaocznia fakt, że zestawienie fraz w tytule wystawy (jednej – kojarzącej się z emocjonalnym wy-

miarem doświadczenia, drugiej – odwołującej się do praktyk, gdzie kluczowe znaczenie ma intelektualna spekulacja), nie jest wcale paradoksem. Może obszary te nie wykluczają się, lecz – tak jak na wspomnianym rysunku – zazębiają?

W dalszej części ekspozycji widz spotyka Kozłowskiego „takiego, jakiego zna” – tworzącego rysunkowe zapisy idei (na przykład *X kroków*), przeprowadzającego artystyczne akcje (*Strefa wyobraźni*) lub – przez dokładne instrukcje – zachęcającego innych do ich wykonania (*Korespondencje I-V; Ekspedycja*). Przedstawione zostały efekty eksperymentów artysty z obiektywem fotograficznym (*Aparat*) czy też jego metodycznych ćwiczeń lingwistycznych, gramatycznych, z semiotyki, z orientacji... Są w końcu rysunki – „wagowe”, „czasowe”, „modalne”, „po-przedmiotowe”. Po obejrzeniu tych wszystkich prac ożywa dawny stereotyp – mit Kozłowskiego-konceptualisty, analizującego rzeczywistość według prawideł logiki, rozkładającego każdy jej element na czynniki pierwsze, posługującego się abstrakcyjnymi pojęciami, przeprowadzającego doświadczenia na formułach językowych i tym podobne. To, co „już wiemy” o Kozłowskim jako artyście, zaczyna przesłaniać to, co wynieśliśmy z zetknięcia się z jego najwcześniejszymi pracami – kompozycjami, które niosły za sobą wrażliwość na odpryski egzystencji i otwarcie na wywoływane przez nią emocje.

A może pokusić się o tezę, że wczesne prace Kozłowskiego nie są wcale wyjątkami w jego *œuvre*, nieprzystającymi do reszty

152 Śledzenie zapisu procesów introspekcyjnych, związanych z systematycznym badaniem własnych myśli i uczuć to jedno, ale przegląd rysunków, szkiców i asamblaży pozwala także zlustrować różnorodne sposoby notacji stosowane przez Kozłowskiego.

„dojrzałych” realizacji? Może cała twórczość artysty tak naprawdę jest „o tym samym” – o doznawaniu rzeczywistości w różnych jej aspektach? Może wspomniane prace odróżniają jedynie sposób zapisu, a sama forma jest tylko kwestią indywidualnej decyzji artysty, który w danej chwili postanowił zastosować właśnie takie środki? Może rezygnacja z ekspresji objawiającej się wybujałością gestu nie oznacza rezygnacji z ekspresji w ogóle? Gdy przez pryzmat tych wszystkich pytań przyjrzymy się kilku wybranym pracom z końca lat 60. i dekadę następną, odkryć możemy w nich coś więcej niż tylko „chłodny konceptualizm”. W *Aranżacji* zaakcentowany zostaje podmiot doznający w postaci widza, wystawionego na działanie różnorodnych bodźców – wzrokowych, zapachowych i tak dalej; w *Rozmównicy* pojawiają się emocje płynące z nieoczekiwanego spotkania z samym sobą; w *Kolorze* podkreślony zostaje relatywizm procesów percepcji. Nawet monumentalny *Zbiór* – realizowany przez dwa lata z buchalterską precyzją zestaw ponad 300 rysunków, odnotowujących różne sekwencje układów kwadratu z przekątną – wywołuje cały wachlarz przeżyć, których Kozłowski musiał doznawać przy tworzeniu go: znudzenie i zmęczenie wielogodzinną pracą, gorzka porażka po popełnieniu błędu... Ale warto wspomnieć, że ekspresji w czystej, gestycznej postaci artysta całkowicie się nie pozbył, czego przykładem jest chociażby performans *Continuum*, którego trzydziestą ósmą wersję zaprezentował w Toruniu.

Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980 to wycinek „tylko” 15 pierwszych lat aktywności Kozłowskiego, niemniej zaskakuje liczba zgromadzonych tu prac i skala całej prezentacji. Z jednej strony wystawa może budzić podziw i – przy odrobinie szczęścia – ma szansę stać się dla niektórych impulsem do spojrzenia na twórczość Kozłowskiego z nieco innej perspektywy. Z drugiej jednak strony, początkowo intrygując, na dłuższą metę może nużyć monotonią i aranżacyjnym puryzmem. Wszystko zależy tu od widza i jego indywidualnego podejścia. Wystawa ta jest więc tworem demokratycznym, który żyje własnym życiem, a dróg jej recepcji nie był w stanie zaprogramować ani sam artysta, ani tak wybitny i doświadczony kurator jak René Block.

Natalia Cieślak



Lektury

Galeria Salon Akademii, Warszawa
kuratorzy: Grzegorz Kowalski, Artur Żmijewski
28 września – 30 października 2015



Lektury, widok wystawy, Galeria Salon Akademii, 2015, fot. dzięki uprzejmości Galerii Salon Akademii

Na początku miało to być indywidualne działanie Artura Żmijewskiego z Grzegorzem Kowalskim. Podczas przygotowania wywiadu-rzeki, przeprowadzanej przez Waldemara Baraniewskiego, Artura Żmijewskiego i Jakuba Banasiaka z profesorem Kowalskim, Żmijewski wynotował sobie spis lektur wymienianych przez Kowalskiego jako istotnych dla jego rozwoju. Nic mu nie mówiąc, kupił w antykwariatach wymienione pozycje, starając się przy okazji wybierać egzemplarze wydane w czasach, kiedy mógł sięgać po nie Kowalski. Zapakował książki do specjalnych pudełek, wykonanych na wzór pojemników na notatki wykorzystywanych przez psychologów, po czym wręczył je Kowalskiemu. Ten zaś umieścił w ich wnętrzu lusterka (odbicie rzeczywistości), po czym zaprosił do działań nad tym materiałem swoich obecnych studentów. Rezultatem tej pracy jest wystawa *Lektury*, prezentująca zarówno prace uczniów i ich nauczyciela, jak i proces ich powstawania, rozumiany tu przede wszystkim jako działania w pracowni i wspólne przebywanie.

Proces ten dość szczegółowo możemy także prześledzić w katalogu wystawy, gdzie znajdziemy notatki Kowalskiego sporządzone po zajęciach i maile od studentów. Sama wystawa wtajemniczała do niego stopniowo – na początku sygnalizowała go instalacja przedstawiająca wielki stół w pracowni, której towarzyszyły nagrania wypowiedzi Żmijewskiego i film kręony podczas dyskusji

profesora ze studentami. Była to więc sytuacja, w której można było w szczątkowy sposób poczuć, na czym polegały działania w pracowni Kowalskiego w ciągu ostatniego roku: na stole widoczne były dłonie studentów sięgających po książki, a w tle wyświetlana była rejestracja ich spotkań. Studenci otrzymali zadanie zapoznania się z tym zbiorem i wybrania jednej (lub więcej) książki, która stanie się dla nich inspiracją do działania. Technika wykonania dowolna, podejście do tematu też.

W dwóch następnych salach znalazły się już prace samych studentów – wszystkie niemalże w formie krótkich wideo – i dwie instalacje samego Kowalskiego. Ich wybór nie był przypadkowy i dość wyraźnie odnosił się do prac uczniów. Na przykład w sali, gdzie dominowały prace odnoszące się do kwestii religii i tożsamości, prezentowana była także *Nowa Arka Przymierza* (2003) – instalacja złożona z Koranu, Tory i Nowego Testamentu, które zostały ze sobą sczeplone tak, by nie dało się ich czytać. Naprzeciwko pracy Kowalskiego wyświetlono wideo Moniki Karczmarczyk, na którym zarejestrowana została rodzina artystki, pogrążona w modlitwie. W zamyśle autorki wspólna modlitwa zastąpić ma tutaj lekturę książek, czynność utożsamianą z kulturą pańską, obcą klasie chłopów. Motyw nieczytania powtarzał się więc w obu pracach, choć chyba rozumiany jest on na inny sposób. W bardziej konsekwentny dialog z arką Kowalskiego wchodziło wideo *Hans Castorp. Aktualizacja* Laury Grudniewskiej, przedstawiające

androgyniczną postacią o niezidentyfikowanej do końca tożsamości, która wypowiada zdanie z powieści Tomasza Manna: *Ich bin noch da* [jeszcze mnie nie ma]. Zdarzało się jednak także, że studenci odmawiali współpracy z profesorem – Eliasz Styra przygotował na przykład pracę *Wiedza się nie sumuje*, w której kategorycznie odciął się od lektur sugerowanych przez Kowalskiego i Żmijewskiego.

Kolejna sala w galerii mogłaby nosić nazwę „wojennej”, ponieważ dominowały w niej obrazy odnoszące się do wydarzeń drugiej wojny światowej. Punktem wyjścia była tu znowu praca Kowalskiego, tym razem *Oikos* – monumentalny cykl obrazów stworzony z nadpalonych książek. Pierwszy raz Kowalski prezentował go w Bydgoszczy w 1994 roku, tłumacząc go nawiązaniem do wojennych doświadczeń Jerzego Stajudy. Krytyk ten, jak dziecko, w 1943 roku zaobserwował unoszące się w powietrzu pyły z getta warszawskiego. Wśród nich były także spopielenie książki, rozpadające się nawet przy najdelikatniejszym dotyku. Ta wizja opadającego pyłu znalazła swoje dosłowne (i to aż nazbyt) odzwierciedlenie w pracy Iwona Rachwała, który zestawił ze sobą starą kronikę filmową przedstawiającą Warszawę w 1945 roku i obraz człowieka pokrytego pyłem. Z kolei do problemu konfliktu i relacji pomiędzy kul-

pracy i przebywania. Widać na nich Grzegorza Kowalskiego siedzącego w swoim domu, towarzyszącego mu Artura Żmijewskiego czy krytyka Karola Sienkiewicza, a także samych studentów, ich dyskusje, przygotowania do działań, wypadki plenerowe czy nawet zabawy, będące świadectwem luźnych i ciepłych relacji łączących uczestników projektu. Obok wejścia do sali wywieszono zaś kontrakt twórczy, zawarty między uczniami i nauczycielami. Określone zostały w nim zasady współpracy, a najbardziej znamienną z nich jest ta znajdująca się w podpunkcie trzynastym: „Autorytet Akademii i jej reprezentantów nie obowiązuje”.

Jest rzeczą wiadomą, że inicjując działanie z lekturami, Żmijewski próbował odnieść się do metody dydaktycznej Kowalskiego, wywodzącej się z teorii Formy Otwartej Oskara Hansena. Żmijewski był jednym z uczniów, którzy mieli szczęście uczestniczyć w zajęciach „Obszar wspólny, obszar własny” i doświadczenie wyniesione z akademii okazało się fundamentalne dla rozwoju jego dalszej kariery. Zrozumiałe z tego względu jest jego żywe zainteresowanie postacią Kowalskiego i książkami, które miały istotny wpływ na życie profesora. Gdyby „gra” z lekturami odbyła się tylko pomiędzy nimi, sytuacja byłaby w zasadzie oczywista, ale przy tym nadal ciekawa.

Lektury raczej nie są wystawą, która miałyby siłę dawnych poczynań studentów Kowalni, trzeba jednak przyznać, że w swojej formule była bardzo konsekwentna i ciekawie zaaranżowana.

turą żydowską i niemiecką nawiązały Antonina Konopelska i Wiktoria Wojciechowska, a sam motyw pola bitewnego stał się inspiracją dla Mariusza Grabarskiego.

Wreszcie, w ostatniej sali w głębi galerii znalazło się coś, co można by nazwać „mózgiem” tej wystawy, czyli artefakty i dokumenty obrazujące proces wspólnej pracy. Pośrodku ustawiono pudełka z lekturami Kowalskiego, a może raczej – pudełka po lekturach, bowiem znajdujące się w nich książki zostały symbolicznie spalone, a w ich miejsce włożono przedmioty zaproponowane przez studentów. Poza tym w sali można było oglądać atrakcyjne wizualnie rysunki, przedstawiające wykonane wspólnie analizy przedstawianych na zajęciach tematów (los twórcy, dzielenie postrzegalnego, analiza liczbowo profili osobowości i tym podobne), film dokumentacyjny z pracowni czy ściankę ze zdjęciami obrazującymi różne etapy wspólnej

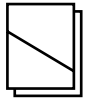
pracy i przebywania. Widać na nich Grzegorza Kowalskiego siedzącego w swoim domu, towarzyszącego mu Artura Żmijewskiego czy krytyka Karola Sienkiewicza, a także samych studentów, ich dyskusje, przygotowania do działań, wypadki plenerowe czy nawet zabawy, będące świadectwem luźnych i ciepłych relacji łączących uczestników projektu. Obok wejścia do sali wywieszono zaś kontrakt twórczy, zawarty między uczniami i nauczycielami. Określone zostały w nim zasady współpracy, a najbardziej znamienną z nich jest ta znajdująca się w podpunkcie trzynastym: „Autorytet Akademii i jej reprezentantów nie obowiązuje”.

Jest rzeczą wiadomą, że inicjując działanie z lekturami, Żmijewski próbował odnieść się do metody dydaktycznej Kowalskiego, wywodzącej się z teorii Formy Otwartej Oskara Hansena. Żmijewski był jednym z uczniów, którzy mieli szczęście uczestniczyć w zajęciach „Obszar wspólny, obszar własny” i doświadczenie wyniesione z akademii okazało się fundamentalne dla rozwoju jego dalszej kariery. Zrozumiałe z tego względu jest jego żywe zainteresowanie postacią Kowalskiego i książkami, które miały istotny wpływ na życie profesora. Gdyby „gra” z lekturami odbyła się tylko pomiędzy nimi, sytuacja byłaby w zasadzie oczywista, ale przy tym nadal ciekawa.

mogą zresztą, bo w końcu ich głównym odniesieniem jest postać profesora, któremu przyglądają się za pomocą lektur ważnych dla jego życia. Ta dziwna sytuacja ociera się o praktyki biografistyczne. Na *Lekturach* tak to trochę wyszło – studenci okazali się tutaj nie samodzielnymi artystami, lecz pewnego rodzaju portrecistami i po prostu grupą uczniów. Wiadomo, że swojego profesora bardzo lubią, jednak równościowy dialog trwa tu tylko do pewnego momentu: ostateczne decyzje podejmują Kowalski i Żmijewski jako kuratorzy wystawy, a sami studenci mogą co najwyżej powędrować na komentarz i wymienić lektury Kowalskiego na znicze, z szacunku dla idei już dawno martwych. Ten przedziwny, zaduszkiowy charakter wspólnego działania podkreślony był także w samej aranżacji „mózgu”, który przypominał trochę wnętrze antykwariatu. Dla przykładu, przy jednej ze ścian ustawiono stare pianino (z nutami, książkami, PRL-owskimi banknotami, świecą i cmentarnymi kwiatami), wszystkie informacje o obiektach zostały zapisane na starej maszynie, a położone na podłodze rysunki pod względem estetycznym przypominały twórczość z lat 80. Co znaczące, Żmijewski zakupił potrzebne lektury w antykwariacie... Jedyny współczesny element wystawy w „mózgu” stanowiły zdjęcia młodych studentów, którzy wymalowali sobie na nagich ciałach graffitiarski napis „Kowal”, oddając w ten sposób cześć swojemu idolowi. Był to jednak hołd żartobliwy, składany raczej sympatycznemu starszemu panu, a niekoniecznie intelektualnemu guru.

Lektury raczej nie są wystawą, która miałyby siłę dawnych poczynań studentów Kowalni, trzeba jednak przyznać, że w swojej formule była bardzo konsekwentna i ciekawie zaaranżowana. Wątpliwości mogła budzić najwyższej decyzja, by filmy były puszczone na wystawie w różnych odstępach, co chyba miało narzucić pewien rygor oglądania, ale najczęściej wywoływało dezorientację. Jednak jako wspólny projekt, powołany w wyniku chęci przekroczenia pewnych akademickich standardów, *Lektury* można uznać za wyraz ambicji Kowalskiego i Żmijewskiego. Widać wyraźnie, że chcą oni kontynuować hanseńską tradycję i te dawne, awangardowe metody ciągle są ważnym odniesieniem. Pytanie, czy także dla ich uczniów?

Karolina Plinta



Václav Macek (red.), *The History of European Photography 1938–1968*

Stredoerópsky Dom Fotografie, FOTOFO,
Eyes On – Month of Photography Vienna
Bratislava–Wien 2014

Druga z zaplanowanych trzech części Europejskiej historii fotografii pod redakcją Václava Macka obejmuje trzy dekady i lata 1938–1968. Prowadzona w dwóch tomach narracja oparta jest na ułożonych w porządku alfabetycznym rozdziałach poświęconych poszczególnym państwom (od Albanii do Ukrainy), odpowiadających aktualnej mapie politycznej Europy. Wyjątkiem potwierdzającym regułę jest zamieszczenie rozdziału poświęconego fotografii w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Choć na mapach kontynentu opublikowanych na pierwszych stronach książki znaleźć można nie tylko kraje Afryki Północnej, lecz również Bliski Wschód i region Morza Czarnego, to redakcja uznała, że Europa rozciąga się pomiędzy Islandią a Sycylią, Gibraltarem a Bosforem. Nie ma więc w opracowaniu ani Turcji, ani Gruzji, ani tym bardziej Maroka czy Izraela.

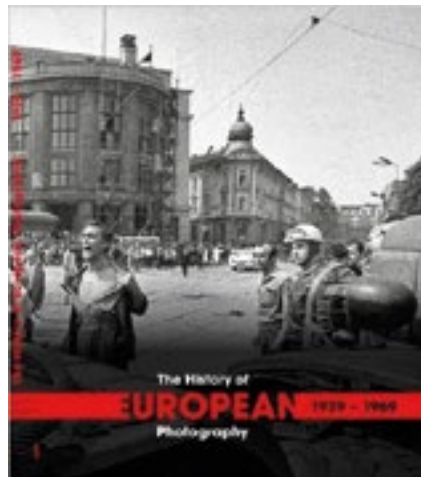
Książki obejmują okres pomiędzy zapowiadającymi drugą wojnę światową układem monachijskim i *Anschlusssem* Austrii a paryskim majem 1968 roku i inwazją państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Nie dziwi więc, że większość rozdziałów opowiada wizualną historię zaczynającą się od wojny i okupacji, a kończącą na fotografii humanistycznej spod znaku *Rodziny człowieczej* Edwarda Steichena i – do pewnego stopnia – poprzedzających konceptualizm neoawangardowych eksperymentów. Opracowanie zbiorowe – na zaproszenie Václava Macka – przygotowało grono specjalistów znanych i zasłużonych (jak Gerry Badger, Hans-Michael Koetzle, Jan-Erik Lundström,

Irina Czmyriewa) i mniej znanych (piszący o Albanii Zef Paci i Ermir Hoxha, o Belgii Georges Vercheval, o Grecji Nina Kassianou, o Portugalii Emília Tavares). Co ciekawe, nie ma tu zbyt wielu fotografii uznawanych za ikoniczne. Dla przykładu, w rozdziale o Rosji umieszczone jest zdjęcie budynku Reichstagu z maja 1945 roku, ale nie to wykonane przez Dmitrija Baltermanca, tylko przez Wiktora Tiomina. Jest wprawdzie słynny pocałunek Roberta Doisneau, ale już z dorobku Henriego Cartiera-Bressona wybrano mniej znany portret Alberta Giacomettiego; nie pominięto słynnej róży Josefa Sudka, ale już twórczość Josefa Koudelki zaprezentowano mniej znanym ujęciem z inwazji 1968 roku.

Wygląda to tak, jakby autorzy umówili się, że wytypują złoty środek fotografii, bez ekstremów sytuując się gdzieś pomiędzy zdjęciami kanonicznymi a fotografią wernakularną, która zresztą w niektórych rozdziałach wręcz dominuje (Albania, Islandia czy Mołdawia). W ten sposób książka dostarcza nowego, nieszablonowego materiału wizualnego specjalistom, jednocześnie tracąc na znaczeniu jako podręcznik.

Również piszący o polskiej fotografii Krzysztof Jurecki wybrał zdjęcia mniej opatrzone. Przykładowo, wprowadzając do narracji Julię Pirotte, zdecydował się pokazać jej zdjęcia z powstania w Marsylii, a nie dokumentujące pogrom kielecki. Wspomniał o kluczowych dla historyków Szoah fotografiach wykonanych przez Sonderkommando w Auschwitz-Birkenau, jednak samych zdjęć w książce nie umieszczono. Nie ma również ikonicznych zdjęć z getta warszawskiego, choć znalazła się tu reprodukcja jednego z fotomontaży *Moim przyjaciółom Żydom* Władysława Strzemińskiego; brakuje fotografii z powstania warszawskiego, opublikowano za to sporo powojennej neoawangardy (Jerzy Lewczyński, Andrzej Różycki, Zbigniew Dłubak, Marek Piasecki, Andrzej Pawłowski).

Redaktor serii Václav Macek próbuje unieważnić podział na peryferie i centrum, wprowadzając politycznie poprawną równość odnośnie do liczby stron i reprodukcji. Nawet potencjalnie hegemoniczne narracje jak francuska, brytyjska, niemiecka czy rosyjska są równane do europejskiej średniej. Ustępują miejsca, jakby nie chciały przytłaczać mikrohistorii bułgarskiej, islandzkiej, słoweńskiej, portugalskiej czy



chorwackiej. Odejście od rywalizacji ujawnia się również w zaskakującej nieobecności fotografii dokumentujących reżimy totalitarne czy drastycznych zdjęć z drugiej wojny światowej. Nie ma tu fotografii obozów, podręcznikowego zdjęcia z konferencji jaltańskiej, zaś dla Adolfa Hitlera znalazło się miejsce w rozdziale niemieckim za sprawą subtelnej zblizenia dłoni (fotografia Heinricha Hoffmana). „Heilujące” tłumy są przedstawione tylko w rozdziale słowackim, a we włoskim zamiast zdjęcia powieszono do góry nogami trupa Benita Mussoliniego znajdują się co najwyżej typograficzne okładki biuletynów wydawanych podczas wojny przez miejscowe fotokluby. Idąc za przykładem dyktatorów, Józef Stalin pojawia się tylko pod postacią plakatu reprodukcji umieszczonej w rozdziale estońskim. Dyskretne obchodzenie się ze spuścizną systemów totalitarnych w rozdziałach dotyczących Austrii, Hiszpanii, Niemiec, Portugalii, Rosji czy Włoch równoważone jest w rozdziałach

magazynami. Stąd wiele reprodukcji tego typu wydawnictw (na przykład w rozdziale holenderskim autorstwa Mirelle Thijsen).

Jeśli najbardziej intrygujące pod względem wizualnym są rozdziały czeski autorstwa Vladimira Birgusa i Jana Mlčocha, grecki Niny Kassianou oraz szwedzki Jana-Erika Lundströma, to do najciekawszych od strony metodologicznej należy pisany przez pryzmat rodzinnej biografii rozdział dotyczący Estonii. Peeter Linnap porusza również tematy tabu, prezentując specyficzną i zapewne odpowiadającą historycznym doświadczeniom perspektywę proniemiecką i antysowiecką. Wojenne zdjęcia „grillowanych” (sic!) przez Wehrmacht sowieckich partyzantów zderzone zostały z dokonywanymi przez Sowietów w czasie „czerwonego terrorku” wywózkami na Sybir. Całość domykają obrazy i dokumenty z emigracji do USA.

