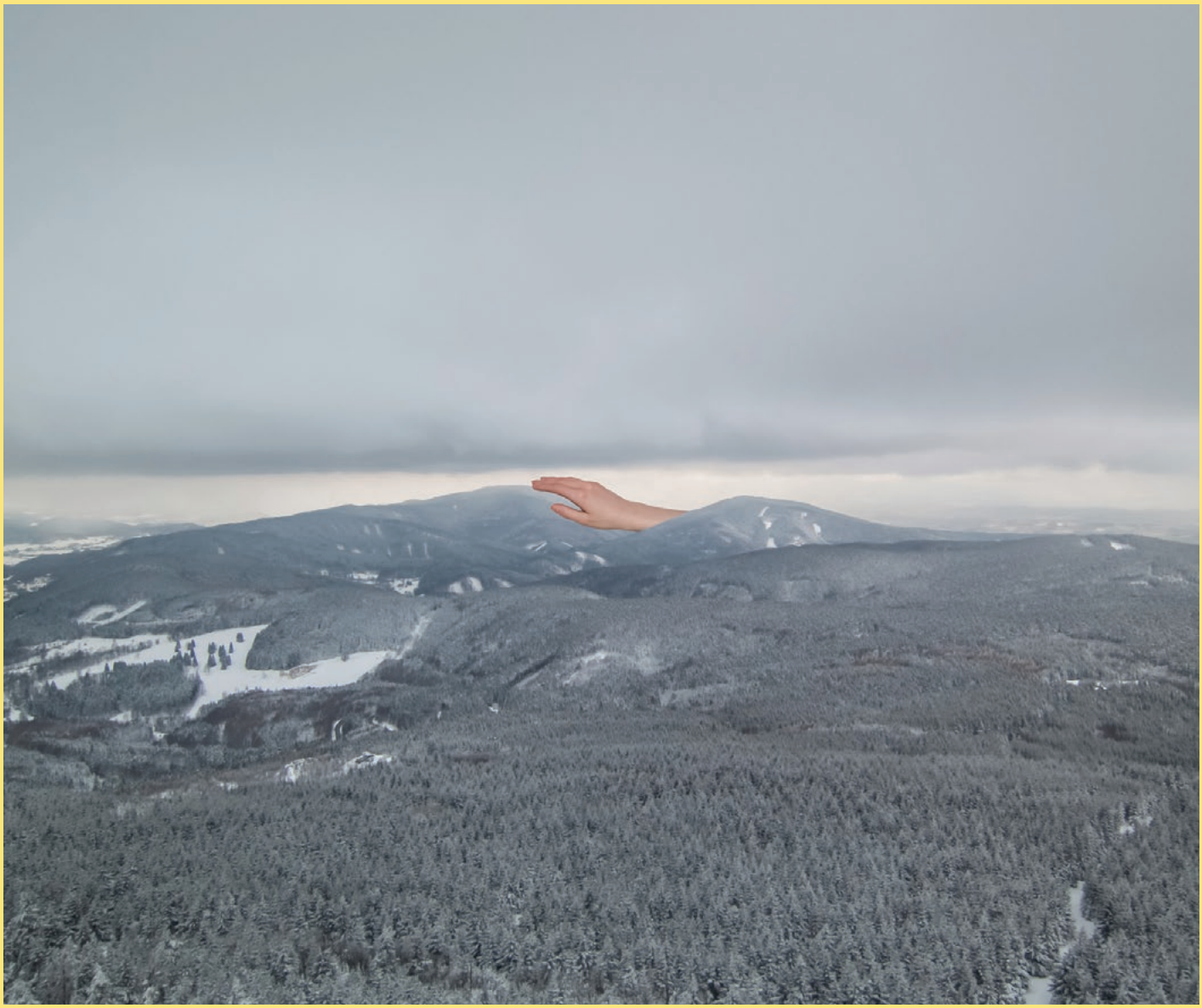
Sztuka w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej

SZUM

„Szum" nr 14
25,00 PLN (w tym 5% VAT)
jesień-zima 2016
ISSN 2300-3391



Jerzy Duda-Gracz

Oleksiy Radynski

Milada Ślizińska

Galeria Foksal

Architektura

ISSN 2300-3391 03
9 772300 339609

Laureaci 15. edycji Konkursu Artystyczna Podróż Hestii

Organizator:

ARTYSTYCZNA PODRÓŻ HESTII

Mecenas:

ERGO HESTIA

Piotr Urbaniec
rezydencja w Nowym Jorku

Olga Kowalska
rezydencja w Walencji

Hanna Dyrcz
nagroda specjalna Prezesa Piotra M. Śliwickiego

Poznaj laureatów jubileuszowej edycji!
www.artystycznapodrozhestii.pl

ERGO Hestia pamiętamy
o społecznych powinnościach biznesu

GRIFFIN ARTSPACE

zaprasza na wystawę

WRO Art Center w **Hali Koszyki**

ćmy, kraby, fluidy

od 12 października
do 30 listopada 2016

AKI INOMATA
– Why not hand over a "shelter" to Hermit Crabs

David Bowen (US) • Michael Candy (AU) • AKI INOMATA (JP)
Paweł Janicki (PL) • Carolin Liebl & Nikolas Schmid-Pfähler (DE)
Akira Wakita (JP) • WROcenter Group (PL) • Shota Yamauchi (JP)

Organizatorzy

WRO ART CENTER

GRIFFIN ARTSPACE

Partner

Koszyki

Współpraca

SZUM

CONTEMPORARY LYNX

Muzeum Jerke

POLSKA AWANGARDA I SZTUKA WSPÓŁCZESNA

MUSEUM JERKE

JERKE ART FOUNDATION

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

Krzysztof JUNG przemiana

kuratorka: Katarzyna Urbańska

Galeria Salon Akademii
21.10—30.11.2016

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Krakowskie Przedmieście 5 (wejście od ul. Traugutta)

wystawa czynna: wt—pt 12—18, sob 12—16

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Mecenat
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Organizator

Współorganizatorzy
salon akademii

Patronat medialny
ams
ASPRACT
O.pl

22-25 WRZEŚNIA 2016
Pałac Kultury i Nauki, Warszawa
Lista artystów / galerii:
www.notfair.pl

Współorganizator
m.st. Warszawa

wystawa

KOSZYCKA MODERNA

Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury
wtorek — niedziela, 10.00 — 18.00
Rynek Główny 25, Kraków

16.09 — 27.11.2016

www.mck.krakow.pl

Międzynarodowe Centrum Kultury
International Cultural Centre

Newsha Tavakolian, Portret z cyklu *Listen*, 2010, fotografia © Newsha Tavakolian

Stefan Gierowski
Z kolekcji Stefana Gierowskiego

16.09.2016-16.10.2015

Newsha Tavakolian

21.10.2016-04.12.2016

Like a Rolling Stone
Warsztat Formy Filmowej

9.12.2016-05.02.2017

ATLAS SZTUKI

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

ORGANIZATORZY

PATRONI MEDIALNI

{CSW} Zamek Ujazdowski

2016

Bank Pekao Project Room

18/02→13/03/2016

Piotr Urbaniec

31/03→24/04/2016

Piotr Skiba

28/04→22/05/2016

Magdalena Franczuk

25/05→19/06/2016

Bartosz Zaskórski

23/06→31/07/2016

Krystian Truth Czaplicki

04/08→11/09/2016

Rafał Żarski

15/09→09/10/2016

Przemysław Branas

13/10→06/11/2016

Anita Mikas

10/11→04/12/2016

Bartosz Kokosiński

08/12→31/12/2016

Uladzimir Paźniak

Bank Pekao PROJECT ROOM

www.csw.art.pl

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

partner projektu

Bank Pekao

patron medialny projektu

NOTES—NA—6 TYGODNI

bęc zmiana

SZUM

patroni medialni CSW Zamek Ujazdowski

dwójka POLSKIE RADIO · gazeta · wyborcza.pl · co jest grane24 · ELLE · ELLE DECORATION · Esquire · STOLICA · artinfo.pl

III TRIENNALE UKRAIŃSKIEJ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

UKRAJINS'KYJ ZRIZ: PRZEOBRAŻENIA

30 WRZEŚNIA – 30 PAŹDZIERNIKA 2016

CENTRUM SPOTKANIA KULTUR W LUBLINIE

PLAC TEATRALNY 1, LUBLIN | WWW.SPOTKANIAKULTUR.COM

SPOTKANIA KULTUR

TRANSKULTURA

ДВИГА

WROCŁAW 2016 Europejska Stolica Kultury

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Joanna Pawlik, *Rozmowa*, 2015, kadr z filmu

WIZYTUJĄCA GALERIA

Galeria Supermarket Sztuki /
Wizytująca Galeria
www.supermarketsztuki.art.pl /
www.tugaleria.pl
Grzybowska 88, Warszawa

Patroni medialni

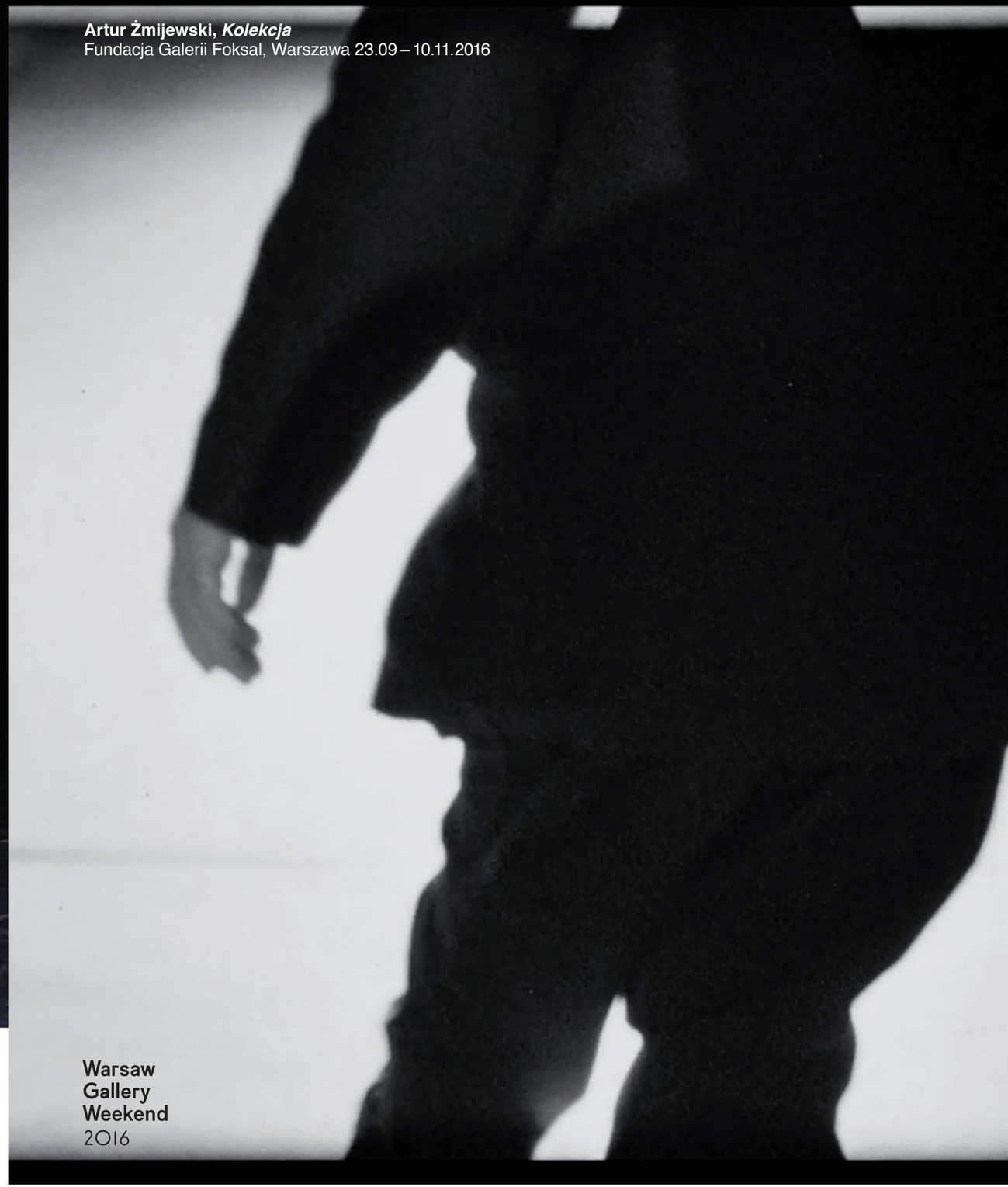
SZUM

artinfo.pl

TVP KULTURA

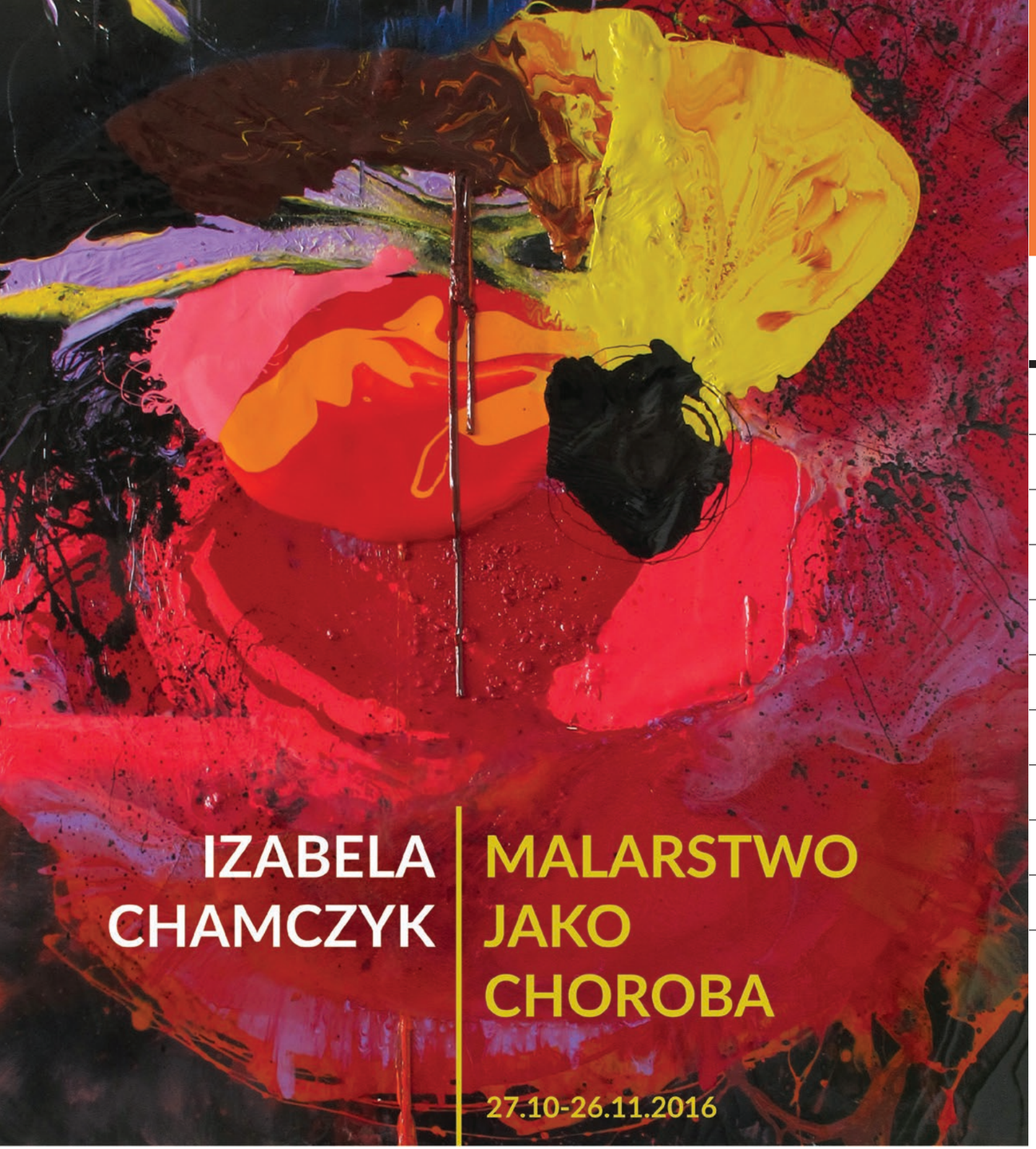
Partner wystawy

ANODAL



Artur Żmijewski, *Kolekcja*
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 23.09 – 10.11.2016

Warsaw
Gallery
Weekend
2016



galeria supermarket sztuki
Galeria Supermarket Sztuki
Grzybowska 88, Warszawa
www.supermarketsztuki.art.pl
fundacja supermarket sztuki
Partner
WIZYTUJ AC AG A LE R I A
Patroni medialni
SZUM
artinfo.pl

B

4 PRZESTRZENIE:
AWANGARDA / DIZAJN / SIC! / STUDIO

PROGRAM

WRZESIEŃ—GRUDZIEŃ 2016

Stopień zależności
wystawa młodej sztuki ukraińskiej

Rivers and Roads
wystawy w ramach TIFF Festival 2016

Koszty architektury
wystawa BudCud, Izy Rutkowskiej i Mateusza Szczypińskiego

Where is my paradise?
wystawa Shige Fujishiro

A Ty co zrobisz dla malarstwa?
ogłoszenie wyników i wystawa 12. Konkursu Gepperta

Postęp prac
wystawa Pracowni Identyfikacji Wizualnej ASP Wrocław

Karina Marusińska
wystawa

Krystian Czaplicki, Kama Sokolnicka i Philémon Vanorlé
wystawa porezydencyjna z La Malterie

Część wspólna
wystawa Dominiki Łabądź

Najlepsze Dyplomy 2016
wystawa absolwentów ASP we Wrocławiu

+

Yuji Yamada
rezydencja TIFF Festival / ESK Wrocław 2016

+

Polityka kulturalna
magazyn BIURO nr 13

A

www.bwa.wroc.pl

BWA Wrocław

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

PRENUMERATA I NUMERY ARCHIWALNE
WWW.MAGAZYNSZUM.PL/SKLEP

PIOTR ŁAKOMY
fot. PION

Od redakcji

tekst: Adam Mazur, Karolina Plinta

W dobie szalejących internetów, zawirowań politycznych i artystycznego przyspieszenia kwartalny rytm publikacji pozwala złapać dystans i bez emocji spojrzeć na powstającą sztukę. Tematem czternastego numeru „Szumu" jest architektura polska po 1989 roku. Esej Anny Cymer ilustrowany przez Zbigniewa Rogalskiego to szerokie ujęcie problemów związanych z architekturą istotnych także z punktu widzenia sztuki współczesnej. Z kolei o skutkach nadmiernego zainteresowania i przesadnej ekscytacji architekturą pisze w „Obiekcie kultury" Łukasz Gorczyca, biorąc na warsztat działalność znanych w Polsce i na świecie specjalistów od „pornografii architektury".

Architektura postindustrialna towarzyszyła także rozwijającej się w Polsce w latach 90. scenie rave, która z perspektywy kuratorskiej i teoretycznej zainteresowała – a jakże – duet kuratorsko-badawczy Łukasz Ronduda/Zofia Krawiec. Zdeklarowanym esencjalistom, którym obecność rave'u i postindustrialu w dyskursie sztuki współczesnej wydaje się akcydentalną modą, proponujemy wizytę w obchodzącej w tym roku okrągły jubileusz Galerii Foksal MCKiS. Do tego niewątpliwie ważnego wydarzenia krytycznie odnosi się w swoim tekście Adam Mazur, który w tym samym numerze rozmawia z „filarem" środowiska Foksal. Milada Ślizińska, bo o niej mowa, to postać kultowa. Zepchnięta obecnie na środowiskowy margines kuratorka swoim dorobkiem zawstydza młodych i gniewnych, ale też daje nadzieję, odkrywając szczegóły swojego warsztatu i mówiąc o cenie, jaką trzeba zapłacić za dobrą wystawę. Jeśli pokryta patyną Galeria Foksal to dzisiaj *top of the top* polskiego świata sztuki, to jak potraktować Jerzego Dudę-Gracza, którego wielką retrospektywę urządziło toruńskie CSW? Zapewne było jeszcze paru artystów, z którymi mógłby ścigać się w konformizmie, lecz chyba tylko on jeden płynął na fali za Gierka, Jaruzelskiego, Wałęsy i Kwaśniewskiego, by triumfować na salonach władzy i sztuki również dziś. O niezwykłej, symptomatycznej karierze Dudy-Gracza w dziale „Interpretacje" pisze Jakub Banasiak.

W nowym „Szumie" znajdziecie również materiały przygotowane specjalnie dla nas przez najciekawszych twórców współczesnych z Polski i okolic od Habimy Fuchs i Justyny Wiechrzowieckiej, przez Piotra Urbańca i Przemysława Branasa, po Olgę Kisselevą i Tamása Kaszása. Aby nie popaść w rutynę, felieton artysty do „czternastki" przygotowała Justyna Górowska (a nie jak zazwyczaj Daniel Malone), która ujęła nas swoim szczerym komentarzem do kłopotliwej od strony materialnej, a nade wszystko egzystencjalnej, sytuacji młodych artystów i artystek. To i tak nic w porównaniu z tym, co dzieje się na Ukrainie. O fascynacji świata sztuki artystami z Lwowa, Kijowa, Charkowa czy Iwano-Frankowska w dziale „Blok" pisze Oleksiy Radynski. Kuratorzy, artyści czy po prostu poszukiwacze artystycznych emocji na pewno nie mogą się już doczekać kolejnego zestawu tekstów z naszego stałego działu „Recenzje". Jak zawsze staraliśmy się wybrać dla was co lepsze kąski z toczącego się mozolnie życia artystycznego. Parę wystaw z ostatniego kwartału zapamięta może nawet i historia sztuki, a na pewno zarejestrował je „Szum". Wisienką na torcie „czternastki" jest tradycyjnie „Wskazane". Swoje *the best of* przedstawia Waldemar Tatarczuk, dyrektor lubelskiej Galerii Labirynt, performer, postać wyrazista i wielowymiarowa. Takich nam właśnie trzeba!

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

Sopot

KATOWICE
Miasto Ogrodów
Instytucja Kultury
im. Krystyny Bochenek

Ten widok ma potencjał

artyści: Józef Czerniawski, Witosław Czerwonka, Henryk Cześnik, Elvin Flamingo, Filip Kalkowski, Anna Królikiewicz, Anna Reinert, Joanna Rusinek, Katarzyna Swinarska

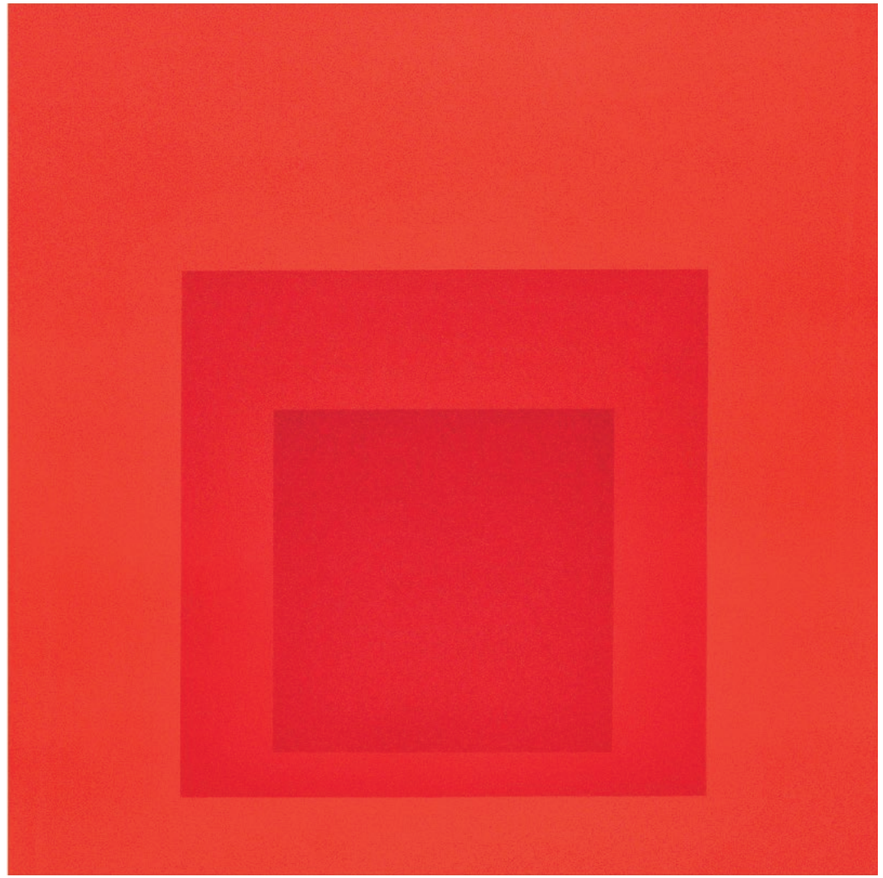
9 września - 17 października 2016

Katowice Miasto Ogrodów, Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenek, Galeria Miasta Ogrodów (II piętro), Plac Sejmu Śląskiego 2, 40-032 Katowice

Wystawa zorganizowana przez Państwową Galerią Sztuki w Sopocie

na zdjęciu: *Dwaj ludzie z napisem Sopot*, Elvin Flamingo, instalacja + wideo, 2012

Magia kwadratu



Josef Albers *Homage to the Square,* lata 60-te; papier, serigrafia; 59,5 × 59,5cm;
kolekcja prywatna, dzięki uprzejmości Galerii 86; fot. Jarosław Bikiewicz

Josef Albers, Henryk Berlewi, Max Bill, Zbigniew Dłubak, Wojciech Fangor, Lyonel Feininger, Stanisław Fijałkowski, Stefan Gierowski, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Edward Krasiński, Kazimierz Malewicz, Adam Marczyński, Michał Martychowiec, Roberto Matta, François Morellet, Jerzy Nowosielski, Włodzimierz Pawlak, Zbigniew Rogalski, Wilhelm Sasnal, Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski, Paweł Susid, Samuel Szczekacz, Ryszard Winiarski, Andrzej Wróblewski, Włodzimierz Zakrzewski i inni.

07.10.2016–21.01.2017

KURATOR: BOGUSŁAW DEPTUŁA

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
Pl. Zdrojowy 2, 81-720 Sopot
www.pgs.pl

wt-nd. w godz. 11.00–19.00

Sopot | PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

OKŁADKA:
Katarzyna Przezwańska, *Ręka głaszcze górę*, kolaż, 2015

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

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

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

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

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

SKŁAD:
Ewa Pomorska

KOREKTA:
Paulina Bieniek

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

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

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
redakcja@magazynszum.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

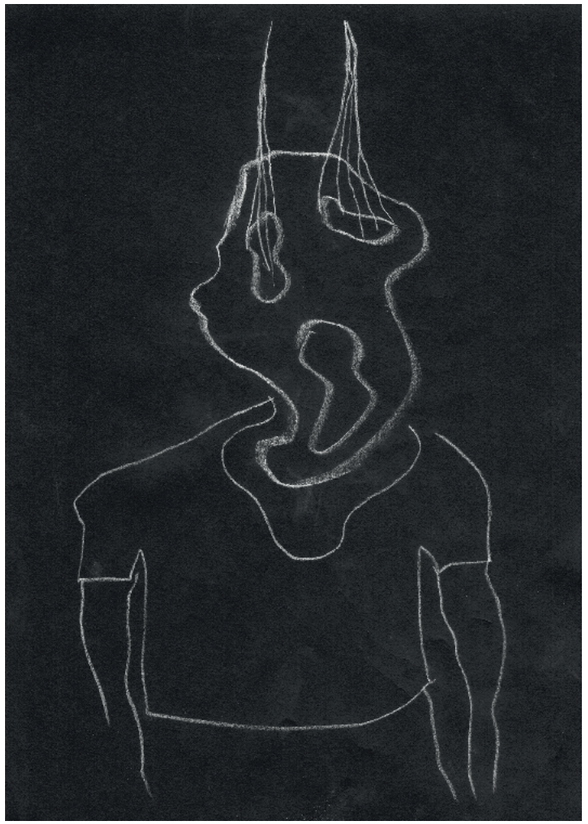
NARODOWY PROGRAM ROZWOJU CZYTELNICTWA

100 **Łukasz Gorczyca** – historyk sztuki, kurator, galerzysta i kolekcjoner. W 1995 roku razem z Michałem Kaczyńskim założył zin „Raster”, następnie funkcjonujący jako jedna z pierwszych stron internetowych poświęconych sztuce współczesnej w Polsce. W 2001 roku, również z Kaczyńskim, założył Galerię Raster, działającą do dzisiaj. Felietonista, krytyk, współautor powieści *W połowie puste*, napisanej wraz z Łukaszem Rondudą i poświęconej postaci Oskara Dawickiego.

128 **Milada Ślizińska** – historyczka sztuki i kuratorka. W latach 1972–1980 i 1984–1987 pracowała w Galerii Foksal. W latach 80. związana była z Instytutem Wzornictwa. W latach 90. rozpoczęła pracę w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, gdzie pracowała do 2011 roku. Jako główna kuratorka Działu Wystaw Międzynarodowych słynęła z pokazów prac międzynarodowych gwiazd (Christian Boltanski, Nan Goldin, Mary Kelly, Shirin Neshat, Cindy Sherman, Pippilotti Rist, Gerhard Richter, James Turrell, Anri Sala, Kara Walker czy Jenny Holzer). Obecnie wykłada na ASP w Warszawie.

86 **Oleksiy Radynski** – reżyser, pisarz, aktywista. Członek założonego w 2008 roku w Kijowie Centrum Badań nad Kulturą Wizualną. Od 2011 roku jest redaktorem naczelnym ukraińskiego wydania „Krytyki Politycznej”. Zajmuje się aktywizmem społecznym i artystycznym, aktywizmem w sieci oraz krytyką instytucjonalną.

PAWEŁ ŚLIWIŃSKI



SZUM

NR 14

jesień–zima 2016

17 **OD REDAKCJI**
Tekst: Adam Mazur, Karolina Plinta

44 **DO WIDZENIA**
Katarzyna Przezwańska

50 **FELIETON**
Post Avant-garde Survival Guide
Tekst: Justyna Górowska

58 **TEMAT NUMERU**
Dobra zmiana.
Nowa polska architektura
Tekst: Anna Cymer
Ilustracje: Zbigniew Rogalski

70 **STRONA ARTYSTY**
Tamás Kaszás, *Law of the minimum*

71 **STRONA ARTYSTY**
Olga Kisseleva,
Time Is Money, Money Is Time

72 **INTERPRETACJE**
Jerzy Duda-Gracz jako funkcja i symptom polityki kulturalnej
Tekst: Jakub Banasiak

86 **BLOK**
To nie jest tekst o sztuce z Ukrainy
Tekst: Oleksiy Radynski

90 **WYDARZENIE**
Jubileusz. Co nam się nie podoba w Galerii Foksal MCKiS?
Tekst: Adam Mazur

100 **OBIEKT KULTURY**
Architecture Porn
Tekst: Łukasz Gorczyca

108 **TEORETYCZNIE**
Bądź sobą, jestem z tobą. Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce
Tekst: Łukasz Ronduda, Zofia Krawiec

126 **STRONA ARTYSTY**
Habima Fuchs, *Instruments*

127 **STRONA ARTYSTY**
Justyna Wierzchowiecka,
z serii *RESORT/DISTORT*

128 **ROZMOWA**
Niedźwiedzie mięso
Z Miladą Ślizińską rozmawia Adam Mazur

144 **STRONA ARTYSTY**
Przemysław Branas,
Kanapka i *W obawie przed złem świata buduje sobie schrony*

146 **KALENDARIUM**

151 **STRONA ARTYSTY**
Piotr Urbaniec, *Autoportret*

152 **RECENZJE**

208 **WSKAZANE**
Waldemar Tatarczuk

SPROSTOWANIE

W poprzednim numerze magazynu „Szum” w recenzji wystawy *Brzmienia* Eduarda Chillidy pojawiła się błędna informacja, że organizatorem wystawy *Dispossession* było Muzeum Współczesne Wrocław. Za kompleksową organizację wystawy odpowiadało Biuro Festiwalowe Impart, organizując ją w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016.

ANNA BAUMGART

TERYTORIUM KOMANCZÓW

14.10—20.11.2016

Galeria Sztuki Wozownia
87-100 Toruń / ul. Rabiańska 20
www.wozownia.pl

dyrektorka
Anna Jackowska

O.pl Polski Portal Kultury
artinfo.pl

Organizatorem galerii
jest samorząd województwa
kujawsko-pomorskiego

autor fotografii:
Andrzej Wojciechowski

lokal 30

Warsaw
Gallery
Weekend
2016

Filip Berendt, *Monomit*, 2016

FILIP BERENDT
EWA JUSZKIEWICZ
KATYA SHADKOVSKA

Syndrom Gauguina

23.09–19.11.2016

lokal30.pl

FUNDACJA CZAPSKI ART FOUNDATION (CAF) powstała w 2013 roku. Kreuje przestrzeń do nieustannych poszukiwań nowatorskich rozwiązań, które łączą w sobie sztukę i biznes oraz umożliwiają udział w kulturze różnym, często wykluczonym, grupom społecznym.

Aktualnie prowadzone projekty:

I. **Nowa Gazownia** - od grudnia 2014 roku, po wygraniu konkursu na operatora miejskiego obiektu kulturalnego, CAF rozpoczęła zarządzanie i realizowanie programu kulturalnego w Nowej Gazowni (NG).
- Artystyczna strona NG to bogaty program wystawienniczy, społeczne projekty lokalne, rewitalizacja dzielnicy Chwaliszewo poprzez kulturę. Tworząc wydarzenia CAF zwraca szczególną uwagę na łączenie tradycji i nowoczesności, a istotnym aspektem jest współuczestnictwo publiczności. Wspieramy sieci wzajemnej współpracy organizując cykliczny program regrantingowy dla młodych animatorów kultury.
- Biznesowym atutem NG jest lokalizacja w ścisłym centrum Poznania, przez co stanowi idealne miejsce do organizacji komercyjnych spotkań kameralnych, szkoleń, imprez firmowych czy koncertów. Nowa Gazowania mieści 200 miejsc siedzących lub 500 stojących.

II. **Czapski Gallery** - powstała w 2013 r., jako jeden z kluczowych projektów CAF. Wspiera zarówno dojrzałych jak i debiutujących artystów. Głównym obszarem działania jest sztuka współczesna. Czapski Gallery współfinansuje i współorganizuje wystawy młodych artystów, często zwycięzców lokalnych konkursów.

III. **Projekt „InCAF** – Inteligentny system wspierania od pomysłu do przemysłu" - rok 2017 dla CAF to czas realizacji cyklu doradztwa rozwojowego zarówno zespołu Fundacji jak i środowiska artystek oraz artystów. Rozwiniemy kompetencje w zakresie wdrażania pomysłów oraz będziemy wspierać twórców nowych usług i produktów w tym, by ich oferta biznesowa była innowacyjna i adekwatna do potrzeb zamieniających się gustów konsumenckich.

IV. **5.Mediations Biennale** – Fundamental realizowane w roku 2016 dzięki współpracy CAF i Fundacji Mediations Biennale. Podczas trwającego od 1 do 30 października międzynarodowego biennale sztuki współczesnej zainicjowany zostanie dialog artystów z całego świata, którzy za pomocą sztuki wypowiedzą się na temat aktualnych, globalnych i lokalnych problemów w zakresie fundamentalnych ludzkich wartości i potrzeb. Finansowanie: Miasto Poznań, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Urząd Marszałkowski Województwa Wielkopolskiego.

FUNDACJA CAF

KRAKÓW

Anna Zaradny, RONDO ZNACZY KOŁO
WĘŻE, SZTYLETY I PŁATKI RÓŻY
DRUGA OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA ZNAKÓW GRAFICZNYCH

17.09–11.12.2016

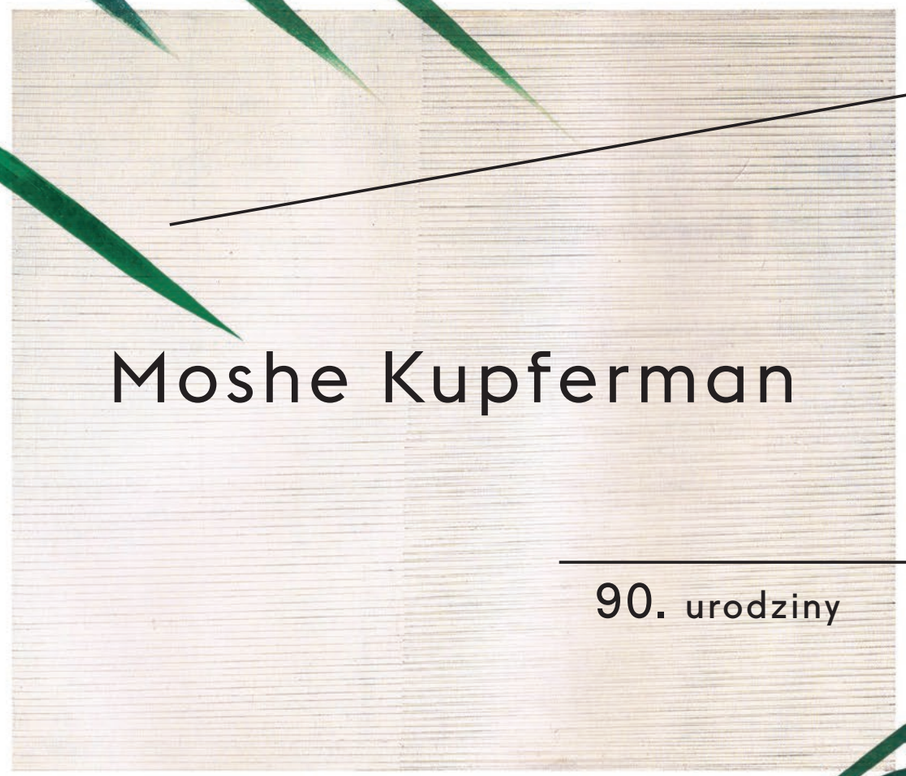
Współorganizator:

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach zadania „Węże, sztylety i płatki róży. Polska powojenna ilustracja książkowa"

Patroni medialni Galerii:

Patroni medialni wystaw:

BWA
TARNÓW



Moshe Kupferman

90. urodziny

SPRAWNA RĘKA. MOSHE KUPFERMAN / MAREK CHLANDA
BWA Tarnów 8.12.2016 —— 29.01.2017
Gdańska Galeria Miejska 31.03 —— 4.06.2017

JAROSŁAW
TABLICA PAMIĘCI KUPFERMANA
ul. Grunwaldzka 16 / miejsce urodzenia artysty

BWA TARNÓW · tarnow.pl · Gdańska Galeria Miejska · Gdańsk miasto wolności · Instytut Polski Tel Aviv · KupfermanCollection

Główny Partner BWA
Grupa Azoty

Projekt dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Andrzej Bereziański Kontestacje rzeczywistości

Andrzej Bereziański, *UP*, 1975, olej, płótno, 196 × 131 cm

18.11-27.12.2016

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

Fundacji 9/11 Art Space
www.fundacjaartspace.pl

9/11 ART SPACE

GALERIA PIEKARY

już w sprzedaży

Oduczyć sztuki

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

Jakub Banasiak

www.fundacjakulturamiejsca.pl

Autorka projektu:
Małgorzata
Dawidek

Ścieżki tekstu
Text Paths

STADRÓ NISŻDŻ ŁAW

Prezentacja twórczości Stanisława Dróżdża
w przestrzeni publicznej Wrocławia:

/ murale
/ instalacja artystyczna inspirowana twórczością artysty
/ utwory poetyckie w przestrzeni miejskiej
/ działania edukacyjne
/ tom poetycki
POZASŁOWNE ŚRÓDSŁÓW MIĘDZYSŁOWIA

06 — OTWARCIE

09 — Klub Proza

16 Przejście Garncarskie 2 Wrocław

#SciezkiTekstu — **www.sciezki-tekstu.pl**

WROCŁAW 2016 Europejska Stolica Kultury

SFINANSOWANE ZE ŚRODKÓW: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

WSPÓŁORGANIZATORZY: NFM, impart, TRANSPARENT

PARTNER STRATEGICZNY: KGHM

PARTNER SZTUK WIZUALNYCH: CREDIT SUISSE

PATRONI MEDIALNI: Trójka, wyborcza, co jest grane 24, wyborcza.pl, TVP KULTURA, TVP WROCŁAW, O.pl, SZUM, RADIO WROCŁAW, RADIO WROCŁAW KULTURA, ram, LYNX, odra

PARTNERZY: MPK WROCŁAW

ODEJŚCIE

Dorota Buczkowska
Tomasz Ciecierski
Michał Gayer
Agnieszka Grodzińska
Piotr Łakomy
Paweł Matyszewski
Sławomir Pawszak
Katarzyna Przezwańska
Marek Sobczyk
Stach Szumski
Małgorzata Szymankiewicz
Leon Tarasewicz
Weronika Teplicka

9. Wystawa Kuratorska Bielskiej Jesieni 2016

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
28 października – 26 grudnia 2016

www.galeriabielska.pl

Kuratorzy:
Jagna Domżalska
Wojciech Kozłowski

Organizator konkursu i wystawy

Galeria Bielska BWA jest samorządową instytucją kultury miasta Bielska-Białej

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

IF YOU DON'T KNOW ME BY NOW, YOU WILL NEVER NEVER NEVER KNOW ME

23/09 – 30/10/2016

Sanja Iveković / Jolanta Marcolla / Natalia LL / Letícia Parente /
Ewa Partum / Martha Rosler / Lisa Steele

FUNDACJA ARTON
ul. Miedziana 11 * 00-835 Warszawa *
* www.fundacjaarton.pl

Warsaw Gallery Weekend
2016

GALERIA BWA W ZIELONEJ GÓRZE – JESIEŃ 2016

02.09. - 09.10. „ŻYCIE ARTYSTYCZNE ZIELONEJ GÓRY W LATACH 1945-2016"
(KURATOR DAWID RADZISZEWSKI)
02.09. - 02.10. PAULINA POCZĘTA „WIELKIE MI RZECZY"

14.10. - 30.10. NAJLEPSZE DYPLOMY
INSTYTUTU SZTUK WIZUALNYCH UNIWERSYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO

4.11. - 4.12. RADEK SZLAGA „CORE LEXICON"
18.11. - 11.12. GEORGIA KRAWIEC „KOMISJA NADZORU SPRAW TRUDNYCH"

9.12. - 08.01.17 WITEK ORSKI „FAŁDA"
16.12. - 08.01.17 ALEKSANDRA KUBIAK „ŚLICZNA JESTEŚ LALECZKO"

www.bwazg.pl
BWA ZIELONA GÓRA

Galeria Labirynt™

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

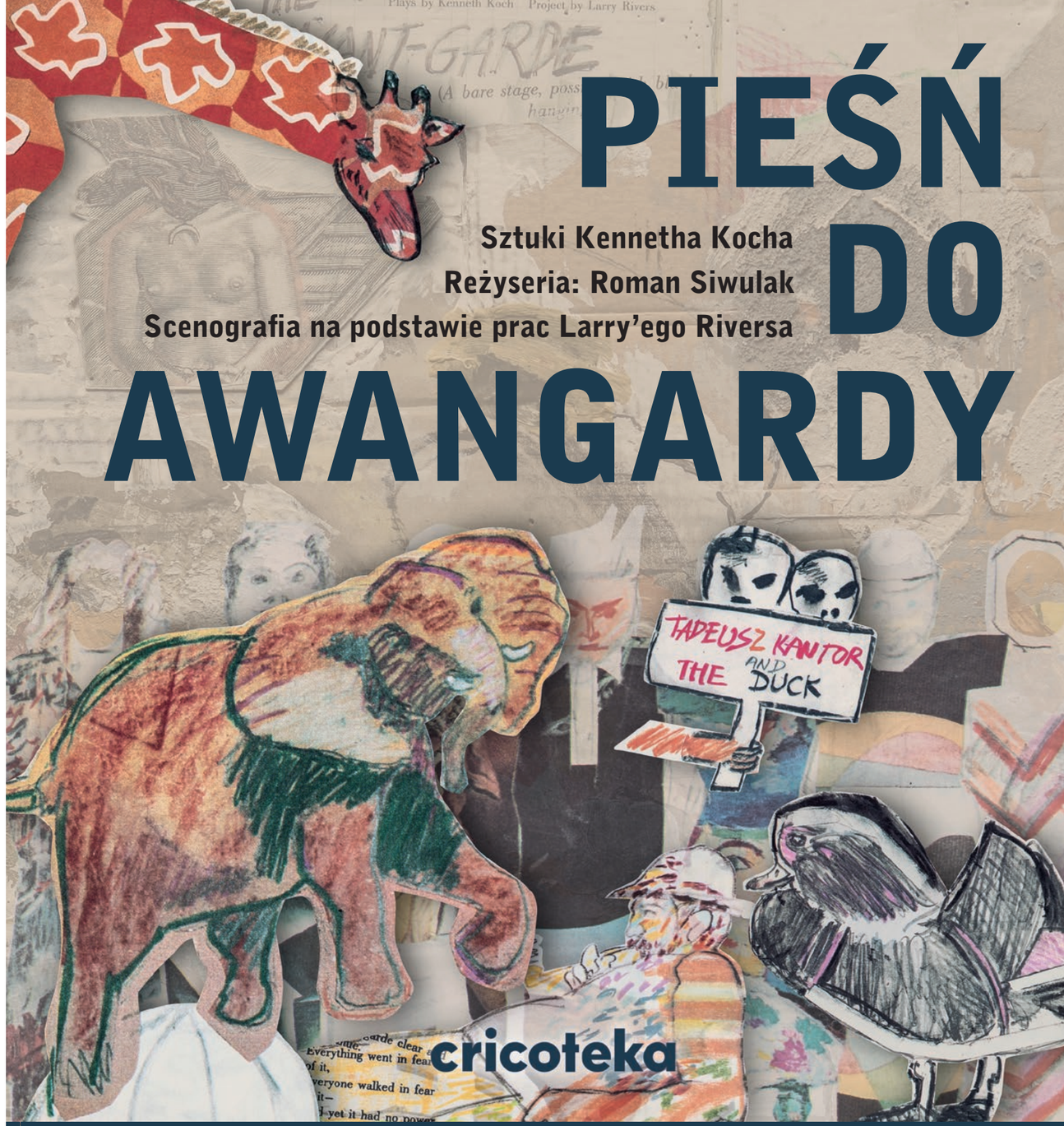
COMMUNIS – RENEGOCJACJE WSPÓLNOTY

17.09 - 30.10.2016

ARTYŚCI:
PAWEŁ ALTHAMER
PRZEMYSŁAW BRANAS
HUBERT CZEREPOK
MICHAŁ DOBRUCKI
INICJATYWA PRACOWNICZA
ADA KARCZMARCZYK
MILENA KOROLCZUK
KWIEKULIK
MAŁGORZATA MALINOWSKA/KOCUR
MARIA OLBRYCHTOWICZ
ZYGMUNT PIOTROWSKI
ALICJA ROGALSKA
ROZDZIELCZOŚĆ CHLEBA
DANIEL RYCHARSKI
JANA SHOSTAK
ŁUKASZ SUROWIEC
JERZY BOHDAN SZUMCZYK
STACH SZUMSKI
PIOTR WYSOCKI

KURATORZY:
SZYMON MALIBORSKI
ŁUKASZ MOJSAK

Wystawa „*Communis* – renegocjacje wspólnoty" koncentruje się na współczesnej polskiej tożsamości, w której religia i duchowość często wpływają na wyobrażenia o życiu wspólnoty. Naszym celem jest postawienie pytania: jak sztuka i różnego rodzaju doświadczenia rodzące się na styku działalności artystycznej i duchowości wchodzą w dialog ze wspólnotą, problematyzują jej wyobrażenia o sobie samej, rozszczelniają kategorie, w których postrzega ona świat.
Skoro dążenia emancypacyjne oparte na racjonalnych metodach, będące jednym z przejawów projektu nowoczesności, zdają się być w polskiej sferze publicznej w odwrocie, zastanawiamy się, czy możliwy jest dialog odwołujący się do sfery nieracjonalnej, religijnej, duchowej bądź afektywnej? Czy poprzez sztukę da się problematyzować rozdarcie społeczne i głęboki konflikt, który dzieli obecnie polską wspólnotę? Czy da się wskazać obszary życia społecznego do renegocjacji ? Czy praca na ważnych elementach polskiej tożsamości: duchowości i religii, może przyczynić się do poszerzenia społecznego imaginarium, wzrostu akceptacji dla odmienności etnicznych, społecznych, seksualnych?
Wystawa podejmuje temat powracającej wizji wspólnoty opartej na religijnej etyce oraz przygląda się ruchom społecznym dążącym do realnej zmiany Kościoła poprzez włączenie w jego ramy nieakceptowanych dotąd grup społecznych. Ciekawi nas także ponowne „zaczarowanie świata", obserwowalne w sferze komercyjnej, oraz krytyka stosunków społecznych odwołująca się do rytuałów religijnych.



PIEŚŃ DO AWANGARDY

Sztuki Kennetha Kocha
Reżyseria: Roman Siwulak
Scenografia na podstawie prac Larry'ego Riversa

cricoteka

Premiera: 10 grudnia 2016, godz. 19:00 | Spektakle: 11 i 12 grudnia 2016, godz. 19:00

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka | ul. Nadwiślańska 2-4, Kraków | www.news.cricoteka.pl

ORGANIZATOR

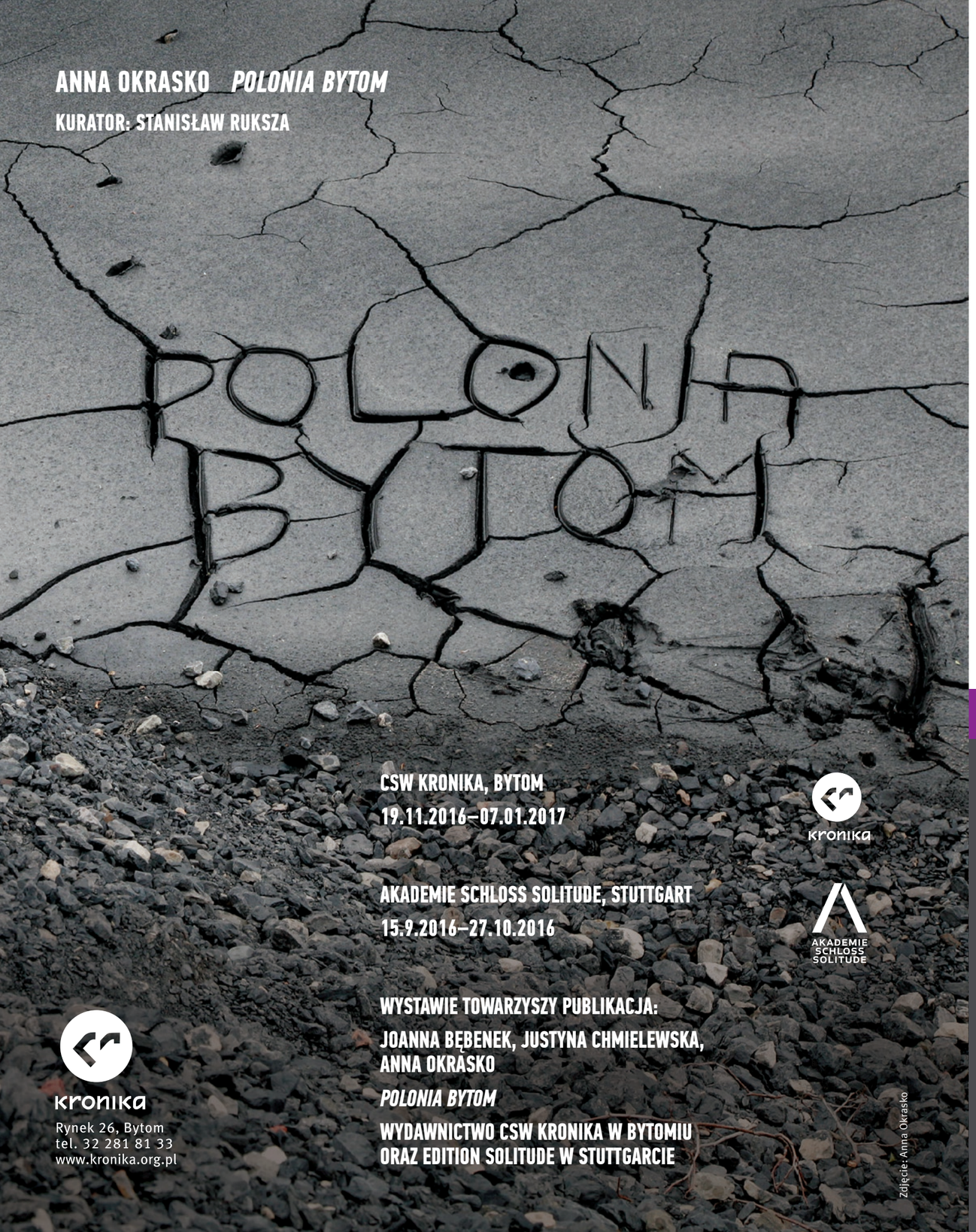
cricoteka | INSTYTUCJA KULTURY WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO | MAŁOPOLSKA | Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. PROJEKT DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

PATRONI MEDIALNI

Off. RADIO KRAKÓW | RADIO KRAKÓW

ANNA OKRASKO *POLONIA BYTOM*

KURATOR: STANISŁAW RUKSZA



CSW KRONIKA, BYTOM
19.11.2016–07.01.2017

kronika

AKADEMIE SCHLOSS SOLITUDE, STUTTGART
15.9.2016–27.10.2016

AKADEMIE SCHLOSS SOLITUDE

WYSTAWIE TOWARZYSZY PUBLIKACJA:
JOANNA BĘBENEK, JUSTYNA CHMIELEWSKA, ANNA OKRASKO
POLONIA BYTOM
WYDAWNICTWO CSW KRONIKA W BYTOMIU ORAZ EDITION SOLITUDE W STUTTGARCIE

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

Zdjęcie: Anna Okrasko

TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA

MALARZ **EDWARD DWURNIK**

MARTA FREJ ILUSTRATORKA

OPERA ŁĄCZY

SEZON 2016/17

teatrwielki.pl

Premiera książki
ROZMOWY NA NOWY SEZON. CZĘŚĆ II 19/09/2016
z ilustracjami **MARTY FREJ**

Wystawa prac
EDWARDA DWURNIKA
14/11/2016 - 8/01/2017
w Galerii Opera

KRAKÓW

MUZEUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
W KRAKOWIE
MOCAK

Daniel Spoerri, *Pióra do kapelusza*, 2005, instalacja, 39 elementów, courtesy Daniel Spoerri i LEVY Galerie, Hamburg

DANIEL SPOERRI

Sztuka wyjęta z codzienności

21.10.2016–2.4.2017

Lipowa 4

www.mocak.pl

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

Partnerzy MOCAK-u Patron Galerii Re Partner działań edukacyjnych Patroni medialni

Projekt dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

SCHLEMMER

14 PAŹDZIERNIKA 2016 – 15 STYCZNIA 2017

Kuratorzy: Małgorzata Leyko, Małgorzata Paluch-Cybulska

KANTOR

Wernisaż: 14 października 2016, godz. 18:00

Wystawa odbywa się w ramach projektu
„Maszyna choreograficzna. Analogie: Schlemmer"
Koncept/Kurator: Anna Królica

cricoteka

OŚRODEK DOKUMENTACJI SZTUKI TADEUSZA KANTORA CRICOTEKA | UL. NADWIŚLAŃSKA 2–4, KRAKÓW | WWW.NEWS.CRICOTEKA.PL

ORGANIZATOR

cricoteka
INSTYTUCJA KULTURY WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO
MAŁOPOLSKA
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
PROJEKT DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

PATRONI MEDIALNI

GAZETA wyborcza
SZUM
KONTEKSTY
RADIO KRAKÓW
TVP 3 KRAKÓW
TVP KULTURA

Dlaczego krytycy nie chcą rozmawiać?

Ja tylko pytam - Iwo Zmyślony

Premiera - listopad 2016

PROPAGANDA.

RAFAŁ DOMINIK
AFTER HUMANS, BEFORE ROBOTS: TOP 10 LITTLE KNOWN STORIES

23 września – 17 listopada 2016

KASIA MICHALSKI Gallery

Kasia Michalski Gallery
Poznańska 16,
00-680 Warszawa
www.kasiamichalski.com
Warsaw Gallery Weekend 2016

PLATO

platform (for contemporary art) Ostrava

Maix Mayer (DE)
Barosphere 2

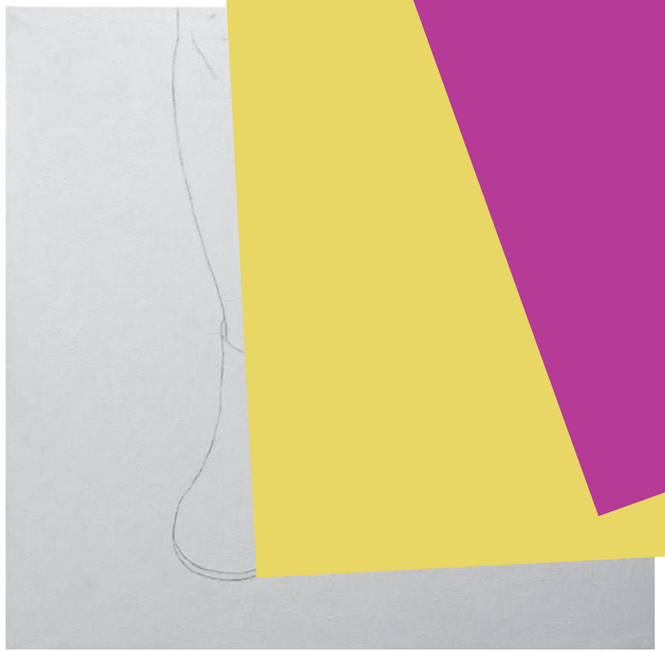
20 10 – 24 12 2016 Exhibition opening 19 10 2016
Curated by Pavel Vančát

Jana Kalinová (CZ)
Reduction

26 09 – 02 10 2016
Curated by Jiří Havlíček

Markéta Vaňková (CZ)
Probably in the Field

15 09 – 24 12 2016 Exhibition opening 14 09 2016
Curated by Terezie Nekvindová



Ostrava City Gallery

Multifunctional auditorium Gong
Dolní Vítkovice, Ruská 2883
706 02, Ostrava – Vítkovice

Mon – Sun, 10 am–6 pm
Free admission
www.plato-ostrava.cz

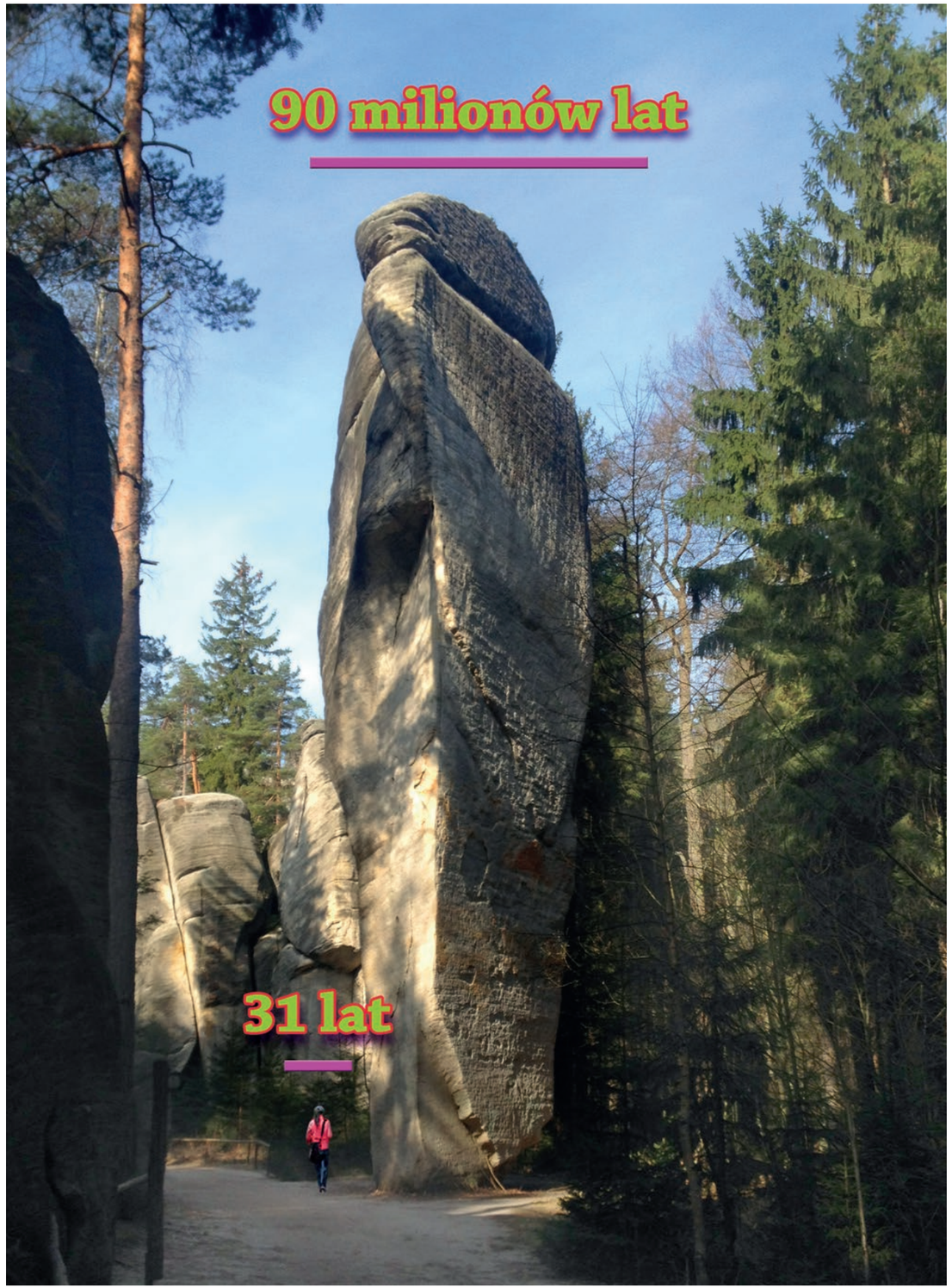
The project is supported by the City of Ostrava

Media Partners

skanuj QR kod! **www.starakfoundation.org**
Ryszard Winiarski *Spectra Art Space Masters*

DO WIDZENIA

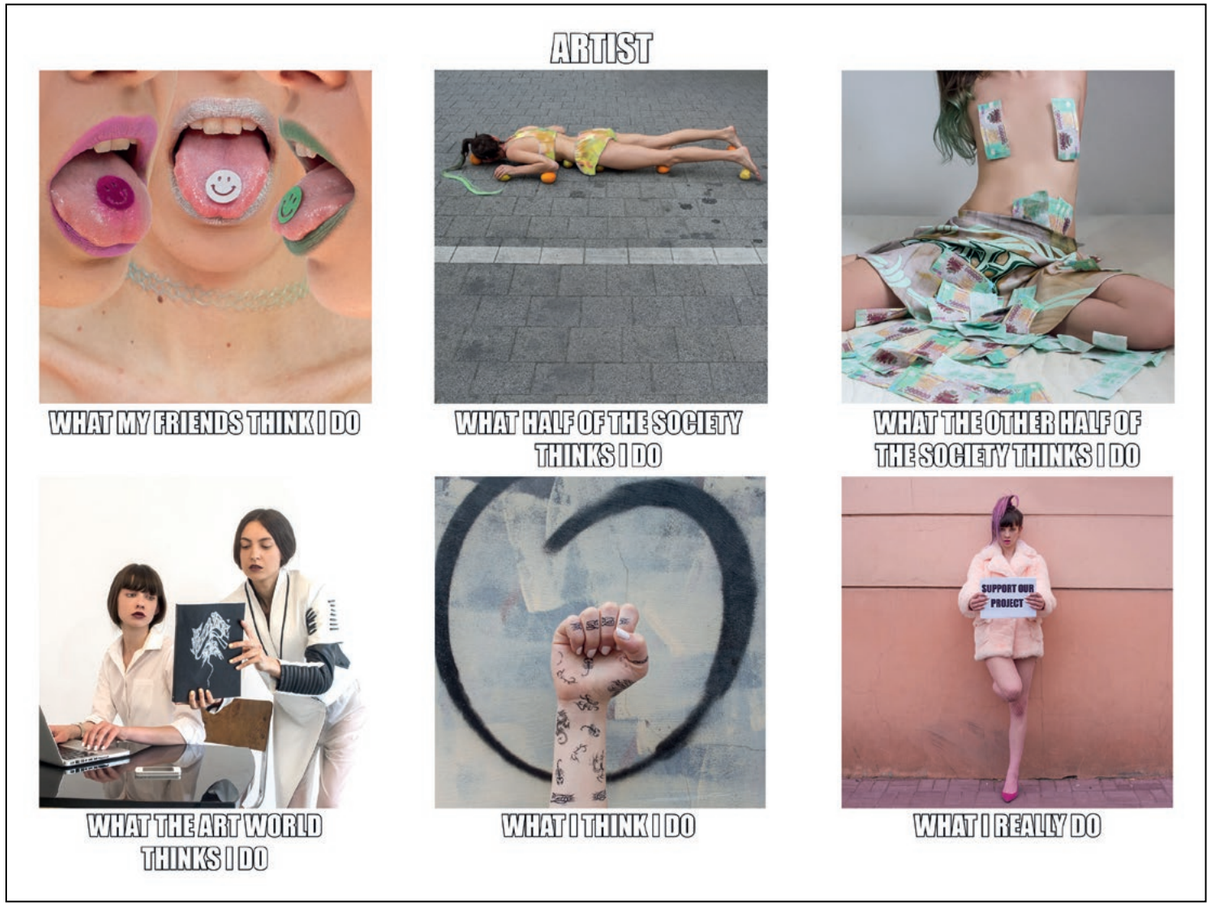
Katarzyna Przezwańska


90 milionów lat
31 lat

Post Avant-garde Survival Guide

TEKST: Justyna Górowska

Jaka jest moja rola jako artystki? Przez niektórych mogę być postrzegana jako *party hard* – osobowość spędzająca czas na stadnej zabawie czy też jako *push it to the limit*, czyli jednostka afiszująca się anormalnymi zachowaniami, *rich bitch* jako prawdopodobnie bardzo majętna czy *just business* jako osoba wchodząca w rolę wyrachowanego pracownika artystycznego. W końcu jako realizatorka idei „*revolution now*" pragnąca społecznej zmiany.



What my friends think I do

Moje pierwsze zetknięcie ze sztuką współczesną szybko uświadomiło mi, jak ważne są w niej relacje międzyludzkie, a procesy im towarzyszące są nierozerwalnie złączone ze sztuką. Wszystko toczyło się dookoła niby bez znaczenia całodobowych libacji, konsumpcji ciał i napojów wysokoprocentowych. Istotne były także prowokacje sytuacji absurdalnych: zakopywanie kapsuł czasu, poszukiwanie portali, nieprzyzwoite zabawy z pieskami i wiele innych. Sztuka w swoim nieskrępowanym poszukiwaniu znaczeń i magicznym rekonstruowaniu rzeczywistości stała się dla mnie parkiem rozrywki. Spotkania mówiących ciał, z ich przepływem energetycznej potencji, mogłyby się wydawać na pierwszy rzut oka jedynie leniwym i „bezproduktywnie" spędzanym czasem, manifestacyjnym „nicnierobieniem".

Sztuka jest żywym projektem, który inicjuję, w którym jednocześnie trudno mówić o jakiejkolwiek autorskości, ponieważ jako pole eksperymentu, nieskrępowanej ekspresji i dobrej zabawy jest głosem wielości. Moje spostrzeżenia stały się dla mnie bardzo istotne w kontekście ciągle pokutującego mitu artysty romantycznego, funkcjonującego na marginesie społeczeństwa i podążającą za tą myślą edukacją artystyczną nastawioną na kreowanie artystów jako samowystarczalnej, samotnej jednostki. Trudno funkcjonować samemu w tak skomplikowanym świecie, tymczasem pracując w większej grupie, budujemy nową, zbiorową świadomość mogącą mieć potężną siła oddziaływania. Jest to więc obszar interakcji społecznej, w której poszczególne jej elementy tworzą specyficzne powiązania składające się na jedną wspólną całość.

Wszystkim tym odczuciom bycia w stadzie towarzyszy przeświadczenie, że walczymy we wspólnej sprawie, jednocześnie dając sobie możliwość przetrwania, ale działamy z myślą *don't grow up it's a trap*.

What the half of the society thinks I do

Zostając dyplomowanym artystą performans, plasuję się jako reprezentantka najdziwniejszej dziedziny sztuki, kuriozum ze wszystkimi towarzyszącymi jej elementami gabinetu osobliwości. Część społeczeństwa może uważać, że jestem co najmniej wariatką, bo jakiego sensu można się doszukać w bieganiu nago po galerii i wykradaniu widzom wydychanego powietrza niczym zombi czy rozwieszaniu ogłoszenia o swoim zaginięciu.

To poczucie dziwności i niezrozumienia nie odbywa się tylko na linii artysta–reszta społeczeństwa, ale także na linii artysta–artysta. Przykładem krytyki wymierzonej w szeroko rozumianą sztukę współczesną może być facebookowy fanpage *Beka z Performance*, którym zarządza absolwent malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wydaje się ona szczególnie interesująca, biorąc pod uwagę, że sztuka mimo wszystko nawet nieraz w formie prawnej, w środowiskach niezwiązanych z kulturą, objęta jest dużą tolerancją zgodnie z myślą, że „artyści mogą sobie pozwolić na więcej".

Na przekór wierzę, że „nieważne co, ale żeby się działo", ponieważ sztuka powinna być polem żywej dyskusji i poprzez swoje absurdalne, prowokujące gesty musi podawać w wątpliwość odpowiedzi przyjmowane przez ogół jako prawdziwe. Taka sztuka, mimo nieraz naprawdę żenującej formy, pozwala na refleksje. Ważne, żeby umożliwić wyrwanie się z rutyny codziennego postrzegania, wstrząsnąć ludźmi i wyprowadzić ich w ten sposób ze stanu zobojętnienia.

Niezwykle istotny jest także fakt, że sztuka od dawna nie jest interpretowana w kontekście piękna, czego ogół społeczny ciągle nie jest do końca świadomy, jeśli weźmie się pod uwagę drobnomieszczańską przedmiotową sztukę obecną w publicznych i prywatnych galeriach sztuki współczesnej. Mam wrażenie, że uwierzyliśmy w mit sztuki milczącej, luksusowej i pięknej, na co wskazują choćby realizacje wielu współczesnych artystów. Czy sztuka może być brzydka, śliska i niesforna w czasach, gdy każdy chce kreować siebie w jak najlepszym świetle i przez udoskonalanie metody robienia selfie, takich jak *move over*, *suprised-face selfie*, *fish gape*?

What the other half of the society thinks I do

Jako osoba aktywna na polu sztuki mogę sprawiać wrażenie bogatej. Bogactwem na pewno jest kapitał niematerialny, opierający się między innymi na zdobytym doświadczeniu. Jeśli natomiast chodzi o kapitał materialny urzeczywistniony w banknocie, to jest gorzej – a przecież samym powietrzem nie można żyć! Istnieje pewien rozdźwięk pomiędzy pięknie wyglądającymi wnętrzami instytucji, targami sztuki i kuluarami instytucjonalnego świata sztuki z wystawnymi kolacjami i całym jej snobizmem a rzeczywistym życiem większości artystów. Czasami można pozazdrościć pracom artystycznym standardu życia w nowoczesnych przestrzeniach ekspozycyjnych.

Niestety, sztuka często nie reprezentuje artystów niepokornych, mówiących o ważnych spawach, lecz takich, którzy wpisują się w odpowiednie struktury, stając się „galeryjną mendą".

Nie ma takiego drugiego towaru jak sztuka, który może być poddawany tak niewyobrażalnym finansowym spekulacjom. Jest ona nie tylko wyobrażeniowym dobrem luksusowym dla najbogatszego szczebla społecznego, ale idealnie się wpisuje w strategie kapitału, który z czasem może nabrać jeszcze większej wartości. Istnieją jednak artyści, którzy „chodzą" bardzo dobrze, i ci, którzy „nie chodzą" wcale. Automatyczną reakcją na taką sytuację jest odczucie niesprawiedliwości. Jeśli jednak dokładniej przyjrzeć się wszystkim procesom, można dojść do wniosku, że sztuka jest elementem większej ekonomicznej całości.