Niewiele jest rozdziałów tak wyważonych jak ten poświęcony fotografii litewskiej autorstwa Margarity Matulytė i Agnė Narušytė. Rzeczowa opowieść uzupełnio-

ka uwiera psychodeliczne i ahistyczne projektowanie aktualnej mapy wspólnoty europejskiej na przeszłość. Pisanie o Ukrainie, Białorusi i Rosji zamiast o fotografii sowieckiej wydaje się jeszcze bardziej kłopotliwe w obliczu dołączenia do publikacji rozdziału o NRD i oddzielenia go od fotografii Niemiec Zachodnich (RFF). Otwarte pozostaje pytanie, czy nie lepiej byłoby stworzyć odpowiadające historycznym podziałom części czechosłowacką czy jugosłowiańską zamiast mnożyć byty, pisząc o Czechach, Słowacji, Chorwacji, Serbii, Słowenii (inna sprawa, dlaczego nie uwzględniono Czarnogóry ani Bośni i Hercegowiny...).

W drugiej części *Historii* utrzymano współpracę z odpowiedzialnym za układ graficzny Sandrem Fiałą. Niestety, wraz z upływem czasu skład publikacji wydaje się coraz bardziej anachroniczny. Wiele do życzenia pozostawia również strona redakcyjna: nazwy własne czy imiona i nazwiska autorów wciąż pozostają nieujednoliczone, podobnie jak zapisy bibliograficzne (jeśli autorzy zdecydowali się na przypisy) czy układ biogramów fotografów. Na plus zaliczyć można lepszą niż w pierwszych dwóch tomach jakość wykonania i druku.

Adam Mazur

Nawet potencjalnie hegemoniczne narracje, jak francuska, brytyjska, niemiecka czy rosyjska, są tu równane do europejskiej średniej. Ustępują miejsca, jakby nie chciały przytłaczać mikrohistorii bułgarskiej, islandzkiej, słoweńskiej, portugalskiej czy chorwackiej.

opisujących inne państwa doświadczane przez wojnę, takie jak Białoruś, Estonia, Grecja, Jugosławia, Litwa, Łotwa czy – częściowo – w rozdziale poświęconym NRD.

Historyczna narracja jest szczególną mieszanką historii lokalnej, historii powszechnej i historii fotografii. Dopiero czytając rozdział łotewski autorstwa Vilnisa Auziņa, podkreślającego wagę sprzętu fotograficznego (a konkretnie aparatu VEF Minox), czytelnik się orientuje, że z projektu pod redakcją Macka właściwie znika tak charakterystyczny dla tego typu opracowań dyskurs postępu technicznego. Niemal żaden z autorów nie ekscytuje się nowymi aparatami czy dostępnością fotografii barwnej. Innymi słowy, bardziej niż czym, a nawet bardziej niż jak liczy się to, co sfotografowano i to, co chcemy dziś pamiętać. Technika fotograficzna do pewnego stopnia zastąpiona została przez fascynację książkami fotograficznymi, albumami,

na fotograficznymi ilustracjami i prowadzona blisko nich reprezentuje poziom, często nieosiągalny dla innych rozdziałów, dość powierzchownych i przyczynkarskich (na przykład w rozdziale norweskim cztery na pięć opublikowanych zdjęć przedstawia rybaków podczas połowów między innymi łososia).

W pierwszych dwóch tomach widać, jak fatalnie na jakości wykonywanych w Europie zdjęć odbiła się masowa emigracja oraz nazistowska eksterminacja Żydów. Piszą o tym wprost autorki rozdziałów austriackiego czy litewskiego. W tym kontekście jeszcze bardziej dojmujący wydaje się brak przekonywujących zdjęć ukazujących Szoah (na przykład wykonanych tuż przed wojną zdjęć Romana Vishniaca czy zdjęć z obozów Lee Miller, Margaret Bourke-White czy fotografów sowieckich).

W ambitnym projekcie Václava Mac-



Nasze ciało narodowe

Galeria Arsenał, Białystok

kuratorka: Monika Szewczyk

27 sierpnia – 27 września 2015

Wystawa jest bardzo interesująca, aktualna i dobrze rozplanowana. Pierwsze wrażenie dla człowieka przyjeżdżającego z centrum Facebooka i kłótni o uchodźców to olbrzymie przesunięcie na wschód – połowa zaproszonych artystów jest z Rosji i Ukrainy, a całość wystawy od pierwszych otwierających ją prac wydaje się trenem kuratorki dla rozdartej na pół Ukrainy. Jest też w tym pierwszym wejściu do elektrowni goszczącej prace jeszcze przeczuwane rozczarowanie – och! znowu sztuka zaangażowana politycznie – którą to autor recenzji po mieszczańsku traktuje lżej, drugorzędnie, a teraz musi sprostować doniosłości nie tylko wystawionych tu prac, ale i wydarzeń, które stoją za ich realizacją. Skoro nie da się od tego uciec...

Nasze ciało narodowe – już sam tytuł wystawy każe rozumieć pojęcie narodu jako biologiczną, organiczną sumę jednostek, która ma własny wektor uczuć, sympatii i nienawiści. Doskonale wyraża to chyba kluczowy dla odbioru tej metafory film Anny Baumgart *Synekdocha 2012* złożony z wielu pociętych fragmentów obrazów kinowych, a zaczynający się od dwóch splecionych w miłosnym uścisku ciał, przysypywanych piaskiem. Potem mówi się o samospaleniu, gorączkowych snach, wojnie i tak metafora się dopełnia. W jakimś sensie jest to oddanie głosu koncepcji narodu jako *Volksgeistu* Herdera – bytu samoistnego, w którym jednostka jest niczym, ułożona do snu wedle praw grupy.

Po drugiej stronie salki, gdzie wyświetla się film, wiszą dwie ogromne fotografie Piotra Ukłańskiego; najpierw przedstawiające stoczniovców układających się z góry w napis „Solidarność”, a potem rozchodzących się do swoich spraw. Przez chwilę, nim znajomy zwróci mi uwagę, zastanawiam się, czy fotografii nie dałoby się zamienić, żeby najpierw się oni schodzili, a potem już ustawieni stali – to jest sprawić, aby naród powstawał na naszych oczach, usłużny dekretom artysty. Jednak nie, słyszę z boku: „Mają daszki w inną stronę, rozchodzą się”. I to jest drugie pojęcie narodu, utożsamiane przez oświeceniowe deklaracje i Monteskiusza z *O duchu praw* –



David Chichkan, *PRZECIW WIERZE, PRZECIW HONOROWI, PRZECIW WŁADZY, ZA BEZRZADEM*, 2015 (fragment), fot. dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

jesteśmy razem, ale możemy się rozejść, nawet jeśli wzbudza to taką melancholię jak znaczenia płynące ze zdjęć Ukłańskiego. Naród ostatecznie nie jest niczym innym niż świadomą decyzją jednostek, które w imię metafizycznego dobra przyjęły tymczasowo charakter wspólnot podpisujących się flagą, piosenką i tak dalej.

Doprowadza to do pomieszenia i każe zastanowić się nad socjologiczną genezą tej wspólnoty. Jedyna, w którą uwierzyłem na studiach, to koncepcja „wspólnot wyobrażonych” Benedicta Andersona – odkąd powstały gazety, ludzie zaczęli czytać o sprawach oddalonych od siebie, ale w swoim języku i używając klucza języka, zaczęli je też łączyć. Na to wszystko nałożyły się emigracje, handel, „Made in England / Made in Germany”, rywalizacja o kolonie i tak powstały narody, do których cierpliwie zgłaszały akces masy chłopskie rewoltowane przez księży Stojałowskich. I wydawałoby się, że okres, kiedy to pojęcie wybrzmiewało w historii najbardziej, jest już za nami. Jeżdżąc po dawnych radzieckich republikach, sam się śmiałem, że są

spóźnieni o jakieś 100 lat w ruchach narodowych, gdy nagle okazuje się, że właśnie nie, paradoksalnie naród wraca w jakimś paroksyzmie, który ni to zwiastuje nowy początek pojęcia, ni to – jak w przypadku ostatnich frontów ideologicznych Kościoła w Polsce – jego koniec.

Ilustracją, a raczej impulsem do tych myśli są na przykład dwa reportaże wideo Tomáša Ráfy, pokazywane w dużej sali. Jeden z polskich manifestacji pod Pałacem Prezydenckim po „Smoleńsku” i drugi z Majdanu z 2014 roku. Można je rozumieć jako pokaz historycznego oddalenia tych dwóch wspólnot narodowych, z których jedna wikła się już w emocje wywoływane symulakrami przekazów medialnych i potransformacyjnych frustracji oddzielona delikatną mgiełką od spraw narodowych uczestnictwem w Unii, druga zaś realnie oponuje przeciwko obcemu gospodarzowi w niby to suwerennym państwie narodowym.

Ale już obok inny obraz podkopuje spójne pojęcie narodu – to praca Davida Chichkana, w której próbuje on sobie rozłożyć rysunkowo co prawda, ale jak

najbardziej racjonalnie konflikt ukraiński na grupy sił społecznych i tu pojawiają się znamienne słowa o konflikcie klasowym.

A więc nie tylko naród. Istnieją też inne wspólnoty! To zaś kieruje mnie ku początkowi, trzeba wrócić do samego pojęcia ciała – jakby wśród znaczeń sugerowanych przez układ prac była zastawiona pułapka, która każe od tytułu odciąć przymiotnik „narodowe” i zastanowić się nad samym pojęciem ciała – skąd się wzięło, czy istnieje tylko dla siebie. Tu wraca Anna Baumgart ze swoją pracą *Bombowiczka* – brzemienne kobiety z głową świni, w jakimś sensie symbol natury, rodzi z odsłoniętym łonem. Jakby, pomimo deklaratywnej wymowy tej pracy, był to głos, nie za samodzielnością kobiet, ale za tym, że nasze ciało nie należy do nas.

Głos ten wzmaga się i przy wychodzeniu z mroku wystawy dochodzi do niego kolejne wrażenie, kiedy na jednym z całej serii wstrząsających gwaszy Władę Rałki dokumentujących dzień po dniu zamieszki na Majdanie widać mężczyznę, wsadzającego głowę do rozciętego brzucha ciężarnej kobiety: nasze ciało nie jest nasze, co więcej – wciąż jest poddawane pracy zewnętrznej, by w ten sposób nieco stonować szokujące ujęcia.

W tym sensie pocieszeniem jest to, co robi z własnym ciałem Piotr Pawlenski, co zawsze odbierałem jako rodzaj, proszę wybaczyć, emocjonalnego szantażu. Na ostatniej ścianie w ostatnim pomieszczeniu można obejrzyć właśnie te słynne już (także popowo) akty: jak przybijał sobie worek mosznowy pod Kremlen, obcinał ucho w Moskwie, sznurował usta pod sądem dla Pussy Riot czy dał się zawiąć w drut kolczasty i przykryć wojskową pałatką na publicznym placu Moskwy. Pawlenski zwykle dla estetyki i całości pracy występuje nago. Również przy odcinaniu ucha. Siedzi na murze z nożem, mija sekunda, błyska stal, ludzie w wielkich czapach decydują się zdjąć bożego szaleńca z muru. Podnoszą go tak, jak zdejmowano Chrystusa z krzyża i zaraz potem przychodzi skojarzenie z – ale się udało! – piętą.

Być może od narodu jest ucieczka, ale od drugiego człowieka nie ma. Tu fragment podniosły. Pawlenskiego zaciągnęli siłą do „wspólnoty”, ale jest i stosowny fragment z Louisa-Ferdinanda Céline’a: „Trzeba wrócić do ludzi, nawet byle jakich, ale ludzi”. Pytanie z czym i jak. W tym sensie najciekawszym obiektem wystawy byłby ten niestworzony – zdjęcie stoczniovców,

z daszkami czapek ku centrum, schodzącymi się dopiero w napis „Solidarność”. To w jakimś sensie sztuka mieszczańska, która jako wolna od konieczności wygłaszania końcowych deklaracji, może sobie pozwolić na luźne dywagacje, umożliwiające czucie się wspólnotą, ale i jednostką jednocześnie.

Cóż, wydaje się, że nadchodzi czas sztuki mocno zaangażowanej i tak wygląda narracja wystawy, którą odcyfrowałem dla siebie. Z pewnością jest ich więcej – to wszystko olbrzymia zasługa Moniki Szewczyk i nawet jeśli część prac została w tym opisie pominięta, a wystawa już się kończy, to spokojnie. Na pewno będziemy układać własne narracje na temat narodu i swojej w nim obecności w ciągu kolejnych lat.

Wojciech Albiński



Zaraz po wojnie

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
kuratorki: Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk
3 października 2015 – 10 stycznia 2016

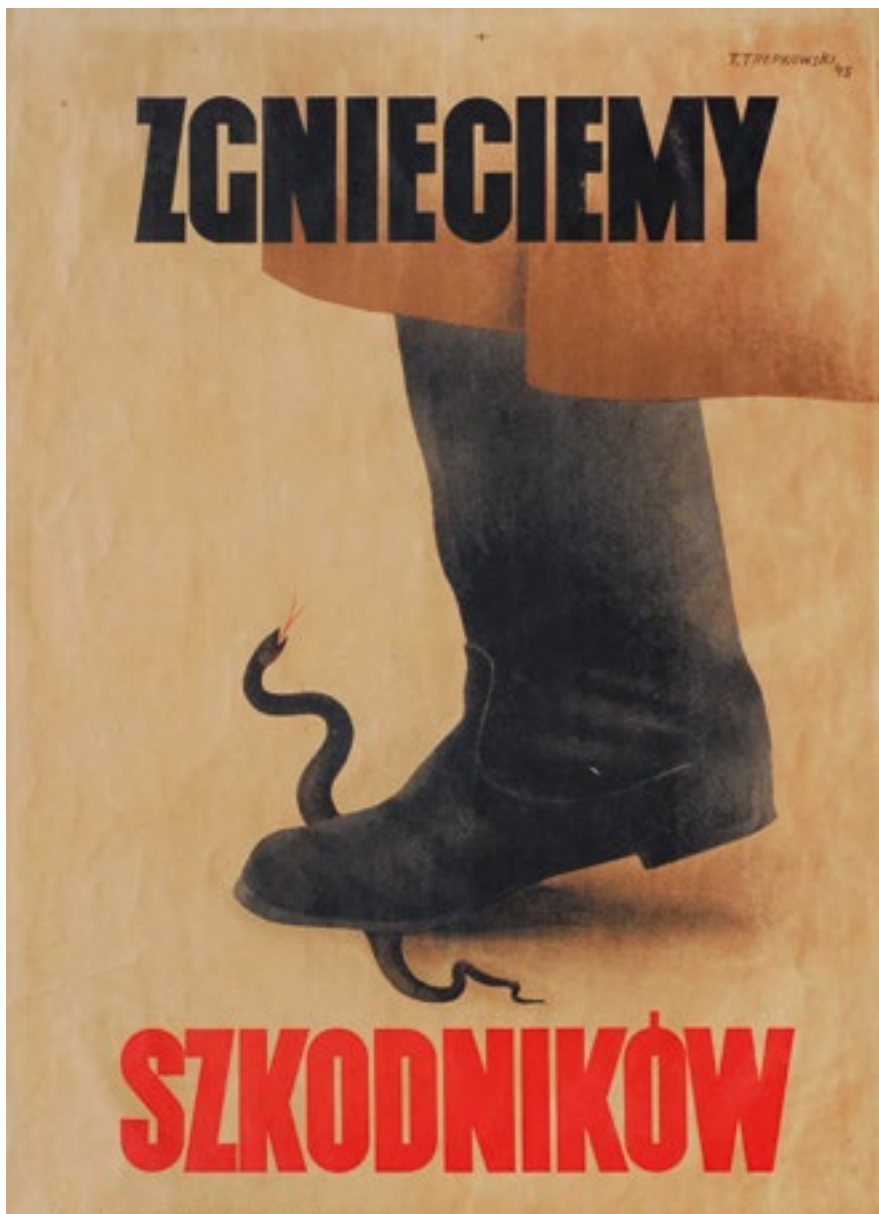
Warszawska Zachęta pokazała fascynującą wystawę, świetnie przygotowaną merytorycznie, zaskakującą odkryciami i satysfakcjonującą zarówno pod względem intelektualnym, jak i estetycznym. A przy tym niezwykle ciekawą z naszej współczesnej perspektywy, tak odmiennej od tamtej tuż powojennej „transformacji”. Prowokującą przy tym do nowych badań i interpretacji.

Zestawiam dwie daty z kalendarium 1944 roku, zamieszczonego w towarzyszącej wystawie publikacji: 1 sierpnia wybuch powstania warszawskie, 2 sierpnia w Lublinie zostaje reaktywowany Związek Polskich Artystów Plastyków. Szokujące. Materia historii jest bezwzględna i pozbawiona sentymentów. Już 9 sierpnia na prawym brzegu Wisły ląduje samolot, którym z Moskwy przybywają członkowie PKWN, z nieznanym wówczas szerzej Bolesławem Bierutem. A kilka dni później, 20 sierpnia, też w Lublinie, rozpisany zostaje konkurs na nowe godło państwowe nawiązujące do orłów piastowskich. Tego

dnia w Warszawie powstańcy zdobywają gmach PASTy przy Zielnej. Dwie niesynchroniczne rzeczywistości. Zakończenie działań wojennych i usankcjonowanie nowej władzy przyniosą swoistą „normalizację”, ale podszytą niepewnością, przenikniętą niestabilnością.

Wystawa *Zaraz po wojnie* jest próbą opisanie tych pierwszych lat odtwarzania przerwanych tradycji artystycznych, środowiskowych układów, instytucji w nowej rzeczywistości społecznej i politycznej. Odtwarzania i faktycznej, fizycznej odbudowy. Podnoszenia z gruzów miast i dźwigania upadłego człowieczeństwa.

To wystawa o zmieszanej strukturze. Trudno ją gatunkowo określić. Ekspozuje sztukę, ale zdecydowanie problematyzowaną przez kwestie społeczne. Zaprezentowano sporo fotografii, planów architektonicznych, dokumentów. Zgodnie z intencją autorek: Joanny Kordjak i Agnieszki Szewczyk wystawa ma nakreślić pewien horyzont problemów, przed



Tadeusz Trepkowski, *Zgnieciemy szkodników*, 1945, plakat, Muzeum Niepodległości w Warszawie

którymi stanęli artyści i sztuka „zaraz po wojnie”. Jaki to był czas? Co pozostało z przeszłości? Jak w nowym świecie odnajdywali się twórcy-przedstawiciele różnych pokoleń, tradycji i środowisk? Wobec czego musieli się określić? „Jak – pytają kuratorki – sztuka negocjowała swoje miejsce i język?”

Krótki czas drugiej połowy lat 40. to okres swoistej retrospekcji. Powrotu do układu tradycji artystycznych, przerwane w 1939 roku. A zarazem czas nowych idei i zadań, wypracowywania nowych narracji, nowej wizualności. Często realizowanych w języku przeniesionym z lat przedwojennych. To lata, w których nowej

władzy bardziej zależało na zdobyczach personalnych niż na nowej stylistyce. Felicjan Szczęsny Kowarski adaptuje na potrzeby ideologicznej ikonografii swoją monumentalną stylistykę z lat 30. Na wystawie nie ma *Elektry*, ale można zobaczyć *Proletariatszyków* – obraz znany z reprodukcji, od lat niepokazywany, a głęboko tkwiący w wizualnej świadomości miłośników sztuki. Równie monumentalną formułę, podniosłą retorycznie i zaangażowaną społecznie, zaferuje Xawery Dunikowski. Jego prace otwierają i zamykają przestrzeń wystawy (*Pomnik Czynu Powstańczego na Górze św. Anny*). Potężna *Głowa robotnika* z 1946

roku jest chyba pierwszym w polskiej sztuce, tej skali i wartości artystycznej, dziełem o tematyce „klasowej”. W uproszczonych, brutalnych i ekspresyjnych formach Dunikowski oddał wizerunek nie tyle „przodownika pracy”, co – jak pisze monografistka artysty – „robotnika-herosa, mocarza, uniwersalną personifikację męskiej siły”. Ta rzeźba i *Proletariatszycy* stanowią mocne i ważne otwarcie wystawy. Dwie propozycje nowej, egalitarnej sztuki, zaangażowanej, ale odnoszącej się też do treści uniwersalnych. No i dwóch twórców, którzy zakotwiczą sztukę nowej rzeczywistości (jeszcze nie PRL) w tradycji sięgającej początku wieku, Paryża i Petersburga. Towarzyszy im zresztą znacznie szerszy kontekst „zakotwiczeń”, jakby naturalnych kontynuacji wątków przerwanych czy zawieszonych w chwili wybuchu wojny. Polityczne fotomontaże Mieczysława Bermana to bezpośrednia kontynuacja tego, co robił w latach 30. Artysta nie musi przy tym zmieniać swych ideowych wyborów (co w przypadku Dunikowskiego i Kowarskiego stanowiło pewien problem). Architekci związani z ruchami awangardowymi i realizujący społeczne programy budownictwa spółdzielczego wracają do swoich przedwojennych prac. Helena i Szymon Syrkusowie projektują nowe kolonie osiedla WSM na Kole (1948) obok przedwojennych realizacji. Rzut oka na pokazany na wystawie plan uzmysławia, że jednak „tu zaszła zmiana”. Tereny miejskie zostały skomunalizowane, nic nie kosztują, a więc można projektować swobodniej, z większą dbałością o wolną przestrzeń. Wolną, bo bez właściciela, wolną, czyli niczyją. W niczyjej przestrzeni wielkiego cmentarzyska ruin powstaje też pierwsze, nowe osiedle Warszawy – Muranów. Bohdan Lachert chce mu nadać rangę przestrzennego pomnika, wzniesionego z czerwonego gruzobetonu, „jak z krwi Warszawy”.

Dramatycznym kontrapunktem tych zabiegów symbolizacji gruzów jest twórczość Bronisława Linkego. Cykl *Kamienie krzyczą* jest wielkim narracyjnym przedsięwzięciem, w którym antropomorficzne zjawy domów wstają z grobów jak królewskie truchła z projektów wawelskich witraży Wyspiańskiego. Na wystawie znalazły się też dwa zdumiewające obrazy: *Niebieska droga i Różowy tor* (1948), dla mnie odkrycia, o wielkiej sile rażenia. Czy odnoszą się do pamięci tułaczki po wyjeździe z Warszawy, wywózce do Kazachstanu, repatriacji? Cykl *Kamienie krzyczą* powstał po powrocie Linkego do zrujnowanego mia-

sta. Artysta wraz żoną zamieszkał gościnnie w mieszkaniu Marii Dąbrowskiej przy ulicy Polnej, skąd wyruszał w ruiny szukać skamieniałych ostańców, pamięci po mieście.

„Leitmotivem tego czasu – piszą autorki – są ruiny i ich przedstawienia obecne w malarstwie i fotografii. Jako obraz świata rozbitego, zdegradowanego stanowiły w owym czasie niezwykle nośną znaczeniowo metaforę”. Obrazy ruin, tych rzeźwistych, stanowią też panoramyczne tło wystawy, zaprezentowane jako projekcja jednego, monumentalnego obrazu o Matejkowskiej skali. Autorki wykorzystały barwny slajd, z całego zespołu kolorowych diapozytywów, wykonanych w 1947 roku przez Henry’ego N. Cobba, amerykańskiego architekta, który wraz z grupą techników i architektów podróżował po powojennej Europie, przygotowując plany odbudowy. Doskonałej jakości barwne slajdy przez ponad 50 lat pozostawały nieznane. Kilka lat temu Cobb opublikował je w internecie, przez co stały się materiałem powszechnie



Henryk Stażewski, *Ucieczka*, 1947, tempera, płótno, kolekcja prywatna, fot. Bartek Górka

mentów ideologicznych manipulacji i politycznych matactw.

Wystawa *Zaraz po wojnie* jest przy tym także, a może przede wszystkim, poważnym przedsięwzięciem badawczym. Przygotowania do niej trwały kilka lat i wymagały wielu kwerend, poszukiwań i nakładu pracy. Ze znakomitą rezultatem.

dostępnym. I szokującym wizualnością, do której nie przywykliśmy. Wiosna w ruinach, czerwone cegły, bujna zieleń, banalność codzienności. W tych obiektywnych i pozbawionych heroizmu obrazach tkwi jakaś najgłębsza prawda o „tamym” mieście, o czasie „zaraz po wojnie”.

Fotografia jest niesłychanie ważnym i mocnym elementem wystawy. Profesjonalne fotografie Jana Bułhaka, Stefana Rassalskiego, Krystyny Gorazdowskiej, o artystycznych ambicjach, znakomite warsztatowo, ale też fotografie dokumentalne, prasowe czy wydawnictwa albumowe o charakterze propagandowym. Chyba po raz pierwszy wystawa historyczno-artystyczna udowadnia, jak ważnym, kluczowym medium stawała się fotografia. Jak uniwersalne i wszechstronne były jej użycia. I jak obraz fotograficzny przesunął się w rejony sterowanej perswazji politycznej, jak stawał się jednym z instru-

Fotograficzny walor wystawy jest znakomicie wykorzystany w jej oprawie scenograficznej, a właściwie autonomicznej realizacji artystycznej, jaką są wielkie kolaże zrealizowane na ścianach sal wystawowych przez Błażeja Pindora. Tworzą one znakomitą narrację obrazową, świetnie zorganizowaną pod względem stylistycznym i niezwykle atrakcyjną wizualnie.

Wystwa *Zaraz po wojnie* jest przy tym także, a może przede wszystkim, poważnym przedsięwzięciem badawczym. Przygotowania do niej trwały kilka lat i wymagały wielu kwerend, poszukiwań i nakładu pracy. Zaowocowało to świetnie pokazanym warszawskim środowiskiem Klubu Młodych Artystów i Naukowców, które – mam nadzieję – wreszcie zajmie w narracjach dotyczących historii sztuki właściwe sobie miejsce. Zorganizowana przez to środowisko w 1947 roku *Wystawa Plastyków Nowoczesnych* jawi się jako wydarze-

nie donioślejsze od krakowskiej *I Wystawy Sztuki Nowoczesnej* z 1948 roku. A formuła malarska Mariana Bogusza jest chyba jedną z najciekawszych stylistyk owych czasów. Od lat odkrywana jest też Jadwiga Maziarska, ale na tej wystawie zaskakuje tekstylnym obrazem *Samoczynny powód* (1950).

Autorki wystawy prezentując dorobek artystyczny pochodzący z lat tuż po wojnie, skoncentrowały się na trzech postaciach, nieco inaczej niż do tej pory rozkładając akcenty i problemy. Obok wspomnianej Maziarskiej są to Andrzej Wróblewski i Władysław Strzemiński. Ich dzieło jest umieszczone w kontekście kluczowego problemu ówczesnego pola sztuki – problemu realizmu, który, co oczywiste, jest wątkiem głównym całej wystawy. Wróblewski ze swoją koncepcją „realizmu bezpośredniego – piszą autorki – jak i Władysław Strzemiński z »realizmem procesu widzenia«, podejmują próbę sformułowania nowego języka do opisu własnego doświadczenia wojny i powojennej rzeczywistości”. Maria Dąbrowska w powstałym w 1959 roku wstępie do albumowego wydania cyklu *Kamienie krzyczą* napisała, że te ruiny to „złe sny, które śnią się tym, co widzieli zbrodnie”. To, co się widziało, okazuje się fundamentalne, doświadczenie oka jest doświadczeniem prymarnym. W tym kontekście kuratorki osadzają zarówno „powidokową” twórczość Strzemińskiego, jak i obrazy cielesnych defragmentacji Wróblewskiego. „»Świadomość wzrokowa« – najistotniejsze pojęcie *Teorii widzenia* Strzemińskiego – piszą autorki – rozumiane też jako zdolność czerpania wiedzy z rzeczywistości – staje się niezwykle znaczącą kategorią w świecie, którego uniwersum obrazów w znacznym stopniu stanowiły zdjęcia dokumentujące zbrodnie wojenne.”

Zaraz po wojnie to też prezentacja wielowarstwowej ikonosfery codzienności tych lat: nowych koncepcji wzornictwa, niespożytej aktywności Wandy Telakowskiej czy nowoczesnych warszawskich kin. Ważnym jej kontrapunktem jest wrocławska *Wystawa Ziem Odzyskanych* stanowiąca jakby dzieło całościowe tej nowej koncepcji sztuki wielu realizmów i obszaru dyskursu władzy. Każdy z elementów wystawy zasługuje na uwagę i refleksję. Do czego chciałem tylko zachęcić.

Waldemar Baraniewski



Zofia Rydet, *Zapis*, 1978–1990

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
kuratorzy: Sebastian Cichocki, Karol Hordziej
25 września 2015 – 10 stycznia 2016



Zofia Rydet, zdjęcie z cyklu *Zapis socjologiczny*, 1978-1990, dzięki uprzejmości Fundacji im. Zofii Rydet

Autorami prezentowanej na pierwszym piętrze „Emilki” wystawy *Zofia Rydet. Zapis, 1978-1990* są Sebastian Cichocki i Karol Hordziej. Wraz z Marcinem Kwietowiczem, któremu powierzono przygotowanie scenografii wystawy, Cichocki z Hordziejem stworzyli ekspozycję totalną, wykorzystując archiwum zdigitalizowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i zdeponowane w Fundacji im. Zofii Rydet. Wystawa jest jednak czymś więcej niż pochodną uwieńczoną sukcesem procesu digitalizacji tysięcy negatywów. Skala ekspozycji oraz

liczba zdjęć robią kolosalne wrażenie nie tylko na publiczności tłumnie odwiedzającej *Zapis*; obojętni nie pozostają też krytycy sztuki. Entuzjazm wywołany ponownym odkryciem Zofii Rydet jest jak najbardziej uzasadniony i jest owocem precyzyjnych działań kuratorów, którzy udostępnili publiczności dzieło artystki starannie wyselekcjonowane i pozabawione szerszego, rozmywającego kuratorski przekaz kontekstu historycznego. Jakkolwiek arbitralne, celowe działanie kuratorów przyniosło efekt: udało się przepisać na nowo historię artystki i jej dzieł.

Zasadnicza decyzja Cichockiego i Hordzieja polegała na wyniesieniu *Zapisu socjologicznego AD 1978-1990* do rangi *opus magnum* Zofii Rydet. Jeśli do tej pory kuratorzy – włącznie z Urszulą Czartoryską, Adamem Sobotą, Andrzejem Różyckim i Krzysztofem Jureckim – zgodnie uznawali, że *Zapis socjologiczny* wynika z innych, także wcześniejszych i późniejszych cykli fotograficznych Rydet, łączy się z nimi i przenika, to w „Emilce” widz ma do czynienia z dziełem osobnym. Na jednej z dwóch pięćdziesięciometrowej długości ścian tworzących scenograficzne

Być może bazująca na udostępnionym online archiwum prezentacja skanów w postaci wielokanałowej projekcji lepiej współgrałaby z ideą nowej wirtualnej Zofii Rydet, ale za to zawiodłaby oczekiwania wciąż skoncentrowanego na materialności raczkującego rynku fotografii.

osie ekspozycji umieszczono genezę i historię *Zapisu socjologicznego*, ale inaczej niż w wypadku diagramów kontekstualizujących choćby dzieła Andrzeja Wróblewskiego zrezygnowano tu z przywołania innych, być może zbyt humanistycznych, naiwnych, a nawet kiczowatych prac Rydet. Do minimum ograniczono nawiązywanie do relacji artystki ze środowiskiem fotograficznym i – szerzej – „epoką” lat 70. i 80. Odrzucenie nieaktualnych już interpretacji wymagało także stworzenia nowego mitu. Przepisując historię Zofii Rydet, kuratorzy pokazali więc „pierwszą” fotografię *Zapisu socjologicznego*, tę, po której przyszły tysiące kolejnych.

Zastanawiając się, o ileż prostsza byłaby historia sztuki, gdyby skończone dzieła wyskakiwały tak po prostu z głów i notesów artystów dzięki hefaistycznym uderzeniom kuratorów, zatrzymałem się przed dywanem rzuconym na kto wie, czy nie największą i najdłuższą w historii wystawiennictwa polskiego ścianę z karton-gipsu. Przykrywająca powierzchnię boiska sportowego i przypominająca jako żywo realizację Zofii Kulik tapeta składa się z ponad 500 czarno-białych i nielicznych barwnych fotografii. Jeśli zerknąć za będącą leitmotivem wystawy kuratorską megafotościankę, okazuje się, że *Zapis* jest raczej pełnym uskoków pasażem wizualnych sekwencji, które przez autorów składane są niczym wyrazy w zdaniu w sensowną, choć niekoniecznie potwierdzającą stan badań nad twórczością artystki wypowiedź. Ostatecznie, ten kuratorski i scenograficzny popis dla co wrażliwszych odbiorców stanowi zaledwie tło dla prac właściwych: typologii ginących zawodów, okien, papieskich monideł we wnętrzach wiejskich izb, sekwencji zdjęć przedstawiających artystów w swoich pracowniach czy zdjęć luźno umieszczonych w gablotach. W tym miejscu należy nadmienić, że zdjęcia prezentowane na wystawie są w znakomitej większości współczesnymi odbitkami świeconymi z cyfrowych plików. Nieliczne wglądówki (dlaczego nie zdjęcia wystawowe?) wykonane własnoręcznie przez Rydet pokazane zostały w rozrzuconych po

wystawie gablotach, ciesząc – wraz z kilkoma listami oraz dokumentami z epoki – oko koneserów *vintage printów*.

Kontemplując 500 jeszcze świeżutkich odbitek, doskonale rozumiałem muzealników, którym hurtowe drukowanie zdjęć musiało szalenie ułatwić drogę przez mękę wypożyczeń z kolekcji prywatnych i publicznych. Co ciekawe, w wypadku Rydet tę zmuśną pracę już wykonano. Przygotowana przez Fundację Sztuk Wizualnych i kuratorowana przez Karola Hordzieję zgrabna, poparta dogłębną kwerendą, choć niestety mniej efektowna wystawa kilkudziesięciu oryginalnych odbitek Zofii Rydet wędruje od kilku lat po krajowych instytucjach (ostatnio dostępna była w Muzeum Narodowym w Gdańsku). *Zapis* jest więc tylko pozornie pójściem na łatwiznę, a tak naprawdę jest podniesieniem poprzeczki niespotykanym dotychczas w kra-

Zofia Rydet, fot. Jerzy Wołosewicz



jowej – a kto wie, może i światowej – praktyce muzealniczej. Drukowanie nowych zdjęć pozwala również zaspokoić ciekawość i zobaczyć na własne oczy to, czego nie widziała sama artystka. Możliwy dzięki postępowi technologicznemu i ministerialnym programom skok może oburzać już chyba tylko zatwardziałe wierzących w podmiotowość artysty i materialność fotografii oraz fetyszystów zac zadanych aurą oryginału. Wobec takiej tylko potencjalnej krytyki działania kuratorów łatwo dadzą się obronić sięgnięciem po teorię i filozofię fotografii. Innymi słowy, kuratorzy *Zapisu* postprodukując współczesną Rydet, zadają odbiorcom wciąż palące i z gruntu benjaminowskie pytanie o status dzieła sztuki i potencjał reprodukcji fotograficznej. Zofia Rydet by tego lepiej nie wymyśliła.

Nowa superprodukcja powstała – jak zapewnią kuratorzy – na podstawie notatek pozostawionych przez Rydet, która marzyła w czasach schyłkowego, biednego PRL o wystawie *Zapisu socjologicznego* w tej skali i tym formacie. Trudno dyskutować z rzekomym testamentem artystki, choć należy zwrócić uwagę, że ekspozycja imitujących papier oraz format cyfrowych odbitek stosowany przez fotografkę rozluźnia standardy, do których przyzwyczyli publiczność muzea sztuki eksponujące oryginały. Być może bazująca na udostępnionym online archiwum prezentacja skanów w postaci wielokanałowej projekcji lepiej współgrałaby z ideą nowej wirtualnej Zofii Rydet, ale za to zawiodłaby oczekiwania wciąż skoncentrowanego na materialności raczkującego rynku fotografii. Trudno powiedzieć, co stanie się z tymi pięknymi, choć niesygnowanymi odbitkami po wystawie, ale już teraz nieliczni posiadacze oryginałów mogą z zawiścią patrzeć na powieszony w MSN zdjęcia o niebo lepsze od prac nieudolnie odbijanych przez Rydet w malutkiej, niemal amatorskiej ciemni.

Pasjonujące przepisywanie Zofii Rydet i modelowanie dzieła tak, by odpowiadało współczesnej wrażliwości i kuratorskim strategiom, odbywa się także na innych poziomach. Ciesząc oko wybornymi slajdami prezentowanymi za kotarą ułożoną w przypominającą magazynkę projektora spiralę, myślałem o *Zapisie*, a raczej o amputowanej przydawce „socjologiczny”. Czy z czasem *Zapis* przestał być socjologiczny? Czy w notatkach artystka zmieniła tytuł własnego dzieła? Z opublikowanego w „Art & Business” tekstu kuratorskiego wynika, że decyzję da się uzasadnić odkrytym w trakcie najnowszych badań nad zeskanowanym archiwum podejściem Rydet – podejściem nienaukowym,

niekonceptualnym, pełnym błędów, ślepych uliczek i kompulsywnego gromadzenia motywów. A więc to nie amputacja, tylko obiektywna korekta naiwnej metaforyki i pseudonaukowych ambicji.

Myśląc o czekającej świat sztuki – uzasadnionej! – zmianie tytułów prac wszystkich tych nieszczęsnych artystów antropologów, socjologów i – poza się Boże – filozofów, przechodzę do muzealnego łącznika, gdzie pokazywany jest krótki film. W zarejestrowanej przez Józefa Robakowskiego rozmowie (inaczej niż w znanym z innych ekspozycji dorobku Rydet lubianym przez publiczność i nieco już opatrzonym dokumentem Andrzeja Różyckiego) fotografka podważa status własnej pracy, rytualnie odżegnuje się od sztuki, a nawet ma wątpliwości co do wartości dokumentalnej dzieła. Z jej perspektywy spotkanie z drugim człowiekiem wydaje się dużo ważniejsze, a sama praca fotograficzna jest niejako skutkiem ubocznym doświadczenia egzystencjalnego. Może to ta nadmierna skromność fotografki również pozwoliła kuratorom podejmować śmiało – a jeśli chodzi o dorobek Rydet wręcz rewolucyjne – decyzje? Czy można sobie wyobrazić, że w podobny sposób potraktowałyby sztukę choćby stojącego za kamerą Józefa Robakowskiego? Tymczasem puryfikacja dzieła Rydet doko-

nuje się niemal całkowicie. O innej Rydet przypominają zepchnięte na margines wystawy gabloty i umieszczone w kącie fotograficzne ostańce.

Jak każda dobra wystawa *Zapis* stawia więcej pytań, niż odpowiedzi przynosi. Otwarta pozostaje również zasadnicza kwestia tożsamości bohaterki pokazu. Kim właściwie jest Zofia Rydet? Jeśli wcześniejsze narracje przedstawiały ją jako pionierkę sztuki socjologicznej, niedzisiejszą antropolożkę, maniakalną dokumentalistkę, błędzącą po bezdrożach naiwną konceptualistkę, krytyczkę socjalistycznej modernizacji, skromną koleżankę ze związku fotografików, myślącą o śmierci domorosłą filozofkę egzystencjalną, zapatrzoną w papieża Polaka katolicką mistyczkę i sympatyczną, choć nieco dziwną staruszkę, to edycja Hordzieja i Cichockiego czyni z Rydet gwiazdę mediów i bohaterkę błyskotliwego kuratorskiego projektu. Rydet jako ekran pozwala na projekcje historii własnych i rodzinnych, łączy na warsztatach we wspólnotę bohaterów zdjęć i ich potomków. Rydet umożliwia upragniony powrót do dzieciństwa na wsi i wzmaga zainteresowanie pokolenia czterdziestolatków chłopskimi korzeniami. Rydet jako tryb fotograficzny produkuje fototapy, generuje kolejne zapisy, inspiruje edukatorów, etnografów, dzienni-

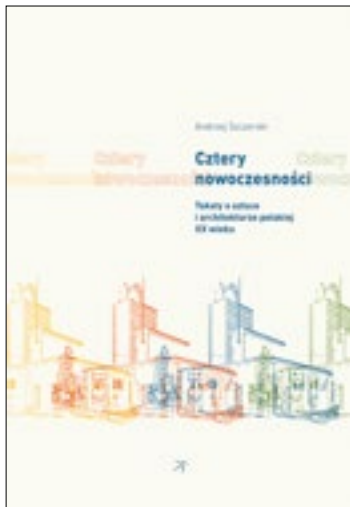
karzy i fotografów. Niewątpliwy i zasłużony sukces drugiej w ciągu dekady działalności Muzeum Sztuki Nowoczesnej wystawy fotografii (po *Wydomowieniu* Ahlam Shibli z 2009 roku) przywraca nadzieję, że nie tylko zdeponowane przy Pańskiej i opracowywane przez Roberta Jarosza archiwa Tadeusza Rolkego i Eustachego Kossakowskiego doczekają się wreszcie prezentacji. Być może mniej brawurowej, ale za to bardziej ludzkiej.

Adam Mazur



Andrzej Szczerski, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*

Wydawnictwo DodoEditor
Kraków 2015



Kiedy czytałem *Cztery nowoczesności*... Andrzeja Szczerskiego, nieprzypadkowo przypomniało mi się dość nieznaczące wystąpienie polityczne sprzed kilku lat. W kwietniu 2013 roku Radosław Sikorski – wtedy minister spraw zagranicznych – wygłosił przemowę na stadionie narodowym w ramach konferencji *W poszukiwaniu nowego Ładu. Architektura, sztuka, wzornictwo, inżynieria i zarządzanie nieruchomościami w budowaniu wizerunku polskiej polityki zagranicznej*. Sikorski mówił wtedy o potrzebie znalezienia polskiego stylu w architekturze i sztuce, który z jednej strony odzwierciedlałby dynamikę współczesnego świata, a z drugiej odwoływał się do rodzimej kultury i tradycji. Nieprzypadkowo były minister odwołał się wtedy do ideałów, których korzenie tkwią jeszcze w Polsce czasów zaborów – w tej powtarzanej przez dziesięciolecia formułce znajduje się prosty i powierzchowny

ideał, do jakiego powinniśmy dążyć, aby stać się krajem uznawanym za nowoczesny, a przy tym nie stracić tożsamościowego fundamentu polskiej historii i kultury. Wydaje się, że Andrzej Szczerski swoją niedawno opublikowaną książką włącza się do szerokiego dyskursu na temat tej specyficznej narodowej fantazji dotyczącej sztuki i architektury.

Cztery nowoczesności to zbiór luźno powiązanych historii z Polski okresu XX wieku, o jasno wyznaczonych celu i założeniach. Szczerski wyznacza swój horyzont narracji modernizacyjnych w Polsce, reprezentowany przez dwa nurty akademickie. Pierwszy to szkoła Jerzego Jedlickiego, która mówi o tym, że Polska została ukonstytuowana na sporze pomiędzy zwolennikami reform a obrońcami tradycji i żadna nowoczesność nigdy w Polsce z tego powodu nie powstała. Jak komentuje Szczerski, radykalna polaryzacja dyskursów

163

w postawie reprezentantów tego nurtu sprawa, że nie widzą oni zjawisk o charakterze jednocześnie tradycyjnym i nowoczesnym godzących obie postawy. Druga szkoła, nazywana antagonisticzną, reprezentuje nurt wiążący się z dyskursem postkolonialnym. Jego zwolennicy twierdzą, że modernizacja w Polsce pochodzi zawsze z zewnątrz i wprowadzana jest na zasadzie instytucjonalnej przemocy, której źródłem jest globalny kapitalizm. Szczerski stawia sobie za cel wyjście poza te dwa, dość arbitralnie nakreślone nurty mówienia o nowoczesności w Polsce, co w efekcie oznacza odwołanie się do przywołanego już fantazmatu o sztuce i architekturze polskiej, która spójnie łączy w sobie nurty uniwersalne i lokalne. Jak mówi autor: „Jeżeli będziemy potrafili odnaleźć w naszym dziedzictwie przykłady oryginalnej i odrębnej interpretacji nowoczesności, docenimy fakt, że modernizacja nie jest pojęciem obcym kulturze polskiej, ale integralną częścią jej historii i teraźniejszości. [...] W konsekwencji, myśląc o dzisiejszej Polsce, będziemy mogli odwołać się do jej nowoczesnej tradycji, a dzięki temu tym bardziej budować jej aktualną, odpowiadającą dzisiejszym realiom, nowoczesność”. Historyczny projekt Szczerskiego jest zatem ściśle związany z problemem tożsamości narodowej i użyteczności naszej historii w dyskursie o możliwych drogach rozwoju

roku, architektura Zakopanego, projekty urbanistyczne Władysława Strzemińskiego dla Łodzi, malarstwo socrealistyczne, twórczość lubelskiej grupy Zamek, architektura luksusu w latach 70. XX wieku, działalność wystawiennicza Ryszarda Stanisławskiego, a także bardziej współczesne przejawy włączania kultury polskiej w twórczość artystyczną i projektową w dobie globalizacji. W każdej z tych mikrohistorii autor stosuje inne pole odniesień teoretyczno-metodologicznych, jednak w większości przypadków zaakcentowane jest ono słabo, choć znaleźć można też fragmenty wręcz ekscesywnego ugruntowania w teorii, jak w rozdziale dotyczącym architektury hotelowej doby PRL. Zakres czasowy, różnorodność tematów i różnice w jakości ich opracowania są tu niestety dużym problemem, jednocześnie cały czas autor odnosi się do zaproponowanej przez siebie wizji sztuki narodowo-universalnej, co lepiej lub gorzej łączy się z samym materiałem. Sama fragmentaryczna forma tekstu utrudnia przeprowadzenie jednorodnego wywodu. Pozytywną stroną takiego zabiegu jest możliwość ukazania w jednej publikacji bardzo wielu wydarzeń różniących się pod względem warunków czasowo-przestrzennych, w których doszukiwać się możemy pewnych cech wspólnych na zasadzie komparatystyki. Negatywnie ocenić można zbyt

do czasu, jak i do samych przedmiotów. Jednak na wspomnieniu globalizmu i lekko negatywnej opinii na temat sposobu, w jaki przedmioty tworzone w tym nurcie odwołują się do polskiej kultury wernakularnej, analiza historyka się kończy. I choć przykłady zdecydowanie nadają się do interesującego zbadania tożsamości Polski na początku XXI wieku, zakończenie przynosi dość suchą listę twórców i faktów. Ciekawe jest chociażby to, czy przedmioty nawiązujące do polskich form wernakularnych rzeczywiście wpłynęły na zmianę postrzegania naszej kultury w kręgach międzynarodowych, czy raczej były jedynie formalnymi zabawami, o znikomym potencjalnie intelektualnym, które wpisywały się w rynkowe trendy danego czasu? Oczywiście można uznać, że rola historyka kończy się na samym przedmiocie i jego najbliższym otoczeniu, ale oznacza to całkowitą rezygnację z aktywnego uczestnictwa w aktualnych przeobrażeniach, którą Szczerski postuluje niejako we wstępie do swojej książki.