Sztuka, będąca elementem kapitalistycznego systemu, jako część tej ekonomii napędza kolejne tożsame jej mechanizmy. Staje się polem wyzysku i dużej niesprawiedliwości w samym środowisku artystycznym. Odwołując się do eseju Andrei Fraser *1% to ja*, trzeba podkreślić, że ważne jest zerwanie zależności instytucji finansowanych z pieniędzy publicznych od instytucji znajdujących się w rękach prywatnych kolekcjonerów i galerzystów. Abyto jednak nastąpiło, istotne jest zwiększenie finansowania publicznego kultury z budżetu państwa i budowanie świadomości społecznej. Dobry krok w tę stronę zrobiło Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, które jako pierwsze zrzeszenie artystów i krytyków zaczęło prace nad zmianami prawnymi i instytucjonalnymi, mogącymi poprawić sytuację artystów w środowisku artystycznym. W ciągu paru lat działania OFSW udało mu się skutecznie nakłonić kilka instytucji do wypłacania chociażby minimalnych gaż artystom. Pod znakiem zapytania stoi jeszcze wiele palących kwestii, nie wspominając w ogóle o kondycji sztuki w związku z obecną sytuacją polityczną.

What the artworld thinks I do

Wiele razy słyszałam pytanie o prezentację mojej pracowni artystycznej jako miejsca regularnej pracy, podczas gdy często w tym czasie nie miałam nawet mieszkania. Trudno mówić mi o konkretnym miejscu pracy, gdy sztuka dzieje się w każdym miejscu, w którym sama akurat jestem. Sztuka jest przecież przestrzenią procesu, spotkań ludzi i toczących się rozmów. Nie wierzę w pracownie artystyczne, będące niczym fabryki pustych przedmiotów, których produkcja, wobec obecnego kryzysu ekologicznego, jest nieetyczna. Tym bardziej, że oglądając to, co się dzieje na polu sztuki, można odnieść wrażenie, że przedmiot za wszelką cenę chce istnieć, a jego

ekspansja urzeczywistniła się nawet w „formie" artystów kreujących swoją sztukę na ekskluzywny towar, niczym seria selfie sprzedawana przez Amalię Ulman, gwiazdę brytyjskiej sztuki współczesnej.

Artysta staje dziś przed dylematem, na ile powinien nauczyć się umiejętnie zarządzać sobą, a na ile oddać się swojej pracy twórczej, nie zważając na wszystkie mechanizmy rządzące sztuką instytucjonalną. W pierwszym wypadku wyjściem może okazać się obranie konkretnej strategii artystycznej, takiej, jaką przedstawił Tymek Borowski w prostej instrukcji *How art works*. Ważne jest odniesienie się do jakiegoś wcześniejszego dzieła, ekspresyjny gest artysty, mała kontrowersja, konsekwencja we wszystkich realizacjach i dzieło gotowe – „sława, pieniądze i wielka kariera" stają otworem. Niestety często sztuka nie reprezentuje artystów niepokornych, mówiących o ważnych spawach, lecz takich, którzy wpisują się w odpowiednie struktury, stając się „galeryjną mendą".

Instytucjonalny świat sztuki wspiera takie procesy, sam będąc zbiorem gestów pustych i wyzbytych emocji. Autorytatywność i władza całego środowiska zarządzającego kulturą sprawiają, że łatwo jest mu wypromować kiepski towar w atrakcyjnym opakowaniu, wydawać osądy, kto „jest obiecujący", a komu „nie wychodzi". W ten sposób tworzy się niezwykle konkurencyjne środowisko, w którym ci, którzy nie wytrzymują presji, bardzo szybko odpuszczają, a na ich miejsce znajdzie się kolejny walczący o przetrwanie w niebezpiecznej dżungli polskiej kultury. Uświadomienie tych procesów jest kolejnym krokiem naprzód, ale niestety refleksja na ten temat wydaje się bardziej pogłębiona wśród artystów niż reprezentantów instytucji.

What I think I do

Jako osoba zorientowana w sztuce odnoszę równocześnie nieodparte wrażenie, że sztuka wysoka jest niszowa i niedostępna dla szerszego społeczeństwa bądź co najmniej niezrozumiała. Ludzie nią zainteresowani są najczęściej przygotowanymi do „odbioru" specjalistami z różnych dziedzin, ale na pewno nie przypadkowymi osobami. Ja tymczasem widzę pewien potencjał w nieświadomości społeczeństwa względem działań artystów, którzy działając podprogowo, mogą realizować idee cichej rewolucji poprzez sztukę.

Kreatywność jako domena ewolucyjnego pędu urzeczywistnia się w rozwoju cywilizacji pozwoliła na wielkie odkrycia. W swojej sprawczej sile sztuce bardzo blisko do nauki, jednocześnie ten sam pierwiastek twórczy w rękach artysty pozwala na większą swobodę i dużą autorefleksyjność. Dlatego to od artysty zależy, jak wykorzysta to narzędzie i czy stanie się za jego sprawą skutecznym *art directorem* kampanii wielkiej korporacji przyczyniającej się do degradacji środowiska naturalnego czy, jak sytuacjoniści francuscy inicjujący wydarzenia z 1968 roku, zbuntuje się przeciw niesprawiedliwości.

Budowanie linii oporu jest istotne w momencie zawłaszczenia metod sztuki przez system kapitalistyczny i przetrawionych jej odpadów przyjmowanych jako model na polu sztuki i jej instytucji. Sztuką stała się praca etatowa w wielkich korporacjach, gdzie człowiek zatraca się w szaleńczym wirze produkcji. Sztuką zostaje określone to, co powstaje z ramienia instytucji sztuki, tymczasem owe twory często podszywają się pod wielkie idee, a w rzeczywistości napędzają kapitalistyczną machinę zysku. Jak proponował w swoim manifeście Awangardy Transformatywnej Krzysztof Wodiczko – sztuka musi zdezawangardyzować („*dis-avant-garde*") komercję oraz zreawangardyzować (*reavant-gard*) samą siebie..

Mam wrażenie, że właśnie budzimy się z marazmu i podnosi się coraz więcej głosów, które charakteryzuje wrażliwość i niezwykła spostrzegawczość dotycząca zmian zachodzących w rzeczywistości i sieci tworzących ją zależności. Zgodnie ze wskazaniami instrukcji tego *Post Avant-garde Survival Guide*, właśnie ruszamy na barykady!

What I really do

Każde z powyższych rozważań było mocno osadzone w kontekście mojej roli jako elementu żywej tkanki społecznej. Przez niektórych mogę być postrzegana jako *party hard* – osobowość spędzająca czas na stadnej zabawie czy też jako *push it to the limit*, czyli jednostka afiszująca się anormalnymi zachowaniami, *rich bitch* jako prawdopodobnie bardzo majętna czy *just business* jako osoba wchodząca w rolę wyrachowanego pracownika artystycznego. W końcu jako realizatorka idei „*revolution now*" pragnąca społecznej zmiany.

Każdy z powyższych modeli prowokuje do refleksji nad sztuką i jej niezwykłymi możliwościami wprowadzenia zmian w rzeczywistości z racji jej wrośnięcia w tkankę codzienności. Esencją sztuki jest partycypacyjność procesów twórczych odbywających się na polu komunikacji społecznej. Dlatego sztuka jest nie tylko moją ekspresją jako artystki, ale także każdej sfery mojego życia, ponieważ jestem obywatelką. Często działaniom z pola sztuki, pretendującym do celowych zmian rzeczywistości, zarzuca się małą skalę sprawczości. Nie można jednak zapomnieć, że każde, nawet nieznaczne zakrzywienie rzeczywistości, pozwala podawać w wątpliwość zasadność dotychczasowych mechanizmów. Poza tym można wykorzystywać swoje umiejętności zdobyte na polu sztuki do realnego aktywizmu, zasilając szeregi grup, stowarzyszeń, fundacji, spółdzielni dosłownie walczących o zmianę prawa. Ważne, aby w tych aktywnościach sprzeciwić się promocji indywidualizmu – i oddać głos wielości. Nie chodzi tylko o współpracę na terenie wielu grup społecznych, ale także na samym polu sztuki, współpracę artystów budujących siłę przemawiającą jednym głosem przy jednoczesnej świadomości mechanizmów, w których jesteśmy trybikami i z intencją umiejętnego ich wykorzystania.

Te wszystkie pragnienia zrealizowałam w wielu sytuacjach, będąc na przykład pasażerką *Złotego Autobusu*, członkinią podziemnej artystycznej sekty *IAMESH*, biorąc udział w Dziadkiewiczowych *Orgiach* czy współpracując z Fundacją Razem Pamoja. Z ostatnią, wraz z Adamem Grubą, realizujemy obecnie projekt *HATI HATI HAT*, w którym zaproszeni artyści poddają krytycznemu redesignowi kapelusze kolonialne. Powstałe w ten sposób obiekty stały się punktem wyjścia do kolejnych aktywności w Indonezji z mieszkańcami, lokalnymi środowiskami aktywistycznymi i twórczymi. Budowany w ten sposób kapitał symboliczny stał się przedmiotem aukcji na stronie internetowej projektu, co umożliwia zbieranie środków na rozwiązanie określonych problemów na terenie Indonezji. Projekt jest wyjątkowym przykładem nie tylko kolektywizacji procesów twórczych, ale i umiejętnego wykorzystania mechanizmów ekonomicznych, w które sztuka jest wprzęgnięta.

Właśnie takie działania pozwalają przetrwać w postawangardowej rzeczywistości!

Zdjęcia są dokumentacją performatywnego odczytu *Post Avant-garde Survival Guide* podczas IAMESH Ephemeral Art Meeting 10 czerwca 2016 w Księgarni | Wystawie na ulicy Józefińskiej 9 w Krakowie, fot. Adam Gruba

Justyna Górowska http://justynagorowska.com
Iza Koczanowska http://isla-paradis.tumblr.com

5 zł

Dobra zmiana
Nowa polska architektura

TEKST: Anna Cymer
ILUSTRACJE: Zbigniew Rogalski

Dziesięć lat wystarczyło, by Polskę zalała fala bardzo udanych realizacji architektonicznych. Dzięki unijnym funduszom wydobyto z cienia wielki twórczy potencjał tkwiący w architektach. Efektowne budynki skutecznie leczą polskie kompleksy. Czy jednak ikoniczne gmachy wystarczą, aby poprawić jakość przestrzeni publicznej?

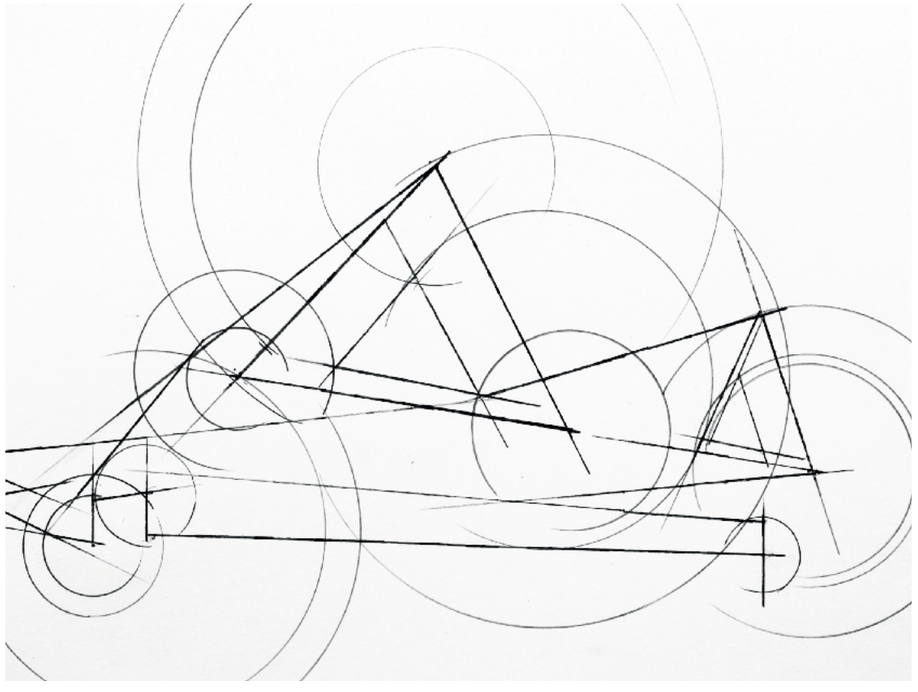
„W roku 1956 wszystko, co minęło – minęło, a od tego roku zaczynała się przyszłość" – tak Adam Kotarbiński podsumowywał przemianę, która nastąpiła w architekturze wraz z gomułkowską odwilżą. Upadek doktryny socrealizmu, rozluźnienie rygorów krępujących projektantów i wzrost liczby inwestycji zaowocowały setkami nowoczesnych, nowatorskich (tak formalnie, jak i konstrukcyjnie) budowli. Nowe osiedla mieszkaniowe, budynki użyteczności publicznej, obiekty kultury, domy wczasowe, dworce, hale sportowe zmieniły obraz kraju: miały poprawić jakość życia, ale i stanowić bodziec do rozwoju. Po mrokach stalinizmu stały się również symbolami chwilowo odzyskanej jako takiej swobody. „Twarda surowa niewola sztywnych kanonów i przesądów urbanistycznych została złamana i zastąpiona wolnością architektury, która nawet dławiąc się w starych liniach zabudowy kontrastem lekkości, jasności i wesołości, wnosi nawet w ponure pozostałości miast starych – świeżość i twórczą radość oraz społeczny postęp", pisał o tamtych czasach Jerzy Hryniewiecki.

Analizując to, co zdarzyło się w polskiej architekturze w ostatnich latach, łatwo odnieść powyższe słowa do czasów współczesnych. Bo wejście Polski do Unii Europejskiej, a co za tym idzie – do świata dotacji, dofinansowań i preferencyjnych kredytów, ale i na konkurencyjny rynek zachodni, radykalnie odmieniło architektoniczne oblicze Polski. Trwający od ponad dekady budowlany boom wpłynął na wiele dziedzin życia, doprowadzając do poprawy estetyki miast (remonty rynków, placów, kamienic), zwiększenia komfortu podróżowania (nowe drogi, wyremontowane dworce), rozszerzenia dostępu do kultury (nowe filharmonie, teatry, biblioteki). Co ważne, wiele z pozytywnych zmian wychodzi zdecydowanie poza Warszawę, Kraków czy Gdańsk – coraz więcej godnych uwagi budynków powstaje w średnich i małych ośrodkach miejskich. Może nie wszystko funkcjonuje idealnie, piękne nowe budowle nie zniwelowały rozmaitych problemów estetycznych (na przykład wielkoformatowe reklamy), planistycznych (suburbanizacja) czy społecznych (grodzone osiedla, brak budownictwa komunalnego), ale jakość otaczającego nas środowiska zurbanizowanego w wyraźny sposób się poprawiła. Parafrazując Kotarbińskiego, można bez wielkiej przesady powiedzieć, że i dla polskiej architektury w 2004 roku zaczęła się przyszłość.

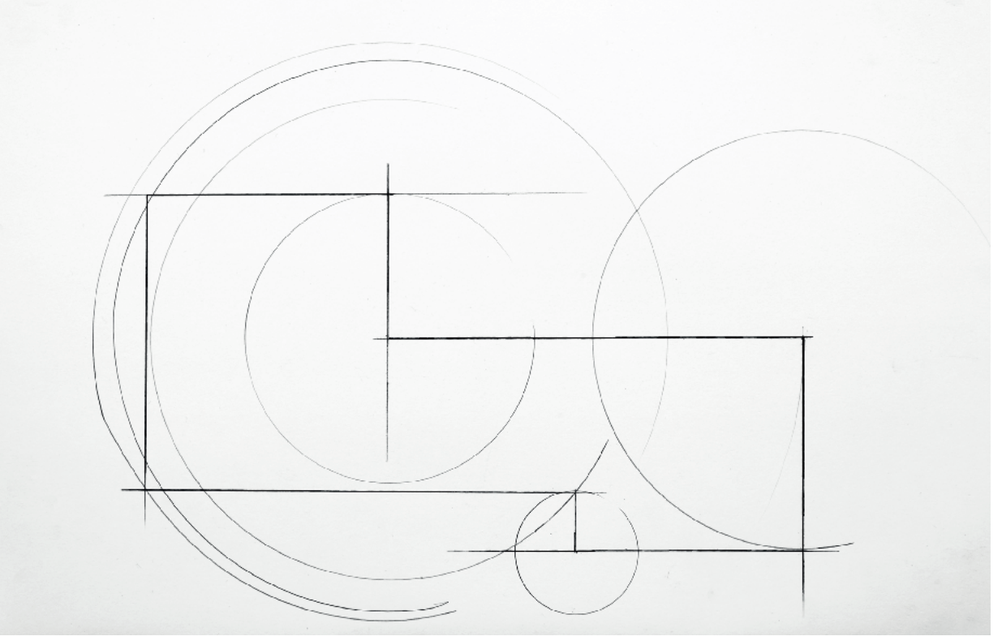
Fałszywa cezura

O ile w najnowszych dziejach Polski za kluczową uważa się cezurę 1989 roku, o tyle w architekturze data ta nie odgrywa większej roli. Część zmian zaczęła następować wcześniej: w obliczu kryzysu ekonomicznego władze PRL już na początku lat 80. zaczęły dopuszczać powstawanie spółdzielni architektów, co było pierwszym krokiem do likwidacji monopolu państwowych biur projektowych i rozwoju prywatnych praktyk. Ten sam kryzys ostatecznie ukrócił dominację fabryk domów i zlikwidował przymus budowania z elementów prefabrykowanych. Wtedy też zaczęto dopuszczać nowych inwestorów, małe spółdzielnie czy osoby prywatne (wcześniej zarówno proces inwestycyjny, jak i produkcji materiałów budowlanych był praktycznie zmonopolizowany przez państwo). Po 1990 roku, gdy w Polsce pojawiły się zagraniczne firmy, konieczne było zbudowanie dla nich nowych siedzib, a w drugiej kolejności hoteli dla ich kontrahentów. I tak biurowce i hotele zdominowały rynek budowlany początku lat 90., a ich znakiem rozpoznawczym stały się szklane ściany kurtynowe połączone z detalem z kamienia. Warszawskie budynki Curtis Plaza czy kompleks Atrium International Business Center albo katowicki Bank Handlowy przy ulicy Sokolskiej, choć zachowały sporo uroku, pokazują, jak szybko zużyły się ówczesne koncepcje architektury dla wielkiego biznesu. Coraz więcej świątyń młodego polskiego kapitalizmu jest dziś przeznaczanych do rozbiórki lub radykalnej przebudowy – na przykład warszawski Hotel Mercure z 1993 roku ustąpił niedawno miejsca nowej szklanej wieży, lepiej odpowiadającej na potrzeby współczesnego biznesu. Zburzono też pierwsze śródmiejskie centrum handlowe, otwarte w 1991 roku City Center. Ale i z tamtych czasów pochodzi kilka perełek. To choćby stanowiąca jeden ze znaków rozpoznawczych miasta siedziba BRE Banku w Bydgoszczy (proj. Bulanda, Mucha Architekci, 1995) czy ukryty wśród śródmiejskiej zabudowy Warszawy kameralny biurowiec Nautilus (proj. Kuryłowicz & Associates, 1996).

Lata 80. i 90. pozostawiły po sobie jeszcze jedną pamiątkę: postmodernizm, który na krótko rozkwitł na fali ekonomicznego kryzysu, wyczerpania się koncepcji modernistycznych (na tak zwanym Zachodzie miało to miejsce kilkanaście lat wcześniej), ale też pomysłu na powrót do form „narodowych" i do historycznej urbanistyki. W opracowanej przez Lidię Klein i Alicję Gzowską, wydanej w 2013 roku dwutomowej publikacji *Postmodernizm polski. Architektura i urbanistyka* (wyd. 40 000 Malarzy) Jakub Wujek mówił: „Postmodernizm w Polsce nie był postmodernizmem jako takim. W Polsce postmodernizm polegał na tym, że można było budować z cegły, a nie z prefabrykatu, że można było podejmować próby jakiegoś innego ustawienia detalu architektonicznego. Postmodernizm w Polsce właśnie tak wyglądał, dlatego że był u nas reakcją na schamienie polskiego budownictwa. Budować troszeczkę inaczej to już było bardzo dużo i to był postmodernizm". Mimo że nurt ten był skrom-



Dobra zmiana. Nowa polska architektura



ną odmianą postmodernizmu w wydaniu zachodnim, zaowocował w Polsce realizacjami, które są ważnymi znakami przemian, symbolem „okresu przejściowego" między Polską Ludową a kapitalistyczną. Liczne budynki mieszkalne i tak zwane plomby (na Hubach i Przedmieściu Oławskim we Wrocławiu, przy ulicy Limanowskiego czy przy ulicy Grochowskiej w Warszawie), wrocławski Solpol (proj. Wojciech Jarząbek), osiedle Centrum E w Nowej Hucie (proj. Romuald Loegler), zespół rekreacyjno-sportowy nad poznańskim jeziorem Malta (proj. Klemens Mikuła), a przede wszystkim wybitne obiekty sakralne, takie jak Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców na Zakrzówku w Krakowie (proj. Dariusz Kozłowski) czy kościół Monastycznych Wspólnot Jerozolimskich pw. Matki Bożej Jerozolimskiej przy ulicy Łazienkowskiej w Warszawie (proj. Tomasz Turczynowicz, Anna Bielecka, Piotr Walkowiak), to ważne i cenne przykłady stylu w architekturze, zrodzonego w specyficznych okolicznościach i wartego zrozumienia i docenienia.

Jeśli mowa o realizacjach, które dziś można uznać za kluczowe w rozwoju najnowszej polskiej architektury, należy wymienić także nową siedzibę Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Oddany do użytku w 1999 roku gmach projektu Marka Budzyńskiego i Zbigniewa Badowskiego był pod wieloma względami nowatorski. „Projekt konkursowy na bibliotekę powstał w 1993 r., w czwartym roku nowej Polski. Lat nadziei, zamieszania, zagubienia w nowym i starym", pisał Budzyński. Harmonijnie wkomponowany w kameralną zabudowę Powiśla i krajobraz brzegu rzeki gmach z ogrodem na dachu zawiera elementy kojarzone z postmodernizmem: pełen jest odniesień do przeszłości, ma historyzujące detale, bogatą symbolikę, szereg ukrytych znaczeń. Jednocześnie reprezentuje bardzo nowoczesny sposób myślenia o publicznym budynku: to pierwsza w Polsce biblioteka z wolnym dostępem do książek (dziś już nie do pomyślenia jest inny sposób organizacji podobnej przestrzeni), która ma ponadto wkomponowaną w swoje wnętrze przestrzeń publiczną. BUW pozwala na bardzo swobodne korzystanie ze swojej siedziby, nie narzuca form i sposobów użytkowania. Choć jest to obiekt o ściśle określonej funkcji, daje wielkie poczucie swobody. Projekt Budzyńskiego i Badowskiego wyprzedził swój czas: dziś w podobny sposób projektuje się i siedziby urzędów, i biurowce, a w połowie lat 90. taki sposób myślenia o architekturze był wręcz rewolucyjny. Tym bardziej, że lata 90. i pierwsze nowego tysiąclecia nie były dobre dla inwestycji kulturalnych. Poza warszawską biblioteką uniwersytecką warte wspomnienia jest jeszcze ciche, stonowane krakowskie Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha Araty Isozakiego, Krzysztofa Ingardena i Jacka Ewy z 1994 roku, postmodernistyczna rozbudowa Akademii Muzycznej w Poznaniu, zaprojektowana przez Jerzego Gurawskiego (1995–1997) czy bogato rozczłonkowana Biblioteka Śląska, dzieło zespołu w składzie: Jurand Jarecki, Stanisław Kwaśniewicz i Marek Gierlotka z 1989 roku.

Starchitekci z importu albo lekcja pokory

Po 1989 roku pojawiły się w Polsce zagraniczne firmy, a wraz z nimi architekci – cudzoziemcy (choć jeszcze nie żadne sławy, raczej postacie z drugiego, trzeciego szeregu). Austriak Wolfgang Trissing w 1990 roku zaprojektował stołeczny hotel Sobieski, Chorwat Miljenko Dumencić w tym samym roku opracował wizję kompleksu PAZIM w Szczecinie (biurowiec Polskiej Żeglugi Morskiej i hotel Radisson), a kilka lat później zaprojektował biurowiec City Arcade w Gdyni czy warszawski wieżowiec Ilmet. Wtedy jeszcze nikt nie słyszał o „starchitektach" – zagraniczni projektanci byli po prostu lepiej przygotowani do opracowywania dużych realizacji, a sprowadzali ich zachodni inwestorzy nieznający polskiego rynku i lokalnych

W ostatnich latach Polska znalazła się na pierwszym miejscu pod względem wykorzystania środków finansowych przeznaczonych na kulturę wśród państw Unii.

architektów. Choć w latach 90. wielu oburzało to, że polskie symbole kapitalizmu projektują cudzoziemcy, zaledwie kilka lat później cała Polska snuła marzenia o tym, by jakiś obiekt zaprojektował tu ktoś ze światowej pierwszej ligi. „Jestem bardzo wzruszony", mówił podobno Frank Gehry, prezentując w 2009 roku swoją wizję Centrum Festiwalowo-Kongresowego, które miało stanąć w centrum Łodzi. Dwa lata wcześniej Zaha Hadid narysowała – wywołując medialną euforię – Lilium Tower, mierzącą 257 metrów wieżę dla Warszawy. Żaden z tych projektów nie został zrealizowany, a klęska, jaką okazał się apartamentowiec Złota 44 projektu Daniela Libeskinda czy ładny, ale martwy i oderwany od miejskiej tkanki biurowiec Metropolitan Normana Fostera, dowodzą, że głośne nazwisko architekta nie jest gwarancją sukcesu.

Zbyt mało znane nazwisko było jednym z zarzewi konfliktu wokół projektu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, jednego z najważniejszych wydarzeń w dziejach nowej architektury w Polsce (mniej ze względu na sam projekt, ale na wpływ, jaki ciąg związanych z konkursem zdarzeń wywarł na debatę publiczną na temat architektury w ogóle). Zaczęło się w 2006 roku od skandalu: w ogłoszonym konkursie z powodu absurdalnych zapisów w regulaminie nie mogły wziąć udziału światowej sławy pracownie. Rozpisano drugi konkurs, którego wyniki wzbudziły jeszcze większe kontrowersje: wygrał nieznany w Polsce Szwajcar, Christian Kerez, proponując surową, prostą, pudełkową, choć rozrzeźbioną bryłę. Trzeba pamiętać, że w tamtym czasie bardzo czekaliśmy na „efekt Bilbao": doścignąć Zachód i chcieliśmy mu pokazać, że i my możemy mieć architektoniczną ikonę. Konkurs na gmach MSN był niezwykle prestiżowy, bo dotyczył ważnego obiektu, zlokalizowanego w symbolicznym miejscu – u stóp Pałacu Kultury i Nauki, w samym sercu Warszawy. Tym większe więc było rozczarowanie, gdy pierwszą nagrodę otrzymał projekt skromny, daleki od wizjonerskich „blobów" i ekstrawaganckich, hipernowoczesnych brył, jakiej się tu spodziewano. Wynik konkursu rozpoczął trwającą kilka lat batalię pomiędzy szwajcarskim architektem a stołecznym ratuszem, który pod wpływem opinii publicznej stracił do tego projektu „serce" (mnożenie się problemów z projektowaniem nabierało wręcz surrealistycznego wymiaru, od nieuregulowania kwestii własności gruntu pod budowę po „dołożenie" już po rozstrzygniętym konkursie do budynku jeszcze drugiej placówki, TR Warszawa).

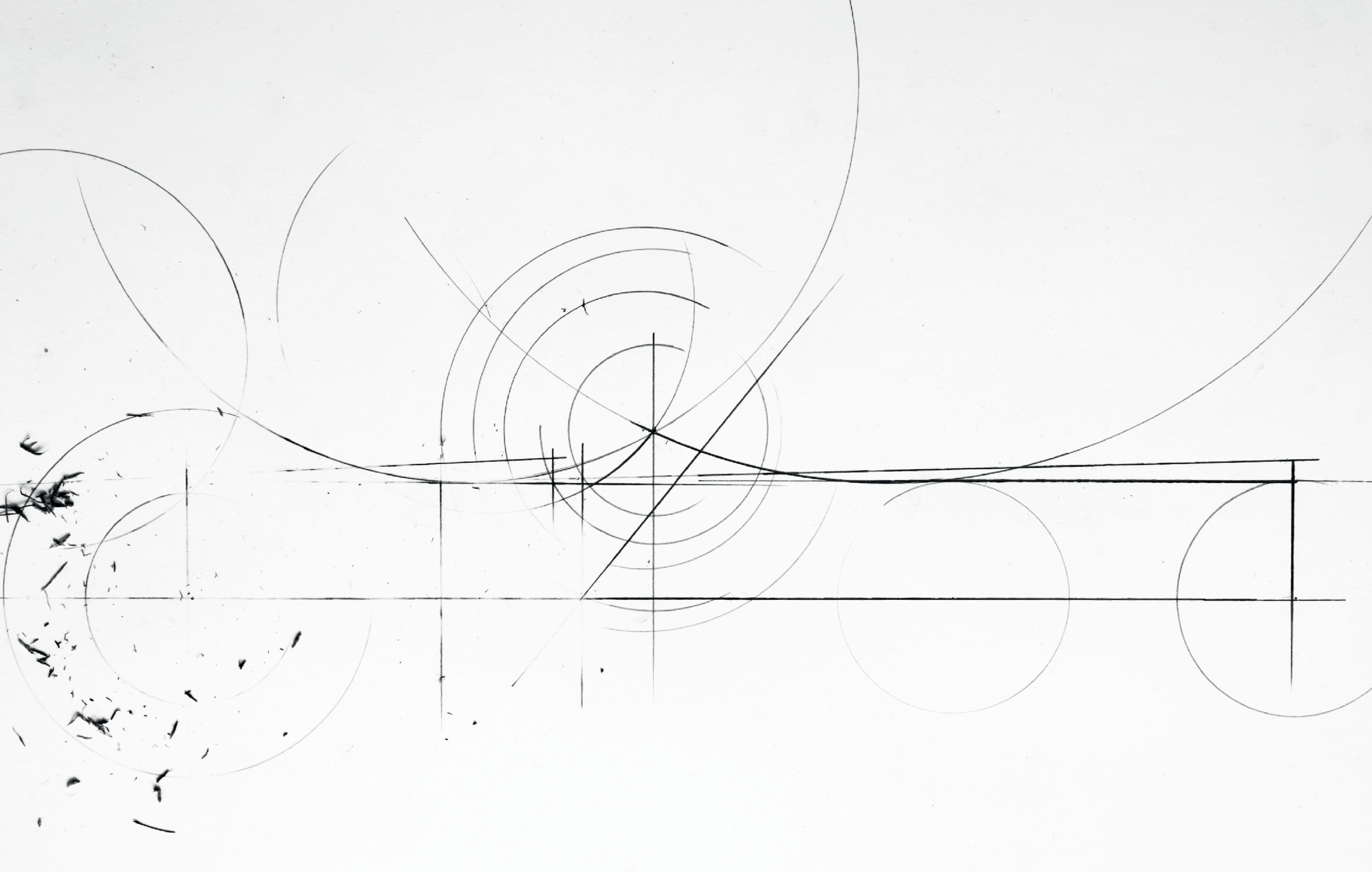
W 2012 roku miasto zerwało umowę z Kerezem, dwa lata później na drodze rzadko praktykowanej w podobnych przypadkach procedury negocjacji z ogłoszeniem do prac nad nowym projektem tym razem dwóch budynków (osobno muzeum, osobno teatr) wybrano amerykańskie biuro Thomas Phifer and Partners. Według aktualnych informacji inwestycja ma być gotowa w 2020 roku (pierwotnie MSN miało otrzymać gotową siedzibę w 2012 roku).

Z perspektywy czasu wydaje się, że wszystkie te skandale, kontrowersje i problemy były bardzo potrzebne: ich ofiarą stał się szwajcarski projektant, ale jego porażka była bardzo pouczająca. Publiczni inwestorzy docenili wartość dobrze zorganizowanych międzynarodowych konkursów architektonicznych (po Kerezie w Polsce wielkie obiekty kultury z sukcesem zaprojektowało wielu zagranicznych architektów), poprawiła się jakość debaty publicznej o architekturze, zracjonalizował się stosunek do „ikon". Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że gdyby nie klęska pierwszego projektu MSN, nie powstałyby tak udane realizacje jak Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach czy Teatr Szekspirowski w Gdańsku. Nigdy wcześniej nie realizowano w kraju podobnych inwestycji – lekcja o tym, jak to się odbywa i jakie warunki powinny spełniać tego typu obiekty, była potrzebna wszystkim.

Architektura po Unii

Kształtowanie się współczesnej polskiej architektury można podzielić na etapy. Po tym, jak upadł państwowy monopol na projekty i budowy, priorytetem stało się nadrobienie zaległości – trzeba było zbudować korporacyjne wieżowce, sieciowe hotele i kolorowe centra handlowe, bo polski krajobraz musiał dogonić Zachód, wyposażyć się w komercyjną zabudowę, będącą dowodem na to, że mamy już w Polsce kapitalizm. Dopiero później przyszedł czas na mniej komercyjne realizacje, których powstanie umożliwił dostęp do unijnych dofinansowań. I nie chodzi tylko o obiekty kultury, ale i rewitalizacje dzielnic, remonty placów i rynków, bloków i szkół, uporządkowanie osiedli, budowę placów zabaw, basenów, a także obiektów infrastruktury, autostrad czy oczyszczalni ścieków. To inwestycje dokonane po 2004 roku realnie zmieniły otaczający nas pejzaż. A wzniesione w ostatnich latach obiekty kultury są najbardziej malowniczymi i najbardziej architektonicznie wartościowymi znakami tej przemiany.

„Finansowanie ze środków państwowych, samorządowych, wspomagane dotacjami Unii Europejskiej, pozwoliło na budowę i rozbudowę licznych centrów kultury, filharmonii, muzeów, teatrów, wyższych uczelni, których projektową jakość gwarantowały konkursy architektoniczne. W ostatnich latach Polska znalazła się na pierwszym miejscu pod względem wykorzystania środków finansowych przeznaczonych na kulturę wśród państw Unii. Można śmiało powiedzieć, że nigdy w historii nie było tak dobrego okresu pod względem liczby i jakości budowanych w naszym kraju dzieł architektury", pisze redaktorka naczelna miesięcznika „Architektura Murator", Ewa P. Porębska w wydanym w 2015 roku monumentalnym dziele *Form Follows Freedom. Architektura dla kul-*



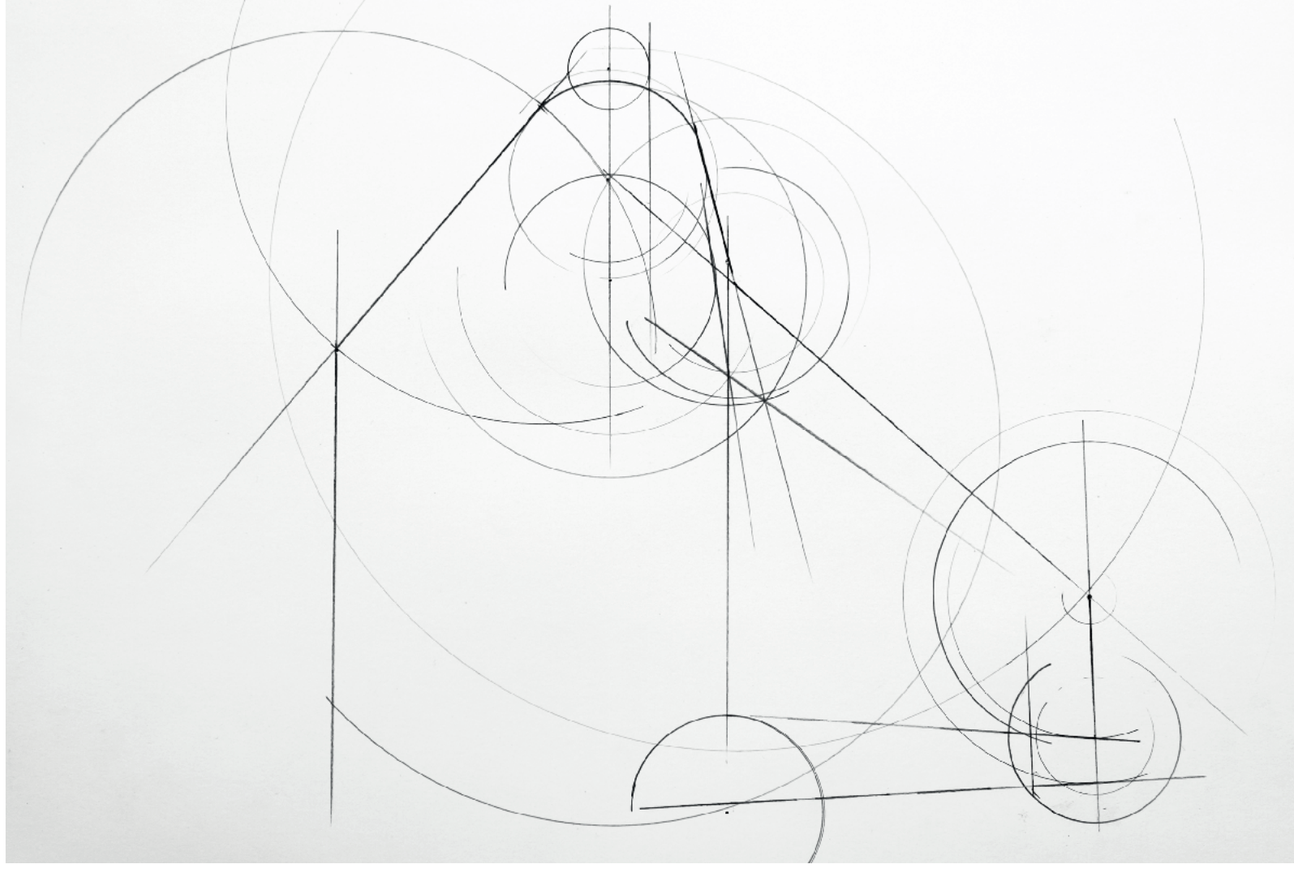
tury w Polsce 2000+. To opracowana przez Jacka Purchlę i Janusza Sepioła, a wydana przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie książka podsumowująca rozwój obiektów kultury po 2000 roku. Już sama liczba opisanych tu budowli stanowi niepodważalny dowód na bezprecedensowy rozwój polskich obiektów kultury; bogato ilustrowany tom przeznaczony jest przede wszystkim na rynki zagraniczne: ma nieść w świat informację o tym, co niezwykłego zdarzyło się w naszej architekturze.

Bodźcem do powstania tej opasłej publikacji było przyznanie polskiej budowli po raz pierwszy w dziejach najważniejszej nagrody architektonicznej naszego kontynentu, czyli Mies van der Rohe Award. Miało to miejsce w kwietniu 2015 roku, a laur otrzymała siedziba Filharmonii im. Stefana Karłowicza w Szczecinie. Wyłoniony w drodze międzynarodowego konkursu projekt Fabrizia Barozziego i Alberta Veigi nie wszystkim się podobał: Włoch i Hiszpan zaproponowali bryłę prawie abstrakcyjną, chłodną, pozbawioną rozpoznawalnych elementów (na przykład tradycyjnie ukształtowanych okien), choć jednocześnie będącą łatwą do zrozumienia parafrazą historycznej zabudowy miasta. Dopracowany w każdym szczególe biały gmach idealnie wkomponował się w bardzo zróżnicowaną stylistycznie okolicę, a efektem tego był grad międzynarodowych nagród, którymi uhonorowano budynek. Ale na tym nie koniec: od otwarcia filharmonii minęły już prawie dwa lata, a bilety na koncerty wciąż wyprzedają się z wielomiesięcznym wyprzedzeniem. Podobnie rzecz ma się w innych nowo powstałych obiektach – siedzibie Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach (proj. Konior Studio) czy Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu (proj. Kuryłowicz & Associates). Dobra architektura może więc mieć znaczący wpływ na wzrost popularności obiektu kultury.

Po 2004 roku komfort życia melomanów w Polsce znacząco wzrósł: filharmonii, sal koncertowych, widowiskowych, a nawet siedzib szkół muzycznych w sumie wybudowano już kilkadziesiąt. Nieco gorzej mają się sztuki plastyczne. Burzliwa historia stołecznego MSN wciąż trwa, kuratorzy Muzeum Współczesnego Wrocław walczą z wyjątkowo trudną ekspozycyjnie przestrzenią tymczasowej siedziby placówki (to założony na planie koła dawny schron), bo budowa nowego gmachu stoi pod znakiem zapytania, mimo że konkurs na projekt rozstrzygnięto w 2008 roku, a piękne, doskonale wkomponowane w pokopalniany teren Muzeum Śląskie w Katowicach wypełniono bardzo złą ekspozycją (sam budynek opracowali Austriacy – pracownia Riegler Riewe Architekten). Nieco więcej szczęścia miały Kraków (MOCAK w dawnej fabryce Schindlera zaprojektował Claudio Nardi) i Radom, gdzie w poprzemysłowym budynku powstało Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia (proj. Andrzej Kikowski). Z funduszy unijnych skwapliwie skorzystały też polskie uczelnie: praktycznie każdy uniwersytet, akademia czy politechnika w ostatnich latach dorobiły się nowych budynków. Nie inaczej jest ze szkołami plastycznymi. Zadziwiające może się wydać tylko to, że pod względem jakości architektury pozostają one daleko w tyle za „średnią krajową". Nowy budynek łódzkiej ASP przypomina pstrokatą halę targową, zupełnie nieharmonizującą z istniejącym w tym miejscu od połowy lat 70. przemyślanym, pawilonowym założeniem projektu Bolesława Kardaszewskiego. Nowa siedziba ASP w Katowicach wygląda jak wyjęta rodem z głębokich lat 90., nowy gmach Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu jest zaś doskonale banalny. Ciekawiej prezentuje się Centrum Sztuk Użytkowych i Centrum Innowacyjności wrocławskiej ASP, prawie niewidzialne, bo całe ze szkła, oraz nowy budynek stołecznej Akademii, z fasadą z jasnych prefabrykatów betonowych, powściągliwy i elegancki (może jednak za bardzo jak na budynek dla artystów?).

Nowe obiekty kultury buduje się w krajach dobrobytu – liczba takich inwestycji w Polsce jest dobrym probierzem sytuacji ekonomicznej, która jest wprawdzie mocno wspomagana europejskimi funduszami, ale ma się nie najgorzej. Nowe i bardzo dobrze zaprojektowane biblioteki budują małe gminy, atrakcyjne dla odbiorców centra kultury rosną w średnich i małych miasteczkach, nawet niewielkie samorządy inwestują w modernizację lub rozbudowę lokalnych muzeów. Nierówny rozkład tych obiektów na mapie wciąż jest widoczny, północny wschód kraju nadal jest wyraźnie „dziurawy", ale udało się przełamać dominację wielkich miast.

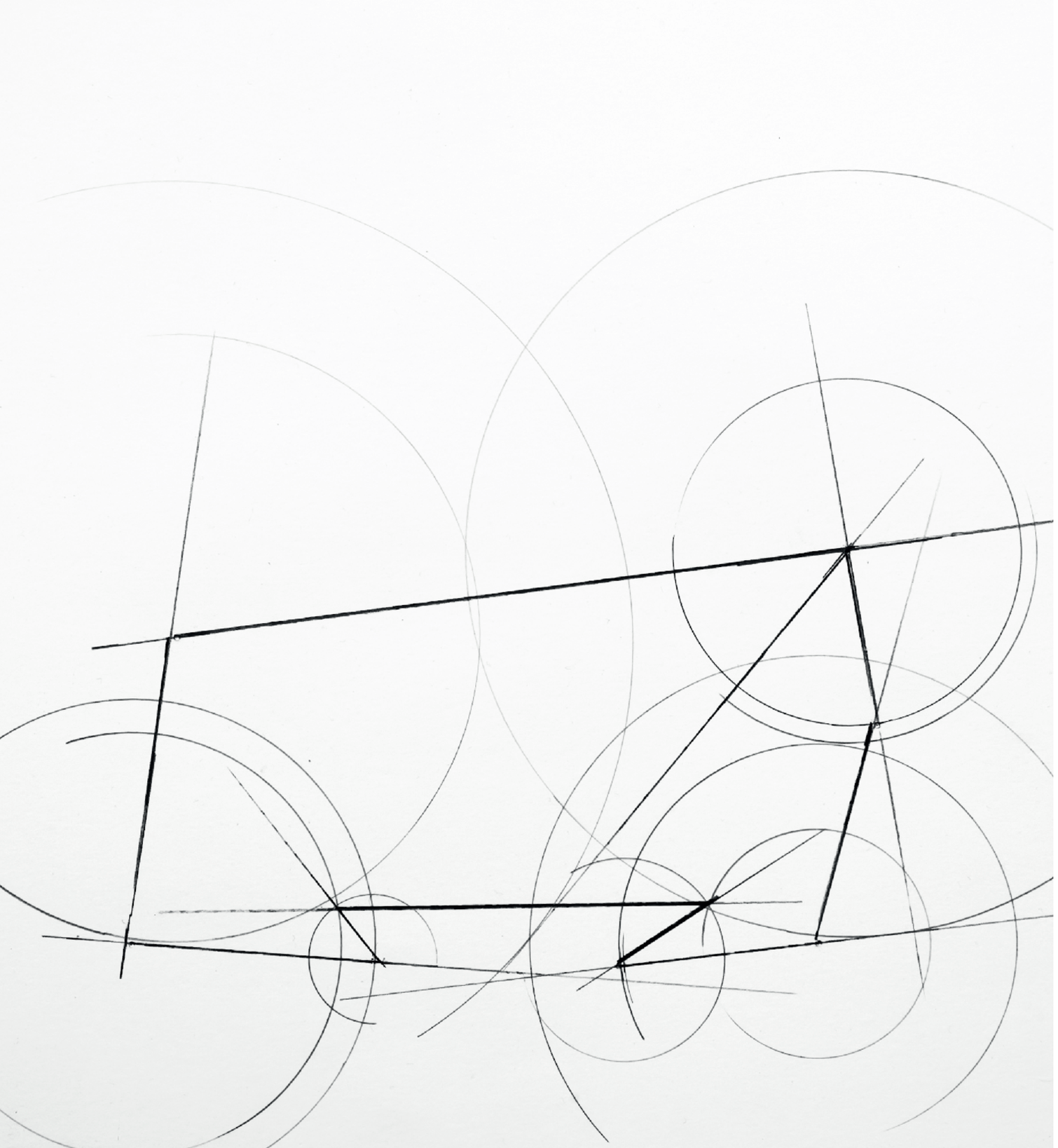
Budowanie kolejnych dobrze zaprojektowanych budynków doprowadziło do jeszcze jednej zmiany. Bardzo dużo mówimy, czytamy i piszemy o architekturze. Jeszcze 10 czy 15 lat temu nikt nie opublikowałby w wysokonakładowej gazecie przekrojowego tekstu na temat nowych zjawisk w architekturze, opiniotwórczy tygodnik społeczno-polityczny nie wpadłby na pomysł ufundowania własnej nagrody architektonicznej, a publiczna telewizja nie wyemitowałaby cyklu programów o nowo wzniesionych domach jednorodzinnych. Przez lata architektura nie była żadnym tematem – bo mało się w niej działo, traktowano ją jako tło. Od kiedy jednak okazało się, że budynki mogą wzbudzić emocje porównywalne z meczem piłkarskim polskiej reprezentacji, radykalnie wzrosło także medialne zainteresowanie nimi. To z kolei doprowadziło do zwiększenia się świadomości odbiorców. Zadziałało sprzężenie zwrotne: im więcej dobrej architektury, tym więcej się o niej mówi, a im częściej uwagę ona przykuwa, tym więcej pojawia się rzetelnych opracowań na jej temat, a więc podnosi się poziom wiedzy i rosną wymagania wobec kolejnych inwestycji. Fenomenem związanym ze wzrostem zainteresowania architekturą jest też istny wysyp publikacji na jej temat. Jeszcze niedawno książki o budynkach zajmowały ukryte w kącie księgarni półki, znane tylko koneserom i specjalistom. Dziś na listach bestsellerów może pojawić się tomik dla dzieci o nowoczesnych domach (wydany przez Dwie Siostry w 2009 roku *D.O.M.E.K.*), książka zachęcająca do spacerów po osiedlach z wielkiej płyty (*Przewodnik po warszawskich blokowiskach* Jarosława Trybusia z 2011 roku) czy zbiór refleksji o tym, że w Polsce nadal bywa brzydko (*Wanna z kolumnadą* Filipa Springera). Polacy mogą już we własnym języku przeczytać dzieła Le Corbusiera, Rema Koolhaasa, Roberta Venturiego, Jana Gehla, Jane Jacobs. Okazało się, że cieszącą się popularnością literaturą o architekturze mogą być nie tylko albumy o zabytkach.



Po 2004 roku komfort życia melomanów w Polsce znacząco wzrósł: filharmonii, sal koncertowych, widowiskowych, a nawet siedzib szkół muzycznych w sumie wybudowano już kilkadziesiąt. Nieco gorzej mają się sztuki wizualne.

Dobra architektura, zła polityka

Choć od lat rośnie zainteresowanie architekturą, a także świadomość tego, jak powinna być organizowana przestrzeń na terenach miejskich, problemów nie ubywa. Jednym z największych – którego skutki będą odczuwać całe pokolenia – jest suburbanizacja, rozlewanie się miast daleko poza ich historyczne granice. Bardzo szybki wzrost liczby mieszkańców miast jest zjawiskiem ogólnoświatowym, jednak wyludnianie się śródmieść na rzecz osiedli położonych nawet dziesiątki kilometrów od centrum to przypadłość źle zarządzanych metropolii. W Polsce jest ona konsekwencją całkowitego sprywatyzowania mieszkalnictwa: kwestię budowy domów i osiedli oddano w ręce deweloperów, dla których priorytetem jest zysk. To dlatego wolą oni budować domy na oddalonych od miasta, a więc tanich terenach na peryferiach (tak powstaje „urbanistyka zagonowa", gdy w układzie sąsiadujących ze sobą osiedli zachowuje się wiejski podział na miedze). Co więcej, władze samorządowe zwykle nie stawiają takimi inwestorami wielu wymagań dotyczących infrastruktury, nie oczekują budowy dróg, szkół, sklepów, przestrzeni publicznych (znanych



wiele jest przypadków, gdy to gmina musi odkupić od dewelopera teren, aby zbudować drogę dojazdową na jego osiedle), co powoduje, że osiedla te nie oferują mieszkańcom nic poza kupionym na kredyt dachem nad głową. Przykładem jest warszawskie Miasteczko Wilanów, potężne osiedle na południu Warszawy (docelowo ma liczyć 50 tysięcy mieszkańców), pierwotnie reklamowane jako przyjazne „miasto w mieście", pełne zieleni, skwerów, usług, kameralnej zabudowy. Mija właśnie 12 lat od rozpoczęcia tej inwestycji; dopiero od kilku dojeżdża tam autobus, mieszkańcy wiele lat czekali na sklepy czy kioski. Szkoła i przedszkole powstały na terenach odkupionych przez gminę od dewelopera blisko 10 lat po tym, jak na osiedle wprowadzili się pierwsi lokatorzy. Niewiele pozostało po planowanych tu parkach i publicznych placach – większość terenu przeznaczono pod gęstą zabudowę mieszkaniową (trzeba dodać, że Miasteczko Wilanów położone jest w miarę blisko centrum Warszawy, a sytuacja osiedli budowanych poza granicami miast wygląda jeszcze gorzej).

Polityka mieszkaniowa państwa – a raczej jej brak – wywołuje lawinę niekorzystnych skutków, wśród których są korki, generowane przez zmuszonych do korzystania z prywatnych aut mieszkańców peryferyjnych osiedli (wzrasta zanieczyszczenia powietrza), czy rosnące wydatki gmin, które muszą w końcu wyposażać nowe dzielnice w niezbędną infrastrukturę (dziś o miejsce w przedszkolach w śródmiejskich dzielnicach jest znacznie łatwiej niż w tych oddalonych od centrum). Grodzone zwykle osiedla, służące tylko jako sypialnia, utrudniają też nawiązywanie społecznych relacji. Choć problemy te nie wiążą się może bezpośrednio z samą architekturą (niektóre z nowych osiedli są ciekawie zaprojektowane), złe planowanie i urbanistyka powodują nierównomierny, nielogiczny i nieprzyjazny mieszkańcom rozwój miast, a co za tym idzie – ich degradację, obniżenie jakości życia w nich. Sprywatyzowanie wielu dziedzin budownictwa i brak prawnych regulacji pozwalających na kontrolowanie działań deweloperów nie tylko wypchnęło mieszkańców miast na peryferie. Od lat trwa „zmiana" systemu handlu w miastach: małe sklepy upadają, bo na terenach śródmiejskich rosną kolejne wchłaniające przechodniów z ulic centra handlowe, w starciu z którymi drobni przedsiębiorcy nie mają szans. Co ciekawe, w Poznaniu, Wrocławiu czy Warszawie coraz zacieklej protestuje się przeciw tego typu praktykom – władze jednak to ignorują. Na nowe inwestycje nie mają nawet wpływu tak ewidentne porażki, jak zamieniony w centrum handlowe dworzec w Poznaniu. To już nie opinia garstki aktywistów, ale każdej osoby skazanej na skorzystanie ze stacji: trudno wyobrazić sobie gorzej zaprojektowaną przestrzeń, zamkniętą ponadto w wyjątkowo szpetnej bryle. Choć dziesiątki stacji kolejowych w Polsce dzięki remontom odzyskały swój blask, główne dworce w dużych miastach są masowo zamieniane w centra handlowe; tego losu nie uniknęły oszpecony antresolami Dworzec Centralny w Warszawie czy stacja w Katowicach. Tu wybitny i unikalny przykład architektury brutalistycznej poległ w starciu z wielkim handlem: w 2010 roku dworzec zburzono, w jego miejscu wznosząc pozbawioną wyrazu „galerię" handlową (kilkadziesiąt metrów dalej w 2015 roku powstało kolejne centrum handlowe, także zbudowane w miejscu historycznego budynku, przedwojennej hali targowej).

Losy katowickiego dworca – silny ruch jego obrońców i znacznie skuteczniejsi w działaniu przeciwnicy jego zachowania – to jeden z dziesiątków przykładów na to, jak istniejąca architektura musi ustępować miejsca nowej. Na przegranej pozycji znajdują się przede wszystkim obiekty wzniesione w drugiej połowie XX wieku. Często niewielkie (a budowane na wartych dziś miliony terenach w centrum), ale i zaniedbane, przez lata nieremontowane są burzone na potrzeby nowych inwestycji. I w tym wypadku właściwie miast nie mają żadnej wizji: nierespektowane są opracowywane przez SARP listy dóbr kultury współczesnej (które mogłyby być wskazówką, które z obiektów warto chronić), brak planów miejscowych i spójnej koncepcji rozwoju miasta skutkują chaotycznym usuwaniem jednych i budowaniem nowych obiektów. Do kuriozalnych przykładów należy „przebudowa" pochodzącego z 1948 roku warszawskiego Centralnego Domu Towarowego (z zabytkowej budowli pozostał jedynie szkielet) czy ukrycie za nowym, banalnym budynkiem szczecińskiego kina Kosmos (zabudowany dziś placyk przed kinem był częścią projektu – miał służyć oczekującym na seans widzom, by nie blokowali chodnika, a także umożliwiać podziwianie mozaiki, pokrywającej całą wybrzuszającą się fasadę). W obu przypadkach prywatny inwestor podkreśla swoje przywiązanie do architektonicznego dziedzictwa (sic!). O tym, że przed- i powojenną architekturę

Polityka mieszkaniowa państwa – a raczej jej brak – wywołuje lawinę niekorzystnych skutków, wśród których są korki, generowane przez zmuszonych do korzystania z prywatnych aut mieszkańców peryferyjnych osiedli, czy rosnące wydatki gmin, które muszą w końcu wyposażać nowe dzielnice w niezbędną infrastrukturę.

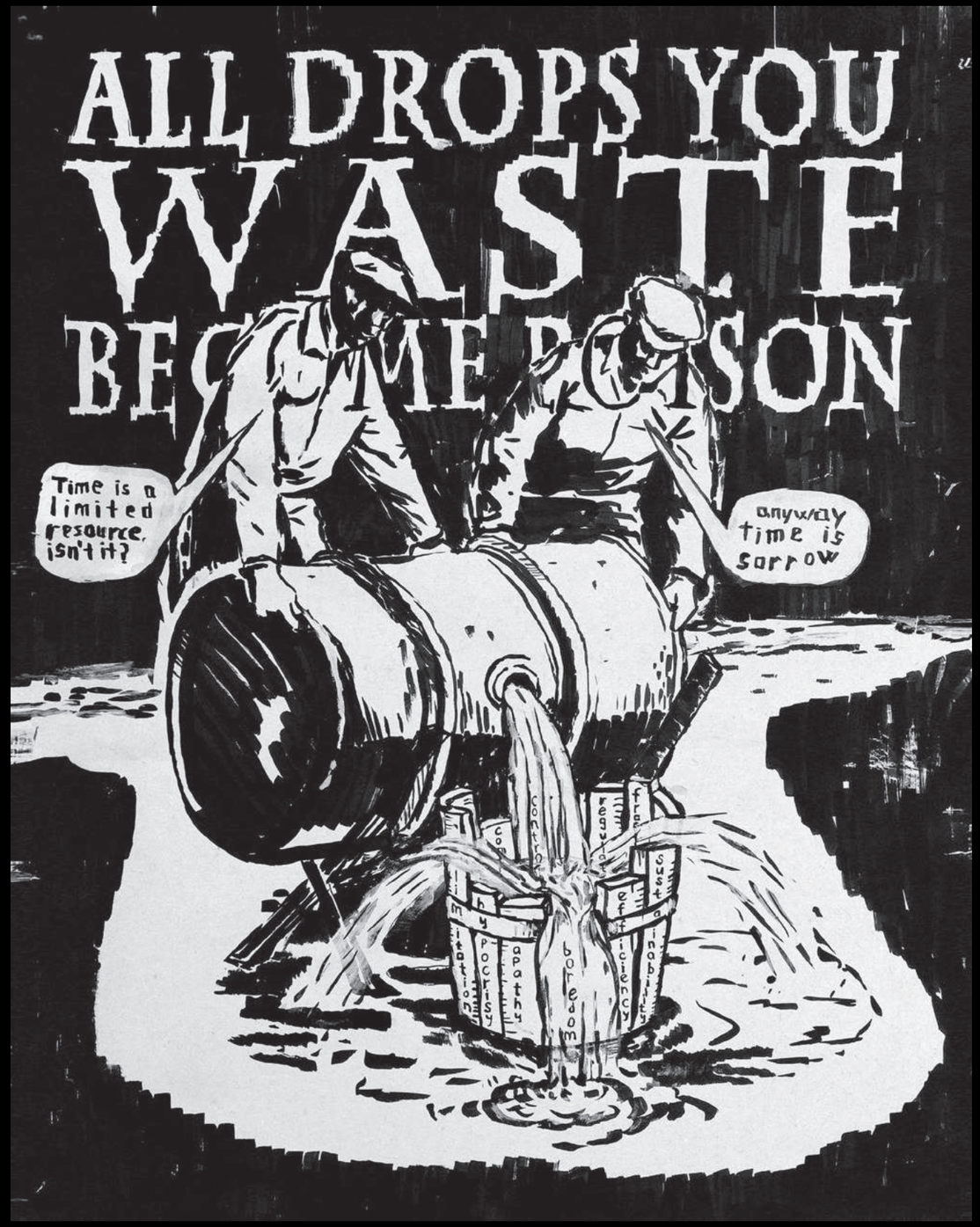
należy chronić, że warto otoczyć opieką najcenniejsze realizacje, mówi się coraz więcej, debaty te nie wychodzą jednak poza grono aktywistów, pasjonatów, badaczy. Nawet gdy wartościowe budynki nie są przeznaczone do rozbiórki, giną pod warstwami styropianu. Masowe termomodernizacje to negatywny skutek pojawienia się w Polsce różnych form europejskich dofinansowań. O ile ocieplanie bloków z wielkiej płyty nie budzi większych zastrzeżeń (krytykowana jest najwyżej kolorystyka nowych elewacji), bezrozumnie niszczy się w ten sposób także znacznie bardziej wartościową architekturę. W kolorowe, styropianowe „buły" zamieniane są przedwojenne kamienice, elewacje szkół czy urzędów (z których wiele było prawdziwymi dziełami sztuki, o zróżnicowanych fakturach, kolorach, rodzajach okładzin), pod styropianem znikają przemyślane kompozycje detali architektonicznych. Dewastacja termomodernizacją nie oszczędza nawet architektury sakralnej: kościół Świętego Ducha we Wrocławiu (proj. Tadeusz Zipser) w wyniku „remontu" nie tylko został oszpecony – pod kolorowym tynkiem zginęła też przemyślana przez architekta wymowa symboliczna całej budowli.

Jaka architektura po Unii

Najnowsza polska architektura stoi w rozkroku pomiędzy światem „ikon" – pięknych, reprezentacyjnych budowli, szeroko opisywanych i stanowiących powód do dumy każdej władzy – a krainą pozbawionej planu i prawnych regulacji „codziennej", użytkowej zabudowy, w której rachunek ekonomiczny jest ważniejszy niż funkcjonalność i estetyka. Nowe muzea i sale koncertowe były potrzebne, Polska musiała nadrobić też zaległości w liczbie metrów kwadratowych korporacyjnych powierzchni biurowych, jednak zaniedbanie kwestii budownictwa mieszkaniowego, spójnego i racjonalnego rozwoju centrów miast, szacunku do dziedzictwa architektonicznego przyniesie negatywne konsekwencje w kolejnych dekadach, które odczują także następne pokolenia.

Na łamach przywołanej tu już publikacji *Form Follows Freedom* znany brytyjski krytyk architektury Joseph Rykwert nazywa „wybuchem kreatywności" to, co wydarzyło się po 2000 roku w Polsce, a architekt i senator, Janusz Sepioł mówi o „architekturze polskiej demokracji". Eksplozja wyjątkowo udanych realizacji jest z pewnością fenomenem naszych czasów. Trudno napisać coś o nowej polskiej architekturze i uniknąć „wyliczanki" – liczba godnych uwagi obiektów jest ogromna, uniemożliwia ich sensowną selekcję. A całości obrazu dopełnił deszcz rozmaitych nagród i poświęcone polskim budynkom publikacje zamieszczone właściwie we wszystkich znaczących magazynach architektonicznych na świecie. W tym euforycznym zachwycie rodzi się tylko pytanie: co będzie, gdy europejskie fundusze się skończą (a stanie się to już za moment)? Wielkie budowy na pewno się zakończą, ale jest światełko w tunelu. Może będzie to dobry moment na nową refleksję; może przestaniemy mówić o architekturze jako o zbiorze wyrwanych z kontekstu pięknych obiektów i zaczniemy patrzeć szerzej na przestrzeń wokół nas: bo nie kończy się ona na ikonach – tych już trochę mamy. Teraz czas na uporządkowanie terenu wokół nich.

Tamás Kaszás



STRONA ARTYSTY

Olga Kisseleva

kurator projektu: Lanfranco Aceti

STRONA ARTYSTY

Jerzy Duda-Gracz jako funkcja i symptom polityki kulturalnej

TEKST: Jakub Banasiak

Duda-Gracz zawsze był błaznem, który śmieje się ze wszystkich oprócz króla. Z tego względu nie powinien interesować nas jako malarz, lecz jako funkcja i symptom prowadzonej akurat polityki kulturalnej. Jak się bowiem wydaje, trudno dla niej o lepsze lustro.

W marcu 1980 roku Mirosław Ratajczak omawiał na łamach „Odry" twórczość Jerzego Dudy-Gracza. Krytyk pisał, że Duda-Gracz jest „wybornym malarzem", jednak miał już wątpliwości, czy jest dobrym artystą[1]. Na podstawie lektury tekstu Ratajczaka można to rozumieć mniej więcej tak: malarstwo Dudy-Gracza nie jest przesadnie wyrafinowane, ale artysta ma niewątpliwie „łapę", potrafi odmalować wszystko. Jednocześnie krytyk zauważał, że jest to malarstwo jednoznaczne jak „rubaszny dowcip", płaskie, a przy tym zagracone rekwizytami jak teatralna scena. Tymczasem kolejne wystawy artysty cieszyły się olbrzymią popularnością – i to zarówno wśród publiczności, jak i krytyków. Nawojka Cieślińska na łamach „Sztuki" apelowała: „Brawo Duda, graj tak dalej!"[2] i nie była to reakcja odosobniona. Przeciwnie, Cieślińska wyrażała pewną zbiorową emocję. Identycznie recenzję wystawy Dudy-Gracza zatytułowała zresztą „Polityka". Jak się okazało, oba czasopisma zainspirowały się tym samym wpisem z księgi pamiątkowej wystawionej na wystawie w CBWA Kordegarda (przełom lat 1978/1979). To rzadki przypadek, kiedy gust publiki tak szczelnie pokrywał się z gustem krytyków. I tylko Ratajczak pytał, czy gdzieś nie „nastąpiła pomyłka".

Aby zrozumieć ówczesne nastawienie krytyków do Dudy-Gracza (chłodne uznanie Ratajczaka było tu najniższym z możliwych rejestrów emocji), należy przyjrzeć się kontekstowi, w jakim artysta ten funkcjonował – zarówno artystycznemu, jak i (przede wszystkim) społeczno-politycznemu. To samo należy zresztą uczynić, analizując twórczość Dudy-Gracza w dekadach kolejnych, włączywszy w to ostatnią, monumentalną (250 prac) retrospektywę artysty w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu (*Duda-Gracz 75*). Tym samym Jerzy Duda-Gracz nie będzie nas tu interesował jako malarz, lecz jako funkcja i symptom prowadzonej akurat polityki kulturalnej. Jak się bowiem wydaje, trudno dla niej o lepsze lustro.

*

Jerzy Duda-Gracz ukończył Wydział Grafiki w katowickiej filii krakowskiej ASP w 1968 roku, a od roku 1976 uczył tam malarstwa i rysunku. W latach 60.

1 Mirosław Ratajczak, *Mięso*, „Odra" 1980, nr 3, s. 91.
2 Nawojka Cieślińska, *Brawo Duda, graj tak dalej!*, „Sztuka" 1979, nr 1, s. 20.

Jerzy Duda-Gracz, *Józefowi Chełmońskiemu / Replika*, 1979, olej na płycie pilśniowej, 18 × 18 cm;
dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu

Jerzy Duda-Gracz, *Polska szkoła jazdy – 2*, 1981, olej na płycie pilśniowej, 45 × 49,5 cm; dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu

artystę inspiruje jeszcze kapizm, z kolei w obrazach powstałych około roku 1970 widać fascynację naiwnym śląskim nadrealizmem.

Kariera Dudy-Gracza nabiera rozpędu w połowie lat 70. Jesteśmy w dekadzie Gierka, epoce konsumpcji na kredyt, liberalizacji kultury, nauki i sztuki, ale także otwarcia na Zachód i próby stworzenia socjalistycznej klasy średniej. W latach 70. buduje się nie tylko bloki – to także czas, w którym powstaje około 300 tysięcy domów jednorodzinnych. To w nich zamieszkają nowi polscy mieszczanie: lekarze, architekci, menedżerowie przedsiębiorstw państwowych. W inspirującym tekście *Odważyć się być średnim* Maciej Gdula postawił tezę, że to właśnie wtedy rodziła się nasza współczesność – imaginarium, które rozumiemy do dziś[3]. W jego centrum – inaczej niż w dekadach poprzednich – nie stał już robotnik i kolektyw, ale przedstawiciel klasy średniej, „ekspert", „bezpartyjny fachowiec". Taka też była polityka kulturalna epoki: otwarta na eksperyment, „progresywna", lecz niedopuszczająca jednoznacznej krytyki władzy. To okres dominacji abstrakcyjnego malarstwa i wszelkich mutacji konceptualizmu. Władza odwdzięczała się artystom, finansując szereg branżowych przywilejów (od mieszkań po gwarancje socjalne) i zapewniając uczestnictwo w rynku zamówień plastycznych. A także zezwalając na prywatny handel sztuką. Ściany w szeregowcach nie mogły pozostać puste.

Duda-Gracz od zawsze był twórcą głęboko tradycjonalistycznym: nie lubił Zachodu, „zagranicy", amerykanizacji polskiej kultury. Nie wiązało się to jednak z krytyką systemu: obiektem fascynacji malarza był raczej wyobrażony lud słowiański, ponadklasowy, „czysty", nieskażony cywilizacją – obojętnie, komunizmu czy kapitalizmu.

Twórczość Jerzego Dudy-Gracza tylko pozornie nie pasowała do tej układanki. Absolwent Wydziału Grafiki, autor realistycznych obrazów na pograniczu karykatury, krytyk polskich wad i przywar... Zbyt dosłowny na nowoczesny projekt. A jednak w latach 70. obecność jego twórczości w państwowych salonach wystawienniczych była niemal permanentna. W latach 1974–1980 wystawiał w salonach BWA w całej Polsce, często kilkakrotnie w ciągu jednego roku. Pokazy te zawsze kończyły się frekwencyjnym sukcesem. Czy także artystycznym? Mirosław Ratajczak zauważał, że wobec masowej popularności Dudy-Gracza krytyk staje się zbędny. Ratajczak nie żalił się, raczej konstatował oczywisty fakt. Co takiego dał widzom ten malarz? Na jego obrazach polski lud jest obleśny, umęczony, leniwy, zdeformowany (jedyny wyjątek stanowi tu bodaj matka artysty, zawsze przedstawiona z powagą i dostojeństwem). „Dobrze nas odmalował", „powiedział prawdę", „obnażył" – przytacza wpisy z księgi pamiątkowej Ratajczak[4]. Było w tych reakcjach coś z masochizmu, jednak trzeba pamiętać, że w latach 70. chłop i robotnik nie stali już w centrum politycznej narracji. Gdula przywołuje w tym kontekście serial *Czterdziestolatek*, w którym robotnicy to partacze, obiboki i durnie, a wszelkie kryzysy zażegnuje dopiero inżynier Karwowski. W tym sensie malarstwo Dudy-Gracza utwardzało nowe klasowe podziały gierkowskiej Polski. Lechosław Lameński o trawestacji *Śniadania na trawie* Édouarda Maneta (*Tryptyk polski*, 1972) pisał: „Miejsce eleganckich, dobrze ubranych mężczyzn z obrazu francuskiego malarza zajęli krępi robole w kufajkach i gumiakach, o tępych, nalanych twarzach, w krągłych berecikach z antenką, którym towarzyszyły, nie jak w oryginale, dwie zwiewne, pełne czytelnego erotyzmu kobiety, lecz dwie wyjątkowo obrzydliwe i zapasione baby, będące absolutnym zaprzeczeniem kobiecego seksapilu"[5]. Pomijając poetykę tego opisu, trzeba podkreślić, że ujęcie takie – wbrew licznym interpretacjom twórczości malarza – nie było gestem transgresywnym. Wręcz przeciwnie: wpisywało się w nowy, typowy dla dekady Gierka sposób reprezentacji klas niższych. Publiczność z klasy średniej – również ta pisująca do „Sztuki" i „Polityki" – biła brawo: graj tak dalej! Jednak Duda-Gracz nie lubił też nowych bohaterów zbiorowej wyobraźni: migrujących ze wsi do miast nowych mieszczan, socjalistycznej klasy średniej bez rodowodu. Na jego płótnach to nieodmiennie nuworysze, godni politowania prostacy. Duda-Gracz od zawsze był bowiem twórcą głęboko tradycjonalistycznym: nie lubił Zachodu, „zagranicy", amerykanizacji polskiej kultury. Nie wiązało się to jednak z krytyką systemu: obiektem fascynacji malarza był raczej wyobrażony lud słowiański, ponadklasowy, „czysty", nieskażony cywilizacją – obojętnie, komunizmu czy kapitalizmu.