Trudno nie odnieść wrażenia, że w wielu przypadkach materiał historyczny, choć świetnie opracowany, jest traktowany w *Czterech nowoczesnościach* powierzchownie, co wiązać można ze wspomnianymi celami, jakie stawia sobie autor już na wstępie. Historia pisana przez Szczerskiego jest historią „ku pokrzepieniu serc”, ma budować tożsamość, rozwijać poczucie narodowej przynależności, udowodnić nam, że mamy powody do dumy. Można zatem uznać, że jest ona odpowiedzią na nurty historii krytycznej i zdecydowanie mniej afirmatywnej, rozwijanej obecnie między innymi na Uniwersytecie Jagiellońskim. Mam poważne wątpliwości, czy pomnożenie nowoczesności z jednej do czterech i pisanie historii przez pryzmat ważnych wydarzeń i wielkich postaci, jest w stanie zmienić *status quo* lub wpłynąć na etyczną postawę czytelników. Zgodnie z treściami zawartymi w eseju *Opożytkach i szkodliwości historii dla życia* Friedricha Nietzschego historii monumentalnej i antykwarycznej zawsze towarzyszyć musi historia krytyczna, tak aby wyjść poza niewinne kontemplowanie wydarzeń i kolekcjonowanie wiedzy jako celu samego w sobie. Celem historii jest praca dla żywej teraźniejszości, jednak nie sposób ulec wrażeniu, że analiza „nowoczesności” i „tożsamości narodowej” to nie droga do rozwiązania problemów teraźniejszości, a jedynie sposób na ich umocnienie.

Adam Przywara

Kiedy i gdzie odnaleźć można oryginalnie nowoczesne wytwory polskiej kultury? Jak się okazuje, właściwie w każdym okresie, niezależnie od sytuacji politycznej czy ekonomicznej, immanentne dla naszego narodu, pełne sił i witalności rozwijały się nurty „tradycyjnie-nowoczesne”.

we współczesnej Polsce. Już na wstępie takie założenie może budzić obawy, jednak warto się przyjrzeć sposobom jego realizacji.

Kiedy zatem i gdzie odnaleźć można oryginalnie nowoczesne wytwory polskiej kultury? Jak się okazuje, właściwie w każdym okresie, niezależnie od sytuacji politycznej czy ekonomicznej, immanentne dla naszego narodu, pełne sił i witalności rozwijały się nurty „tradycyjnie-nowoczesne”. Odnaleźć je możemy na początku wieku XX, w okresie dwudziestolecia międzywojennego, w okresie PRL i w historii najnowszej po 1989 roku. W kolejnych rozdziałach tekstu analizowane są takie zjawiska, jak styl zakopiański, wystawa międzynarodowa w Poznaniu w 1929

ską perspektywę, w której wybrane przypadki są analizowane, często na zasadzie całkowitej autonomii pola sztuki i architektury w stosunku do problemów klasowych, geopolitycznych czy perspektyw emancypacyjnych.

Warto byłoby dokładniej się przyjrzeć jednej z części *Czterech nowoczesności*, potencjalnie najciekawszej i dającej najwięcej możliwości nowych odczytań, czyli rozdziałowi *Nowy wernakularyzm*. Odnosi się on do zwrotnictwa przemysłowego i architektury powstałej po 2000 roku w Polsce, która swoją formą nawiązywała do tradycyjnych polskich wyrobów rzemieślniczych. Do analizy tego zjawiska Szczerski używa pojęcia globalizmu, co ma swoje uzasadnienie zarówno w odniesieniu



Tribute to Jerzy Lewczyński. Warto zapamiętać!

Galeria Asymetria, Dom Funkcjonalny, Warszawa

kurator: Rafał Lewandowski

25 września – 31 października 2015

Kiedy wszystkie oczy zwrócone są ku Zofii Rydet i wystawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej prezentującej ogromny zbiór jej fotografii z serii *Zapis socjologiczny*, w kameralnej przestrzeni funkcjonalistycznej kamienicy mieszczącej Galerię Asymetrię, grupa artystów i kurator wystawy Rafał Lewandowski oddaje hołd innemu wybitnemu członkowi Gliwickiego Towarzystwa Fotograficznego – Jerzemu Lewczyńskiemu. On, absolwent gliwickiej politechniki, inżynier, ona skromna właścicielka sklepika. Jako dwójka zapalonych amatorów spotykali się, przyjaźnili, wymieniali uwagi (Lewczyńskiemu ponoć nazwa *Zapis socjologiczny* zupełnie się nie podobała), chociaż niemal niemożliwe jest znaleźć w ich twórczości jakieś wspólne punkty. Żyli obok siebie, lecz każde z nich we własnym kosmosie. Symbolicznie znów spotykają się teraz w Warszawie, gdzie w MSN podziwiać można kunszt Rydet, a w Asymetrii niewielki, lecz ciekawy pokaz prac Lewczyńskiego i współpracujących z galerią artystów.

Zmarły przed rokiem Lewczyński zostawił w swoim gliwickim mieszkaniu okazałe archiwum składające się z jego własnych oraz znalezionych zdjęć, filmów VHS, na których dokumentował rozmaite wydarzenia, przezroczy, wycinków z gazet i książek. Częścią kolekcji zaopiekowała się kierowana przez Rafała Lewandowskiego Galeria Asymetria, która w przyszłości ma zamiar pracować wokół wszystkich tych materiałów oraz utworzyć instytut imienia artysty, zajmujący się jego dorobkiem.

Wojciech Nowicki pisał niegdyś o Lewczyńskim jako o „fotografie, który dokumentuje życie i wszystko mu jedno, czy aparatem, czy czyjąc ręką”. Oprócz bycia wybitnym fotografem, Lewczyński był więc także zawodowym kolekcjonerem, zbieraczem. Jego zdaniem wszystko było warte zachowania, lecz najwięcej uwagi poświęcał oczywiście fotografii. „Żadnych zdjęć nie należy wyrzucać, bo fotografia to język współczesnej cywilizacji”, zwykł mawiać.

Wystawa *Tribute to Jerzy Lewczyński. Warto zapamiętać!* jest hołdem złożonym wiel-

kiej postaci polskiej fotografii, prologiem do kolejnych działań z jego dorobkiem zapowiadanych przez galerię, lecz także swojego rodzaju przeglądem galeryjnego asortymentu, prezentacją działalności galerii w ramach tegorocznej edycji Warsaw Gallery Weekend. Galeria buduje swój program w oparciu o pracę z klasykami polskiej fotografii XX wieku: Rydet, Dłubakiem, Lewczyńskim, z drugiej strony regularnie prezentując także twórczość reprezentantów młodszych pokoleń jak Anna Orłowska czy Jakub Szerszeń.

W przytulnej przestrzeni Asymetrii z podwójnej okazji: Warsaw Gallery Weekend i sprowadzenia do Warszawy części archiwum Lewczyńskiego zebrano prace artystów reprezentujących różne środowiska i pokolenia, które prace mniej lub bardziej kojarzą się z twórczością Lewczyńskiego. Rafał Lewandowski w skromnym tekście kuratorskim odnosił się do myśli Guy Deborda i ukutego przez niego terminu *dérive* oznaczającego dryf czy swobodne płynięcie bez steru. Jak pisze Lewandowski, „wspólne dryfowanie artysty już nieżyjącego i współczesnych ma służyć takim przemieszczeniom w polu fotografii, by spróbować utworzyć nowe warunki do zakwestionowania jej granic”, a także określić jej „nową psychogeografię”. Dry-

fowanie to odbywa się przez prezentację prac współczesnych artystów podarowanych niejako Lewczyńskiemu, a także fotografii jego autorstwa komentujących te pierwsze.

Znajduje się tu więc kilka dzieł bezpośrednio nawiązujących do spuścizny fotografa, powstałych specjalnie na kuratorowaną przez Lewandowskiego ekspozycję; Anna Orłowska „sportretowała” używany przez artystę powiększalnik, nadając mu bliską abstrakcji formę. Szymon Rogiński, którego indywidualną wystawę prezentowała w tym samym czasie Galeria Piktogram, zdecydował się na działanie z wykorzystaniem jednego ze zdjęć Lewczyńskiego. Fotografie górskiego pejzażu, który przecina rura gazociągu, Rogiński wziął w nawias dwóch własnych zdjęć, sprawiając, że rozdzierająca krajobraz rura przechodzi przez wszystkie trzy kadry, zespalając je w całość.

Nie wszystkie prace wiernie odnoszą się do dorobku Lewczyńskiego, większość z nich to prezentacja zdystansowanego podejścia, swobodnego przetworzenia obecnych w jego twórczości motywów. Tak jest choćby w *Smutku tropików* Tomasza Szerszenia, zdradzającej jego antropologiczne zainteresowania, w którym zdjęcie kilku osób wypoczywających na egzotycznej,

Tomasz Szerszeń, *Smutek tropików*, 2015, fot. dzięki uprzejmości artysty



choć niezbyt zachęcającej plaży zdecydował się połączyć z innym, nieco podniszczonym znalezionym zdjęciem – materiałem tak chętnie wykorzystywanym przez Lewczyńskiego – przedstawiającym grupkę ubranych na galowo dzieci. *Smutek...* zestawiono z kanoniczną pracą Lewczyńskiego *Zamykam i otwieram oczy*. Dwa ujęcia sfotografowanej na tle drewnianej chaty kobiety z kwiatem lilii w dłoni, kolejno z otwartymi i zamkniętymi oczami, powtórzone zostają parami w sekwencyjnym, podwójnym układzie. Fotografie, finalnie biało-czarne, przepełnia melancholia, tak charakterystyczna dla całej twórczości Lewczyńskiego. Można to odczytywać jako opowieść o przemijaniu czy szerzej – życiu według Jerzego Lewczyńskiego, które zaczyna się jako biała karta w lewym rogu kompozycji, stopniowo zapełnia obrazem w całej jego rozpiętości, by następnie pograć się w ciemności.

Szacunek gliwickiego fotografa do różnego rodzaju źródeł bliski jest Mikołajowi Długoszowi. Spotkali się oni już kiedyś zresztą na wspólnej wystawie w bytomskiej Kronice, gdy *Real Photo* Długosza – fotografie z serwisu Allegro.pl, skonfrontowano z *Negatywami znalezionymi w Nowym Jorku* Lewczyńskiego. Podobnie do Lewczyńskiego, konsekwentnie gromadzącego całymi latami cudze zdjęcia, postępuje Długosz, lecz w przestrzeni wirtualnej. Tym razem spotkanie artystów jest dużo skromniejsze – na jednej ze ścian *Asymetrii* oglądać można niepozabawione humoru prace *Git człowiek* Długosza, eksplorujące kulturową figurę samca alfa w dzisiejszej Polsce. Na przechwyconych przez fotografa obrazach widać różnego rodzaju „prawilniaków”, w tym pozującego z psem lidera Ruchu Narodowego, Mariana Kowalskiego. Zebrane przez Długosza fotografie komentuje seria autoportretów Lewczyńskiego z lat 70. pod wspólnym tytułem *Performer*. Strojący miny Lewczyński przedrzeźnia prężących mięśnie mężczyzn, odbierając im resztkę powagi, obnażając ich śmieszność.

Warto zapamiętać! to hołd nie tylko dla fotografa, ale i osoby, człowieka instytucji o niezwykle bogatej osobowości. Ważne jest, tak jak na przykład w *Git człowieku*, charakterystyczne poczucie humoru Lewczyńskiego, zauważalne także w *Człowieku i psie* z 1980 roku, gdzie fotografię elegancją, uśmiechniętej kobiety zestawiono z portretem długowłosego charta afgańskiego. Swoją drogą, dziś tę powstałą zapewne jako żart pracę, rozpatrywać można by w kontekście posthumanistycznym.

Nawiązania do twórczości Lewczyńskiego funkcjonują na wystawie na wielu płaszczyznach: prezentowane są trzy prace Arna Gisingera z serii *Indice* poruszające tematykę pamięci i wspomnień – często naznaczonych traumą. Na chłodnych, dokumentalnych fotografiach Gisingera krucha pamięć występuje pod wieloma postaciami: staruszka na plaży ściskającego w dłoni zdjęcie, tablicy informującej o historycznej siedzibie Gestapo czy zbiorze naznaczonych historią przedmiotów: harcerskiej przypinki, łyżki, dziennika, niedbale wykonanego z tkaniny pieska. Z drugiej strony poruszane są także tematy mniej oczywiste, jak na przykład w złotych kolażach Yana Tomaszewskiego *Silesia Time Capsule* nawiązujących do okultystycznych zainteresowań Lewczyńskiego.

Archiwum fotografa prezentowane jest w *Asymetrii* jako meblościanka, przeniesiona z jego gliwickiego mieszkania we wnękę galerii. Na jednej ze ścian oglądać można także czarno-białe fotografie Błażeja Pindora dokumentujące przenosiny dobytku. Nie wygląda może to tak efektownie jak Instytut Awangardy, lecz stanowi swojego rodzaju obietnicę, a pudła z negatywami dają nadzieję na wiele niespodzianek.

Wojciech Nowicki wspominając Lewczyńskiego, przywołał sytuację, gdy ten zagadnięty na dowolny temat wyjmował zawsze ulotkę, książkę czy fotografię – mówił o sobie, że „był niewolnikiem przedmiotów”. Nie dlatego jednak, że podniecała go sama idea posiadania ich, tworzenia kolekcji. Wszystko, co decydował się do niej włączyć, było dla niego ważne jako

Krzysztof Pijarski, *Przeblysk (analogia) #1*, 2015, fot. dzięki uprzejmości artysty



Archiwum fotografa prezentowane jest w Asymetrii jako meblościanka, przeniesiona z jego gliwickiego mieszkania we wnękę galerii. Na jednej ze ścian oglądać można także czarno-białe fotografie Błażeja Pindora dokumentujące przenosiny dobytku. Nie wygląda może to tak efektownie jak Instytut Awangardy, lecz stanowi swojego rodzaju obietnicę, a pudła z negatywami dają nadzieję na wiele niespodzianek.

nośnik pamięci, wspomnienia – swojego, ukochanego miasta, znajomości. Zbierał wszystko – pocztówki, wycinki, przypadkowe zapiski – co może opowiedzieć o przeszłości, dać wskazówki dotyczące danej epoki, miało dla fotografa ogromną wartość. „1 – zabezpieczyć, 2 – zebrać, 3 – udostępnić”, takie podobno było credo Lewczyńskiego. Za życia wszystko to pieczołowicie realizował, teraz obowiązek ten należeć będzie do Galerii Asymetria. A jest się czym zajmować, bo oprócz przywołanej meblościanki mnóstwo materiałów czeka w magazynie. Archiwum daje także inną

szansę – pozwala zajrzeć do książek, które czytał artysta, posłuchać ważnej dla niego muzyki (jego płyty puszczano zresztą podczas wernisażu). Na jego półkach znajdują się: poradnik Jerzego Buszy *Gawędy o sztuce*, *Opowiadania młodych hutników* czy literatura historyczna o regionie, lecz także książki Andy Rottenberg czy *Kocham fotografię* Adama Mazura.

Warto zapamiętać! to hołd dla niespotykanej energii Lewczyńskiego, który „zamienił życie na fotografię”, jego misji i pragnienia dokumentowania dla przyszłych pokoleń całej otaczającej go rzeczy-

wistości, utopijnego marzenia zarchiwizowania wszystkiego. To także szansa dla artystów na polemikę z nestorem polskiej fotografii, na „podawanie w wątpliwość” jego wizji świata i pośmiertną współpracę z nim, czerpanie z jego wrażliwości i doświadczeń.

Jakub Gawkowski



Piotr Uklański, *Dziś dajemy wam tylko pamięć*

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
2 września – 21 listopada 2015

Piotr Uklański to artysta, który bardzo chce być fotografem. Wystawa w Fundacji Galerii Foksal *Dziś dajemy wam tylko pamięć* umożliwia podziwianie tylko 15, ale za to nowych, starannie wykonanych i oprawionych fotografii. Umieszczone w galerii artefakty prowokują do poszukiwania emocji w nas samych. Po raz kolejny od czasu rozpoczętego w 1997 roku słynnego już dziś cyklu *Radość fotografii* Uklański wskrzesza potoczny język fotograficznego rzemiosła; język, który świat sztuki współczesnej spisał na straty. Czarno-białe i kolorowe zdjęcia wzruszają nie tylko za sprawą tematyki, ale także z powodu rzadko dziś już spotykanej dbałości o formę i technikę wykonania. Przechadzając się po galerii przy ulicy Górskiego, myślałem o tym, ilu znajdzie się koneserów mogących w pełni docenić jakość będącej efektem opanowania techniki otworkowej odbitki żelatynowo-srebrowej przedstawiającej odwrócony niczym w wizjerze aparatu Start kształt architektonicznej bryły zdjętej przez artystę w rejonie Śródmieścia Południowego (*Bez tytułu [Plac Unii City Shopping, Warszawa]*). To właśnie ten finezyjnie odwrócony „otwo-

rek” jako pierwszy przykuł moją uwagę. Pokazując w oryginalny sposób zmieniającą się ciągle stolicę i – szerzej – Polskę, Uklański z zainteresowaniem spogląda na matówkę aparatu, a naciskając spust migawki, stawia w niezręcznej sytuacji swoich wielbicieli, którzy już zawsze, niczym Jason Farago będą uwielbiać go za równie nieskomplikowany, co postminimalistyczny parkiet. Jednocześnie, przestawiając tryb pracy aparatu i momentalnie zamieniając Kodaka na ORWO, artysta bynajmniej nie poddaje się łatwej tęsknocie za tym, co minione. Podobnie jak w swoich poszukiwaniach w obszarze tkaniny, ceramiki czy filmu Piotr Uklański w *Dziś dajemy wam tylko pamięć* zмага się z samym medium, tworząc artystyczny komunikat. Umieszczona na innym piętrze gmachu przy Górskiego przestrzenna, choć powieszona na ścianie niczym obraz instalacja z tworzywa sztucznego wskazuje, że na tej niepokojącej wystawie nie tylko o fotografię chodzi.

Powracając do zdjęć, które mimo wszystko są osią tej ekspozycji, warto zauważyć, że używany przez artystę fo-



Piotr Uklański, *Bez tytułu (Pomnik Bohaterów Warszawy 1939-1945, Warszawa)*, odbitka żelatynowo-srebrna, 2015, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal

168 tograficzny tryb (fatalnie wręcz uwodziecielski) przypominać może obcy historii polskiej neoawangardy, a jakże charakterystyczny dla dojrzewającego pod koniec lat 70. pokolenia nowojorskich twórców zapatrzonych w łatwe do powielenia obrazki. Wzbogacony świetną znajomością twórczości mistrzów artysta konstruuje pozytywny obraz kraju składający się być może na coś o kształcie doskonałego albumu z obowiązkowymi zdjęciami płonących powązkowskich zniczy, jemiół na огоłoconych z liści drzewach czy spowitej mgłą panoramy Warszawy. Z drugiej strony, trudno przewidzieć, czy dopracowany w szczegółach idealny *Polish Photobook* Uklańskiego ma szansę przebić budzącą

do tej pory emocje wśród kolekcjonerów publikację *The Nazis* w edycji Patricka Freya. Z pewnością cykl Uklańskiego, którego fragment pokazano w galerii przy ulicy Górskiego, ciekawie rozwija i dopełnia wszystkie wątki obecne w kręgu Pictures Generation czy w bardziej pocztówkowych realizacjach duetu Fischli und Weiss, a do tego nawiązuje dialog i niejako mimochodem nicuje *La Vue* Zbigniewa Libery.

Ułożone przez artystę niczym mieniący się barwami bukiet obrazu prowadzą nas do miejsca, gdzie tkwi Piękno – do labiryntu naszego cynizmu. Nowe fotografie Uklańskiego uwodzą poszukujących w galerii sztuki wizualnej rozkoszy i odrzucają łaknących taniej podniety. W nowym cyklu

artysta jest skupiony i wyciszony, a dzieła przezeń prezentowane – choć niewielkich rozmiarów – osiągają najwyższy poziom. Uklański nie ma potrzeby szokowania, ale i nie wraca do czerpanej wcześniej garściami prostej radości przedstawiania i przetwarzania. Wszak artysta pozbył się „autentyczności” już dawno temu. A jednak te zdjęcia są prawdziwe. Osiągnięta przez Uklańskiego głębia wynika z opanowania do perfekcji trybów funkcjonowania aparatu fotograficznego połączonej z ła-twością poruszania bliskiego jego sercu tematu Polski. Nieprzypadkowo przecież to właśnie ojczyzna jeszcze raz stała się istotnym motywem dla przebywającego od ponad 20 lat na emigracji w Stanach Zjednoczonych artysty. Wnikając w naturę polskiego pejzażu i doceniając jego piękno, Uklański mierzy się z wielką tradycją fotografii ojczystej. Ochronne dwustronne lustro „przefotografowywania” jest tu nieobecne, my zaś stajemy twarzą w twarz z podmiotem. Niewprawne oko dostrzeże w drogocennych odbitkach ledwie efekt pracy poważnego fotoamatora, ale każdy choć trochę zaznajomiony z dziełami mistrzów obiektywu z Wilna, Lublina, Lwowa, Krakowa i Wrocławia w lot pojmie, że oto mamy do czynienia raczej z niepoważnym profesjonalistą.

Fotografowanie miejsc związanych z martyrologią narodu polskiego podkreśla tragiczny, jeśli nie romantyczny rys w twórczości Uklańskiego, który wystawą w Fundacji Galerii Foksal udowadnia, że dla Polski najłatwiej jest pracować, a najtrudniej cierpieć. W ten sposób obecna w *Dziś dajemy wam tylko pamięć* radość fotografowania Polski okazuje się powierzchowna, a tuż pod cienką warstwą ulotnej przyjemności wrażliwy artysta skrywa głębię realnego. Mamy nieuleczalną skłonność do błędnego używania lub rozumienia terminu „rzeczywistość” w odniesieniu do fotografii, zdaje się mówić Uklański, dla którego jedynie sama fotografia jest tym, co realne. Polska na zdjęciach artysty – podobnie jak fotografia w ogóle – jest produktem całkowitej alienacji. Co gorsze, to właśnie rażąca alienacja jest źródłem nieskończonej przyjemności, jaką sprawiają nowe fotografie Piotra Uklańskiego.

Adam Mazur



Ewa Juszkiewicz, *Upadek kusi*

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
kuratorka: Agnieszka Rayzacher
4 września – 11 października 2015



Ewa Juszkiewicz, *Bez tytułu (wg Wassilego Kandinskiego)*, 2015, 100 x 120 cm, olej na płótnie, fot. materiały prasowe

Wydaje się, że Ewa Juszkiewicz odkryła złotą formułę malarstwa. Jej obrazy bowiem podobają się chyba prawie wszystkim. Podobają się na przykład Mauriziovii Cattelanowi, który w ubiegłym roku zaprosił artystkę na kuratorowaną przez siebie w turyńskim Palazzo Cavour wystawę *Shit and Die*. Podobają się także w Londynie, o czym świadczy włączenie artystki do wydanej przez ważne wydawnictwo Thames & Hudson książki *100 Painters of Tomorrow* (2014). Jeszcze wcześniej zaś jej malarstwo spodobało się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie Juszkiewicz wystawiano na głośnej wystawie *Co widać* w 2013 roku, a także w Bielsku-Białej, gdzie również w 2013 roku artystka triumfowała na 41. Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2013. Mnie też się zresztą, przynajmniej, malarstwo Ewy Juszkiewicz na swój sposób podoba. To jednak nie wszystko.

Malarstwo Ewy Juszkiewicz podoba się bowiem przede wszystkim publiczności. I to jak się podoba... Świadczyć o tym mogą zachowania i żywe reakcje widzów, których byłem świadkiem na finażu kuratorowanej przez Agnieszkę Rayzacher wystawy prac artystki *Upadek kusi* w Galerii Bielskiej BWA, podczas którego prowadziłem spotkanie z artystką i kuratorką. Spotkanie zostało zorganizowane i odbywało się wokół wydanej z okazji wystawy książki pod tym samym tytułem. Zadawałem pytania o samą wystawę, jej aranżację, znaczenie nowego cyklu malarstwa stworzonego specjalnie na tę okazję, a także o charakterystyczną dla Juszkiewicz strategię powtórzenia, przemalowania, zawłaszczenia obrazu, a także rolę akademickiego portretu w jej twórczości. Zdziwiliby się i byłiby w błędzie ci, którzy sądzą, że cała słuchająca

rozmowy publiczność podzielała moje zainteresowanie w tej materii. Znaczna jej część chciała konkretów, a nie uczonego gadania o potędze wizerunków czy feministycznej, malarskiej apropiacji. Pytała więc o konkrety: wymiary i szczegóły kolorystyczne reprodukowanych w książce, lecz niepokazanych na wystawie obrazów, a także i o to – po powyższych pytaniach pomocniczych – czy można coś jeszcze kupić, czy wszystko – westchnienie – już wyprzedane. Ci, którzy sądziliby, że publiczność żartowała, znów byłiby w błędzie; publiczność wcale nie żartowała. Zwłaszcza ostatnie pytanie było nie na miejscu; można się więc przez chwilę pozżymać. Nie zmienia to jednak faktu, że pełne entuzjazmu i zachwytu pytania o możliwość kupna świadczą o tym, że to malarstwo naprawdę się podoba.

Nie streszczam tutaj przebiegu spotkania z artystką i kuratorką jedynie dlatego, że usiłuję być zabawny i robię sobie żarty z nuworyszy-estetów. Streszczenie to ukazać ma interesujący i zasadniczy dla recepcji twórczości artystki fakt: jeżeli malarstwo Ewy Juszkiewicz podoba się (prawie) wszystkim, to z bardzo różnych powodów. Z jednej strony nieskrywana estetyczna delektacja publiczności, z drugiej zaś instytucjonalny dyskurs. Piękne *versus* mądre, forma przeciwstawiona treści, tam prawda, tu zaś metoda, sztuka siatkówkowa w klinclu ze sztuką mózgową. Ale po kolei.

Na złożonej z dwóch części wystawie pokazanych zostało kilkadziesiąt obrazów i kolaży. W pierwszej części ekspozycji zebrano znane i pokazywane już portrety kobiece. To tworzone na podstawie dawnego malarstwa obrazy, w których artystka zastosowała będące już znakiem rozpoznawczym jej twórczości zasłonięcie, zakrycie lub deformację twarzy reportretowanych osób. Na drugą część wystawy złożyły się prace ze wspomnianego już nowego cyklu, który powstawał specjalnie na wystawę i dla przestrzeni bielskiej galerii. Ostatnie prace artystki, głównie portrety (okazjonalnie pojawiają się także sceny rodzajowe i pejzaż) mimo że wciąż posługują się strategią powtórzenia, wnoszą nowy, konceptualny element do jej twórczości.

Obrazy z nowego cyklu Ewy Juszkiewicz powstawały na bazie archiwalnych

zdjęć zaginionych lub zniszczonych dzieł sztuki. Artystka pracując na dostępnych – czasem wyłącznie czarno-białych – fotografiach, przetworzyła je, malując obrazy nowe, będące jednak powidokami utraconych i niedostępnych dziś dzieł. Nie przywiązywała przy tym znaczenia do formatów oryginalnych prac ani techniki, w której pierwotnie zostały wykonane. Niektóre obrazy są zupełnie nową kreacją, powtarzającą co najwyżej kompozycję pierwowzorów, jak na przykład rewelacyjne płótno tworzone na podstawie czarno-białej fotografii z reprodukcją widzianego ostatnio w 1937 roku i zaliczonego podówczas przez nazistów w obręb sztuki zdegenerowanej *Krajobrazu ze wschodzącym księżycem* Paula Klee – *Bez tytułu (wg Paula Klee)* (2015). Inne zaś, na pierwszy rzut oka, są prawie dokładną kopią jak w przypadku obrazu *Bez tytułu (wg Leopolda Löfflera)* (2015) powstałego na podstawie zaginionej podczas drugiej wojny światowej – i tutaj szczęśliwy zbieg okoliczności, dopiero co odnalezionej – *Dziewczynki z karnarkiem* Leopolda Löfflera. Nie ma wprawdzie w tych malarskich przetworzeniach najsławniejszych zaginionych lub zniszczonych obrazów – jak choćby *Kamieniarzy* Gustave’a Courbeta czy krakowskiego *Portretu młodzieńca* pędzla Rafaela – te bowiem przedstawiały mężczyzn, którym artystka, jak się zdaje, nigdy nie poświęcała zbyt wiele uwagi. Nie brakuje jednak odwołań do obrazów tak kanonicznych, jak *Portret podwójny Elizy Pareńskiej* Stanisława Wyspiańskiego i *Portret kurtyzany* Caravaggia.

Najbardziej interesujący w nowych obrazach artystki wydaje się proces ich powstawania. Nie tyle myślę tutaj o archiwalnym śledztwie, które malarka, jeśli wierzyć tekstom zamieszczonym w towarzyszącej wystawie książce, prowadziła, przystępując do pracy nad cyklem, co raczej



Ewa Juszkiewicz, *Bez tytułu (wg Józefa Simmlera)*, 2015, 130 x 100 cm, olej na płótnie

za ruchem obcego przecież pędzla, symbolowana dokładność kopisty i przemyślane stosowanie wykorzystanych już kiedyś rozwiązań decydują o charakterze tego malarstwa, którego zasadą staje się rodzaj performatywnej maskarady. Maskarady, podczas której artystka odtwarzając i przetwarzając, odgrywa dawnych mistrzów i dokonuje ich wyborów twórczych. Efektem finalnym tych

Banasiaka jako zmęczenie rzeczywistością (artystka w przywoływanej już książce bez oporów przyznaje się do przywiązania do tego rodowodu), zostało już jednak przez Ewę Juszkiewicz przepracowane, stając się istotnym, ale jednocześnie odległym punktem wyjścia. To jednocześnie malarstwo na tyle bogate wizualnie, że niepotrzebujące, jak się zdaje, tak rozbudowanego dyskursywnego alibi, jakie nadano mu zarówno na bielskiej wystawie, jak i w tekstach pomieszczonych w towarzyszącej jej książce. W tym momencie należy wrócić do zarysowanego już rozdźwięku pomiędzy estetyczną przyjemnością publiczności a instytucjonalną potrzebą dyskursywnego wykładu, którego celem jest dowiedzieć, że obrazy nie tylko są ładne, ale i bardzo, bardzo mądre.

Byliby bowiem zawiedzeni ci, którzy sądzą, że wystawę malarstwa laureatki Grand Prix jednego z ważniejszych w kraju konkursów malarskich, zwyczajnie wieszają się na białych ścianach galerii. Nie, to zbyt łatwe i banalne. *Upadek kusi* powieszony został, można powiedzieć, połowicznie. To znaczy, prace już pokazy-

Najbardziej interesujący w nowych obrazach artystki wydaje się proces ich powstawania. Nie tyle myślę tutaj o archiwalnym śledztwie, które malarka prowadziła, przystępując do pracy nad cyklem, co raczej o samym akcie ponownego malowania cudzego w jakimś sensie obrazu.

o samym akcie ponownego malowania cudzego w jakimś sensie obrazu, który staje się własnym. To ciągłe powielanie, podążanie

malarskich *reenactment* jest zaś rodzaj malarstwa, które rozwijając się od surrealistycznego impulsu opisanego onegdaj przez Jakuba

wane faktycznie wisiały na ścianach, jednak obrazy z nowego cyklu poustawiane zostały na konstrukcjach zbudowanych z przyniesionych do galerii starych mebli w ten sposób, że tworzyły wraz z nimi jedną, organiczną, jak mogłoby się zdawać, całość. Sterty krzesel i szaf nie były jednak ani rzeźbami artystki, ani jej instalacjami. Mając spełnić – w zamyśle kuratorskim – rolę rodzaju environmentu, były jednak po prostu aranżacją, zwyczajnie niepotrzebnymi w swojej masie scenograficznymi dekoracjami przypominającymi bardziej wystawę sklepową niż przestrzeń galerijną, dosłowną i metaforyczną podpórką dla niepotrzebującego jej, bo „samobroniącego się” malarstwa. Jeżeli do mebli dodać jeszcze cztery poupychane pomiędzy starymi gratami ekrany telewizorów, na których w charakterze ambientu wyświetlane były filmy Godarda, Resnaisa, Skolimowskiego i Truffaut, to otrzymuje się wcale niehomeopatyczną próbę uczonego, dyskursywnego gadania na temat obrazów.

Ta rozbudowana aranżacja sama w sobie była, przyznaję, niezwykle wysmakowana i przyjemna dla oka i pewnie, gdyby ją nieco zredukować i ujarzmić, nie byłoby w niej niczego odstręczającego i wcale bym się nie czepiał, jeśliby sobie pozbawioną pretensji dekoracją pozostała. Nic z tego. Jak można się dowiedzieć z tekstu kuratorskiego Agnieszki Rayzacher: „Ob-

razy wplecione w konstrukcję stworzoną na potrzeby wystawy [...] stanowią jej część, będąc jednocześnie metaforą nietrwałości materialnych obiektów, które ustępując, dają miejsce nowym znaczeniom i ideom. Konstrukcja ta staje się jednocześnie pretekstem do refleksji na temat zmory współczesności, jaką jest nadprodukcja, która dotyczy zarówno przedmiotów codziennego użytku, jak i obiektów artystycznych”. To jednak nie wszystko.

Całej prawdy o malarstwie, której wypowiedzieć nie mogły już stare meble osobiście, można dowiedzieć się dopiero z zawartego we wspomnianej książce tekstu Natalii Siewic. Czym ono nie jest... Otóż „snując własną opowieść o zjawach i cieniach, [...] Ewa Juszkiewicz buduje intymną, afektywną alternatywę wobec procesów instytucjonalizujących historię i wiedzę”, a w „nowych pracach zaprezentowanych w Galerii Bielskiej BWA artystka tworzy widmowe, malarckie archiwum wokół swoich osobistych procesów upamiętniania i polityki żałoby, przywołując wizje, które mogłyby [...] należeć do zbiorowej świadomości”. Mało i niewystarczająco mądrze? Idźmy więc dalej, by zrozumieć wreszcie, że „pochłonięta przez czas i pamięć Juszkiewicz [...] postrzega tę rupieciarnię w taki sam sposób, w jaki żałobnik patrzy na pozostałość po czymś, co utracił, jednocześnie

roztaczając pieczę nad domowym zbiorem wspomnień, którego własny rytm i struktura wpisane są w różnorodność opowieści, traum, znaków i narracji” i czego tam jeszcze chcecie; sami dopiszcie sobie lub dopowiedzcie tę redundantną enumerację pretensjonalnych i pensjonarskich wynurzeń. Proponuję jednak nie dopisywać niczego i czym prędzej zapomnieć o tym, pozał się Boże, dyskursywnym wkładzie w hermeneutykę malarstwa. I nie przywiązując też zbytniej wagi do mebli i filmów, pozostawić to malarstwo samo sobie. Sądzę, że z powodzeniem poradzi sobie bez takich gratów.

Wojciech Szymański



Wyspa 3.0. Mapa i terytorium

Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk
kurator: Grzegorz Klaman
9 października – 15 grudnia 2015

Bachanalia, pokaz grupowy, Modelarnia, 2003,
fot. dzięki uprzejmości IS Wyspa



30 lat działalności zmusza – a przynajmniej powinno – do przeanalizowania dotychczasowych form funkcjonowania ważnej instytucji, jaką Instytut Sztuki Wyspa bez wątpienia jest, i refleksji nad tym. Ta placówka, wcześniej funkcjonująca pod kilkoma innymi nazwami, ma w polskiej i trójmiejskiej sztuce duże znaczenie, dlatego wystawa *Wyspa 3.0* wydaje się naturalnym zwieńczeniem tego okresu.

Trudno jednak pozbyć się wrażenia, że została ona przygotowana w dosyć chaotyczny sposób. W większym stopniu przypomina strumień świadomości szczątków pewnych idei i osób związanych z Wyspą, za to niemal w ogóle jej organizatorzy nie pokusili się o uporządkowanie dotychczasowej działalności i próbę krytycznego spojrzenia na

to, w jaki sposób i z jakimi efektami funkcjonuje. Kurator, Grzegorz Klamana, współtwórca Wyspy, zaznacza, że wystawa będzie regularnie uzupełniana i będzie się zmieniać, co jednak wydaje się mało przekonującym pomysłem.

Ekspozycja w budynku Fundacji Wyspa Progress przynajmniej teoretycznie składa się z dwóch części: prac artystów, którzy byli związani z galerią w różnych momentach jej działalności i dzieł twórców ważnych dla środowiska gdańskiego z ostatnich 30 lat. Zdecydowanie dominują te drugie. Przy wejściu na parterze zwiedzających wita stare zdjęcie Wyspy Spichrzów, która w drugiej połowie lat 80. w niewielkim stopniu różniła się od tego, co znajdowało się tam jeszcze przed kilkunastoma miesiącami. Obok odbywa się pokaz slajdów instalacji z lat 1987–1988, wystawy *Gnosis* (1989), *Gdańsk-Warszawa* (1989), *Seminarium Projekt Wyspa* (1992) i warsztatów multimedialnych z 1994 roku. To dobre wprowadzenie pokazujące początki tej instytucji, którą wtedy tworzyły jeszcze nieformalna grupa artystów pogłębiających swoje fascynacje land artem. Funkcjonując pośrodku miasta na ziemi niczyjej, odciętej od najważniejszych szlaków Głównego i Starego Miasta Wyspa zrodziła się na wyspie, stąd w końcu jej nazwa.

Kolejne fotostudy przedstawiają dokumentację prac konkretnych artystów: instalację Mirosława Filonika w kwnach jednego ze Spichlerzy, *System lewitacji* Marka Rogulskiego, pracę Noama Brasławskiego, obrazy Jarosława Fliciańskiego czy *Termofory* Roberta Rumasa. Zdjęcia pozbawione są komentarza, nie układają się w narrację. A chociażby

wspomniana praca Rumasa – figury Chrystusa i Matki Boskiej, rozłożone na Długim Targu i przygniecione dużymi foliowymi workami wypełnionymi wodą – były jedną z najbardziej oddziałujących na lokalną społeczność instalacji (zaskoczeni mieszkańcy w 1994 roku „uratowali” je, zanosząc do pobliskiej kurii). Z wystawy się tego dowiedzieć nie można, wiedzą o tym tylko ci, którzy to wydarzenie pamiętają lub przeczytali o nim gdzieś indziej.

Kształtowanie się krytycznej i społecznie zaangażowanej sztuki to nieodłączny element działalności Wyspy, który chcąc nie chcąc, przejawia się lub koncentruje przy okazji *Pasji* Doroty Nieznalskiej, wystawy, która w Polsce po roku 1989 wywołała najgłośniejszą debatę na temat wolności słowa i cenzury w sztuce. Projekt jest udokumentowany w formie kilku fotografii i towarzyszy mu praca artystki i Grzegorza Klamana *196kk* – on czyta kolejno obraźliwe komentarze z internetu, po każdym uderzając ją w twarz. Ciekawe, jakie efekty przyniosłyby ponowne zaprezentowanie instalacji? Przydałoby się też skonstrastować Nieznalską z Aliną Żemojdzin, która w 2009 roku przygotowała projekt linii kosmetyków (był wtedy prezentowany na wystawie w Wyspie, po usunięciu z CSW Łaźnia), bazujących na tłuszczu ludzkim, co również wywołało żywą dyskusję. Na jej temat nie pada jednak ani jedno słowo, chociaż była uczennicą Klamana.

Materiały telewizyjne pokazują *Piramidę zwierząt* Koziry, *Antropi* Klamana, *Dywan* Józefowicz, a projekt CUKT jest tylko wspomniany. Brakuje tematu kształtowania się pracowni intermediów, nie został też ukazany proces rozwijania się trójmiejskiej sceny

artystycznej w szerszym dyskursie. Opisuje to przecież książka *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* Zofii Tomczyk-Watrak, do której można by nawiązać. Tymczasem – tak jak w tytule – przemilczeń jest zbyt wiele. Dużo jest też prac Grzegorza Klamana, w tym jego pierwsze rysunki, które do narracji kompletnie nic nie wnoszą. Efekt bycia kuratorem wystawy? Wydaje mi się, że do rzeczowej analizy jest potrzebny ktoś, kto spojrzy na to zjawisko z boku. Wtedy może i znalazłoby się miejsce na przełamanie wspominkowego charakteru ekspozycji, chociażby prześmiewczym filmem *Pasja* Kordiana Lewandowskiego z 2011 roku, dotyczącego samego kuratora wystawy. Dystans jest potrzebny.

Na *Wyspie 3.0* brakuje wielu postaci i bytów nierozzerwalnie związanych z tą instytucją i gdańską sceną artystyczną. Nie ma słowa o „Magazynie Sztuki”, o Festiwalu Alternativa, tego jak galeria funkcjonowała na terenie Stoczni Gdańskiej. O przestrzeni – kolebce Solidarności – i jej przemianach opowiada jedynie film *Shipyard 2010-2012* Michała Szlagi, zaczerpnięty z wystawy *Estrangement* z festiwalu Alternativa w 2011 roku. To kolejny ważny punkt na wystawie zapomniany – wystarczy przypomnieć, jak otoczenie terenów postoczniowych zmieniało się wraz z Wyspą, jakim transformacjom to miejsce ulegało, jak Wyspa inicjowała debaty na temat przestrzeni, angażowała się w działalność przy ulicy Jaracza (którą kiedyś oddzielał od galerii mur) czy debatę na temat Nowej Wałowej, która teraz dzieli Młode Miasto na pół. Wystawa sprawia wrażenie, że Wyspa w kontekście stoczni po prostu nie istnieje.

Razi brak ukazania drogi instytucji od działalności wśród spichlerzy, przez ulicę Chlebnicką pod auspicjami Akademii Sztuk Pięknych, po Galerię Wyspa, gdzie obecnie funkcjonuje Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, aż do przeniesienia się na tereny postoczniowe. Jeśli w którymkolwiek momencie pojawia się trop opowieści na ten temat, to tylko w archiwalnych nagraniach Telewizji Gdańsk. Szkoda, bo historia Wyspy równoległe pokazuje, jak rozwijało się społeczeństwo obywatelskie – od działań nieformalnych, przez funkcjonowanie pod kuratelą uczelni i miasta, po realizację projektów jako organizacja pozarządowa.

W jednym z filmów TVP Gdańsk zarysowuje się problem, czy wątki krytyczne mogą być poruszane w galerii finansowanej przez miasto. Czy subiektywizm jest możliwy? A może potrzebne jest całkowite odcięcie od funduszy miejskich? Wyspa jako NGO i tak

Grzegorz Klamana, *Kłęcząca*, w tle: Ryszard Ziarkiewicz, malarstwo na papierze, Baraki – Wyspa Spichrzów, Gdańsk, 1987, fot. dzięki uprzejmości IS Wyspa



z nich korzysta, jednak to temat na wystawie również pominięty. Kolejne elementy ekspozycji pogłębiają odczucie, że brakuje narracji, kierunków i konkretów, a dominuje chaos i brak refleksji. Wartościowe byłoby wzbogacenie wystawy o głosy nie tylko teoretyków sztuki, ale chociażby artystów, aktywistów czy nawet urzędników, których losy przeplatały i przeplatają się z historią Wyspy.

Namiastką ukazania sieci zależności jest tablica znajdująca się przed wejściem na wystawę, która kolejne nazwiska, podmioty i działania łączy w wielki poplątany diagram – uwzględnione są dotychczasowe miejsca, w których artyści działali, festiwale, wydarzenia, wystawy i nazwiska twórców – ale to jedyna, niewystarczająca, próba usystematyzowania działalności Wyspy.

Trochę żal, że 30 lat funkcjonowania tak ważnej instytucji przypomina dosyć chaotyczny zbiór prac, plakatów, ulotek czy dokumentacji poszczególnych wydarzeń. Dla osób, które to miejsce współtworzyły, z pewnością może to być rozczulające wspomnienie, dla młodych, którym *Wyspa* kojarzy się tylko z działaniami w Stocznii, *Wyspa 3.0* jest mozaiką działań, nieopisującą szerzej trajektorii losów tej instytucji, jej problemów i oddźwięku w społeczeństwie. Przypomina trochę wystawę Muzeum Sztuki Współczesnej *Nikt nam nie weźmie młodości* dotyczącej trójmiejskiej sceny artystycznej, prezentowanej podczas tegorocznego festiwalu *Open'er*, która miała z *Wyspą 3.0* kilka punktów wspólnych. Nie zachwycała ze względu na dość utarte ścieżki narracji, ale nie można jej kuratorom odmówić tego, że podjęli próby analizy historycznej i osadzenia działań w jakimkolwiek szerszym kontekście. Trzy dekady Instytutu Sztuki Wyspa na razie nawet tego się nie doczekały.

Jakub Knera



Artyści z Krakowa Generacja 1980–1990

MOCAK, Kraków

kuratorki: Delfina Jałowik, Monika Kozioł

16 października 2015 – 27 marca 2016



Dawid Czycz, *Bez tytułu*, 2015, olej / płótno, 60 x 70 cm

Gdy w Krakowie wszyscy już przywykli do MOCAK-owych wystaw z serii „... w sztuce”, powszechnie żartowano sobie, że ostatnią wystawą z tego cyklu będzie *Błąd w sztuce*, niespodziewanie gruchnęła wiadomość, że MOCAK pracuje nad nową serią ekspozycji. Jak wiadomo, muzeum z Zabłocia nie boi się rozmachu. Nowy cykl skroilo na co najmniej taką samą miarę jak wcześniejszy i w swoje progi zaprasza tym razem całe pokolenie. Seria nosi tytuł *Artyści z Krakowa*. Na pierwszy ogień poszła generacja osób urodzonych w latach 1980–1990. Później przyjdzie czas na roczniki lat 70. i 60.