Prawdziwa pogoda dla Dudy-Gracza przychodzi wraz ze schyłkiem dekady. To wtedy kryzys, postępujący co najmniej od 1976 roku, przybiera rozmiary tsunami. Projekt modernizacji na kredyt zakończył się spektakularnym fiaskiem. Nastroje społeczne pikują, ludzie są zmęczeni i zniechęceni. W obszarze sztuki narasta krytyka braku zaangażowania, twórczości wsobnej, dekoracyjnej oraz – z drugiej strony – przeintelektualizowanej. W państwowym systemie sztuki

3 Maciej Gdula, *Odważyć się być średnim. Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej*, „Krytyka Polityczna" 2015, nr 42.
4 Nawojka Cieślińska, *Brawo Duda, graj tak dalej!*, dz. cyt.
5 Lechosław Lameński, *Jerzy Duda-Gracz, artysta osobny*, http://akcentpismo.pl/?page_id=3587 [dostęp: 4.08.2016].

uczestniczyli jednak niemal wszyscy, więc próby jego krytyki są jeszcze nieśmiałe. Na razie, na przełomie dekad, w prasie społeczno-kulturalnej mnożą się diagnozy rozmaitych „kryzysów": sztuki, estetyki, krytyki. Powszechnie twierdzono, że przestają liczyć się „kierunki" i „tendencje" (tych było wówczas dziesiątki), a ważne zaczynają być „postawy". Artystycznego zaangażowania szukano więc wszędzie: widziano je w akcjach Grupy Działania, inspirowano się zdobyczami międzywojennych awangard, pisano o „sztuce publicystycznej" (Zbylut Grzywacz, Edward Dwurnik, Bogdan Kraśniewski, Eugeniusz Get Stankiewicz i inni) i „sztuce faktu". Popularne stały się rysunki Andrzeja Czeczota i Andrzeja Mleczki, coraz bardziej upolitycznione i dosłowne. Stanisław Kluczykowski, członek grupy Wprost, deklarował w rozmowie z Maciejem Szybistem, że artysta musi „zobaczyć świat"[6]. Jednym słowem – jak tlenu łaknięto sztuki żywej, zapośredniczonej w rzeczywistości, zaangażowanej i angażującej widza.

I wtedy właśnie gwiazda Jerzego Dudy-Gracza rozbłyskuje najjaśniej – wszak to on, w przeciwieństwie do swoich kolegów, „widział świat" już od kilku dobrych lat. Jego twórczość bez wątpienia zanurzona była w codzienności i do pewnego stopnia wobec niej krytyczna, pochylająca się nad tym, co Polacy mogli zobaczyć za oknem – nad szarzyzną, brzydotą, prowizorką. Innymi słowy, Duda-Gracz pokazywał wszystko to, czego unikała awangarda lat 70. Jeszcze w 1977 roku namalował portret Stalina: głowa tyrana spoczywała na kopcu czaszek. Tytuł: *Apoteoza pokoju. Wasilijowi Wieriesczaginowi*. Była to trawestacja obrazu *Apoteoza wojny* Wieriesczagina, dziewiętnastowiecznego rosyjskiego malarza-batalisty, którego w pewnym momencie zafascynował pacyfizm i artysta zamiast malować wojnę – potępiał ją. Na innym płótnie strawestował słynnego *Lenina w Smolnym* Izaaka Brodskiego – w jego wersji pusty fotel zajmuje znudzony działacz średniego szczebla, pewnie z lokalnego komitetu wojewódzkiego. Duda-Gracz zyskał takimi obrazami poklask publiczności. Jednak – znowu – należy zaznaczyć, że nie była to twórczość opozycyjna: nawet takie przedstawienia mieściły się w szerokich ramach polityki kulturalnej dekady. W 1977 roku Duda-Gracz otrzymał zresztą Srebrny Krzyż Zasługi – z pewnością nie za krytykę PRL. I nie będzie to jego ostatnie odznaczenie.

*

Po podpisaniu porozumień sierpniowych artyści zachłystują się wolnością. Twórcy masowo wspierali Solidarność, prześcigając się w używaniu narodowo-wyzwoleńczej symboliki. Było to zjawisko na tyle powszechne, że Komisja do spraw Kultury Regionu Mazowsze rozpisała konkurs na plakat promujący idee Solidarności – był to jedyny sposób na poddanie patriotycznego kiczu pewnej kontroli. W przeciwnym razie oficjalna solidarnościowa propaganda utonęłaby we flagach i krzyżach (ta oddolna i tak tonęła).

W czasie tak zwanych 16 miesięcy, czyli okresie pomiędzy Sierpniem '80 a Grudniem '81, także Jerzy Duda-Gracz namalował szereg płócien odnoszących się do fenomenu Solidarności. Były to jednak prace inne niż reszty kolegów. Artysta zdawał się krytykować w nich kierownictwo związku i partii, dowartościowując jednocześnie robotniczy lud. Przykładem niech będzie cykl *Polska szkoła jazdy. Farbowanym lisom*. Na jednym z płócien widzimy zgiętego wpół wychudzonego szaraczka, który dźwiga na plecach olbrzymią, otyłą kobietę. Mężczyzna trzyma w ręku flagę Solidarności, kobieta – czerwoną książeczkę, na szyi nosi srebrny krzyż. Na innym obrazie należącym do cyklu dwóch zgarbionych działaczy w wymiętych garniturach niesie na barkach gargantuicznego aparatczyka, który rozchyla poły koszuli w rejtanowskim (ale wiemy, że zakłamanym) geście.

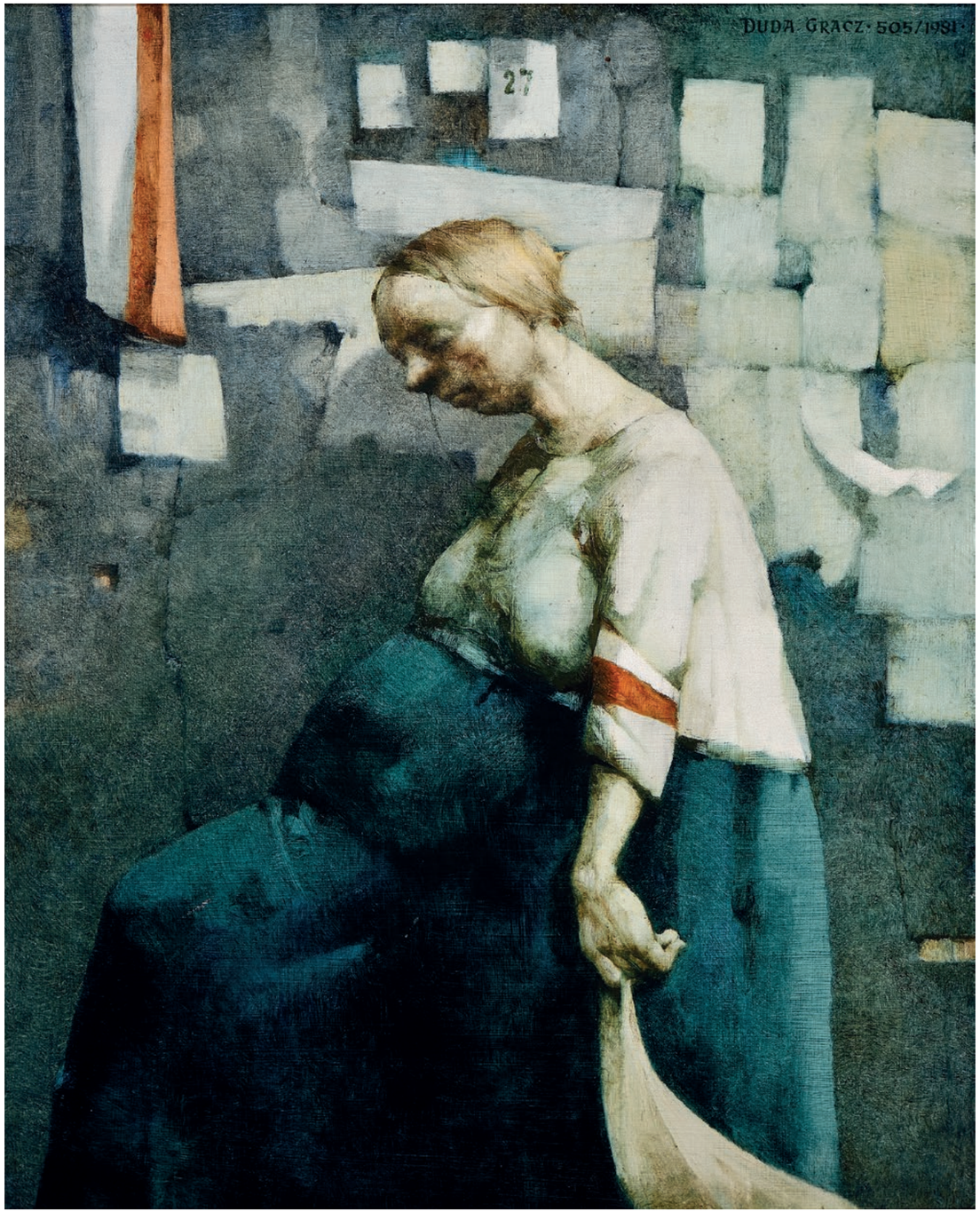
Obrazy pochodzą z 1981 roku. Jak je czytać? Jak wskazują historycy, mniej więcej od wiosny tego roku w solidarnościowych szeregach coraz bardziej rozpowszechniała się krytyka kierownictwa związku, szczególnie jego eksperckiego zaplecza. W konsekwencji w Solidarności wyodrębniły się frakcje „fundamentalistów" i „pragmatyków". Ci pierwsi kwestionowali zasadność porozumienia z komunistami, domagając się „opozycyjności totalnej" (między innymi Andrzej Gwiazda, Krzysztof Wyszkowski, ale także robotnicze „doły"), ci drudzy dopuszczali dialog z władzami i byli gotowi na daleko idące ustępstwa (między innymi Jacek Kuroń, Lech Wałęsa, Karol Modzelewski)[7]. Analogiczne podziały zachodziły w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej: frakcja „liberałów" (Stanisław Kania) ścierała się z „twardogłowymi", czyli dogmatycznymi komunistami, którzy opowiadali się za siłowym zdławieniem opozycji. Wśród „twardogłowych" przeważała generalicja, a także środowisko narodowych komunistów spod znaku Zjednoczenia Patriotycznego Grunwald[8]. Przekonywali oni, że doradcy Solidarności, często żydowskiego pochodzenia, chcą wykorzystać „czysty", „narodowy" ruch robotniczy i przejąć władzę w kraju.

W czasie tak zwanych 16 miesięcy, czyli okresu pomiędzy Sierpniem '80 a Grudniem '81, Jerzy Duda-Gracz namalował szereg płócien odnoszących się do fenomenu Solidarności. Były to jednak prace inne niż reszty kolegów. Artysta zdawał się krytykować w nich kierownictwo związku i partii, dowartościowując jednocześnie robotniczy lud.

6 *Zobaczyć świat. Ze Stanisławem Kluczykowskim, krakowskim grafikiem, członkiem grupy Wprost, rozmawia Maciej Szybist*, „Sztuka" 1981, nr 4, s. 22.

7 Andrzej Friszke, *Rewolucja „Solidarności". 1980-1981*, Znak Horyzont, Kraków 2014; Jadwiga Staniszkis, *Samoograniczająca się rewolucja*, red. Jan T. Gross, tłum. Marek Szopski, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2010.

8 Na temat nacjonalistycznej legitymizacji władz w PRL zob. Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2005.



Jerzy Duda-Gracz, *Motyw polski I 27 marca, 1981*, olej na płycie pilśniowej, 49 × 39,5 cm;
dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu

Głośny autoportret z 1982 roku: *Ora et colabora*, „módl się i kolaboruj”, to obraz w zamierzeniu ambiwalentny; autor zdaje się mówić: jak mam bojkotować system, z którego dobrodziejstw tyle lat korzystałem, w którym wystawiałem, nauczałem i otrzymywałem nagrody? Kiedyś kolaborowałem, a teraz mam się modlić? W domyśle: tak jak wy.

Wydaje się więc, że tytułowe „farbowane listy” to właśnie zwolennicy porozumienia – z obu stron. Pierwszy to partyjny „liberał” – dźwigają go wszak mężczyźni z czerwonym krawatem (jeden) i srebrnym krzyżem (drugi). Prawdziwi komuniści-katolicy przygnieceni przez fałszywe partyjne elity. Drugi to ktoś z kierownictwa Solidarności, kto zajmuje się „wielka polityką”, zapominając o „tych na dole”, „na plecach których” zdobył polityczną pozycję. Czy czerwona książeczka, którą trzyma w ręku kobieta, to katechizm? Jeśli tak, to religijność tych, którzy doszli do władzy w Solidarności, jest „farbowana”. A może to słynna „czerwona książeczka”, „biblia” hunwejbinów chińskiej rewolucji kulturalnej symbolizująca tu fascynację komunizmem dużej części lewicowych elit, także opozycyjnych? Jakkolwiek by nie było, *Polska szkoła jazdy. Farbowanym lisom* sprawia wrażenie pracy wymierzonej w te środowiska partyjne i solidarnościowe, które dążyły do zawarcia porozumienia.

Taką interpretację zdaje się potwierdzać obraz z 1981 roku pod tytułem *27 marca*, który także wymaga przypomnienia historycznego kontekstu. Widzimy na nim personifikację Polski: w ujęciu Dudy-Gracza to kobieta strapiona czy wręcz zrezygnowana. Smutnie zwiesza głowę, w ręku trzyma białą flagę, symbol kapitulacji. Z jakiego powodu? Prawdopodobnie chodzi o tak zwane wydarzenia bydgoskie, czyli największy kryzys w relacjach władz i Solidarności od czasu podpisania porozumień sierpniowych. Zaczęło się 19 marca od pobicia działacza Solidarności Jana Rulewskiego. W odpowiedzi Solidarność zorganizowała strajk ostrzegawczy w całym kraju – największy w historii Polski. Kruchy alians reformatorskiego skrzydła PZPR i Solidarności zawisł na włosku. Realna stała się groźba użycia siły przez komunistów, co – jak zgodnie twierdzą historycy – skończyłoby się masakrą większą od tej z 1970 roku. Jednak tego samego dnia, w którym ogłoszono strajk ostrzegawczy – właśnie 27 marca (taka data widnieje na obrazie w postaci kartki z kalendarza) – Solidarność wróciła do negocjacji z władzami. Porozumienie podpisano 30 marca. To właśnie wtedy rozpoczął się wspomniany podział związku: solidarnościowe „doły” nie rozumiały eksperckiego języka porozumienia, a kompromis odczytały jako zdradę. Według nich 27 marca Polska wywiesiła białą flagę. Jednak po chwilowym zwycięstwie zwolennicy porozumienia szybko znaleźli się w defensywie, a 13 grudnia 1981 roku nastąpiło ostateczne zwycięstwo jego przeciwników. Zaczął się stan wojenny.

*

Obrazy z 1982 roku sugerują, że artysta mocuje się jeszcze z samym sobą. Na jednym widzimy przygniecionego kartkami człowieka, nad nim – jasnogórska Madonna; na innym – Chrystusa w tłumie wiernych, raczej zaciekawionych niż rozmodlonych. Są tu wszystkie typowe dla artysty figury: chłopka, dziad, politruk, klecha, dziecko. W tle sam malarz przyglądający się zbiegowisku.

Odwołajmy się jeszcze do głośnego autoportretu z 1982 roku: *Ora et colabora*, „módl się i kolaboruj”, trawestacja benedyktyńskiego *ora et labora*. Duda-Gracz nosi tu krzyż, ale także przypięte do piersi ordery – te z lat 70. Na głowie czapka z gazety, „Trybuny Robotniczej”. To obraz w zamierzeniu ambiwalentny; autor zdaje się mówić: jak mam bojkotować system, z którego dobrodziejstw tyle lat korzystałem, w którym wystawiałem, nauczałem i otrzymywałem nagrody? Kiedyś kolaborowałem, a teraz mam się modlić? W domyśle: tak jak wy.

Ostatecznie Jerzy Duda-Gracz przystąpił do obozu gen. Wojciecha Jaruzelskiego. Jak sam tłumaczył, z szacunku do publiczności, która ciągle chętnie oglądała jego prace[9]. Duda-Gracz często

od lewej:
Jerzy Duda-Gracz, *Obraz 2479 / Zaduszki – Władysławowi Hasiorowi*, 1999, olej na płycie pilśniowej, 80 × 70 cm;
dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu

Jerzy Duda-Gracz, *Obraz 2477 / Zaduszki – Zbysławowi M.*, 1999, olej na płycie pilśniowej, 80 × 70 cm;
dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu

powtarzał, że maluje dla ludzi, nie dla teoretyków. A po stanie wojennym „ludzie” (a przynajmniej ich znaczna część) nie zakwestionowali władzy komunistów, za to „teoretycy” zeszli do podziemia. W 1984 roku Duda-Gracz zapisał się do powstałego na gruzach Związku Polskich Artystów Plastyków neozwiązku ZPAMiG (Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików), uczestniczył w oficjalnych przeglądach sztuki aktualnej, w tym w pierwszej wystawie ZPAMiG w CBWA Zachęta w 1986 roku, emblematycznej instytucji reżimu, bojkotowanej przez znaczną część środowiska artystycznego. W CBWA miał też olbrzymią wystawę retrospektywną – w 1985 roku. W 1984 roku reprezentował Polskę na biennale sztuki w Wenecji – w tym czasie zaszczytu tego mogli dostąpić tylko twórcy w pełni popierający reżim. W latach 80. Duda-Gracz odebrał najważniejsze nagrody artystyczne i odznaczenia państwowe: Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki I stopnia (1985), Nagrodę Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (1987), Nagrodę Ministra Spraw Zagranicznych (1988), Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1986). Wystawiał w całej Polsce, ale także w Centralnym Domu Artysty Plastyka w Moskwie. Jego obrazy z tego okresu nie postponowały już polskiego społeczeństwa. W najbardziej bodaj znanym cyklu *Obrazy Jurajskie* (1984–1986) artysta tworzy przedstawienia eskapistyczne, odnoszące się – jak sam mówił – do czasów dzieciństwa. Pełno w nich motywów erotycznych i figur dostojników kościelnych, przedstawionych tu jednak w sposób pokraczny, przerysowany. Przypomnijmy: w tym właśnie czasie władze zwalczają Kościół, a dla opozycji symbolem i natchnieniem staje się ksiądz Jerzy Popiełuszko, zamordowany przez komunistów w 1984 roku. W całym kraju odbywają się procesje, msze i przykościelne wystawy. W szczytowym dla tego zjawiska 1984 roku odbyło się ich blisko sto. Władza, zaniepokojona sojuszem podziemnej Solidarności i Kościoła, przeprowadziła propagandową operację „porozumienia narodowego”. Jej adresatem był zdrowy sojusz robotniczo-chłopski, który po Sierpniu ’80 miał być jakoby wykorzystany przez inteligentów z Solidarności. To właśnie on ma stać się głównym beneficjentem projektowanych reform. Rubaszna, ludowa erotyka, bukoliczne pejzaże, kler przedstawiony jako dominujący, groźny i opresyjny (mroczne, wydłużone postaci księży) – to wizerunki, które doskonale wpisywały się w narrację władzy. I choć Duda-Gracz nadal był wielbicielem publiczności (chociaż należy założyć, że już nieco innej), to krytycy stali się bezwzględni. W podziemnych „Szkicach” Anda Rottenberg pisała ostro: „Nie wiemy, czy Duda-Gracz się modli, to jego sprawa, wiemy, że kolaboruje”[10].

Duda-Gracz również sprzedawał. W latach 80. był bodaj – obok Zdzisława Beksińskiego – najbardziej pożądanym przez galerzystów artystą. Jego pracami handlowała większość funkcjonujących wówczas galerii, jednak najbliższe relacje Duda-Gracz utrzymywał z krakowską galerią Inny Świat prowadzoną przez Macieja Szybista i Tadeusza Nyczka. Magazyn „Sztuka” w 1986 roku tak opisywał funkcjonowanie tej galerii: „Dziś wspólnicy wiedzą już, że najlepiej zarabia się na sztuce najlepszej. Taką więc oferują swoim klientom. Po obrazy Zdzisława Beksińskiego, Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Dudy-Gracza czy Jerzego Nowosielskiego tworzą się kolejki. A w lecie, gdy do Krakowa ściągają liczni turyści, także zagraniczni, jest prawdziwy sezon na grafiki”[11]. Prace Dudy-Gracza były kupowane szczególnie chętnie.

Jak widział się w tym czasie sam Duda-Gracz? Czy postrzegał siebie jako beneficjenta systemu, którym bez wątpienia – na

9 Katarzyna Siwiec, *Duda-Gracz. Ja tylko tak wyglądam, ale duszyczkę mam wrażliwą*, http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,42699,18948829,duda-gracz-ja-tylko-tak-wygladam-a-le-duszyczke-mam-wrazliwa.html#ixzz4GRD9yq3Y [dostęp: 5.08.2016].
10 Anda Rottenberg (jako J.B.), *Duda-Gracz*, „Szkice” 1985, nr 2, s. 72.
11 Wojciech Mischke, *Inny Świat*, „Sztuka” 1986, nr 2, s. 37.

różnych poziomach – był? Zerknijmy na autoportret z 1989 roku. Jerzy Duda-Gracz znowu zmienia maskę – oto widzimy malarza ponakłuwanego szpilkami niczym laleczka voodoo, na głowie ma cylinder magika. Czyli to wszystko było tylko sztuczką, kamuflażem, a tak naprawdę Duda-Gracz cierpiał za miliony (jedna ze szpileczek jest zwieńczona maleńką biało-czerwoną flagą)? Nie przeważając, jaka była intencja malarza, faktem jest to, że w okresie transformacji ustrojowej pozycja Dudy-Gracza tylko wzrosła.

*

Jerzy Duda-Gracz bez wątpienia do perfekcji opanował sztukę mimikry. W okresie rządów wielkiej prawicowej koalicji Akcji Wyborczej Solidarność (1997–2001) religijność u Dudy-Gracza znowu przedstawia się inaczej: oto pobożna chłopka z krzyżem (prawosławnym) w ręku klęczy na ubitej ziemi; gdzie indziej pop stoi dumnie na tle cerkwi. To cykl prac z motywem góry Grabarki, świętego miejsca polskiego prawosławia. Zwrot w stronę religii nastąpił jednak wcześniej: w 1994 roku powstała seria nieledwie dewocyjnych obrazów z Chrystusem, z kolei na płótnie z 1995 roku Jan Paweł II ni to stoi, ni to leży pod obrazem jasnogórskiej Madonny. To zupełnie inny wizerunek niż przedstawienie biskupa z 1988 roku. Popatrzmy: biskup siedzi na tronie we władczej pozie, odświętnie ubrany, dominujący, podaje do ucałowania pierścień klęczącej, pobożnej kobiecie. Dekadę później, w 1999 roku, Duda-Gracz maluje las krzyży i dwie dziewczynki, zadumane nad dziecięcym wózkiem, w którym żarzy się delikatne światło… Inny obraz z tego roku: dziecko-aniołek na tle cmentarza. Tytuł cykli brzmi *Zaduszki*, ale nie będzie chyba nadużyciem, jeżeli powiemy, że to alegorie aborcji. I jeszcze jedno płótno, z 1994 roku – grupa Żydów w chałatach i jarmułkach biegnie na widza w popłochu. Nad nimi – ukrzyżowany Jezus, przyczepiony do płótna w fizycznej postaci drewnianego krucyfiksu.

Zwrot w stronę Kościoła nie przeszkadzał malarzowi w zawarciu sojuszu z postkomunistami. Zresztą nie był to problem także dla Sojuszu Lewicy Demokratycznej, partii powstałej na gruzach PZPR, o której można powiedzieć wszystko, ale nie to, że była liberalna światopoglądowo.

W 1995 roku w kościele Przemienienia Pańskiego w Toporowie Duda-Gracz namalował plafon *Przemienienie*, w latach 2000–2001 w klasztorze o.o. Paulinów w Częstochowie – cykl obrazów *Golgota Jasnogórska*. Artysta mówił wówczas: „Zależy mi na tym, aby *Golgota Jasnogórska* nie była historią obrazkową sprzed 2000 lat, którą z dobrym samopoczuciem (że to nie myśmy krzyżowali) sprawujemy w Wielki Piątek. Ta Golgota jest dzisiaj, teraz i tutaj, w katolickiej Polsce”[12]. Zgodnie z melodią epoki Duda-Gracz umiejętnie łączył tron z ołtarzem. Kiedy otwierał wielką wystawę w Katowicach, ekspozycję poświęcił biskup, a pierwszym gościem był prezydent miasta.

12 *To media krzyżują Chrystusa! Niesamowita Droga Krzyżowa wielkiego artysty Dudy-Gracza*, http://www.fronda.pl/a/to-media-krzyzuja-chrystusa-niesamowita-droga-krzyzowa-wielkiego-artysty-dudy-gracza,36589.html [dostęp: 4.08.2016].

Jerzy Duda-Gracz, *Obraz 1645 / Taniec ekumeniczny AD. 2000*, 1994, olej na płycie pilśniowej, 80 × 80 cm; dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu

Jerzy Duda-Gracz, *Obraz 1257 / Powrót córki marnotrawnej*, 1988, olej na płycie pilśniowej, 34 × 28 cm; dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu

Jerzy Duda-Gracz, *Wisła. Jawornik; Stacja XII*, 1994, akwarela, ołówek, 74 × 55 cm; dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu

Postkomuniści wygrali, bo zaakceptowali lud takim, jakim był, po czym zaproponowali mu cywilizacyjny awans – nowy „styl". Jego depozytariuszem były elity kulturalne doby transformacji, do których Duda-Gracz bez wątpienia należał.

Zwrot w stronę Kościoła nie przeszkadzał malarzowi w zawarciu sojuszu z postkomunistami. Zresztą nie był to problem także dla Sojuszu Lewicy Demokratycznej, partii powstałej na gruzach PZPR, o której można jednak powiedzieć wszystko, ale nie to, że była liberalna światopoglądowo. Prezydent Aleksander Kwaśniewski przyznał malarzowi dwa ordery: Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (1996) oraz Krzyż Wielki Orderu Odrodzenia Polski (2000) – ten ostatni w „uznaniu wybitnych zasług dla kultury polskiej, za osiągnięcia w pracy artystycznej". Wydaje się, że prezydent rzeczywiście fascynował się twórczością Dudy-Gracza. Podczas pogrzebu artysty w 2004 roku list od Kwaśniewskiego odczytała minister Barbara Labuda: „Będzie nam brakowało pańskich drwin i przestróg, i pańskiego piękna, pańskiej szczerej miłości do tego, co w człowieku i małe, i wielkie". Jak relacjonowały media, Kwaśniewski nazwał wtedy Jerzego Dudę-Gracza „surowym sędzią naszych narodowych przywar, który jednocześnie gorąco pragnął, by adresaci jego obrazów nie zapierali się rodzinnej ojcowizny, nie wstydzili się własnej słomy w butach, swej tubylczości i odrębności"[13]. Po śmierci artysty głos zabrał także Krzysztof Teodor Toeplitz, dziennikarz, bon vivant i scenarzysta (między innymi *Czterdziestolatka*), po wprowadzaniu stanu wojennego jeden z nieformalnych doradców Jaruzelskiego do spraw kultury. Toeplitz to także autor monografii Dudy-Gracza wydanej w 1985 roku w wydawnictwie Arkady przy okazji retrospektywy w CBWA Zachęta (oczywiście żaden opozycyjny artysta nie mógł wówczas na taką publikację liczyć). „Malarz jak żaden inny uwikłany w polski pejzaż, polską symbolikę, polskie realia"[14], oceniał Toeplitz. „Polskie realia", a więc także „trudne kompromisy".

W nowej Polsce byłby więc Duda-Gracz malarzem niepodatnym na „pedagogikę wstydu", dumnym z prześnej, prowincjonalnej polskości – już nie jej krytykiem, ale czułym kronikarzem. Po 1989 roku na jego obrazach jest coraz mniej współczesnych motywów, mniej więcej na przełomie mileniów znikną niemal zupełnie. W tym ujęciu byłby Duda-Gracz malarzem „dumnych peryferii", tęskniącym za światem, który nigdy nie istniał, jak lubił mawiać artysta: „odchodzącym, «starym światem»"[15]. To ciekawe o tyle, że przekonanie elit o konieczności imitacji zachodnich wzorców, ale także jednoczesna „tresura wstydem" były kulturowymi fundamentami transformacji (od Tischnerowskiej figury *homo sovieticus* po kpiny elit z przywódcy chłopskiego Andrzeja Leppera)[16]. Jednak to nie przypadek, że „słomę w butach" Polaków hołubili właśnie byli komuniści – parweniusze na artystycznych salonach „warszawki" i „krakówka", inteligenci z awansu, zainstalowani przez Moskwę „czerwoni". Aleksander Kwaśniewski, dawny bezideowy aparatczyk z najbliższego otoczenia Jaruzelskiego, wygrał wybory prezydenckie w rytmie discopolowego przeboju zespołu Top One *Ole! Olek*[17]. Bo to właśnie postkomuniści, a nie solidarnościowe elity, najlepiej rozumieli poczucie wstydu, ale i aspiracje ludu. Sami mieli przecież podobne: to wcale nie sprzeczność, że byli komuniści starali się kopiować kody kulturowe ziemiaństwa, a więc warstwy społecznej zgładzonej przez ich polityczną formację. W podwarszawskich neodworkach klasa oligarchiczna – nowa burżuazja – wieszała więc „kossaki", ale także obrazy „swojskiego" Dudy-Gracza, który z pewnością nie wstydził się własnej „tubylczości": czy to przy Gierku, czy to przy Jaruzelskim, czy to przy Kwaśniewskim. Tak oto malarz rodem z poniemieckiej wsi Łagów leczył kompleksy postkolonialnej Polski. Często pamiętamy tylko o pierwszej części wyborczego hasła Kwaśniewskiego, ale Top One śpiewał przecież: „Wybierzmy przyszłość oraz styl". Postkomuniści wygrali, bo zaakceptowali lud takim, jakim był, po czym zaproponowali mu cywilizacyjny awans – nowy „styl". Jego depozytariuszem były elity kulturalne doby transformacji, do których Duda-Gracz bez wątpienia należał. Porozumienie komunistów z częścią opozycji oznaczało przecież także zachowanie ciągłości elit, w tym elit kultury i sztuki – „transformacja" to wszak nie nagłe zerwanie, ale płynne przejście z jednego stanu w drugi. Mówiąc w olbrzymim skrócie, w transformacyjnym kanonie znaleźli się przede wszystkim artyści, którzy przed 1989 rokiem (a de facto przed 1981 rokiem) należeli już do jednego lub drugiego obozu (a czasem do obu). Również i w przypadku Dudy-Gracza możemy mówić o konsekwentnym wzroście popularności: od dekady Gierka do III RP. Bibliografia albumu Arkad wydanego w 1985 roku liczyła 185 pozycji do-

13 *Pogrzeb Jerzego Dudy Gracza*, https://ekai.pl/kultura/artykuly/x8303/pogrzeb-jerzego-dudy-gracza/ [dostęp: 4.08.2016].
14 Wypowiedź dostępna na stronie https://www.wprost.pl/tygodnik/69920/Menu.html [dostęp: 4.08.2016].
15 Wypowiedź dostępna na stronie https://www.wprost.pl/tygodnik/69920/Menu.html [dostęp: 4.08.2016].
16 Na ten temat zob. Jakub Majmurek, *III RP, czyli dwie cele wstydu*, http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20130712/majmurek-iii-rp-czyli-dwie-cele-wstydu [dostęp: 4.08.2016]; Magda Szcześniak, *Wizualność i klasa średnia*, http://notesna6tygodni.pl/?q-magda-szczesniak-wizualność-i-klasa-średnia [dostęp: 4.08.2016].
17 Teledysk dostępny na stronie: https://www.youtube.com/watch?v=yDb8dONh6Ww [dostęp: 4.08.2016].

tyczących twórczości malarza, wznowienie z 1992 roku – już 435. Nie trzeba dodawać, że w znakomitej większości były to teksty o pozytywnym wydźwięku[18].

Artystyczne hierarchie III RP utrwalały media, zarówno te nowe („Gazeta Wyborcza", TVN, Polsat, „Sukces"), jak i stare („Polityka", „Trybuna", TVP). Jerzy Duda-Gracz był jednym z „dyżurnych" bohaterów niezliczonych artykułów, wywiadów i reportaży. Jako taki kreował społeczne wyobrażenia o „dobrym malarstwie", ale – podobnie jak inni – wypowiadał się także na tematy polityczne, społeczne i tym podobne. Znowu jako profesor: w latach 1992–2001 wykładał bowiem w prywatnej (znak czasów) Europejskiej Akademii Sztuki w Warszawie. Słowem, był jednym z pierwszych medialnych celebrytów „od wszystkiego". Był popularny tak, jak popularni byli w tym czasie Adam Hanuszkiewicz, Kalina Jędrusik, Jerzy Kawalerowicz, Daniel Olbrychski, Mieczysław Rakowski, Irena Santor, Andrzej Wajda i wielu innych. To oni gościli w popularnych programach (malarz odwiedził na przykład talk-show Tomasza Raczka), otrzymywali państwowe odznaczenia, brali udział w państwowych wystawach (Expo w Sewilli w 1992 roku), wykładali na akademiach, byli bohaterami masowej wyobraźni – jednym słowem: beneficjentami polityki kulturalnej doby transformacji. Używając terminologii Pierre'a Bourdieu, powiedzielibyśmy, że ludzie ci zgromadzili na tyle duży kapitał symboliczny i ekonomiczny, że pozwoliło im to zachować kulturową hegemonię. W tym ostatnim przypadku Jerzy Duda-Gracz kontynuował zresztą dobrą passę z lat 80. W latach 90. stał się jednym z flagowych artystów Galerii Katarzyny Napiórkowskiej, najważniejszej galerii prywatnej elit transformacyjnej Polski (biznesowych, politycznych i artystycznych), jednak jego prace można było kupić także w innych miejscach.

Tymczasem w polu sztuki zachodził proces odwrotny: oto władzę przejmowała formacja „teoretyków", którzy większą część lat 80. spędzili w podziemiu, a którzy nie poważali Dudy-Gracza ani pod względem artystycznym, ani etycznym („wiemy, że kolaboruje"). Pod koniec lat 90. artysta nie mógł więc liczyć już na wystawy w Zachęcie, choć ciągle cieszył się poparciem oficjalnych struktur państwa i zdecydowanej większości elit kulturalnych, które zmiany w obszarze sztuki przyswajały bodaj najwolniej ze wszystkich dyscyplin artystycznych. Tak oto zaczynał się proces „wykluczania" części artystów z obiegu instytucjonalnego III RP (w wersji spiskowej opisuje go narracja „mafii bardzo kulturalnej").

Ostatni cykl Dudy-Gracza był skrojony na idealny produkt polskiej kultury wysokiej przełomu mileniów: oto malarz decyduje się namalować cykl obrazów ilustrujących wszystkie (!) dzieła Fryderyka Chopina, w tym te zaginione. Było to więc przedsięwzięcie godne mistrza, jego *opus magnum*: rozległe, prezentujące dojrzały warsztat artysty, a w warstwie symbolicznej tyleż bezpieczne, co patriotyczne, lecz jednocześnie „eksportowe" (Chopin!). Dzieło powstawało w latach 1999–2003 i objęło 296 prac. Na większości znajdziemy motywy wyjęte ze szlacheckiego (kresowego) imaginarium: mickiewiczowski dworek, wierzby płaczące, żurawie, dzieci, damy w jedwabnych sukniach, bagniste puszcze, kapliczki, stogi siana, pola. Tak oto krytykę polskiego ludu ostatecznie zastąpiła jego idealizacja. Premiera miała odbyć się w należytej oprawie, w obecności wszelkich możliwych notabli, bo podczas inauguracji XV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 2005 roku.

Tak się jednak nie stało.

Jerzy Duda-Gracz zmarł 5 listopada 2004 roku, a więc w momencie, w którym kończył się ważny etap polskiej transformacji – oto Polska w końcu „dołączyła do Zachodu". Artysta zdążył jeszcze zobaczyć wejście Polski do Unii Europejskiej. W epoce, która się wówczas rozpoczynała, było coraz mniej miejsca na twórczość Dudy-Gracza, bo i coraz mniej miejsca było na akceptację przaśnej polskości. Nowa polska klasa średnia, ta urodzona w latach 70., miała już inne wzorce i aspiracje. Jerzy Duda-Gracz – jak chciał „Raster" – był dla niej przykładem „arte polo", sztuki obciachowej jak muzyka chodnikowa i białe skarpetki, przaśnej, wschodniej. W 2002 roku „Raster" pytał kpiąco: „Co jedzą buraki?", czyli ówcześni decydenci od spraw kultury[19]. Wtedy „jedli" jeszcze między innymi Dudę-Gracza, ale czas „buraków", „słomy z butów" i „tubylców" niechybnie przemijał. W głośnym tekście *Sztuka wobec rewolucji moralnej* z 2005 roku Paweł Leszkowicz pisał: „Doszło do zdecydowanego przełomu, a ludzie związani ze światem sztuki nauczyli się wykorzystywać szanse, jakie jednak daje lokalna demokracja, rynek, pluralizm komunikacyjny, dotacje z UE i energia nowego, «europejskiego» pokolenia [...]. Po raz pierwszy w mojej własnej historii zajmowania się sztuką myślę, czytam, piszę i uczę o sztuce polskiej z taką samą przyjemnością jak dotychczas o zagranicznej"[20].

W ten sposób polska sztuka (w końcu) dogoniła Zachód.

*

Jerzy Duda-Gracz często opisywany jest jako artysta „chory na Polskę", a jego egzegeci uniwersalizują jego twórczość jako apolityczną (i bezklasową), w gruncie rzeczy w kolejnych dekadach traktującą o tym samym – o Polsce (bez historycznych dookreśleń). To nie przypadek, że na wystawie w CSW Znaki Czasu w Toruniu prace pogrupowane są tematycznie, a nie chronologicznie, a całości ekspozycji towarzyszy akompaniament Chopina. Wrażenie treściowej jednorodności potęguje maniera artysty, od końca lat 70. praktycznie niezmienna (przecierka w szaroburych barwach podbita gdzieniegdzie impastem, szczególarstwo raczej rysownika niż malarza). Wszystko to jednak tylko złudzenie. Duda-Gracz często powtarzał, że „maluje dla ludzi", ale na jego płótnach najbardziej zohydzone są właśnie niższe warstwy społeczne: chłopi, partyjni urzędnicy niższego szczebla, robotnicy, „słoiki" dekady Gierka. Jedyne, czego na jego obrazach nie ma, to figury aktualnie panującej władzy. Duda-Gracz zawsze był błaznem, który śmieje się ze wszystkich oprócz króla. Dlatego nie mają racji ci, którzy chcą widzieć w nim wielkiego prześmiewcę, współczesnego Stańczyka. Jerzy Duda-Gracz był przede wszystkim funkcją i symbolem aktualnej w danym momencie polityki kulturalnej. W latach 70. kpił z ludu, wyszydzanego w tym czasie przez klasę średnią, która w krytyce lumpenproletariatu mogła zaleczyć własny kompleks niedawnego awansu społecznego. W latach 80. był artystą władzy, a jego płótna zapełniali demoniczni księża, pod których przewodem sunęło zbite w bezkształtne masy społeczeństwo; obraz ten uzupełniały nagie nimfetki. Po 1989 roku należał do artystycznej elity – doceniany przez krytykę i publiczność, szanowany na salonach władzy, pozostający w dobrych relacjach z Kościołem, stał się symboliczną figurą polskiej transformacji.

Czy jego dzieło wpisze się w ramy dzisiejszej polityki kulturalnej? Wydaje się, że jest do tego stworzone, a wystawa w toruńskim CSW Znaki Czasu potwierdza, że popularność Dudy-Gracza nie maleje. Pokaz otrzymuje wysokie noty nie tylko w mediach lokalnych (gdzie wprost pisze się o „geniuszu" Dudy-Gracza[21]), ale także w najważniejszych tygodnikach opinii: w „Polityce" Piotr Sarzyński dał wystawie 5 na 6 możliwych punktów[22].

Czy to dopiero początek reanimacji twórczości malarza, a Duda-Gracz będzie grał nam dalej? Wydaje się, że wystarczy wybrać tylko odpowiednie płótna.

Jerzy Duda-Gracz, *Obraz 2036 / Majdan Księżpolski. Wieczór*, 1996, olej na płycie pilśniowej, 38,5 × 30,5 cm; dzięki uprzejmości CSW Znaki Czasu w Toruniu

Jerzy Duda-Gracz zmarł 5 listopada 2004 roku, a więc w momencie, w którym kończył się ważny etap polskiej transformacji – oto Polska w końcu „dołączyła do Zachodu". Artysta zdążył jeszcze zobaczyć wejście Polski do Unii Europejskiej. W epoce, która się wówczas rozpoczynała, było coraz mniej miejsca na twórczość Dudy-Gracza, bo i coraz mniej miejsca było na akceptację przaśnej polskości.

18 Podaję na podstawie: Lechosław Lameński, *Jerzy Duda-Gracz, artysta osobny*, http://akcentpismo.pl/?page_id=3587 [dostęp: 4.08.2016].
19 *„Raster", Co jedzą buraki?*, http://raster.art.pl/archiwa/archiwum_I_2003.htm [dostęp: 4.08.2016].
20 Paweł Leszkowicz, *Sztuka wobec rewolucji moralnej*, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5770 [dostęp: 4.08.2016].
21 *Genialny Jerzy Duda-Gracz. Wyjątkowa wystawa w CSW*, http://torun.wyborcza.pl/torun/1,48723,20207903,genialny-jerzy-duda-gracz-wyjatkowa-wystawa-w-csw.html [dostęp: 5.08.2016].
22 Piotr Sarzyński, *Przed lustrem*, http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/wystawy/1669544,1,recenzja-wystawy-duda-gracz-75.read [dostęp: 5.08.2016].

To nie jest tekst o sztuce z Ukrainy

TEKST: Oleksiy Radynski
ILUSTRACJE: Grupa Melnychuk-Burlaka

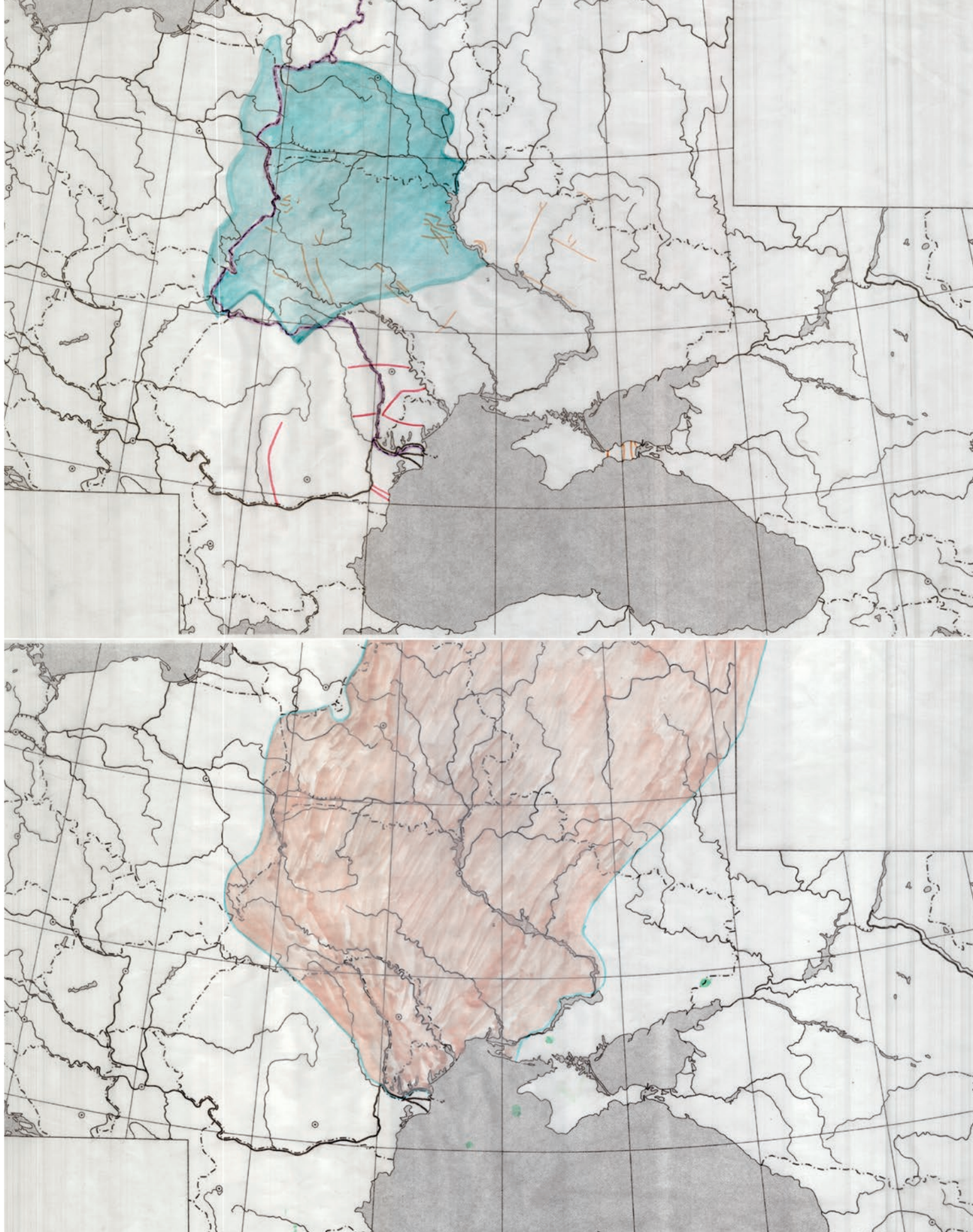
Potrzeba było wojny, żeby międzynarodowa publiczność uprzejmie zwróciła uwagę na to, co już od lat dzieje się w sztuce Ukrainy. Nawet bardziej: wojna w Ukrainie stała się możliwa między innym właśnie dlatego, że przez długie lata ten kraj był beznadziejnie białą plamą na symbolicznej mapie Europy. W tym – na mapie artystycznej.

Dlaczego rozmawiamy o sztuce z Ukrainy dziś? Co doprowadziło do nagłej zmiany statusu sztuki pochodzącej z tego kraju? Jeszcze niedawno była powszechnie ignorowana, spychana na margines, uważana za „bardzo kiepską", a nagle roi się od wystaw prezentujących sztukę ukraińską. Jeszcze niedawno sztuka ta była – w najlepszym przypadku – przedmiotem niszowego, ekstrawaganckiego zainteresowania niektórych entuzjastów, które nierzadko było skutkiem bieżącej koniunktury w obszarze „polityki wschodniej". Co spowodowało, że sztuka ukraińska nagle stała się przedmiotem niemal powszechnego pożądania? Czy to możliwe, żeby sztuka z pewnego kraju stała się o wiele ciekawsza, o wiele lepsza w ciągu jednej nocy? I co ta cała ekonomia uwagi, którą obserwujemy na przykładzie niespodziewanego sukcesu sztuki ukraińskiej, mówi o mechanizmach rządzących międzynarodowym światem sztuki?

Odpowiedź na te pytania, wydawałoby się, mamy pod nosem. Najprostsza diagnoza brzmiałaby następująco: świat sztuki jest zakładnikiem świata mediów, a (niektórzy) artyści z Ukrainy stali się po prostu beneficjentami toczącej się w ich kraju wojny, która stała się medialna i przyciągnęła również uwagę pewnych instytucji. To właśnie wojna, a nie żadne osiągnięcia na polu sztuki – nawet najbardziej społecznie zaangażowanej – sprawiła, że artyści z Ukrainy stali się sto razy bardziej niż wcześniej widoczni w międzynarodowym obiegu.

Owa diagnoza wydawała się nieomylna od 2014 roku, kiedy skrzynki mailowe artystów i kuratorów z Ukrainy wypełniły się zaproszeniami do udziału w projektach nawiązujących do „sytuacji" w ich kraju (przy okazji dowiedzieliśmy się, że eufemizm „sytuacja" przekłada się z kuratorskiego *newspeak'u* po prostu jako „wojna" – ale większość instytucji sztuki nie ma na tyle jaj, żeby używać tego słowa wprost). Nie chce mi się narzekać na ten nagły wzrost zainteresowania – tym bardziej nie chcę ukrywać faktu, że do listy beneficjentów tej „sytuacji" muszę zaliczyć siebie i kilku kolegów po fachu. Naprawdę nie mam problemu z tym, że sztuka z Ukrainy jest zauważana – być może istotnie na to zasługuje. Moim problemem jest głównie to, że potrzeba było wojny, żeby międzynarodowa publiczność uprzejmie zwróciła uwagę na to, co już od lat dzieje się w sztuce tego zacofanego kraju. Nawet bardziej: wojna w Ukrainie stała się możliwa między innym właśnie dlatego, że przez długie lata ten kraj był beznadziejnie białą plamą na symbolicznej mapie Europy. W tym – na mapie artystycznej.

Hipoteza o sztuce jako beneficjentce wojny jest tyleż słuszna, co upraszczająca. Powiązania świata sztuki ze światem wojny są bliższe i bardziej złożone, niż wielu się wydaje. Wiadomo, że ulotna, efemeryczna ekonomia sztuki współczesnej czyni ją najzręczniejszym pomocnikiem w praniu krwawych pieniędzy – a żadna działalność nie przyniesie takich zysków co wojna.



Tu można by wspomnieć historię wzlotu sztuki współczesnej z Libanu w latach 90. – jej materialnym podłożem była potrzeba wieszania nowych obrazów na ścianach bogatych bejruckich domów, odbudowywanych po wojnie domowej.

Na szczęście wojna w Ukrainie na razie nie osiągnęła takiej skali, która kształtowałaby porównywalny popyt na rynku sztuki. Ale w najnowszej historii Ukrainy da się znaleźć inny, mniej oczywisty przykład wykorzystania sztuki jako narzędzia legalizacji i redystrybucji dóbr zdobytych podczas wojny. Chodzi, co prawda, nie o wojnę domową, tylko o odgórną wojnę klasową, zwycięsko i dosyć błyskawicznie przeprowadzoną przez biznesowe elity w latach 90. Polegała ona na niemal darmowej prywatyzacji (czytaj: kradzieży) wielkiego przemysłu i innych dóbr wspólnych. Mniej więcej 10 lat później owoce tej kradzieży wróciły do ukraińskiej publiczności w postaci szczęśliwej możliwości darmowego wstępu na wystawy Damiena Hirsta w prywatnym muzeum oligarchy Wiktora Pinczuka. Przy okazji w owym muzeum zdarzała się ukraińska sztuka społecznie zaangażowana. Mówienie o „beneficjentach odgórnej wojny klasowej" byłoby w tym przypadku po prostu zbyt banalne.

Wróćmy jednak do wojny toczącej się w Ukrainie dziś – oraz do sztuki, która jej towarzyszy. Spróbujmy trochę skomplikować obraz sztuki z Ukrainy jako cynicznego narzędzia, które służy budowaniu symbolicznego kapitału na cudzych nieszczęściach. Co jeśli ukraińska sztuka współczesna tak naprawdę już od lat brała udział w antagonizmie, który przez dłuższy czas istniał w społeczeństwie ukraińskim, do pewnego stopnia trzymając się pokojowej formy? Co jeśli wojna, która wybuchła w tym kraju w 2014 roku, stanowi po prostu radykalizację tego konfliktu, a sztuka współczesna już dawno i na dobre opowiedziała się po jednej z jego stron? Co jeśli obecny sukces sztuki z Ukrainy nie jest przypadkowym darem losu, tylko logicznym skutkiem jej pewnego rodzaju politycznego zaangażowania?

Przynajmniej od lat 90. dyskurs ukraińskiej sztuki współczesnej niemal w całości stanowił część projektu, który można by słusznie opisać jako liberalną, prozachodnią modernizację, znaną w dyskursie publicznym jako „integracja europejska". Instytucje sztuki współczesnej powstawały wówczas w ramach tych samych projektów – a często nawet tych samych budżetów – co instytucje „społeczeństwa obywatelskiego", organizacje broniące praw człowieka, niezależne media i różnego rodzaju „endżiosy". Jakkolwiek kuriozalny mógłby wydawać się dziś pomysł na sztukę współczesną jako narzędzie służące do kształtowania „społeczeństwa obywatelskiego", to wszystko miało sens przynajmniej pod jednym względem. Świat sztuki współczesnej dość jednoznacznie wypowiadał się za przyjęciem „zachodniego" modelu – cokolwiek znaczyłoby to dla społeczeństwa ukraińskiego – jako gwarancję wolnościowego, emancypującego podejścia ku praktykom artystycznym. Ten właśnie model wydawał się jedyną szansą na danie wolności artystycznej wypowiedzi po długich dziesięcioleciach, w których dominował język socrealizmu. Miał też służyć jako doskonałe przeciwieństwo dobrze znanego wówczas modelu „wschodniego", kojarzonego przede wszystkim z rosyjskim kulturowym neokolonializmem, drastycznym ograniczaniem wolności wypowiedzi oraz jałową oficjalną sztuką (po)radziecką.

W ostatnich dwóch dekadach w sztuce współczesnej z Ukrainy bardzo rzadko zdarzały się zjawiska, które nie mieściłyby się w paradygmacie artystycznej „eurointegracji". Wśród artystów utożsamiających się ze sztuką współczesną panowała niemal całkowita zgoda, że do prawidłowego rozwoju sztuki w ich kraju potrzeba tylko paru rzeczy – instytucji zachodniego typu oraz zastosowania praktyk i przyjęcia dyskursów przez te instytucje wdrażanych. Nie można powiedzieć, że ta opinia była zupełnie błędna: sztuka współczesna jest niewątpliwie narzędziem pewnego typu instytucji społecznych. Problem z artystyczną „eurointegracją" polegał raczej na tym, że ten dyskurs – tak samo jak w każdym innym obszarze – implikował naśladowanie pewnych – mówiąc językiem „endżiosów" – „dobrych praktyk", co dla sztuki z definicji jest zabójcze. Dyskurs „eurointegracji" też widocznie nie dawał sobie rady z kwestią dziedzictwa kultury radzieckiej, poza propozycjami wyrzucenia go w całości na śmietnik historii (co w praktyce oznaczałoby wyrzucenie na śmietnik całego kraju: Ukraina jako najbardziej konsekwentny produkt radzieckiej kultury).

Dlaczego „eurointegracja" – w sztuce czy w jakiejkolwiek innej dziedzinie – spotkała się w Ukrainie z takim olbrzymim entuzjazmem, doprowadziła ludzi do takiej pasji, że zimą 2014 roku zmobilizowali się oni do walki o „europejską przyszłość" przy użyciu siły? Należy wyjaśnić, że – wbrew złudzeniom wielu zachodnich przyjaciół Ukrainy – siłą napędową tej pasji wcale nie była żadna idea „Europy" czy jej „wartości". Paradoksalnie, ukraińskie „Tak!" dla Unii Europejskiej było tak naprawdę odpowiednikiem greckiego *OXI* – „Nie!" – skierowanego w przeciwną stronę: ku Rosji. To było zdecydowane „Nie!" dla sytuacji, w której trwaliśmy tak długo, że mogliśmy dokładnie sobie wyobrazić, jak będzie wyglądał jej ciąg dalszy, jeśli owo „Nie!" nie wybrzmi. Porażka w przypadku sztuki współczesnej wiązałaby się z nieuniknionym odpolitycznieniem, czyli, mówiąc wprost, oznaczałaby klęskę jej politycznego zaangażowania w ogóle. Pozostanie w kulturowej orbicie Rosji być może niektórym artystkom i artystom przyniosłoby nawet pewny zysk – przecież w tym kraju zdążyła powstać pewna instytucjonalna sieć, która potrafi imitować zachodnie wzorce instytucji sztuki. Ale ukraińska sztuka współczesna jako ideowy projekt okazała się egzystencjalnie powiązana z ideologią „eurointegracji".

Od samego początku projekt dotyczący „eurointegracji" w polu sztuki nastręczał praktycznych problemów, ponieważ miał zmienić dawną geopolityczną trajektorię sztuki ukraińskiej. Od wieków sztuka z Ukrainy miała niezłego pecha: jej droga na Zachód wiodła, paradoksalnie, przez Rosję. Artysta z Ukrainy musiał najpierw zdobyć uznanie w Moskwie czy

Dyskurs „eurointegracji" nie dawał sobie rady z kwestią dziedzictwa kultury radzieckiej, poza propozycjami wyrzucenia go w całości na śmietnik historii (co w praktyce oznaczałoby wyrzucenie na śmietnik całego kraju: Ukraina jako najbardziej konsekwentny produkt radzieckiej kultury).

Na stronach 87-89: Grupa Melnychuk-Burlaka, *Lepiej, gorzej, jeszcze gorzej*, 2016; dzięki uprzejmości artystów

Petersburgu, zanim mógł zaistnieć w Berlinie czy Nowym Jorku. Zdobycie przez Ukrainę formalnej niepodległości wcale nie zmieniło tej sytuacji. Co więcej, otwarcie sztuki z Ukrainy dla zachodnich kuratorów w latach 90. ujawniło, że najważniejszym z globalnego punktu widzenia zjawiskiem w powojennej sztuce tego kraju był konceptualizm w Charkowie, będący w dużej mierze skutkiem personalnej przyjaźni charkowskiego artysty Borisa Michajłowa z moskiewskim artystą Ilją Kabakowem (urodzonym zresztą w ukraińskim Dniepropietrowsku). Swoją drogą, założony przez Kabakowa kierunek moskiewskiego konceptualizmu był właśnie, jak wiemy, adaptacją zachodniej sztuki konceptualnej do radzieckiej sytuacji. Sztuka paradoksalnie powtarzała ideową trajektorię komunizmu radzieckiego, który – tak samo jak sztuka konceptualna niemal 100 lat później – trafił na tereny Ukrainy i Rosji jako zasadniczo zachodnia teoria, by w zderzeniu z twardą rzeczywistością europejskiego wschodu przybrać zupełnie nieprzewidywalny kształt.

Odwołuję się do tych szczegółów tylko po to, żeby stało się jasne, iż sieć powiązań sztuki z Ukrainy z politycznym kontekstem regionu, w którym ten kraj ma nieszczęście się znajdować, była i jest zbyt skomplikowana, żeby projekt jednoznacznej „eurointegracji" miał jakąkolwiek szansę powodzenia. „Eurointegracja" sztuki cierpiała na te same choroby, co ukraińska eurointegracja w ogóle: brak wiedzy o oddolnym życiu społecznym, co miało być zrekompensowane „opiniami eksperckimi"; upraszczający stosunek do przeszłości, który kierując się logiką skrajnego antyhistorycznego liberalizmu, kazał zrezygnować z całej niedawnej historii; wreszcie imperatyw naśladowania „dobrego wzorca", sprzedawanego jako „dobry" głównie z powodów PR-owych, a nie merytorycznych.

Ironia losu polega na tym, że sztuka to na razie jedyne, co Ukrainie udało się z-euro-integrować. Musimy być tym bardziej świadomi tego, jaką cenę płacimy za tę „integrację".

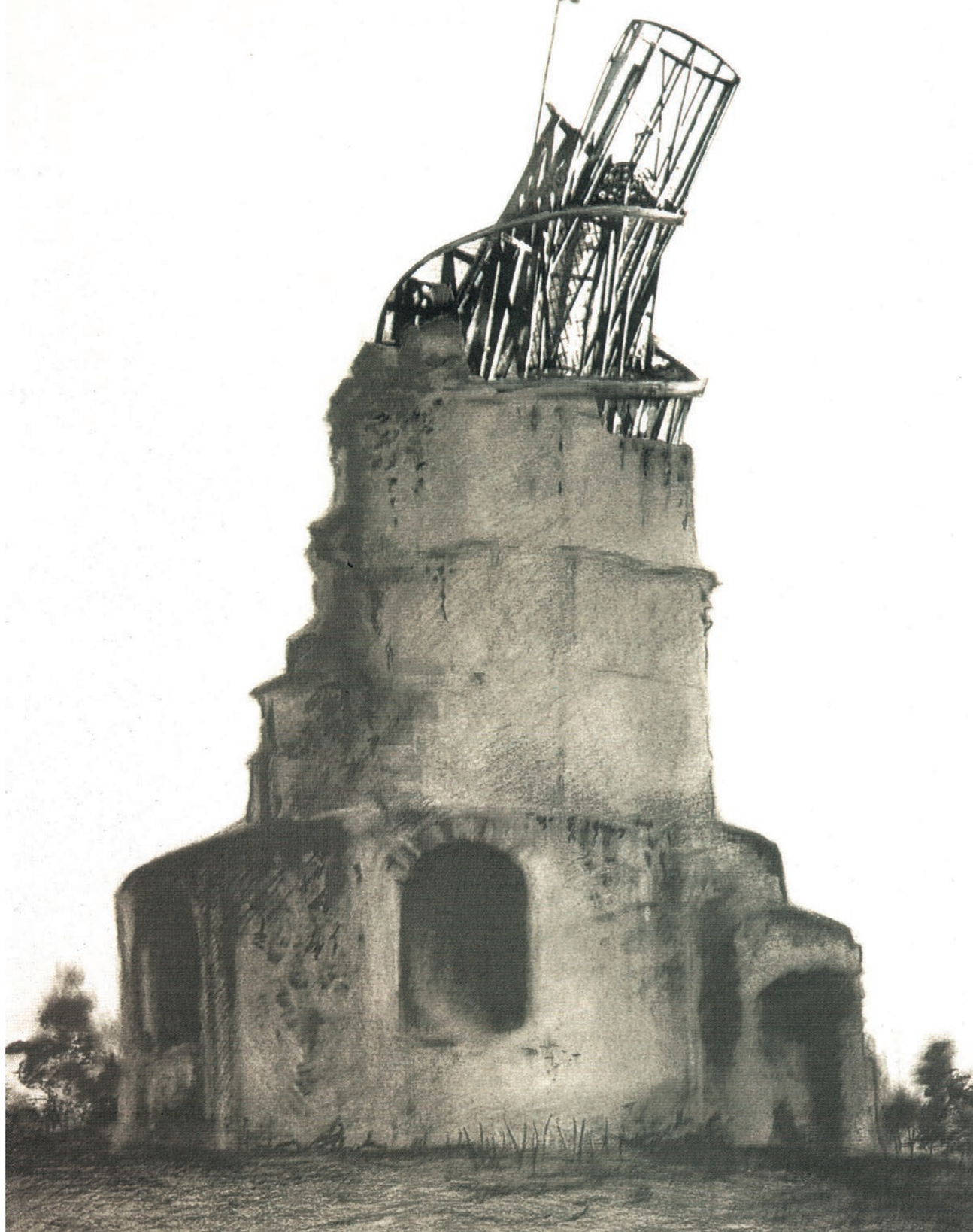
Jubileusz. Co nam się nie podoba w Galerii Foksal MCKiS?

TEKST: Adam Mazur

W kwietniu 2016 roku rozpoczęły się obchody 50-lecia Galerii Foksal. Na początek zaprezentowano trzy odsłony *MIEJSCA* kuratorowane przez Lecha Stangreta oraz *MIEJSCE*. *Magazyn letni* przygotowany przez Katarzynę Krysiak. Jednak wystawy z cyklu *MIEJSCE* z udziałem dwóch tuzinów artystów i artystek nie dają odpowiedzi na pytanie – czym jest dziś Galeria Foksal?

„W imieniu komitetu organizacyjnego mam zaszczyt zaprosić na otwarcie Galerii Foksal PSP", mówi niski głos nagrany na muzyczną pocztówkę zaprojektowaną przez Edwarda Krasińskiego. Wiesław Borowski ze swadą opowiada o pierwszej wystawie i czekającym na gości dobrym alkoholu jeszcze z czasów wojny przechowywanym na tę okazję. W piątek, pierwszego kwietnia 1966 roku, w oficynie Pałacu Zamoyskich, w miejscu po zlikwidowanej bibliotece marksizmu i leninizmu, otworzyła się galeria, która przez kolejne pięć dekad była solą w oku polskiego świata sztuki.

Po 50 latach od tamtych wydarzeń, w kwietniu 2016 roku, otwarto pierwszą z serii jubileuszowych wystaw. Na początek zaprezentowano trzy odsłony *MIEJSCA* kuratorowane przez Lecha Stangreta oraz *MIEJSCE. Magazyn letni* przygotowany przez Katarzynę Krysiak. To jednak nie wyczerpuje scenariusza jubileuszu. Jesienią wystawę przygotuje trzecia z kuratorek galerii: Justyna Wesołowska. Z kolei w Nowym Jorku oprócz wystawy ma odbyć się także konferencja i premiera rocznicowej publikacji. Jednak wystawy z cyklu *MIEJSCE* z udziałem dwóch tuzinów artystów i artystek nie dają odpowiedzi na pytanie – czym jest dziś Galeria Foksal? Przynajmniej nie dają jej wprost. Na ich podstawie można bowiem spróbować odpowiedzieć na pytanie, które pół wieku wcześniej, w 1968 roku, stawiało sobie coraz bardziej skłóconych troje krytyków odpowiedzialnych za program galerii w osobach Wiesława Borowskiego, Anki Ptaszkowskiej i Mariusza Tchorka: co właściwie nam się nie podoba w Galerii Foksal (dziś Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, a nie Pracownia Sztuk Plastycznych)? W tym miejscu należy również zaznaczyć, że krytyka nobliwego jubilata w każdym innym wypadku byłaby co najmniej niestosowna. Jednak w wypadku Foksal to właśnie brak krytycznego dystansu oznaczałby więcej niż hołdowanie konwenansom. Byłoby to zaprzeczenie idei MIEJSCA.



Historia Foksal w pigułce

Pół wieku to epoka. Historię Galerii Foksal można podzielić na rozdziały oddające jej burzliwy charakter. Pierwszy, heroiczny okres należy do trojga krytyków sztuki, którzy tworzyli program Foksal od 1966 do 1970 roku. Galerię założoną w szczytowym okresie gomułkowskiej modernizacji pod auspicjami państwowego molocha, jakim były Pracownie Sztuk Plastycznych, wspierali swoim autorytetem Tadeusz Kantor i Henryk Stażewski. W czasie, gdy środowisko galerii dopiero się tworzyło, w programie pojawiali się nie tylko Zbigniew Gostomski, Maria Stangret, Edward Krasiński czy Koji Kamoji, lecz również Jerzy Bereś, Grzegorz Kowalski, Zygmunt Krauze, Zbigniew Dłubak, Andrzej Bereziański, Włodzimierz Borowski, a nawet Elżbieta i Emil Cieślarowie. W tym okresie powstają nie tylko wystawy i happeningi, lecz również kluczowe z perspektywy historii sztuki polskiej teksty i manifesty określające tożsamość miejsca (między innymi *Wprowadzenie do ogólnej Teorii MIEJSCA* i *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP?*). Dyskusja o sztuce jest pasjonująca i osobista. Przewagę w sporze nad współpracującymi z miejscem Ptaszkowską i Tchorkiem ma zatrudniony w galerii Borowski. Bohaterowie pierwszego rozdziału rozstają się skłóceni. Anka Ptaszkowska wyjeżdża do Francji, a Mariusz Tchorek emigruje do Wielkiej Brytanii. Przez lata galerię szerokim łukiem omija sympatyzujący z przegranymi secesjonistami Henryk Stażewski.

Rozpoczęty w 1970 roku drugi rozdział można opisać jako zajmowanie i obronę pozycji w polu sztuki. Silny wpływ Tadeusza Kantora na program i związanie galerii z artystą, który odnosi światowy sukces z Cricot 2, zapewniają Foksal przewagę nad innymi placówkami tego typu (a więc niewielkich galerii miejskich). Hegemonię Galerii Foksal egzekwuje opublikowany w 1975 roku na łamach „Kultury" tekst Wiesława Borowskiego pod tytułem *Pseudoawangarda*. Od tej pory polscy artyści współcześni dzielą się na bliskich Foksal wybranych awangardzistów i tłum pseudoartystów, uzurpatorów. Warto wspomnieć, że drugi okres w historii Foksal to także czas bliskiej współpracy Wiesława Borowskiego z Miladą Ślizińską i Andrzejem Turowskim. Turowski wraz z Borowskim piszą manifesty programowe, z których najważniejsze to *Dokumentacja* i *Żywe Archiwum*. Turowski prowadzi do zacieśnienia kontaktów galerii ze środowiskiem poznańskich Akumulatorów 2 Jarosława Kozłowskiego oraz Muzeum Sztuki, którym kieruje wtedy Ryszard Stanisławski. W tym czasie w Foksal spotkać można nie tylko Kantora z Drugą Grupą i Zbigniewem Gostomskim, lecz również Krzysztofa Wodiczkę, Stanisława Dróżdża, Andrzeja Szewczyka czy Edwarda Narkiewicza. W programie galerii coraz większą rolę odgrywają wystawy artystów zachodnich – możliwe dzięki rozległym i starannie pielęgnowanym kontaktom Wiesława Borowskiego. Oprócz zaprzyjaźnionego Larsa Englunda Galeria Foksal pokazuje wystawy między innymi Joela Fischera, Allana Kaprowa, Lawrence'a Weinera, Christiana Boltanskiego, Johna Hilliarda, Arnulfa Rainera, Art & Language, Giovanniego Anselma, Victora Burgina. Żeby być na czasie, po prostu należy bywać na Foksal. Drugi okres definitywnie kończy stan wojenny, a w sferze prywatnej – zwolnienie z pracy Milady Ślizińskiej i emigracja Andrzeja Turowskiego.

Zagrożona likwidacją galeria powraca do realizacji programu w 1984 roku zbiorową wystawą, która jest desperacką formą obrony miejsca. Problemy z utrzymaniem instytucji, która wypada spod parasola PSP, to jedno, a toczący galerię konflikt wewnętrzny to drugie. Borowski potrzebuje wsparcia Milady Ślizińskiej w realizacji wystaw młodych artystów, więc ponownie ją zatrudnia, jednak z drugiej strony nie jest gotów oddać władzy nad programem. Co by nie mówić o kryzysowej końcówce PRL, w Foksal pojawiają się nowi, kanoniczni z dzisiejszej perspektywy, artyści od Leona Tarasewicza i Koła Klipsa, po Tomasza Tatarczyka i Mikołaja Smoczyńskiego. Odbywają się również niemożliwe z punktu widzenia dzisiejszego marazmu instytucjonalnego wystawy Anselma Kiefera, Davida Macha, Petera Downsborough, Roydena Rabinowitscha czy pokaz archiwum Josepha Beuysa. Ten krótki, lecz intensywny rozdział w historii galerii domyka śmierć Henryka Stażewskiego (1988) i Tadeusza Kantora (1990). Wyrzuconą z pracy po raz drugi Miladę Ślizińską wkrótce zastępuje Andrzej Przywara polecony przez związanego z Foksal Andrzeja Szewczyka. Pierwszą wystawą zrealizowaną przez zatrudnionego wówczas w roli asystenta Przywarę jest otwarta 6 czerwca 1989 roku wystawa Edwarda Krasińskiego *W hołdzie Henrykowi Stażewskiemu*.

Kolejny epizod historii Galerii Foksal trwa nieco ponad dekadę, z małym uskokiem mniej więcej pośrodku. To czas ustrojowej transformacji i związanej z nią zapaści instytucjonalnej. W 1997 roku Wiesław Borowski wraz z gronem zaufanych współpracowników zakłada Fundację Galerii Foksal, która ma wspierać działalność programową pozbawionego środków do realizacji programu miejsca. Szybko okazuje się, że sukces fundacji przerósł oczekiwania założycieli. Uruchomiony mechanizm pozwala opanować entropię archiwum galerii, wydawać monografie i katalogi, realizować ambitny program międzynarodowy, a nawet uczestniczyć w rynku sztuki, co w przypadku galerii publicznej jest czymś niespotykanym. Program galerii i fundacji współtworzą w tym czasie, oprócz Borowskiego i Przywary, Joanna Mytkowska i Adam Szymczyk, ale w orbicie pojawia się wiele innych osób (między innymi Małgorzata Jurkiewicz, Dorota Monkiewicz, Piotr Rypson). Na stałe do kraju i do Foksal powracają także pamiętający dekady wcześniejsze Anka Ptaszkowska i Andrzej Turowski. Wewnętrzne napięcia nasilają się po 2000 roku. Borowski przyzwyczajony jest do ostrych, merytorycznych dyskusji z Przywarą, który do programu galerii wprowadza Mirosława Bałkę, Pawła Althamera, Piotra Uklańskiego, Katarzynę Józefowicz i Jadwigę Sawicką, ale coraz trudniej dyskutuje się z trojgiem kuratorów realizujących działania w rodzaju *Pełzającej rewolucji* czy *Biurokracji,* demitologizujących Tadeusza Kantora i historię Foksal, zapraszających do współpracy Gregora Schneidera, Franza Westa, Susan Hiller czy realizujących w kinie Muranów pokaz filmów Matthew Barneya (w styczniu 1999 roku!). Ten rozdział historii Galerii Foksal kończy w 2001 roku zerwanie z fundacją, która w pełni się usamodzielnienia i przeprowadza do siedziby przy ulicy Górskiego.