Trudno pominąć fakt, że tytuł *Artyści z Krakowa* jakoś dziwnie kojarzy się z powiedzeniem o „artystach spalonego teatru”, żyjących wspomnieniem o Piwnicy pod Baranami, przesiadujących w piwnicznych barach wokół Rynku Głównego, w czarnych swetrach, z których co jakiś czas sypie się łupież. Ale cóż, ostatecznie

można na to machnąć ręką – MOCAK nigdy nie zaskakiwał finezyjnymi tytułami. Znacznie gorsze jest to, że pomysł wręcz przeraża swoją prostotą i podobnie jak seria „... w sztuce” jest workiem, do którego wrzucić można wszystko. Jakby zniżał MOCAK do rangi prowincjonalnego BWA, gdzie wystawy organizuje się nie wokół problemów, ale po prostu dla miejscowego środowiska, by mogło nacieszyć się sobą. I tak też odbierać można ten pomysł. MOCAK w krakowskim środowisku nie ma opinii pupila publiczności, zastosował więc strategię ocieplenia wizerunku, przymilania się do miejscowych artystów i zorganizowania im wystawy. Skąd takie przekonanie?

Na pierwszy rzut oka odnosi się wrażenie, że wystawę zorganizowano przyzwoicie, a nawet bardzo przyzwoicie. Kuratorki – Delfina Jałowik i Monika Kozioł – postanowiły wreszcie opuścić MOCAK-owe biura

i zobaczyć, co dzieje się poza muzeum. Ruszyły w teren, przez kilka miesięcy odwiedzając pracownie i przeprowadzając rozmowy z artystami (którym zresztą w większości były wcześniej nieznane pomimo swojej pięcioletniej pracy w dużej, lokalnej instytucji wystawienniczej). W efekcie tych peregrynacji wyselekcjonowały prace ponad 20 twórców – wyraźnie dominuje tu malarstwo, ale znaleźć można też fotografię, wideo, instalację czy mural. Wybrały na ogół bardzo dobre prace, które – jak to zdarza się przy tak dużej wystawie – choć czasem odstają od średniej, to krakowskim rocznikom 1980–1990 wstydu nie przynoszą. W bardzo udany sposób rozmieściły je też w przestrzeni. Przede wszystkim podzieliły je na grupy „twórczość figuratywna” i „twórczość niefiguratywna”, co samo w sobie jest zabiegiem dość topornym, natomiast na duże uznanie zasługuje to, jak kuratorki potrafiły wydobyć wątki kolorystyczne. Układają się one w całe łańcuchy, za którymi podąża wzrok, przechodząc płynnie od jednego do drugiego. Dzięki oszczędności środków aranżacyjnych wystawa staje się bardzo malarska, rozlewając się po przestrzeni MOCAK niemalże jak farby na palecie. Zdarzają się wprawdzie różne kiksy, na przykład z niewiadomych powodów nie doświetlono obrazów Marty Antoniak czy obiektów Michała Stonawskiego, ale całość prezentuje się okazale. Widz przechadza się więc po bardzo subtelnie zaaranżowanej przestrzeni, którą rzadko kiedy w MOCAK wykorzystuje się tak sprawnie. Jest to bardzo smaczna przystawka. Ale na niej niestety trzeba poprzestać – dania głównego nie ma.

Bo jeśli zastanowić się, o czym właściwie jest ta wystawa, to okazuje się, że jest ona doskonale pusta. Pod naskórką estetycznie zestawionych prac nie kryje się zupełnie nic. Wprawdzie kuratorki próbują się mitygować, rzucając dla odwrócenia uwagi stwierdzenia, że mierzą się z „legendą artystyczną miasta, którą od połowy XIX wieku tworzą wybitne talenty”, że „miasto zawsze kojarzono z dobrym malarstwem”, a „wybór prac prezentowanych w MOCAK potwierdza taką opinię”. Kompromitują się jednak tymi napuszonymi sloganami, dodając też jeden mit. Ich zdaniem w realizacjach artystów krakowskich „nie widać zaangażowania społecznego ani politycznego, tak wyraźnego w sztuce artystów urodzonych w latach 60. Wydaje się, że bardziej interesujące dla młodych twórców są poszukiwania meta-

fizyczne, psychologiczne, bazujące na tworzeniu »zakamuflowanych« przedstawień postaci oraz budowanie oryginalnych narezędzi malarskich”.

O każdej tego typu wystawie można powiedzieć, że zabrakło takiego albo innego artysty. Że nie uchwycono jakiegoś tam trendu lub pewne zjawiska nadreprezentowano. Nie chciałbym więc uderzać w te tony. Bajdurzenie o metafizyczno-psychologicznych poszukiwaniach można wybaczyć, bo – że tak się wyrażę – taka

Problem polega na tym, że selekcja prac sprawia wrażenie, jakby kuratorki poprzestały na lekturze turystycznego przewodnika po Krakowie, *Zmęczonych rzeczywistością* Jakuba Banasiaka i drukowanym numerze „Szumu” o młodych zdolnych.

w MOCAK panuje odgórna tendencja. W połowie tak zwanych „podpisów pod obrazkami” pisze się tam o wrażliwości, egzystencji i doświadczaniu skrajnych emocji. Problem polega na tym, że tekst i selekcja prac sprawiają wrażenie, jakby kuratorki poprzestały na lekturze turystycznego przewodnika po Krakowie, *Zmęczonych rzeczywistością* Jakuba Banasiaka i drukowanym numerze „Szumu” o młodych zdolnych.

Tego typu wystawa byłaby świetną okazją do autentycznego zastanowienia się nad tym, jakie problemy dręczą obecnie pokolenie krakowskich artystów urodzonych w latach 80. Bo jest klika takich, które bardziej adekwatnie odnoszą się do tych twórców niż wkładanie ich do trzech szuflad: popularności malarstwa, społeczno-politycznego eskapizmu i świadomości mechanizmów rynkowych. Te tendencje równie dobrze charakteryzują środowisko warszawskie. Zresztą przy odrobinie dobrej woli taka wystawa mogłaby być okazją, żeby głosić tezy odwrotne: Kraków wcale nie stoi malarstwem, tutaj można by zaprosić na przykład Xawerego Wolskiego i Krzysztofa Maniaka (obaj rok po roku zostali laureatami Artystycznej Podróży Hestii za realizacje zupełnie niemalarskie). Kuratorki mogłyby znaleźć również artystów z Krakowa zaangażowanych społecznie, takich jak na przykład Łukasz Surowiec czy Daniel Rycharski, oraz takich, którzy mają gdzieś mechanizmy rynkowe, jak Mateusz Kula czy Mateusz Okoński.

Jałowik i Koziół zdecydowały się jednak użyć brzytwy, żeby przykroić działalność krakowskich twórców do kilku przeżutych frazesów. A wydaje mi się, że dużo ciekawsze byłoby skupienie się na wątkach, które choćby w takiej Warszawie są po prostu nieobecne. Przede wszystkim migracja do stolicy, którą wybrali tacy reprezentanci tego pokolenia jak Agnieszka Polska, Tomasz Kowalski, Bartosz Kokoński i – co zabawne – również obecny na tej wystawie Mikołaj Małek. Kolejnym

wątkiem jest rachityczny lokalny rynek sztuki. Wokół niego można by więc również zorganizować wystawę. Ale już nie zdradzę pomysłu, w jaki sposób to zrobić. Za dużo dobrego.

Wybrnąć z klasą z tego impasu jest chyba trudno z powodu samej pokoleniowej formuły. Generacja artystyczna nigdy nie bywa koherentnym zjawiskiem, ponieważ w jej obrębie funkcjonują zróżnicowane stylizyki, media i tematyka. A jeśli może nawet w przypadku Krakowa takim fenomenem jest, to trudno uznać, żeby kuratorki z MOCAK zaskoczyły pomysłem, który nie pozostawiałby wątpliwości i przekonywałby, że rzeczywiście uchwyciono lokalny charakter pokolenia. W rezultacie zaprezentowały dość grubo ciosaną ideę. Na podobnej zasadzie można by przecież zebrać na jednej ekspozycji prace artystów o kręconych włosach. Tytułu nie trzeba daleko szukać: *Kręcone włosy w sztuce*.

Łukasz Białkowski



Kijewski/Kocur, *Złoty strzał*

Propaganda, Warszawa
25 września – 14 listopada 2015



Kijewski / Kocur, *We Sing Your Body Electric*, 1997, rogi sztucznego byka, dwudziestoczworokaratowe złoto, sztuczna lama, sztuczny wilk, mielone Lego, kości kury, 119 x 40 x 19 cm, dzięki uprzejmości galerii Propaganda

W trakcie tegorocznego Warsaw Gallery Weekend dało się zauważyć pewną prawidłowość. Mianowicie galerie prezentujące przede wszystkim sztukę aktualną pokazały wystawy tyleż bezpieczne, co przewidywalne. Żar można było poczuć natomiast w galeriach, w których duży nacisk kładzie się na awangardę konsekrowaną – wczorajszych buntowników, którzy występują już w roli klasyków. Tak było w lokalu_30 (Józef Robakowski),

Monopolu (Mikołaj Smoczyński, Jacek Sempoliński, Bartosz Kokosiński, kurator Robert Kuśmirowski) i Propagandzie (Kijewski/Kocur). To zjawisko tylko pozornie paradoksalne, że na imprezie handlowej najbardziej drapieżne prace pokazuje stara gwardia – wszak chodzi o prace nieledwie muzealne, galerzyści nie muszą się bać, że wystraszą klientów. Młodzi grzecznie produkują więc mniej lub bardziej formalistyczną „sztukę artystyczną” (by użyć sfor-

mułowania, jakim Janusz Bogucki określił sztukę polską lat 70.), a starzy szaleją. Tak bez wątpienia było w Propagandzie.

Wystawa *Złoty strzał* to przegląd prac w dużej mierze historycznych: odrestaurowanych, a w części zrekonstruowanych (głównie z lat 1996–2001; pokaz całkiem niepotrzebnie uzupełniono o dwie prace z 2014 roku). Obiekty duetu Kijewski/Kocur, przejrzyste wyeksponowane w nie tak wielkiej przeciwieństwie przestrzeni, ciągle robią znakomite wrażenie, mimo że najstarsza praca liczy już blisko dwie dekady. O czym jednak traktują? Instalacje Kijewskiego/Kocur wymykają się łatwej klasyfikacji. Zwykle mówi się, że podejmują temat duchowości – i faktycznie, na wystawie pojawiają się modlące się figurki Mao, ale także złote aniołki, klęczniki i konfesjonały wykonane z klocków Lego, tureckie „oczka szczęścia”, a nawet zamknięta w pudełku siarka. Co jednak robią tam monumentalne dilda, futrzane totemy-pejczy i krzesło elektryczne z aureolą – jednak nie świętego, lecz Świętego, bohatera popularnego serialu? Sprawy *sacrum* niewątpliwie zajmowały ważne miejsce w twórczości duetu, ale równie istotny był obszar *profanum*. A jednak wydaje się, że ta tyleż efektowna, co prosta opozycja nie wyczerpuje odczytań tej niecodziennej sztuki – we wstępie do skromnego katalogu Paweł Sosnowski słusznie zauważa, że twórczość Kijewskiego/Kocur ciągle domaga się konceptualizacji. Z czym więc właściwie mamy tu do czynienia?

Kijewski/Kocur to duet artystyczny stworzony przez Marka Kijewskiego i Małgorzatę „Kocur” Malinowską w 1995 roku (niektóre źródła podają rok 1996). Istniał do śmierci Kijewskiego w 2007 roku. Twórczość Kijewskiego i Malinowskiej z trudem mieści się w konwencjonalnych przebiegach sztuki polskiej ostatnich dwóch dekad. Z jednej strony, wyrastając z lat 80., przejęła typowy dla tego dziesięciolecia ironiczny nawias, ale także skrywające się za nim egzystencjalne napięcie, potrzebę mocowania się z tematami najważniejszymi. Kijewski, członek formacji Neue Bieriemnost, nie tylko te parametry wzmocnił, ale także dodał do nich perspektywę mistyczną (fascynacja Pawłem Flórienskim). Z drugiej natomiast, jest to twórczość przypadająca na okres transformacji ustrojowej – tematyka zwią-

zana z tym procesem to bez wątpienia ślepa plamka historii sztuki polskiej. W tym ujęciu losy duetu to typowy przykład nieporozumień, jakie często stawały się udziałem artystów, którzy wypadali z przewidywalnych kolein sztuki lat 80. w całkowicie nową przestrzeń kolejnej dekady. Wielu się w tej rzeczywistości pogubiło (Koło Klipsa rozpadło się w 1990 roku, Grupa w 1992 roku), inni znacząco przedefiniowali swoją twórczość (Zbigniew Libera, Mirosław Bałka), jeszcze inni twórczo rozwijali wypracowany wcześniej artystyczny idiom, ale w końcu grzęźli, nie znajdując uwagi ani zrozumienia (Luxus). Fakt, że Kijewski/Kocur ciągle nie doczekali się porządnego opracowania, to nie przypadek, ale symptom.

Prace Kijewskiego/Kocur mieszczą się w tym schemacie, ale jednocześnie go przekraczają. Mieszczą, ponieważ ich twórczość spotkało to samo, co innych artystów o podobnych biografiach – zostali zmiażdżeni przez narracje sztuki krytycznej i – trzymając się tego nieszczęsnego terminu (do którego jeszcze wróć) – popbanalizmu. Jednak cechą szczególną duetu jest moment, w którym rozpoczęli oni wspólną działalność – połowa lat 90. Innymi słowy, o wyrazie ich artystycznej biografii stanowi tyleż ciągłość – za sprawą Marka Kijewskiego – co nowy początek. Mamy więc do czynienia z niezwykle interesującą symbiozą starego (lata 80.) i nowego (lata 90.). W związku z tym należy postawić pytanie, czy faktycznie z tej starej rzeczywistości coś do twórczości Kijewskiego/Kocur przesiąkło, czy może jest to zupełnie nowe otwarcie. I jakim językiem o tym mówić?

W krótkim tekście towarzyszącym wystawie w Propagandzie akcent kładzie się na autobiograficzny wymiar twórczości duetu – to odczytanie zasadne, ale z pewnością niewystarczające. Podobnie rzecz ma się z pop artem, którego emanacji poszukiwano w sztuce lat 90. niemal obsesyjnie. Tak było również z twórczością Kijewskiego, czego przykładem jest tekst otwierający katalog jego solowej wystawy retrospektywnej w CSW Zamek Ujazdowski (2008), gdzie mowa jest o „neopopie” i „kulturze pop”. Zgodnie z logiką obszarów peryferyjnych, do lokalnych zjawisk często używa się kategorii wypracowanych w artystycznych centrach. W przypadku lat 90. często był to właśnie pop art (jego polskim odpowiednikiem miały być choćby Luxus, Grupa Ładnie czy – szerzej – „popbanalizm”). Wydaje się, że najważniejszy jednak jest tu nie tyle

sam mechanizm mimikry, ale to, czego tak usilnie wypatrywano – sztuki prawdziwie kapitalistycznej, artystycznego ekwiwalentu dolara, twórczości klasy średniej (najlepiej wyższej). Apogeum tego trendu przypada na rok 1998 i głośną wystawę Andy’ego Warhola w warszawskim Muzeum Narodowym. To wtedy pop art na dobre trafił pod strzechy (charakterystyczne kolorowe pola stanowiły jeden z ulubionych motywów „kreatywnych” pracowników masowo powstających wówczas agencji reklamowych), a sam termin stał się synonimem „zachodniości”. Magdalena Szczesniak stawia tezę, że w postkomunistycznej Polsce wobec braku realnych elit do imitowania, ich miejsce zajęły obrazy – i te pochodzące z Zachodu, i te rodzime, tworzone już po 1989 roku. W związku z tym pop art należy uznać nie tyle za nurt artystyczny, który rzeczywiście starano się poddać reinterpretacji, co za zespół godnych naśladowania obrazów i wizerunków. To jeszcze jeden obiekt westchnień raczkującej klasy średniej – z aspiracjami, ale bez kulturowych kompetencji. Prace duetu Kijewski/Kocur czytam jako przewrotną ilustrację tego zjawiska.

Równoległe miał miejsce proces wielkiego wyparcia: tak zwane społeczne koszty transformacji, bezrobocie, zubożenie społeczeństwa, wykluczenie całych grup społecznych i tym podobne – to tematy, które nie doczekały się osobnej, wyrazistej reprezentacji w polskiej sztuce. W konsekwencji prace, które podejmowały ten temat, ginęły, pozbawione odpowiedniej artykulacji. Jakby krytycy, pisząc o popie, chcieli przesłonić skrzeczącą rzeczywistość, którą widzieli za oknami. Według Freuda „wyparcie zachodzi wówczas, gdy wraz z jakimś nieznośnym wyobrażeniem, które od siebie odrzucamy, gubimy również kawałek rzeczywistości nierozdzielnie związany z tym wyobrażeniem”. Artystyczny projekt Kijewskiego/Kocur ujawnia całą ambiwalencję transformacji – jednocześnie fascynującej, magnetycznej (mit „dzikiego Wschodu”, w którym „wszystko jest do wzięcia”, podnosił na przykład Łukasz Gorczyca z Galerii Raster), jak i obarczanej wielką krzywdą. Ich prace to spektakl dwóch głównych emocji tamtego okresu: ekscytacji zachodnim hedonizmem i wstydu z tego powodu. Olbrzymie dilda oklejone kolorowymi żelkami wprost wiążą konsumpcję z rozkoszą; podobnie osobliwe sadomasochistyczne zabawki-toty: wielkie kości udekorowane pierzem, dwudziestoczworokaratowym złotem, ko-

ściemi kury i mielonym Lego... Jakby artyści odpawali nad nową rzeczywistością rytuał jakiegoś nadwiślańskiego wudu, zamieniając religijność wystaw przykościelnych na kult wróżek, hipnotyzerów (Kaszpirowski!) i „tao Kubusia Puchatka”. Jednak wydźwięk tych prac jest dużo głębszy. To ilustracja typowej dla transformacji wojny – by odwołać się do tytułu książki Beaty Łaciak – postu z karnawałem. To wtedy z jednej strony rozmodlona Polska lat 80. zderzyła się z sex shopami, tańcem erotycznym, agencjami towarzyskimi czy kolorową prasą pornograficzną, z drugiej natomiast była poddawana tresurze wstydu i cielesnej dyscypliny. Prace duetu Kijewski/Kocur doskonale ilustrują to napięcie, uzupełniając tym samym nieco koturnowy język sztuki krytycznej. W tym sensie rozmaite „duchowe” motywy ich twórczości należy widzieć raczej w perspektywie new age’owej pauperyzacji sacrum i plastikowego sacro-polo lat 90. niż faktycznych mistycznych uniesień typowych dla sztuki Kijewskiego z lat 80. Siarkę zamknęliśmy wszak w pudełku – teraz przyszedł czas na miłość i słodycze.

Wystawa *Złoty strzał* potwierdza, że Propaganda to obok Zderzaka najważniejsza bodaj galeria reprezentująca artystów awangardy konsekrowanej lat 80. i 90. – poza duetem Kijewski/Kocur są to Włodzimierz Pawlak, Łódź Kaliska, Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, ale także Stanisław Dróżdż. I to właśnie w tym momencie ujawnia się misyjny aspekt działalności galerii prywatnych, o którym tak lubią mówić przedstawiciele stołecznego środowiska galeryjnego. Żle by się bowiem stało, gdyby prace duetu Kijewski/Kocur trafiły w ręce prywatne, a w konsekwencji – zniknęły z pola widzenia szerokiej publiczności. Propaganda winna zrobić wszystko, żeby te ikoniczne dla polskiej sztuki lat 90. dzieła trafiły do kolekcji muzeów w całym kraju, a w konsekwencji – rozszczelniały dyskurs o sztuce doby transformacji. Realizacje prekursorskie i słabo obecne na rynku – a z takimi mamy tu do czynienia – to nie tylko wielki rynkowy potencjał, ale także wielka odpowiedzialność.

Jakub Banasiak



Trasa M-Z

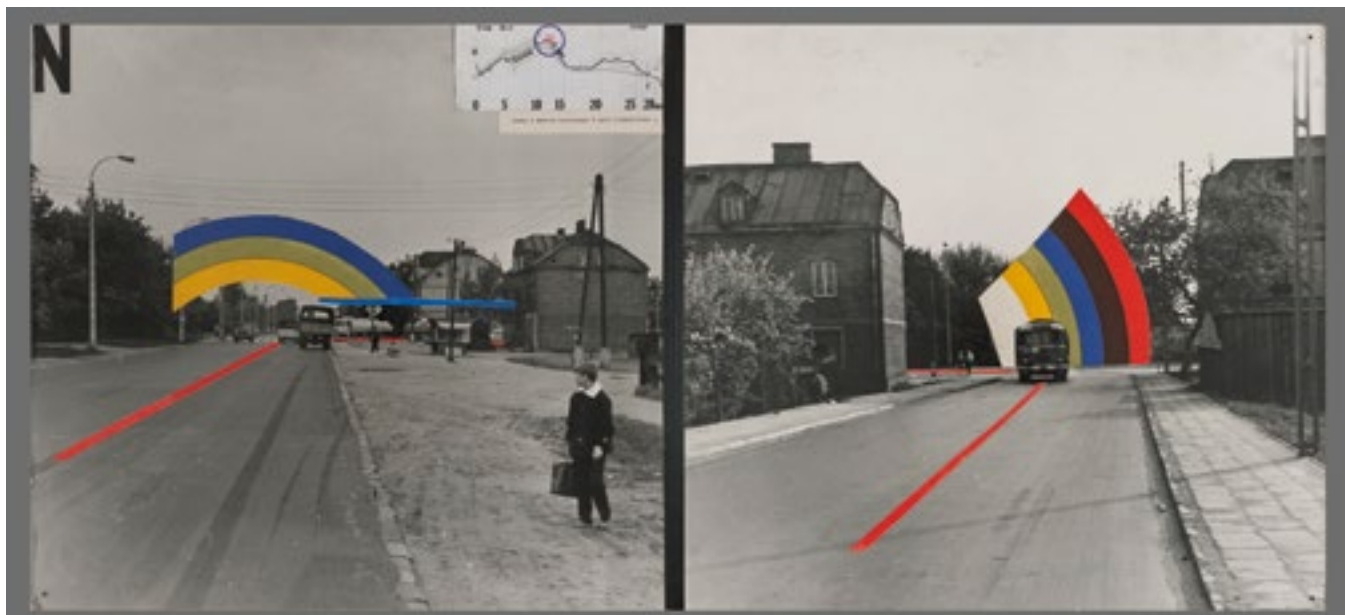
Trasa Muzeum-Zalew Zegrzyński

Estrada sztuki nowoczesnej

Muzeum Narodowe w Warszawie

kuratorzy: Magdalena Nowak, Łukasz Strzelczyk

3 września – 18 października 2015



Roman i Eugeniusz Nygowie,
Propozycje zagospodarowania Trasy Muzeum-Zalew Zegrzyński, 1971,
kolaż, fotografia, druk, tusz, flamaster, papier na sklejce,
50 x 110 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

Któż nie lubi czasem wybrać się do Polski Ludowej? Na oficjalnych zdjęciach modernistycznej architektury, nie mówiąc o pocztówkach, pogoda zawsze jest ładna. W czasach turbokapitalizmu i szalejącego indywidualizmu, rodzących urbanistyczny chaos, lata 50., 60. i 70. jawią się jako era estetycznej dyktatury oświeconych, mających doskonały gust modernistów. Dzisiejszy reklamowy śmietnik zastąpił neony, „witacze” i pierwszomajowe dekoracje projektowane przez niezłych plastyków oraz rzeźby ożywające zestandaryzowane przestrzenie osiedli. Oderwanie od politycznych i środowiskowych uwikłań epoki pozwala coraz odważniej badać dorobek powojennych dekad – kolejni twórcy i zjawiska doczekują się rzetelnych, coraz bardziej zniuansowanych opracowań i interpretacji. Jednocześnie dystans czasowy kusi do tworzenia nowych mitów.