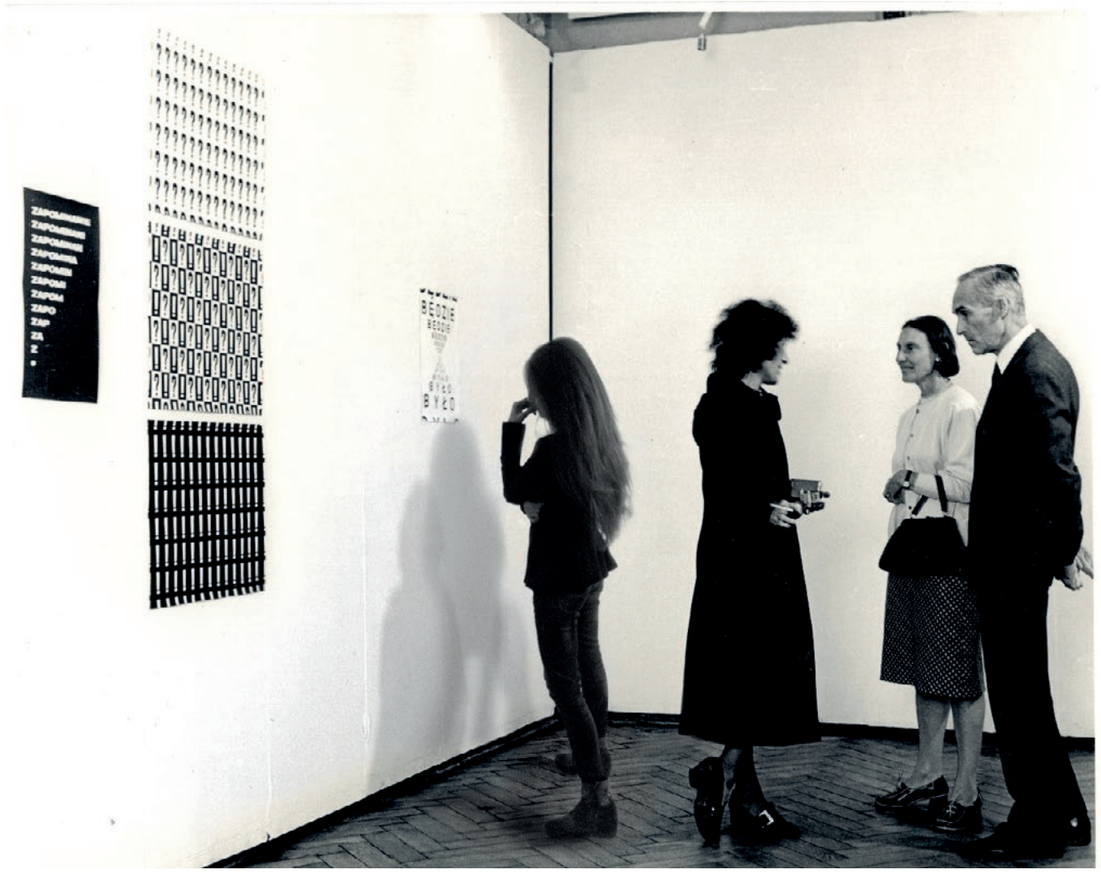
To moment o tyle ciekawy, że historia Foksal zaczyna biec niejako dwutorowo, o czym świadczą zarówno wydawane przez FGF monografie (między innymi Henryka Stażewskiego czy Stanisława Dróżdża), jak i kolejne odsłony symbolicznego sporu o ideę MIEJSCA. Z perspektywy bohaterów koniec tego rozdziału wyznacza 2004 rok, w którym umierają kolejno Mariusz Tchorek i Edward Krasiński.

Ostatni, trwający już kilkanaście lat rozdział historii Foksal to rosnąca pozycja w polskim i globalnym *art worldzie* fundacji oraz obrona przed marginalizacją podejmowana przez galerię. Odchodzący na emeryturę Wiesław Borowski polecił w 2006 roku na kierownika galerii byłego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, Jaromira Jedlińskiego. Za dwuletniej kadencji Jedlińskiego doszło do eskalacji napięć pomiędzy fundacją a galerią. Dosłownie i w przenośni chodziło o „Foksal", „Foksal" jako markę, mit, historię i kapitał symboliczny, a także ekonomiczny. Rezygnacja Jedlińskiego z posady z dnia na dzień oznaczała przejęcie kierownictwa

Hegemonię Galerii Foksal egzekwuje opublikowany w 1975 roku na łamach „Kultury" tekst Wiesława Borowskiego pod tytułem *Pseudoawangarda*. Od tej pory polscy artyści współcześni dzielą się na bliskich Foksal wybranych awangardzistów i tłum pseudoartystów, uzurpatorów.

Na stronie 91: Zbigniew Gostomski, *Wieża Babel*, rysunek, 1992; dzięki uprzejmości artysty i Galerii Foksal

Małgorzata Dawidek, *Fikcjonarz Warszawski*, 2016, fotomontaż, 5 fotografii na papierze; dzięki uprzejmości artystki i Galerii Foksal



Małgorzata Dawidek, *Fikcjonarz Warszawski*, 2016, fotomontaż, 5 fotografii na papierze; dzięki uprzejmości artystki i Galerii Foksal

galerii przez zatrudnioną jeszcze przez Wiesława Borowskiego Katarzynę Krysiak, która z jednej strony kontynuowała pracę z artystami od dekad związanymi z galerią, ale i wprowadziła do niej wielu młodych twórców (między innymi Angelikę Markul, Nelly Agassi, Wojciecha Gilewicza, Katię Szadkowską, Honzę Zamojskiego, Tomasza Mroza, Marzenę Nowak). Krysiak poszerzyła zespół o Lecha Stangreta i Justynę Wesołowską. Tym samym wróciliśmy do jubileuszu pięćdziesięciolecia Galerii Foksal – realizuje go właśnie ten zespół.

Użycie/nadużycie

Pierwsza wystawa w Galerii Foksal – ta w 1966 roku – była dość zachowawczą prezentacją sztuki nowoczesnej, przede wszystkim malarstwa. Obok występującego w roli nestora i łącznika z przedwojenną tradycją Henryka Stażewskiego uczestniczył w niej także związany z Krzywym Kołem i warszawską Akademią Sztuk Pięknych Roman Owidzki. Z kolei łącznikiem z ważnym dla Anki Ptaszkowskiej i Wiesława Borowskiego środowiskiem lubelskim był Jan Ziemski. Edward Krasiński jako jedyny pokazał w Foksal obiekty przestrzenne. Całości dopełniały obrazy Zbigniewa Gostomskiego, młodego, zdolnego malarza, przyszłego profesora ASP, którego po sukcesie wystaw w Krzywym Kole i galerii Janusza Boguckiego nie mogło zabraknąć w Foksal. Była to więc dobra wystawa wybitnych artystów, niemniej stojąca w jaskrawej sprzeczności z towarzyszącym jej tekstem sygnowanym przez odpowiedzialnych za program Foksal krytyków: Borowskiego, Ptaszkowską i Tchorka. „W organizowanych przez Galerię pokazach chcielibyśmy zwrócić uwagę szczególnie na dwa momenty", pisali. „Po pierwsze – nie tyle demonstrować «dzieła sztuki» w ich «skończonej» postaci, ile ujawniać – warunki i sytuacje, które wiążą się z ich powstawaniem. Po drugie – traktować te warunki i sytuacje jako organiczne elementy pokazu artystycznego". Był to raczej opis tego, co wydarzyło się pierwszych latach działalności Foksal, a nie tego, co wisiało na ścianach galerii w kwietniu 1966 roku.

Zasadnicza rozbieżność między ideą przedstawioną w tekście a zrealizowaną wystawą dotyczy także *MIEJSCA* kuratorowanego przez Lecha Stangreta w kwietniu 2016 roku. Nawet jeśli kurator nie chciał koncentrować się na napisanym w 1966 roku przez Borowskiego, Ptaszkowską i Tchorka *Wprowadzeniu do ogólnej teorii MIEJSCA*, tylko rozumiał tę kategorię „bardzo szeroko w wielu kontekstach i na różnych płaszczyznach interpretacji", to musiał rozumieć, że zapisywane w sposób szczególny „MIEJSCE" nie jest terminem niewinnym. I rzeczywiście: „MIEJSCE" powróciło z całą mocą, jednak nie na wystawie, a w publikowanej w internetowym wydaniu „Szumu" polemice z Anką Ptaszkowską. W tekście *Czemu Galeria Foksal „pastwi się" nad „Teorią Miejsca"?* Ptaszkowska przypomina genezę powstania tekstu, przytacza fragmenty, a przede wszystkim krytykuje Stangreta za sprowadzenie MIEJSCA do etykiety. „Teoria Miejsca opublikowana w 1967 roku w Programie galerii Foksal PSP stała się ideowym fundamentem działalności Galerii w latach 60., i istotnym — choć nigdy dosłownym – odniesieniem dla realizacji związanych z nią artystów. Nigdy też i przez nikogo Teoria Miejsca nie została użyta/nadużyta jako hasło, jako tytuł, jako podkładka, jako spadochron, jako alibi". Zdaniem Ptaszkowskiej „infantylne próbki wyjaśnień «na czym polega Teoria Miejsca?» odnajdziemy w uczonych komentarzach Lecha Stangreta towarzyszących «Odsłonom»". Krytyczka zdecydowanie przeciwstawia się próbom „naruszenia tajemniczości" Teorii Miejsca i łączy „prostacką aplikację" teorii przez Lecha Stangreta z aktualną sytuacją w polityce kulturalnej. Co znaczące, Ptaszkowska nie odnosi się do wystaw przygotowanych przez Stangreta, jak i tekstów im towarzyszących.

Pierwsza wystawa w Galerii Foksal – ta w 1966 roku – była dość zachowawczą prezentacją sztuki nowoczesnej, przede wszystkim malarstwa. Była to dobra wystawa wybitnych artystów, niemniej stojąca w jaskrawej sprzeczności z towarzyszącym jej tekstem sygnowanym przez odpowiedzialnych za program Foksal krytyków: Borowskiego, Ptaszkowską i Tchorka.

Marek Chlanda, *Przychodnia*, *Antropotechnik*, 2016, wystawa *Miejsce. Odsłona II*, Galeria Foksal, 2016, fot. Bartosz Górka; dzięki uprzejmości Galerii Foksal

Lech Stangret odpowiedział Ance Ptaszkowskiej w tekście *Zostawmy „Teorię Miejsca" w spokoju*, marginalizując znaczenie historycznej Teorii: „Najprostsza definicja «miejsca» to «punkt lub obszar w przestrzeni» i do tego określenia odnosi się tytuł, w którym nie ma żadnych «niedwuznacznych sugestii», że dotyczy konkretnej teorii", pisze kurator. „Ekspozycje zbudowane zostały na odpowiedziach artystów na pytanie: „Jakie lub które miejsca (obszary czy punkty) są dla nich ważne w dzisiejszym świecie?". Oczywiście takie pytanie postawione artystom – z natury rzeczy – dotyczyło sztuki, jednak ani pytanie, ani artystyczne odpowiedzi nie miały nic wspólnego z *Wprowadzeniem do ogólnej Teorii Miejsca* z 1966 roku".

Maria Stangret, *Hommage á Jesienin*, 1989/1994, wystawa *Miejsce. Odsłona I*, Galeria Foksal, 2016, fot. Bartosz Górka; dzięki uprzejmości Galerii Foksal

Polemika między Ptaszkowską a Stangretem wydaje się symptomatyczna z wielu względów. Jeśli krytyczka zdaje się wciąż odtwarzać na nowo trwający pół wieku spór z Wiesławem Borowskim (który – jak pisze w tekście – na następcę „namaścił" Lecha Stangreta), to kurator *MIEJSCA*, próbując za wszelką cenę uciec podczas jubileuszu od skojarzeń z historią galerii, wpada prosto na nią. Inna sprawa, że zarzuty Ptaszkowskiej wobec Stangreta czytać można *à rebours* jako echo kierowanych przez galerię przeciw fundacji oskarżeń o nadużywanie „Foksal" i podszywanie się fundacji pod galerię... Minęło pół wieku, lecz ogień trawiącego Foksal sporu nie wygasa. To dobry moment, by przyjrzeć się jubileuszowym wystawom.

Kuratorskie odsłony

Pierwsza z trzech „odsłon" *MIEJSCA* prezentowała prace ostatnich już żyjących klasyków galerii: Marii Stangret, Kojiego Kamojiego i Zbigniewa Gostomskiego. Każde z artystów przedstawiło to, co wydało mu się najważniejsze, ale niekoniecznie w odniesieniu do tytułowego „MIEJSCA". Raczej do tego, co sam tworzy i co go aktualnie zajmuje. Zapytany wprost Koji Kamoji przyznaje, że Teoria Miejsca nigdy go nie interesowała. W każdym razie nie na tyle, żeby przeczytać manifest napisany przez krytyków z Foksal. Nawet jeśli wystawionych w galerii prac Marii Stangret nic nie łączy z dziełami Zbigniewa Gostomskiego, to ciekawym doświadczeniem jest spotkanie artystów w jednym miejscu, którego program tworzą od lat, nigdy razem nie wystawiając. Podobnie jak w wypadku pierwszej ekspozycji, tej z 1966 roku, wystawa kuratorowana przez Lecha Stangreta była pokazem – tylko i aż – ważnych dzieł z dorobku wybitnych artystów z kręgu Foksal.

Tracąc panowanie nad sekwencją wydarzeń i pokazywanymi pracami, Lech Stangret w poważnie rozminął się z artystami. Jednak jego kuratorski tekst – pomimo krytyki Ptaszkowskiej, a nawet dzięki niej – jest ważnym dokumentem w historii galerii. „Chodzi również o zainicjowanie dyskursu na temat potrzeby istnienia «miejsca» w aktualnym krwioobiegu sztuki", pisze Stangret i odpowiednio wylicza rozmaite znaczenia tytułowego „miejsca":

„miejsca sztuki i dla sztuki,
miejsca spotkań i dyskusji na tematy teorii i praktyki sztuki,
miejsca dla artystów, swoistego domu dla ich twórczości,
miejsca mającego swoje istotne znaczenie w historii współczesnej sztuki, ale też
roli i rangi miejsca w zmieniającym się świecie artystycznego przekazu,
samej idei miejsca, aż po kontestację miejsca".

Zaproponowane przez Stangreta nowe punkty w trwającej od dekady dyskusji na temat definicji Galerii Foksal nie zostały niestety nawet tknięte przez artystów, którzy zupełnie nie przejmowali się tym, gdzie wystawiają. Nie przejmowali się ani Teorią Miejsca wypracowaną przez ojców założycieli, ani przez amerykańskiego socjologa Raya Oldenburga, ani też nie kojarzyli akustycznej „Teorii Miejsca" wywodzącej się z fizyki (trop podrzucony przez kuratora). Artyści po prostu robili swoje: malowali, tworzyli i wystawiali, a pracownik galerii (czytaj: kurator) wieszał, instalował, otwierał... i (nad)interpretował. Zarówno w 1966 roku, jak i 2016 roku.

Druga odsłona jubileuszu obejmowała prace Krzysztofa Bednarskiego, Marka Chlandy i Tomasza Ciecierskiego, a trzecia – już czysto malarska –

Zbigniew Gostomski, *Wieża Babel*, 2011, *Bez tytułu*, 2011, *Linia łamana zmierzająca ku nieskończoności*, 2016, wystawa *Miejsce. Odsłona I*, Galeria Foksal, 2016, fot. Bartosz Górka; dzięki uprzejmości Galerii Foksal

Włodzimierza Zakrzewskiego, Leona Tarasewicza i Roberta Maciejuka. Niektórzy artyści prace przynosili do galerii dzień przed wernisażem, stawiając pod ścianą – dosłownie i w przenośni – kuratora i pozostałych uczestników. Czasem było to widać, jak w wypadku Tarasewicza, którego obrazy równie dobrze mogły wisieć na dowolnej wystawie i dowolnej ścianie. Z kolei Chlanda wypadł zaskakująco świeżo, prezentując inspirowaną filmem *Powiększenie* Michelangela Antonioniego instalację. Najwyraźniej kolejnym odsłonom blisko było do performatywnego działania postulowanego w pierwszym, programowym tekście galerii z kwietnia 1966 roku, w którym krytycy deklarowali, że „dysponując specyficznymi warunkami, Galeria FOKSAL nie widzi konieczności przestrzegania zasad praktykowanych w innych warszawskich salonach sztuki".

Z perspektywy współczesnych strategii kuratorskich jubileuszowe wystawy w Galerii Foksal stanowiły propozycję zachowawczą. Oglądając kolejne odsłony – przewidywalne, jeśli chodzi o zestaw nazwisk, za to nieprzewidywalne w wyborze i aranżacji pod względem doboru prac (na dobre i na złe) – można było sobie zdać sprawę z tego, jak przez pół wieku zmieniły się świat sztuki, definicja sztuki, sposób aranżacji wystawy. Najprawdopodobniej nieforemność wystaw wynikała z pomyłki, której ofiarą padli zarówno artyści (zakładający pracę jak przy każdej innej wystawie indywidualnej w Foksal, gdzie mogą pokazać co chcą i jak chcą), jak i galerzyści (uznający, że bezboleśnie zmienią format pracy z indywidualnym artystą, który przychodzi z gotowym projektem, na realizację w galerii serii wystaw problemowych).

W pierwszych trzech odsłonach klasycy pokazali swoje dzieła sztuki i był to wspaniały pokaz foksalowego esencjalizmu. Z kolei kierowniczka galerii Katarzyna Krysiak zaproponowała w letniej odsłonie *MIEJSCA* wystawę artystek, które mniej lub bardziej łączyć można ze środowiskiem Foksal. To odpowiedź na strukturalną dysproporcję pomiędzy wystawami kobiet i mężczyzn w owładniętym ideą męskiego geniusza miejscu. W kuratorowanym przez Krysiak *Magazynie letnim* wzięło udział 15 artystek, które zaprezentowały wideo, instalacje, obrazy, fotografie, kolaże i animacje. Pokazały to wszystko w korytarzu (2 x 5 m) i sali wystawowej (7 x 5 m). Na paru metrach kwadratowych powstała wystawa, która nie burzyła jednak zastanego instytucjonalnego porządku. Było to możliwe dzięki zmniejszeniu formatu prac i ściśnięciu ekspozycji. Z jednej strony tekst towarzyszący wystawie sugeruje działania feministyczne, mające na celu wydobycie z cienia Foksal kobiet artystek. Z drugiej strony już sam tytuł *Magazyn letni* kojarzyć się może z przechowalnią czy nawet z żurnalem, co – niestety – jest dla artystek krzywdzące. Podobnie znaczące jest zorganizowanie wystawy podczas wakacji, w których trakcie, jak wszyscy wiemy – to jedna z lekcji Foksalu – zwyczajowo pokazuje się działania mniej istotne, lżejsze, po prostu letnie. Artystkom nie pomagają również tłok na wystawie, wspomniane małe formaty, brak podpisów i ogólne rozgadanie pozostające w ostrym kontraście z dziełami prezentowanymi przez Lecha Stangreta w stopniu umiarkowanym, z oddechem, na osobnych ścianach, w godnym wybitnych artystów formatach. To wszystko klisze, ale w tym wypadku – niestety – uzasadnione. Co ciekawe, wybrane z historii Foksal artystki zaproszone przez Katarzynę Krysiak okazały się dużo bardziej zainteresowane tematem miejsca niż artyści. Usytuowana w przejściu instalacja Katarzyny Józefowicz, fotomontaże wykonane na bazie archiwum galerii Małgorzaty Dawidek czy ustawiona na postumencie na środku galerii rzeźba Foksal autorstwa Hege Lønne pokazywały, że taka autoteliczna wystawa również była w zasięgu ręki. Co należy podkreślić, choć wystawa pokazywała wyłącznie prace kobiet, to trudno nazwać ją autentycznie feministyczną. Z wyjątkiem Małgorzaty Dawidek żadna z artystek właściwie nie podjęła zapowiedzianego w tekście kuratorskim tematu płci i marginalizacji kobiet w Galerii Foksal. Trudno powiedzieć, czy artystki uznały, że wcale nie było ich w historii aż tak mało, czy może feminizm nie pasuje im do programu Foksal. Grzeczne bądź niezwiązane z miejscem prace pokazały zarówno znane ze skądinąd zaangażowanych prac artystki, takie jak Jadwiga Sawicka, Nelly Agassi czy Zuzanna Janin. Co równie zaskakujące, definicja MIEJSCA niespecjalnie różniła się w ujęciu kobiecym niż męskim. Wynika z tego, że artystki w Foksal są artystami, tylko rzadziej wystawianymi, tworzącymi w mniejszym formacie, za to w nowszych technologiach.

Cztery wystawy z cyklu *MIEJSCE* nie były ani specjalnie złe, ani porywająco dobre. I pewnie można by przejść nad tym do porządku dziennego, gdyby nie historia Foksal. Powróćmy zatem do kluczowego pytania o kondycję galerii dziś – co właściwie nie podoba nam się w Foksal A.D. 2016? Przesunięcie uwagi na inny, klasyczny tekst pozwoli wyjść poza rytualny spór wokół Teorii Miejsca.

Wystawy z cyklu *MIEJSCE* są poprawne, rutynowe. Mają również określone przeznaczenie (z kolei przeznaczeniem galerii wydaje się po prostu trwanie). Kuratorzy Foksal podjęli wprawdzie wysiłek wyprowadzenia jubileuszu z samej galerii i zrealizowania programu w Muzeum Sztuki w Łodzi i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, ale ostatecznie próby te spełzły na niczym.

Normalna galeria

Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP? to klasyka krytyki instytucjonalnej. W dwustronicowym tekście Borowski, Ptaszkowska i Tchorek rozprawiają się z szeregiem obowiązujących w galerii reguł. Odpowiednio, „reguła wystaw" nakazywała realizować wystawy lepsze i gorsze, byle wypełnić program. Reguła czasu zmuszała do przestrzegania terminów wystaw, miejsca i godzin otwarcia („Zakwestionować kalendarz na dni i noce, miesiące i godziny", pisali w kontrze krytycy, „nie traćmy czasu! Straćmy go naprawdę!").

„Reguła miejsca" zmuszała do działania w galerii i niewykraczania poza ramy sali wystawowej. Z kolei „reguła życia publicznego" zakładała utrzymanie poprawnych relacji z publicznością i światem zewnętrznym. Wszystkie reguły po kolei były

Jadwiga Sawicka, *Łzy*, 2016, wystawa *Miejsce. Magazyn letni*, Galeria Foksal, 2016, fot. Bartosz Górka; dzięki uprzejmości Galerii Foksal

W Galerii Foksal MCKiS nie może podobać się brak krytycznej refleksji. Nie chodzi o męczący, jałowy i odbijający się czkawką – na szczęście coraz słabszą – spór galerii z fundacją, lecz o teksty, interwencje, manifesty, analizy, monografie, które w kręgu Foksal powstawały „od zawsze".

przez autorów kwestionowane. „LEPIEJ ZAMKNĄĆ DRZWI PRZED PUBLICZNOŚCIĄ, niż trzymać ją w tym uświęconym i zniewalającym półdystansie. Wyzywajmy ją! Odstraszajmy! Stosujmy wybiegi! Dezorientujmy!", pisali Borowski, Ptaszkowska i Tchorek, podważając podstawy życia instytucjonalnego. Ciekawa także z punktu widzenia realizowanych w ramach jubileuszu pięćdziesięciolecia wystaw reguła miejsca była łamana w kolejnych zdaniach tekstu: „Galeria Foksal PSP, Warszawa, Foksal 1/4. Korytarz 2 x 5, pokoik 3 x 5, sala wystawowa 7 x 5, wysokie na 3 metry. Dlaczego właśnie tu i tylko tu? Architektura? Jej moduły? Jej funkcje? Cóż za oportunizm tratować ją jako punkt wyjścia! Co za naiwność – fetyszyzować ją. Adres? Przydatny jest dla biura. Każde miejsce jest dobre. Jedyne złe miejsce to jest galeria. Dlaczego? Ponieważ była na tyle nieostrożna, że OKREŚLIŁA swoje przeznaczenie. Odbierzmy jej to! Szukajmy miejsc nieokreślonych!".

Wystawy z cyklu *MIEJSCE* są poprawne, rutynowe. Mają również określone przeznaczenie (z kolei przeznaczeniem galerii wydaje się po prostu trwanie). Kuratorzy Foksal podjęli wysiłek wyprowadzenia jubileuszu z samej galerii i zrealizowania programu w Muzeum Sztuki w Łodzi i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, ale ostatecznie próby te spełzły na niczym. Być może zakwestionować należałoby również koncentrację programu na żywych klasykach i kobietach (jakkolwiek to zabrzmi), co tylko podkreśla nieobecność artystów martwych lub – jak kto woli – wiecznie żywych i tak istotnych dla Foksal jak Henryk Stażewski, Tadeusz Kantor, Edward Krasiński, ale też Andrzej Szewczyk czy Mikołaj Smoczyński. Idzie za tym, niestety, brak gestów radykalnych. Odrzucając tęsknotę za realizowanymi z rozmachem happeningami Kantora, warto się zastanowić, czy gwoździem programu ma być „gadająca" rzeźba Krzysztofa Bednarskiego lub przywieziony w ostatniej chwili „typowy Tarasewicz"? W takiej odsłonie artyści stają się własnymi epigonami.

Jeśli mowa o gestach radykalnych, happeningach i silnym związku galerii z teatrem/performansem, to brak programu performatywnego i zasadnicza koncentracja na dziełach powieszonych na ścianie galerii również wydaje się słabością omawianych wystaw i aktualnego programu galerii. Tak jakby galeria znów zamykała się we własnym wnętrzu, rezygnowała z działań wykraczających poza przyjęte ramy. Sztuka współczesna taka nie jest, ale tak sztukę współczesną definiują działający w Foksal kuratorzy. Dobór artystów według upodobań kuratorskich jest oczywiście normą, pytanie tylko, czy nie ciekawsze byłoby wyjście z roli i na przykład zrobienie wystawy „starych mężczyzn" przez pracującą na co dzień z „młodymi kobietami" Katarzynę Krysiak (i odwrotnie: Lech Stangret pracujący z feministkami)? Innymi słowy, Galeria Foksal w złotych czasach nie była miejscem sprzyjającym folgowaniu kuratorskim fantazjom, tylko szukaniem, a nawet mnożeniem problemów. Jubileusz mógłby być ich spotęgowaniem, tymczasem stał się letnią próbą redukcji napięcia.

Inna sprawa, że wbrew antykomercyjnej retoryce Galerii Foksal, pragnącej oddzielić się wyraźnie od regularnie wystawiającej na Art Basel Fundacji Galerii Foksal, ale też podkreślającej własną odrębność na warszawskiej scenie galeryjnej, bezproblemowe wystawy jubileuszowe spokojnie mogłyby znaleźć się w programie Warsaw Gallery Weekend. Tu również jak znalazł fragment z *Co nam się nie podoba...?*: „Jesteśmy Galerią, której istnienia – tu w Polsce – nie usprawiedliwia handel obrazami. Dlaczego więc przyjmujemy strukturę galerii handlowej? Dlaczego imitujemy jej reguły postępowania i małpujemy rytuał? (Wystawy, Wernisaże, Krytyka, parodia Publicity)". To było pół wieku temu, a teraz?

Wystawy jubileuszowe skłaniają do zastanowienia nad uznanymi za reprezentatywnych dla Galerii Foksal artystów i artystek. Obecność jednych implikuje nieobecność drugich. Co ciekawe, związani niegdyś z Foksal artyści obecni są w dużo ciekawszy sposób w innych miejscach, przy czym nie chodzi tu o Pawła Althamera i Mirosława Bałkę, tworzących w pozostającej w trudnej relacji wobec galerii matki Fundację Galerii Foksal, lecz na przykład Krzysztofa Wodiczkę i Jarosława Kozłowskiego (obecnie Fundacja Profile). Do pewnego stopnia można zrozumieć wymijający ruch wykonany przez kuratorów Galerii Foksal, którzy chcą pokazać proces i położyć nacisk na to, co ich interesuje. Braków w nazwiskach i – szerzej – sytuacjach jest więcej. Owszem, artystek w programie galerii jest w ostatnich latach więcej i cieszy udział Nelly Agassi i Hege Lønne w *Magazynie letnim*, ale co się stało z pierwszoligowymi artystami zagranicznymi, którzy stanowili o jakości tego miejsca? Annette Messager, Christian Boltanski, Anselm Kiefer, Lawrence Weiner, Giovanni Anselmo, Franz West, Daniel Buren, Lars Englund, Michael Craig-Martin, Douglas Gordon... Pamiętacie?

W Galerii Foksal MCKiS nie może podobać się także brak krytycznej refleksji. Nie chodzi o męczący, jałowy i odbijający się czkawką – na szczęście coraz słabszą – spór galerii z fundacją, lecz o teksty, interwencje, manifesty, analizy, monografie, które w kręgu Foksal powstawały „od zawsze". Nie apologetyczne, tylko krytyczne, nawet – niczym napisana cztery dekady wcześniej przez Wiesława Borowskiego *Pseudoawangarda* – kontrowersyjne. Bez takich prób galeria będzie coraz bardziej upodabniać się do innych miejsc, działać siłą rozpędu. „W rezultacie", jak w *Co nam się nie podoba...?* zauważali Borowski, Ptaszkowska i Tchorek, „działalność artystów – działalność niekonwencjonalna – zostaje podporządkowana KONWENCJI. Konwencji samej galerii". Tymczasem galeria powinna „zdać sobie sprawę, że działa się w ramach NAWYKU. Wykryć i ujawnić to, co we własnym postępowaniu jest NAWYKIEM".

Opisany powyżej kryzys uznać można za pochodną normalizacji relacji galerii z zapewniającym środki na realizację programu mecenasem (Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki), a także normalizacji stosunków między zatrudnionymi na miejscu kuratorami i relacji z artystami, którzy nie kwestionują sposobu funkcjonowania miejsca. Niestety, reguła Foksal jest nieubłagana. Im dalej od normalności, im większy kryzys, walka, niepokój, bieda i zagrożenie, tym ciekawsze działania Foksal. Nie chodzi o skojarzenie galeryjnej agonistyki z dawno minionymi epokami, lecz o przemyślenie jej w aktualnej formie instytucjonalnej. Z drugiej strony krytyka Foksal musi znać miarę. W 1997 roku socjolog Marek Krajewski pisał, że galeria już się wyczerpała i bezsensownie wegetuje na marginesie. W 2008 roku Andrzej Turowski sugerował, że okres działania Galerii Foksal jest zbyt długi i należy ją zamknąć. W 2010 roku Anka Ptaszkowska pisała o starczym uwiądzie galerii. W 2012 roku schyłek galerii diagnozowała historyczka sztuki Anna Markowska... Kryzys Foksal jest w polskiej sztuce stałą wartością i dobrze jest weń inwestować. Źle by się stało, gdyby po pół wieku istnienia z tego dołka udało się Foksal wreszcie wydostać i zostać „normalną galerią". Rekapitulację jubileuszu wypada zakończyć cytatem z *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP?* z życzeniami kolejnych pięciu dekad walki dla Galerii Foksal MCKiS:

„W historii Galerii Foksal PSP były fakty, które potrafiły rozsadzić i przezwyciężyć panujący tu REŻIM. Jednak już w chwilę potem reżim był przywrócony. Trwał nadal zupełnie tak, jakby nic nigdy się nie stało.
Na pytanie – kiedy? Odpowiadajmy – TERAZ.
Na pytanie – gdzie? Odpowiadajmy – WSZĘDZIE.
Niech DZIAŁANIE wyprze i skompromituje wykonanie.

W roku 1965 kwestionowaliśmy WYSTAWĘ. Postulowaliśmy, żeby «wystawy straciły swój wtórny i neutralny wobec dzieła sztuki charakter i stały się formą aktywną artystycznie». Obecnie kwestionujemy GALERIĘ – w całej jej dotychczasowej strukturze".

Tekst powstał w ramach stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Włodzimierz Jan Zakrzewski, *Wolne Miasto Gdańsk*, 2015, wystawa *Miejsce. Odsłona III*, Galeria Foksal, 2016, fot. Bartosz Górka; dzięki uprzejmości Galerii Foksal

Architecture Porn

TEKST: Łukasz Gorczyca

Wydany w tym roku album Nicolasa Grospierre'a *Modern Forms. A Subjective Atlas of 20th-Century Architecture* to efektowna *summa* szczególnej pasji artysty, fotografa i jednocześnie miłośnika architektury. Dlaczego fotografujemy modernistyczne budynki i czemu ich wizerunki wydają się nam tak pociągające?

Przywołując różne, mniej lub bardziej anegdotyczne, okoliczności wykonywania zdjęć, które składają się na fotoarchitektoniczny atlas Nicolasa Grospierre'a, fotograf wspomniał jedną ze swych podróży na Krym i samotny popołudniowy wypad do wcześniej upatrzonego, intrygującego obiektu. Imponujących rozmiarów niecka – betonowy talerz wbity w nadmorski stok – to prawdopodobnie pozostałość po nigdy nieukończonym systemie anten i nadajników. Napotkane na miejscu dwie turystki spontanicznie zaproponowały Nicolasowi pozowanie nago do zdjęcia na tle tego niecodziennego artefaktu. Fotograf taktownie odmówił. Jeżeli bowiem jakikolwiek gatunek pornografii jest bliski jego praktyce, to jest to wyłącznie *architecture porn*.

Architecture porn – tak jak *food porn*, *bookshelf porn* i inne pokrewne hasztagi – dobrze opisuje fenomen popularności żurnalowej fotografii architektury już nie tylko w postaci *coffee booków*, ale przede wszystkim internetowych serwisów i blogów. To termin na tyle chwytliwy, a zarazem fenomen rosnący w siłę, że warto poświęcić mu nieco uwagi. Mamy tu bowiem do czynienia ze specyficznym podgatunkiem fotograficznym, który wziął swój początek z profesjonalnej fotografii architektonicznej, służącej projektantom, inwestorom i deweloperom, agentom nieruchomości, ale też przemysłowi turystycznemu, biurom podróży, hotelarzom i tak dalej. Idealistyczna formuła tego typu fotografii zakłada oczywiście maksymalizację efektu wizualnego, błękitne tło nieba, ale często też widoki o zmierzchu z efektownym światłem naturalnym i sztucznym, kadry podkreślające zaskakujące elementy konstrukcji czy spektakularnie wkomponowaną bryłę w zadbany, naturalny krajobraz. Fotoarchitektoniczna pornografia, o której chciałbym tu opowiedzieć, wykracza jednak często poza ten standard. Przede wszystkim uwalnia się od użytkowej funkcji zdjęć, wykracza poza stockową poetykę i zbliża się do praktyk *stricte* artystycznych.

Warto w tym miejscu cofnąć się na chwilę w czasie, by uświadomić sobie, że retoryka nowoczesnej fotografii wiele zawdzięcza logice modernistycznej architektury – i odwrotnie. Początki jednej i drugiej splatają się choćby w doświadczeniach Bauhausu. Ale dla rozkwitu współczesnego *architecture porn* równie istotne znaczenie mają artystyczne doświadczenia, spośród których kluczowe jest oczywiście niezwykłe dzieło Bernda i Hilli Becherów. To oni jako pierwsi świadomie pokazali nagą architekturę: budynki we frontalnych i całościowych ujęciach ukazujących pełną ekspresję bryły, faktury i detalu na możliwie neutralnym

tle, jakby wycięte z przestrzennego i kulturowego kontekstu. Kadry podporządkowane geometrycznemu rozumieniu architektury i układane w typologiczne zbiory. Obsesyjność tej praktyki, niezależnie od konceptualnej dyscypliny i aspektu dokumentalno-tożsamościowego, ujawnia szczególny rodzaj namiętności i satysfakcji związanej z kreowaniem, posiadaniem i porządkowaniem tych idealnych obrazów domów, wieży ciśnień czy kopalnianych szybów. To być może też jeden z pierwszych momentów w historii, kiedy w fotografii architektury tak jawnie wykorzystano budynki jako metaforę ludzkich typów – bo przecież trudno wskazać bliższą fotograficzną referencję do zdjęć Becherów niż *Menschen des 20. Jahrhunderts* Augusta Sandera. Fotografowanie budynków przestało więc być niewinną praktyką dokumentalną, stało się formą definiowania własnej relacji z rzeczywistością społeczną i kulturową. To, co uczynili Becherowie, było jednocześnie radykalnym ćwiczeniem spojrzenia – dominującego i podporządkowującego fotografowane obiekty własnemu systemowi.

Jak wiadomo, niemieckie małżeństwo miało ogromny wpływ na kolejną generację fotografów spod znaku szkoły düsseldorfskiej, którzy nie tylko dalej eksploatowali temat architektury, rozwijając go do stadium wizualnego spektaklu, ale też ostatecznie przenieśli swoją praktykę w pole sztuki współczesnej. Dla naszej opowieści najbardziej zasadne będzie wspomnienie Candidy Höfer, której twórczość stanowi pomost między rygorystyczną fotografią Becherów a współczesną *architecture porn*.

Rzecz jasna, nie z samej sztuki czy fotografii rodzi się pornografia. Tak jak standard VHS rozpowszechnił się w latach 80. za sprawą przemysłu pornograficznego, tak internet zrewolucjonzował dostępność pornografii, ale też wpłynął na zmianę sposobu dystrybucji i konsumpcji obrazów wszelkiego rodzaju. Jak zresztą zwracają uwagę badacze (można tu przywołać tekst Rossana Baroncianiego *Pornograficzne spojrzenie* opublikowane w jednym z niedawnych wydań „Autoportretu" 2016, nr 1, s. 83–87), specyficzne, obsceniczne metody pokazywania i postrzegania rzeczywistości zaczynają dominować w sposobie, w jaki postrzegamy świat za pośrednictwem mediów elektronicznych i społecznościowych – bynajmniej nie tylko akty seksualne i nie tylko architekturę. Jednocześnie takie formaty jak Tumblr stworzyły zupełnie nowy rodzaj publiczności fotografii i jej konsumpcji, w tym także fotografii związanej z architekturą. Ponadto, dzięki technikom „szerowania" i systemowi hasztagów, typologie i wszelkiego rodzaju zbieractwo wizualne stały się łatwe w nawigowaniu jak nigdy dotąd. Co za tym idzie, jeszcze prostsze stało się zaspokajanie różnych, zarówno erotycznych, jak i kulturowych fascynacji.

Oglądanie fotografii budynków stało się łatwo dostępną podnietą, a co istotniejsze, równie łatwe stało się dzielenie własnymi zasobami. Z takich też pobudek, ale i z chęci uporządkowania spontanicznie rozrastającego się archiwum, Nicolas Grospierre uruchomił we wrześniu 2013 roku fotobloga *A subjective atlas of modern architecture* (http://archivemodernarchitecture.tumblr.com). Zainstalowany na Tumblerze w krótkim czasie zyskał dużą popularność (25 tysięcy obserwujących w 2015 roku). Naturalną konsekwencją tego niespodziewanego dla samego fotografa sukcesu stał się autorski album *Modern Forms* z 2016 roku prezentujący wybór 180 fotografii z kilkuset opublikowanych do tej pory na blogu i blisko tysiąca zgromadzonych w ciągle powiększającym się archiwum Grospierre'a. To znakomita pod wieloma względami okazja do bliższego przyjrzenia się zjawisku, które określam mianem *architecture porn*.

Nie z samej sztuki czy fotografii rodzi się pornografia. Tak jak standard VHS rozpowszechnił się w latach 80. za sprawą przemysłu pornograficznego, tak internet zrewolucjonzował dostępność pornografii, ale też wpłynął na zmianę sposobu dystrybucji i konsumpcji obrazów wszelkiego rodzaju.

Co fotografuje Nicolas Grospierre? Właściwie należy zacząć od pytania jak. On sam udziela na to rzeczowej odpowiedzi. Podczas spotkania promującego *Modern Forms* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej (10 kwietnia 2016) ujął swoją metodę w następujący sposób (cytuję z własnych notatek): „Staram się fotografować budynek tak, żeby cały był widoczny na jednym zdjęciu. Najlepiej pod kątem 90 stopni, idealnie jeśli możliwe jest osiowe ujęcie i jeśli nie ma słońca ani ludzi". Bohaterami jego kadrów są budynki o wyraźnych, modernistycznych cechach, powstające od lat 30. po 70., a nawet 80. Grospierre'a szczególnie interesuje architektura socmodernizmu, z upodobaniem podróżuje on po krajach dawnego Związku Radzieckiego i całego bloku wschodniego, ale o wyjątkowości jego archiwum decyduje fakt, że na równych prawach (i analogicznie opracowane) są w nim zdjęcia obiektów z Francji, Libanu, Brazylii czy wszelkich innych krajów świata, do których fotograf dotarł. Jego ujęcia mają dobitny pornograficzny urok: frontalnie ujęte budowle niepozostawiające niemal w kadrze miejsca na sztafaż, epatujące rytmem geometrycznych podziałów, kątów prostych, kół i owali, sprowadzające formę architektoniczną do dwuwymiarowego obrazu. Liczy się tu nie tyle faktyczny plan budynku, jego funkcja czy otoczenie, ale jego wygląd na zdjęciu – osiągniecie maksymalnej ekspresji bryły sprowadzonej do płaskiej figury. Jak w pornografii, „celem nie jest narracja, lecz sama czynność odsłaniania" (Baronciani). Nawet kiedy Grospierre

Na stronie 101: Nicolas Grospierre, *Dom Sowietów*, Kaliningrad, Rosja, 2011; dzięki uprzejmości artysty

Nicolas Grospierre, *Instytut Badań i Rozwoju*, Kijów, Ukraina, 2012; dzięki uprzejmości artysty

Nicolas Grospierre, *Blok mieszkalny*, Petersburg, Rosja, 2007; dzięki uprzejmości artysty

fotografuje wnętrza (choć akurat takich ujęć nie ma w *Modern Forms*), czyni z nich bardziej obraz niż interpretację przestrzeni, jak choćby w niezwykłych zdjęciach ze szpitala balneologicznego w Druskiennikach (*Hydroklinika*, 2004). Interesuje go nie tyle charakterystyka przestrzenna fotografowanych obiektów, co ich ikoniczność. Na podobnej logice oparta jest zresztą struktura albumu Grospierre'a. W przeciwieństwie do spontanicznego, blogowego *flow* Tumblera, tutaj zdjęcia ustawione są w kolejności pod względem kształtów budynków tak, jak zostały one ujęte na zdjęciach: od koła, przez kwadraty, prostokąty, parabole i tak dalej aż do... znowu koła. Ten prosty pomysł świetnie organizuje – jak sam autor przyznaje – arbitralny i losowy przecież zbiór. Zarazem jest to rzecz jasna zabieg obsceniczny, sprowadzający formę architektoniczną do podstawowych, intuicyjnie rozpoznawalnych płaskich figur – czyż nie tak, jak w uprzedmiotawiającym spojrzeniu na ludzkie ciało i jego wybrane narządy?

Wszakże przeglądając subiektywny atlas Grospierre'a, co rusz trafiamy na szczęśliwe niekonsekwencje czy też wymuszone warunkami odstępstwa od idealnych założeń fotografa. Pozorne niedoskonałości sprawiają, że ten fotograficzny zbiór jest jeszcze bardziej interesujący. Samo pojęcie atlasu jest tu ważne z kilku względów – fotografie są wynikiem podróży autora, tylko po części zaplanowanych z myślą o sfotografowaniu tego czy innego obiektu. W większości wypadków zdjęcia powstają przy okazji wakacyjnych czy zawodowych wyjazdów. Tak więc widoczne na fotografiach rozmaite warunki pogodowe i światła są tu nie tyle wyreżyserowane, co spowodowane dynamiką podróży i niemożliwością wyczekiwania na idealne warunki do wykonania zdjęcia. Fotograf działa tu raczej na zasadzie precyzyjnych, ale szybkich strzałów („Gdy tylko widzę interesujący budynek – fotografuję go"). To zarazem zmiękcza projekt Grospierre'a i łagodzi pornograficzną wulgarność jego fotografii – stają się one na swój sposób intymne, bo dokumentują konkretny moment spotkania fotografa z budynkiem. Czasem jest to umówione spotkanie, a czasem niespodziewane, spontaniczne *rendez-vous* przy gasnącym, popołudniowym świetle. Można odnieść wrażenie, że fotografowi bardziej zależy na samym spotkaniu niż perfekcyjnym obrazie budynku. Dzięki temu w obrębie wielu kadrów pojawia się nieortodoksyjny sztafaż, czasem wręcz anegdota – autokary przy krematorium w Kijowie, córka artysty na betonowych pomostach na Krymie i tym podobne. To również zbliża działanie Grospierre'a do klasycznych eksploracyjno-dokumentalnych projektów o jeszcze dziewiętnastowiecznej proweniencji. Fotografuje on modernizm wernakularny i peryferyjny (co ma istotny wymiar dokumentalny), ale również kanoniczne obiekty architektury modernistycznej, które już wcześniej wielokrotnie były przedmiotem zaawansowanych, spektakularnych operacji i projektów fotograficznych (na przykład Brasília). Chodzi tu bowiem o „własne" zdjęcie, o fotograficzne trofeum z podróży i osobiste świadectwo. Tak też należy rozumieć tytułową subiektywność atlasu: chodzi o podmiotowość fotografa, swoisty dziennik podróży – także, a może przede wszystkim mentalnej – na wzór wielkich pasjonatów i odkrywców. W nieostentacyjny sposób atlas Grospierre'a jest takim właśnie współczesnym spełnieniem amatorskiego dzieła w dobrym rozumieniu tego słowa. Przypomnijmy, fotograf nigdy nie studiował fotografii ani sztuki.

Z tych względów narzuca się pytanie, na ile dzieło Grospierre'a czytane jest przez pryzmat medium fotograficznego, a na ile fotografia pełni tu funkcję podrzędną wobec architektury. Wydaje się, że *Modern Forms*, podobnie jak i blog, z którego ta publikacja się wywodzi, traktowane są bardziej jako projekt architektoniczny. Wydawnictwo Prestel promuje książkę jako *artist book*, ale raczej o kluczu ikonograficznym niż fotograficznym, czego dowodem może być podjęta przez redaktorów, a szczęśliwie powstrzymana przez autora, próba poprawienia koloru nieba na części zdjęć (sic!). Pornograficzną przyjemność obcowania z atlasem Grospierre'a czerpią przede wszystkim miłośnicy modernistycznej architektury. Interesują się oni raczej budynkami i ich wyglądem, a nie sposobem, w jaki zostały sfotografowane, okolicznościami

Narzuca się pytanie, na ile dzieło Grospierre'a czytane jest przez pryzmat medium fotograficznego, a na ile fotografia pełni tu funkcję podrzędną wobec architektury. Wydaje się, że *Modern Forms*, podobnie jak i blog, z którego ta publikacja się wywodzi, traktowane są bardziej jako projekt architektoniczny.

czy powodami, dla których fotografuje je Grospierre (choć te dla fanów *Modern Forms* są z pewnością oczywiste). Paradoksalnie więc fotografia po raz kolejny staje się tu niewidzialna, przezroczysta, jej rola sprowadza się do ujawnienia obrazu o określonym temacie, gatunku i napięciu, a nie eksponowania swoich własnych walorów. Grospierre jest postrzegany bardziej jako fotografujący miłośnik architektury niż fotograf budujący obrazy i swoją wizję artystyczną przez odwoływanie się do architektury. Chociaż takim fotografem z pewnością również jest.

Niezależnie bowiem od estetycznego wymiaru fotografii, któ re składają się na *Modern Forms*, praktyka Grospierre'a ma konkretny podtekst ideowy. Jak fotograf sam pisze we wstępie do książki, formy architektury modernistycznej są dlań ucieleśnieniem jednej z najważniejszych idei modernizmu i oświecenia – idei postępu. Fascynacja ikonami i reliktami moderny oraz faktem, że ich formy wydają się całkowicie kosmopolityczne (co fotograf ostentacyjnie podkreśla w swoim albumie), pozwala szerzej spojrzeć na popularność modernizmu i różnych podejmowanych w jego obrębie praktyk, zarówno artystycznych, dokumentalnych, jak i hobbystycznych. Poza estetycznym sentymentem i nostalgią związaną z postępującą erozją znakomitej większości architektury

Nicolas Grospierre, *Space Museum and Heliport*, International Fairgrounds, Trypolis, Liban, 2010; dzięki uprzejmości artysty

socmodernistycznej jest tu również – o czym Grospierre świadomie mówi – tęsknota za odnową globalnego projektu modernistycznego opartego na idealizmie i racjonalizmie, ukierunkowanego na kształtowanie lepszego jutra.

Modern Forms są przeto frapującym, pokoleniowym wręcz dokumentem intelektualnych i estetycznych fascynacji przełomu stuleci. Popularność fotograficznego projektu Grospierre'a jest zarazem wynikiem zmiany, jaka zaszła w sposobie dystrybucji obrazów, a więc niezwykłej efektywności nowych, internetowych kanałów komunikacji. Jego forma z kolei zawdzięcza wiele nie tylko artystycznej spuściźnie spod znaku Becherów, ale też odmienionej naturze naszego spojrzenia – jak wcześniej próbowałem wykazać – afektywnej czy wręcz pornograficznej. W logiczny sposób splata się to w całość z owym żarliwym, erotycznym niemalże stosunkiem do modernizmu – naszej współczesnej starożytności.

Oczywiście Grospierre nie jest osamotniony w swoich fotograficznych zainteresowaniach i przyjętej metodzie obrazowania architektury. Biorąc pod uwagę samo tylko budownictwo socmodernistyczne, można ułożyć długą listę fotograficznych publikacji z ostatnich kilku lat, jak choćby – z gatunku twardej pornografii – *Soviet Bus Stops* Christophera Herwiga (Fuel, 2015), *Cosmic Communist Constructions Photographed* Frédérica Chaubina (Taschen, 2012), *Socialist Modernism* Romana Bezjaka (Hatje Cantz, 2011) czy z wyższej półki: *The Lost Vanguard. Russian Modernist Architecture 1922–1932* nieocenionego Richarda Pare'a (The Monacelli Press, 2007).

Maniera „nagiej architektury" obecna jest i w wielu polskich projektach, jak choćby w fundamentalnym zbiorze Wojciecha Wilczyka *Niewinne oko nie istnieje* (2009). Jakkolwiek sens i przedmiot tego akurat projektu odbiegają od modernistycznych peregrynacji, dosadność obrazowania architektury jest również tu świadomie przyjętym zabiegiem. Bliżej hobbystycznej aury klasycznego *architecture porn* sytuują się natomiast przedsięwzięcia Macieja Rawluka rozpoczęte od typologii polskich przystanków autobusowych – klasycznym, pornograficznym powtórzeniem tematu podejmowanego wcześniej przez samego Grospierre'a (*Litewskie przystanki autobusowe*, 2003–2004), ale też oczywiście i innych autorów.

Modern Forms to najpełniejsza i najdojrzalsza jak dotąd publikacja Nicolasa Grospierre'a. Warto jednak pamiętać, że archiwum fotografii nowoczesnej architektury nie stanowiło dotąd *clue* jego artystycznego *œuvre*. W lokalnym kontekście był bardziej znany jako autor konceptualnych gier i manipulacji fotografią, w tym rozbudowanych przestrzennie instalacji. Były one na ogół interwencjami w specyficzną, wyszukaną przez artystę przestrzeń (jak choćby iluzjonistyczny ogród zimowy w przeznaczonym do rozbiórki biurowcu CIECH-u w Warszawie – *Szklana pułapka*, 2010). W najciekawszych i najbardziej efektownych z tych realizacji powracającym motywem były lustra i tworzenie za ich pomocą iluzji nieskończonej przestrzeni, jak w słynnym cyklu *Biblioteka* (2006). Najbardziej spektakularnymi pracami w jego ramach były lightboxy ukazujące zmultiplikowane, nieskończone ciągi półek z książkami. W kontrze do softpornograficznego *Subiektywnego atlasu architektury nowoczesnej* tutaj mamy do czynienia raczej z uwodzącą psychodelią. Z powodzeniem efekt ten powrócił w kilku fotografiach z cyklu *50/50* zrealizowanego z okazji stupięćdziesięciolecia Teatru Wielkiego w Warszawie (2015). Bombastyczna architektura odbudowanego, rozbudowanego i udekorowanego po wojnie gmachu operowego dobrze poddaje się zabiegom fotograficznej monumentalizacji, ale Grospierre złamał nieco banalny, dekoracyjny przepych architektury (i samych fotografii), kierując

Nicolas Grospierre, *Żółty blok mieszkalny*, Warszawa, Polska, 2005; dzięki uprzejmości artysty

Modern Forms to najpełniejsza i najdojrzalsza jak dotąd publikacja Nicolasa Grospierre'a. Warto jednak pamiętać, że archiwum fotografii nowoczesnej architektury nie stanowiło dotąd *clue* jego artystycznego *œuvre.* W lokalnym kontekście był bardziej znany jako autor konceptualnych gier i manipulacji fotografią, w tym rozbudowanych przestrzennie instalacji.

obiektyw na wielkoformatowe zwierciadła w foyer i rozgrywając znienacka swoją własną, lekko obsesyjną grę na marginesie jubileuszowego zlecenia. W tych kilku zdjęciach ujawnia się poczucie humoru artysty, ale też – co istotniejsze – zdolność do reinterpretacji przestrzeni architektonicznej i nadpisywania jej metaforycznych treści. Przestrzeń jako pułapka – jak Borgesowska biblioteka Babel – pogrążona w narcystycznym zachwycie nad samą sobą, w nieskończonym przeglądaniu i pomnażaniu się w lustrach. W sfotografowanych przez Grospierre'a zwierciadłach odbija się też podstawowy rekwizyt artysty – ustawiony na statywie aparat – co jest zarazem przewrotnym autoportretem i mocną wypowiedzią dotyczącą natury medium fotograficznego, jego zdolności do zniekształcania i przerysowywania rzeczywistości. Wizyta fotografa w operze kończy się więc sceną jak z lunaparkowego domu strachu, ujawnieniem niebezpiecznego, bo obłąkańczego potencjału kamery fotograficznej. To niespodziewanie łączy nas na powrót ze zdjęciami z *Modern Forms*, które przecież są również obsesyjnym atlasem nowoczesnych, architektonicznych osobliwości.

Można jeszcze na koniec zapytać, czy oprócz profesjonalnej, magazynowej i reklamowej fotografii architektury oraz hedonistycznego *architecture porn* istnieją jeszcze inne języki fotograficznego opisu i eksploracji przestrzeni architektonicznej? To oczywiście temat na osobną rozprawę, ale warto tu wspomnieć także o amerykańskiej tradycji *New Topographics*, i o głębiej jeszcze nacechowanych historyczno-społecznym namysłem dokumentalnych pracach Iwana Baana (który fotografował między innymi legendarną Torre David w Caracas) czy Guya Tillima, który w cyklu *Avenue Patrice Lumumba* (Prestel, 2008) stworzył poruszający obraz losów afrykańskiej, niepodległościowej modernizacji. Na rodzimym gruncie uwagę zwracają fotografie Błażeja Pindora, który czerpiąc zarówno z tradycji fotografii późnomodernistycznej, jak i nowotopograficznej, potrafi ukazać obiekty architektoniczne w niemal naturalistyczny sposób, zarazem uwydatniając przestrzenny i kulturowy kontekst ich egzystencji. W każdym z tych wypadków wszakże, tak jak i w fotografiach Grospierre'a, daje się uchwycić przekonanie, że przyglądanie się budynkom jest po prostu inną formą społecznego współżycia.

Zdjęcia pochodzą z albumu Nicolasa Grospierre'a *Modern Forms. A Subjective Atlas of 20th Century Architecture*, wyd. Prestel Publishing.

Bądź sobą, jestem z tobą
Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce

TEKST: Łukasz Ronduda i Zofia Krawiec

Kultura rave/techno była następną po punku subkulturą muzyczną, w którą mocno zaangażowali się artyści wizualni zafascynowani sposobami formułowania się wspólnoty w reakcji na neoliberalną atomizację, prywatyzację i hierarchizację społeczeństwa. Ponadto, była to kolejna po hipisowskiej subkultura tak bardzo zainteresowana wizualnością. Obraz był w niej równie ważny jak taniec i muzyka. Po raz pierwszy impreza taneczna stała się kolejnym równoprawnym medium artystów wizualnych. Galerie zamieniały się w kluby taneczne, a wystawy w imprezy rave.

Termin „rave" używany jest na określenie imprez tanecznych z muzyką elektroniczną, głównie techno, które pojawiły się w Polsce wraz z transformacją ustrojową początku lat 90. i były wyrazem często naiwnego, ale i autentycznego optymizmu czasów otwarcia na świat, cywilizacyjnego i technologicznego przyspieszenia.

Kultura rave/techno była następną po punku w latach 80. subkulturą muzyczną, w którą mocno zaangażowali się artyści wizualni zafascynowani sposobami formułowania się wspólnoty w reakcji na neoliberalną atomizację, prywatyzację i hierarchizację społeczeństwa. Ponadto, była to kolejna po hipisowskiej subkultura tak bardzo zainteresowana wizualnością. Obraz był w niej równie ważny jak taniec i muzyka. Po raz pierwszy impreza taneczna stała się kolejnym równoprawnym medium artystów wizualnych. Galerie zamieniały się w kluby taneczne, a wystawy w imprezy rave.

Artyści wizualni interesowali się obecną w kulturze rave nową figurą artysty samplera – DJ-a i VJ-a – który tworzy prace na żywo z gotowych materiałów. W przeciwieństwie do poprzednich subkultur muzycznych i kierunków artystycznych artysta sampler walczy o swoją anonimowość i kontestuje dotychczasowe hierarchie kulturowe – podziały na wyróżnionego twórcę i zafascynowanych nim fanów. Artyści interpretowali techno jako kolejną inkarnację awangardowej, aliterackiej sztuki abstrakcyjnej o konstruktywistycznej proweniencji. Wchodząc w relację z rave'em, interesowali się jego technologicznym wymiarem. Sztuka powstawała tutaj całkowicie mechanicznie, była reakcją na pojawienie się na

Józef Chrobak, plakat promujący jedną z imprez rave w Krzysztoforach, Kraków, 1993

Na stronie 109: Paweł Althamer, Sławomir Elsner, akcja w ramach imprezy rave, Kassel, 1997

masową skalę w latach 90. nowych technologii, takich jak komputery osobiste i internet. Sztuka tworzona w kontekście rave'u była kolejnym rozdziałem w historii relacji pomiędzy sztuką a technologią, bezpośrednio zapowiadającym obecną sztukę postinternetową.

Szczególnie ciekawa wydaje się rola, jaką pełnił rave w relacji do tendencji pop w sztuce polskiej lat 90. W przeciwieństwie do tak zwanej sztuki krytycznej artyści tych nurtów szukali bardziej inkluzywnych i nieelitarnych form budowania wspólnoty poprzez sztukę.

Warto zaznaczyć, iż tekst ten dotyczy tylko związków pomiędzy kulturą rave a sztuką współczesną. Nie opowiada obiektywnej historii muzyki techno czy rave'owej kultury klubowej, ale mówi wyłącznie o jej współpracy z artystami wizualnymi. Dlatego jego strukturę wyznacza opis kilku ośrodków, w których te relacje były najsilniejsze, począwszy od Krakowa i Trójmiasta, a na Warszawie i Łodzi kończąc.

Kraków

Na początku lat 90. siedziba nobliwej Grupy Krakowskiej, czyli Galeria Krzysztofory, stała się najważniejszym klubem techno w Krakowie. Pierwsze imprezy od 1992 roku organizował tam DJ Lovervolver (Janusz Zawieja)[1], któremu udało się przekonać do nowego zjawiska Józefa Chrobaka, kuratora i badacza Grupy Krakowskiej oraz twórczości Kantora, prowadzącego Krzysztofory w tamtym czasie. Niebawem do Lovervolvera dołączyli: MK Fever (Michał Długosz) – pionier techno w Polsce – i DJ O.P. (Robert Zając)[2]. Otworzenie legendarnej galerii na techno było dla Chrobaka (oprócz powodów finansowych[3]) swoistym nawiązaniem do łączenia awangardy z hipisowskimi subkulturami młodzieżowymi, do którego dochodziło w tym miejscu w latach 60. W miarę rozwoju kontaktów z młodym pokoleniem zafascynowanych techno artystów (dla Chrobaka, jak również dla przychodzących do galerii członków środowiska artystycznego) stało się jasne, że techno z tradycją awangardy łączy coś więcej. Szczególnie istotne wydawały się odniesienia do konstruktywizmu i sztuki abstrakcyjnej. Nie bez znaczenia były również nawiązania do performatywnych tradycji Krzysztoforów znanych z Kantorowskich spektakli teatralnych i happeningów. Współpracujący z galerią DJ-e i artyści zgodnie podkreślają, iż Chrobak, mimo dość mocnej różnicy pokoleniowej, uważał techno za coś ważnego i wartego wsparcia. W rezultacie Krzysztofory i on sam jako kurator odegrali względem techno podobną rolę do tej, którą na przełomie lat 80. i 90. odegrał Henryk Gajewski w Galerii Remont względem polskiego punka.

Chrobak, tworzący plakaty do pierwszych imprez techno, na ich określenie używał terminu „bal", odwołując się do oczekiwań gospodarzy galerii, jakimi byli wiekowi już wtedy członkowie Grupy Krakowskiej. Pragnęli oni, aby w Krzysztoforach doszło do reaktywacji słynnych balów z lat 60. Według relacji Łukasza Guzka, stałego bywalca galerii w tamtym czasie, jedna z pierwszych imprez techno w Krzysztoforach została określona mianem Balu Suprematycznego i nawiązywała wystrojem do suprematyzmu Kazimierza Malewicza (na przykład na barze fani techno mogli przeglądać albumy z twórczością artysty, kelnerki i szatniarki nosiły specjalne supermatyczne sukienki, w jednym z kątów sali stała wykonana z pustych pudeł konstrukcja nawiązująca do architektonów Malewicza).

W Krzysztoforach ze względu na specyfikę miejsca dbano o aspekt wizualny imprez techno, w szczególności o robiące wtedy duże wrażenie stroboskopy, lasery i dymiarki. Pierwsi grający tam DJ-e, między innymi DJ O.P. (Robert Zając) oraz MK Fever (Michał Długosz), zwykli ustawiać swoje stanowisko do gry za ścianą ze stroboskopów skierowaną w stronę publiczności. Mniej więcej w tym samym czasie Chrobak „zapraszał na imprezy pewnego

Na początku lat 90. siedziba nobliwej Grupy Krakowskiej, czyli Galeria Krzysztofory, stała się najważniejszym klubem techno w Krakowie. Pierwsze imprezy od 1992 roku organizował tam DJ Lovervolver (Janusz Zawieja) , któremu udało się przekonać do nowego zjawiska Józefa Chrobaka, kuratora i badacza Grupy Krakowskiej oraz twórczości Kantora, prowadzącego Krzysztofory w tamtym czasie.

1 http://muzyka.onet.pl/klubowa/clubbing-jak-to-sie-robi-w-krakowie/1f2nt [dostęp: 1.08.2016].

2 Nieco później w Krzysztoforach zaczynali również grać DJ Edee Dee oraz DJ Dokuro.

3 Kwestia ta pozostaje dyskusyjna – na przykład współpracujący z galerią Miłosz Łuczyński wspomina: „Nie wydaje mi się, żeby powody finansowe były czymś istotnym". Miłosz Łuczyński w korespondencji z Łukaszem Rondudą: „Na początku na te technoparty wcale dużo ludzi nie przychodziło, to było coś zupełnie nowego i wcale nie było pewności, że to się przyjmie i stanie popularne. Podejrzewam, że można było organizować jakieś staromodne imprezki i one by zarabiały więcej pieniędzy. Nie sądzę, żeby Chrobakowi chodziło o zarabianie kasy; to był po prostu bardzo specjalny facet. Zawiei i pozostałym udało się Chrobaka namówić na te imprezy, bo one były bardzo radykalne (8 do 12 godzin muzyki non stop w ekstremalnie szatkującym ciemność stroboskopie) i w niczym nie przypominały tego, co było wcześniej". Z kolei DJ O.P (Robert Zając) w korespondencji z autorem wspominał: „Oczywiście, że strona finansowa nie odgrywała dominującej roli, ale była znacząca i to bardzo. Oprócz wyraźnego imperatywu artystycznego, jaki nami kierował – co Chrobaka szczególnie ujmowało – aspekt finansowy był kluczowy, żeby owe przedsięwzięcia się udawały! Wspomnę, że Józef Chrobak za priorytetowe uważał wypłacanie Dj-om gaży. Zawsze dostawaliśmy kwoty ustalone i to nawet przy niskiej frekwencji. Dodam też, że w pewnym momencie Krzysztofory stały się nośną komercyjną marką przynoszącą spore jak na owe czasy profity ściągającą do Krakowa niemałą grupę działających komercyjnie DJ-ów i promotorów z kraju i zagranicy..."

Karol Suka, performans
w Krzysztoforach, Kraków, 1995

starszego pana z «Filmotechniki», który puszczał do prezentowanej przez DJ- ów muzyki fragmenty starych kronik i radzieckich filmów animowanych. Postarano się także o odpowiednie oświetlenie, dzięki czemu powstała odpowiednia atmosfera"[4]. Chrobak zapraszał również różnych artystów, aby pokazywali swoje prace wideo w trakcie imprez. Jedną z najgłośniejszych prezentacji przygotowała na przykład Alicja Żebrowska, która na jednej z imprez na podwieszonym nad parkietem tanecznym ekranie pokazała szereg swoich najbardziej prowokacyjnych filmów, sztandarowych przykładów sztuki krytycznej, takich jak *Tajemnica Patrzy, Grzech Pierworodny, Arkadia*. W filmie Żebrowskiej *Rave* (1996) dokumentującym to wydarzenie widać specyficzną konfrontację witalnych ciał tańczących na parkiecie osób z obrazami dekonstrukcji ciała, seksualności i płci obecnymi w filmach artystki. Pokaz Żebrowskiej wywołał konsternację zarówno fanów techno, jak i prowadzących galerię. Doszło do zderzenia dwóch rzeczywistości, optymistycznej i krytycznej, inkluzywnej i operującej szokiem. Jeżeli chodzi o przedstawicieli Grupy Krakowskiej, to tylko Julian Jończyk aktywnie włączał się w działania wizualne towarzyszące imprezom techno. Artysta wykonał instalację neonową na potrzeby jednej z imprez, bazującą na jego pracy *Obnażanie światła*. Pozostali członkowie grupy, między innymi Jerzy Bereś, Maria Pinińska-Bereś, Janina Kraupe-Świderska przychodzili na imprezy w początkowym okresie, ale przebywali raczej w części kawiarnianej galerii. Nie stawiali się na parkiecie[5]. Wielu uczestników rave'ów w Krzysztoforach pamięta rzeźbę Beresia, która stała w korytarzu podczas imprez. Jakub de Barbaro, który wtedy przychodził do Krzysztoforów, wspominał: „Ta rzeźba w jakiś aktywny sposób towarzyszyła tym wszystkim imprezom. Pamiętam dzień, w którym zniknęła. Myślę, że nie ja jeden to zniknięcie zauważyłem. Wisiały tam też zdjęcia nagiego Beresia zrobione w trakcie jego performensów. To wszystko było w tle, ale zmieniało status sytuacji. Sąsiadowanie techno i sztuki nie było bez znaczenia"[6].

Pierwsi VJ-e pojawiali się w Krakowie w okolicach 1995/1996 roku, w rezultacie intensywnej obecności techno w Krzysztoforach. Młodzi studenci ASP i artyści zaczęli wchodzić w coraz poważniejsze relacje artystyczne z tworzącymi muzykę DJ-ami. Na scenę weszła nowa fala artystów, nieformalnie zwanych „dziećmi Krzysztoforów". Jednym z nich był student Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Miłosz Łuczyński, który wspomina: „Gdy się zbliżałeś w nocy do Krzysztoforów, to słychać było narastające, mocne dudnienie spod ziemi i wydobywający się dym z małych okienek tuż przy chodniku. To było jak piekło, robiło piorunujące wrażenie"[7]. Łuczyński na zaproszenie Chrobaka robił instalacje artystyczne stanowiące dekorację imprez techno, między innymi ciągnący się przy sufitach i ścianach wszystkich pomieszczeń tunel foliowy z dymem, który tworzył abstrakcyjną kompozycję i nawiązywał do kineform Andrzeja Pawłowskiego. Artysta był też pierwszym Krakowskim VJ-em tworzącym na żywo obrazy do muzyki wykonywanej na żywo przez DJ-ów. Za pomocą mixera wideo kompilował obrazy z kilku źródeł, szczególnie gustując w łączeniu obrazu z tekstem. Współpracował w tym zakresie również z poetami, takimi jak Adam Wiedemann, Marcin Baran i innymi. Było to oryginalne, gdyż większość VJ-ów skupiała się na samym abstrakcyjnym obrazie, który podobnie jak muzyka techno rezygnował z literatury (na przykład tekstu piosenki). Łuczyński ponadto był pierwszym artystą, który wprowadził techno w obręb swoich poszukiwań artystycznych, prezentowanych w instytucjach sztuki. Taką realizacją był performans *Miłość*, który Łuczyński wykonał we współpracy z DJ O.P. (Robert Zając) na festiwalu Tu Performance w Toruniu w 1995 roku. Artysta ułożył na podłodze galerii kwadrat z około 2 tysięcy szminek damskich postawionych na sztorc. Następnie przy muzyce techno granej na żywo przez DJ-a O.P., w świetle stroboskopów, rozbierał się, owijał swoje ciało folią, prawie się dusząc, i tarzał w szminkach, które zostawiały na jego ciele ślady. Artysta celowo starał się umieścić w swojej realizacji – odnoszącej się do jego życia emocjonalnego – takie popowe elementy jak szminka i muzyka techno w kontrze do przaśności i surowości polskiej sztuki performansu w tamtym czasie.