Wystawa *Trasa M-Z. Trasa Muzeum-Zalew Zegrzyński. Estrada sztuki nowoczesnej* w warszawskim Muzeum Narodowym miała potężny mitotwórczy potencjał. Jej tematem była zapomniana artystyczno-urbanistyczna koncepcja połączenia gmachu Muzeum Narodowego z Zalewem Zegrzyńskim, a przecież nie ma lepszego zaczynu legendy niż zapomniany projekt i to jeszcze w takiej skali. Wizję tę (a raczej wizję) stworzyli we wczesnych latach 70. młodzi (to też ważne – mit chętnie karmi się schematem niepokornego młodzieńca) artyści i architekci zaproszeni do projektu przez Mariana Bogusza i Jerzego Olkiewicza. Drogę z szacownej instytucji do miejsca nieskrępowanej rekreacji warszawiaków znaczyć miały plastyczne ingerencje w płaszczyznę jezdni oraz formy przestrzenne i krajobrazowe. Na samym jeziorze lub na jego brzegu rysowano filię Muzeum Narodowego

na potrzeby prezentowania sztuki współczesnej. Pomysły te zostały wystawione w holu muzeum, omówione podczas konferencji, odnotowane przez krytyków i kronikarzy życia kulturalnego, po czym szybko trafiły między bajki. Materiał dosłownie leżał w muzeum i czekał, aż ktoś się nim zainteresuje.

Badawczej rzetelności i wnikliwości kuratorów (Magdaleny Nowak i Łukasza Strzelczyka) oraz smakowi projektantów (Super Super) nie mogłem nic zarzucić. Świetne, surrealistyczne wrażenie zrobiła również towarzysząca wystawie instalacja Katarzyny Przezwańskiej – tafla imitująca szmaragdową wodę ułożona w nieczynnym basenie fontanny na dziedzińcu. Wyciągnięte z muzealnego archiwum projekty Trasy M-Z w pierwszej chwili dostarczyły mi jednak rozczarowania. Ot, zapis tematów i motywów znanych z dziesiątek innych archi-

tektonicznych i artystycznych spekulacji: od zainteresowań dynamicznym, czasoprze-strzennym doświadczaniem sztuki (antycypującym masową motoryzację) po fascynację formami pneumatycznymi. A wszystko to podlane dydaktycznym, typowo modernistycznym sosem – wyjście sztuki z muzeum w codzienną przestrzeń miało być sposobem na ukulturalnianie zwykłych ludzi, *a priori* uznawanych za niewyrobionych. Koncepcję trasy można uznać za typowy produkt epoki również dlatego, że – jak przypomina Emilia Kiecko w katalogu – konstytucja PRL gwarantowała państwu możliwość interweniowania w sprawę „właściwego użytkowania ziemi jako dobra ogólnonarodowego”, co dawało tego typu wielkoprzestrzennym interwencjom sprzyjającą ramę prawno-ustrojową. Nie przypadkiem w tych samych latach Hansen rozwijał stokroć bardziej radykalną koncepcję przebudowy sieci osadniczej całego kraju – Linearnego Systemu Ciągłego.

A jednak warto było nie poddawać się pierwszemu wrażeniu i spędzić więcej czasu na wystawie, a przede wszystkim nad znakomitym katalogiem, uzupełnionym o stenogramy z powystawowej dyskusji. Nie oszukujmy się, materiał ten nie jest na tyle uwodzicielski, by stworzyć fundament kolejnego mitu. Część pomysłów sprzed 40 lat sprawia wrażenie imitacji „prawdziwej” architektury, uprawianej przez artystę patrzącego przez ramię inżynierowi. Błędem byłoby jednak przykładać do prezentowanych koncepcji (nawet do tych, które wyszły spod ręki architektów, jak dmuchane muzeum unoszące się na tafli jeziora) tę samą miarę co do realnego budownictwa. Twórcy trasy nie proponowali skończonych, rzetelnych rozwiązań. Raczej sygnalizowali problemy (na przykład nieczytelność wejścia i ogólną nieprzystępność gmachu muzeum), wskazywali nowe potrzeby, które przed architekturą muzealną stawia sztuka współczesna oraz możliwości alternatywnego odbioru sztuki, przede wszystkim odbioru mimowolnego – w trasie czy nad jeziorem. O umowności propozycji świadczy nonszalancka forma podania większości z nich: kredki, flamastry, nożyczki, klej, skrawki kolorowego papieru. To raczej notatki, etiudy, punkty wyjścia do dalszych dyskusji i spekulacji. W końcu nikt tych projektów nie zamówił. W wyświetlanym na wystawie wywiadzie Teresa Brzósiewicz mówi z rozbrajającą prostotą: „Właściwie nie wiem, po co myśmy to robili”. Zaproszeni przez Bogusza i Olkiewicza – niestrudzonych animatorów życia artystycznego, twórcy dawali się ponieść wyobraźni, nie dbając o trafność swych spostrzeżeń czy przydatność propo-

cji. Natomiast Muzeum Narodowemu inicjatywa ta dostarczyła pretekstu i materiału wizualnego do dyskusji o miejscu gmachu w mieście i sztuki współczesnej w instytucji; dyskusji, która szybko straciła impet.

Dlaczego więc po tylu latach warto było wybrać się w podróż wyimaginowaną Trasą M-Z? Uderzające, że pytania, które stawiali lub przeuczuli twórcy i inicjatorzy projektu, są nadal aktualne. Sztuka w przestrzeni publicznej wciąż chce być czymś więcej niż ozdobnikiem, ale próbując „angażować” widza, wpada niejednokrotnie w pułapkę paternalistycznego oświecania czy zabawiania małuczkich. Budynku muzeum sztuki współczesnej czy nowocześniejszej w Warszawie nadal nie ma, a gdy prawie 10 lat temu zakładano Muzeum Sztuki Nowoczesnej, środowiska artystyczne i architektoniczne były słabo przygotowane do rozmowy o potrzebach takiej instytucji czy jej miejscu w mieście. Z kolei Muzeum Narodowe od czasów „trasy” nie rozbudowało się ani o metr kwadratowy. Stary gmach nadal stoi nieszczęśliwie przy wjeździe na ruchliwy most, na działce kupionej dla instytucji jeszcze za caratu, a muzeum nadal próbuje przezwyciężyć enigmatyczność swojej architektury.

W pokazie *Trasy M-Z* widzę jedną interesującą wskazówkę na przyszłość. Ani zapowiadana jeszcze w czasach Lorentza rozbudowa gmachu Muzeum Narodowego, ani rychłe wchłonięcie sal Muzeum Wojska Polskiego nie zmieniają faktu, że większość zbiorów MNW, setki tysięcy obiektów, pozostanie w magazynach. Wydobyć, opracować i pokazać przez Nowak i Strzelczyka tych kilkudziesięciu luźnych kartek zapelnionych przez mało znanych artystów, pozostałych wycinków i stenogramów uświadamia potencjał drzemiący w tej części zbiorów Muzeum Narodowego, która nigdy nie wyda się godna umieszczenia jej w stałej ekspozycji. To potencjał dziesiątek wystaw czasowych prowokujących do stawiania nowych pytań i odpowiadania na te odwieczne, do obalania mitów i tworzenia nowych kanonów, do mierzenia się z dorobkiem muzeum i jego przyszłością. Ten materiał leży w każdym kącie muzeum – trzeba się schylić, podnieść, opracować, pokazać.

Grzegorz Piątek



Wojna i pokój

Galeria Labirynt, Lublin

kuratorzy: Magdalena Linkowska,

Tomasz Kitliński, Paweł Leszkowicz

11 września – 7 listopada 2015

Jeszcze pod koniec lat 90. wierzyliśmy w sen Francisa Fukuyamy o końcu historii. Wierzyliśmy, że po upadku komunizmu system demokracji liberalnej wraz z rynkowym porządkiem ekonomicznym przyjmie się na całym świecie i zadecyduje o ogólnosiwiatowym pokoju. Nie chcieliśmy wówczas słuchać Samuela Huntingtona, który twierdził, że tak naprawdę wszystko zmierza w stronę konfliktu cywilizacyjnego. Chiny wkrótce pokazały, że demokracja liberalna nie musi być wcale importowana w pakiecie z kapitalizmem i nowoczesnymi technologiami. Także w Afryce nikt nie rozpoznawał demokracji w puszcze Coca Coli. Po ataku na World Trade Center w 2001 roku wiedzieliśmy już, że Zachód nie będzie wzorem dla reszty świata, a wojna w Iraku z 2003 roku uświadomiła nam, że nie powinniśmy wtrącać się w sprawy na Bliskim Wschodzie. W razie czego, mówiliśmy sobie, postawimy dookoła Europy wysoki mur i będziemy starać się niezależnie od reszty świata kultywować naszą małą wysepkę demokracji i dobrobytu. Wojna na Ukrainie jednak pokazała, że nawet tutaj nie jest bezpiecznie, a wielki kryzys imigracyjny związany z wojną w Syrii właśnie zaświadcza, że XXI wiek dopiero się zaczyna i nie ma mowy o żadnym końcu historii.

Chociaż żyjemy obawy o nasze bezpieczeństwo i czujemy, że zbliża się jakieś przesilenie, to jednak trudno nam sobie wyobrazić tradycyjne działania wojenne na zachód od Ukrainy. Być może uspiła nas konsumencka wolność, a może przeuczujemy, że nadchodzące wydarzenia nie mieszczą się w dotychczasowych wyobrażeniach wojny i pokoju. Po obejrzeniu wystawy *Wojna i pokój* w lubelskiej Galerii Labirynt można odnieść wrażenie, że sztuka jeszcze do tego momentu nie dotarła. Temu wrażeniu paradoksalnie trochę winna jest kuratorska narracja próbująca związać z obecną sytuacją geopolityczną wystawę, która z założenia ma charakter podsumowujący i zmierza bardziej do zamknięcia pewnego okresu w polskiej sztuce, niż proponuje spojrzenie wychodzące w przyszłość. Gdy jednak przyjrzeć się „najmłodszym” pracom zgromadzonym na wystawie bliżej, a to od nich przede wszystkim można by oczekiwać nawiązania żywego dialogu z obecną rzeczy-



wistością geopolityczną, to okazuje się, że asumpt do tego wrażenia daje przede wszystkim sama sztuka.

Podstawową tezę zespołu kuratorskiego wystawy *Wojna i pokój* – Magdaleny Linkowskiej, Tomasza Kitlińskiego, Pawła Leszkowicza – jest historyczna konstatacja, zgodnie z którą na początku XXI wieku, a w gruncie rzeczy już od lat 90. XX wieku, mamy do czynienia w Polsce z nową ikonografią militarną. Jest to zmiana niemalże rewolucyjna, ponieważ dotychczas, poza nielicznymi wyjątkami (na przykład Józef Robakowski) w sztuce dominowało myślenie historyczne, martyrologiczne i patriotyczne. Zrodziło się ono w XIX wieku za sprawą między innymi Juliusza Kossaka, Artura Grottgera, Józefa Brandta, Jana Matejki, Maksymiliana Gierymskiego, a kolejne pokolenia artystów obserwujących trudne losy narodu polskiego i polskiej państwowości (między innymi przez Wojciecha Weissę czy modnego ostatnio Andrzeja Wróblewskiego) tylko je utrwały.

Po transformacji ustrojowej na początku lat 90., w sytuacji pokoju, zadowolenia z odzyskania suwerenności i wzrastającego dobrobytu, jak konstatają kuratorzy, zaczyna pojawiać się w sztuce nowe rewizjonistyczne myślenie o wojnie i militarystyce. Artyści przynoszą zainteresowanie z samego doświadczenia wojny na ikonografię i jej medialne reprezentacje i zaczynają je dekonstruować. Jeśli ikonografia wojenna wywodząca się ze sztuki XIX wieku miała zawładnąć wy-

obraźnią widza, to sztuka XXI wieku dąży do analizy i ujawnienia tego zawłaszczenia. Już nie po to, aby uśmierzać traumę, krzepić serca i zagrzewać do walki, ale po to, aby budzić indywidualną odpowiedzialność i antywojenną świadomość. O zjawisku obszernie piszą autorzy tekstów dołączonych do starannie przygotowanego przez galerię katalogu.

To nowe myślenie w sztuce, mimo szlachetnych pacyfistycznych intencji, nie jest jednak wolne od problemów. Odnosząc się do samych reprezentacji, przedstawień, medialnej propagandy, mitologii i ikonografii, stopniowo zwiększa swój dystans i traci punkt odniesienia względem rzeczywistości (to znaczy względem indywidualnego doświadczenia wojny). Może się to wydawać naturalne w kontekście historycznym i politycznym początku XXI wieku, ale w praktyce powoduje, że staje się jednym z elementów tego samego kolorowego zadowolonego z siebie świata mediów i konsumpcji, który poddaje analizie i krytykuje. Po doskonałych pomysłach Artura Żmijewskiego, Zbigniewa Libery czy Krzysztofa Wodiczki jej krytyka staje się stopniowo coraz bardziej standaryzowana, to znaczy przetwarza strategię wypracowaną w latach 90. i na początku 2000 roku. Nie podejmuje też niestety autorefleksji na temat własnego miejsca w świecie, do jakiego się odnosi, choć mogłoby to być naturalną kontynuacją rozważań z poprzednich dekad.

Pozbawione autorefleksji i zbyt zdystansowane jak na temat, który poruszają, wydają się rysunki Mariusza Tarkawiana *366 obro-*

tów (2013–2014) i Huberta Czerepoka *Seanse – okropności wojny* (2009). O wiele bardziej poruszający jest sam Francisco Goya, do którego polscy artyści swoimi rysunkami nawiązują. Cykl obrazów *Aeropiktura* (2006) Czerepoka, namalowany na podstawie lotniczych zdjęć bombardowanych miast, mógłby z powodzeniem wisieć w dziecięcym pokoju urzędowym w stylu Ikea. Obrazy Tomasza Bielaka natomiast w sam raz pasują do dekadentycznej sypialni rodziców. Oddalony od doświadczenia wojny jest także cykl obrazów Bogusława Bachorczyka (na przykład *Zamawiam pod Austerlitz*, 2009), który tworzy z popkulturowych przedstawień coś w rodzaju dziecięcej układanki męskich wojennych tożsamości. Za pracę graniczną w tym kontekście można uznać *Bud* Cezarego Klimaszewskiego, czyli modele statku podwodnego zamknięte w przezroczystych walizkach, reprezentujących filmową ikonę Marlona Brando. W tych pracach więcej już niesproblematyzowanej fascynacji militarystką niż obaw, lęków czy współczucia.

Wiadomo, że fascynacja militarystką jest bliska dziecięcym zabawom w wojnę, że role społeczne przekazywane są za pośrednictwem zabawek i nawet transseksualista potrafiłby włączyć się w zbiorową agresję. Po zabawkach Zbigniewa Libery z lat 90. takie prace jednak niewiele już wnoszą. A jednak Maurycy Gomulicki tworzy *Barbie Holocaust* (2015), czyli różową raketę umieszczoną pod szklaną kopułą, a Hubert Czerepok w instalacji *Little Boy* (2010) konstruuje zabawkę dla

dzieci w postaci modelu bomby atomowej do składania. Strategia zestawiania tego, co niewinne z ikonografią wojenną jest trywialna i została już dawno wyeksploatowana przez różne obszary zajmujące się komunikacją wizualną. Po co więc Joanna Rajkowska w filmie *Progress* (2014) każe małej dziewczynce powtarzać za głosem zza kamery nazwy różnego rodzaju broni, a Anna Kutera w cyklu fotografii *Morfologia aktualnej rzeczywistości* (2008/2009) przedstawia dziewczynkę z różnymi atrybutami przemocy? Wiadomo, że krzywda dzieci nas porusza, a niewinność pozwala wydobyć absurdalność wojny, ale nadużywanie tego może spowodować, że wkrótce sami będziemy mieli ochotę zrobić krzywdę dzieciom, żeby jakoś zdekonstruować tę strategię. Takie pomysły były dobre w latach 90., kiedy dopiero rozpoznawaliśmy przemoc zawartą w schematach kulturowych, mechanizmy działania mediów i neoliberalnej kapitalistycznej propagandy.

Wystawa w lubelskim Labiryncie miała być z założenia przede wszystkim pacyfistyczną wystawą o pokoju. Po kuratorskim researchu okazało się jednak, że ten temat nie cieszy się popularnością i w przeciwieństwie do tematu wojny trudno było znaleźć bezpośrednio poświęcone mu dzieła.

Dzisiaj nie powiedzą one już niczego nowego, natomiast wskażą coś, co szczególnie w temacie wojny jest ważne: cierpienie i poczucie utraty godności.

Zaczyn do takiej refleksji daje sam Paweł Leszkowicz w ostatnim akapicie kuratorskiego tekstu w katalogu. Być może przejście od zdystansowanej pracy nad przedstawieniem do samego doświadczenia pojawić się może dopiero w sytuacji, kiedy sami staniemy w ogniu wojny – zastanawia się autor. Sytuacja wojny przerzuciłaby prawdopodobnie sztukę znowu do świata reportażu, dokumentu i propagandy (ten nurt reprezentuje na wystawie praca Piotra Ślaskiego). Chyba nie o to chodzi. Istotne jest raczej wydobyć potencjału tkwiącego w empatii i znalezienie dla niej aktualnego języka, który pozwoliłby pracować nie tylko na podstawie bezpośredniego doświadczenia, ale także skutecznie analizować sferę kultury symbolicznej, ikonografię i medialne reprezentacje. Znane prace Józefa Robakowskiego, Krzysztofa Wodiczki, Artura Żmijewskiego, Katarzyny Kozyry, Zbigniewa Libery, Zofii Kulik, Mirosława Bałki,

również eksponowane w Labiryncie, przypominają, że taki język jest możliwy. Odnaleźli go także Rafał Jakubowicz, Tomasz Kozak i Grupa Twożywo. Wśród „młodszych” prac warto zwrócić uwagę na film *Świeże wiśnie* (2010) Anny Baumgart podejmujący temat prostytucji w obozach koncentracyjnych. Pobudza on do refleksji na wielu poziomach i doskonale wykorzystuje możliwości filmowego medium, zarazem autoreferencyjny i zdystansowany, empatyczny i głęboko zaangażowany. Takie dzieła dają nadzieję.

Na koniec chciałbym podjąć temat wizji pokoju zaproponowanej przez kuratorów. Tak naprawdę bowiem wystawa w lubelskim Labiryncie miała być z założenia przede wszystkim pacyfistyczną wystawą o pokoju. Po kuratorskim *researchu* okazało się jednak, że ten temat nie cieszy się popularnością i w przeciwieństwie do tematu wojny trudno było znaleźć bezpośrednio poświęcone mu dzieła. Na wystawie *Wojna i pokój* znalazły się więc tylko trzy prace poświęcone pokojowi: *Kwiaty* (2014) ukraińskiej artystki Anastasii Mikhno, przedstawiające ludzi „wyspiewujących” ze swojego wnętrza kwiaty, *Sen* (2015) Mariusza Tarkawiana – specjalnie zamówiony na wystawę duży fresk „utrzymany w konwencji ateńsko-hipisowskiej utopii” – oraz *Pokój dla uchodźczyn i uchodźców* (2015) Tomasa Kitlińskiego i Piotra Brożka – instalacja złożona z książek stanowiących szeroki ideologiczny *background* wystawy, a także wideo, w którym kurator bezpośrednio zachęca uchodźców do przybycia do Polski.

Wizja pokoju przedstawiana w Lublinie trochę zaskakuje. Można przejrzeć książki Zygmunta Baumana, Hannah Arendt, Marii Janion, przeczytać *O wiecznym pokoju* Immanuela Kanta i szeroko otworzyć ramiona dla wszystkich, zachęcając do urzeczywistnienia hipisowskiej idei *flower power*, utopii wolnej miłości, (homo)erotyki, wrażliwości mniejszościowej i harmonii różnorodności. To jest dzisiaj wizja już mocno oddalona od rzeczywistości. Brzmi jak głos nastolatka albo lewicowego nadwrażliwca z lat 70. Ta wizja nie ma już potencjału łączenia, wręcz raczej dzieli i marginalizuje. Okopuje w wojnie światopoglądowej na z góry przyjętej pozycji, potwierdza podziały i umacnia stereotypy (na przykład takie, że artyści to cioty). Nawet jeśli wierzymy w tę wizję i chcielibyśmy doczekać takiego świata, w publicznej dyskusji powinniśmy proponować wspólną formułę pokoju, utopię skrojoną na miarę nas wszystkich.

Łukasz Musielak

Z *Znajomi znad morza*

Gdańska Galeria Miejska
kuratorka: Patrycja Ryłko
31 lipca – 11 października 2015

Letni sezon urlopowy może kusić wizją ogromnej frekwencji, szczególnie w nadmorskim mieście. Wiele instytucji oraz galerii sztuki współczesnej decyduje się wtedy na wprowadzenie lżejszego programu, często obfitującego w znane nazwiska i poświęconego tak zwanym łatwiejszym tematom. Gdańska Galeria Miejska postawiła na prezentację dokonań swojej sceny artystycznej związanej z projektem *Znajomi znad morza* zapoczątkowanym w 2002 roku. Wystawa już samym tytułem odwoływała się do *małany* polskiego plażingu. Ostatecznie nie było tak sielankowo.

Decyzja podjęta przez Iwonę Bigos – była dyrektorkę GGM – dotycząca zaprezentowania twórczości lokalnego środowiska w samym sercu sezonu urlopowego nosi znamiona romantycznego gestu. Szczególnie w cieniu faktu, że była to ostatnia wystawa przez panią dyrektor otwierana. Można tę decyzję odebrać jako próbę podsumowania zakończonej kadencji. Była to wystawa o otwartej formie. W sierpniu pokazana została ekspozycja archiwalna, skupiająca prace i koncepcje powstałe w latach 2002–2004. Jeszcze w trakcie trwania tej wystawy zorganizowany został plener artystyczny nad Motławą, którego efekty przedstawiono miesiąc później w postaci kolejnej ekspozycji. Te wydarzenia odbyły się już pod przewodnictwem Piotra Stasiowskiego, nowego Dyrektora Gdańskiej Galerii Miejskiej.

Iwone Bigos, która prowadziła instytucję od 2008 roku, czyli od samego początku, udało się znacząco powiększyć przestrzeń wystawienniczą. Do siedziby przy ulicy Piwnej dołączyła galeria na ulicy Powroźniczej oraz Gdańska Galeria Güntera Grassa. Jest to bardzo dobry sygnał dla rozwoju instytucji. Iwona Bigos jasno określiła nie tylko infrastrukturę Gdańskiej Galerii Miejskiej, ale i jej kurs. Obróła ona kierunek na lokalność, często zestawioną z kontekstem międzynarodowym.

Znajomi znad morza nabierali rumieńców już przy pierwszym spotkaniu, w sierpniu. W drodze do galerii na ulicy Powroźniczej mijałem Długi Targ, gdzie na lampach porozwieszano zaproszenia na wystawę Damiana Hirsta w CSW Łąźnia. Diamentowa czaszka uśmiechała się szyderczo w mo-



Alicja Karska, *Turyści*,
slajdy barwne, 2003



Andrzej Karmasz, *Bez tytułu*, fotografia, 2015

jej głowie, wystawiając na trudną próbę to, co miałem za chwilę zobaczyć.