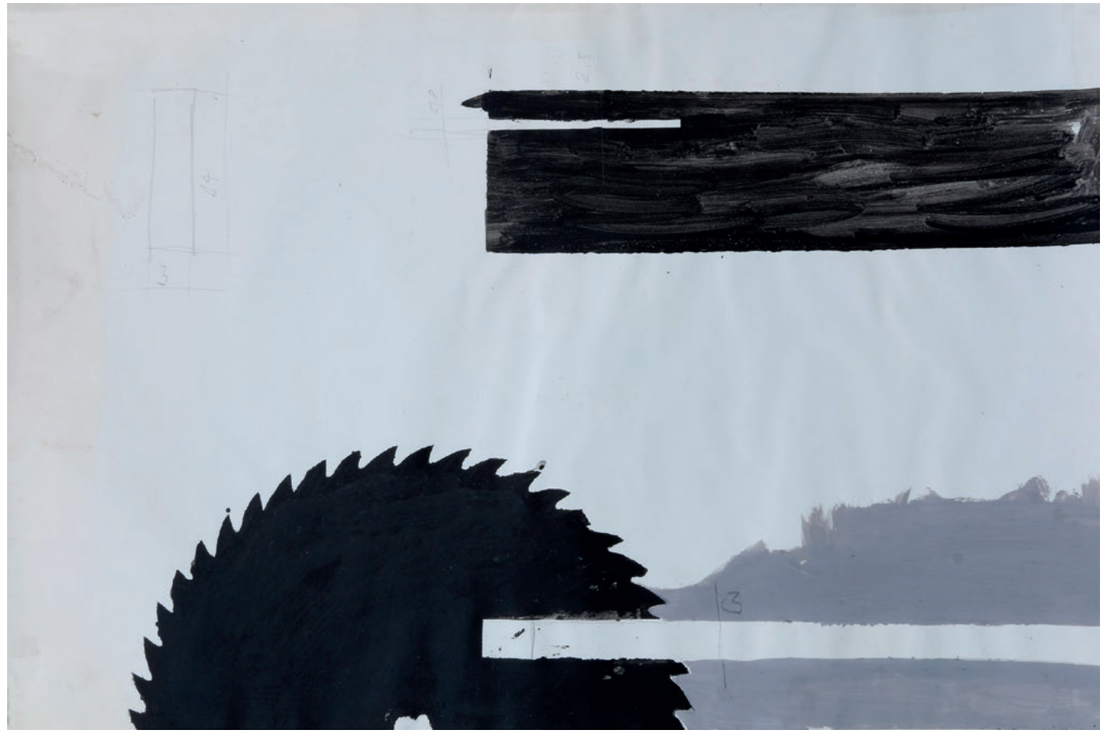
Łuczyński jako VJ partycypował w jednym z najważniejszych wydarzeń na styku sztuki i rave'u w latach 90. w Polsce – w imprezie NovaLog (nowy dialog) – które miało miejsce w Bukrze Sztuki w 1997 roku. Wyniknęło ono ze współpracy pomiędzy berlińskimi DJ-ami i VJ-ami związanymi z Paradą Miłości i polskimi. Piętro Bunkra Sztuki zajmowały dzieła między innymi takich artystów jak Piotr Jaros, Anna Janczyszyn-Jaros, Grzegorz Sztwiertnia. Parter był miejscem imprezy techno. Na środku sali, która przemieniona została w jedną wielką instalację, stały stanowiska DJ-ów i VJ-ów do tworzenia obrazu i dźwięku, na ścianach wisiało kilkanaście ekranów, na których wyświetlane były wizualizacje. Pomiędzy tańczyli raverzy. Powstała zbiorowa, muzyczno-dźwiękowo-taneczna praca.

Pierwsi VJ-e pojawiali się w Krakowie w okolicach 1995/1996 roku, w rezultacie intensywnej obecności techno w Krzysztoforach. Młodzi studenci ASP i artyści zaczęli wchodzić w coraz poważniejsze relacje artystyczne z tworzącymi muzykę DJ-ami. Na scenę weszła nowa fala artystów, nieformalnie zwanych „dziećmi Krzysztoforów".

Rodzina

Swoistym *opus magnum* opowiadającym o styku sztuki i sceny techno/rave w Krakowie lat 90. było bez wątpienia dzieło Marty Deskur *Rodzina* zapoczątkowane w 1996 roku. Artystka zdecydowała się stworzyć pracę poświęconą najbliższemu kręgowi swoich przyjaciół, którzy tworzyli krakowskie środowisko DJ-ów i VJ-ów. Deskur w połowie lat 90. mieszkała ze swoim bratem Edwardem Gilem-Deskurem, który funkcjonował na scenie muzyczno-imprezowej techno/jungle jako DJ Edee Dee. Sama Deskur tworzyła w tamtym czasie wizualizacje do muzyki techno. Ich dom stał się centrum życia i twórczości grupy przyjaciół skupionych wokół krakowskiej sceny rave. Należeli do niej oprócz MK FEVER-a (Michał Długosz)

Rafał Bujnowski, *Piły*,
Klub Roentgen, Kraków, 1999



4 http://muzyka.onet.pl/klubowa/clubbing-jak-to-sie-robi-w-krakowie/1f2nt [dostęp: 1.08.2016].
5 W kontekście Krzysztoforów warto wymienić jeszcze Martę Krzynówek oraz Stanisława Mogilnickiego, którzy byli autorami plakatów i oprawy plastycznej imprez.
6 Jakub de Barbaro w korespondencji z autorem.
7 Miłosz Łuczyński w korespondencji z autorem.

Rafał Bujnowski, *Piły*,
Klub Roentgen, Kraków, 1999

style i estetyki. Kowalska, Simon (VJ Jansi) gustowali w geometrycznych, generatywnych motywach, podczas gdy na przykład de Barbaro i Deskur komponowali obrazy bardzo emocjonalnie i impresyjnie.

Jakub de Barbaro, charakteryzując różnice estetyczne pomiędzy poszczególnymi VJ-ami, wspominał: „Marta Deskur była za pan brat z czystym nagraniem wideo, używała go wcześniej, miała kamerę. Nie znała za to programów do tworzenia animacji, więc surowe wideo było dla niej naturalne. Ja oprócz kamery miałem komputer i prosty program do robienia animacji. Nakładałem więc proste animacje wektorowe na filmy. Janek Simon i Karolina Kowalska z kolei mieli pewną biegłość w programach 3D. Wydaje mi się, że te trzy różne narzędzia miały duży wpływ na stylistykę naszych miksów".

DJ O.P. (Robert Zając)[8], DJ Dokuro (Michał Gorczyca), jak również młodzi VJ-e, tacy jak Janek Simon, Kuba de Barbaro, Karolina Kowalska, którzy wchodzili na scenę w okolicach 1998 roku. Wszyscy oni byli bardzo ze sobą zżyci i „symbiotyczni". Deskur zdecydowała się sportretować tę wspólnotę, którą łączyła silna więź emocjonalna i duchowa (bardziej mentalna), krytycznie odnosząc się do tradycyjnej idei rodziny opartej na fetyszyzacji więzów krwi i konkretnego pokrewieństwa genealogicznego. Artystka chciała uchwycić i udokumentować pewną konkretną rzeczywistość społeczną, wpisując swoją rodzinę w szereg znanych z historii sztuki motywów symbolicznych.

Wchodzący w skład *Rodziny Deskur* DJ-e i VJ-e organizowali imprezy, na których grali muzykę, robili wizualizacje i tańczyli. Imprezy te miały wzmacniać ich wspólnotę. W 1999 roku założyli oni nawet grupę artystyczną Commbo w celu organizowania tego typu imprez. Film *Impreza Commbo* Marty Deskur przedstawia jedną z takich imprez, w trakcie której VJ-e – Marta Deskur i Jakub de Barbaro – miksują na żywo obraz, a DJ-e – MK Fever, DJ Dokuro i DJ Edee Dee – miksują na żywo muzykę. Obie grupy pozostają w interakcji, kształt obrazu odpowiada na muzykę oraz odwrotnie, powstaje coś w rodzaju wizualno-dźwiękowej rozmowy. Pozostali członkowie rodziny tańczą. Poszczególni VJ-e rozwijali własne oryginalne

Techno polo

Grupa Ładnie w składzie: Wilhelm Sasnal, Marcin Maciejowski, Rafał Bujnowski w 2000 roku na zaproszenie firmy D'Arcy wzięła udział w kampanii reklamowej dla Radiostacji – niezależnej młodzieżowej stacji radiowej. D'Arcy próbowała wówczas, podobnie jak firma AMS, łączyć sztukę i reklamę w przestrzeni publicznej. Poszczególne bilbordy – reklamy Radiostacji autorstwa Ładnie – przedstawiały różne rodzaje muzyki promowanej przez stację, na przykład house, techno, ambient i tak dalej. Kampania bilbordowa wpisywała się w popartową (popbanalizm) strategię grupy, wykorzystującą już wcześniej bilbordy oraz inne dostępne sposoby obecności sztuki w życiu codziennym. Członkowie grupy często organizowali swoje akcje i prezentacje prac w popularnych krakowskich klubach, na przykład Roentgenie, gdzie wchodziły one w interakcję z muzyką techno i imprezami rave.

Związki Grupy Ładnie z kulturą rave Marcin Maciejowski określił mianem „techno polo". Otwarci na rzeczywistość artyści interesowali się techno podobnie jak wieloma innymi intrygującymi fenomenami kulturowymi Polski w okresie transformacji. Niemniej jednak o wiele bardziej zainteresowani byli innymi fenomenami, na przykład disco polo. Spośród Grupy Ładnie to Rafał Bujnowski najczęściej w swojej

8 Spośród wszystkich DJ-ów Robert Zając był najbardziej otwarty na współpracę z artystami wizualnymi, która wykraczała poza wspólny koncert DJ-a i VJ-a. Począwszy od Chrobaka, poprzez Łuczyńskiego i kończąc na Deskur, aktywnie włączał się w poszukiwania artystyczne na styku muzyki techno i sztuki współczesnej. Warto dodać, iż wspólnie z innymi muzykami skonstruował jeden z najbardziej niezwykłych sprzętów muzycznych dekady techno w Polsce, mianowicie sound generator do tworzenia muzyki, sporządzony z dziesięciu domofonów.

Piotr Wyrzykowski i Mikołaj Jurkowski zabawą postanowili zwabić do galerii sztuki osoby, które w innej sytuacji prawdopodobnie nigdy by do niej nie przyszły. Sięgnęli po techno, ponieważ to był ruch, który pozwalał na kontakt z masowym odbiorcą.

twórczości odnosił się do techno. Poproszony o udekorowanie klubu Roentgen wykonał malarskie odbitki szeregu pił tarczowych, w skali 1:1, które kojarzyły mu się z muzyką techno, często goszczącą w tym klubie. Artysta wykonał swoje piły tak, aby stanowiły jedność z efektem stroboskopowym towarzyszącym rave'om – sprawiały one wtedy wrażenie, iż są w ruchu i podczas piłowania wydzielają iskry. Sztuka Bujnowskiego miała według niego dużo wspólnego z techno, ze swoją specyficzną – obecną w tej muzyce – mechanicznością, monotonną powtarzalnością, multiplikacją tego samego motywu, maksymalnym uproszczeniem dźwięku (u Bujnowskiego obrazu). W podobnej estetyce utrzymane były *slide shows* zatytułowane *Unikalny pokaz malarstwa* (1997), które Bujnowski przygotował wspólnie z Maciejowskim specjalnie na imprezę rave w trójmiejskich fortach, dokąd artystów zaprosili twórcy związani z CUKT. *Slide show* przygotowany przez Maciejowskiego i Bujnowskiego był wyjątkowo mroczny i podobnie jak prezentacje wideo Alicji Żebrowskiej w Krzysztoforach nie pasował do witalnej, optymistycznej energii tańczącego tłumu. Artyści dowiedzieli się wówczas (zostali pouczeni), że wizualizacje do imprez rave mają przede wszystkim poprawiać nastrój raverów będących pod wpływem narkotyków czy też raczej mających narkotykowy trip. Taka była według znacznej części fanów imprez główna rola wizualizacji i inne ujęcie tematu proponowane przez artystów wywoływało konflikty. Projekcja Maciejowskiego i Bujnowskiego składała się z wielu technik: szeregu negatywowych zdjęć, uproszczonych czarno-białych grafik, wydrapywanych bezpośrednio na slajdach brutalistycznych rysunków. Wszystko to zostało uzupełnione zdjęciami z prywatnych archiwów Bujnowskiego, przedstawiającymi banalne motywy z codziennego życia.

Trójmiasto

W 1994 roku dwóch gdańskich artystów, Piotr Wyrzykowski i Mikołaj Jurkowski, przekształciło Galerię Chwilową w Koninie w klub z muzyką techno[9]. Przez 10 dni galeria, zamieniona w klub, działała w nocy, organizując najlepsze w mieście imprezy. Łącznie przez 120 godzin (stąd nazwa projektu: *120h Mega Techno Obecności*). Podtytuł wystawy brzmiał *Sztuka to przestrzeń kultowa, albo nie ma sztuki*. Artyści zabawą postanowili zwabić do galerii sztuki osoby, które w innej sytuacji prawdopodobnie nigdy by do niej nie przyszły. Sięgnęli po techno, ponieważ to był ruch, który pozwalał na kontakt z masowym odbiorcą. Ważne było wyjście poza kontekst sztuki i działanie w bezpośrednim kontakcie z ludźmi. Jak mówił Wyrzykowski, chodziło o „wykorzystywanie imprezy jako nośnika, w który da się włożyć swoją informację". Wyrzykowski puszczał muzykę, miksując ją z cytatami. Zamiast klasycznych rzeźb artyści zaprezentowali tak zwane obiekty wspierające imprezę, czyli między innymi przeciętą w pół grecką kolumnę, wykonaną z gipsu i wypełnioną podświetlonym i podgrzewanym miodem z amfetaminą, w którym można było zanurzyć palec i skosztować. Chodziło o to, żeby przebić balon nadętej sztuki współczesnej, która odstraszała ludzi z ulicy. Aby „świątynię sztuki" przekształcić w miejsce dla wszystkich. Wyrzykowski wspomina: „Nikogo nie poinformowaliśmy o zmianie galerii na klub techno i to też była część strategii. To było charakterystyczne dla tamtych czasów, kiedy nagle sklep zamieniał się w bank albo na odwrót. Tak się objawiała transformacja Polski". Projekt jednak szybko wymknął się artystom spod kontroli. Wyrzykowski wspomina: „Musieliśmy uciekać z Konina, ponieważ dwie rywalizujące ze sobą mikrogrupy mafijne chciały przejąć nad naszym klubem kontrolę – chcieli, żebyśmy zaczęli sprzedawać alkohol i dragi".

Kolejne imprezy rave jako autonomiczne działanie artystyczne organizowali już w Trójmieście jako CUKT (Centralny Urząd Kultury Technicznej). Sztandarowym przykładem takiej realizacji była Antyelekcja – *Technodemonstracja* organizowana w prezydencki wieczór wyborczy 1995 roku (Wałęsa kontra Kwaśniewski). CUKT wystawił własnego kandydata na prezydenta – Mikołaja Roberta Jurkowskiego (Gruby) – promującego hasło „Bądź sobą, jestem z Tobą". Impreza była pomyślana jako rodzaj technowiecu politycznego, promującego niezależnego, obywatelskiego kandydata na prezydenta. CUKT z jednej strony dawał wyraz rozczarowaniu polityką początku lat 90., dokonując pastiszu jego rytuałów (technodemonstracja stanowiła przewrotne odniesienie do wieców wyborczych Aleksandra Kwaśniewskiego, w ramach których wykorzystywano wówczas muzykę disco polo). Z drugiej strony artyści CUKT starali się testować imprezę techno jako narzędzie mobilizacji społecznej i zaczyn działalności politycznej, nowej obywatelskiej wspólnoty rodzącej się po 1989 roku. Warto zaznaczyć, iż w grupowej aktywności CUKT, złożonego z artystów o różnych postawach, współistniały ściśle dwa wymiary: ironiczny i utopijny.

Jurkowski był kandydatem CUKT (swojej partii) na technoprezydenta, który uosabiał wartości bliskie artystom, czyli wiarę w kulturę techniczną, informatyzację, wiedzę o mediach (w szczególności to, jak kreują obraz rzeczywistości i manipulują nim), odejście od nacisku na indywidualny sukces. W zamian

9 Akcja ta odbyła się przed oficjalnym zawiązaniem grupy CUKT, niemniej jednak artyści traktują ją jako działanie poprzedzające powstanie grupy.

CUKT, *Antyelekcja Technodemonstracja*, 1995

promowali nową wspólnotę, powstałą dzięki technologii. Ten nacisk na specyficzną cyborgiczność, wyzbycie się egoizmu, darwinizmu społecznego, był odwrotnością dominującego w debacie publicznej celebrowania indywidualnej zaradności, odpowiedzialności za swoje życie, za swój sukces lub porażkę. Wspólnotowość proponowana przez CUKT stała w opozycji do obumierania myśli wspólnotowej na początku lat 90. w Polsce. Kandydat CUKT na plakacie wyborczym fotografował się z Sołdkiem – pierwszym polskim dalekomorskim statkiem. Artyści chcieli w ten sposób oddać hołd technicznej inwencji i wynalazczości, podkreślali konieczność zbliżenia kreatywności artystycznej, inżynierskiej i biznesowej w celu stworzenia nowego innowacyjnego społeczeństwa. Jak jednak niestety wiemy, polska modernizacja przybrała nieco inny kierunek i staliśmy się raczej krajem taniej siły roboczej niż siedzibą kolejnej Doliny Krzemowej.

Artyści w imprezie-akcji *Technoelekcja* realizowali swoją strategię wykorzystywania imprezy rave i muzyki techno jako narzędzi służących do szerszego społecznego oddziaływania swojej sztuki. *Technoelekcja* była dla wielu ludzi kolejną imprezą rave, z kolei dla artystów CUKT ich projektem artystycznym. CUKT-owcy wypełnili przestrzeń *Technoelekcji*, która działa się w Fortach, swoimi instalacjami, będącymi równocześnie scenografią imprezy. Imitowały one wnętrze lokalu wyborczego (urna i kabina wyborcza) oraz pomieszczenia sztabu wyborczego kandydata na prezydenta (mównica, kapliczka z modlitewnikiem). Przygotowano także specjalne karty do głosowania, na których można było głosować wyłącznie na Jurkowskiego (Grubego). Tylko na czas jego przemówienia ściszono muzykę techno, a w tle co jakiś czas leciały specjalne audio miksy z hasłami wyborczymi. Ciekawym elementem wystroju były wiszące na ścianach kije bejsbolowe wykonane z białej czekolady. Stanowiły one odniesienie do publiczności rave'ów w tamtym czasie w fortach, na którą składali się również mieszkający w okolicznych blokach skinheadzi. Kolejnym elementem wystroju była karuzela, którą artyści ukradli z placu zabaw i umieścili w jednej z sal w Fortach. Po imprezie nad ranem imprezowicze udali się do właśnie otwartych lokali wyborczych, by oddać swój głos na prezydenta przez wrzucenie do urny głosu na kandydata CUKT.

Antyelekcja to jedna z wielu imprez rave, które były zarazem projektami artystycznymi CUKT, organizowanymi przez artystów w trójmiejskich fortach. CUKT-owcy traktowali to miejsce jako swoją centralę, miejsce permanentnej pracy z ludźmi, w celu promowania bliskich im wartości. To tutaj łączyli rave ze sztuką, byli obecni, wykonywali instalacje, performansy, rozmawiali i pracowali z ludźmi, budując tak ważną dla nich wspólnotę. W 1995 roku CUKT jako urząd wysłał nawet do urzędu miasta w Gdańsku kompleksową propozycję, aby Forty przekształcić w centrum kultury, łączące sztukę, zabawę i działalność obywatelską. Warto dodać, iż artyści z CUKT organizowali imprezy również jako przedsiębiorcy. Imprezy musiały na siebie zarobić, lecz w tamtym czasie nie było rynku sztuki w Polsce, a instytucje publiczne interesowały się sztuką współczesną w nikłym stopniu. Artyści musieli więc wypracować własny model finansowania. Imprezy rave pozwalały godzić sztukę i młody polski biznes początków transformacji.

Działając jako grupa artystyczna i przyjmując zaproszenia od różnych instytucji sztuki, CUKT realizował szereg rave'owych happeningów zwanych *Test na Cyborga*. Najintensywniejszy przebieg miały one w Zielonej Górze (1996), Warszawie (1996) i Düsseldorfie (1996). Był to swoisty biurokratyczny happening CUKT „na bramce" na imprezę rave. Artyści bardzo dokładnie skanowali wchodzącym osobom dłonie, wypisywali na nich numery, pytali o wagę, dawali do wypełnienia ankietę (opartą na teście Voight-Kampff). Następnie zliczali całkowitą masę odbiorców. Podkreślali, że nie liczy się indywidualność, a nowa, formująca się technowspólnota. *Testy na cyborga* przygotowywały do imprezy rave, miały w specyficzny sposób „odczłowieczyć" jego uczestników. Jednak nie wszyscy wytrzymywali emocjonalnie ten eksperyment i odchodzili.

CUKT, dokumentacja akcji

Impreza rave dawała możliwość, jak to wspomina Wyrzykowski, „przekroczenia samego siebie, wspólnej kilkunastogodzinnej nieraz podróży, poza swoje granice. Wspólne podróżowanie było ważnym elementem tworzenia wspólnoty". *Test na cyborga*, podobnie jak *120 godzin mega techno obecności*, były ważne jako próba przeniesienia kultury rave do przestrzeni sztuki. Z kolei *Globalny Społeczny Organizm* Piotra Wyrzykowskiego z 1996 roku była pierwszą autonomiczną instalacją bazującą na elementach tej kultury. Artysta stworzył ją na wystawę *Videoprzestrzenie*, kuratorowaną przez Józefa Robakowskiego w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Wyrzykowski przeniósł do galerii świecącą różnymi kolorami kulę dyskotekową zsynchronizowaną z dymiarką i muzykę techno. Na potrzeby instalacji skomponował specjalny utwór muzyczny (we współpracy z Yarogniewem Milewskim) z fragmentami technowykładu artysty oraz tekstami zaczerpniętymi z hypertekstu *Czy możemy mówić o społecznym globalnym organizmie o ciele historii jako Ja?* Była to praca artystyczna, która pokazywana w galerii sztuki zmieniała całkowicie sposób odbioru pracy artystycznej – w momentach szybkiej muzyki techno część publiczności po prostu tańczyła.

W swojej indywidualnej działalności artystycznej Piotr Wyrzykowski stworzył wiele prac łączących rave i sztukę, z których warta wspomnienia jest na przykład *Technokracja* z 1995 roku, stworzona na komputerze Amiga i oparta na poczcie królów polskich Jana Matejki. W projekcie artysta konfrontował po raz kolejny dwa, na pierwszy rzut oka, oddalone od siebie porządki: narodowy i rave'owy. Królowie Polski tańczący techno (ich oczy są ciągle w tym samym miejscu) wpisywali się w takie projekty CUKT jak *Antyelekcja*, w której wątki narodowe były mocno wyczuwalne, oraz w *Techno-hymn polski*, skomponowany przez jednego z członków grupy – Virusa. Punktem wyjścia do tego wideo Wyrzykowskiego był jego projekt netartowy, prawdopodobnie pierwszy Polski artystyczny projekt internetowy oraz cykl performansów i instalacji pod wspólnym tytułem *44*.

Warto dodać, iż Wyrzykowski był bardzo aktywnym VJ-em, tworzącym wiele wizualizacji do imprez. Jedną z najciekawszych realizacji artysty w tym zakresie była praca *i-club residents* z 1999 roku. Artysta zaproszony na kolejną edycję festiwalu WRO zamiast instalacji artystycznej zaproponował imprezę rave z udziałem kolektywu miksujących na żywo DJ-ów i VJ-ów. Od strony muzycznej zaprosił Jacka Sienkiewicza, Maćka Sienkiewicza, Jacka Staniszewskiego i Dr. Kudlatza, a sam zajął się miksowaniem obrazu jako VJ Peter Style. Na animacji tworzonej w relacji do muzyki możemy dostrzec odniesienia do suprematyzmu Malewicza i konstruktywizmu.

Artyści CUKT w latach 1997–1999 rozwijali projekt *Technoopera*, będący próbą połączenia techno z operą, czyli nowej technologicznej sztuki z jej „najwyższą formą" czy też najbardziej humanistyczną odsłoną. Dlatego też artyści tematem napisanego przez siebie libretta uczynili relację pomiędzy człowiekiem a cyborgiem. Dwoje bohaterów rozmawiało ze sobą o przemianach współczesnego świata wynikających z pojawienia się nowych technologii. Głównymi bohaterami byli śpiewaczka operowa i DJ. Libretto składało się, oprócz muzyki i śpiewu, również z audiowizualnych sampli pochodzących głównie z filmów science fiction. *Technoopera* wywodziła się z imprez i akcji rave'owych CUKT, ale w niektórych wersjach była jedynie przedstawieniem przeznaczonym do oglądania i słuchania, a nie pozwalającym na aktywne uczestnictwo. Zazwyczaj przed wejściem na *Technooperę* trzeba było przejść organizowany przez CUKT *Test na cyborga*. Libretto napisali Dr Kudlatz & Peter Style.

Wiktoria Cukt jako wirtualna kandydatka CUKT na prezydenta była kulminacją projektów grupy z wykorzystaniem imprez rave. Artyści stworzyli kandydatkę będącą programem komputerowym, tak zwanym Obywatelskim Softwarem Wyborczym (OSW). Wiktora Cukt reprezentowała poglądy wszystkich, którzy zdecydowali się ją wybrać na rzeczniczkę swoich poglądów. Demonstrowała wiarę w demokrację bezpośrednią i partycypacyjną, bez niepotrzebnych, szkodliwych pośredników, jakimi według CUKT byli politycy. Hasło wyborcze Wiktorii Cukt brzmiało: „Politycy są zbędni". Podczas otwierania kolejnych sztabów wyborczych Wiktorii Cukt odbywała się impreza rave. W trakcie tych imprez gromadzone były postulaty Wiktorii, czyli propozycje jej potencjalnych zwolenników. Zbierane były również podpisy, aby mogła ona kandydować na prezydenta, i deklaracja członkostwa w Parti Wiktorii Cukt.

W kontekście CUKT warto jeszcze wymienić prace muzyczne i wideo Paulusa Mazura, artysty wywodzącego się ze środowiska TOT ART. Paulus tworzył za pomocą bardzo prostych środków elektroniczną muzykę taneczną oraz wykonywał do niej (wspólnie z Yachem Paszkiewiczem) równie bezpretensjonalne teledyski, w których sam tańczył. Emitowane były one później w programie Lalamido.

Oprócz CUKT wśród artystów trójmiejskich bardzo aktywnie na styku sztuki i rave'u działał Jarosław Fliciński, który na początku lat 90. ukończył Wydział Malarstwa na gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Artysta ten od początku swojej działalności artystycznej próbował odnaleźć najbardziej współczesną i aktualną formułę malarstwa. Dlatego swoje obrazy konfrontował z eksperymentami fotograficznymi, filmem, performansem, jak również z trójmiejską sceną klubową, w szczególności zaś ze sceną techno rosnącą wówczas w siłę w sopockim klubie Sfinks. Fliciński wykonał tam szereg kolorowych murali, pokrywając nimi stanowisko DJ-a i parkiet. Było to malarstwo abstrakcyjne, które miało być integralnie połączone z abstrakcyjną muzyką techno i tłumem tańczących raverów w transie.

Warszawa

Karol Suka należał do pionierów rave w Warszawie. Od 1991 roku pomagał organizować pierwsze imprezy Acid House, na przykład w dawnych łaźniach na ulicy Rutkowskiego, obecnej ulicy Chmielnej (był to prawdopodobnie pierwszy rave w Polsce), następnie (od początku 1992 roku) w klubie Horyzont przy ulicy Zaruskiego i na Barce nad Wisłą. Suka współpracował z kolektywem 7 Club skupionym wokół charyzmatycznego ekswokalisty grupy Dezerter Darka Skandala, który w tamtym czasie był głównym animatorem sceny rave w Warszawie. Skandal poza rolą kultowego DJ-a Szamana jako pierwszy tworzył do imprez „instalacje fluorescencyjne, pełne energetycznych symboli, świetliste mandale". Wkrótce dołączył do niego Suka, stając się głównym artystą wizualnym sceny rave'owej w Warszawie. Suka tworzył rave'ową modę, performansy i psychodeliczne płótna, które następnie pokazywane były w kontekście imprez. W ramach imprezy rave Trans and Terror Festival w fabryce Norblina (23–24 czerwca 1993 roku) prezentował swoją wystawę malarstwa oraz wykonywał peformans w specjalnie przygotowanym fluorescencyjnym stroju i masce inspirowanymi outsiderską twórczością z Afryki. Suka wspomina, że był częścią grupy, która przychodziła na rave'y w strojach malowanych ręcznie, fluorescencyjnymi farbami w celu uzyskania głębszych doznań podczas plemiennych tańców w błyskach stroboskopów i lamp UV. Jednym ze strojów Suki był podkoszulek z napisem „Schizofrenia" wykonany fluorescencyjną farbą na wzór czcionki i logo Solidarności. Był to podobnie jak w przypadku CUKT wyraz stosunku do polityki, symbol rozczarowania polityką początków lat 90. w Polsce i chęci ucieczki od coraz bardziej zatomizowanej i zantagonizowanej rzeczywistości do nowej wspólnoty kształtującej się w rave. W tamtym czasie artysta tworzył energetyczne, brutalistyczne kolaże i psychodeliczne banery, na poziomie estetycznym mieszając estetykę punk i rave i wskazując w ten sposób na punkowe korzenie warszawskiej sceny techno. Suka wspomina, że wówczas sztuka współczesna, skupiająca się w takich instytucjach jak na przykład Zamek Ujazdowski (gdzie Suka pracował w dziale realizacji wystaw), w ogóle nie przenikała się z dynamicznie rozwijającą się sceną rave. Warszawscy artyści według Suki byli za bardzo skupieni na elitarnych, konceptualnych i krytycznych strategiach artystycznych. Wyjątkiem od tej reguły była twórczość Marka Kijewskiego i Małgorzaty Malinowskiej. Ta przepaść pomiędzy kulturą rave a sztuką w Warszawie jest znacząca, szczególnie jeżeli przypomnimy sobie, jak blisko były sztuka i rave w Krakowie lub w Trójmieście w tamtym czasie.

Obok Karola Suki bardzo ważnym artystą poruszającym się pomiędzy muzyką techno a sztukami wizualnymi był Jacek Sienkiewicz. Twórca ten, oprócz produkowania i tworzenia muzyki elektronicznej, sam tworzył bardzo interesujące wizualne sample, towarzyszące jego koncertom, jak również okładki swoich płyt. Stosował estetykę czarno-białą, minimalistyczną i strukturalną, silnie korespondującą z tworzoną przez siebie muzyką.

Z kolei Agnieszka Tarasiuk należała do grona najciekawszych VJ-ów, którzy pojawili się w Polsce w latach 90. Artystka tak wspomina swój udział w kulturze rave: „Po dyplomie na warszawskiej ASP w obawie przed gwałtownie rodzącym się kapitalizmem wyjechałam na głęboką prowincję. Drugą połowę lat 90.

spędziłam w lesie przy granicy białoruskiej. Dzięki raczkującemu internetowi docierały do mnie opowieści kolegów z Londynu o rozkwicie życia klubowego. Jeden z nich przyjechał do Warszawy zaopatrzony w kilka wideoprojektorów (które w Polsce były wciąż towarem luksusowym) i obsługiwał VJ-sko warszawskie imprezy klubowe. Romek zapewniał technologię, ja obrazy. Cieszyła mnie możliwość pracy z wielkim formatem, multiplikowanie ekranów. Nagrywałam całe kilometry zaloopowanych taśm, montowałam je na żywo w mikserze wideo. Szukałam czysto plastycznych wartości; rytmów, kolorów, pulsu. Świat profesjonalnych sztuk wizualnych skupiony był na postkonceptualizmie i sztuce krytycznej, w galeriach dominowała estetyka home video, moje estetycznie dopracowane obrazy nie bardzo do tego pasowały, znalazły więc swoje miejsce w klubach muzycznych, takich jak Forum Fabricum, Filtry i wielu innych. Fajnie było co jakiś czas zdjąć gumofilce i przyjechać z krzaków prosto na imprezę rave". Tarasiuk stworzyła w kontekście imprez rave szereg niezwykłych VJ-skich prac wideo, jak na przykład *S.L.L.* (1999).

Z tak zwanego głównego obiegu sztuki w Warszawie najbardziej ku kulturze rave wychodzili Marek Kijewski wraz z Małgorzatą Malinowską, tworzący duet artystyczny Kijewski/Kocur. W swojej twórczości z lat 90. para ta jako pierwsza odnosiła się do nowej konsumpcyjnej kultury wizualnej, która pojawiła się w Polsce w wyniku transformacji ustrojowej. Postulowali radykalne estetyczne zerwanie z tym, co dotychczas dominowało w sztuce polskiej (według Kijewskiego była to tak zwana estetyka surowej deski) i otworzenie się na specyficzną

Z tak zwanego głównego obiegu sztuki w Warszawie najbardziej ku kulturze rave wychodzili Marek Kijewski wraz z Małgorzatą Malinowską, tworzący duet artystyczny Kijewski/Kocur. W swojej twórczości z lat 90. para ta jako pierwsza odnosiła się do nowej konsumpcyjnej kultury wizualnej, która pojawiła się w Polsce w wyniku transformacji ustrojowej.

Karol Suka, *Topy*, 1996

mistykę współczesnej im rzeczywistości transformacyjnej. Bardziej niż do tradycji rodzimej awangardy odnosili się do tradycji pop artu, który ich zdaniem bardziej nadawał się do artystycznego opisania i analizy młodego polskiego społeczeństwa kapitalistycznego. W przeciwieństwie do artystów tak zwanej sztuki krytycznej wybrali bardziej wspólnotowy i przystępny język sztuki, odnoszący się do popularnych gustów, świadomie flirtujący z kiczem. Podobnie jak Rafał Bujnowski z Grupy Ładnie interesowali się kulturą rave jako jednym z fenomenów potransformacyjnej kultury w Polsce. Artyści uczestniczyli w imprezach techno, eksperymentowali z wielogodzinnym transem muzyczno-narkotycznym, w którym widzieli rodzaj współczesnego doświadczenia religijnego. Praca *Konny portret Andy Warhola* pokazuje twórcę pop artu jako ravera w futerku i fluorescencyjnych kolorach. Rzeźba ta pokazuje również zainteresowanie artystów obecną w kulturze rave nową figurą artysty samplera – DJ-a i VJ-a – który tworzy prace na żywo z gotowych, istniejących wcześniej materiałów i motywów. Artyści zgodnie z własną strategią SSS (*Surfing Scanning Sampling*) tworzyli rzeźby, łącząc w eklektyczny sposób elementy wizualne ze skrajnie różnych kontekstów (na przykład centaura, ravera w futerku czy portretu Warhola). Ważne wydają się tutaj częste odniesienia do Warhola, które pojawiały się w związku z relacją pomiędzy sztuką a rave'em. To odniesienie istotne było nie tylko dla Kijewskiego, ale także dla CUKT, Marty Deskur, Miłosza Łuczyńskiego.

Karol Suka, *Acid*, kolaż, 1991

Warto w tym miejscu opisać jeszcze akcję Pawła Althamera i Sławomira Elsnera. W 1997 roku Althamer brał udział w wystawie Documenta w Kassel ze swoim projektem *Astronauta*. W czasie trwania projektu wspólnie z Elsnerem wybrali się na imprezę rave do klubu techno, w którym ten drugi przez kilka lat pracował. Althamer, który „wylądował" w Kassel jako astronauta, poszedł do klubu w hełmie pilota, w sposób naturalny kontynuując swój projekt mający na celu skłonienie ludzi do innego spojrzenia na swoje życie i otaczający ich świat. Na zdjęciu zrobionym przez Elsnera Althamer po zażyciu ecstasy siedzi w hamaku. Artysta wielokrotnie praktykował w swojej sztuce badanie innych wymiarów rzeczywistości, poznania i świadomości za pomocą narkotyków. Pozytywna, oparta na otwartości postawa Althamera spotkała się w sposób bardzo harmonijny z bazującą na podobnych wartościach wspólnotą rave. Z kolei Elsner wykonał akcję polegającą na zapraszaniu raverów do wspólnego zdjęcia na schodach, tuż pod widocznym znakiem zakazu tarasowania przejścia.

Łódź

W Łodzi pomimo prężnie działającego środowiska techno oraz długich tradycji abstrakcyjnej awangardy (podobnie jak w Krakowie) współpraca pomiędzy środowiskiem artystów wizualnych a kulturą rave nie rozwijała się tak dobrze jak w Krakowie czy Trójmieście.

Jednym z pionierów łódzkiej sceny rave był muzyk i artysta wizualny Marcelo Zammenhoff. Od początku lat 90. tworzył on inspirowane kulturą techno fotografie, modę, instalacje i performansy. Jedną z jego najbardziej znanych prac jest fotografia *Usta* (1994) powstała w jednym z poczdamskich skłotów, gdzie Zammenhoff wraz z grupą przyjaciół zamieszkał w trakcie wyprawy na jedną z pierwszych Parad Miłości w Berlinie. Artysta penetrował wówczas postsowieckie poligony w Berlinie Wschodnim, poszukując industrialnych materiałów, fragmentów elektronicznych maszyn, folii i tak dalej. Następnie wykonywał z nich biżuterię (tak zwane talizmany elektronowe), które sprzedawał na Paradzie Miłości, a z pozostałych robił elementy stroju, które on i jego towarzysze zakładali na paradę. W trakcie tych prac Zammenhoff wykonał serię fotografii, między innymi *Usta*.

W 1998 roku Zammenhoff zorganizował jedną z najbardziej legendarnych łódzkich imprez rave – Sonax 4. Nawiązując do tradycji nielegalnych rave'owych „tymczasowych sfer autonomicznych", artysta zorganizował imprezę w nierentownym lunaparku. Zakończyła się ona interwencją straży miejskiej. Zammenhoff wraz z innymi niezależnymi artystami miał własną platformę na łódzkiej Paradzie Wolności, kontrastującą znacznie z innymi, sponsorowanymi platformami. W 1998 roku na imprezę sylwestrową w łódzkim klubie Forum Fabricum Zammenhoff stworzył pracę wideo zatytułowaną *Manifest*. Film prezentowany był w ramach instalacji złożonej z wielu telewizorów i stanowiącej scenografię imprezy. Zammenhoff wygłaszał orędzie, w którym pesymistycznie odnosił się do swojej wiary z początku dekady w nową technokulturę, która miała znacząco zmienić rzeczywistość.

Jednymi z najaktywniejszych twórców w tym obszarze w Łodzi byli twórcy skupieni we Wspólnocie Leeeżeć. Artyści tej formacji, działający w Łodzi od

Wspólnota Leżeeeć, *To co widnieje każdego dnia i czyni się samo*, Łódź, 1997

Marcello Zammenhoff, *Usta*, 1992

początku lat 90., aktywnie włączyli się w organizację imprez. Tworzyli muzykę techno i instalacje nawiązujące w estetyce do kultury rave. Taka jest na przykład instalacja *To co widnieje każdego dnia i czyni się samo* (1997) starająca się łączyć abstrakcyjny geometryzm z estetyką rave. W warstwie dźwiękowej instalację wypełnia taneczna muzyka elektroniczna stworzona przez członka grupy, Jerzego Korzenia, grającego równolegle jako DJ Korzeń w łódzkich klubach. Wspólnota Leeeżeć często łączyła wernisaże i imprezy rave. Tytuł *To co widnieje każdego dnia i czyni się samo* oraz struktura instalacji wypełnionej rave'owym światłem ultrafioletowym, odnosi się do słońca, które codziennie wschodzi i zachodzi na niebie, niezależnie od ludzkiej działalności. Instalację charakteryzuje specyficzny holizm, próba zsynchronizowania się z rytmem kosmosu czy też próba rozmycia granic pomiędzy jednostką a kosmosem. Muzyka techno i towarzyszący imprezom rave trans miały realizować podobną strategię.

Bardzo istotną rolę w wizualnej sferze imprez rave w Łodzi odegrała Joanna Małecka, tworząc w drugiej połowie lat 90. interesujące plakaty. Nie tyle zapraszały one na imprezy, co stanowiły ich wizualną oprawę, w syntetyczny sposób oddając ducha subkultury rave (na przykład *elektro bal*, 1999 czy *DNA*, 1999). Plakaty Małeckiej powstały w wyniku intensywnego doświadczenia niemieckiego ruchu techno, w szczególności po wizycie w kultowym klubie S036.

Flirt z rave'em przeżył również Józef Robakowski. Artysta chodził na imprezy techno podobnie jak wcześniej na imprezy punkowe, widząc w nich nową interesującą artystycznie subkulturę młodzieżową oraz ponowną inkarnację geometrycznej sztuki abstrakcyjnej o tak bliskiej Robakowskiemu konstruktywistycznej proweniencji. W wyniku tych obserwacji Robakowski pod koniec lat 90. zaprosił organizatorów Parady Wolności, aby zorganizowali imprezę techno w poznańskiej Galerii Arsenał, w której artysta miał wystawę. Niestety odmówili, gdyż nie byli zainteresowani kontaktami z awangardą, stawiając raczej na mainstreamowych i komercyjnych partnerów. W kontekście rave'u mogą być rozpatrywane prace artysty z serii *Kąty energetyczne* z lat 90., podążające za logiką świetlnej oprawy imprez, oraz praca *Impulsatory* z 1999 roku bazująca na efekcie stroboskopu – jednego z podstawowych narzędzi wizualnych raverów.

Jednym z pionierów łódzkiej sceny rave był muzyk i artysta wizualny Marcelo Zammenhoff. Od początku lat 90. tworzył on inspirowane kulturą techno fotografie, modę, instalacje i performansy. Jedną z jego najbardziej znanych prac jest fotografia *Usta* (1994) powstała w jednym z poczdamskich skłotów, gdzie Zammenhoff wraz z grupą przyjaciół zamieszkał w trakcie wyprawy na jedną z pierwszych Parad Miłości w Berlinie.

Zakończenie

W dotychczasowych opracowaniach sztuki lat 90. relacje sztuki i rave'u były pomijane, nawet mimo faktu, że w ostatnim czasie dość dokładnie przebadane zostały związki między punkiem, a nawet znacznie wątlejsze relacje pomiędzy sztuką a subkulturą hipisowską. Sami artyści zanurzeni w kulturze rave w latach 90., wystawiając inspirowane tą kulturą prace w instytucjach sztuki, oczyszczali je z tego kontekstu, co miało doprowadzić do poważniejszego ich potraktowania. To odrzucenie związku między rave'm i sztuką było związane prawdopodobnie z generalnym marginalizowaniem tendencji pop w polskim instytucjonalnym świecie sztuki współczesnej. Specyficzna zgoda na rzeczywistość obecna w kulturze rave (w przeciwieństwie do punku, który był wyrazem buntu) również nie sprzyjała pozyskaniu rzeszy zwolenników. Podczas gdy z punkiem identyfikowało się pokolenie artystów lat 80. (między innymi Zbigniew Libera, Mirosław Bałka), które stało się establishmentem sztuki lat 90., tak techno było energią najmłodszego pokolenia, wchodzącego w dojrzałość artystyczną wraz z transformacją i próbującego dopiero wywalczyć dla siebie miejsce. Kultura rave wpłynęła na sztukę, ale nie została potraktowana jako poważna propozycja artystyczna przez instytucjonalny świat sztuki. Mimo to, jak staraliśmy się udowodnić w tym tekście, poza punkiem, polska sztuka współczesna nigdy już nie nawiązała tak owocnego romansu z żadną szerszą, masową i „popularną" tendencją kulturową.

Z końcem lat 90. nadszedł czas narodzin mocnych odmian techno, które kojarzone były bardziej z dresiarstwem, narkomanią i przestępczością, co często było niesłuszną stygmatyzacją. Jednak scena ta została potępiona przez rodziców, szkołę i Kościół. Wtedy techno dla wielu osób stało się muzyką tandetną i wulgarną, której symbolem został klub Ekwador Manieczki. Jak pisze Mateusz Kazula, „odrzucenie emancypacyjnej wartości «rąbanki dla ćpunów i debili», jak mawiano o muzyce techno w latach 90., i zepchnięcie jej na prowincję mogło być jednym z większych błędów posttransformacyjnej rzeczywistości".

Robert Laska, rave w Bunkrach, 1991

Habima Fuchs

STRONA ARTYSTY

Justyna Wierzchowiecka

STRONA ARTYSTY

Niedźwiedzie mięso

Z Miladą Ślizińską rozmawia Adam Mazur

Praca kuratorska polega na dużej dawce adrenaliny. Józek Mrozek mówił mi o tym przy różnych wystawach. Na przykład przy wystawie Kosuth–Kabakov, nad którą bardzo trudno się pracowało, powiedział mi: „Słuchaj, Milada, ta wystawa to osiem miesięcy z twojego życia mniej". I coś w tym jest.

Adam Mazur: Studiowała pani anglistykę?

Milada Ślizińska: Tak, zdawałam tam przez fascynację teatrem brytyjskim. Jednak dlatego że bardzo nie chciałam wylądować w kancelarii tłumacza przysięgłego, to na trzecim roku dostałam zgodę na studiowanie jednocześnie historii sztuki i anglistyki. Pół roku pociągnęłam, ale nie dałam rady i przeszłam na historię sztuki. Skończyłam historię sztuki, robiąc dyplom u profesora Białostockiego. To były czasy, kiedy na roku było 10 osób, a na seminarium u profesora cztery, pięć. Moi koledzy z roku są dziś wybitnymi naukowcami, a ja poszłam do pracy na Foksal.

Galeria Foksal nie rymuje się z magisterium u Jana Białostockiego. Jak zainteresowała się pani sztuką współczesną?

Na studiach historii sztuki mieliśmy praktyki w Łazienkach. Polegało to na tym, że odkurzało się wielkie żyrandole w Starej Pomarańczarni. Nie było możliwości zrobienia praktyki wśród sztuki nowszej. Pamiętam, że chyba na trzecim roku, kiedy miałam zrobić jakąś samodzielną pracę, poszłam do Ryszarda Winiarskiego i zrobiłam z nim wywiad. Wszyscy byli bardzo zdziwieni, ale wtedy wydawało mi się to ważne. Proponowałam na historii sztuki, że będę pisać pracę na temat Tadeusza Kantora lub Henryka Stażewskiego, którzy wydawali mi się klasyką, a powiedziano mi: „Esej może sobie pani napisać, ale nie magisterium. To są normalne studia".

I o czym pani pisała?

Wtedy jeszcze jeździłam konno i Białostocki zapytał mnie, co oprócz Kantora mnie interesuje, a ja odpowiedziałam: „Konie". I profesor dał mi temat „Batalistyka nowożytna", ale pod kątem koni w sztuce, więc pisałam o koniu. Nawet kiedyś ktoś z pisma „Koń Polski" zwrócił się do mnie z pytaniem, czy mogłabym udostępnić swoją pracę magisterską.

Czy pani rodzice byli zadowoleni z tego, że poszła pani na historię sztuki?

Nie.

Chciałem się tylko upewnić. Rozumiem, że jak już później szybko się pani usamodzielniła, to uznali, że miało to głębszy sens...

Proszę pana, ja bardzo długo uczyłam angielskiego, żeby się utrzymać.

Fot. Tadeusz Rolke

Wizyta Allana Kaprowa w Galerii Foksal, 1976; od lewej: Wiesław Borowski, Allan Kaprow, Milada Ślizińska, fot. Włodzimierz Pichell; dzięki uprzejmości Galerii Foksal

Jak pani chciała pisać pracę magisterską o Kantorze i Stażewskim jako klasykach, to rozumiem, że już wtedy znała ich pani z Foksal?

Przyszłam do Foksal wcześnie. W 1970 roku studiowałam już na historii sztuki, a w 1972 roku trafiłam do galerii. Wcześniej chodziłam tam, bo tam był Tadeusz Kantor. Poza tym wszyscy tam chodzili.

Co to znaczy „wszyscy"?

Chodziło dużo młodych ludzi. Na Kantora z dwóch powodów – to była wielka postać, a poza tym w Foksal były specjalne maleńkie kieliszki do wódki, o których się mówiło „kantorówki" i trzeba było zdobyć „kantorówkę". Młodzi ludzie, nazwijmy ich ówczesną „warszawką", chodzili też po „kantorówkę". Ja nie wiem, czy u mnie zaczęło się od żądzy posiadania „kantorówki", czy od pragnienia zobaczenia, a może nawet spotkania Kantora.

Pamięta pani pierwszą wystawę w Foksal, którą pani widziała?

Musiałabym się zastanowić, bo do Foksal chodziłam jako szary tłum. Wyszłam z tego tłumu w czasie studiów, chyba na drugim roku, kiedy pracowałam na targach sztuki w Pałacu Kultury i Nauki. Trzeba było zarobić jakieś pieniądze, więc sprzedawałam bardzo porządną grafikę krakowską i tam poznałam Wiesława Borowskiego. Wiesław kupił na jakimś wyjeździe z Kantorem Pierre'a Cabanne'a rozmowy z Duchampem, które były po angielsku, i szukał kogoś, kto mógłby przetłumaczyć mu fragment tekstu. Boże, jak ja się nad tym namęczyłam! To było koszmarne tłumaczenie, które dumnie przyniosłam do Foksal.

I została pani asystentką...

Miałam wrażenie, że zaczęłam pracować w Galerii Foksal w dużej mierze dzięki temu, że znałam angielski. W pierwszym okresie działalności galerii angielski znał Mariusz Tchorek, który był anglistą, a stale był tam potrzebny ktoś ze znajomością angielskiego.

Kto wtedy pracował w galerii?

Wtedy był Wiesław i przychodził Andrzej Turowski.

Jak wyglądała praca w galerii?

Ogromną częścią życia galerii był rytuał, który polegał na tym, że najpierw szło się do SARP na kawę, tam się spotykało z artystami i rozmawiało, a potem koło pierwszej schodziło się do SARP-owskiej stołówki. Ona wyglądała wtedy bardzo marnie, miała sztućce jak z *Misia*, tylko nie na łańcuchu. Podawano bardzo tanie obiady, dla członków SARP i akolitów. Tam poznałam Henryka Stażewskiego. Gdy przyszłam do galerii z tym tekstem o Duchampie, to wprawdzie nie było mowy o żadnym honorarium, ale Wiesław w odruchu uprzejmości zaproponował, żebym zeszła z nimi zjeść obiad w SARP. Schodzimy, a tam jest duży stół, przy którym siedzi Stażewski. Oczywiście, już wiedziałam, jak wygląda. Stażewski nagle macha ręką i mówi, żebym usiadła koło niego. Więc wie pan – cuda się zdarzają. Przetłumaczyłam trudny jak cholera tekst o Duchampie i Stażewski zaprasza mnie do stolika! W dodatku ktoś obok niego siedzi! Pamiętam nawet co do mnie powiedział: „Bardzo panią przepraszam, że proponuję, żeby koło mnie usiadła, ale wie pani – ta kobieta dosiada się do mnie od czterdziestu lat, a ja jej nie cierpię". I tak poznałam Stażewskiego, który potraktował mnie jak płot. A potem Wiesław zaproponował mi współpracę – potrzebował kogoś do pomocy. Nie miał wolnego etatu, więc pracowałam pewnie ze dwa lata na zlecenie, czyli jak to się dziś mówi „na śmieciówkę". W pewnym momencie, chyba jeszcze w czasie studiów, dostałam etat.

To była praca tłumacza, asystentki?

Nie, to była wszelka praca. Z całą pewnością potrzebny był ktoś typu „przynieś, zanieś, pozamiataj". Zajmowałam się głównie pisaniem listów po angielsku, bo ktoś to musiał zrobić, i chodzeniem do drukarni, pilnowaniem druków. Nierzadko jeździłam do stolarni, pilnowałam wykonawstwa. Ale najgorsze było chodzenie do „cenzury".

Na Mysią; to niedaleko.

Tak, spacerek. Ale w pewnym momencie zorientowałam się, że oni tam w „cenzurze" kompletnie nie wiedzą, co my robimy i że tak naprawdę guzik ich to obchodzi. Przed każdą wystawą przychodził ktoś stamtąd zobaczyć, co wisi na ścianach. To było wzruszające – różne panie przychodziły do galerii, do „lepszego" świata, do „kulturalnego" życia. W korytarzyku poprawiały fryzury i makijaż, malowały usta, a potem wchodziły na wystawę i nie zadawały żadnych pytań. Po ich wizycie wystawę można było otworzyć.

Dzień w dzień siedzieliście w galerii we troje, Wiesław Borowski, Andrzej Turowski i pani?

Turowski nie przychodził codziennie. Ja byłam pracownikiem, który jest codziennie. Miałam taki dokument wymyślony i napisany przez Wiesława, a podpisany w SARP, że pracuję w Galerii Foksal, a moje godziny pracy są nienormowane. Cały teren foksalowski był zamykany na klucz, który był u portiera. I rzeczywiście pracowało się w różnych godzinach, w dzień i w nocy, w soboty i w niedziele.

Rozumiem, że mieliście ekipę montażową z Pracowni Sztuk Plastycznych, które organizacyjnie prowadziło galerię?

Montaż robiliśmy sami.

Andrzej Turowski brał młotek, Wiesław Borowski trzymał obrazy, a pani sprawdzała, czy prosto wiszą?

Turowski nie był zbyt dobry do młotka. Natomiast tak, trzymało się obrazy i przybijało się gwoździe. Razem z artystami. Ale wie pan, to były czasy konceptualizmu, a więc stosunkowo łatwych montaży.

Pani jest w legendarnym związku z Józefem Mrozkiem. Poznaliście się na studiach?

Poznaliśmy się na studiach, Józek wcześniej był na politechnice i chyba po Marcu '68 go wywalili. On był na wydziale Mechanicznym Energetyki i Lotnictwa. Zdał na historię sztuki, był rok niżej ode mnie.

Jak wspomina pani Henryka Stażewskiego?

Spotkanie ze Stażewskim było obowiązkowe i niemal codzienne. Stażewski zawsze bardzo dobrze wyglądał. Był bardzo elegancki, nosił kapelusz i przyjeżdżał autobusem. Miał ponad 80 lat, ale nikt mu nie ustępował miejsca, bo wyglądał kwitnąco. Wracał do domu, zdejmował garnitur i układał spodnie w kant, aby były gotowe na następny dzień. Może to była część rytuału: bardzo porządny garnitur, bardzo porządny płaszcz, kapelusz i do tego torebka z koniaczkiem.

Pamięta pani, kiedy poznała Kantora?

Tak, że ściskamy sobie dłoń? Jeździłam do Krakowa w latach 70., kiedy w Foksal było już mniej jego wystaw, a Kantor był zajęty teatrem. Jeździło się tam oglądać próby. Wie pan, ja nawet spałam u Kantora w mieszkaniu. Wraz z żoną Marysią mieli dwa pokoje z kuchnią w niskim bloku. Jeden pokój to była sypialnia, a drugi był pracownią, gdzie był rodzaj wysuwanego posłania, które wyglądało jak duża szuflada. Kiedy przyjeżdżałam do Krakowa, to spałam w tej szufladzie. Kantor był bezwzględny, wszystko jedno, czy ktoś w pracowni śpi, czy nie, przychodził rano, siadał przy sztalugach i malował. Przynajmniej tak było w latach 1974–1975. Pamiętam, że kiedyś budzę się w szufladzie, a Kantor maluje obraz w stylu *informel*, podpisuje go, a ja się krępuję wyjść z tej szuflady, bo nie chcę mu przeszkadzać. Jednocześnie widzę, że datuje obraz na rok 1955! Wtedy, jako adept historii sztuki, odzywam się z tej szuflady i pytam: „Jak to możliwe, panie profesorze?". A Kantor z kamienną twarzą odpowiada: „To wszystko jest proste. Chciałem namalować ten obraz w 1955 roku, ale nie miałem czasu, więc namalowałem go teraz. Może trochę lepiej".

W dalszym ciągu podziwiam Kantora. Rozmowy z nim to były najważniejsze i najciekawsze wydarzenia w sztuce jakie mi się w życiu przydarzyły. Z drugiej strony bałam się go. Bałam się „zjedzenia" przez Kantora, który był bardzo mocną osobowością. Miałam wrażenie, że ileś osób było przez niego skonsumowanych.

Kantor był obecny także na Foksal.

Pamiętam jego wystawy *Multipart* i *Wszystko wisi na włosku* oraz happeningi, na które po prostu się chodziło. W dalszym ciągu podziwiam Kantora. Uważam, że ileś rozmów, przede wszystkim Wiesława Borowskiego z Kantorem, czasem jego monologów, a czasem też spotkania, w których miałam szczęście uczestniczyć, to były najważniejsze i najciekawsze wydarzenia w sztuce, jakie mi się w życiu przydarzyły. Było kilka takich sytuacji, kiedy Kantor po prostu mówił coś absolutnie najważniejszego w tym konkretnym momencie. Z drugiej strony bałam się go. Bałam się „zjedzenia" przez Kantora, który był bardzo mocną osobowością. Miałam wrażenie, że ileś osób było przez niego skonsumowanych. Ja trzymałam się na dystans, a jednocześnie pewnie gdybym bardzo poprosiła, to różne rzeczy byłyby możliwe. Przede wszystkim wyjazdy za granicę z teatrem Cricot 2. Natomiast ja bardzo nie chciałam go o to prosić.

Kto decydował o programie galerii?

Program rodził się w rozmowach w SARP. Program zagraniczny tworzony był na tej zasadzie, że oglądało się pisma o sztuce. Stażewski miał dobre oko. To on wypatrzył na przykład Daniela Burena.

Co oglądaliście? Czasopisma francuskie, brytyjskie, niemieckie?

Oglądaliśmy i czytaliśmy wiele pism. To były jedyne egzemplarze w Warszawie, które przychodziły do nas. Trzeba było napisać do wydawcy – to zwykle spadało na mnie – z pytaniem, czy może nam wysłać darmowy egzemplarz. Pisałam, że do nas przychodzą artyści, studenci i krytycy i będą to czytali. Wie pan, że nikt nam nie odmówił? To jest bardzo odległy czas i musiałabym się dobrze zastanowić, ale na pewno było „Artforum", „Studio International", „ArtMonthly", „ArtPress", „Flash Art" i jeszcze parę innych...

Pamięta pani może tę głośną, środowiskową dyskusję po opublikowanym w „Kulturze" tekście *Pseudoawangarda* Wiesława Borowskiego?

Proszę pana, własnoręcznie wycinałam artykuły i wkładałam do szuflady z napisem „Pseudoawangarda".

Czyli ta szuflada rzeczywiście istniała?

Oczywiście, a teksty były przez nas analizowane.

Teksty do szuflady wrzucał Wiesław Borowski razem z Andrzejem Turowskim?

Myślę, że Turowski był dla Wiesława ważny jako partner intelektualny, choć sytuacja była dosyć trudna, bo Turowski miał pełen etat w Poznaniu na historii sztuki, więc w galerii bywał zwykle kilka razy w tygodniu. Ale kiedy przyjeżdżał Kantor, Andrzej Turowski nie przychodził.

Rozumiem, że pani odpowiadała za porządkowanie dokumentacji. Za to, co trafiało do folderów zaprojektowanych, swoją drogą, przez Krzysztofa Wodiczkę?

Oczywiście. Moim podstawowym i codziennym zadaniem było ogarnięcie tych archiwów. Tam były wkładane: korespondencja, fotografie, jeżeli były recenzje, to recenzje, jeżeli manifesty, to manifesty... To były takie pudełka, do których wpadało wszystko, co przechodziło przez galerię w związku z konkretnym artystą.

I jedne wpadały do szuflady z napisem „pseudoawangarda", a inne trafiały do właściwych pudełek...

Pudełka dotyczyły artystów, z którymi galeria pracuje – tych, którzy mają, mieli lub też będą mieć wystawę. Pudełka te stały w pionie na półkach. Natomiast ta szuflada, o której pan mówi, to była sytuacja horyzontalna w odróżnieniu od sytuacji wertykalnej. Tam wchodziły różne wycinki prasowe, dotyczące różnych rzeczy, ale nie dotyczyły artystów związanych z galerią.

Czy można było być artystą spadającym z pozycji wertykalnej do horyzontalnej?

Nie. Chyba nie. Kiedy zaczęłam się zajmować archiwum, to widziałam odłożone zdjęcia z projektów z działań w latach 60. W tej chwili myślę, że wszystkie one mają pozycję wertykalną. Natomiast nie przypominam sobie czegoś takiego, że artysta związany z galerią popadał w niełaskę i lądował w szufladzie. Raczej nie.

Jak wyglądały wernisaże? Czy były jakieś przemowy?

Nigdy nie było przemowy! Może ten model foksalowski bez przemów wziął się z tego, że galeria była taka mała? Trudno byłoby czekać, aż ludzie się zbiorą i wtedy wygłaszać przemowę. Tak jak mówiłam – na jednych wystawach było pięć osób, ale na innych były tłumy i stały w ogródku. Generalnie dla mnie w przemowach na otwarciach jest coś krępującego.

Wernisaż na pięć osób to nie lada wydarzenie!

Wernisaż, który zapamiętałam bardzo dobrze, to była wystawa *Art & Language* w 1975 roku, kiedy prace nie były jeszcze do końca suche. To były duże powiększenia fotograficzne tekstów i zrobienie takich formatów w technologii dostępnej w Warszawie w tamtym czasie było niezwykle trudne. Także wystawa była niezupełnie powieszona. Mam wrażenie, że tak jak na wystawy Kantora przychodziły tłumy, tak na wystawy sztuki konceptualnej zawsze przychodziło niewiele osób. Ten wernisaż był czymś zupełnie niezwykłym, bo tych pięciu gości, którzy na niego przyszli, wieszało wystawę z nami. Było to bardzo dziwne i zbliżające doświadczenie. Mam wrażenie, że konceptualizm w Warszawie istniał dość mocno, ale nie budził aż takich wielkich emocji jak dziś.

To musiał być wyjątek?

Nie. Na przykład Victor Burgin, dobry brytyjski konceptualista, przyciągnął także bardzo mało osób. Nie potrafię panu teraz powiedzieć, ile osób przychodziło na wernisaże Stanisława Dróżdża. Przekonałam się w Foksal, że na wystawy polskich artystów, którzy są znani w środowisku, zawsze przychodzi więcej osób. Oczywiście Kantor i Stażewski byli poza wszelką konkurencją, natomiast na wystawy artystów zagranicznych, a jeszcze do tego konceptualnych albo posługujących się fotografią, przychodziło bardzo mało widzów.

W galerii przyjęło się, że częścią pracy jest pisanie tekstów krytycznych, manifestów. Pisał Borowski, pisał Turowski, a pani?

Proszę pana, gdyby obok pana z jednej strony siedział Andrzej i pisał, a z drugiej Wiesław, to też by pan nie śmiał. Uznałam, że nie jestem w stanie. Jestem dyslektyczna, dysgraficzna i pisanie zawsze przychodziło mi z trudem, choć w końcu ostatnio wydałam książkę o Żarnowerównie.

Czy w związku ze znajomością języków zajmowała się pani w Foksal wystawami międzynarodowymi?

Tak, ale wszystkie zagraniczne wystawy musieliśmy najpierw zgłaszać do Ministerstwa Kultury i Sztuki. To były ciężko wypracowane kontakty, naprawdę niedźwiedzie mięso, zdobycz niezwykła. Najpierw oglądanie prasy międzynarodowej, potem dotarcie do artysty, przekonanie go i zorganizowanie mu wystawy. A my mieliśmy do zaoferowania tyle, co nic. To znaczy trochę dobrych chęci, pomieszczenie pięć na siedem metrów i dobrą reputację galerii. Nauczyłam się w Foksal, że bardzo ważna jest publikacja – do każdej wystawy zawsze był robiony katalog, nawet mały, ale był. Te publikacje właściwie projektował Wiesław razem ze Zbigniewem Gostomskim. Do tego plakat z powycinanych liter. To była czcionka specjalnie zaprojektowana dla Foksal przez Zygmunta Targowskiego, który był studentem Henryka Tomaszewskiego. Ale ja często musiałam się zajmować tymi zagranicznymi artystami, trzeba było ich odebrać z lotniska lub z dworca, potem odwieźć, w międzyczasie wszystko zorganizować i być na gwizdek.

Wykład Allana Kaprowa w Klubie Dziekanka zorganizowany przez Galerię Foksal, 1976; od lewej: Wiesław Borowski, NN, Allan Kaprow, Milada Ślizińska, fot. Włodzimierz Pichell; dzięki uprzejmości Galerii Foksal

Pełen serwis, skądś to znam.

Więcej, oni mieli pełne zaangażowanie z naszej strony. Gościło się ich często we własnym domu. Byłam niedawno w Trieście – przyjeżdżam i widzę, że kuratorka wiesza prace, nie powiem czyje, żeby nie było przykro. Pytam: „Czy masz podpisy do tych prac?", „Nie, nie mam". „A wiesz, co wieszasz?", „Nie, nie wiem". „Jak to nie wiesz?", „To nie ma znaczenia, wymieszamy narrację". Bzdura, żeby wymieszać, to po pierwsze, musisz wiedzieć, co mieszasz! A ona mówi: „Artysta nic nie przysłał". Usiadłam do komputera i wszystko było! Nawet nie chciało się jej zajrzeć. W dodatku zaginął mój bagaż. „A, to jedź sobie tam na lotnisko, załatw formalności". U nas tak nie było. Jeśli bagaż się zgubił, co się zdarzało, to robiliśmy awanturę na lotnisku i bagaż się znajdował. A jednocześnie byliśmy z artystą w SARP, u Henia Stażewskiego w pracowni, pokazywaliśmy wszystko, co najciekawsze, rozmawialiśmy. Nasza praca była absolutnie na takim samym poziomie, jakby to było u [Leo] Castellego. Wszystko było zrobione „naj", chociaż bardzo często sami musieliśmy to zrobić. Czasem ktoś z zakładów pomocniczych PSP też coś robił, ale zawsze na dzień dobry słyszałam: „To jest niemożliwe". To była dla mnie ważna szkoła.

Szkoła Foksal.

Jak w średniowieczu – przez 10–14 lat robisz wszystko, bo musisz się nauczyć, żeby w ogóle być traktowanym poważnie.

Rozumiem, że nauczyła się pani warsztatu od Wiesława Borowskiego i przekazywała dalej swoim późniejszym asystentom i asystentkom, ale skąd pani zdaniem te umiejętności miał Wiesław?

Albo sam z siebie, albo z tych kilku galerii, które zobaczył, jeżdżąc z Kantorem po świecie – nie potrafię powiedzieć. Na pewno nie było tam nic z typowo polskiego niechlujstwa. Jeżeli my jesteśmy na tyle odpowiedzialni, że cię do siebie zapraszamy, to masz tutaj takie same warunki jak w Paryżu, Londynie i Nowym Jorku plus jeszcze trochę naszego ciepła i serca. W waszej książce Wiesław napisał coś, co rzeczywiście było dla mnie ważne – że miałam dobry kontakt z artystami i oni chcieli ze mną pracować. Albo to masz, albo tego nie masz. Bardzo wielu kuratorów lubi internet, bo to jest taka czysta praca bez kontaktu z drugim człowiekiem – w ogóle nie widzisz artysty, tylko coś tam sobie wybierasz z internetu. Ja lubię pracę, w której rzeczywiście współpracuje się z artystą.

Okres czeladnictwa to także stopniowe wejście w realizację własnego programu wystaw. Pamięta pani swoją pierwszą wystawę?

Myślę, że taką wystawą, przy której miałam już jakieś prawo sugestii, była zorganizowana w 1977 roku wystawa Arnulfa Rainera. Ważną rolę w tworzeniu programu Foksal odgrywał Jarosław Kozłowski i jego sugestie były istotne. Kilku artystów z całą pewnością przeszło najpierw przez jego poznańską Galerię Akumulatory, a dopiero potem pojawiali się w Foksal. To nie były sugestie Andrzeja, one wychodziły od Jarka – Wiesław miał do niego bardzo duże zaufanie. Mam wrażenie, że w ogóle praca w galerii – wszystko jedno komercyjnej czy nie – opiera się na zaufaniu. Po prostu decydujesz się na tę współpracę i nie możesz zawieść. Dotyczyło to również artystów. To, co pamiętam i co szalenie mi się podobało, co było wyjątkowe i udało mi się później przenieść do Zamku Ujazdowskiego, to był bezpośredni kontakt z artystą, a nie negocjacje z galerią, muzeum czy kolekcjonerem. Taka była zasada.

Kate Ericson i Mel Ziegler, *Instant Garden*, instalacja w ramach wystawy *Translation*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1992, fot. Mel Ziegler; dzięki uprzejmości artysty

Praca na Foksal była absolutnie na takim samym poziomie, jakby to było u Castellego. Wszystko było zrobione „naj", chociaż bardzo często sami musieliśmy to zrobić.

Oprócz szeregu artystów, którzy mieli pojedyncze wystawy, wokół galerii tworzyło się środowisko i zbierali się artyści, którzy przez lata i dekady blisko współpracowali z Foksal. Co powodowało, że artyści zostawali?

Mam wrażenie, że Wiesław chciał mieć artystów, z którymi pracowałby przez wiele lat. To było wypracowane już u samych początków Foksal, bo to było miejsce stworzone przez artystów. Dla mnie taką absolutnie idealną sytuacją jest to, jak wyglądała współpraca ze Zbigniewem Gostomskim. Gostomski raz na rok robił wystawę i każda była kolejnym bardzo ważnym krokiem w historii galerii – myślę, że także w historii Gostomskiego.

Moim zdaniem Gostomski jest artystą absolutnie niedocenionym. Podobnie wyglądała współpraca z Kojim Kamojim... Myślę, że wystawy i dłuższa współpraca były dla artystów w pewien sposób istotne i stymulujące.

No, tak, ale były też spektakularne zerwania. Kiedy w latach 90. pracowała pani w Zamku Ujazdowskim, byli artyści, do których się wracało, ale byli też artyści, w przypadku których kończyło się na jednej wystawie.

W Zamku trudno było wracać do artystów, bo Zamek miał zupełnie inne cele. Tam nie można było sobie pozwolić na powroty, ponieważ pan w ministerstwie albo nawet sam Wojtek Krukowski mówił: „To już mieliśmy, to już było, zróbmy coś nowego". Natomiast Galeria Foksal miała inną funkcję. Tam możliwe i akceptowalne było to, że z artystą współpracuje się dłużej, jeżeli to jest możliwe i nie jest to wypadek przy pracy. W Zamku pojawiali się artyści, z którymi pracowałam w Galerii Foksal, jak David Mach, Christian Boltanski czy Lawrence Weiner, i na pewno z mojej strony wynikało to z pragnienia przedłużenia współpracy. Jednak nawet z nimi nie trwała ona długo i tylko w szczególnych wypadkach praca z artystą rozciągnięta była na lata. Wyjątkowa była na przykład współpraca z Jenny Holzer, która trwała wiele lat, bo Wojtek od samego początku chciał mieć *Ławki* z jej *Truizmami*.

Zanim przejdziemy do CSW, chciałbym jeszcze dopytać, jak wyglądała praca galerii w czasach Solidarności?

Nie wiem, bo w roku 1980 urodziłam syna i Wiesław powiedział „albo dziecko, albo galeria". Wtedy wyleciałam z Foksal po raz pierwszy.

To nie mogło być takie proste, zwolnić kogoś, jeszcze kobietę w ciąży po prawie 10 latach pracy...

Nie wiem. Po pierwsze, to chyba było jednak proste, po drugie, mam wrażenie, że nie przyszłoby mi do głowy tego kwestionować. To był dla mnie dramat, koniec życia. Galeria odcięła się ode mnie. Sam ma pan dziecko i wie, że w pewnym momencie trzeba się nim zająć; to nie jest praca z doskoku. Jak dziecko jest małe, to jest się nim cały czas zajętym.

Jak panią wyrzucają z galerii, to co pani robi?

Wychowuję dziecko. Zaczęłam pracować w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego i robiłam tam wystawy. Miałam tam dwukrotne powroty. W Foksal nauczyłam się pracować ze sponsorami – pracowałam z The British Council, z Instytutem Austriackim.

Wykorzystywała pani te kontakty, pracując w Instytucie Wzornictwa?

Tak, ale potem już każdy to robił.

David Hammons i Milada Ślizińska pokrywają wodą podłogi przy pomocy mopów, przed otwarciem wystawy *Real Time*, fot. Mariusz Michalski; dzięki uprzejmości artysty

Jakie wystawy robiła pani w Instytucie Wzornictwa?

Na przykład wystawę mody brytyjskiej, która wtedy była zjawiskowa. Współpracowałam z Vitra Museum.

Więc jak to się stało, że wróciła pani do Foksal?

Wiesław zaproponował mi powrót, chyba w 1984 roku. Miał mój telefon i chciał, żebym wróciła. Więcej, zaproponował mi już poważniejsze partnerstwo. Mogłam też do pewnego stopnia decydować o wyborze artystów.

Co to dla pani oznaczało? Leon Tarasewicz? Koło Klipsa?

Tak, to była też współpraca z młodszymi artystami, którzy nie byli dotąd związani z Foksal. Tarasewicz pojawił się w galerii w sposób nieoczywisty. To był chyba 1984 rok, w którym Wiesław zdecydował, że rzeczywiście trzeba pokazać wszystkim oficjelom, że galeria jest potrzebna i ciągle coś się w niej dzieje. Do tej pory nigdy nie mieliśmy wystaw w czasie wakacji, zwłaszcza w sierpniu, kiedy Warszawa wyjeżdżała, a wystawa Leona Tarasewicza została zorganizowana właśnie w tym miesiącu i był to jego dyplom na Wydziale Malarstwa warszawskiej ASP.

Tak po prostu zdecydowała się pani porzucić instytut i wrócić do Foksal?

Rzuciłam wszystko i natychmiast wróciłam. Nigdy specjalnie nie interesowałam się wzornictwem. W przeciwieństwie do męża, a staraliśmy się nie wchodzić sobie w kompetencje.

Nieco później, już pracując w CSW Zamek Ujazdowski, walczyła pani o wystawy designu, a do tego wciągała w to swego męża, Józka. Od Franka Gehry'ego, Rona Arada, po Phillipe'a Starcka, przy którym miałem okazję być asystentem, i Droog Design tuż przed odejściem z pracy.

Robiłam wystawy designu i mody, bo uważałam, że Zamek jako miejsce, które jest pewnym forum i ma program multidyscyplinarny, nie może nie pokazywać designu. Jednak zawsze wolałam pracować z artystami niż z designerami.

Jakich artystów chciała pani pokazywać na Foksal na tych nowych zasadach?

Miałam nawet rozmowy z Mirosławem Bałką, ale Wiesław nie chciał Bałki.

To na czym polegały te nowe zasady, skoro mogła pani proponować artystów, ale jak Wiesław się nie zgadzał, to koniec, czyli jednak po staremu?

Nie było to łatwe.

Więc wylatuje pani po raz drugi i to już nie przez dziecko.

Wylatuję, ponieważ chcę pracować z młodymi artystami. Ostateczne rozstanie miało miejsce już po wystawie Koła Klipsa. Wtedy nie było dyskusji. To znaczy najpierw wystawa jest, a potem Wiesław mówi, że to bez sensu. Miałam więc równe prawa – co wydawało mi się szczytem szczęścia – ale tylko teoretycznie. W tym momencie okazało się, że to, co mam do zaproponowania, nie jest interesujące dla Wiesława. Nigdy nie zrobiłabym w Foksal wystawy, na którą nie zgadza się Wiesław. To było poza dyskusją. Wszyscy, którzy pracowali kiedykolwiek w Foksal, łącznie z Andrzejem Przywarą, a potem Joanną Mytkowską, byli asystentami Wiesława i musieli liczyć się z jego zdaniem. Jak Wiesław przyjął mnie do pracy drugi raz w połowie lat 80., nie byłam już wyłącznie czeladnikiem, tylko miałam też niewielki głos decyzyjny, ale nie powiem, że byłam zastępcą Wiesława, bo to było niemożliwe.

Co pani zrobiła po odejściu w 1987 roku?

Znów wylądowałam przy stole kuchennym. I przy stole kuchennym pracowałam z Tarasewiczem. A potem po raz drugi dostałam propozycję z Instytutu Wzornictwa. Najpierw pracowałam w Dziale Wystaw, robiłam wystawy, a potem byłam już szefem Działu Wystaw i też robiłam wystawy. Szybko stamtąd zresztą wyleciałam. Głównie dlatego, że wiedziałam, ile kosztuje zrobienie wystawy. Robiłam dobre i ważne projekty, ale nie zgadzałam się na podpisywanie zawyżonych, moim zdaniem, dokumentów finansowych za aranżację wystaw. To były ogromne kwoty, za które można było wówczas kupić willę na Żoliborzu. Ja z tą swoją foksalowską szkołą, gdzie budżet był minimalny, ale kontrolowany, nie mogłam przestawić się na współpracą z Instytutem Wzornictwa, w którym po prostu szastało się pieniędzmi. W tym czasie dostałam stypendium kościuszkowskie i ówczesny dyrektor instytutu powiedział mi, że mogę grzecznie odejść z pracy albo mieć problemy. To była końcówka PRL i jeżeli byłabym wyrzucona z hukiem, to miałabym kłopoty z paszportem i stypendium, więc tego nie pociągnęłam. Potem kontaktowali się ze mną pracownicy Instytutu Wzornictwa i mówili, że miałam absolutną rację i jest im głupio, że nie stanęli po mojej stronie. Wtedy wyjechałam na parę miesięcy do Nowego Jorku.

Mniej więcej w tym czasie zaczyna się pani współpraca z CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie?

Znałam Wojtka Krukowskiego z uczelni, z historii sztuki. Kiedy przyszłam tam na studia, Wojtek już tam był. Po moim dyplomie nie widzieliśmy się dosyć długo. Chyba jeszcze przed wyjazdem do Nowego Jorku dostałam od niego propozycję, żebym zastanowiła się nad pracą w Zamku, bo wyjeżdżając do Stanów, miałam już ze sobą plany CSW. To były plany poszczególnych pięter i sal, których jeszcze nie było. Po powrocie zostałam zatrudniona. Pamiętam, że Wojtek konsultował się z Wiesławem Borowskim, czy można mnie zatrudnić, czy nie.

Milada Ślizińska na wystawie Edwarda Krasińskiego, Galeria Zachęta, Warszawa, 1997, fot. Józef Mrozek; archiwum prywatne Milady Ślizińskiej

Plakaty Barbary Kruger, 1991,
fot. Józef Mrozek; archiwum prywatne Milady Ślizińskiej

Wspomniała pani Krukowskiego jako znajomego ze studiów czy później też utrzymywaliście kontakt?

To był tak maleńki wydział, więc znali się wszyscy. Chodziłam do Dziekanki, kiedy był tam Wojtek Krukowski i Janusz Bałdyga. Jeśli chodzi o współpracę między galeriami, to zdarzyła się tylko raz. W pewnym momencie mieliśmy w Galerii Foksal wystąpienie Allana Kaprowa. Happening dla Kantora był niezwykle ważny, więc obecność w programie galerii ojca happeningu była istotnym wydarzeniem. Z drugiej strony to Kantor musiał być zawsze najważniejszy i to on dominował w galerii. Wiesław mądrze prowadził galerię i chcąc uniknąć niepotrzebnych napięć, zaproponował projekt Kaprowa w Foksal, a w Dziekance jego wykład.

Dlaczego pani zdaniem Krukowski zdecydował, że to właśnie pani będzie z nim współpracowała w CSW?

Akurat wtedy Krukowski został dyrektorem Zamku Ujazdowskiego i budował nowy zespół. Proszę pamiętać, że Zamek w tym czasie miał fatalną opinię. Nie chciałabym nikogo urazić, ale w latach 80. nie chodziło się tam, bo nic ważnego się tam nie działo. W CSW pojawiali się kolejni przypadkowi dyrektorzy z nadania politycznego, po czym bardzo szybko umierali. Wielu pracowników było związanych z wojskiem. Pracowały tam też żony wojskowych. W Dziale Dokumentacji była specjalna sekcja poświęcona „skóroplastyce", czyli sztuce wykonanej ze skóry. Cały budynek był placem nieukończonej budowy, a samo CSW było instytucją z pełnym zatrudnieniem, ale za to w stanie zatrzymanego remontu. Władza też nie wiedziała, czy zrobić z tego muzeum znaczków pocztowych, zabytkowych mebli, czy może budynek administracji Układu Warszawskiego. Po Galerii Foksal Zamek Ujazdowski z pewnością nie wydawał się kuszącą perspektywą. Krukowski zaczął od tego, że chodził z różdżkarzem po budynku, żeby zobaczyć, gdzie dokładnie jest źródło tej złej energii.

Dlaczego w takim razie zdecydowała się pani przyjąć zaproszenie Krukowskiego?

Wojtek umiał w dziwny sposób współpracować z ludźmi. Może to była współpraca na tamte czasy. To znaczy Wojtek nic nie dawał, nic nie oferował, ale proponował wolność.

Pierwsze wystawy zrealizowane przez panią w CSW to wcale nie pokazy artystów zagranicznych…

Moje pierwsze wystawy to Krzysztof Bednarski i Mariusz Kruk. Kiedy zostałam zatrudniona w Zamku, nie było tam w ogóle czegoś takiego jak wystawy zagraniczne. Wystawa Mariusza Kruka była konsekwencją tego, że wcześniej zrobiłam wystawę Koło Klipsa w Foksal, a Krzysztofa Bednarskiego znałam i ceniłam od zawsze. Ale nie był on wcześniej związany z Foksal.

Więc dlatego wybrała go pani na pierwszego artystę do pokazania w CSW?

Wydawało mi się, że on wtedy miał coś do powiedzenia. Kruk też mnie interesował. Wie pan, CSW to nie było jeszcze znaczące miejsce, a ja starałam się, żeby nasze wystawy były ważne.

Wielu artystów, z którymi pracowała pani w latach 90. i po 2000 roku, było związanych ze sceną nowojorską, od Zoe Leonard, Davida Hammonsa, Josepha Kosutha, Nan Goldin, po Mary Kelly, Shirin Neshat, Jamesa Turrella, Cindy Sherman, Karę Walker i wspomnianych Lawrence'a Weinera i Barbarę Kruger. Rozumiem, że stypendium w Nowym Jorku było przełomowe?

To wszystko zaczęło się trochę wcześniej. Swoje pierwsze kontakty amerykańskie nawiązałam w 1987 roku. Przedtem w Foksal mieliśmy stosunkowo dużo kontaktów angielskich, ale amerykańskich żadnych. Wyjechałam wtedy z okazji wystawy Leona Tarasewicza w nowojorskiej galerii Edwarda Thorpa. Szwedzki galerzysta Leona, Claes Nordenhake, zapłacił 100 dolarów za mój bilet. To była wówczas duża kwota i normalnie mogłam tylko o tym pomarzyć. W trakcie parotygodniowego pobytu zaczęłam się przyglądać temu miastu i bardzo chciałam wiedzieć więcej. To był dobry czas w Nowym Jorku. Leon Tarasewicz miał wystawę u Eda Thorpa w maju 1987 roku, a przed nim, w kwietniu, wystawiał tam Eric Fischl. Ceny Leona Tarasewicza i Erica Fischla były takie same, czyli 13–14 tysięcy dolarów za obraz. To, czego nie sprzedał Ed Thorp z prac Erica Fischla, wzięła do swojej galerii Mary Boone, która właśnie rozstała się z galerią Leo Castellego i założyła własną, a to, co nie poszło u Thorpa, kosztowało u niej teraz 400–500 tysięcy dolarów. Pytam ją: „*How comes?*", a ona odpowiada: „*Why not?*". I wie pan, poszło! Za większą cenę zawsze lepiej sprzedasz.

Tarasewicz nawet po dwóch wystawach nadal miał małe szanse w Nowym Jorku, bo galerzyści byli przyzwyczajeni do tego, że artystów jest mnóstwo i mieszkają za rogiem, a nie w Waliłach pod białoruską granicą. Pamiętam rozmowę z pewnym galerzystą, któremu tłumaczyłam, że z Londynu do Nowego Jorku jest dziewięć samolotów dziennie, więc jeżeli chcieliby pracować z konkretnym artystą angielskim, to on jeszcze tego samego dnia może do nich przyjechać. Jednak wówczas dla nich różnica paru godzin, w sytuacji, gdy możesz zadzwonić i artysta jest u ciebie w pół godziny, była nie do przeskoczenia.

Czy jeszcze coś się wydarzyło w 1987 roku?

Tak, podczas tego wyjazdu poznałam Valerie Smith, kuratorkę z Artists Space, która pracowała nad wystawą o Europie Środkowej. Kiedy ją spotkałam, to wystawa miała tytuł *Demokracja* i Valerie chciała mieć w niej, na przykład, Szwedów. Usiłowałam jej wytłumaczyć, że demokracja szwedzka jest zupełnie czymś innym niż „demokracje ludowe", bo z perspektywy Manhattanu wcale nie było to tak oczywiste. Po moim powrocie udało mi się ją namówić na przyjazd do Polski. A wystawa, która ostatecznie nazywała się *Metaphysical Visions: Middle Europe*, odbyła się w Artists Space, z którego zresztą Valerie odeszła wkrótce po otwarciu wystawy. Projekt *Middle Europe* był jednym z pierwszych, dotyczących Europy Środkowej. Później Valerie Smith została głównym kuratorem porównywalnej wówczas do Documenta cyklicznej wystawy w holenderskim Sonsbeek. Do tej wystawy zaprosiła Mirka Bałkę i Pawła Althamera, który był chyba na trzecim roku studiów, a Mirek świeżo po studiach. W *Middle Europe* brali udział także Piotr Kurka i Mariusz Kruk.

Już z naszej wspólnej pracy pamiętam regularną współpracę z Metro Pictures. Rozumiem, że utrzymywała pani z nimi kontakt?

Jak pan wie, kiedy Helene Winter, dyrektorka Arists Space, zakładała Metro Pictures, zabrała artystów, którzy tam z nią wcześniej pracowali. Na przykład Cindy Sherman, która była recepcjonistką, Jeffa Koonsa i innych. Wszystko, na czym było zbudowane Metro Pictures, zaczęło się w Artists Space.

Pani sposób pracy kuratorskiej jest pochodną pracy w Galerii Foksal i znajomości modelu pracy instytucji amerykańskich, lub – szerzej – anglosaskich. Rozumiem, że te wyjazdy do Stanów były bardzo istotne od strony warsztatowej?

Bardzo ciężko wówczas pracowałam. Fundacja Kościuszkowska miała niezłe kontakty naukowe, medyczne, natomiast artystycznych nie miała wcale. Wtedy w Nowym Jorku było jakieś 2 tysiące galerii sztuki współczesnej, może więcej. Dali mi pokoik na Siódmej Wschodniej i radź sobie sama. Nowe galerie pojawiały się co tydzień, a ponieważ to było jeszcze przed kryzysem, to nie znikały wcale tak szybko. Chodziłam po galeriach, dzwoniłam i nikt nie chciał się ze mną spotkać. W Nowym Jorku był taki szpan, że trzeba było pokazać, jaki jesteś superzajęty, i każdy mówił: „Zadzwoń za miesiąc". Jak było bardzo dobrze, to: „Zadzwoń za trzy tygodnie". Jak już miałam umówione spotkania, to chodziłam do dwóch, trzech galerii dziennie i oglądałam wszystko – jak robią dokumentacje, jak pracują z artystami, z kim pracują… Może dlatego, że było to takie „niedźwiedzie mięso", tak dużo się wtedy nauczyłam. Byłam sama. Trochę pomagała mi Valerie, której bardzo wiele zawdzięczam. To, że poznałam Mary Boone, nie znaczyło, że ona ruszy palcem.

Pracując już w CSW, współpracowała pani z Kim Levin.

Kim, która była prezeską AICA i pisała do „Village Voice", poznałam trochę później. Kim Levin miała listy wszystkich otwarć, które odbywały się zwykle w piątki i w soboty. Chodziła na wszystkie wystawy, które kolejno odznaczała w notesie, a potem o nich pisała. Wiele lat później zrobiono wystawę tych jej galeryjnych

Mary Kelly i Milada Ślizińska na wystawie *Words Are Things*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2008, fot. Mariusz Michalski; dzięki uprzejmości artystki

David Hammons na wystawie *Real Time*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2000, fot. Mariusz Michalski; dzięki uprzejmości artysty

list i notesów. Oprócz Valerie Smith i Kim Levin dużo zawdzięczam Magdzie Sawoń. Znałam Magdę jeszcze z Warszawy, w Nowym Jorku założyła galerię Postmasters. Na początku lat 80., czyli w najgorszym dla Polski czasie, Magda powiedziała: „Będę miała galerię w Nowym Jorku". I miała! W Ameryce zaczynała od tego, że sprzedawała buty, a potem miała liczącą się galerię w East Village, które wtedy było ważnym miejscem na mapie sztuki. Potem w Soho i w Chelsea, teraz jest w TriBeCe. Postmasters liczy się do dzisiaj.

Wielokrotnie wykorzystywała pani te wszystkie kontakty podczas pracy w Zamku Ujazdowskim.

Powiem szczerze, że te kontakty były dopiero początkiem budowania sieci kontaktów. Pamiętam, że poznałam od podszewki galerię Barbary Gladstone, ale to nie znaczy, że Barbara Gladstone ze mną rozmawiała. To nawet nie znaczy, że Richard Flood, który był wtedy dyrektorem Galerii Gladstone, w ogóle ze mną rozmawiał. Po prostu pozwolono mi zobaczyć, jak ta galeria funkcjonuje.

To ciekawe, że wbrew etosowi Wiesława Borowskiego kierującego niekomercyjną, finansowaną z państwowych pieniędzy Foksal tak bardzo zainteresowała się pani galeriami komercyjnymi, umocowanymi w zupełnie innym kontekście ekonomicznym, instytucjonalnym...

Galerie nowojorskie działały w innym kontekście, ale Foksal zawsze w sensie jakości pracy funkcjonowała jak galeria komercyjna, chociaż nią nie była. Paradygmatem dla Foksal były ważne galerie komercyjne. Nawet jeśli Wiesław nie znał instytucji amerykańskich, to dobrze znał galerie niemieckie czy brytyjskie.

Czym zatem różnił się sposób pracy galerii polskich, na przykład Foksal, a tych, które zobaczyła pani w Stanach?

Myślę, że galerie takie jak Foksal czy Galeria Dłużniewskich pracowały w ciepły, osobisty sposób. Galerie amerykańskie to był biznes. Byłam przyzwyczajona do tego, że galeria ma bezpośredni kontakt z artystą, którym dzieli się z wszystkimi. Tymczasem uzyskanie kontaktu z artystą od galerii nowojorskiej było niemożliwe. W czasie pierwszego wyjazdu spotkałam się z tylko z Lawrence'em Weinerem, którego znałam jeszcze z Polski.

Kontakt z artystą był fundamentalnym elementem pracy także w CSW.

Nie robiliśmy wystaw, które były najprostsze, czyli siada iluś „researcherów", szukają prac „pod temat", robimy zbiorówkę z artystami, których sobie „wygooglowaliśmy" i wiemy, że ktoś „wielkim artystą jest". Potem tylko pożyczamy prace albo najlepiej przywozimy gotową wystawę – wieszamy, zdejmujemy i lecimy dalej. W Foksal nauczyłam się wykorzystywać słabe punkty i traktować je jako punkty mocne. Przecież ta galeria była malutka. Pamiętam, jak przyjeżdżali wielcy świata sztuki, wchodzili do naszej przestrzeni wystawowej i mówili: „No, dobrze, to teraz pokaż mi tę galerię". Ta galeria naprawdę miała tyle co nic, a jednocześnie mam wrażenie, że dla artystów ważny był bezpośredni kontakt i wystawy, które tam mieli. To, czego się nauczyłam i wydaje mi się konieczne dla kuratora, to umiejętność

Na Foksal nauczyłam się wykorzystywać słabe punkty i traktować je jako punkty mocne. Przecież ta galeria była malutka. Pamiętam, jak przyjeżdżali wielcy świata sztuki, wchodzili do naszej przestrzeni wystawowej i mówili: „No dobrze, to teraz pokaż mi tę galerię".

pracy z artystą i wzajemne zaufanie. W rozmowie ze Stachem Szabłowskim mówi pan: „Często zarzucano Zamkowi, że pracuje z artystami bez budżetu", a Stach odpowiada tak: „To prawda, ale oni przecież w tym uczestniczyli. Sam pracowałeś w Zamku i wiesz, że nie obiecywał on klasycznego, instytucjonalnego standardu. Twoja była mentorka, Milada, dokonywała cudów, żeby ukryć przed międzynarodowymi gwiazdami rzeczywisty charakter tego miejsca, zamaskować jego prawdziwe oblicze i stworzyć iluzję, że jesteśmy w normalnym, globalnym muzeum. Nawet jej się to udawało". Absolutnie nie chodziło o udawanie globalnego, normalnego muzeum. Zapraszałam ważnych artystów, bo wydawało mi się to istotne dla programu Zamku. Uważałam, że albo nasza instytucja będzie miała poważny program, albo będzie jak w latach 80. A do zrealizowania poważnego programu potrzebny jest normalny standard pracy, który jesteśmy w stanie zapewnić. Naprawdę nie chodziło mi o coś nadzwyczajnego, tylko o to, żeby dział techniczny pracował jak dział techniczny – i tak się działo! Stworzenie takiej instytucji było ważne także dla polskich artystów, którzy funkcjonowali w dobrym kontekście. Jeżeli artysta jest zadowolony ze współpracy, jeżeli ma ciekawą wystawę i dobry katalog, to jest to najlepszą rekomendacją galerii. Duży tekst w „Artforum" może mieć mniejsze znaczenie niż to, co artysta opowie o współpracy z kuratorem i z instytucją.

Wydaje mi się, że to są dwie zupełnie różne sytuacje. Z jednej strony opisane przez panią wizyty „wielkich" w „małej" Galerii Foksal, a z drugiej praca z artystami w Zamku. Jeśli dopasowanie się do skali Foksal było przywilejem, o tyle szarpanie się ze skalą CSW bywało instytucjonalnym koszmarem i myślę, że tomiał na myśli Stach.

Widzę to inaczej.

Artyści ostatecznie mieli zapewnione warunki do pracy, ale trudno udawać, że CSW to MoMA.

Nie. Nasz program wcale nie był gorszy niż w MoMA.

Dużo mówiła pani o galeriach, jednak nie została pani galerzystką, tylko kuratorką. Skąd pani wiedziała, jak być kuratorem?

Zwłaszcza że to wcale nie był taki oczywisty zawód. Zastanawiam się, od kiedy termin „kurator" zrobił się modny i zaczął funkcjonować...

Ja zapytam raczej o to, kiedy pani zaczęła używać tego słowa?

Z całą pewnością pracując w Foksal, nikt z nas nie mówił, że jest kuratorem wystawy. Raczej myślało się o wystawie jako o wspólnej pracy.

Wobec tego w Instytucie Wzornictwa?

Tam byłam szefem Działu Wystaw. W tej chwili mogę o sobie powiedzieć, że byłam kuratorem i miałam współpracowników. Czy wtedy zauważyłam, że inni ludzie, których zapraszam do współpracy, nazywają siebie „kuratorami"? Chyba też jeszcze nie. W swoich wspomnieniach Wojtek [Krukowski] mówi: „Zatrudniałem kuratorów", ale to słowo pojawiło się w latach 90.

Kiedy wyjeżdżała pani za granicę z różnych okazji, to spotykała pani galerzystów, artystów, kolekcjonerów, a kuratorów nigdy?

Często dyrektorzy instytucji spełniali też role kuratorów. Pamiętam, że kiedy bywałam w Anglii, zawsze jeździłam do muzeum w Oxfordzie. Tam dyrektorem i kuratorem był David Elliott. To muzeum w latach 70. robiło na mnie zawsze bardzo duże wrażenie dzięki temu, jak pracował Elliott. Dyrektor Kunsthalle Bern, Harald Szeemann, był w 1968 roku kuratorem legendarnej wystawy *When Attitudes Become Form*. Kiedy po raz pierwszy w życiu zobaczyłam na oczy kuratora? Nie wiem. Natomiast pamiętam, że kiedy poznałam Josepha Kosutha, jego żoną była Cornelia Lauf, która pisała doktorat o [Josephie] Beuysie. Kosuth był potwornie zazdrosny, że nie pisze o nim. Pamiętam, że pisała doktorat, ale bardzo chciała zostać kuratorem. Mieli dom we Włoszech i w tej małej miejscowości była niewielka restauracja. Kosuth dogadał się z właścicielem, że Cornelia będzie tam kuratorem wystaw. Dla niej to było bardzo ważne.

Jak doszło do tego, że zajęła się pani Działem Wystaw Międzynarodowych, a nie na przykład pracą z artystami polskimi?

Wojtek w pewnym momencie powiedział, że spotkał jakichś artystów z Chicago i chce zrobić wystawę zagraniczną. Wtedy powiedziałam: „Wojtek, nie wystarczy, żeby artysta był zagraniczny, żeby zrobić mu wystawę. Niech do tego będzie to jeszcze dobry artysta".

Co to dla pani znaczyło?

Znowu to, czego mnie zawsze uczono w Foksal – żeby pracować tylko z najlepszymi.

Chciałbym pomówić o pani metodzie pracy. To dość nietypowe dla kuratora, żeby znakomitą większość wystaw stanowiły pokazy indywidualne. Nawet jeśli pokazywała pani Gerharda Richtera, Anriego Salę, Davida Macha, Nedka Solakova czy Pipilotti Rist, to tylko na solówkach.

Współpracowałam z innymi kuratorami przy wystawach, w których brało udział więcej osób. Miałam wtedy wrażenie, że zarówno ja, jak i ten drugi kurator za mało możemy dać artyście. Generalnie, artyści wcale nie lubią zbiorowych wystaw. To było jeszcze w tych czasach, kiedy artyści angażowali się w pracę sami, a nie przychodziły tylko paczki z pracami do powieszenia. Mam wrażenie, że to, że Zamek był w budowie, że właściwie nie istniał i można było robić prace *site-specific*, było jego niezwykłą siłą. Wystawy artystów, o których pan mówi, były specjalnymi projektami dla Zamku Ujazdowskiego.

Z naszych rozmów z pracy pamiętam pani sceptyczny stosunek do wystaw problemowych. Tak, jakby były kuratorskimi uzurpacjami...

Myślę, że takie wystawy mogą być uzurpacjami, natomiast mam wrażenie, że wystawy zbiorowe, które robiłam na początku lat 90. – zarówno *Wealth of Nations*, jak i *Translation* – zakładały inną pracę kuratora niż dziś. To było raczej postawienie na pewien potencjał artystów, ich możliwości intelektualne. Czasem to wychodziło, czasem nie, ale w tych wczesnych wystawach, mam wrażenie, to nie była jeszcze uzurpacja. W późniejszym czasie wystawy zbiorowe były już coraz częściej pokazywaniem gotowych prac „na temat". Pamiętam, że gdy powstawał pierwszy projekt Manifesta, dostałam propozycję kuratorowania wystawy w jego ramach. Tematem miała być „Europa". Odmówiłam i powiedziałam, że krępuje mnie narzucenie tematu artyście. Wydaje mi się, że raczej należy zostawić wolną rękę twórcom i skoncentrować się na tym, co oni w tym konkretnym momencie chcą powiedzieć czy pokazać.

Czasem jednak się pani uginała, tak jak chociażby przygotowując wystawę na rocznicę Zachęty?

To było wyzwanie, *mission impossible*. „Polityka" przeprowadziła ranking wśród polskich krytyków, który dotyczył zarówno najważniejszych postaci sztuki światowej, jak i polskiej w XX stuleciu. Anda Rottenberg zrobiła wystawę dotyczącą Polski, a ja zapytałam, dlaczego nie zrobi wystawy dotyczącej sztuki międzynarodowej? Powiedziała, że to jest po prostu niemożliwe, tego się nie da zrobić. Wtedy mnie to zainteresowało. Wystawa dotyczyła klasyków XX wieku i osobiście uważałam, że w takiej wystawie powinny uczestniczyć kobiety artystki, powinny być fotografia i nowe media. W sumie wybory krytyków były bardzo oczywiste: między innymi Picasso, Malewicz, Duchamp, Beuys, Warhol, Brancusi, Mondrian. Miałam pięć miesięcy na wypożyczenie ich prac z kolekcji muzealnych, ale udało się.

Jak pani słyszy, że coś jest niemożliwe, to zaczyna panią to interesować?

Muszę mieć trochę nie po kolei w głowie.

Praca była tak intensywna, że w pewnym momencie z galerii odwoziła panią karetka...

Miałam zgodę Wojtka Krukowskiego, że mogę nad tym projektem pracować w Zamku, bo trzeba było pracować na okrągło. Moją współpracownicą ze strony Zachęty była Hanka Wróblewska, z którą znakomicie się pracowało. I to z Zamku zabrała mnie karetka, bo jakoś puściły mi nerwy, pierwszy i jedyny raz. Wynieśli mnie na krześle, pan w karetce zapytał: „Czy życzy sobie pani na sygnale?". Powiedziałam, że tak, i pojechaliśmy.

Praca kuratorska polega na spalaniu się?

Raczej na dużej dawce adrenaliny. Józek mówił mi o tym przy różnych wystawach. Na przykład przy wystawie Kosuth–Kabakov, nad którą bardzo trudno się pracowało, powiedział mi: „Słuchaj, Milada, ta wystawa to osiem miesięcy z twojego życia mniej". I coś w tym jest. Jak patrzę na różnych ludzi, którzy robią wystawy, to albo to robisz na pełnych obrotach, albo wcale...

Rozmowa zrealizowana została w ramach stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Materiały archiwalne pochodzą ze zbiorów prywatnych Milady Ślizińskiej oraz artystów. Redakcja dołożyła wszelkich starań, aby dotrzeć do wszystkich zainteresowanych i uzyskać ich zgodę na publikację.

Fot. Tadeusz Rolke

Przemysław Branas

Kanapka, folia aluminiowa, spleśniały chleb

Przemysław Branas

W obawie przed złem świata buduje sobie schrony, instalacja kuchenna na aluminium, złomiarz.

Do instalacji kuchennej wykonanej z folii aluminiowej zaprosiłem Jarosława, który zajmuje się zbieraniem złomu.

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

POLSKA

Białystok

Galeria Arsenał
Nikita Kadan, *Kości się przemieszały*
25 sierpnia – 29 września 2016

Ciprian Muresan, *O marionetkach i ludziach*
25 sierpnia – 29 września 2016

Sergey Shabotin, *Praktyki podporządkowania*
2 września – 30 października 2016

Mirosław Bałka, Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy*
25 listopada 2016 – 5 stycznia 2017

Bielsko-Biała

Galeria Bielska BWA
9. Wystawa Kuratorska Bielskiej Jesieni
29 października – 26 grudnia 2016

Bytom

CSW Kronika
Fakt nie zajścia pozostaje
24 września – 5 listopada 2016

Łukasz Skąpski, *Perfumy*
19 listopada 2016 – 7 stycznia 2017

Częstochowa

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

Gdańsk

CSW Łaźnia
Katerina Mistal, *Wytyczanie granic (Mapping Europe)*
18 listopada 2016 – 15 stycznia 2017

Festiwal Narracje 8
Królestwo 60,8 m n.p.m.
21–22 października 2016

Gdańska Galeria Miejska
Zuza Golińska, *Common Ground*
26 sierpnia – 23 września 2016

Anka Leśniak
28 września – 6 listopada 2016

Archiwum Matts Gallery
14 października 2016 – 12 lutego 2017

Kolonia Artystów
Patrycja Orzechowska
6–30 października 2016

Mateusz Pęk
15 października – 6 listopada 2016

Gizela Mickiewicz
3–23 grudnia 2016

Katowice

BWA Katowice
Kolekcja Atelier 340 Museum
16 września – 23 października 2016

Muzeum Śląskie
Dani Karavan
17 września 2016 – 30 lipca 2017

Kraków

Art Agenda Nova
Sławek ZBIOK Czajkowski, *Liberations / Wyzwolenia*
14 października – 18 listopada 2016

Bunkier Sztuki
Węże, sztylety i płatki róży
16 września – 11 grudnia 2016

Anna Zaradny, *RONDO ZNACZY KOŁO*
16 września – 11 grudnia 2016

Cricoteka
Schlemmer / Kantor
14 października 2016 – 15 stycznia 2017

Henryk
Zespół Pieśni i Tańca Henryk
24 września – 8 października 2016

Księgarnia | Wystawa
Amanda Wieczorek, *Dietroit*
23 września – 23 października 2016

Międzynarodowe Centrum Kultury
Koszycka moderna
16 września – 27 listopada 2016

MOCAK
Jarosław Kozłowski, *Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965–1980*
20 października 2016 – 2 kwietnia 2017

Daniel Spoerri, *Sztuka wyjęta z codzienności*
20 października 2016 – 2 kwietnia 2017

Widna
Przemek Krzakiewicz, *Natłok*
27 października – 15 grudnia 2016

Lublin

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

Galeria Labirynt
Communis – renegocjacje wspólnoty
17 września – 30 października 2016

Łódź

Atlas Sztuki
Stefan Gierowski
16 września – 16 października 2016

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

Muzeum Sztuki
Notatki z podziemia
22 września 2016 – 15 stycznia 2017

Grupa ZERO 61
7 października 2016 – 8 stycznia 2017

Muzeum Rytmu
5 listopada 2016 – 5 marca 2017

Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności
18 listopada 2016 – luty 2017

Nowy Sącz

BWA Sokół
Intermarium
30 września – 4 grudnia 2016

Opole

Galeria Sztuki Współczesnej
Salon jesienny
1 września – 25 września 2016

Wall Signs
13 października – 17 listopada 2016

Orońsko

Centrum Rzeźby Polskiej
Tony Cragg, *Rzeźba*
11 czerwca – 30 października 2016

Poznań

Galeria Ego
Bartek Otocki, *Symptomy*
10 września – 8 października 2016

Włodzimierz Jan Zakrzewski, *Kolory szumu*
14 października – 25 listopada 2016

Galeria Piekary
Godzina Trzech Wiedźm
7 października – 10 listopada 2016

Andrzej Bereziański, *Kontestacje rzeczywistości*
18 listopada 2016 – 5 stycznia 2017

Galeria pf
Agnieszka Brzeżańska, Michael Par, *Eclipser*
20 września – 16 października 2016

Rodríguez Gallery
Michał Smandek, *Napamiętanie*
20 września – 22 października 2016

Radom

MCSW Elektrownia
Jenny Brockmann, *Widzialne i doświadczalne*
20 sierpnia – 16 października 2016

Słupsk i Ustka

Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej
Apologia przypadkowości
7 lipca – 30 września 2016

Sopot

PGS Sopot
Andrzej Lachowicz powiedział: zrób mi wystawę przedśmiertną
15 września – 23 października 2016

Magia kwadratu
7 października 2016 – 29 stycznia 2017

Szczecin

Trafostacja Sztuki
Aleksandra Zielińska
10–30 września 2016

Adrian Kolarczyk
7–28 października 2016

Magdalena Łazarczyk
4–25 listopada 2016

Zona Sztuki Aktualnej
AIRBNB MODE. Środkowoeuropejska sztuka młodego i średniego pokolenia wobec najnowszych zjawisk kulturowych
6 października – 25 listopada 2016

Tarnów

BWA Tarnów
Aleksandra Bujnowska, *Zielono-czarny*
19 września – 16 października 2017

Sprawna ręka. Chlanda/Kupferman
8 grudnia 2016 – 29 stycznia 2017

Toruń

CSW Znaki Czasu
Kości wszystkich ludzi
23 września – 13 listopada 2016

Galeria Miłość
Tytus Szabelski
19 listopada – 18 grudnia 2016

Galeria Sztuki Wozownia
Magda Węgrzyn, *Blue Mountains Rediscovered*
16 września – 9 października 2016

Anna Baumgart, *Terytorium Komanczów*
14 października – 20 listopada 2016

Warszawa

BWA Warszawa
Karol Radziszewski, *Ali*
23 września – 29 października 2016

CSW Zamek Ujazdowski
Przemysław Branas
15 września – 9 października 2016

Duchy wspólnoty
22 września 2016 – 8 stycznia 2017

Bartosz Kokosiński
10 listopada – 4 grudnia 2016

Slavs and Tatars, *Instancja litery*
18 listopada 2016 – 19 lutego 2017

Fundacja Archeologii Fotografii
LUX
23 września –14 października 2016

Fundacja Arton
Arton Review – Wokół Formy Filmowej
9–17 września 2016

If you don't know me by now, you will never never never know me
23 września – listopad 2016

Video Killed the Radio Star – Warsztat Formy Filmowej
4 listopada 2016 – styczeń 2017

Fundacja Galerii Foksal
Artur Żmijewski, *Kolekcja*
23 września – 11 listopada 2016

Sharon Lockhart
19 listopada 2016 – 5 stycznia 2017

Fundacja Profile
Irenka Kalicka, *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*
23 września – 5 listopada 2016

Galeria Dawid Radziszewski
Artyści z Boreliozą
23 września – 29 października 2016

Galeria Foksal
MIEJSCE. Poza miejscem
16 września – 18 listopada 2016

Galeria Opera
Edward Dwurnik
11 listopada 2016 – 8 stycznia 2017

Galeria Stereo
Bill Jenkins, *Substation 6*
23 września – 29 października 2016

Galeria Studio
Po wiecu
24 września – 25 listopada 2016

Griffin Art Space
Disappointment Island
23 września – 29 października 2016
we współpracy z Galerią Stereo

Ćmy, kraby, fluidy
12 października – 30 listopada 2016
we współpracy z Centrum Sztuki WRO

Hestia Pawilon Sztuki
Marcin Grzęda, *Słownik pojęć*
13 października – 13 listopada 2016

Maciej Niemojewski,
These Places
15 listopada – 4 grudnia 2016

Kasia Michalski Gallery
Rafał Dominik, *Po ludziach, przed robotami: Top 10 mało znanych historii*
23 września – 17 listopada 2016

Le Guern
Zuza Ziółkowska-Hercberg, *Zmienna niewiadoma*
23 września – 26 listopada 2016

lokal_30
Filip Berendt / Ewa Juszkiewicz / Katya Shadkowska, *Syndrom Gauguina*
23 września – 19 listopada 2016

Monika Powalisz / Mateusz Szczypiński, *Paper Queen*
25 listopada 2016 – 4 lutego 2017

Miejsce Projektów Zachęty
Alicja Dobrucka, *I like you, I like you a lot i inne*
19 sierpnia – 16 października 2016

Eksperyment łysogórski 50 lat później
21 października 2016 – 1 stycznia 2017

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego
Hanna Rechowicz, *Aranżacja rzeźb Bolesława i Marii Cybisów oraz inne prace ogrodowe*
2–23 października 2016

Muzeum Sztuki Nowoczesnej
Na końcu języka.
Performans i wojna słów
21 września – 30 października 2016

Warszawa w Budowie 8
Wreszcie we własnym domu.
Dom polski w transformacji
8 października – 30 listopada 2016

Szalona Galeria
10 listopada 2016 – 8 stycznia 2017

NOT FAIR
22–25 września 2016

Piktogram
Zuzanna Czebatul, *Ellipsism*
23 września – 12 listopada 2016

Pola Magnetyczne
Wiktor Gutt / Waldemar Raniszewski, *Kultura Niszcząca*
23 września – 19 listopada 2016

Raster
Peter Puklus, *The Epic Love Story of a Warrior*
27 sierpnia – 12 listopada 2016
Rafał Bujnowski
23 września – 12 listopada 2016

Warsaw Gallery Weekend 2016
23–25 września 2016

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
Bogactwo
26 sierpnia – 23 października 2016

Jarosław Kozakiewicz / Krzysztof Wodiczko, *Rozbrojenie kultury. Projekt Instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen im. Józefa Rotblata*
7 października – 27 listopada 2016

Festiwal The Artists
15 października 2016

Wrocław

BWA Wrocław
12. Konkurs Gepperta,
A Ty co zrobisz dla malarstwa?
14 października – 11 grudnia 2016

Postęp prac
28 października – 8 stycznia 2017

MWW Muzeum Współczesne Wrocław
Epilog
7 października – 30 października 2016

Zbigniew Geppert, *Konstruktywizm to problem, a nie estetyka*
21 października – 5 grudnia 2016

Pawilon Czterech Kopuł
Kolekcja sztuki światowej E. Marxa z Hamburger Bahnhof
19 sierpnia 2016 – 22 stycznia 2017

WRO Art Center
Metabolizm antropocenu
13 lipca – 4 grudnia 2016

Zielona Góra

BWA Zielona Góra
Sztuka w Zielonej Górze 1945–2016
2 września – 7 października 2016

Witek Orski, *Fałda*
4 listopada – 27 listopada 2016

Aleksandra Kubiak,
Śliczna jesteś Laleczko
16 grudnia 2016 – 8 stycznia 2017

EUROPA ŚRODKOWO-WSCHODNIA

BIAŁORUŚ

Galeria ŷ
Z kolekcji Galerii Arsenał w Białymstoku
6 września – 4 października 2016

Buillon Group
10 listopada – 1 grudnia 2016

CZECHY

Brno

Moravská galerie
Adéla Svobodová, *Antiobject*
17 czerwca – 30 października 2016

Magnus Art
2 grudnia 2016 – 19 marca 2017

Ostrawa

Plato
Markéta Vaňková, *Probably in the Field*
14 września – 24 grudnia 2016

Jana Kalinová, *Reduction*
26 września – 2 października 2016

Maix Mayer, *Barosphere 2*
20 października – 24 grudnia 2016

Praga

FUTURA
Martin Zet
23 września – 27 listopada 2016

Galerie hlavního města Prahy
Radek Brousil
21 września 2016 – 22 stycznia 2017

Alena Kotzmannová
19 października 2016 – 29 stycznia 2017

Jan Merta
2 listopada 2016 – 12 marca 2017

Hunt Kastner Gallery
When Textiles Become Form
3 września – 22 października 2016

MeetFactory
Laughter and Forgetting
8 września – 13 listopada 2016

Ivan Svoboda, *Ice Age*
13 października – 17 listopada 2016

Národní galerie
Against Nature: Young Czech Art Scene
5 października 2016 – 15 stycznia 2017

STARTPOINT 2016 – Prize for European Art Academy Graduates
5 października 2016 – 8 stycznia 2017

THIRD MIND. Jiří Kovanda and the (Im)Possibility of Collaboration
5 października 2016 – 10 stycznia 2017

SVIT
Lukáš Jasanský, Martin Polák,
He Calls Himself Topáš
wrzesień–październik 2016

Alexander Wolf
listopad–grudzień 2016

ESTONIA

Talin

Eesti Kunstimuuseum / Art Museum of Estonia
Raul Rajangu, *Soviet Midnight*
16 września 2016 – marzec 2017

Neeme Külm / Krista Mölder / Taavi Talve, *Between the Archive and Architecture*
17 września 2016 – styczeń 2017

LITWA

Wilno

Siuolaikinio meno centras / Contemporary Art Centre
The Morality Reflex
2 września – 19 października 2016

Anachronikos
9 września – 19 października 2016

Kitty Kraus / Martin Ebner, *Mundane Rhetorics*
16 września – 19 października 2016

Galerija Avartai
Krišs Salmanis / Julijonas Urbonas
6 września – 15 października 2016

ŁOTWA

Ryga

Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs/ Latvian Centre for Contemporary Art
Jānis Noviks / Linda Vigdorčika,
Synthetic Bio
13 października – 18 listopada 2016

Sculpture Quadrennial Riga 2016
Conservatism and Liberalism
10 września – 28 października 2016

Survival Kit 8
Acupuncture of Society
8–25 września 2016

kim? Contemporary Art Centre
Edgars Gluhovs
2 września – 16 października 2016

Daiga Grantina
2 września – 16 października 2016

NIEMCY

Recklinghausen

Muzeum Jerke
Ryszard Grzyb, *I roześmiały się do mnie opary barw*
17 września – 8 października 2016

ROSJA

Moskwa

Garage Museum of Contemporary Art
Francisco Goya / Sergei Eisensten / Robert Longo, *Proof*
30 września 2016 – 5 lutego 2017

Neue Slowenische Kunst, *From Kapital to capital*
30 września – 9 grudnia 2016

Multimedia Art Museum
Pino Pinelli
21 września – 23 października 2016

Alexander Rodchenko
24 września – 13 listopada 2016

Igor Moukhin
14 listopada – 5 lutego 2017

RUMUNIA

Bukareszt

Muzeul National de Arta Contemporana / National Museum of Contemporary Art
Normality, such a brutal word!
7 lipca – 6 października 2016

Tranzit
Vlad Brateanu, *Mail Merge*
7–16 października 2016

Adelina Ivan, Nicoleta Moise
10 listopada – 9 grudnia 2016

SŁOWACJA

Bratysława

Galéria Plusmínusnula
Jakub Šimčik
14 października – 11 listopada 2016

Krokus Galéria
Lucia Nimcová / Sholto Dobie
listopad–grudzień 2016

Kunsthalle Bratislava
Esther Stocker, *From the Future*
30 września – 20 listopada 2016

Slovenská národná galéria
Dream x Reality. Art & Propaganda 1939–1945
21 października – 27 lutego 2017

UKRAINA

Charków

COME in Gallery
Daria Titarenko
14–28 września 2016

Andiy Khir, *Superstitions*
5–28 października 2016

Donieck

IZOLATSYA
Sugar Democracy
22 września – 30 października 2016

WHO CARES?
3 listopada – 11 grudnia 2016

Kijów

Central House of Artists
Sensitivity
2–25 września 2016

Pinchuk Art Centre
Sasha Kurmaz
10 września – 13 listopada 2016

PARCOM
15 października 2016 – 8 stycznia 2017

Shcherbenko Art Centre
Tatiana Kartasheva, *Initiation*
7–24 września 2016

WĘGRY

Budapeszt

Ludwig Museum
Young Poland
30 września – 4 grudnia 2016

The Wild West. A History of Wrocław's Avant-Garde
1 października – 27 listopada 2016

Molnár Ani Galéria
Ekaterina Shapiro-Obermair, *Double Bind*
28 września – 25 listopada 2016

Péter Mátyási
30 listopada 2016 – 28 stycznia 2017

Műcsarnok
Jenő Szervátiusz / Tibor Szervátiusz, *Two sculptors, two generations*
27 czerwca – 16 października 2016

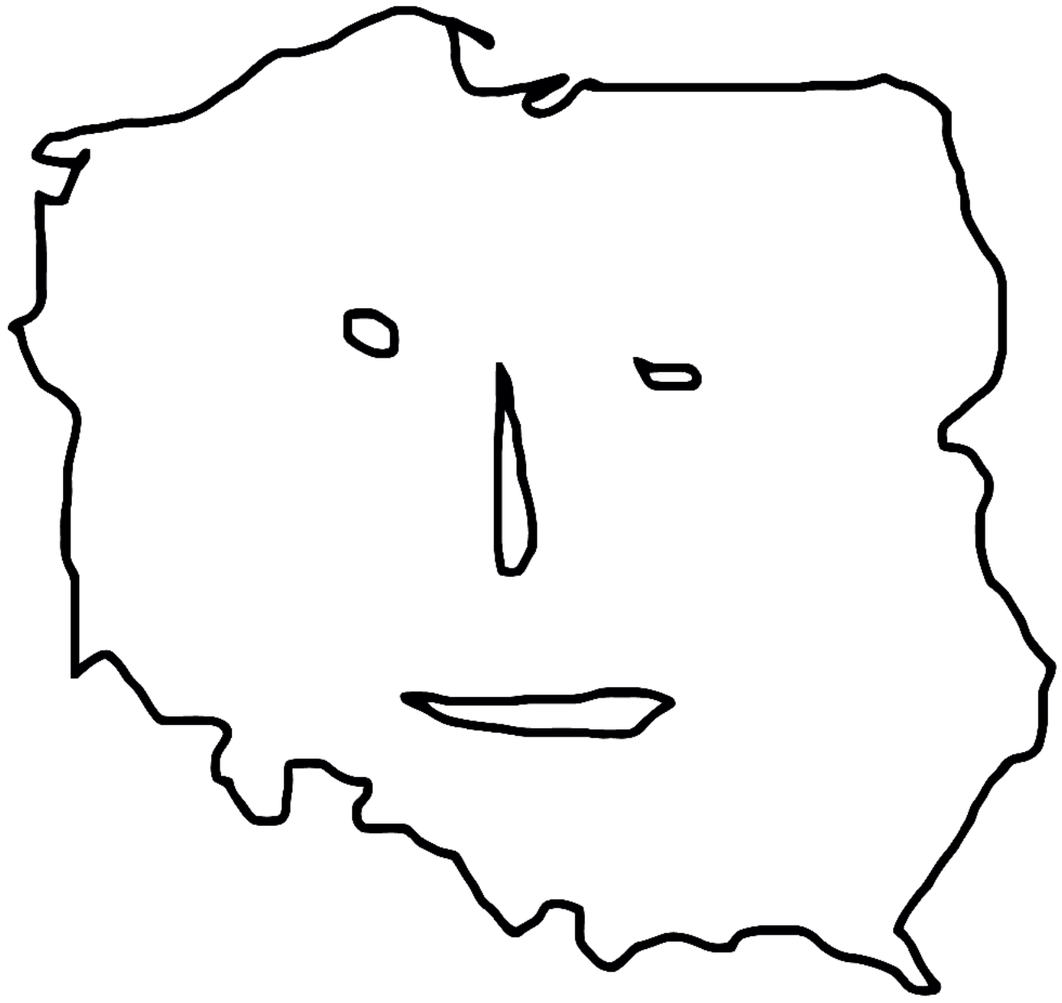
Platán Galéria
After Eden
25 sierpnia – 21 września 2016

Jet lag
29 września – 10 listopada 2016

Trapéz
Christoph Girardet
30 września – 4 listopada 2016

László Lakner
10 listopada – 30 grudnia 2016

Piotr Urbaniec



RECENZJE

152 **Julita Wójcik, *Bez widoków,*** tekst: Jakub Knera

154 **Grzegorz Klaman, *Polonia,*** tekst: Łukasz Musielak

157 **Krzysztof M. Bednarski, *Gravity. Tymoteuszowi Karpowiczowi;***
Krzysztof M. Bednarski, *Ubi sunt? / Gdzie oni są?,*
tekst: Waldemar Baraniewski

161 ***Eco Expanded City* w ramach projektu**
„Miasto przyszłości / laboratorium Wrocław”,
tekst: Agnieszka Wolny-Hamkało

163 **Rafał Bujnowski, *Maj 2066,*** tekst: Jakub Banasiak

165 ***Tekst i jego wykonanie,*** tekst: Łukasz Białkowski

167 ***Kiedy znów będę mały?,*** tekst: Karolina Plinta

169 **IRWIN, *Planting Seeds,*** tekst: Natalia Cieślak

171 **Zuzanna Janin, *Biała Kruk,*** tekst: Martyna Nowicka

173 **Max Ernst, *Sny ornitologa,*** tekst: Arkadiusz Półtorak

176 ***Stosunki pracy. Z międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Współczesnego Wrocław,***
tekst: Marcin Ludwin

179 **Alternativa 2016, *Uszczerbki i straty,*** tekst: Daga Ochendowska

182 **Tony Cragg, *Rzeźba,*** tekst: Piotr Kosiewski

184 **Leon Tarasewicz,** tekst: Aleksandra Goral

186 **25. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie,**
Plakat – remediacje, tekst: Agata Pyzik

188 ***Nowe ilustracje,*** tekst: Jakub Bąk

190 ***Wykrój. Miasto. Tarnów,*** tekst: Karolina Plinta

192 ***Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978,***
tekst: Piotr Policht

194 ***pany chłopy chłopy pany,*** tekst: Piotr Policht

197 ***Z archiwum Galerii Studio,*** tekst: Jakub Banasiak

199 **VIII Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto 2016,**
tekst: Agata Trzebuchowska

201 ***Zuzanna Ginczanka. Tylko szczęście jest prawdziwym życiem,***
tekst: Magdalena Ujma

203 **Marta Czyż, Julia Wielgus, *W ramach wystawy,***
tekst: Adam Mazur

204 ***Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana,***
tekst: Piotr Kosiewski

Julita Wójcik, *Bez widoków*

Gdańska Galeria Miejska
kuratorka: Patrycja Ryłko
13 maja – 3 lipca 2016

Julita Wójcik, *Manufaktura*, 2013;
dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

Chociaż działalność Julity Wójcik powszechnie kojarzy się przede wszystkim z *Obieraniem ziemniaków* z 2001 roku i *Tęczą*, na wystawie *Bez widoków* nie ma po nich śladu. Na szczęście, bo ekspozycja w Gdańskiej Galerii Miejskiej koncentruje się na ukazaniu bogatego archiwum jej dorobku czy też oddolnej działalności, w znaczącej mierze będącej wypowiedzią na tematy polityczne, ale też komentarzem do sytuacji artysty w dzisiejszym systemie społeczno-ekonomicznym.

Za rok minie dekada od manifestu Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*, w którym zwrócił on uwagę na potrzebę zaangażowania sztuki w rzeczywistość na równi z polityką, religią i nauką, wyjście poza jej autonomię. W przypadku działalności Julity Wójcik trudno nie dostrzec konsekwencji w działaniu, którego celem jest przyjęcie właśnie takiej postawy. Czy to w wymiarze świadomościowym, poprzez działania wywołujące dyskusje, czy też dosłownie poprzez projekty poza przestrzeniami galeryjnymi – to zacięcie do lokowania działań w obszarze pozainstytucjonalnym jest widoczne już od *Mojego ogrodu* z 2000 roku, kiedy to na trawniku w Gdyni artystka założyła kilkumetrową rabatę kwiatową, którą starannie pielęgnowała i przy której urządzała pikniki, aż po wspomnianą *Tęczę*. Obie realizacje realnie zaistniały w przestrzeni miasta, ta druga długotrwale odbijając się szerokim echem w ogólnopolskiej dyskusji. Poza tą cechą są jeszcze dwie, które przekonują mnie w jej twórczości i szczególnie pociągają – społeczne zaangażowanie, ale też wykorzystywanie performansu (formy, która nie do końca do mnie przemawia) do realizacji poszczególnych przedsięwzięć.

Dziesięć z 15 prac pokazanych na wystawie *Bez widoków* to dokumentacje poszczególnych działań artystki od 2003 do 2013 roku, co już pokazuje, że monograficzna próba przeniesienie jej dorobku w przestrzeń ekspozycyjną nie jest łatwa, a w skali 1:1 wręcz niemożliwa. Istota akcji Wójcik ujawnia się tu i teraz, zyskuje cechy Benjaminowskiej sztuki auratycznej i oddziałuje tylko wtedy, gdy osobiście się w niej uczestniczy. Wójcik bezpośrednio angażuje się w swoje projekty, nie przygląda się poruszanym tematom z boku, tkwi w nich.

Widać to już przy wejściu do galerii, gdzie znalazła się dokumentacja przeprowadzonej w 2006 roku w Budapeszcie akcji *Prognoza pogody*, w ramach której artystka zachęcała mieszkańców do głosowania na pogodę. W tym przypadku wideo uzupełnione jest komentarzem artystki, dzięki czemu powstaje narracja budująca opowieść. Wójcik opowiada o swoim projekcie z uniesieniem w głosie, w sposób przypominający propagandowe filmy przepełnione radością demokracji, tyle że ona robi to z pewnym przekąsem. Co z tego, że głosujemy, skoro na nic – tak samo jak na pogodę – nie mamy wpływu? To wrażenie niemocy na ekspozycji *Bez widoków* będzie powracać.

Polityczny wydźwięk ma *Mrówkopoly* – gra planszowa poświęcona przemytnikom z granicy polsko-ukraińskiej czy *Transatlantyk* mówiący o emigracji, w którym widzimy, jak Wójcik wypływa z gdyńskiego portu na podróżnych walizkach. Teraz te prace, w 2016 roku, z powodu kryzysu uchodźczego czy ponownego objęcia władzy przez Prawo i Sprawiedliwość (jak w 2006 roku), zyskują nowy kontekst. Są aktualne – co cieszy z powodu ich trwałości i ponadczasowości, ale nie zachwyca z racji obecnej sytuacji politycznej.

Jednak najwięcej uwagi przykuwają projekty skoncentrowane na sytuacji artystów i to z nimi najsilniej wiąże się temat wystawy. *Bez widoków* znaczy tyle, co bez perspektyw, bez nadziei na lepsze jutro. To z nimi powiązane są bezpośrednio *Bezwidokówki* – szare, kartonowe pocztówki z wypisanymi na nich błyskotliwymi hasłami, pierwotnie wysyłanymi do polskich galerii i zaprzyjaźnionych artystów. Znajdują się tam bardziej osobiste hasła, aktualne praktycznie w przypadku każdej grupy zawodowej: „Nie sądź, że ubezpieczenie zapewni ci spokojny sen”, „Chcesz mieć mieszkanie? Unikaj kredytu hipotecznego”, po te związane stricte z sektorem kultury: „Unikaj wiary w to, że publiczne środki należą do wszystkich” albo „Jeżeli mówią, że ważne są dla nich muzea, nie sądź, że myślą o sztuce”.

Wniosek płynie z tego jeden: perspektywa jest pesymistyczna – jednostka w starciu z systemem nie ma szans, jak również artystka w starciu z instytucjami publicznymi i urzędnikami. Tych pojedynków pomiędzy systemem a artystą – trybikiem w maszynie – jest wiele. *Muzealna rozgrywka* z 2008 roku to mecz tenisowy rozegrany przez Wójcik z Muzeum Narodowym w Warszawie, który artystka z kretesem przegrywa. *Wyścig na 3600 m2* z kolei pokazuje pęd za nowoczesnością i nieustannym rozwojem, co w obliczu konkursów grantowych dla instytucji i niekończącej się potrzeby nowatorstwa, której celem jest utrzymanie się na szczycie, zyskuje dodatkowy kontekst.

Autorka *Tęczy* nieustannie zaciera granicę między dziełem artystycznym a rzeczywistością. Komentuje, ale równie często żywo się angażuje, wykorzystując sztukę jako narzędzie. *Umowa o pracę* z 2012 roku to dokumentacja siedmiu podań wysłanych w święto pracy do wiodących polskich instytucji związanych ze sztuką. Artyści wszakże nie są zatrudnieni na etat

Julita Wójcik, *Wyścig 3600 ms2 (metrów sztuki do kwadratu)*, 2008; dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

w wielkich placówkach kulturalnych, więc z góry wiadomo, że starania będą skazane na porażkę. Ta samotność długodystansowca – tym razem artysty – jest także widoczna w pracy *Freelanserka*, która unaocznia, że w starciu z wielką machiną instytucji artyści zostają sami: bez stałego zatrudnienia, wsparcia, zabezpieczenia. Nie ma więc widoków na poprawę sytuacji.

Ta perspektywiczność, a w zasadzie jej brak, została podkreślona podczas wernisażu – Wójcik zamalowała białą farbą wszystkie szyby w galerii, potęgując jej niedostępność, niewidoczność, realnie tworząc „brak widoku". Żeby ją zobaczyć, trzeba wejść do środka. Nasuwa to też pytanie, na ile de facto zaangażowaną w losy artystów wypowiedź Wójcik można włączyć w publiczny dyskurs. Pomimo *Tęczy* czy działalności w Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej, wystawa jest przecież czymś zamkniętym w galeryjnym sześcianie. Ogląda się ją trochę jak w akwarium lub trochę jak w muzeum, jako eksponat i ciekawostkę. Rozprawa malarska i mecz z instytucją czy *Kąpielisko DPT Wigry* są nieco komiczne – uśmiecham się pod nosem, gdy oglądam ich dokumentację. Z drugiej strony mało artystów może liczyć na tak silny, społeczny *feedback* swoich prac jak Wójcik – ich siła powstaje jednak nie dzięki obserwacji, ale żywemu uczestnictwu. Chociaż ich oddźwięk nawet w tej pierwszej sytuacji jest wyjątkowy.

Ten performatywny charakter działań ma największe znaczenie – Wójcik wychodzi poza białe ściany galerii, a więc poza autonomiczne pole sztuki, wprowadzając akcję w szerszy kontekst znaczeniowy, rzuca ją w wir dyskursu. Zaciekle krytykuje instytucje, neoliberalny porządek, sprowadzający artystę w prosty sposób do roli wytwórcy, którego dorobek można łatwo policzyć za sprawą jasnego określenia, czym jest dzieło. Na przykład z perspektywy rynku najlepiej byłoby, gdyby było ono tylko obrazem – z czym (którym?) artystka walczy w *Rozprawie malarskiej* z 2008 roku. Jednocześnie w swoim działaniu nie jest pasywna, ale za każdym razem staje się aktywistką, czynnie zabierając głos: gra w tenisa, jest szermierzem, dryfuje w porcie, wysyła pisma, namawia do uczestnictwa w wyborach. Sztuka jest tu jedynie narzędziem, bo i trudno skwitować działalność Wójcik hasłem „artystka". Z drugiej strony może to właśnie jej sukcesywnie udaje się wcielać w życie postulat Artura Żmijewskiego, wyciągając środki artystyczne i sztukę z getta, aby wykorzystać ją do prowadzenia dyskusji na równi z polityką czy nauką? Nie łudziłbym się co do możliwości zmiany społecznej, ale z pewnością jest to realne działanie. Najlepiej doświadczyć tego na własnej skórze, w bezpośredniej akcji, tak jak działa artystka. Dokumentacje są tego namiastką, ale ukazują jej konsekwencję, nieustępliwość i upór, które nie gasną od kilkunastu lat.

Jakub Knera

Wójcik wychodzi poza białe ściany galerii, a więc poza autonomiczne pole sztuki, wprowadzając akcję w szerszy kontekst znaczeniowy, rzuca ją w wir dyskursu. Zaciekle krytykuje instytucje, neoliberalny porządek, sprowadzający artystę w prosty sposób do roli wytwórcy.

Grzegorz Klaman, *Polonia*

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
26 maja – 26 czerwca 2016

Grzegorz Klaman jest w polskiej sztuce postacią doskonale znaną. Rozpoczynał jako buntownik, którego działania zaliczono do „nowej ekspresji" lat 80. Po głośnych i kontrowersyjnych *Emblematach* pokazanych, *nomen omen*, w Sopocie, uznany został za jednego z najważniejszych przedstawicieli sztuki krytycznej lat 90. Jako jeden z nielicznych polskich twórców zainteresował się bio artem, widząc w nim ogromny potencjał krytyczny. Po 2000 roku podjął w swojej twórczości problematykę historii, pamięci, tożsamości narodowej i polityki. Zgodnie z aktualną ideą glokalności zaczął przekładać historyczne doświadczenia Gdańska na język ponadnarodowy, stając się twórcą najbardziej konsekwentnie problematyzującym ważny (nie tylko) dla europejskiej tożsamości mit Solidarności. Od samego początku był też organizatorem i animatorem życia artystycznego Gdańska, współtwórcą fenomenu Wyspy i reformatorem konserwatywnej ASP. Tyle moglibyśmy przeczytać w skróconej do minimum biograficznej nocie. Niestety, wydaje się, że od jakiegoś już czasu Klaman dzieli los swojego ulubionego bohatera Lecha Wałęsy. Został odczarowany i pomimo bezsprzecznych osiągnięć pozbawiony mocy oddziaływania.

O Klamanie ostatnio mówiło się przede wszystkim w kontekście zamieszania wokół Instytutu Sztuki Wyspa. Z Wyspy odeszła jego wieloletnia współpracowniczka Aneta Szyłak, pracownicy na łamach prasy wytoczyli pod adresem Klamana poważne zarzuty, a miasto – zawsze podejrzliwe i raczej nieprzychylne – po tym wszystkim, co zrobił dla Gdańska, nie pomogło mu przedłużyć umowy najmu na prowadzenie galerii na terenie Stoczni. Nawet Mikołaj Iwański, znany z krytyki władz miejskich i kapitału, na łamach internetowej wersji „Szumu" wyraził wobec Klamana w tak trudnej sytuacji wotum nieufności.

W całym tym zamieszaniu wokół Klamana organizatora zdecydowanie gubi się Klaman artysta. Oczywiście Klaman nadal tworzy sztukę i pokazuje ją podczas akcji, festiwali, na wystawach zbiorowych, a co jakiś czas, choć rzadziej, także indywidualnych. Jest nadal zaangażowany, wypowiada się na ważne tematy, a swoją działalność artystyczną traktuje niezmiennie poważnie. Jest przy tym stylistycznie konsekwentny, posiada własny alfabet wizualny i metodycznie rozwija narrację, prowadząc dialog nie tylko z rzeczywistością społeczno-polityczną, ale też z samym sobą. Jednak niewielu krytyków zwraca na to wszystko uwagę większą, niż wymaga tego podręcznikowa pozycja autora.

Podczas wernisażu *Polonii*, wystawy zorganizowanej w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Monika Małkowska, która pojawiła się nagle z nieplanowanym przemówieniem, chwaląc wystawę, jednocześnie dała do zrozumienia, że zatrzymała się w recepcji twórczości artysty gdzieś na końcówce lat 90. i słabo orientuje się w tym, co wydarzyło się w jego sztuce od tamtego czasu. Na łamach „Rzeczpospolitej" uznała nawet *Polonię* za „powrót mistrza". Nie jest to oczywiście żaden powrót. Zapewne Małkowska chciała w ten sposób zwrócić na artystę uwagę opinii publicznej i przy „powrocie" ustawić się w pozycji akuszerki. W efekcie potwierdziła jedynie stan rzeczy, o którym pisałem na początku. Nikt Klamanem artystą nie jest już dzisiaj specjalnie zainteresowany.

Do takiego wniosku prowadzi też sama wystawa *Polonia*. Aktualna, dosyć dobrze skomponowana, o przemyślanej architekturze, a ponadto potencjalnie bardzo kontrowersyjna przechodzi bez echa. Nie wywołała oburzenia, fali recenzji ani ogólnych dyskusji, niczyje uczucia religijno-narodowe nie zostały obrażone (a przynajmniej nikt głośno nie zgłaszał takich uwag). A przecież główna hiperrealistyczna instalacja na wystawie przedstawia naturalnych rozmiarów świnię z wytatuowaną koroną cierniową i sercem Jezusa oraz rozpoznawalnymi przez wszystkich Polaków religijno-narodowymi hasłami („Bóg Honor Ojczyzna", „Jezu ufam Tobie", „chwała bohaterom" i tym podobne), która jakby było tego mało, depcze polską flagę.

Owszem, flaga miała czarny pas dodany przez Klamana, a świnia trzymana była na łańcuchu przez sarmatę – przedstawiciela elity znienawidzonej przez prawy prosty lud. Trudno jednak wierzyć, żeby takie „niuanse" mogły coś zmienić w oczach obrońców dumy narodowej i wrogów „polityki wstydu", ale nigdy nie wiadomo – może autor został potraktowany przez władze jako promotor „dobrej zmiany"? W każdym razie odniosłem wrażenie, że kontrowersji trochę obawiała się Państwowa Galeria Sztuki. Reklamę w przestrzeni miasta ograniczyła do niezbędnego minimum, a w samej galerii informacja o wystawie pojawiła się dopiero w ostatnim dniu, krótko przed otwarciem. Obawy były na wyrost. Autobusy z młodzieżą wszechpolską do bogatego kurortu raczej nie przyjadą i nie będą pchać się na ostatnie piętro galerii. Przecież to tylko profesor Klaman z gdańskiej ASP zrobił sobie wystawę, która już w dniu otwarcia rozpływa się w cieniu wielkiego Kazimierza Sichulskiego.

Analiza historycznego zjawiska Stoczni Gdańskiej i Solidarności doprowadziła Grzegorza Klamana do przekonania, że rewolucyjne ideały Sierpnia '80 zostały zaprzepaszczone, a transformacja ustrojowa została przeprowadzona, mówiąc ogólnie, niezbyt dla społeczeństwa fortunnie. W konsekwencji beneficjentem nowego systemu stała się zdecydowanie zbyt wąska grupa ludzi, dystrybucja dóbr nie przebiega sprawiedliwie, nowe elity okazały się stare, wąskie i dumne, rozwarstwienie społeczne się pogłębia, szerzy się marginalizacja. Ktoś oczywiście musiał ponieść konsekwencje przemian, ale Klaman zdaje się bardziej wierzyć Slavojowi Žižkowi niż liberałom.

To są konstatacje w swojej istocie lewicowe, ale w obecnej rzeczywistości politycznej bliskie przede wszystkim diagnozom populistycznej prawicowej władzy, która uzasadnia nimi swoją misję. Niewykluczone, że wsparcie, jakie otrzymał Klaman od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, nie pozostaje z tym

Grzegorz Klaman, z cyklu *SOLIDARITY GUERILLA*, fotografia cyfrowa, 78 × 196 cm, 2016

powinowactwem bez związku (takiego wsparcia nie dostała na przykład Julita Wójcik, która krótko przed *Polonią* otworzyła bardzo ciekawą wystawę w Gdańskiej Galerii Miejskiej). Tym bardziej, że odczarowywanie mitu Lecha Wałęsy i problematyzowanie ruchu Solidarności, którym Klaman poświęcił w swojej pracy twórczej sporo uwagi (na przykład wystawa *Strażnicy doków* z 2005 roku), nieoczekiwanie sprzyja dzisiaj polityce nowej władzy, która podjęła próbę wymiany mitu Solidarności na mit Żołnierzy Wyklętych.

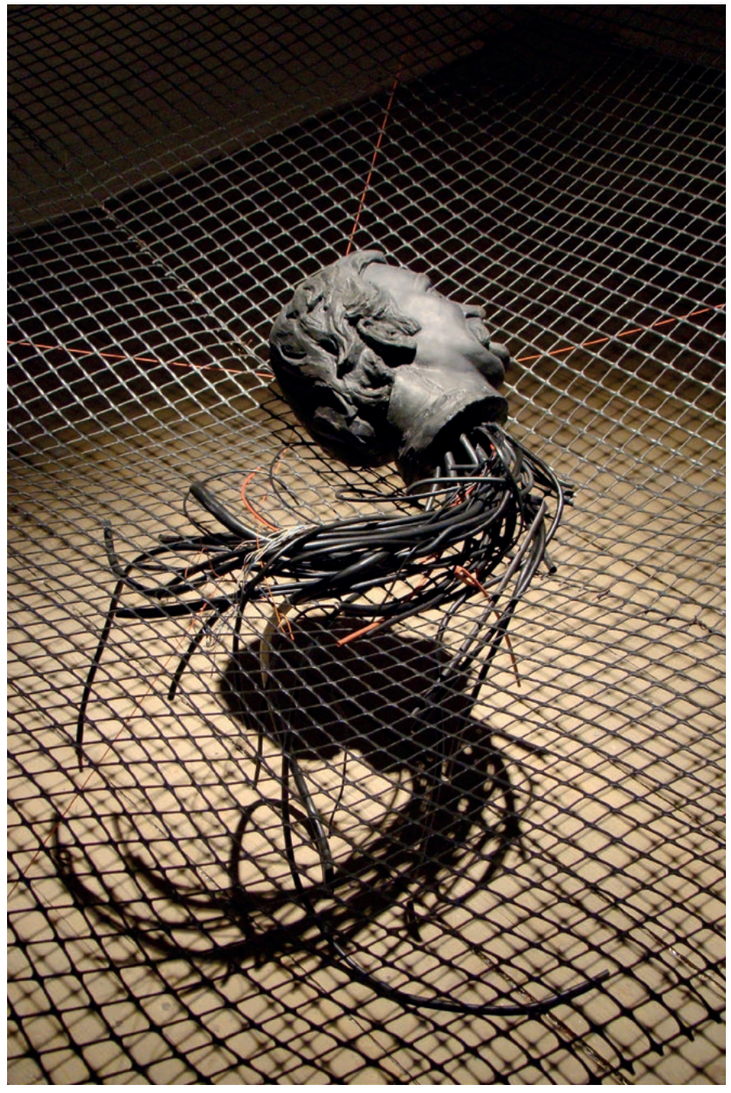
Klaman niejednokrotnie przestrzegał przed konsekwencjami niesprawiedliwie przeprowadzonej transformacji ustrojowej. Dzisiaj te konsekwencje coraz wyraźniej rysują się nam na horyzoncie. Jeśli wystawa *Rewolucja u bram* z 2015 roku posiadała jeszcze resztki wiary w możliwość pozytywnego i pokojowego rozwiązania problemów mocą trzeźwego argumentu, to *Polonia*, którą można traktować jako jej kontynuację, takiej wiary już ze sobą nie niesie. Jest wypowiedzią gorzką, przepełnioną zwątpieniem i bezradnością. Klaman pokazuje w niej świat apokaliptyczny, opustoszały i zwiotczały, świat rewolty, która nie została w Polsce przeprowadzona, kiedy był na nią czas, a teraz chce oszukać historię i powrócić zarazem jako tragedia i farsa.

Temat, jaki porusza *Polonia*, jest dzisiaj niezwykle aktualny i nośny. Jak na dłoni uwidaczniają się postępujące rozwarstwienie społeczne, eskalacja nastrojów nacjonalistycznych, rządy populistycznej władzy i upłynnianie się demokracji – jest o czym dyskutować. Niestety sama wystawa wzbudza bardziej estetyczną konsternację, niż angażuje w dyskusję. Dzięki Klamanowi w Sopocie mogliśmy poczuć się jak w muzeum figur woskowych w Międzyzdrojach.