Nadmorski ferment twórczy spod znaku Znajomych znad morza zaczynał podobnie jak Young British Artists – od wystawy w postoczniowej hali 89A, ponemieckiej montowni U-bootów. Osoby biorące udział w pierwszej odsłonie cyklu w większości wywodziły się z Pracowni Intermedialnej prowadzonej między innymi przez niedawno zmarłego Witosława Czerwonkę. Należy pamiętać, że Gdańskiem w tamtych latach wstrząsały skandale związane z *Pasją* Doroty Nieznańskiej i odwołaniem Anety Szyłak ze stanowiska dyrektorki CSW Łąźnia. Wydarzenia te dały impuls do pozainstytucjonalnych poszukiwań. Tutaj pojawiają się pierwsze różnice na tle YBA i Znajomych znad morza. Ci pierwsi zaanektowali budynek Zarządu Portu Londyńskiego w sposób bardzo świadomy – wykorzystując schemat *white cube'a* wypracowany przez Charlesa Saatchiego. Nadmorski kolektyw poszedł bardziej w stronę trashowego sznytu, co zostało połączone z prezentacją prac w dużej mierze malarskich. Dzieła sprawiają wrażenie wypadkowej czasów, w których powstały – mieszaną stylistyki wypracowanej przez Grupę Ładnie z punkowymi echami lat 80. Lista artystów była również długa jak w przypadku londyńskiego *Freeze*. W wystawie brali udział: Kuba Bielawski, Monika Dętkoś, Andrzej Karmasz, Tomek Kopcewicz, Marcin Laszczak, Sławek Lipnicki, Mateusz Pęk, Piotr

Rubiecki, Michał Szłaga, Malina Tomaszewska, Adam Witkowski, Ania Witkowska, Sebastian Woźniak i Karolina Wysocka.

To zestawienie najlepiej odzwierciedla ducha ekspozycji w postoczniowej hali. Stworzyli ją ludzie z różnych stron Polski, połączeni lokalną historią i chęcią działania. „Znajomi” działali razem, jednak nie tworzyli jednorodnego środowiska. Brak wspólnej narracji objawiał się przede wszystkim w twórczych poszukiwaniach. W tamtym okresie Michał Szłaga debiutował fotograficznym cyklem autoportretów, w którym wchodził w rolę między innymi księdza, nazisty czy też żyda. Gdzieś obok Jakub Bielawski tańczył w szamańskim transie podczas performansu w hali 89A, a Ania Witkowska malowała syntetyzujące murale. Nie można również zapominać o sztuce wideo, tworzonej pod silnym wpływem wykładowców: Witosława Czerwonki i Wojciecha Zamiary.

Skład Znajomych znad morza zmieniał się przy kolejnych wystawach. Czasami narracja stawała się bardziej konkretna (na przykład ponemieckie i turystyczne wątki w Galerii Aula na poznańskiej ASP), jednak głównym wyznacznikiem kolektywu była zawsze oddolna inicjatywa wynikająca z nieformalnego charakteru grupy.

W tym miejscu objawia się najsilniejszy dysonans powstający między Young British Artists a Znajomymi znad morza. Dla obydwu środowisk równie ważna była kategoria szoku. To pierwsze świado-

mie korzystało z jego narzędzi, natomiast drugie zostało za jego sprawą utworzone – ostatecznie przekuwając traumatyczne doświadczenia w nową rzeczywistość. Grupa YBA brnęła we wstrząsające imaginarium, kiedy Znajomi znad morza użyli ich jako fundamentów pod swój świat.

Wystawa archiwalna prezentowała prace, które powstały w momencie formowania się kolektywu Znajomi znad morza. Kuratorka Patrycja Ryłko, postawiła poprzeczkę wysoko, ponieważ duża część dzieł z tamtych lat już nie istnieje. Narracja w wielu punktach została zbudowana z cieni tamtych wydarzeń, co w takiej sytuacji wydaje się zrozumiałe. Niestety, zabrakło próby przedstawienia kontekstu prac. Jedynym punktem odniesienia jest wideodokumentacja Maliny Tomaszewskiej z pierwszej wystawy w postoczniowej hali.

Na *Znajomych znad morza* zaprezentowana została między innymi flaga *Love* (2002) Sebastiana Woźniaka. Czterometrowej długości oryginał zaginął. Na wystawie brakuje komentarza, chociażby w postaci dokumentacji fotograficznej, do znacznie pomniejszonej repliki. Podobnie jest z pracą *RGB* (2002) Tomka Kopcewicza, która na przestrzeni lat również została zdekompletowana. Obrazy przedstawiające telewizyjne plansze testu kolorów, ciasno zgrupowane w formie wysokiego kwadratu tworzyły chłodno wykalkulowany, kolorystyczny wachlarz. Na Powroźniczej rozbito grupę na mniejsze pasy.

Interesująca w kontekście ostatniej pracy jest przewaga mediów klasycznych nad nowymi oraz wpływ tych drugich na pierwsze. Praca *RGB* nie jest jedyną odwołującą do rzeczywistości wirtualnej sprzed przełomu internetowego. Wyróżniały się tutaj prace Ani Witkowskiej: *Pong Game* (2002–2003) i replika muralu z klubu Mózg (2003) z serii *Folklor człowieka epoki postindustrialnej*. Obydwie prace nawiązują do odchodzącego wtedy świata pikseli. Dzieła te można uznać za cenny komentarz do ówczesnej rzeczywistości. Dostęp do sprzętu audiowizualnego był ograniczony. Paradoksalnie, to co udało się zapisać na ówczesnych nośnikach, w tej chwili jest niemożliwe do odtworzenia.

Na wystawie prezentowano część zachowanych wideo-artów. Najmocniej oddziaływała praca Tomka Kopcewicza swoją formą nawiązująca do dzieł Nama June'a Paika. *TV Piramid* (2002) to telewizor, wyświetlający telewizor, który wyświetla telewizor i tak w nieskończoność. Co ciekawe, praca była cichym

atmosferą początku milenium. Obok starego telewizora stoi drewniany głośnik wykonany przez samego artystę. Ambientalny DIY miesza się ze strukturalnym wideo.

Praca ta mimowolnie została zapowiedzią dysonansów wewnątrz wystawy – nie wszyscy artyści poddali się sierpniowej sielance. Zaowocowało to przeniesieniem ich prac do galerii przy ulicy Piwnej (GGM1), z dala od głównej części wystawy ułożonej w galerii na ulicy Powroźniczej (GGM2). Szkoda, bo *POLITICAL FICTION* (2002–2015) Sebastiana Woźniaka oraz *Po wolności* (2015) Mateusza Pęka i Andrzeja K. Urbańskiego mogłyby jeszcze zyskać na tle zdjęć morza (Michał Szlaga) bądź sadow pokrytych ornamentnymi firanami (Malina Tomaszewska; *Co zrobić, aby cieszyć się owocami*). Zresztą odwracając sytuację, można by sobie wyobrazić na wskroś polityczne flagi Woźniaka komentujące bez ogródek polityczne oraz gospodarcze strategie państw w zestawieniu z wspomnianymi sadami.

człowiek przebrany za niedźwiedzia polarnego. Artystki zrekonstruowały strój i wykorzystały go do wykonania pamiątkowego zdjęcia Znajomych znad morza na placu budowy Muzeum II Wojny Światowej. Historia została ujarzmiona. To wrażenie potęgowało samo przebranie niedźwiedzia polarnego, które znalazło się na wystawie – zachęcając do robienia z nim kolejnych zdjęć pamiątkowych.

Na wystawie dominowała atmosfera wakacyjnej sielanki, która czasami jednak przeradzała się w melancholię. Przeskalowane zdjęcie autorstwa Marcina Laszczaka przedstawiające chłopca w czerwonej bluzie oraz wideo *Momentum* Dominiki Lejman pokazujące mewę zmagającą się z wiatrem koncentrowały w sobie energię upływającego czasu. Jednak nieskończona forma tych prac jeszcze bardziej zwracała uwagę na nieuchronność końca przywoływanych przez nie momentów.

W związku z tym jeszcze bardziej zaskakujące były prace Jakuba Bielawskiego i Macieja Salomona, z których była żywotna siła sztuki naiwnej. Obrazy olejne tego pierwszego pochłaniały zwiedzających swoją totemiczną energią. Natomiast akwarele Salomona *pejzaż/basen/dom* były oczkiem puszczone do widzów – kolejną próbą zatrzymania czasu, tym razem przez odwołanie do dziecięcych rysunków.

Wystawa poplenerowa jest po prostu zbiorem prac powstałych pod wpływem pierwotnej energii – głównej siły napędowej Znajomych znad morza. Trudno tutaj mówić o wspólnych tendencjach bądź manifestach. Kuratorka oraz współpracujący z nią Ania i Adam Witkowsy próbowali obudować całe wydarzenie za pomocą sieci kontekstów i osi narracyjnych. Ostatecznie ekspozycja umyka kategoriom na przykład politycznym czy egzystencjalnym. Energia twórcza w tym przypadku nie okazała się ścisłą wiązką. Wręcz przeciwnie, promieniowała we wszystkich kierunkach.

Trójmiasto ma bardzo ciekawą alternatywę wobec tego, co znajduje się teraz w ścisłym centrum pola sztuki. Pozostaje zatem życzyć nowemu dyrektorowi Gdańskiej Galerii Miejskiej jeszcze większego poświęcenia w budowaniu lokalnej narracji. Tym bardziej cieszy zapowiedź powstania publikacji dotyczącej tamtejszej sceny artystycznej, bo chyba najbardziej potrzebne jest dotarcie do świadomości osób spoza wąskiego środowiska i wyjście naprzeciw „dyskursowi Nieznalskiej”. Jak pisałem powyżej, czasu nie pozostało zbyt wiele.

Marcin Ludwin

Wystawa już samym tytułem odwoływała do polskiego plażingu. Ostatecznie nie było tak różowo – atmosfera wakacyjnej sielanki przeradzała się w melancholię.

hołdem złożonym zmarłemu Witosławowi Czerwonce. Sprzęt, na którym wyświetlano wideo, jest ostatnim, jaki zachował się po Pracowni Intermedialnej.

Ekspozycja archiwalna podgrzała atmosferę przed kolejną odsłoną *Znajomych znad morza*. Prace próbowały oczarować zapomnianym językiem, niestety zwiedzający nie zawsze otrzymali odpowiednie narzędzia do nawiązania kontaktu. Wystawa przede wszystkim pokazuje ogromną potrzebę napisania najnowszej historii „sztuki znad morza”. Pozostało na to niewiele czasu. Przejście w epokę web 2.0 zdezaktualizowało wiele mediów. Znajomi znad morza są ofiarami zapowiadającymi zbliżający się ówczesnie przełom. Ich sposób działania do złudzenia przypomina to, co działo się w tamtym czasie w przestrzeni internetu. Niski budżet, oddolna inicjatywa i atmosfera koleżeństwa spoiły ze sobą wiele indywidualności, doprowadzając do powstania twórczego fermentu.

Dokładnie w tym punkcie rozpoczynaliśmy kolejną wystawę z cyklu *Znajomi znad morza* – patrząc na telewizor marki Sony z pracowni Witosława Czerwonki. Prezentowana w nim praca Adama Witkowskiego emanuje

Sytuacja opisywana powyżej była tylko powidokiem dla zwiedzających, odległym refleksem niepokojów. Podział narracji na dwie wystawy wprowadzał dziwne uczucie spokoju wynikające z przeświadczenia, że wszystko co złe, jest poza naszym zasięgiem. Zaprzeczała temu chociażby praca *Po wolności* poruszająca wątki porozumienia sierpniowego w 1980 roku. Jeszcze nie tak dawno świat teraz oglądany na ekranach tabletów i smartfonów był do bólu realny.

Jednak część wystawy eksponowana na ulicy Powroźniczej nie była zupełnie pozbawiona wątków krytycznych. *Oko na oko* Ani Witkowskiej, czyli efektowny rysunek z żeliwnych spawanych prętów nawiązywał do estetyki lat 70. Obiekt usytuowano na oknie, dzięki czemu korespondował on z tak zwanym *Danziger Eye* – diabelskim młynem pojawiającym się w pejzażu miasta podczas wakacji. Tym samym, przeszłość mogła z dystansu spoglądać na teraźniejszość.

Podobny wydzźwięk miała praca *Pamiętka z Gdańska* Aleksandry Went oraz Alicji Karńskiej. Podstawą pracy było zdjęcie Wiesława Gruszkowskiego zrobione na zgliszczach wojennego Gdańska. Na fotografii pojawia się



Doing the Impossible Light

Galeria Arton, Warszawa
kuratorzy: Marika Kuźmicz, Florian Zeyfang
25 września – 25 listopada 2015

Podczas tegorocznego Warsaw Gallery Weekend odbyło się kilka interesujących wystaw, a jedną z nich była *Doing the Impossible Light*, czyli *Zrobić niemożliwe światło*. Paradoxs zawarty w tytule wystawy miał swoje źródło w pracy Pawła Kwieka, klasyka polskiej awangardy filmowej lat 70. XX wieku, współzałożyciela i członka grupy Warsztat Formy Filmowej. Artysta na czarno-białej fotografii z 1973 roku umieszcza podobiznę lalki z zamkniętym jednym okiem, a pod nią zdjęcie kontaktu i włącznika światła. Ta surrealistyczna praca zaważyła na koncepcji wystawy rozumianej jako refleksja nad medium filmowym. W efekcie odbiorca dostaje film bez filmu, ale za to dużą dawkę rozmyślań nad jego istotą. Kuratorzy Marika Kuźmicz i Florian Zeyfang rozłożyli kinematografię na części pierwsze. Do współpracy zaprosili twórców, których działalność pokrywa się z zainteresowaniami Kwieka, bowiem wystawa pomyślana została jako etap porządkowania archiwum artysty.

Efektem takiego spotkania była między innymi praca otwierająca przestrzeń wystawy, czyli *Lustro* (1972/2014). Łukasz Jastrubczak w 2014 roku w przestrzeni sali kinowej Muzeum Narodowego w Warszawie zrekonstruował pracę dyplomową Kwieka *Lustro* z 1971 roku. W książce porządkującej *œuvre* Kwieka wydanej przez Fundację Arton pierwotny performans opisano w ten sposób: „Film beztaśmowy.

Realizacja polegała na emitowaniu snopu światła z projektora filmowego przy pomocy lustra w różne części wypełnionej widzami sali kinowej. Działanie wykonane po raz pierwszy w Galerii Współczesnej w Warszawie, XII 1971”. W pracy Kwieka znikają fabuła, akcja i bohaterowie. Pozostaje widz i maszyna, za której pomocą projekcja ma szansę zaistnieć w czasie. Dzięki temu, że ta praca stanowi punkt wyjścia, widz zostaje wprowadzony w problematykę dekonstrukcji filmu obecną we wszystkich kolejnych eksponatach.

Refleksja Kwieka kieruje nas ku początkom kina, podobnie jak realizacja Floriana Zeyfanga *Stones* z 2012 roku. Artysta za pomocą analogowego projektora wyświetla kolejne podobizny różnych kamieni. „Klasyczny film opowiada historię obrazami, natomiast film eksperymentalny, awangardowy, zawiesza narrację i odsuwa historię na dalszy plan. Tym samym na plan pierwszy wysuwa się sama wizualność, źródło jego formy” – tłumaczy we wstępie do wystawy Kuźmicz. Według kuratorki praca Zeyfanga odsyła do źródeł kina takich jak *laterna magica*. Rzeczywiście, zanim zaczęto używać kinematografu, ludzie na wiele sposobów starali się połączyć sekwencje obrazów tak, by dawały iluzję ruchu. Jedną z popularniejszych dziewiętnastowiecznych rozrywek była panorama. Trudno sobie to dzisiaj wyobrazić, ponieważ brakuje im wielu efektów specjalnych wspomagających warstwę malarską. Panoramy o tematyce historycznej uzupełniały huk armat, dymy, a nawet prawdziwe ogniska. Widz dostawał się do wnętrza budynku przez specjalny korytarz, który miał wzbudzić w nim uczucie grozy. Platforma, z której oglądał widok, często była obrotowa. Poza tym wspomnienie monumentalnych panoram można było wziąć ze sobą do domu – na miniaturce lub pocztówce.

Projekcja Zeyfanga kieruje myśli odbiorcy ku materialnej stronie filmu. Na niej również skupia się *Footnote (...the earth will have moved)* Rosy Barby z 2015 roku. Jest to obiekt niezwykle estetyczny, wygląda jak miniaturka kontuaru baru w restauracji szkoły filmowej. Na zapętlonym pasku taśmy filmowej artystka zapisuje zdanie. Kieruje uwagę obserwującego ku pierwiastkom tworzącym kino: akcji

Zrobić niemożliwe światło,
Fundacja Arton,
fot. Jagna Lewandowska



i treści. Wprowadza jedynie za pomocą słowa. Litera trawia błonę filmową i trwa na niej bez końca. Przyglądając się treści zdania zapisanego na niej, widz zaczyna rozumieć, że zapętlenie taśmy jest metafizycznie celowe. Tytułowa nieustannie obracająca się ziemia jest właściwą materią każdego filmu.

Podobną refleksję formalną snuje Karl Holmqvist. Jego *Joke Painting* z 2006 roku to czarny ekran z dialogiem w bieli:

– *My son could have done that.*

– *Well, he didn't.*

Artysta redukuje środki filmowe do dialogu. Zatrzymany kadr przywodzi na myśl film niemy, gdzie w przerwach między akcją oczom widza ukazywał się właśnie taki czarny ekran z dialogiem bądź tekstem komentującym akcję. *Joke Painting* to również trafny komentarz do pozornej banalności wykonania sztuki współczesnej. Jak wspomina kuratorka, jeden z gości wystawy zwrócił uwagę, że ktoś mógłby w ten sposób skomentować pracę *Notes on Duration* Anthony'ego McCalla. Efekt tej pracy jest bowiem zadziwiająco prosty – kwadratowa kartka zarysowana ołówkiem, mrowisko kresek. Jak objaśnia w swoim wstępie do wystawy Florian Zeyfang: „W *Notes on Duration* McCall analizuje hierarchiczny podział na sztuki, w których czas nie jest istotnym aspektem – malarstwo i rzeźbę – oraz sztuki, w których odgrywa on kluczową rolę – film, wideo czy taniec”. Podział ten został wprowadzony przez ojca Joachima Winckelmana, konesera, wielbiciela sztuki antycznej, uważanego za jednego z ojców historii sztuki. Zapisana kartka McCalla jest rejestracją czasu, podobnie jak taśma filmowa. To nurt sztuki, która snuje refleksję nad upływem czasu, bliski działaniom między innymi Romana Opalki.

Transpozycję taśmy filmowej na inne medium proponuje nam Martin Ebner w dwóch pracach umieszczonych na wystawie. Są to *timeliny* przeniesione na długie drewniane bale pomalowane w kolory odpowiadające sekwencji konkretnych filmów. Prace te należą do cyklu *Film without Film*, którego tytuł mógłby stać się podtytułem ekspozycji w Galerii Arton. Film bez filmu prezentuje również Anna Kutera. Na fotograficznym autoportrecie pokazuje *Najkrótszy film świata* z 1975 roku, czyli pojedynczą klatkę filmową. To ciekawy portret podwójny artystki, która przygląda się swojej podobiznie umieszczonej na filmie. Akcja rozgrywa się jedynie między nimi dwiema.

Natomiast Tony Conrad we współtworzenie akcji wciąga widza. W pracy bez tytułu pozwala mu przeglądać się w zniekształcającej obraz srebrnej powierzchni,

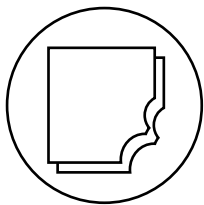
niczym w krzywym zwierciadle z wesołych miasteczek. W rogach lustra zarysowuje markerem kółka, które przywodzą na myśl mocowania szklanych tafli w aktorskich garderobach. Myśli odbiorcy krążą wokół tematu kreowania siebie, grania, ale też współuczestniczenia w filmie. Każdą projekcją publiczność rozpatruje przez pryzmat określonych względem siebie oczekiwań, własnych wspomnień i marzeń. Bez publiczności nie odbędzie się kolejny pokaz. Nie odbędzie się też on bez światła. Ono oświetla jej wizerunek odbity w pracy Conrada, ono pozwala jej dojrzeć obiekty na wystawie, ono naświetla taśmę filmową i z mroku sali kinowej wyłania projekcję.

Doing the Impossible Light to wystawa z gatunku tych, które pobudzają do refleksji. Narracja kreowana przez obiekty tworzy nową historię w głowie odbiorcy. Pretekstem staje się praca Kwieka, która uruchomiła skojarzenia kuratorów i prowokuje nasze własne. Kontekstem filmów bez filmu niech stanie się historia kina, jego jarmarczna tradycja, jego machineria i nieuchwytność, a przede wszystkim awangardowy surrealistyczny eksperyment wyobraźni, do którego wzywa tytuł wystawy. Niech niemożliwe staje się realne.

Anna Miller

Zrobić niemożliwe światło,
Fundacja Arton,
fot. Jagna Lewandowska





Andrzej Szczerski

1

Passo dello Stelvio

2

St Andrews

3

Jerozolima

4Oskar Halecki o Europie
Środkowo-Wschodniej**5**

William Szekspir

6Festiwal Muzyki Polskiej
w Krakowie**7**

Palindromy

8Projektowanie graficzne
XX i XXI wieku**9**

Two Guys Bow Ties

10

Świeże orzechy włoskie



fot. Anna Szweja

Andrzej Szczerski

Historyk i krytyk sztuki, pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykładał na Uniwersytecie Goethego we Frankfurcie nad Menem (2003) i na Uniwersytecie St Andrews w Wielkiej Brytanii (2004). Stypendysta zagranicznych uczelni i instytutów badawczych, między innymi Uniwersytetu Oksfordzkiego, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Monachium i Università per Stranieri w Perugii. W 2009 roku został prezesem Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). W 2013 roku został wybrany na stanowisko wiceprezesa AICA International.

Współautor wystaw *Symbolism in Poland and Britain* (Tate Britain, 2009) i *The Power of Fantasy. Mo-*

dern and Contemporary Art from Poland (Centre for Fine Arts BOZAR, 2011). Kurator wystawy *Modernizacje 1918–1939. Czas przyszły dokonany* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010). Autor licznych publikacji i książek, między innymi *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939* (Łódź 2010) oraz *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku* (Kraków 2015). Juror w konkursach poświęconych sztuce współczesnej.



MIROSŁAW BAŁKA

NERW. KON- STRUKCJA

NERVE.CONSTRUCTION

27.11.2015 — 13.03.2016

POZNAJ SZTUKĘ
JAKIEJ NIE ZNASZ!

SZTUKA



NAJLEPSZA
NA
ZIMĘ!

NASZYM

TEGO JESZCZE NIE BYŁO!

WIEKU



OSTATNIA WYSTAWA
W ZACHEŃCIE!*

RAFAŁ DOMINIK I SZYMON ŻYDEK
ORAZ KOLEKCJE ZACHEŃTY – NARODOWEJ GALERII SZTUKI I FUNDACJI SZTUKI POLSKIEJ ING

12 GRUDNIA 2015 – 31 STYCZNIA 2016

ZACHEŃTA – NARODOWA GALERIA SZTUKI
PL. MAŁACHOWSKIEGO 3, WARSZAWA



* W 2015