Sarmata, jego świnia z mechanicznym krabem na plecach, który ujeżdża ją jak kowboj byka, oraz rebeliant przypominający Klamana ucharakteryzowanego na Freddy'ego Kruegera zostali zatrzymani w stopklatce jak makietowe postacie z inscenizacji wojennej. Wszystkich trzech, choć przede wszystkim dwóch pierwszych, obwieszono religijno-narodowo-kibolskimi symbolami niczym bożonarodzeniowe choinki. Zblazowani rebelianci z fotografii zamiast prowadzić rebelię, pozują na tle Stoczni Gdańskiej do dziewiętnastowiecznych pejzaży. Ich pojazd stoczniowy stoi na środku sali niczym eksponat z Muzeum Wojskowości, chyba próbując przekonać nas, że to nie żarty. Nad tym wszystkim

Z jednej strony musimy Klamanowi przyznać rację – taka właśnie jest nasza Polska. Wieśniacka, prząśna, „barokowa", kiczowata, skłócona, wewnętrznie sprzeczna, pełna chorych ambicji, hipokryzji i sztuczności. Z drugiej strony jednak zadajemy sobie nieuchronnie pytanie, czy rzeczywiście tak ciężka, przeładowana, bezpośrednia i dosłowna forma jest konieczna, żeby te treści celnie wyrazić?

Grzegorz Klaman, *Oto głowa zdrajcy,* 2015, guma, kable elektryczne, siatka poliestrowa, fot. Fotobank.PL/PGS



unosi się zawieszona w sieci głowa Lecha Wałęsy, z której szyi wystają obcięte kable. W bocznej sali jest jeszcze wyświetlane wideo składające się z prosto zmontowanych fragmentów *Lawy* Tadeusza Konwickiego (Wielka Improwizacja i obrzęd dziadów) i *Wesela* Andrzeja Wajdy. Jest też drugie piętro, już dużo bardziej minimalistyczne, chciałoby się powiedzieć, bardziej „galeryjne". Na ściany antresoli Klaman przeniósł sprayem dobrze nam znane antysemickie i nacjonalistyczne napisy („Won", „Polska dla Polaków", „Polska od morza do morza", „Czarna pamięć biała siła" i tym podobne), obok nich umieścił swojego czarnego sflaczałego orła, a na podłodze pozostawił słomę, która prawdopodobnie wypadła z butów sarmaty-chama bądź posypała się za biegnącą świnią. Wszystko to tworzy mieszankę doprawdy trudną do zniesienia.

Z jednej strony musimy Klamanowi przyznać rację – taka właśnie jest nasza Polska. Wieśniacka, prząśna, „barokowa", kiczowata, skłócona, wewnętrznie sprzeczna, pełna chorych ambicji, hipokryzji i sztuczności. Z drugiej strony jednak zadajemy sobie nieuchronnie pytanie, czy rzeczywiście tak ciężka, przeładowana, bezpośrednia i dosłowna forma jest konieczna, żeby te treści celnie wyrazić? Może wystarczy prosty gest Julity Wójcik, która zaprojektowała *Bezwidokówki* albo płaski plakatowy *Autoportret jako polska Świnia* Tomasza Kozaka. Klaman wielokrotnie pokazał, że też potrafi uderzyć prosto i celnie. Takie są jego upłynniający się czarny orzeł, interwencja w Pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej w Legnicy (*Niewidoczne widzialnego*, 2012) czy niedawno powtórzony performans przygotowany pierwotnie na zamówienie Schmidt Art Center na Florydzie (*Bojaźń i drżenie*, 2016). Taki też był spontaniczny performans jednego z odbiorców, który przyszedł na wernisaż *Polonii* w queerowej stylizacji z koszulką z napisem *„I Love Polska"*. *Polonia* jest dziwną wystawą, chyba tak dziwną jak sama Polska.

Łukasz Musielak

Krzysztof M. Bednarski, *Gravity. Tymoteuszowi Karpowiczowi*

BWA Wrocław
kuratorzy: Patrycja Sikora, Stach Szabłowski
25 czerwca – 31 lipca 2016

Krzysztof M. Bednarski, *Ubi sunt? / Gdzie oni są?*

ART MAIN STATION by mia
kurator: Waldemar Okoń
6 lipca – 21 sierpnia 2016

Tożsamość współczesnej rzeźby jest niedookreślona. To sztuka rozpięta między tradycją statuaryczno-przedmiotową i ulotnością cyfrowego obrazu. W obu skrajnych stanach anachroniczna i chwiejna. A przy tym rzeźba jest sztuką potrzebną wtedy, gdy odmienia sposób postrzegania otaczającego świata, gdy zmienia otaczającą przestrzeń.

Krzysztof M. Bednarski jest jednym z tych rzeźbiarzy, którzy, pozostając w obszarze warsztatowych praktyk, jednocześnie nieustannie problematyzują, podważają i konstytuują na nowo przedmiot swej aktywności. Każda jego wystawa jest próbą zmierzenia się z fundamentalnymi dla dyscypliny problemami – przestrzeni, miejsca, czasu i pamięci. Jego dwie wrocławskie ekspozycje, niezależne, ale, co oczywiste, komplementarne, pokazują, jak perfekcyjnie Bednarski potrafi „rozwiązywać przestrzeń".

Pierwsza wystawa zatytułowana *Gravity* zajmuje całą przestrzeń galerii BWA Awangarda i poświęcona jest pamięci Tymoteusza Karpowicza, jednego z największych poetów polskich drugiej połowy XX wieku. Twórczość związanego z Wrocławiem Karpowicza od lat jest dla Bednarskiego istotnym punktem odniesienia, stanowiąc swego rodzaju model pracy nad językiem, nad znaczeniami, które nie są wywiedzione z potocznych skojarzeń. Bednarski odnosi ten sposób postępowania do przestrzeni i już raz posłużył się karpowiczowską metaforą, przygotowując w cysternie CSW Zamek Ujazdowski instalację *Podziemne Wniebowstąpienie* (2006). Nie mogło chyba stać się inaczej niż tak, że w mieście poety wystawa Bednarskiego okaże się hołdem dla autora *Odwróconego światła*. Do tej kwestii jeszcze powrócę.

Wystawa w Galerii Awangarda pokazuje Bednarskiego – jak chcą jej kuratorzy Patrycja Sikora i Stach Szabłowski – jako klasyka, ale nie tyle ze względu na zajmowaną przez niego pozycję, „ile na przywiązanie i głębokie zrozumienie klasycznych kategorii formy, czasu i przestrzeni oraz doświadczenia egzystencjalnego, które jest w te wymiary wpisane". Ekspozycja ma kilka wątków, kilka dróg splatających się znaczeniowo i przestrzennie. Trudno nawet posługiwać się w tym przypadku określeniem „wystawa" czy „ekspozycja", bo Bednarski zagarnął całą przestrzeń, odnosząc się do jej struktury, układu kondygnacji, charakterystycznych szklanych witryn budynku, resztek historycznego, klasycystycznego detalu. W trudnej ekspozycyjnie przestrzeni dawnego pałacu Hatzfeldów znalazły się trzy klasyczne i monumentalne zarazem prace Bednarskiego. Po pierwsze, *Mi senti? (pasaż)*, reinterpretacja legendarnej pracy *Pasaże słoneczne* z 1995 roku, zrealizowanej w warszawskiej Królikarni i dziś znanej tylko ze zdjęć. Po drugie, instalacja *Brzeg cienia (Wyznanie)* pokazana w 2007 roku w Galerii Foksal w Warszawie, we Wrocławiu odtworzona i podobnie jak *Mi senti?* reinterpretowana. Trzecią z powstałych wcześniej i reinterpretowanych, monumentalnych instalacji jest *Moby Dick – Anima Mundi (III)* zrealizowana w 2008 roku i pochodząca ze zbiorów Muzeum Sztuki Współczesnej w Szczecinie. Jest to swego rodzaju historyczny trzon tej wystawy, ale w takim rozumieniu historyczności, która odnosi te dzieła do czasu ich powstania, bowiem to, co widzimy, to ich nowe reinterpretacje związane z nową przestrzenią i kontekstem, w którym się znalazły. Tak jest też z pracą *Moby Dick – Levitas* (2014), stanowiącą część cyklu *Moby*

Dick – Czwórnia, zrealizowanego w ramach przewodu doktorskiego na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP, oraz z zestawem prac *Moby Dick – Maska, Powierzchnia całkowita, Sekcja, Lacrimosa* z lat 1992–2013. Całość narracji *Gravity* zbudowana jest na podstawie tych historycznych prac i realizacji powstałych specjalnie na tę okazję. I tu rzecz się nieco komplikuje, bo założenie aktywnego dialogu prac „historycznych" z konkretną przestrzenią czyni je w gruncie rzeczy pracami nowymi, składnikami całościowej reinterpretacji tejże przestrzeni, co ma szczególnie doniosłe znaczenie w przypadku instalacji *Mi senti?*, o czym za chwilę. Narracja jest przy tym niezwykle precyzyjnie przeprowadzona, oparta na grze skalą przedmiotu (od „maski" do lewitującego Moby Dicka), na ograniczeniu i nieskończoności (akwarium i morze, ale też akwarium wielkich szklanych witryn galerii), na horyzontalności (główna część parterowa ekspozycji) i wertykalności (górne sale, start samolotu i oderwanie od ciążenia, grawitacji). I nie jest to – jak już wspomniałem – wystawa prac, tylko aktywny układ elementów wzajemnie do siebie odniesionych. Stąd pewna trudność w pisaniu o niej, bo Bednarski tak ją zapętlił, że jest ona i pokazem kilku jego historycznych realizacji, i dziełem całościowym, spójną narracją o dużej sile przyciągania. Jak pisze Szabłowski, o „symbolicznej grawitacji materii, jej form, znaków i archetypicznych figur. To także wystawa o sile grawitacji, z jaką na twórczość Bednarskiego działa kino, teatr, literatura i, nade wszystko, poezja". I przede wszystkim wspomniany już Tymoteusz Karpowicz, wielki lingwistyczny eksperymentator. Praca nad językiem, w tym przypadku rzeźby, jest dla Bednarskiego poszukiwaniem wielości wymiarów człowieka. Zakłada niezgodę na Euklidesowy model widzenia świata i inżynieryjną racjonalność. Rzeźba – jak mówi artysta – jest próbą stawiania domu do góry nogami, wytrącenia z rutynowego postrzegania przestrzeni. Mają temu służyć działania wykraczające poza kwestie „rozwiązywania przestrzeni", dotykające złożonego, wielozmysłowego oddziaływania. Bednarski sięga po środki wywołujące emocje, zmysłowe, sensualne. Podczas jednej z wcześniejszych wystaw w 2013 roku Bednarski wykonał dźwiękowy performans, obracając jedną ze swych figur *Moby Dicka* i uzyskując w ten sposób przeciągły, metaliczny, wibrujący dźwięk, kojarzony z wielorybim śpiewem. Zapis audio tego

Krzysztof M. Bednarski, *Moby Dick Maska (zielona)*, brąz, patyna zielona, 2007, fot. Małgorzata Kujda; dzięki uprzejmości BWA Wrocław

koncertu na rzeźbę jest podstawą przejmującej pracy *Moby Dick Song* umieszczonej w piwnicy galerii. Po zejściu do całkowicie ciemnego pomieszczenia stąpamy po miękkim, zapadającym się i niestabilnym podłożu (gąbka), a przestrzeń wokół nas wypełniają przejmujące dźwięki, wzmagające poczucie dezorientacji i egzystencjalnej niepewności. Ciemność ogranicza zmysł wzroku, otwierając drzwi innym sposobom percepcji. W ten sposób artysta pozwala nam „usłyszeć rzeźbę", niejako zobaczyć ją przy pomocy innych zmysłów.

Bednarski wielokrotnie sięgał po zapis dźwięku czy ludzkiego głosu jako elementu większej całości. Pierwszy *Moby Dick* z 1987 roku jest wypełniony muzyką kosmosu, zarejestrowaną przez NASA emisją fal planet naszego układu słonecznego. Ale dopiero na wystawie w Galerii Awangarda dźwięk staje się tak wyrazistym składnikiem warsztatu rzeźbiarskiego i środkiem do sformułowania przez artystę fundamentalnych kwestii egzystencjalnych. Wspomniałem już o doniosłej reinterpretacji dawnych *Pasaży słonecznych* z warszawskiej Królikarni (1995), które na wrocławskiej wystawie stają się jedną z kluczowych (przestrzennie i ideowo) prac. Instalacja wykonana z modularnych elementów systemu wentylacyjnego ujmowała w Królikarni całą przestrzeń pałacu, stając się symbolicznym odniesieniem

do zawartego w jej centralnym planie modelu idealnego świata. Na początku i na końcu instalacji umieszczone były slajdy ze wschodem i zachodem słońca, tworzące czasową i kosmiczną ramę zdarzenia. Obieg wentylacyjnych rur przerywał się w połowie, gdzie można było usłyszeć wypowiadane przez wiele osób w różnych językach i z różnym natężeniem pytanie „Czy mnie słyszysz?". Na wystawie *Gravity* nowa instalacja, podobnie jak w Królikarni, biegnie przez kolejne sale i staje się istotnym elementem spinającym dolną i górną przestrzeń ekspozycji. W holu i na klatce schodowej Bednarski rzeźbi przemysłowymi modułami nową architekturę Langhansowskiej budowli. Klasycystyczne kolumny twórcy Bramy Brandenburskiej zyskują swoje odbicia w industrialnych modułach wentylacyjnej rury. Początkiem tej instalacji jest zapis obrazu morskiego horyzontu widzianego z kajuty statku, a finałem podobna rejestracja z okna startującego samolotu. Poziom i pion, statyczność i ekstaza, grawitacja i lewitacja.

Ta nowa instalacja *Mi senti? (pasaż)* prowadzi do kulminacyjnego punktu ekspozycji, dwóch zestawionych antytetycznie rejestracji wideo *Stewardessa (678)* (2016) i *Lustro* (1998/2016). Ta pierwsza to zapis, znanej wszystkim pasażerom samolotu, „pantonimy bezpieczeństwa", czyli demonstrowania przed startem, jak prawidłowo użyć kamizelki ratunkowej i maski tlenowej. Rutynowe gesty są chyba najczęściej w świecie powtarzanym mimicznym komunikatem. Bednarski rozbija jego banalność, pokazując odwrócony zapis gestykulującej stewardesy, jak pisze Szabłowski, „wiszącej głową w dół jak nietoperz – latający ssak". Tytuł pracy odnosi ją do innej realizacji, pokazywanej w dolnej części wystawy (to kolejna klamra przestrzenna i znaczeniowa), zatytułowanej *Sześćset i siedemdziesiąt osiem (paralaksa)* (2009/2016). To filmowy zapis przypadkowo zaobserwowanej sytuacji na ulicy w Barcelonie. Między pojemnikami na odpadki samotny mężczyzna wykonuje spazmatyczne ruchy, w napięciu próbuje coś powiedzieć, gestykuluje, jakby spierał się ze sobą o coś fundamentalnie istotnego. Filmowy zapis tego dramatycznego monologu umieszczony jest w wąskim korytarzu, zakręcającym, wciągającym i stawiającym widza w sytuacji sam na sam wobec panicznej próby porozumienia. Tytuł pracy odnosi się do „liczby melancholii" z filmu Larsa von Triera *Melancholia* i do pojęcia paralaksy, stosowanego jako zabieg poetycki przez Karpowicza, a opisującego zjawisko niezgodności dwóch obrazów obiektu widzianego z różnych punktów. „Ten desperacko próbujący nawiązać kontakt człowiek jest dla Bednarskiego alegorią artysty, ale jednocześnie rodzajem lustra, które artysta stawia przed widzem", twierdzi Szabłowski. Lustra, dodajmy, które Bednarski dosłownie stawia przed samym sobą. By to ocenić, musimy powrócić do odwróconej stewardesy. Zza niemego obrazu kobiety wykonującej absurdalne ruchy dobiegają przeraźliwe wrzaski i szalony śmiech. Performans *Lustro* (1998) jest zapisem zmagań z samym sobą, poszukiwania tożsamości, w groteskowym obrazie walki z własnym zwierciadlanym odbiciem, autoidentyfikacją ze swoim obrazem, z wizerunkiem innego i niemożnością przejścia na drugą stronę. To puenta wystawy – autoportret artysty, próbującego jak szaleniec z Barcelony coś powiedzieć, nawiązać jakiś kontakt, nieustępliwie pytającego: „Czy mnie słyszysz?" i próbującego przebić się przez zaporę banału i rytualnych nawyków. Gesty stewardesy stają się egzystencjalnie doniosłe, bo postawione na głowie, tak jak wariacka próba złapania własnego odbicia w lustrze, zakończona wybuchem szaleńczego śmiechu.

Krzysztof M. Bednarski, *MD & (XIII)*, brąz, patyna czarna, 2013, fot. Małgorzata Kujda; dzięki uprzejmości BWA Wrocław

Wystawa *Gravity* jest w swej istocie narracją o kondycji artysty, o sztuce jako próbie porozumienia i transfiguracji. O artyście, któremu w społeczeństwie przypadnie być może rola szaleńca, nomady klecącego szałas z patyków, miejsce schronienia i dziwnych praktyk swej sztuki. Jak w *Magicznej grocie (według Melancholii Larsa von Triera)* (2015/2016) tak rozumiana przez Bednarskiego rzeźba staje się duchowym, emocjonalnym wehikułem, a jej funkcją jest przebudzić zmysły.

Druga wystawa w galerii Art Main Station by mia w gmachu wrocławskiego Dworca Głównego nosi znamienny tytuł *Ubi Sunt? / Gdzie Oni Są* i poświęcona jest pamięci aktorów Teatru Laboratorium. Jej kuratorem jest znany, uniwersytecki historyk sztuki, profesor Waldemar Okoń. W znakomitych *Kilku myślach o twórczości Krzysztofa Bednarskiego* pisze on między innymi o szczególnej „przyliteracki ości" prac Bednarskiego. Jak zauważa, „jest to w tym sensie interesujące, że nie znam współczesnego artysty-rzeźbiarza bardziej niż on »zanurzonego« lekturowo i emocjonalnie w wybitnych tekstach literackich, stanowiących dla Niego, podobnie jak przez wiele lat dla Jerzego Grotowskiego, nieustanne źródło inspiracji i twórczej fascynacji. Rzecz jest również o tyle istotna, iż autor *Moby Dicka* potrafi niejako »wzmocnić« , poprzez swoje pozornie tradycyjne w sensie materiałowym rzeźby, obrazy i instalacje, rozliczne znaczenia zawarte w dziełach słowa i stworzyć z nich wybitną, czysto rzeźbiarską, w dużej mierze autonomiczną kreację". Już o tym wspominałem w związku z wystawą poświęconą Karpowiczowi, gdzie ów „przyliteracki" komponent dzieła wynika z próby przeniesienia w obszar praktyk przestrzennych istoty eksperymentów językowych poety.

Decyzja o zaprezentowaniu nowego cyklu prac we wrocławskiej galerii, znakomicie pokazuje charakterystyczną dla

Krzysztof M. Bednarski, *Mi senti? (pasaż)*, instalacja *site-specific*, 1995/2016, fot. Małgorzata Kujda; dzięki uprzejmości BWA Wrocław

Bednarskiego umiejętność budowania dramaturgicznych narracji i odnoszenia się do pamięci miejsca. Jest swego rodzaju wycieczką w przeszłość. Wrocławski Dworzec Główny był w latach 70. ikonicznym znakiem końca podróży na spektakle *Apocalypsis cum figuris* i spotkania z aktorami Teatru Laboratorium. A często też jedynym wrocławskim adresem, gdzie można było spędzić noc. I jednym z niewielu czynnych całą noc miejsc we Wrocławiu, gdzie można było spotkać przeróżnych nocnych wędrowców.

Tytułowe retoryczne pytanie zawiera właśnie ten czas, tę przestrzeń i to przypomnienie tych, których praca stała się tak ważnym doświadczeniem dla młodego wówczas studenta rzeźby. Na wystawę składają się w większości najnowsze prace z cyklu *Moby Dick*, realizowane w nowym materiale, jako odlewy aluminiowe. Ale są też klasyczne prace w brązie. Ich zestawienie pozwala dostrzec rolę znaczeniową tych materialnych determinant. Brąz narzuca precyzję i perfekcyjność; aluminium ma w sobie coś szkicowego, a jednocześnie jest lekkie, kojarzy się z dynamizmem, penetracją przestrzeni, lotem. Ten walor nowego tworzywa, nowego sposobu pracy i nowej estetyki potwierdza heroiczny wymiar tego projektu, próby dotarcia do istoty kształtu, poprzez jego nieustanne transformacje będącego celem rzeźbiarskich praktyk. Przywołanie w tym kontekście aktorów Teatru Laboratorium, z którym Bednarski był w latach 70. związany, wskazuje na szalenie istotny dla niego wątek performatywności i doświadczenia cielesnego, sensualności procederu rzeźbiarskiego. Waldemar Okoń przypomina, że Bednarski jest też twórcą nagrobka Ryszarda Cieślaka na wrocławskim Cmentarzu Osobowickim, którego rzeźbiarska forma powstała jako synteza, znanych z fotografii, obrazów niezwykłego aktu aktorskiego – „spowiedzi ciałem" – gdy Ryszard Cieślak stawał się Księciem Niezłomnym. Okoń wskazuje też na fakt, że Jerzy Grotowski metaforycznie porównywał grę aktora do pracy rzeźbiarza: „Jest [...] punkt w grze aktorskiej, który spokrewnia ją raczej ze sztuką rzeźbienia aniżeli z malarstwem. Malarstwo polega na gromadzeniu barw, podczas gdy rzeźbiarz zdziera nawarstwienia z formy, czekającej niejako od zarania w głębi kamienia, nie chodzi o to, by ją wymyślać, lecz by ją odnaleźć". Ale w przypadku tej neoplatońskiej koncepcji trudno mówić o bezpośrednich zależnościach. Raczej o zmaterializowanej po latach przez Bednarskiego potrzebie nieustannej pracy nad procesem, nad czymś o nieustająco zmiennym charakterze. Okoń trafnie to diagnozuje, odnosząc istotę procesualnych działań Bednarskiego do budowania struktury i organizacji dzieła, tak jak to ujmował Grotowski: „Struktura może być zbudowana, ale proces nigdy".

Ta wystawa utwierdza w przekonaniu, że poddawane nieustannym przemianom pierwotne formy *Moby Dicka* nie dają się sprowadzić do formuły abstrakcyjnej. Że ich najgłębszym źródłem jest performatywność ludzkiego ciała, do której artysta doprowadził w nagrobku Cieślaka. Być może w ostatecznym zamiarze jest to próba przeniesienia istoty cielesności w przestrzenność. Próba utrwalenia śladu po człowieku. Okoń pisze: „Poprzez sztukę zyskujemy możliwość niemal mistycznej transfiguracji [...], tak dzieje się w szeregu prezentowanych na naszej wystawie dzieł Bednarskiego, które dzięki i jednocześnie pomimo swej maestrii technicznej, zyskują wymiar ponadmaterialny, obecny w przestrzeni galerii pod postacią wypełniających ją ukonkretnionych w dziełach, wewnętrznych, dynamicznych napięć i energii".

Bednarski zrealizował we Wrocławiu dwie wielkie wystawy, których ważnym, egzystencjalnym składnikiem stały się dwa „wrocławskie" wątki jego biografii – fascynacja poezją Tymoteusza Karpowicza i bliskie relacje z twórcami Teatru Laboratorium. Przy tym kolosalnym wysiłku logistycznym twórcy działającego między Rzymem i Warszawą trochę dziwi całkowity brak promocji wystawy w Galerii Awangarda. Nie ma plakatów, informacji na mieście, nic! A przecież Wrocław jest teraz Europejską Stolicą Kultury... Nie ma nawet katalogu tak dużej i złożonej ideowo wystawy. Na szczęście mała broszurka zawiera podstawowe informacje i świetne komentarze kuratorów: Patrycji Sikory i Stacha Szabłowskiego. Ale to o wiele za mało.

Waldemar Baraniewski

Eco Expanded City w ramach projektu „Miasto przyszłości / laboratorium Wrocław"

WRO Art Center
kuratorzy: Viola Krajewska i zespół Centrum Sztuki WRO
weekend otwarcia: 13–15 maja 2016, wydarzenia do końca 2016 roku

Antynomia, którą na polu sztuki buduje się między techniką a naturą, jest archaiczna. Szukając nowych przestrzeni ryzyka, artyści coraz częściej badają obszary graniczne między biologią a technologią. Suplementują i implantują, budując obiecujące albo chociaż spektakularne hybrydy. Pokazują ścisłą współpracę natury i nowych technologii – na rzecz życia i, ma się rozumieć, sztuki. Mówią w ważnej sprawie. Przemysł, także ten delikatny, czuły – jest ekspansywny i jego kolonie powinny podlegać obserwacji, kontroli. Inaczej natura wycofa się i krucha równowaga stanie się pieśnią przeszłości, utopią, którą chętnie widzieliśmy jako futurologiczną wizję lepszego świata. Dlatego Viola Krajewska i zespół Centrum Sztuki WRO , postanowili nazwać wystawę zrealizowaną w ramach projektu „Miasto przyszłości / laboratorium Wrocław" *Eco Expanded City*. Wystawa, która znalazła się w tegorocznym programie ESK, korzystała z doświadczeń podobnych autorskich projektów WRO, realizowanych w przeszłości między kolejnymi edycjami biennale sztuki nowych mediów.

Powołując się na *Utopię* Tomasza Morusa, kuratorzy wpisanych w kontekst wystawy prac, performansów, koncertów, debat i spotkań deklarują perspektywę posthumanistyczną. Umożliwia ona spojrzenie na człowieka w gęstej strukturze powiązań, oddala nas od antropocentryzmu w stronę relacji międzygatunkowych. Pokazuje „nasze czasy" nie jako punkt dojścia, ostateczne osiągnięcie ewolucji, ale jako punkt na mapie: nie lepszy i nie gorszy od innych punktów na linii czasu. Jedną z prac pokazanych na tegorocznym WRO była *I Wanna Deliver a Dolphin* Ai Hasegawy. W podziemiach pasażu wyświetlono pracę wideo pokazującą artystkę rodzącą w basenie delfina, a ściślej mówiąc – niewielkiego robota-delfina, który utożsamia konkretny gatunek z Maui. To najmniejszy, najrzadszy i najbardziej zagrożony delfin na świecie. Praca jest symptomatyczna dla WRO, które od początku istnienia festiwalu, następnie biennale, a potem Centrum Sztuki WRO, zajmuje się przekraczaniem granic między człowiekiem a maszyną. Wystarczy przywołać pokazywane w przeszłości prace Stelarca, które koncentrowały się wokół interfejsów łączących człowieka z nowymi technologiami. Praca Maui przypomina mi niektóre performansy Stelarca: jest dowcipna i absurdalna, jednocześnie zaś profetyczna. Inicjuje refleksję nad czymś, co zwiemy potocznie „życiem Planety". Dyskusje o inności przesuwa dalej, w stronę robotyki i sztucznej inteligencji. Jednocześnie wciąż pozostaje pracą proekologiczną. Wideo pokazano w podziemiach Pasażu Pokoyhoff. Eksplorowanie niedostępnych przestrzeni miejskich to przecież wizytówka biennale WRO, które jest także permanentnym eksperymentem socjologiczo-urbanistycznym. Od

Ai Hasegawa, *I Wanna Deliver a Dolphin*, 2011–2013, kadr wideo; dzięki uprzejmości artystki

kilku lat zespół współpracuje na przykład z Domem Handlowym Renoma, umieszczając instalacje – ukryte i spektakularne – na piętrach i parkingach sklepu, a w tym roku także w głównych witrynach przy ulicy Świdnickiej, gdzie przechodnie mogli wchodzić w interakcję z dwoma subtelnymi, rachitycznymi robotami, znacznie ciekawszymi od manekinów. Kontekst Pasażu Pokoyhoff wzmocnił pracę Ai Hasegawy – piwniczny chłód i wilgoć bezpośrednio wpływały na odbiór filmu, przedstawiającego czystą wodę, drobną kobietę unoszącą się na powierzchni, której czarne włosy oblepiały ramiona, a mokry materiał przylegał do ciała. Grymas na twarzy, ból i intymność porodu – wszystko to uderzało w odbiorcę, który natychmiast zapominał o intelektualnej analizie zdarzenia i poddawał się emocjom. Widzowie, którzy pierwszy raz uczestniczą w biennale, są zwykle zaskoczeni „wilgotnością" mediów i cybernarracji. Pojęcie wilgotnych mediów (*moist media*) – dyskutowane zresztą przed laty na konferencjach WRO – przenika wszystkie edycje, tej wystawie zaś towarzyszy wyjątkowo mocno. Autorem tego pojęcia jest profesor Roy Ascott, który zajmuje się związkami biologii, fizyki kwantowej i nowych technologii. Według jego definicji wilgotne media powstają poprzez przenikanie się suchego świata wirtualnego i mokrego świata biologii.

Kolejną pracą pokazującą te asocjacje był karmiący robot ustawiony w specjalnie udostępnionych mykwach Synagogi pod Białym Bocianem. Tu znów wilgoć, zapach pleśni, rur, coś, co identyfikujemy jako zaduch zepsutej klimatyzacji lub kanalizacji, „przeszkadzało" nam w konsumpcji dzieła sztuki i przygotowanego przez organizatorów pokarmu. Tę pracę warto odczytywać nie tylko w kontekście globalnego głodu/przejedzenia, ale także projektowanych przez narracje science fiction robotów-pielęgniarzy, które miałyby w przyszłości obsługiwać starzejące się społeczeństwa. Poza tym doświadczenie przełykania tajemniczych kulek, które robot podawał odbiorcom na łyżeczce, wymagało małych, prywatnych przekroczeń i wchodziło w opisaną przez Julię Kristevę sferę *abject* – tego, co obrzydliwe, niepokojące, „przejściowe". Temat ten zresztą pojawił się także na tegorocznej konferencji pod tytułem *Miasto przyszłości / laboratorium Wrocław*. Oto problemy interfejsów, kodów, symboli i przyszłości komunikowania zmaterializowały się pod postacią Biny – głowy droidki, która brała udział w konferencji. Sprawiła ona, że uczestnicy biennale czuli się nie tylko świadkami narodzin nowych prądów w humanistyce i posthumanistyce, ale stali się uczestnikami autentycznej

Aki Inomata, *Why Not Hand Over a "Shelter" to Hermit Crabs?*, 2009, © Aki Inomata; dzięki uprzejmości MAHO KUBOTA GALLERY

Widzowie, którzy pierwszy raz uczestniczą w biennale, są zwykle zaskoczeni „wilgotnością" mediów i cybernarracji. Pojęcie wilgotnych mediów (*moist media*) – dyskutowane zresztą przed laty na konferencjach WRO – przenika wszystkie edycje, tej wystawie zaś towarzyszy wyjątkowo mocno.

jakie oglądamy w sklepach z pamiątkami na całym świecie, przeniosły się w naturalne środowisko krabów.

Poza wystawami i konferencją naukową WRO to także działania performatywne. Jeśli chodzi o tegoroczny nurt performatywny – najważniejsze zdarzenia miały miejsce w Narodowym Forum Muzyki. Był to koncert mrówek (projekt i zachowania mrówek mogliśmy obserwować już podczas ostatniego biennale) i performans tajwańskiej grupy Anarchy Dance Theatre – *Second Body* – pokazujący złożone relacje człowieka i miasta/ciała i technologii, antagonizmy i kooperacje obu sfer. Digitalny teatr tańca, który odbywał się w ciemnej sali podziemia NFM, połączony był z mapowaniem ciała tancerki. Ciało wykorzystane jako doskonale cicha i bezbłędnie pracująca maszyna było na przemian atakowane i pieszczone przez układy map miejskich świateł. Komunikowało się i współpracowało, to znów próbowało oderwać się od strumieni danych. Ciało przejmowało sieć, sieć przejmowała ciało. Praca przywoływała zatem także problem subtelnej gry o władzę w świecie nowych technologii i globalnej komunikacji. To my reżyserujemy media społecznościowe czy może raczej one reżyserują nas? Kto na kim pasożytuje? Kto jest przedmiotem, a kto podmiotem w świecie późnego kapitalizmu 24/7? To naglące pytania, które oczywiście pozostają płynne – tak jak odpowiedzi: za każdym razem negocjujemy je na nasz własny użytek. Ale performans *Second Body* można bez wstydu opisać starą, dobrą kategorią piękna. To kolejny mocny punkt wystaw organizowanych przez zespół WRO: oprócz eksperymentów, które pomagają nam odkryć nasze nowe, ruchome role, które egzorcyzmują problemy wprowadzane przez nowe technologie – oglądamy tu dobrą sztukę. Sztukę, która zajmuje nas intelektualnie i emocjonalnie. I – mimo że po wystawie widzów oprowadzały świetnie przygotowane wolontariuszki – te prace zostawiają dla nas miejsce. Dają jedynie punkty oparcia. Resztę pracy musimy wykonać sami, we własnych głowach.

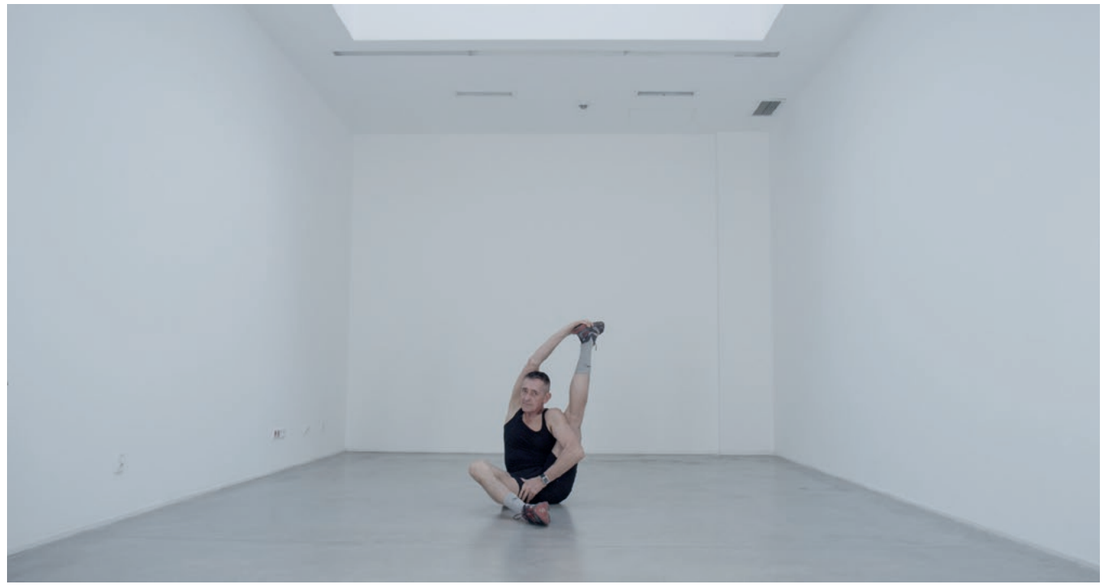
Agnieszka Wolny-Hamkało

Rafał Bujnowski, *Maj 2066*

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
kuratorka: Maria Brewińska
11 czerwca – 21 sierpnia 2016

Rafał Bujnowski, *Dół*, 2016; dzięki uprzejmości artysty i Galerii Raster

Rafał Bujnowski najmniej pasował do Grupy Ładnie. O ile jego pierwsze prace trudno było jeszcze odróżnić od obrazów Marcina Maciejowskiego i Wilhelma Sasnala, o tyle te nieco późniejsze nie pozostawiały już wątpliwości co do unikalnego charakteru tego malarstwa. Podczas gdy koledzy z grupy próbowali przedstawić to, co widzieli za oknem, w gazecie, w domu, na ekranach telewizorów i monitorów – tematem twórczości Bujnowskiego stało się malarstwo jako takie. I choć początkowo wydawało się, że również i tu chodzi o cokolwiek enigmatyczny „popbanalizm", to z perspektywy czasu widać wyraźnie, że nawet kiedy Bujnowski kierował wzrok na tak prozaiczne obiekty jak cegła, tablica czy telewizor, mówił o samym medium, jego właściwościach i ograniczeniach. Malarską osobność Bujnowskiego dobitnie potwierdziła pierwsza przekrojowa wystawa artysty w krakowskim Bunkrze Sztuki w 2005 roku. W błyskotliwym eseju towarzyszącym temu pokazowi Maria Anna Potocka, ówczesna dyrektorka Bunkra,



Rafał Bujnowski, kadr z filmu przygotowanego na wystawę w Zachęcie, 2016, materiały prasowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

wymieniła kilkanaście obiegowych malarskich „prawd", które Bujnowski krok po kroku – obraz po obrazie – kwestionuje („obraz nie jest rzeźbą", „obraz nie powstaje z niczego", „obraz nie jest materią, którą przedstawia" i tym podobne). Sam artysta lubi mówić o sobie, że jest rzemieślnikiem, który po prostu wykonuje przedmioty – przedmioty jak każde inne. Bujnowski bardzo świadomie wykorzystywał tę figurę już na początku kariery, kiedy wcielał się w rolę „malarza pokojowego". Później powtarzał podobne sformułowanie wielokrotnie: jestem wyrobnikiem sztuki, moje obrazy to przedmioty, powtarzalne, banalne, niemające nic z ducha „wielkiej sztuki". Kilka desek, szmata i trochę pigmentu. A jednak to wystarczało, aby doprowadzić do malarskiej eksplozji.

Wszystko to chciałbym uznać za okoliczności łagodzące, jednak wystawa *Maj 2066* nie daje podstaw do złagodzenia wyroku. Bujnowski pokazuje na niej kilka nowych obrazów, tyle że są one nowe jedynie chronologicznie (2016) – to wariacje (lub powtórzenia) na temat wcześniejszych prac. W Zachęcie znalazły się także dwa samochody marki Mazda, rocznik 1986, oraz film przedstawiający siedemdziesięciolatka o ciele mężczyzny w sile wieku. W rozbrajająco szczerym tekście kuratorskim Maria Brewińska pisze: „Czy na wystawie mamy do czynienia z apologią przypadkowości? W dużej mierze to właśnie przypadek zadecydował o wyborze prac, a proces konceptualizacji projektu przebiegał szybko i spontanicznie". Dodajmy: zbyt szybko, zbyt spontanicznie i zbyt przypadkowo. To, co zawsze było siłą Bujnowskiego, czyli intelektualny rygor i malarska błyskotliwość, tutaj ustąpiło miejsca mglistym przemyśleniom o „przemijaniu" i malarskiej rutynie. Zacznijmy jednak od samochodów. „Proste w formie, bezpretensjonalne, średniej klasy auta zostały wybrane spośród masy kolekcjonerskich, bardziej atrakcyjnych egzemplarzy". Niestety kuratorka nie dopowiada, jaki był powód takiej decyzji. Być może jest to rzecz o kopiach i oryginałach, a może – wracając do cytowanego wyżej fragmentu – chodzi o nostalgiczny powrót do lat młodości artysty. Ta kierownica, ta tapicerka... „Mamy do czynienia z egzemplarzami na tyle rzadkimi, że ich obecność może być intrygująca", pisze Brewińska, jednak obecność samochodów w Zachęcie intrygująca nie jest. Co więcej, podobny zabieg Bujnowski zastosował już wcześniej, pokazując kilka kopii papieskich etażerek (*Ostatni zachowany*, 2004). Jednak to, co przed dekadą było świeże (namysł nad statusem kopii i oryginału), tutaj jest tylko większe. Na wystawie znajdziemy więcej powtórzeń: oto monumentalne płótna, które już to uznajemy za abstrakcje, już to za przedstawienia pochmurnego nieba. Mogłoby to robić wrażenie, gdyby Bujnowski nie wykorzystał tego samego patentu przed dekadą. Podobnie jest z wyeksponowanym linorytem, z którego odbito abstrakcyjny wzór tapety zdobiącej jedną z sal Zachęty. Malarska reprezentacja nie jest tym, czym się wydaje – świetnie, tylko Bujnowski pokazywał to już – w rozmaitych konfiguracjach – wielokrotnie. W płątaninie prostych kresek chcemy widzieć rozgwieżdżone niebo, w kilku cięciach (być może miękkie podłoże linoleum było tylko podkładką dla nożyka) – abstrakcyjne wzory.

Cała wystawa zaczerpnęła nazwę od tytułu abstrakcyjnych tond *Maj 2066*. Tutaj trik polega na tym, że jeden z obrazów powstał w wyniku specyficznego zabiegu: powędrował do komory badającej wytrzymałość materiałów w wysokiej temperaturze – w ten sposób Bujnowski go „postarzał". Artysta znowu więc powtarza: obraz to tylko przedmiot, któremu nadajemy znaczenie z szeregu irracjonalnych powodów, na przykład dlatego że upłynęło trochę czasu. „Szlachetna patyna" jest iluzją, to po prostu procesy chemiczne, które wraz z biegiem lat deformują przedmiot-obraz. Albo wraz z opiekaniem. To może greps na wystawie najbardziej udany, chociaż tonda z serii *Maj 2066* nie wytrzymują porównania z wcześniejszymi pracami artysty. Być może dlatego, że namalowane zostały identycznie jak obrazy z serii *Lamp Black*. Tam jednak kompozycje zbudowane w oparciu o kładzioną w różnych kierunkach farbę tłumaczyły się, tutaj – nie. Co więcej, także i *Maj 2066* zainfekowały przemyślenia o przemijaniu. Prace Bujnowskiego – raczej z porządku szkiełka i oka niż czucia i wiary – naprawdę nie zyskują dzięki takiej retoryce nowych głębi. O wiele ciekawsze wydaje się umieszczenie ich w konkretnym porządku społeczno-politycznym: jako obrazów transformacji, widmowego pejzażu wytworzonego na styku dwóch systemów. Udało się to znakomicie na wystawie *W sercu kraju*, na której *Oczodoły* zostały odczytane metaforycznie i nie straciły przy tym jednocześnie swojej pierwotnej siły.

Nie chcę, żeby zabrzmiało to banalnie, ale w przypadku tak przekombinowanej wystawy może przyda się kilka prostych prawd: otóż destrukcja malarstwa dokonywana przez Bujnowskiego była tak odświeżająca, ponieważ w jej ramach powstawały znakomite obrazy. Bujnowski dokonał bowiem czegoś, o co niezwykle trudno: połączył malarskie „mięso" z idiomem konceptualnym. Jego prace były ciekawe właśnie z powodu tego paradoksu: kiedy patrzyliśmy na cykl *Graboszyce*, czyli obrazy przedstawiające małomiasteczkowe szeregowce namalowane na blejtramach zbitych w kształt tychże szeregowców, docenialiśmy przewrotność pomysłu, jednak ciągle były to... dobre obrazy. Podobnie z innymi słynnymi cyklami malarskimi (i nie tylko) Bujnowskiego: *Obrazami-przedmiotami*, *Kosmosem*, *Firankami*, *Ścianami pracowni*, *Plamami*, *Górnikami*, *Lamp Black*... Paradoksalnie Bujnowski dowiódł wielkiej siły malarstwa, chociaż jego obrazy demaskowały to medium na wszelkie sposoby. A jednak to właśnie przydawało im mocy, otwierało na nowe możliwości. Na wystawie *Maj 2066* mamy już tylko sam pomysł i to drugiej, a nawet trzeciej świeżości. Duża skala, duży prestiż i duży budżet wystawy zaowocowały wielkimi obiektami, jednak nie wielką sztuką. Pokaz, który mógł być malarskim wydarzeniem, manifestacją malarskiej siły, stał się implozją, spektakularnym kolapsem i smutną autokarykaturą dotychczasowej metody. To, co wielokrotnie już u Bujnowskiego widzieliśmy, w Zachęcie wybrzmiało głośniej, jednak w fałszywym tonie.

Maj 2066 dowodzi, że sama idea nie wystarczy – szczególnie, że słyszeliśmy o niej już wielokrotnie i to od samego Bujnowskiego. Oto mamy dwa samochody, które za nic nie chcą zamienić się w atrakcyjny obiekt sztuki, i stare-nowe obrazy, które niechcący przemycają smutną prawdę: nawet nowe pomysły Bujnowskiego są stare. Jak informowała „Gazeta Stołeczna", część z postarzonych obrazów od razu trafiła na targi do Bazylei. Wyjęte prosto z pieca musiały sprzedawać się jak ciepłe bułeczki. Przyjemnie opalizujące, prawie jak postinternety czy może zombie formalizm. Czy naprawdę zostało z tego malarstwa tylko tyle?

Jakub Banasiak

Tekst i jego wykonanie

Bunkier Sztuki, Kraków
4 czerwca – 21 sierpnia 2016
kuratorka: Agnieszka Kilian

Jeśli na wystawie widzisz porozkładane książki, wiedz, że źle się dzieje. Jeśli są to książki i artykuły poświęcone prawu, wiedz, że dzieje się naprawdę niedobrze. Mniej więcej taki aforyzm powinien wisieć nad wejściem na wystawę *Tekst i jego wykonanie* zamiast wyklejonego tam słowa „tekst". Tym bardziej, że w kontekście całości jest to co najmniej o jeden tekst za dużo.

Ale od początku. Agnieszka Kilian jest prawniczką i kuratorką. Te dwie role przeplatają się w jej życiu, przekładając się również na tematykę organizowanych przez nią wystaw. O ile bez wątpienia można powiedzieć, że jest najlepszą prawniczką wśród kuratorów, to odwrotne stwierdzenie wymagałoby już chwili zastanowienia (przypomnijmy, że paru prawników w polskiej sztuce świetnie sobie radzi jako kuratorzy, na przykład Daniel Muzyczuk). Pierwsza głośniejsza wystawa, którą Kilian zrealizowała – a wydaje mi się, że była to nawet wystawa debiutancka – to *Rękawiczki Jeffa Koonsa* – w bytomskiej Kronice. Pomysł należał do świeżych i niebanalnych, dzięki temu, że poprzez wystawę, ale i silny nacisk na aspekt warsztatowy i edukacyjny, podjęta została tematyka prawa autorskiego. Z późniejszymi projektami było już różnie. Najgorzej chyba z przekombinowanym *Spoczywaniem* – zorientowanej wokół problematyki czasu wolnego wycieczce różnej maści „ludzi sztuki". Podejmowała ona problemy pracy, konkurencji, produkcji nastawionej na widzialność i rygoru pracy artystycznej i inne zagadnienia, którymi upajają się „lewicujący" artyści, niekoniecznie wykazując się ich pogłębioną znajomością.

Być może to cechą prawników jest po prostu to, że mówią relatywnie wiele. Jak już wspomniałem, na omawianej tu wystawie znajdziemy bardzo dużo tekstu. I to nie tylko dlatego, że słowo pisane jest punktem wyjścia, ale również dlatego, że – jak mi się wydaje – fascynacja tekstem stanowi jakieś trwałe zainteresowanie kuratorki. Samo w sobie nie jest to niczym

zdrożnym, ale staje się kłopotliwe, gdy wchodzimy w obszar sztuk wizualnych – projekty Kilian często cechują się dysproporcją między tym, co napisane i powiedziane (obiecane?), a tym, co widać. Tak jakby kuratorka próbowała rzucać zaklęcia na wystawę i za sprawą magii dodać jej mocy. Bo podobnie jak w czarach i magicznych formułach w projektach Kilian, również w *Tekście i jego wykonaniu* pojawia się nadwyżka słowa nad rzeczami, co doprowadza do jego dewaluacji.

Cel wystawy jest jakby „biblijny" – Kilian chce obserwować, jak słowo staje się ciałem. Jak zapisane w prawie reguły oddziałują na życie, przechodząc przez filtry interpretacji i wikłając się w konkretne przypadki, rozwiązania i orzeczenia. Inaczej mówiąc, jak prawo jest performowane. Trzeba przyznać, że tematyka wzbudza zainteresowanie. I na wystawę wchodzimy z zaciekawieniem, mimo że większości z odwiedzających brakuje specjalistycznej wiedzy prawniczej. Chcąc nie chcąc, kuratorka stawia nas w roli uczniów, którzy chcieliby poznać problem choćby w zarysie i zrozumieć jego podstawowy mechanizm. Niestety w ogóle się to nie udaje, a wystawa nie znalazła równowagi między banałem a wiedzą specjalistyczną. Bo to, że prawo jest zapisane, a następnie interpretowane i w ten sposób przekłada się na rzeczywistość, doskonale wiemy. Mało kto jednak wie, na czym opierają się orzeczenia, na podstawie jakich kluczy sędziowie interpretują przepisy, jakie spory interpretacyjne wokół nich się toczą. Cała ta wiedza pozostaje zamknięta w prawniczych książkach i artykułach, które wprawdzie pojawiają się na wystawie, ale pełnią rolę dekoracyjną.

Opierając się na zasadzie „albo–albo", kuratorka nie zastosowała półśrodków. Dotyczy to również prac. W konsekwencji oglądamy albo gesty bardzo toporne, albo wysubtelnione intertekstualne, autoreferencyjne gry, w których – jak można odnieść wrażenie – gubią się sami autorzy. Wśród tych pierwszych znajduje się praca Alicji Rogalskiej, która przełożyła na język arabski polską konstytucję. Do bólu prosty gest, podejmujący tematykę polskich wyobrażeń o świecie muzułmańskim i spolegliwie idący po linii naiwnie rozumianej poprawności politycznej aż prosi się o jakieś przełamanie, jakąś subtelniejszą grę. Równie proste przesłanie kieruje do nas Piotr Wyrzykowski. Ten na pewno potrafi się bawić, bo w 1995 roku – wtedy też pojawiła się nowa ustawa o prawie autorskim – wytatuował sobie na ramieniu znak © – *copyright*. Jednak ta znana praca została wyciągnięta z lamusa, by nie powiedzieć niczego więcej niż kiedyś. Jej przesłanie, oparte na grze między oryginalnością rozumianą jako wyjątkowość jednostki ludzkiej a oryginalnością w postaci wyjątkowości pracy artystycznej, jest chyba z jednej strony zbyt silne, a z drugiej zbyt dosłowne, by po 20 latach mogło zyskać nowy wyraz. Carlos Amorales natomiast podjął się wyważania otwartych drzwi, pokazując w *Supprimer, Modifier et Préserver* [Usuwać, zmieniać i zachowywać], że jeśli zmienimy zapisy w prawie (w tym przypadku wciąż obowiązującym we Francji kodeksie napoleońskim), to wpłynie to również na życie społeczne. Brawa za odwagę.

Wśród prac o znaczeniu tak ulotnym, że sami artyści wzlecieli bardzo wysoko, znajduje się realizacja Mateusza Kuli. Kolejna wymęczona instalacja *in situ* tego krakowskiego artysty (nawiasem mówiąc, Kula również uwielbia włączać książki do swoich prac), do której zrozumienia klucz posiada jedynie autor. Z tym, że gdzieś po drodze zdarzyło mu się go zgubić. Żeby zajrzeć do środka, trzeba więc albo posłużyć się siekierą, albo wznieść się jeszcze wyżej

Opierając się na zasadzie „albo–albo", kuratorka nie zastosowała półśrodków. Dotyczy to również prac. W konsekwencji oglądamy albo gesty bardzo toporne, albo wysubtelnione intertekstualne, autoreferencyjne gry, w których – jak można odnieść wrażenie – gubią się sami autorzy.

Piotr Wyrzykowski, *Copyright*, performans, 1995, fot. Tamara Wyrzykowska; dzięki uprzejmości artysty

niż autor, by spojrzeć z góry. Na oprowadzaniu kuratorskim – indywidualnym, za co skądinąd kuratorce bardzo dziękuję – dowiedziałem się, że stworzony przez Kulę obiekt to realizacja w procesie. Toczyła się przy nim dyskusja na temat zagadnień problematyzowanych przez wystawę, z której transmisję można było oglądać jednocześnie piętro wyżej (czemu nie na przykład dwa piętra wyżej albo w kościele Mariackim lub gdziekolwiek indziej?). Ponadto zastosowana kolorystyka (Mondrianowski żółty, czerwony, niebieski, czarny i biały) odwołuje się do modernistycznego projektu postępu, z którym to miało korelować nowoczesne ustanawianie prawa. Kodeks Hammurabiego też ustanawiał prawo – co więc tak szczególnego łączy prawodawstwo z modernizmem? Tego się nie dowiadujemy.

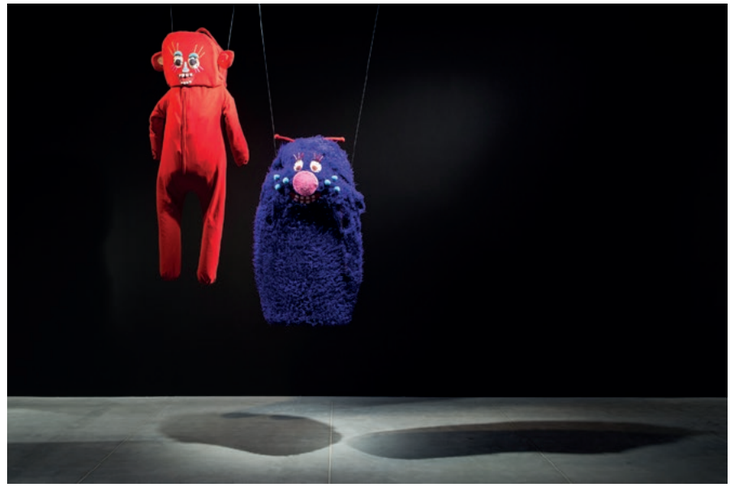
Widzimy na wystawie prace, które mówią o prawie w kontekście jego narracyjności, prawie jako narzędziu wykluczenia lub inkluzji, prawie jako przedmiocie swobodnej interpretacji, prawie autorskim. Problem polega więc na tym, że kuratorce niebezpiecznie wszystko kojarzy się ze wszystkim, co samo w sobie nie jest niczym złym. Wręcz odwrotnie, na tym mniej więcej polega kreatywność – skojarzyć lub zestawić rzeczy, których nikt wcześniej ze sobą nie zestawiał. Z tym, że jest to dopiero warunek wstępny. Kolejnym krokiem jest przecież pokazanie, że te zestawienia mają sens i mówią coś nowego o łączonych elementach, że pozwalają zrozumieć je lepiej. Tymczasem projekty obecne na wystawie, na zasadzie wyłączności, albo popadają w banał, albo zamykają się w hermetycznej skorupie niedomówień i hasłowości.

Jest to problem tym bardziej, że tego typu przedsięwzięcie ze względu na swój specjalistyczny wydźwięk domaga się dużo wyraziściej zarysowanej ścieżki edukacyjnej, niż ma to miejsce Bunkrze. Trudno obejść to wydarzeniami towarzyszącymi – dlaczego uczestnictwo w nich miałoby być warunkiem zrozumienia tego, co widzimy? Bez dobrze poprowadzonej, klarownej narracji projekt gubi się w półsłówkach, tłumacząc tajne przez poufne. W efekcie nie jest to ani zrozumiała wystawa o prawie dla artystów, ani też – jak mam wrażenie – nośna artystyczna dekonstrukcja prawa dla prawników.

Łukasz Białkowski

Kiedy znów będę mały?

Cricoteka, Kraków
kuratorka: Joanna Zielińska
17 czerwca – 18 września 2016



Bracia, *Bromba 1, Bromba 2,* stroje i obiekt z *Piosenek miłości i śmierci*, 2015, reżyseria: Cezary Tomaszewski, kostiumy zostały wypożyczone dzięki uprzejmości Capelli Cracoviensis, fot. Bartosz Cygan/Fototerminal; materiały prasowe organizatora, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie

Odwiecznym pragnieniem dzieci jest bycie dużymi, dorośli tymczasem marzą, by znów stać się dziećmi i powrócić tym samym do krainy beztroski i utraconej wolności. Do tej tęsknoty odwołuje się wystawa *Kiedy znów będę mały?*, której tytuł został zaczerpnięty z powieści Janusza Korczaka. Warto jednak nadmienić, że jest to powieść przewrotna, ponieważ jej główny bohater – któremu udało się dzięki pomocy krasnoludka powrócić do lat dziecinnych – wcale nie jest z tego powodu zadowolony. Świat dzieci w końcu nadzorują dorośli, starający się ujarzmić i zdyscyplinować swoje pociechy. Z drugiej strony dzieciństwo przez wielu uważane jest za niezwykle ważny okres w życiu – jest to czas najintensywniejszego przeżywania, zdobywania pierwszych doświadczeń i kształtowania osobowości.

Do wszystkich wymienionych wyżej aspektów dzieciństwa nawiązuje wystawa w Cricotece, kuratorowana przez Joannę Zielińską i będąca niejako podsumowaniem wcześniejszej działalności tej instytucji i samej kuratorki. Bez przesady można powiedzieć, że jest to wystawa „przechodnia" – znajdziemy na niej zarówno wątki nawiązujące do wydarzeń minionych, jak i takich, które dopiero nastąpią. Ten dość nietypowy format wystawy może zastanawiać, ale najwyraźniej jest wynikiem przyjętej przez Zielińską metody pracy, w którym każdy następny projekt ma być rozwinięciem poprzedniego i jako całość tworzą one lub mają tworzyć kuratorskie dzieło totalne. Na wystawie pojawia się już więc eksplorowany w ramach pokazywanej wiosną i latem tego roku w CSW Zamek Ujazdowski wystawy *Rzeczy robią rzeczy* motyw lalki (będący zarazem ważnym tematem dla samej Cricoteki, której wystawę stałą wypełniają aktualnie Kantorowskie marionety), znalazło się miejsce dla książek promowanych w ramach projektu The Book Lovers, pracy Christiana Boltanskiego, który także pojawiał się już w Cricotece, czy dla kostiumów przygotowanych przez duet Bracia do spektaklu muzycznego *Piosenki miłości i śmierci*. Wydarzenia planowane sygnalizuje z kolei mural Kariny Bish, odwołującej się do tradycji Bauhausu i Baletu Triadycznego Oskara Schlemmera, któremu poświęcona będzie jesienna wystawa w Cricotece. Na wprost wejścia ustawiono z kolei obiekt *Maszyna miłości i śmierci* Tadeusza Kantora, prezentowany na wcześniejszej wystawie czasowej, którego historia ma swoje źródło w młodzieńczych

Maciek Chorąży, *Panoptikumkum*, 2016 i Tony Oursler, *Grand Mal (Padaczka)*, film, 1981, fot. Bartosz Cygan/Fototerminal; materiały prasowe organizatora, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie

fascynacjach artysty przedwojenną awangardą i sztuką Schlemmera, jak również jest odniesieniem do pierwszych eksperymentów Tadeusza Kantora z marionetkami (w 1938 roku jako student wystawił on „kieszonkowy spektakl" na podstawie sztuki Maurice'a Maeterlincka).

W samej pracy Kantora trudno dopatrzyć się bezpośrednich odniesień do przywołanej na początku beztroski dzieciństwa – marionetce chłopca towarzyszy tu na przykład ludzki szkielet, jednoznacznie kojarzący się z tematyką *vanitas* i odsyłający do ostatniego etapu twórczości Kantora, czyli Teatru Miłości i Śmierci. Z tego względu w temat dzieciństwa i kształtowania się osobowości twórczej zdecydowanie lepiej wprowadza dość intrygująca dokumentacja działań Wiktora Gutta, który przez wiele lat organizował dla swoich dzieci sesje malowania ciała. Dzieci malowały się same, przy użyciu pędzli lub własnych rąk i przy dźwiękach etnicznej, transowej muzyki. Sesje te przybierały formę niemalże spirytualistycznych rytuałów i właściwie po obejrzeniu tej dokumentacji przez głowę przebiegła mi niepokojąca myśl, jakie też skutki mogły przynieść te ćwiczenia. W procesie malowania własnego ciała nie chodzi bowiem tylko o plastyczne uwrażliwienie, ale jest to forma wyrwania się z narzuconych nam społecznie norm obchodzenia się z własnym ciałem, dokonywana jeszcze w momencie, kiedy ta świadomość jest właśnie kształtowana. Ciekawie byłoby zapewne wysłuchać opowieści tych dzieci po latach i dowiedzieć się, co właściwe oznaczał dla nich udział w eksperymentach ojca i czy coś w ich życiu zmienił.

Gutt nie jest jedynym artystą prezentowanym na wystawie, który postanowił włączyć w swoją praktykę artystyczną dzieci. Na przykład film *Moby Dick* Guya Ben-Nera jest odtworzeniem fabuły powieści Hermana Melville'a w warunkach domowych: akcja dzieje się w kuchni, artysta gra rolę kapitana i kanibala, a jego córka jest marynarzem. Film jest utrzymany w konwencji komedii slapstickowej i jako taki sytuuje się gdzieś pomiędzy pracą artystyczną i domową zabawą w budowanie bunkrów, indiańskich tipi czy wyimaginowanymi podróżami do egzotycznych krajów, które odbywa się, pełzając po domowym dywanie. Dziecko – już bardziej jako bohater sztuki niż współtwórca – jest także istotnym tematem dla Anety Grzeszykowskiej, której szyte lalki przedstawiające córkę Franciszkę znalazły się na wystawie. Ich dopełnieniem jest z kolei *Jael*, rzeźba przedstawiająca córkę Pawła Althamera, wykonana przez artystę z materiałów znalezionych podczas rodzinnych wakacji w Płochocinku.

Dosyć ciekawym wątkiem pojawiającym się na wystawie są prace czy też obiekty, które odkrywają przed widzem dziecięce fantazje samych artystów. W Cricotece znajdziemy więc na przykład lalkę *Le Petit Christian* będącą alter ego Christiana Boltanskiego, którą wykorzystał on do swoich wczesnych działań artystycznych (lalkarstwem miał się jednak szybko zniechęcić, ponoć właśnie przez Kantora, który w działaniach z marionetkami był dużo bieglejszy). Oko przykuwa także okazały zbiór zabawek Maćka Chorążego, który – jak się okazuje – od wielu lat je kolekcjonuje, zdobywając bezcenne eksponaty zarówno w polskich sklepikach, lumpeksach czy targowiskach, jak i podczas egzotycznych podróży. No i czego w tej kolekcji nie ma! Dinozaury, potworne (a z założenia zabawne) maski, figurynki żabek z laseczką, upiorne klauny, laleczki Pinokio, długopisy-koty, zabawki z Kinder Niespodzianki, murzynki, gumowe ręce, czaszki i czaszeczki, okulary z nosem, nietoperze i sztuczne noże, porcelanowe psiaki, krasnale, plastikowe karaluchy, dmuchane kaczki, palmy, azteckie Mikołaje... Długo można by tak wymieniać. Ta kolekcja (warto podkreślić, że to tylko wybór) dziecięcych trofeów została uporządkowana przez artystę w kilka grup kompozycyjnych, tworzonych na podstawie własnych fantazji i humoru. Dla mnie osobiście zetknięcie z kolekcją Chorążego było interesujące o tyle, że jest ona istotnym tropem do zrozumienia jego twórczości, którą wcześniej – muszę to przyznać – uznawałam po prostu za zabawkową. No i ona właśnie taka jest, tylko – jak się okazuje – źródłem tej zabawkowości jest specyficzna obsesja artysty, który z upodobaniem dryfuje w trochę śmiesznym, a trochę strasznym dziecięcym imaginarium. W podobnym kierunku co Chorąży w swoich artystycznych poszukiwaniach zmierza Anja Carr, której serię zdjęć można podziwiać na wystawie. Są one stylizowaną dokumentacją performansów, w których artystka lub zaproszone przez nią osoby wcielają się w zoomorficzne postaci kojarzące się z subkulturą *furry*. Do tak zwanej „sztuki futrzastej" należałoby chyba doliczyć także kostiumy Braci, najwyraźniej inspirowane kreacjami z *Teletubisiów* lub *Ulicy Sezamkowej*.

Pod kątem estetycznym *Kiedy znów będę mały?* przedstawia się niezwykle atrakcyjnie. Wystawa przesycona jest intensywnymi kolorami i pełno na niej kuszących gadżetów, które zostały pokazane na dwóch wielkich drewnianych platformach, przywodzących na myśl stoły z gabinetów osobliwości (za projekt aranżacji odpowiedzialne jest studio Matosek Niezgoda). Jedną z niewielu prac pokazanych osobno była instalacja *Wetspotten* Jana Fabre'a, przedstawiająca laboratoryjny stoliczek, na którym poustawiano słoiki wypełnione formaliną i rozczłonkowanymi ciałami lalek (korpusami, rączkami...). Tuż obok zawisł natomiast plakat *Buried (Pogrzebany)*, na którym artysta sam tkwi w zawekowanym słoiku. Tę niby pogodną, ale jednak duszną i cokolwiek niepokojącą atmosferę wystawy dopełnia jeszcze wielka projekcja filmu *Grand Mal* Tony'ego Ourslera. Ogląda się go trudno (film jest nieprzetłumaczony, a oryginalna ścieżka dźwiękowa jest właściwie niezrozumiała), ale ma on chyba pełnić rolę tła dla reszty eksponatów prezentowanych na wystawie: przed oczami widza migają tu dziwne kukiełkowe stworki poruszające się w fantastycznych przestrzeniach, niepozbawionych jednak elementu psychodelii. Ten zresztą element jest motywem, który najczęściej powtarza się na wystawie i wpływa na jej wydźwięk. W tym kontekście nieco kłopotliwe jest też kuratorskie założenie, że wystawa *Kiedy znów będę mały?* ma obrazować „moment narodzin artystycznej osobowości oraz wchodzenia w wiek dojrzały". Te wątki w zasadzie wydają się tutaj zdominowane przez zupełnie innego rodzaju refleksję, którą można streścić w pytaniu „Co się stanie, kiedy zapomnimy, że jesteśmy dorośli, i pogrążymy się w naszych najmroczniejszych, dzikich, dziecięcych fantazjach?". Z tego, co mi wiadomo, dzieci jak nikt inny potrafią być okrutne, być może właśnie dlatego, że nie poznały jeszcze różnych kulturowych barier. I to okrucieństwo czy też może po prostu ciemna strona dzieciństwa jakoś na tej wystawie wyłazi, a wszędobylski motyw kukły, marionety i laleczki (jakby było tego mało – pokawałkowanej) tylko potęguje to wrażenie.

Karolina Plinta

IRWIN, *Planting Seeds*

CSW Łaźnia, Gdańsk
kuratorki: Julia Draganović, Claudia Löffelholz, LaRete Art Projects
13 maja – 17 lipca 2016

Przy omawianiu wystawy *Planting Seeds* słoweńskiej grupy IRWIN trudno nie pokusić się o użycie pojęcia agorafilii, zaczerpniętego z książki Piotra Piotrowskiego, które ma określać postawę znacznej części artystów z Europy Środkowej i Wschodniej, działających po 1989 roku. Agorafilia to (w tym kontekście) „popęd wyjścia w przestrzeń publiczną, wola uczestnictwa w przestrzeni, kształtowania życia publicznego, działanie krytyczne i projektowe na rzecz i w obszarze społecznym". Określenie to charakteryzuje podejście wspomnianego kolektywu do kwestii zaangażowania artystów w debatę publiczną i zarysowuje ogólne ramy, w jakie można wpisać większą część jego realizacji.

Członkowie IRWIN – Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek i Borut Vogelnik – zrzeszyli się już w 1983 roku. Ponad trzydziestoletnia działalność tej lublańskiej grupy, której początki wiążą się z kulturą undergroundową, rozgrywa się w dynamicznym dialogu z „dawnym porządkiem" i uwzględnia charakterystyczną poetykę artystycznej wypowiedzi. Sposobem na zablokowanie lub osłabienie siły oddziaływania systemu bądź ideologii w przypadku IRWIN jest zdefiniowana przez Slavoja Žižka procedura artystyczna określana jako nad-identyfikacja. W dużym skrócie polega ona na tym, by traktować system przesadnie poważnie, nawet jeszcze bardziej serio, niż on sam siebie traktuje. I rzeczywiście, IRWIN nie krytykuje w sposób oczywisty, nie narzuca interpretacji swoich prac, nie podsuwa gotowych formuł oceny zjawisk, nie każe widzom podążać z góry zaprojektowaną ścieżką. Realizowane przez kolektyw projekty, takie jak na przykład powołanie do życia sztucznego organizmu państwowego NSK State in Time, ilustrują Žižkowską koncepcję, u której podstaw leży chęć zadawania pytań o prawdziwą twarz ideologii, pobudzanie odbiorców do refleksji. IRWIN chce (zgodnie z tytułem ekspozycji) zasiać w umysłach widzów ziarno zwątpienia – doskonale ilustruje to fotografia przedstawiająca członków grupy jako siewców, stanowiąca główny motyw identyfikacji wizualnej wystawy. Jednak tylko od nas zależy, co z tych nasion wyrośnie.

Przeświadczenie, że „wszelka sztuka podlega politycznej manipulacji, chyba że mówi jej językiem", doprowadziło do tego, że artyści zdecydowali się na pracę kolektywną. Koncepcja zrzeszenia się i podejmowania wszelkich inicjatyw jako byt zbiorowy nawiązuje do zasad organizacyjnych socjalistycznych zakładów pracy, które istniały zarówno na terenie byłej Jugosławii, jak i w innych komunistycznych republikach. IRWIN, jako wspólnota, w charakterystyczny dla siebie sposób przepracowuje relacje społeczne, obyczajowość, kulturę czy estetykę podporządkowaną ideologii, a także nacjonalistyczne czy socjalistyczne piętno, jakie odcisnęło się na historii wielu krajów europejskich.

Sposobem na zablokowanie lub osłabienie siły oddziaływania systemu bądź ideologii w przypadku IRWIN jest zdefiniowana przez Slavoja Žižka procedura artystyczna określana jako nad-identyfikacja.

Przez odwołanie się do idei państwa totalnego i wdrożenie strategii nad-identyfikacji powstał jeden z najbardziej ikonicznych i długofalowych projektów kolektywu: wspomniane wcześniej Państwo w Czasie. Powołując je do życia, członkowie IRWIN nawiązali współpracę z innymi grupami subkulturowymi działającymi w Lublanie i stworzyli kolektyw Neue Slowenische Kunst. Jak piszą kuratorki wystawy – Julia Draganović i Claudia Löffelholz – „NSK State in Time to wirtualne państwo myśli,

IRWIN, *Planting Seeds*, widok wystawy, fot. Paweł Jóźwiak; dzięki uprzejmości CSW Łaźnia w Gdańsku

IRWIN, jako wspólnota, w charakterystyczny dla siebie sposób przepracowuje relacje społeczne, obyczajowość, kulturę czy estetykę podporządkowaną ideologii, a także nacjonalistyczne czy socjalistyczne piętno, jakie odcisnęło się na historii wielu krajów europejskich.

kolektywny ruch, który nie ma granic terytorialnych i tym samym podważa ambiwalentny status państw narodowych, terytorialności oraz ugrupowań etnicznych". Obywatelem Państwa w Czasie może zostać każdy, kto zadeklaruje chęć przynależności. W gdańskim CSW prezentowana jest instalacja imitująca biuro paszportowe, gdzie można złożyć wniosek o wydanie dokumentu sygnowanego przez NSK State. Pełno tu różnych, pozornie chaotycznie zestawionych elementów, które z jednej strony przywołują skojarzenia z biurokracją panującą w państwowych urzędach (maszyna do pisania, zdjęcie członków grupy w charakterystycznych czarnych garniturach-uniformach), a z drugiej bogate są w różnego rodzaju odwołania artystyczne (obrazy abstrakcyjne i realistyczne, ekran telewizyjny wyświetlający Malewiczowski czarny krzyż na białym tle). Inne, aranżowane w podobny sposób, pełne symboli ambasady grupa IRWIN zakładała w różnych częściach świata. Jedna z pierwszych placówek została powołana w 1992 roku przy okazji jej wizyty w Moskwie. W stolicy Rosji artyści zrealizowali wówczas także akcję *Czarny kwadrat na Placu Czerwonym,* której zapis możemy oglądać na wystawie. Po raz kolejny został tu wykorzystany motyw znany z suprematystycznych obrazów Malewicza. Rozłożona na centralnym placu Moskwy czarna płachta materiału nawiązuje do formy najbardziej charakterystycznej dla nowej sztuki tworzonej dla nowej rzeczywistości i nowego społeczeństwa. Jednak pojawiając się w przestrzeni publicznej w momencie, gdy dawny blok wschodni już się rozpadł, ale przyszłość wciąż rysowała się niepewnie, skłaniał do zastanowienia się nad tym, co dalej.

Członkowie IRWIN chętnie operują znakami charakterystycznymi dla reżimów totalitarnych, socjalizmu, faszyzmu czy nazizmu, podążając przy tym za stwierdzeniem, że „historia nie jest dana, historia musi być z(re)konstruowana". Nie sposób wymienić tu wszystkich motywów z bogatego wachlarza symboli, jakie przewijają się w prezentowanych na wystawie pracach – szczegółowo opisane zostały one w folderze towarzyszącym prezentacji. Warto wspomnieć jednak, że zainteresowanie kolektywu dawną ikonografią, ale i współczesną kulturą wizualną, przekłada się także na działania badawcze w obszarze historii sztuki (na przykład zainicjowany pod koniec lat 90. projekt *East Art Map*, będący swoistą mapą sztuki wschodnioeuropejskiej oraz przeróżnych powiązań i relacji w jej obrębie). Wyczulenie

grupy IRWIN na kwestie związane z tożsamością artystyczną regionu widać szczególnie w serii fotografii *Like to like*, odwołującej się do twórczości zapomnianej neoawangardowej słoweńskiej grupy OHO, działającej na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Mandić, Mohar, Savski, Uranjek i Vogelnik inscenizowali sytuacje ze zdjęć dokumentujących akcje artystyczne pionierów słoweńskiej kultury alternatywnej, tym samym oddając im hołd.

Pęd do działania w przestrzeni publicznej pchnął IRWIN także do realizacji akcji *Monument's Time Sharing*. Polegała ona na zamianie miejsc dwóch pomników: *Małego Pasterza*, na stałe usytuowanego przed budynkiem słoweńskiej telewizji, oraz alegorycznej rzeźby *Styria*, którą zwykle można oglądać w Grazu. Choć ten, prosty zdawałoby się, gest można interpretować w kontekście polityczno-społecznym (podobnie jak parę fotografii *Celovec*, która przypomina o tym, że znajdujący się dziś na granicach Austrii Klagenfurt był kiedyś także ważnym ośrodkiem kultury słoweńskiej), w tej akcji można dopatrywać się wielu innych znaczeń. Daje się ją odczytywać na przykład w kontekście idei kulturowego transferu. Jak podkreśliła w czasie inauguracji projektu dyrektorka Moderna Galerija w Lublanie, Zdenka Badovinac: „Przenoszenie czegoś, co z samej swej natury jest nieprzestawialne, tak jak pomnik, zmienia znaczenie tych pomników. [...] Chodzi o pewien transfer – nie tylko o wizualną zmianę obiektów, która tworzy nowe znaczenia, ale o tworzenie nowych relacji". To „bardzo proste przesłanie dla Europy, aby nie przywiązywać zbyt wielkiej wagi do ustalonych tożsamości, bo tożsamość zawsze może być mobilna". Tymczasowość i potencjał dyslokacyjny podkreśla również sposób, w jaki w CSW zaaranżowano instalację wideo z zapisem akcji – została ona umieszczona obok skrzyni transportowej.

Wystawa *Planting Seeds* należy do tego typu prezentacji, które absorbują intelektualnie, nie przytłaczając przy tym ogromną liczbą prezentowanych prac. Należy podkreślić, że ważnym elementem projektu – oprócz ekspozycji – jest także obszerny folder, który nie tylko wskazuje pewne konteksty niezbędne do zrozumienia działań kolektywu, ale mówi także o wielu aspektach jego twórczości, jakie nie zostały szerzej zaprezentowane na wystawie (na przykład interesująca artystów kwestia autorstwa i oryginalności dzieła sztuki; zagadnienie ikoniczności obrazów – kuratorki, skupiając uwagę na realizacjach w przestrzeni publicznej, pominęły niemal całkowicie malarską twórczość kolektywu). Gdy jednak spojrzeć na tę prezentację z szerszej perspektywy, to nie można nie zauważyć, że szczególnie silnie wybija się tu konsekwencja, z jaką Draganović i Löffelholz poprowadziły wątek agorafilskiej działalności kolektywu, opierającej się na totalnej apropriacji (naśladowanie mechanizmów funkcjonowania systemów i ideologii, zapożyczanie znaków i symboli z różnych obszarów kulturowych, ponowne odgrywanie akcji innych artystów). Gdańska wystawa pokazuje, że zgodnie z tym, o czym w cytowanym wyżej fragmencie mówiła Zdenka Badovinac, IRWIN dąży do rekonstrukcji znaczeń, jakie przypisujemy symbolom, ideom i fenomenom istniejącym w naszej zbiorowej świadomości. Tworzenie nowych relacji między znaczącym i znaczonym to jednak proces bardzo żmudny i wymagający zaangażowania, ale owocny, a niekiedy nawet zaskakujący.

Natalia Cieślak

Zuzanna Janin, *Biała kruk*

lokal_30, Warszawa
kuratorka: Agnieszka Rayzacher
25 maja – 9 lipca 2016

Wrażenie robi już sama podłoga – trzy rodzaje drewna, połączone w misterny wzór. Na podłodze niewielkich rozmiarów kamień, który na tym efektownym tle wyraźnie się odbija, jakby spadł tu z innej rzeczywistości. Trzecia warstwa to wyrzeźbiony biały kruk, połączony z kamieniem pępowiną. Linia pępowiny wisi w powietrzu, wije się na szarym podłożu, a potem zatapia w nim, staje się jego częścią. Ptak na granicy prawdopodobieństwa – to nie jednorożec czy chimera, ale anomalia, która mogłaby mieć miejsce; jednocześnie jest związany z kamiennym podłożem. Niespotykany, ale pępowiną, jak liną, związany z tym, co było, choćby było dużo mniej spektakularne. Biały kruk, a właściwie *Biała kruk* to jednocześnie emblemat najnowszej wystawy Zuzanny Janin w warszawskim lokalu_30 i jej tytuł.

Wokół tego dziwa, białego kruka, zbierają się inne prace Zuzanny Janin – zarówno te najnowsze, jak i te sprzed kilku lat. W mieszkaniu w warszawskiej kamienicy kuratorka Agnieszka Rayzacher pokazuje dzieła – od słynnej *Walki* aż po powstałe w ciągu ostatniego roku rzeźby i kolaże. I chociaż nikt nie używa tu słowa „retrospektywa", to kuratorce udało się wydobyć z twórczości artystki wątki, które interesują ją od samego początku jej artystycznej drogi. Punkt widzenia Janin, jej miejsce w świecie, historia Polski i historia rodziny przeplatają się tu na różne sposoby. Niewiele jednak mówi się tu wprost. Prace Janin to nie tylko dzieła „problemowe", prezentujące konkretny artystyczny temat, a raczej osobiste podróże, poszukiwania. W wywiadzie przeprowadzonym przez Małgorzatę Czyńską, opublikowanym w monograficznej książce, Zuzanna Janin mówi: „Sztuka jest wizualizacją, a nie ilustracją, jest nienarracyjną formą komunikacji. Każdy artysta komunikuje co innego, czytelnego na różnych poziomach".

To nie przypadek, że białego kruka z kamieniem łączy pępowina. Zuzanna Janin, co widać szczególnie w jej najnowszych

pracach, jest artystką związaną nie tylko ze światem, ale także z własną historią rodzinną. Historia Polski (i historia Europy) łączy się z podróżami po świecie, współczesną popkulturą i refleksją na temat siebie samej. Pokazane w lokalu_30 prace odnoszą się do rodzinnej historii Janin – *Lost butterfly* to historia poszukiwania zaginionego obrazu matki – malarki, Marii Anto, kolaże *Powstańcy 1863–2016* wykorzystują rysunki dziadka Ignacego Jasińskiego. Świadome odniesienia do przeszłości widać także w doborze wykorzystanych w instalacjach i kolażach materiałów. Obozowe chodaki, w których Janin tańczy *Taniec dla Marii i Nelly*, zdekonstruowany i przetworzony samochód i wreszcie męskie akty, portrety powstańców styczniowych. Poznając mimochodem wspomnianą historię artystki, można przestać się dziwić, że taka z niej biała kruk.

Białego kruka w pierwszej sali otaczają kolaże, zbudowane wokół szkiców Ignacego Jasieńskiego. Dziadek artystki, powstaniec styczniowy, szkicował swoich kolegów nie w pełnym rynsztunku bojowym, ale nago. Zamiast wojennych rysunków – delikatne, piękne akty. Obok nich znajdują się doklejone przez Zuzannę Janin postacie z męskiej popkultury. Zdjęcie Brada Pitta z *Fight Club* sąsiaduje tu z rozebranymi kibicami Lecha Poznań. Zamiast powstania – współcześni miłośnicy polskich powstańców (chociaż raczej tych warszawskich – kto by pamiętał o tych historycznych detalach). Subtelni mężczyźni, którzy naprawdę z kimś walczyli kontra napakowani chłopcy, którzy całą energię wykorzystują na stadionie. *Powstańcy 1863–2016* bez zbędnego dydaktyzmu pokazują zmieniające się wzorce męskości na tle polskiej historii.

W lokalu_30 lekkości wystawie dodają nie tylko ptasie, ale i motyle skrzydła. Dwie wersje motylich skrzydeł – jedne z metalowej siatki, drugie kolorowe, jak fragment dziecięcego przebrania na bal karnawałowy, to część pracy *Lost butterfly*. Za zaginionym motylem goni biały kruk – Zuzanna Janin udała się w podróż do Brazylii, żeby prześledzić losy zaginionego obrazu matki. *Zuzanna idzie na bal*, płótno przedstawiające nienarodzoną jeszcze wtedy córkę, nigdy nie wróciło do Polski po pokazie na biennale w Brazylii. W towarzyszących skrzydłom filmach Janin jednocześnie rekonstruuje historię obrazu i opowiada o swojej podróży do Brazylii. Kiedy na ulicach São Paulo podczas karnawału przedziera się przez tłumy, udekorowana skrzydłami jak dla małej dziewczynki, historia zatacza koło. *Zuzanna idzie na bal* poszukiwana jest przez Zuzannę na największym możliwym balu, pośród ubranych w pióra i cekiny tancerek samby.

Poszukiwanie obrazu, którego dokumentację Janin znalazła wśród rzeczy matki, jest też przywołaniem postaci matki – artystki. We wcześniejszych pracach, takich jak *POMIĘDZY (Matki i córki)*, Janin interesowały raczej rodzinne relacje między nią a matką. W *Lost butterfly* i *Ocalonych*, pokazywanych na wystawie w lokalu_30, Maria Anto powraca już nie jako matka Zuzanny, córka Józefiny, ale jako artystka i osobna postać ze swoją własną tragiczną historią. Anto, ocalona wraz ze swoją matką z transportu do Auschwitz, staje się drugą bohaterką warszawskiej wystawy – wyrzeźbioną i postawioną na cokole *Dziewczynką z cebulą i skrzydłami*, adresatką *Tańca dla Marii i Nelly*. W chaotycznym i wielowarstwowym, jak to zwykle bywa z filmami Janin, poszukiwaniu jej obrazu w Brazylii przyglądamy się także córce – szukającej już nie tylko matki, ale osobnej kobiety artystki.

Biała kruk to już nie tylko próba określenia swojego miejsca – znalezienia się w matriarchalnej linii własnej rodziny, w powtarzających się z pokolenia na pokolenie gestach i kształtach ciała. Pokazywany po raz kolejny cykl *Idź za mną. Zmień mnie. Już czas* powstały dwie dekady temu to cykl nałożonych na siebie zdjęć części ciał artystki i kobiet z jej rodziny. Gest wpisania się w historię, od którego zaczyna się warszawska wystawa, zostanie tu jednak zanegowany. W innych pracach artystki, takich jak filmowy cykl *Majka from the movie*, rolę pytającej o świat przejęła córka artystki. Nawiązując do filmowej przygody Janin, która w młodzieżowym serialu zagrała główną rolę, Melania Baranowska przemierzała świat, szukając odpowiedzi na ważne pytania. Opowieść o córce, nowej Majce, przeplatana między innymi fragmentami *Szaleństwa Majki Skowron* (a także wieloma innymi materiałami filmowymi), była kolejną wypowiedzią w tej matriarchalnej linii.

Pokazany na wystawie został stworzony w tym roku fotograficzny cykl *55*, w ramach którego artystka fotografuje fragmenty swojego ciała i pokazuje je z zupełnie innej perspektywy. To nie spojrzenie zewnętrznego obserwatora, który w rodzinie dostrzega podobieństwa, ale uważne spojrzenie na siebie samą, oderwane od tej ciągłości. Janin gra z percepcją własnego ciała, widzianego nie w całości, jakby w lustrzanym odbiciu, ale właśnie we fragmentach. Powtórzenia i zbliżenia przywodzą na myśl przypadkowe spojrzenia, rzucane na siebie przy okazji – to już nie powód do przeglądania się w innych i szukania podobieństw, ale badanie samopoczucia we własnym świecie i ciele. Na karnawale w São Paulo, tak jak w trakcie *Walki* z Przemysławem Saletą, Zuzanna Janin jest sobą, choć nie zapomina o tym, skąd przyszła.

Podobne dekonstrukcyjne podejście charakteryzuje też pracę *Volvo V70 Cross Country Transformed into 6 Drones*, w której rodzinny samochód staje się dla artystki punktem wyjścia. Rozłożone na części rodzinne volvo staje się materiałem do budowy sześciu dronów. Zamiast rodzinnego bezpieczeństwa zyskujemy sześciu uważnych obserwatorów. Ta praca, pokazywana na wystawie tylko przez część jej trwania, podbiła litewskie targi sztuki. Na Art Vilnius, gdzie Zuzannę Janin reprezentowała galeria lokal_30, zdobyła ona tytuł najlepszej artystki (czyli najlepszego artysty) targów. *Biała kruk* pokazuje, że twórców na poziomie Janin rzeczywiście nie ma zbyt wielu – jej konsekwencja w podejmowaniu niektórych tematów, poziom i różnorodność artystycznego języka i świadome wykorzystywanie bardzo różnych materiałów budzą szacunek. I chociaż na pierwszy rzut oka wydaje się, że łatwo wpisuje się ona w stereotypy kobiety artystki, to jednak ucieka przed nimi własną drogą.

Martyna Nowicka

Zuzanna Janin, *Walka*, 2001–2012, video still; dzięki uprzejmości galerii lokal_30

Max Ernst, *Sny ornitologa*

Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków
kuratorzy: dr Monika Rydiger, dr Jürgen Pech
30 maja – 28 sierpnia 2016

Obsesja jako metoda twórcza. Brzmi chorobliwie? Być może – a jednak mowa tu o zjawisku tak częstym i fascynującym, że nie sposób zbywać tematu uwagami o „psychologizmie". Nie o *psyche* tu zresztą chodzi, a o produktywność maniakalnego myślenia: obsesja jako „chorobliwy" rodzaj fiksacji mnoży wokół swojego obiektu interpretacje, „wytwarza" go cały czas od nowa; kiedy napędza twórczą praktykę, przekształca swój obiekt w figurę. Krakowskie Międzynarodowe Centrum Kultury przygotowało wystawę, która stanowi świadectwo takiej produktywnej obsesji. Kuratorzy wystawy *Max Ernst. Sny ornitologa* – dr Monika Rydiger i dr Jürgen Pech – postanowili dobrać się do twórczości Ernsta, biorąc na warsztat figurę ptaka, jeden z przewodnich motywów w twórczości surrealisty. Autor uczynił bowiem ze skrzydlatego zwierzęcia symbol męskiej siły, a zarazem swoje wieloimienne alter ego.

Wystawa – zbudowana prawie w całości z grafik, rysunków i rzeźb twórcy (malarstwo gra tutaj rolę drugo-, a nawet trzecioplanową) – została podzielona na sześć sekcji. Każda z nich prezentuje inny aspekt „ptasiej osobowości" Ernsta. W pierwszej części, która stanowi zgrabne wprowadzenie do ekspozycji, widz obok prac rzeźbiarskich odnajdzie na przykład broszury, które ilustrował Ernst – powstałe między innymi we współpracy z Paulem Eluardem – czy wyimki z wizualnej powieści-kolażu *Une semaine de bonté*; efektowne ilustracje z tej książki (skompilowane z innymi, najwyraźniej dziewiętnastowiecznymi ilustracjami) będą jeszcze powracać w kolejnych sekcjach. W większości tych obrazów daje się wyczuć erotyczne napięcie: część przedstawia nagie, poniżane kobiety – poniżane przez ptasie alter ego Ernsta – bądź samego człowieka-ptaka, który przed kobietami ucieka.

Aranżacja pierwszej sali sygnalizuje, jak została przygotowana cała wystawa. Zaznaczyć trzeba, iż klucz, według którego ułożono na niej prace, jest daleki od chronologii. We wszystkich pokojach dzieła z lat 20. mieszają się z tymi z lat 50., 60., 70.; uporządkowane zostały tematycznie. Przewodnikami po każdym z segmentów są syntetyczne kuratorskie teksty (omawiające nie tylko treści, ale i walory formalne przedstawianych dzieł, wśród których znajdziemy kolaże, frotaże czy grataże) oraz cytaty z wypowiedzi samego Ernsta umieszczone na ścianach. Każdy z „rozdziałów" otrzymał swój tytuł – rozdział pierwszy, wprowadzający: „Ja-ptak"; rozdział drugi – sytuujący ptactwo autora w surrealistycznym imaginarium – „Ptaki moich snów"; trzeci – „Ptasie loty, inne loty" (gdzie natrafiamy na przedstawienia lewitujących nie-ptaków); w czwartym, o wymownym tytule „Ptaki-znaki", zobaczymy, jak Ernst syntetyzuje ptasie sylwetki, przekształcając je w graficzne znaki-hieroglify (jak w *Maximilianie* z 1964 roku) czy w „prymitywne" rysunki; piąty rozdział, „Transmutacje", jest swoistą kontynuacją czwartego o tyle, że skupiono się tu już nie na ptaku jako swoistej figurze narracyjnej, a raczej na tendencji Ernsta, by kontrastować w obrębie autonomicznych prac nieprzystające do siebie estetyki. Widz mógł się już zapoznać z tą praktyką w poprzedniej sali dzięki kapitalnym pracom z tek *Oiseaux en peril* (1975) czy *La brebis galante* (1949).

Swobodna wyprawa w świat ptasich snów Ernsta może dostarczyć sporo satysfakcji, jakkolwiek widz, który pozwoli, by zamiast konkretnych motywów w stłoczonych w MCK pracach Ernsta prowadziły go przez wystawę raczej kuratorskie gesty, może opuścić *Sny ornitologa* zniecierpliwiony: za dużo tu gestów teatralnych, interpretacyjnych zaś, upierałbym się, za mało, i to pomimo ułożenia wystawy w tematyczne segmenty.

Grafiki z pierwszej z wymienionych tek zainteresowały mnie szczególnie. Można potraktować je bowiem jako wizualny komentarz do poetyckiej wypowiedzi Ernsta, którą kuratorzy cytują w korytarzu prowadzącym do piątej sekcji wystawy: „Dzisiaj niebo nie jest już kadzielnicą, / tak jak bywało przed tysiącami lat [...] / Wszystko jest chaosem. / A zatem dojdzie do tego, że powoli, dzień po dniu, / noc po nocy, niebo przemieni się w piekło. / A zatem dojdzie do tego, że powoli, dzień po dniu, / noc po nocy, ludzie przemienią się w ptaki". Schematyczne ptasie sylwetki w pracach z serii *Oiseaux en peril* kontrastowane są kolażowo z realistycznie odwzorowanymi elementami (wyciętymi najpewniej ze starych atlasów czy encyklopedii jak w przypadku kolaży z *Une semaine de bonté*), takimi jak ptaki w zbrojach (sic!), ale też koła zębate, chirurgiczne narzędzia czy szczątki ssaków. Dzięki okrągłym „wklejkom" w archaiczny ptasi świat – nakreślony w sposób prymitywny, „animistycznie uduchowiony", budzący skojarzenia z malarstwem Joana Miró – dystopijne przebłyski nowoczesności wdzierają się niczym przez wizjer (albo, nie przymierzając, celownik w twardej broni).

Sekcja szósta – ostatnia – zatytułowana „Z ptasiej perspektywy" zawiera między innymi zestaw obrazów z rozmaitych okresów twórczości artysty, choć o zbliżonej estetyce – onirycznych pejzaży, na których przez uproszczone, niemal abstrakcyjne formy przezierają niepokojące powidoki „organicznej" realności (na jednej z prac kształty przypominające słoje drzewa układają się we wzór budzący skojarzenia z sowimi oczami). Jeżeli przemianę ludzi w ptaki – którą wieszczy w przywołanym wyżej cytacie Ernst przerażony chaosem skąpanego w ogniu, stechnicyzowanego świata – można potraktować jako figurę zbawienia (nie zaś – co równie zasadne – ostatecznego zwycięstwa nieludzkiej technologii, która umożliwia ludziom wzbijanie się w niebo w kabinach samolotów), to wydaje się, że ostatnia część wystawy w Międzynarodowym Centrum Kultury prezentuje krajobraz „po apokalipsie". Świat przedstawiony na zebranych tu obrazach to świat, w którym człowiek ostatecznie powrócił do natury. Wszystko jest tu przeniknięte tym samym rodzajem animistycznej duchowości, który narzucał się kilka sal wcześniej w przedstawieniach „ptaków-znaków". Ta niemal „religijna" aura w skąpo oświetlonym pomieszczeniu otacza zwłaszcza totemistyczną rzeźbę ustawioną na środku, jakkolwiek ów „totem" (*Le Génie de la Bastille*) nawiązuje do paryskiej kolumny, która upamiętnia jeden z momentów fundacyjnych świeckiej nowoczesności – zburzenie Bastylii.

Jak starałem się pokazać, dzieląc się powyżej impresjami z mojej własnej wizyty w MCK, swobodna wyprawa w świat ptasich snów Ernsta może dostarczyć sporo satysfakcji, jakkolwiek widz, który pozwoli, by zamiast konkretnych motywów w stłoczonych tu pracach Ernsta prowadziły go przez wystawę raczej kuratorskie gesty, może opuścić *Sny ornitologa* zniecierpliwiony: za dużo tu gestów teatralnych, interpretacyjnych zaś, upierałbym się, za mało, i to pomimo ułożenia wystawy w tematyczne segmenty. To zastrzeżenie mogę jednak utrzymać w mocy, jedynie oddawszy sprawiedliwość modelowi instytucji, do którego bardzo konsekwentnie odwołują się gospodarze. Ci pozostają zainteresowani pracą dla jak najszerszej widowni, co widać i w przypadku omawianej wystawy. Dobrze spełnia ona funkcję „propedeutyczną", ponieważ umożliwia nie tylko problemowy wgląd w wyizolowany wątek prezentowanej twórczości. Dla widzów, którzy Ernsta znają słabo bądź wcale, a surrealizm kojarzą głównie z malarstwem Salvadora Dalego, *Sny ornitologa* powinny stanowić między innymi ciekawą lekcję na temat technicznych innowacji, które należy wiązać z awangardowym nurtem, jego powiązań z literaturą czy praktykami życia codziennego. Na jednej z obecnych tu portretowych fotografii widnieje sam twórca w balowym, ptasim przebraniu, niektóre z cytatów umieszczonych na ścianach dają natomiast wgląd w zapatrywania Ernsta na takie tematy jak „smak" i konwenanse, a także ich związek z praktyką artysty. Ci widzowie, którzy liczą na więcej niż szkolną propedeutykę (i wiedzą o wspomnianych kwestiach więcej, niż zdradzają kuratorzy), mogą tymczasem poczuć irytację z powodu obecności takich „naddatków" jak wielkoformatowe podobizny twórcy – zwłaszcza że na większości pokazanych tu fotografii Ernst jest przedstawiony jak „poczciwy dziadek", który rozmarzonym wzrokiem patrzy w woliery rozstawione na targu lub pozuje do zdjęć na zacisznym ganku. Jeżeli w „laurkowej" scenerii wystawy sposobem na przywrócenie kampowej estetyki (właściwej na przykład pracom Ernsta z *Une semaine de bonté*: przedstawieniom mężczyzny-ptaka napastującego nobliwe damy lub przed nimi uciekającego; pojawiającego się w dziewiętnastowiecznej, mieszczańskiej scenerii już to w kostiumie gladiatora, już to w przebraniu poważnego dżentelmena) miało być umieszczenie na ścianach pojedynczych piór – czy raczej pierza – trzeba nadmienić, że choć kamp często korzysta z komizmu, śmieszność nie jest jego jedynym ani nawet głównym celem; pierze na ścianach pozostaje za to śmieszne.

Jeżeli kuratorów interesował zaś nie Ernst kampowy, a raczej – na co wskazywałby wybór portretów – Ernst-mistyk, Ernst skonfundowany kondycją nowoczesnego człowieka, Ernst zadumany, widza może wprawić w zadumę potraktowanie po macoszemu prac, które mogłyby w omawianym kontekście zadziałać na publiczność nader perswazyjnie, na przykład *Tout en un* (1967). Ta akwaforta – przedstawiająca ni to jajo, ni to rozwiniętą ptasią sylwetkę – imponuje swoją prostotą oraz interpretacyjną nośnością, blednie jednak w natłoku innych dzieł. Stłamszona przez nadmiar innych prac wydaje się również, skądinąd, ilustracja Ernsta do *Zaciśniętych dookoła ust* Jana Brzękowskiego, ów „polski akcent" na omawianej wystawie (dostępny na szczęście na co dzień w Muzeum Narodowym w Krakowie); to samo można powiedzieć o nielicznych pracach malarskich, które znalazły się na *Snach ornitologa*.

Mimo tych kilku niedociągnięć wysiłki krakowskiej instytucji, by sprowadzić z muzeum Maxa Ernsta w Brühl liczne i różnorodne prace, zasługuje na uznanie – podobnie jak pomysł, by panoramiczną prezentację dorobku Ernsta skonstruować w oparciu o rzeźby i grafiki, nie zaś powszechnie kojarzone malarstwo. Dzięki temu wystawa, choć adresowana do szerokiej publiczności, nie wydaje się zrobiona „pod publiczkę". Wreszcie: żądanie „brawurowych interpretacji", które czytelnicy mogą mi przypisać na podstawie złośliwości, na które sobie pozwoliłem w dwóch poprzednich akapitach, ignoruje popularyzatorskie zakusy instytucji, która wywiązała się z zadania zorganizowania przystępnej, a zarazem niesztampowej monografii znanego artysty i uniknęła pułapki aż nazbyt silnych, efekciarskich interpretacji, która zagraża kuratorom skupionym na jednym motywie w twórczości jednego twórcy. Z drugiej strony dlaczego nie żądać wszystkiego, skoro kuratorom udaje się czasem osiągać wszystko – a więc interpretacyjną brawurę oraz komunikatywność – zupełnie jak na dopiero co zakończonej monografii Paula Klee w paryskim Centre Pompidou? Tak czy inaczej, takie – nieznane mi wcześniej – prace Ernsta jak kolaże z teki *Oiseaux en peril* najpewniej nieprędko znów zobaczę, a te udostępnione dzięki MCK pozostaną jednak ze mną co najmniej do następnego razu.

Post scriptum: zarzutów o nieprzyzwoitość porównania między wystawami w Krakowie i tymi w Pompidou nie przyjmuję.

Arkadiusz Półtorak

Max Ernst, *Homme (Mężczyzna)*, 1960, brąz, 28 × 12 × 10 cm, Max Ernst Museum Brühl des LVR, Sammlung Peter Schamoni; © Adagp, Paris 2016

Max Ernst w kostiumie ptaka, Huismes, 21 czerwca 1958 roku, fot. John Rewald; © Adagp, Paris 2016

Stosunki pracy. Z międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Współczesnego Wrocław

Muzeum Współczesne Wrocław
kuratorka: Sylwia Serafinowicz
10 czerwca 2016 – 27 marca 2017

Zależności powstające między pracownikiem a pracodawcą to zawsze gorący temat, bo dotyczący większości społeczeństwa. Od czerwca 2016 roku Muzeum Współczesne Wrocław mierzy się z tym zagadnieniem na wielu płaszczyznach. W schronie na placu Strzegomskim została otwarta wystawa wychodząca od problemu pracy. Stało się to w bardzo niespokojnym czasie dla samej instytucji, jak i pracowników muzeum.

Aktualność koncepcji muzealnej na tle teraźniejszości będzie jednym z głównych wątków poniższego tekstu, mającym pomóc w usytuowaniu wystawy również poza dyskursem samej sztuki współczesnej. Koniec końców, taka jest intencja *Stosunków pracy*. Muzealna kolekcja została tutaj wykorzystana jako impuls do zbudowania narracji wokół trzech zagadnień wybranych przez kuratorkę Sylwię Serafinowicz: „przemysłu", „prymitywnej akumulacji kapitału" oraz „subordynacji i pożądania".

W związku z powyższym wyjątkowo ważnym pytaniem wydaje się to dotyczące miejsca kolekcji sztuki współczesnej w samej współczesności. Warto dodać, że będę szukał odpowiedzi w tej materii z perspektywy osoby, której stosunek pracy wobec MWW został zakończony (z mojej inicjatywy) po blisko pięciu intensywnych latach spędzonych w żelbetowych murach.

Wystawę otwiera praca VALIE EXPORT – *Fragmente der Bilder einer Berührung* (1994). Żarówki zwisające z sufitu zostały wprawione w ruch za pomocą długich, metalowych prętów. Dokładnie pod każdą taką konstrukcją znajdują się szklane tuby wypełnione trzema różnymi płynami: mlekiem, wodą i zużytym olejem silnikowym. Każda z żarówek zanurza się w innej substancji, co buduje skomplikowaną sieć powiązań. Woda jest niezbędna do życia, mleko kojarzy się z osobą to życie dającą, natomiast zużyty olej silnikowy to przemysłowy odpad. Zjawisko pracy może być utożsamiane z tymi sytuacjami na wielu poziomach. W kontekście ekonomiczno-finansowym jest ono czymś niezbędnym dla podtrzymania kontaktów społecznych. Z drugiej strony zbytnie jej poświęcenie może wywołać odwrotne skutki, wyrzucające jednostkę poza margines.

Powyższy przykład pokazuje, jak cienka granica istnieje między życiem prywatnym a zawodowym i wydaje się, że taki kierunek przyjęto w ogólnej narracji wystawy. Widać to już na poziomie oprawy świetlnej całej ekspozycji, która została przygotowana przez Sevę Granika. Neonowe odcienie czerwonego i niebieskiego wprowadzały zwiedzających w świat imprez rave organizowanych najczęściej w postindustrialnych przestrzeniach, łącząc tym samym czas odpoczynku z powidokami pracy.

Najczęściej jednak mariaż tych dwóch sfer życia przynosi frustrację. Nie tylko w kontekście nadmiaru pracy. Czasami to właśnie jej brak rzuca przygnębiający cień na czas przeznaczony na relaks. Praca Jeremy'ego Dellera – *Hello, today you have day off* (2013) to baner z naszytym tytułowym hasłem nawiązującym do popularnego w Wielkiej Brytanii modelu pracy wśród osób zatrudnionych na umowach śmieciowych, tak zwane *zero hours*, określających minimalne gwarancje dla pracownika. Pracodawca na ich podstawie może zmniejszać liczbę godzin pracy w tygodniu. Nagle pozytywne hasło z banera nabiera ponurego wydźwięku, kiedy okazuje się, że dzień bez pracy to dzień bez przychodów.

Zbytnia ingerencja władzy w nasze prywatne życie często wywołuje niezadowolenie, które może stać się zalążkiem przemian społecznych. Anna Molska w pracy *Tkacze* (2009) zestawia ze sobą dziewiętnastowieczną sztukę Gerharta Hauptmanna poświęconą buntowi tkaczy w Górach Sowich, w 1844 roku, z rzeczywistością śląskich górników. Siła pracy Molskiej tkwi w kontraście. Pieśń rewolucyjna wykorzystana we współczesnych realiach traci swój pierwotny wydźwięk, podkreślając ludzką bezsilność wobec systemu.

Wydaje się, że w Polsce nadal panuje bardzo silne przekonanie o tym, że nieważne jaką mamy pracę, byleby jakakolwiek była. To zjawisko doskonale uchwycił Krzysztof Wałaszek, który obowiązkowe w czasach PRL praktyki robotnicze przepracował we Wrocławskim Zakładzie Metalurgicznym WROZAMET. Artysta namalował na pokrywie od kuchenki (wyprodukowanej we wspominanym zakładzie) samotną postać zamkniętą w pokoju (*Wrozamet*, 1989).

W tym miejscu przechodzimy do pozostałej części *Stosunków pracy*, która znacząco poszerza kontekst całej wystawy. Druga sekcja tematyczna próbuje pokazać współczesne podziały geopolityczne przez pryzmat prymitywnej akumulacji kapitału. Polityka kolonialna prowadzona przez kraje europejskie od XVI wieku spotyka się tutaj z kapitalizmem i komunizmem.

W tej części pokazano pracę Piotra Skiby *Untitled (Nike Mouthguard), bronze diecast, life-size, made in China* (2015), która już na poziomie tytułu prezentuje zjawisko globalizacji. Projekt ochraniacza na zęby firmy Nike został stworzony w Chinach, a jako sprzęt sportowy jest wykorzystywany przez ludzi na całym świecie. W tym kontekście brąz – materiał, z jakiego została wykonana praca, dodatkowo podkreśla kuriozalność tej ekonomicznej mapy.

„Prymitywna akumulacja kapitału" to w pewnym sensie wycieczka przez epoki. Można ją rozpocząć od wystylizowanego zdjęcia Yinki Shonibara *Fake Death Picture (The Death of St Francis – Bartolomé Carducho)* z 2011 roku, poświęconego śmierci Lorda Nelsona. Brytyjski artysta nigeryjskiego pochodzenia nawiązuje do kompozycji hiszpańskiego malarza Bartolomégo Carducha – *Śmierci św. Franciszka*. W centrum leży umierający Lord Nelson w batikowym stroju. Idąc dalej, przechodzimy obok lightboxów Magdaleny Jetelovej, przedstawiających niemieckie bunkry z czasów drugiej wojny światowej. Tytuły *Waiting Before the Infinite Oceanic Expanse* oraz *The Essential Is No Longer Visible* są cytatami z książki Paula Virilia, które zostały wyświetlone przez artystkę na powojennych budynkach tak zwanego Wału Atlantyckiego.

W wątek zza żelaznej kurtyny wprowadzała między innymi praca Dominika Langa *Clocks Going Backwards (Dislocation From Its Own History)* z 2014 roku, do której artysta wykorzystał rzeźbę swojego ojca Jiřígo Langa powstałą w okresie socrealizmu. W tamtym czasie nie spełniała ona wymogów oficjalnej retoryki, przez co nie była pokazywana na wystawach. Dominik Lang sadza pociętą rzeźbę na skrzyni służącej do transportu dzieł sztuki, przywołując tym samym echa komunizmu i równocześnie prezentując ją w kapitalistycznej rzeczywistości.

Idąc ciasnym korytarzem, dociera się do czasów współczesnych. Wita nas tutaj Gregor Różański, którego *First They Ignore You, Then They Laugh at You, Then They Fight You, Then You Win* (2015) może być interpretowane nie tylko jako świadectwo zachłyśnięcia się konsumpcjonizmem przez polskie społeczeństwo w pierwszej połowie lat 90. Praca przedstawia odwrócone logo restauracji McDonald's, komentując w ten sposób procesy historyczne. Coś, co jest świadectwem przeszłości, obecnie krytykowanej, ostatecznie zostało wyeksponowane w muzeum.

Tutaj wracamy do problematyki związanej z kolekcją sztuki współczesnej w muzeum, które z definicji zajmuje się ochroną świadectw kultury i historii. Czy można połączyć tę podstawową funkcję z rzetelnym komentarzem współczesności, tak jak to postulował Jerzy Ludwiński? Przywołuję postać tego wybitnego teoretyka, ponieważ stworzone przez niego koncepcje leżą u podstaw działań programowych MWW.

Tymczasem wchodzimy na kolejne piętro wystawowe, które w całości zostało poświęcone tematyce „Subordynacji i pożądania". Zagadnienia dotyczące cielesności i zawierającej się w niej produktywności problematyzują prace między innymi Evy Kotátkovej, Joanny Rajkowskiej czy

Jeremy Deller, *Hello, today you have day off*, 2013, propozycja zakupu na 2016 rok, dzięki uprzejmości The Modern Institute Glasgow, fot. Małgorzata Kujda; © Muzeum Współczesne Wrocław, 2016

Eva Kotátková, *Ptak*, z cyklu *Nasłuchy, Głowa*, 2013, kolekcja MWW, fot. Małgorzata Kujda; © Muzeum Współczesne Wrocław, 2016

Muzeum z definicji zajmuje się ochroną świadectw kultury i historii. Czy można połączyć tę podstawową funkcję z rzetelnym komentarzem współczesności, tak jak to postulował Jerzy Ludwiński? Przywołuję postać tego wybitnego teoretyka, ponieważ stworzone przez niego koncepcje leżą u podstaw działań programowych MWW.

Zuzanna Janin, *Virtual Sex (Is That What You Really Want: Virtual Sex?)*, 1999, kolekcja MWW, fot. Małgorzata Kujda; © Muzeum Współczesne Wrocław, 2016

Zuzanny Janin. Artyści wybrani przez Sylwię Serafinowicz najczęściej dzielili się intymnością. W *#Blackmendream* (2015) Shikeitha słuchamy historii opowiadanych przez czarnoskórych mężczyzn, które wpłynęły na ich świadomość społeczną. Parę kroków dalej Pilar Albarracin w wideo-performansie *She-wolf* z 2006 roku spożywa posiłek razem z wilkiem, natomiast Jűrgen Klauke przekracza kulturowe granice między płciami w *Self Performance* (1972/1973). Chyba najmniej bezpośrednimi wypowiedziami były prace Krystiana „Trutha" Czaplickiego oraz Alicji Kwade, które budowały kontekst za pomocą formy i abstrakcyjnych skojarzeń.

Poświęcenie całego piętra zagadnieniom związanym z cielesnością jest intrygującym zabiegiem na wystawie dotyczącej między innymi relacji między pracodawcą a pracownikiem. Kuratorka powołuje się w tym miejscu na Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego, którzy jej zdaniem zastanawiali się nad zależnościami między ekonomią a ludzkimi popędami. Niestety, oddzielenie „Subordynacji i pożądania" od części poświęconej przemysłowi wprowadza dość duży zamęt do skomplikowanej przestrzeni, jaką jest schron pochodzący z czasów drugiej wojny światowej. Można było odnieść wrażenie, że na obydwu piętrach ekspozycyjnych znajdują się dwie różne wystawy. Sylwia Serafinowicz próbowała temu przeciwdziałać, wykorzystując prześwity wycięte między kondygnacjami. W takim miejscu znalazła się praca Annette Messager – *Hotel Fiction* (2010). Tytułowe hasło utkane z czarnego materiału, znajdujące się naprzeciwko *Zadymy* (2014) Ewy Axelrad, łączyło twardą cielesność z reżimem władzy. Barykada z czarnych tarcz policyjnych zestawiona z zapowiedzią hotelowych igraszek w poetycki sposób określała relacje zachodzące między dwiema osobami. Czy w takiej sytuacji stosunki pracy również są tylko fikcją – wytworem ustanowionych przez ludzi konwenansów?

Zależności między pracodawcą a pracownikiem są konstruktem społecznym unormowanym przez zbiór praw, który jest w jakimś sensie fikcją – istnieje tylko w obrębie konkretnej grupy osób. Jednak już siła sprawcza tych zasad jest jak najbardziej realna – wpływa bezpośrednio na życie ludzi należących do tej wspólnoty. Z tego względu należy zadać w tym miejscu pytanie: czy instytucja, która porusza taki temat, jest przyjazna dla pracownika?

Na obydwu piętrach wystawowych pracują opiekunowie ekspozycji, spędzający tam przez sześć dni w tygodniu po osiem godzin dziennie. Niech każdy z nas spróbuje sobie wyobrazić sytuację, kiedy cały dzień przebywa w pomieszczeniu oświetlonym neonowymi jarzeniówkami. Do tego dochodzi wysokie natężenie powtarzalnych dźwięków, co najsilniej odczułem przy próbie obejrzenia *The Trick Brain* (2012) – wideo Eda Atkinsa, które jest poświęcone etnograficznej kolekcji dzieł będącej kiedyś w posiadaniu André Bretona. Dźwięk odtwarzany na słuchawkach nie był w stanie wygrać z szumem innych projekcji.

Piszę to z perspektywy osoby, która była wcześniej w MWW odpowiedzialna za opiekunów ekspozycji. Komfort ich pracy próbowano podnieść na różne sposoby: nad ich stanowiskami zamontowano lampy emitujące białe światło oraz zapewniono im częstsze przerwy. Te procesy toczące się w obrębie samej wystawy, jednak nienależące do jej głównej narracji, są bardzo ważne dla znaczenia całej instytucji oraz budowanej przez nią kolekcji. Za wielkimi nazwiskami art worldu stoją ludzie, którzy pomagają w montażu wystaw, pilnują eksponatów, transportują dzieła sztuki, inwentaryzują kolekcje muzealne, prowadzą procedury administracyjne i księgowe czy też dbają o czystość placówki.

W tym miejscu chciałbym zastanowić się nad warunkami pracy panującymi w instytucjach zajmujących się działalnością kulturalną. Odnoszę wrażenie, że wytrychem do zrozumienia sytuacji jest pojęcie użyteczności publicznej, które narzuca na tego typu miejsca odpowiedzialność bieżącego i nieprzerwanego zaspokajania zbiorowych potrzeb społeczeństwa. Wiąże się z tym spełnianie celów edukacyjnych i kulturalnych w czasie, kiedy ludzie mogą z nich korzystać, czyli najczęściej wieczorami i w weekendy. Niestety, często z poświęceniem ekipy pracującej w takim miejscu nie łączą się dodatkowe korzyści, które gwarantują na przykład zagraniczne korporacje. Ten stan rzeczy często powoduje w „robotnikach sztuki" frustrację, która raczej negatywnie wpływa na produkt końcowy.

Dorota Monkiewicz, dyrektorka MWW, próbowała wyjść naprzeciw tej sytuacji i zaprosiła do współpracy Adama Mazura, który razem z Maureen Connor, Noahem Fischerem, Oleksiyem Radynskim, Zofią Waślicką i Arturem Żmijewskim przeprowadzili artystyczny audyt dotyczący praw pracowniczych we wrocławskiej instytucji. Jego wyniki były pokazywane w gmachu muzeum jako dodatkowy projekt łączący się z narracją *Stosunków pracy*. Początkowe domysły grupy artystów i aktywistów przeprowadzającej kontrolę, opierające się na podejrzeniach o dyktatorskie zapędy dyrektorki, ostatecznie zostały odrzucone po oddaniu głosu pracownikom MWW.

Jest to o tyle znamienne, że prace wieńczące audyt odbywały się już po wydarzeniach związanych z decyzją Urzędu Miejskiego Wrocławia o nieprzedłużaniu umowy Dorocie Monkiewicz. Co ciekawe, koncepcja *Stosunków pracy* powstała na długo przed zaistniałą sytuacją, więc nie można mówić tutaj o intencjonalnym poruszaniu tego wątku na wystawie. Jednak te okoliczności wzmacniają siłę przekazu aktualnego programu muzeum, co dodatkowo podkreśla, jak wielka praca jest wkładana w działalność tej instytucji.

Wystawie *Stosunki pracy* towarzyszyła, otwierająca i równocześnie zamykająca ją, interwencja Maureen Connor i Noaha Fischera – artystów, którzy należeli do zespołu przeprowadzającego audyt w MWW. Postawione przez nich pytania, wygłaszane w muzealnej windzie, najlepiej określają wartość podejmowanych w muzeum gestów, działań dotyczących kolekcji sztuki współczesnej czy też samych stosunków pracy: „Czy wiesz, ile osób pomagało przy produkcji tej wystawy? [...] Czy wiesz, że Urząd Miasta nie przedłużył umowy aktualnej Dyrektorce Muzeum, która jest również jego współzałożycielką? Czy wiesz, że zespół MWW napisał list do Prezydenta Wrocławia Rafała Dutkiewicza? Czy wiesz, że pytali w nim, co stanie się z planem programowym Muzeum? Czy wiesz, że zespół podkreślił w tym liście ich współodpowiedzialność za ten program? Czy wiesz, że Prezydent Wrocławia nie odpowiedział? [...] Czy wiesz, że Urząd Miasta może zwolnić wszystkich pracowników tego Muzeum? [...] Czy w ogóle chciałbyś to wiedzieć?".

Marcin Ludwin

Alternativa 2016, *Uszczerbki i straty*

Stocznia Gdańska, Hala B90, Gdańsk
kuratorki: Livia Paldi, Anna Nawrot, Aneta Szyłak
24 czerwca – 15 września 2016

Otaczająca rzeczywistość przestaje przypominać tę nam znaną, a wątpliwości, pytania i emocje zaczynają mnożyć się z minuty na minutę. Błądzimy w labiryncie jak dzieci, którymi na przemian szargają sprzeczne głosy rozsądku, rozpaczy, rezygnacji i gasnącego uczucia nadziei, co w końcu doprowadza do wyniszczenia i destrukcji, a nierzadko także i do szaleństwa. Perspektywa powrotu do „normalności" wydaje się wręcz niemożliwa, a myśl, że „nic nie będzie już takie jak wcześniej" nie pozwala nam prawidłowo funkcjonować. Czy tak właśnie czuje się człowiek, który wszystko stracił? Sens życia, dorobek, pracę, zaufanie najbliższych? Tegoroczna edycja festiwalu Alternativa odbywa się pod hasłem „Uszczerbki i straty", lecz nie jest to tak przesycona defetyzmem podróż, jak mogłoby się wydawać, ale urzekająca wyprawa przez ludzkie historie z solidnym ładunkiem nadziei na zmianę.

Piątą edycję festiwalu otwiera animacja *Bałagan* Mariusza Warasa, wciągająca niczym kosmiczny portal w wir autodestrukcji miasta. Obraz rzucany przez rzutnik zatacza kręgi, a części architektury odrywają się kolejno od konstrukcji miejskiej bryły, przepadając bezpowrotnie w otchłani. Chwilę później uwagę przykuwa helikopter/dron, który swobodnie wylądował na betonowej posadzce hali B90 – rzucona nań plama ostrego światła niejako wskazuje, że jest on gotów poderwać się do lotu zwiadowczego. Takich „latających" obiektów z czasem można zauważyć więcej, w sumie jest ich aż dziesięć. Wspólnie wchodzą w skład zbiorów składających się na prace Zuzanny Janin o nazwie *Volvo 240 Transformed into 4 Drones* oraz *Volvo V70 Transformed into 6 Drones*. Tworząc te wehikuły, Janin inspirowała się współczesnym, dynamicznym rozwojem technologii. Mająca zapewnić społeczeństwu bezpieczeństwo i rozwój, paradoksalnie tak naprawdę stała się medium kontrolującym, indoktrynującym i sprawiającym, że niepostrzeżenie staliśmy się więźniami otaczającej nas rzeczywistości. Do stworzenia tych futurystycznych maszyn artystka wykorzystała elementy z aut marki Volvo, uznawanych za jedne z najbezpieczniejszych samochodów.

Jeśli pójdzie się tym tropem, to okaże się, że jedną z ciekawszych prac koncepcyjnych tegorocznej Alternativy jest instalacja wideo Daniela Dressela *AK 9*, zawdzięczająca swoją nazwę amsterdamskiemu artystycznemu studio, które w 2012 roku doszczętnie spłonęło w wyniku pożaru. Praca jest kalejdoskopem odzyskanych ze zgliszczy przedmiotów, nagrań i dokumentacji. Uratowane materiały wyświetlane są na ekranie przetopionym z pozostałości po studio. Większość nagrań stanowią strzępki prywatnych i służbowych rozmów odbywanych przez byłych pracowników, a same filmy, choć są poważnie pouszkadzane, sprawnie wpisują się w popularną stylistykę glitchu. Znowu zatem mamy do czynienia z recyklingiem materiałów – tematem coraz częściej pojawiającym się i obecnym w kontekście produkcji prac zamówionych na wystawy i imprezy artystyczne. Nierzadko bywa tak, że po zakończonej wystawie prace nie zostają odpowiednio zabezpieczone i zmagazynowane i nie trafiają ani do kolekcji prywatnej artysty, ani galerii. Społecznie zaangażowani twórcy coraz częściej zabierają głos w tej sprawie, a podczas tegorocznej Alternativy szybko można było zauważyć, że wiele z prezentowanych prac wpisuje się w ten dyskurs, poruszając tematykę recyklingu, odzyskiwania materiałów, wartościowania przedmiotów, a także ich transformacji i historii. Dobrym przykładem pracy odwołującej się niemal do wszystkich tych kwestii jest dwukanałowa instalacja wideo *Nazhad i dzwon* przedstawiająca dwa powiązane ze sobą wydarzenia mające miejsce we Włoszech i w Iraku. W czasach wojen, kiedy brakowało amunicji, przetapiano kościelne dzwony, a następnie odlewano z nich broń. Praca Hiwa K, artysty irakijskiego pochodzenia, opowiada o sytuacji odwrotnej. Następuje transformacja, w trakcie której dokonano prefabrykacji materiałów w Iraku, następnie przetransportowano je drogą morską do Włoch i odlano zeń dzwon. Co ciekawe, Nazhad, czyli bohater filmu (odpowiedzialny za odlew), był potomkiem odlewnika, który w czasach wojny przetapiał kościelne dzwony na amunicję. Praca dokumentuje to, jak przemysł zatacza krąg. Historia „antyanalogicznie" powtarza się i po latach metal użyty do

Alternativa sama w sobie nie rzuca na kolana. Jednak sprawny i zaangażowany odbiorca wyciągnie z niej więcej, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Konteksty i znaczenia kryją się tu często pod niepozornie wyglądającą pracą.

wyprodukowania amunicji zostaje zwrócony Europie w postaci monumentalnego instrumentu.

W podobny sposób pracowała Dominika Skutnik, konstruując instalację złożoną z magnesu i stali znalezionej na terenach postoczniowych. Ta efemeryczna rzeźba *Bez tytułu* wykorzystuje pole magnetyczne będące tu głównym elementem mocującym prace, wiszącą kilkanaście centymetrów nad ziemią. Całość złożona jest z niemałej ilości stalowych przęseł, które po zakończeniu ekspozycji wrócić mają na teren Stoczni Gdańskiej, gdyż jak zaznacza sama artystka, materiały zostały jedynie wypożyczone.

Z uwagi na miejsce, w którym rokrocznie odbywa sięAlternativa, nie sposób nie wspomnieć o kontekście stoczni jako ginącego dziedzictwa architektury naszych czasów oraz dyskursu polityczno-społecznego, który w ostatnim czasie zdecydowanie był ważnym i nieustannie drążonym tematem. O planach na zagospodarowanie Stoczni początkowo rozmawiało się jedynie w kuluarach, gdzie często panowała ogólna dezinformacja przeplatana plotkami, opierającymi się jedynie na domysłach. Jednak z czasem dyskusja przeniosła się także na grunt lokalny, a z kolejnymi informacjami przeciekającymi do mediów, weszła do dyskursu ogólnopolskiego. Oczy wszystkich zwróciły się na Stocznię. *Przejście stoczni* Antona Katsa to performatywna instalacja, która nawiązuje do tych zagadnień. Realizacja artysty jest interaktywną układanką złożoną z makiet stoczniowych budynków, pozwalającą odnieść się do aktualnych problemów będących wynikiem procesu prywatyzacji i niejasnych planów zabudowania tych terenów. Jak zapowiadają organizatorzy, w ramach festiwalu odbędzie się także cykl spotkań i warsztatów, kierowanych głównie do grup sąsiedzkich i lokalnych organizacji, które będą stanowić platformę badań nad losami stoczni.

Daniel Dressel, *AK 9*, 2015, instalacja wideo, fot. Małgorzata Misha Szura-Piwnik; dzięki uprzejmości Fundacji Alternativa

W tematykę *Uszczerbków i strat* dobrze wpisuje się także praca, przygotowana z myślą o tegorocznej edycji festiwalu – *Szósta katastrofa* Mariusza Tarkawiana, poruszająca tematykę związaną ze środowiskiem, a konkretnie z problemem ginących gatunków. Tarkawian na jednej ze ścian stworzył gigantyczny rysunek przedstawiający, jak sam mówi, „kilkadziesiąt gatunków ptaków, które wymarły w ciągu zaledwie ostatnich 100 lat", tym samym „zachęcając do zastanowienia się nad rolą i miejscem człowieka w ekosystemie naszej planety". Wątek ornitologiczny wykorzystała także Swen Johne do stworzenia piętnastominutowego wideo opartego na fikcyjnej historii kobiety, która w poszukiwaniu utraconego sensu życia aplikuje jako wolontariuszka do ośrodka badającego migracyjne szlaki ptaków na wyspie. Trafiając do owego miejsca, ta kobieta rozpoczyna zupełnie nowe życie i nie ogląda się na to, co zostawiła za sobą. Odradza się na nowo. Tę decyzję jednak podjęła samodzielnie, co z pewnością wymagało czasu. Co zatem w sytuacji, kiedy tego czasu nie mamy i niezależnie od nas samych jesteśmy zmuszeni opuścić nasze miejsce zamieszkania? Gdy musimy zostawić całe dotychczasowe życie i uciekać w poszukiwaniu nowego sensu, bez perspektyw i planów, odarci z godności i wiary w jakiekolwiek wartości? Dariusz Fodczuk zainspirowany tą dobrze znaną przez historię sytuacją postanowił wyruszyć do Izraela w poszukiwaniu Żydów wypędzonych z Polski. Należy tu także zaznaczyć, że wypędzonych z Polski przez Polaków, o czym wciąż w naszym kraju w ogóle się nie mówi albo mówi bardzo niechętnie. W Izraelu Fodczuk zebrał materiał, z którego następnie powstała praca *Bóg – Honor – Ojczyzna*, składająca się z nagrań rozmów wypędzonych Żydów, opowiadających o doświadczeniach z czasów wojny, a także instalacji złożonej z mebli i sprzętów gospodarstwa domowego. Jest to symboliczny obraz dobytku, który wypędzani zmuszeni byli zostawić w opuszczanych domostwach. Nie było czasu na planowanie. Nie było litości. Jeden z bohaterów filmu mówi o okrucieństwie, z jakim Żydzi się spotkali: „Dawali mi smołę do jedzenia, mówili: Żydek może jeść smołę". W przeszłości wykorzystywanie smoły do publicznego upokorzenia było powszechnie znaną praktyką. Ofiara zmuszona była do wytarzania się w mazi, a następnie obrzucana była pierzem – utrzymywało się to na ciele przez kilka dni, a nawet tygodni. *SHAME* – praca Zuzanny Janin jest reminiscencją tych wydarzeń.

Anton Kats, *Przejęcie stoczni*, 2016, perfomatywna instalacja, fot. Małgorzata Misha Szura-Piwnik; dzięki uprzejmości Fundacji Alternativa

Wielki globus w nawiązaniu do tych aktów nienawiści wysmarowany został smołą i obklejony kaczym i gęsim pierzem. Z daleka praca oświetlona reflektorem rodzi ciepłe skojarzenia, lecz to, co się za nią naprawdę kryje, zobaczyć można dopiero z bliska.

Z pewnością każdy z nas kiedyś coś w życiu stracił. Najboleśniejszą jednak stratą wydaje się odejście bliskiej osoby. Tegoroczna Alternativa poświęcona jest zmarłemu w ubiegłym roku Konradowi Pustole, który współpracował i przyjaźnił się od lat z kuratorką Anetą Szyłak, a z festiwalem związany był właściwie od samego początku. Piąta edycja Alternativy opowiada zatem o procesie, transgresywnej przemianie, dokonującej się przede wszystkim w umysłach ludzi. Fakt „utraty" sam w sobie niekoniecznie jest tu w centrum uwagi. Odczuwalna jest ona ze względu na niezałataną pustkę, która pozostaje po utracie. Dlatego piąta odsłona festiwalu to eseistyczna podróż przez realizacje artystów z całego świata, którzy opowiadają historię nie tylko tego, co stracili, ale przede wszystkim jak do tego doszło i jak sobie z tym poradzili. Czasem są to historie osobiste i bardzo intymne, jak na przykład w przypadku wideo Rozhgar Mustafy *Jestem podobna do ojca*, nawiązującego do problemu przemocy wobec kobiet. Innym zaś razem podejmująca analogiczną tematykę, jednak fabularnie odwołująca się do większej społeczności praca zatytułowana *Kompleks fabryczny* Im Heung-Soona, traktująca o tym, jaką cenę przyszło zapłacić pracującym w Korei Północnej kobietom za szybką industrializację kraju. Tegoroczna Alternativia słusznie skupia się więc na tym, jaki kierunek działania obrali bohaterowie poszczególnych projektów i jakimi drogami podążali, aby wypełnić pustkę po tym, czego już nie ma.

Alternativa sama w sobie nie rzuca na kolana. Jednak sprawny i zaangażowany odbiorca wyciągnie z niej więcej, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Konteksty i znaczenia kryją się tu często pod niepozornie wyglądającą pracą. Nie znajdziemy tu spektakularnych realizacji. Na kolana rzucają natomiast z pewnością historie. Tegoroczną wystawę festiwalową odwiedziłam po wernisażu jeszcze kilkukrotnie i sądzę, że wciąż było to za mało, aby w pełni przeżyć tę podróż. *Uszczerbki i straty* to zdecydowanie wyzwanie dla wytrwałych i wymagających, którzy poświęcą sporo czasu na przeanalizowanie wszystkich opisów, a także cierpliwie obejrzą filmy, wideo i instalacje. Jednak historie ludzi, realizacja prac, towarzyszące im narracje, a także samo miejsce, w którym odbywa sięAlternativa zdecydowanie wciąga i uwodzi swoją uniwersalnością, bez nadęcia i niepotrzebnego przerysowania.

Daga Ochendowska

Tony Cragg, *Rzeźba*

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
kuratorka: Eulalia Domanowska
11 czerwca – 30 października 2016

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku przygotowało wystawę Tony'ego Cragga. Nie jest to pierwszy pokaz dzieł tego brytyjskiego artysty w Polsce. W 1988 roku można było je oglądać w Galerii Foksal, a w 2007 roku w CSW Zamek Ujazdowski i Bunkrze Sztuki. Jednak skala orońskiej ekspozycji imponuje. Wystawa nie tylko umożliwia zobaczenie dzieł jednego z najważniejszych dla sztuki brytyjskiej ostatniego półwiecza artystów, ale też – co ważniejsze – skłania do postawienia pytań o dzisiejszy status rzeźby.

Na wystawie zaprezentowano 35 rzeźb oraz wybór rysunków i akwarel Cragga. Zajęły one cały pawilon wystawienniczy, ale też historyczne przestrzenie oranżerii i kaplicy. Niektóre z nich umieszczono w parku otaczającym pałac, należący niegdyś do Józefa Brandta. Wszystkie powstały – co jest podkreślane w informacjach o tej ekspozycji – w latach 1988–2015. Jednak poza rzeźbą *Minster* z 1988 roku – ze starych metalowych pierścieni, z których artysta skonstruował monumentalne kolumny – wszystkie pochodzą z ostatnich 20 lat. To istotne zastrzeżenie. Dla zrozumienia znaczenia tego artysty w sztuce ostatnich dekad trzeba bowiem pamiętać o tym, czego w Orońsku zabrakło.

Pozycja Tony'ego Cragga jest dziś szczególna. Należy on do grona klasyków współczesności, co znalazło niejako instytucjonalne potwierdzenie (w tym roku otrzymał tytuł szlachecki; ciekawym tematem jest zresztą polityka Wielkiej Brytanii prowadzona wobec rodzimych twórców i miejsce wyznaczane im w hierarchii społecznej). Należy też – obok Richarda Deacona, Barry'ego Flanagana, Anisha Kapoora i Billa Woodrowa do grona rzeźbiarzy, którzy na nowo zdefiniowali miejsce rzeźby.

Łączy ich wspólnota pokoleniowa (najstarszy z nich – Flanagan – urodził się 1941 roku, najmłodszy – Kapoor – w 1954 roku), ale też doświadczeń artystycznych. Cragg rozpoczął studia artystyczne w 1969 roku. Jak sam podkreśla, w czasie dominacji minimalizmu i konceptualizmu, radykalnego redefiniowania dzieła i aktu tworzenia. Był to czas – jak mówił – pod znakiem Marcela Duchampa. Eksperymentowania, sięgania po nowe, „nieklasyczne" dla rzeźby materiały jak tworzywa sztuczne czy też korzystanie z gotowych materiałów.

Wczesne prace Cragga to często instalacje *site-specific* tworzone ze znalezionych przedmiotów i zużytych materiałów. Artysta układał je w barwne kompozycje -reliefy na podłogach i ścianach przestrzeni galerii. Jedna z nich, *Britain Seen from the North* z 1981 roku, wielobarwna figura człowieka (samego Cragga?) patrzącego na zarys Wielkiej Brytanii ujętej z dość nieoczywistej perspektywy (jakby patrzący ustawiał się w pozycji zewnętrznego obserwatora, outsidera), została uznana za jedno ze sztandarowych dzieł epoki tacheryzmu, za komentarz – bardzo polityczny – do ówczesnej sytuacji w tym kraju. Oto Wielka Brytania w stanie rozsypki, konfliktu, rozkładu.

Od samego początku Cragg wiele czerpie z doświadczeń minimalistów i konceptualnych doświadczeń, ale w jego prace wpisane są dystans i nawet ironia. Więcej, niektóre wydają się pastiszami minimalistycznych dzieł. Artysta „był jednym z pierwszych gryzących rękę, która go karmiła"– napisał o nim przed kilkoma laty James Hall na łamach „Guardiana".

Nieprzypadkowo też jego wczesna twórczość (w mniejszym stopniu dotyczy to innych rzeźbiarzy z tego pokolenia) bywa łączona z neoekspresjonistycznym zwrotem w malarstwie, powrotem do figuracji. Mówi się o nim nawet jako o jednym z reprezentantów postmalarskiej rzeźby.

Jednak w latach 80. Cragg coraz bardziej odchodził od „śmieciowej" stylistyki, jego dzieła stawały się coraz bardziej „zwarte", bliższe rzeźbie niż instalacji, ale pozostał wierny gotowym materiałom, czego przykładem jest wspomniany już *Minster* z 1988 roku czy inna praca pokazana w Orońsku: *Congregation* z 1999 roku, w której wykorzystał starą łódź wraz z wiosłami i innymi znalezionymi elementami – belkami czy wielkimi drewnianymi szpulami. We wszystkie te połączone ze sobą elementy Cragg wbił tysiące metalowych haczyków. Zaburzają one pierwotny

Tony Cragg, *Wooden Crystal*, 2001, fot. © Michael Richter

kształt użytych przedmiotów, nadając im nierzeczywisty wygląd.

Cragg nie przekształca gotowych materiałów, nie demontuje ich ani nie zniekształca, a tylko komponuje z nich całkiem nowe formy. Nieustannie też – do dzisiaj – odwołuje się do przedmiotów wytwarzanych przemysłowo, rozmaitych kadzi, pojemników, naczyń. W niektórych pracach wykorzystuje gotowe materiały. *Fields of Heaven* (1998) czy *Clear Glass Stack* (2000) to dziesiątki szklanych naczyń – butli, wazonów, kieliszków – różnych kształtów i rozmiarów, z których artysta utworzył misterne konstrukcje, monumentalne, a jednocześnie niebywale kruche z powodu użytego materiału. Jednak w przypadku tych prac trudno mówić o zużytych, znalezionych materiałach – wszystkie wyglądają, jakby przed chwilą zeszły z fabrycznej taśmy. W innych zachowany jest tylko kształt rzeczy, czasami tylko w przybliżeniu. Niektóre rzeźby – jak chociażby *Early Forms* (2001) – wyglądają jak przekształcone fragmenty jakichś urządzeń.

Twórczość Cragga funkcjonuje w postindustrialnym świecie. Jest ono dla niego niejako „naturalnym otoczeniem". Jednak w wywiadzie z Jonem Woodem, którego obszerne fragmenty zamieszczono w publikacji towarzyszącej orońskiej wystawie, podkreśla: „W pewnym sensie środowisko tworzone przemysłowo i jego artefakty są wrogiem rzeźbiarza. Dają nam najskuteczniejsze egzystencjalne ramy i bardzo na nich polegamy. Oczywiście potrzebujemy pożytecznego świata, który możemy kształtować zgodnie z naszymi celami. Utylitarność i systemy przemysłowe dominują nad rzeczywistą materią dokoła nas, nad naszymi zmysłami i myślami. Czasami trudno jest dojrzeć jakąś rzeczywistość alternatywną". Dodaje też: „Nigdy nie interesował mnie robienie rzeźb, które przedstawiają istniejące przedmioty", co może być trochę zaskakującą deklaracją, pozostającą w sprzeczności z jego praktyką tworzenia.

Z czasem u Cragga pojawia się też drugi nurt: rzeźb na pograniczu abstrakcji. „Eleganckie formy, pełne dynamiki zaklętej w brązie, kamieniu, drewnie, szkle czy żywicy, pną się i wyginają w przestrzeni" – tak pisze o nich Eulalia Domaniewska, kuratorka wystawy. „Pionowe nieodgadnione kształty wydają się zawierać znajome elementy. Stają się aluzyjną formą, którą oko widza łączy z tradycją figury ludzkiej. Odkrywamy w nich twarze i profile".

Same formy są płynne, wydaje się, że stanowią próbę oddania materii w ruchu. Rozwinięcie dawnych poszukiwań, zwłaszcza włoskich futurystów (wręcz narzuca się porównanie z *Jedyne kształty ciągłości w przestrzeni* Umberta Boccioniego z 1913 roku). Znacznych rozmiarów *Over the Earth* (2015) to pnąca się ku górze, rozszalała materia. *Pair* (2015) to wirujące w przestrzeni kolumny. Cragg stworzył rzeźby niemalże biologiczne lub przypominające jakieś geologiczne formy. Inne, jak *Red Figure* (2008), sprawiają wrażenie zapisu ludzkiej figury w ruchu, zaś *Helix Head* czy *Woman's Head* (obie z 2007 roku) bardzo wyraźnie zachowały kształt ludzkiej twarzy ujętej z profilu.

Właśnie te rzeźby dobrze pokazują klasycyzujący zwrot w twórczości Cragga. Istotnym punktem odniesienia stają się dla niego Constantin Brâncuși, Naum Gabo, ale też Henry Moore. „Przeszłość dostarcza nam materialnych świadectw ludzkich problemów i wartości", podkreśla artysta. Jego dzieła bywają nawet zestawiane na wystawach z pracami poprzedników. W 2008 roku w wiedeńskim Belvedere pokazano je z rzeźbami Franza Xavera Messerschmidta, cztery lata później, w Hamburgu, z dziełami Ernsta Barlacha.

Wystawa w Orońsku pokazuje – to także zasługa jej kuratorki – że rzeźby Cragga dobrze „odnajdują się" w bardzo różnych przestrzeniach, zarówno w historycznych wnętrzach dawnej oranżerii (w której pokazano przede wszystkim rzeźby ze szkła), jak i w niewielkiej przypałacowej kaplicy; w parku, wśród prac innych rzeźbiarzy, jak i w dość trudnych pomieszczeniach pawilonu wystawienniczego, z dominującą czerwienią ceglanych ścian.

Jednak najważniejsze są – co dobrze pokazuje orońska ekspozycja – zmiana w definiowaniu samej rzeźby w ostatnich dekadach i powrót do samego terminu, który wydawał się należeć już raczej do przeszłości. Stało się to między innymi za sprawą Cragga, który podkreśla, że „przyszłość rzeźby dopiero co się rozpoczęła. Jej potencjał jest teraz większy niż kiedykolwiek wcześniej, a jej możliwości właśnie się otwierają. Jej język i formy zaczynają ewoluować".

Co przesądziło o tej zmianie statusu rzeźby? W przypadku Cragga istotne było bardzo świadome zwrócenie uwagi na proces twórczy, którego ostatecznym celem jest powstanie konkretnego, materialnego dzieła i na samo tworzywo. Dla wielu współczesnych materiał jest „byle czym", zaś „z mojego punktu widzenia, materiał jest wszystkim", podkreśla Cragg. Jego zdaniem rzeźbiarz musi odsłaniać to, co jest ukryte w materiale, w którym pracuje. W jego myśleniu o tworzeniu powraca stara koncepcja Michała Anioła, który w *Liście do Benedetta Varchi* pisał: „Przez rzeźbę rozumiem to, co się wykonuje, ujmując [materii] siłą". Jednak przeszłość rzeźby, jej tradycja – zarówno dawnej, jak i doby awangardy – zostaje niejako „przefiltrowana" przed doświadczenia neoawangardy lat 60. i 70., z jej procesualnością, niekonwencjonalnością w podejściu do tworzywa i wychodzeniem poza galeryjne ramy i pracą w przestrzeni publicznej.

Rzeźby Cragga są osadzone w rzeczywistości, w tworach natury czy produktach przemysłowych, ale nie poprzestaje on na prostym powielaniu istniejących rzeczy czy na kopiowaniu czegoś, co już istnieje (pozostałości realnego świata dobrze można dojrzeć w bardzo ciekawych rysunkach i akwarelach pokazanych w Orońsku). Jak mówi w pominiętym w polskim przekładzie fragmencie rozmowy, każdy rzeźbiarz musi znaleźć swój własny wizualny język, bowiem „chce dać alternatywę do patrzenia na naturę. [...] natura jest wspaniała i ciekawa i będzie źródłem wszystkiego, ale ostatecznie, jako rzeźbiarze, musimy wyrazić

Cragg podkreśla, że „przyszłość rzeźby dopiero co się rozpoczęła. Jej potencjał jest teraz większy niż kiedykolwiek wcześniej, a jej możliwości właśnie się otwierają. Jej język i formy zaczynają ewoluować".

Tony Cragg, *Congregation*, 1999, fot. © Jan Gaworski, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

siebie na własnych warunkach". Cragg znalazł te „własne warunki" i swój własny, rozpoznawalny i dość koherentny, język.

Ostentacyjne wręcz skupienie się na formie, precyzyjność opracowania prac i umiejętność używania bardzo różnych materiałów, od stali i brązu, poprzez szkło, kamień, drewno i włókno – wszystko to może imponować. Podobnie jak skala niektórych dzieł, a przecież w Orońsku zabrakło dzieł rzeczywiście wielkoformatowych, jak tworzone przez Cragga gigantyczne wersje przyrządów laboratoryjnych. Jednak gdzieś zagubił się polityczny potencjał jego dzieł, ich nieoczywista ironia czy też buntownicza postawa.

I jeszcze jedno. Twórczość Cragga, ale też wielu innych artystów z jego pokolenia, przywróciła rzeźbie ważną pozycję, ale można zrozumieć sięganie po materiały „ubogie", które są „byle czym" – papierem, starymi meblami, fragmentami przemysłowych produktów – przez wielu artystów młodszego pokolenia, bardzo różnych, od Thei Djordjadze i Michała Budnego po Navida Nuura czy Yorgosa Sapountzisa. Łatwo bowiem wpaść w banalny akademizm, w tworzenie form efektownych formalnie, chociaż pustych i pełniących wyłącznie dekoracyjne funkcje. Nie jest to jednak przypadek Tony'ego Cragga.

Piotr Kosiewski

Leon Tarasewicz

Galeria EGO, Poznań
13 maja – 19 sierpnia 2016

Bez tytułu, 2016, pleksi, LED, 60 × 180 × 20 cm, fot. Archiwum Galerii Ego

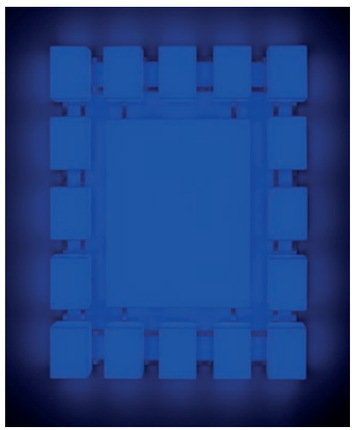
Kiedy myśli się o Leonie Tarasewiczu, na pierwszy plan wysuwa się refleksja o przekraczaniu granic malarstwa, medium, a także granic sztuki. Na wystawie w poznańskiej Galerii EGO również można było dopatrzyć się pewnej transgresji. Ale czy odbieranie nowej kreacji Tarasewicza w ten sposób jest potrzebne i co ważniejsze – słuszne? Jeśli tak, to w którą stronę zmierza? I co przekracza? To podkreślanie awangardowego ruchu wydaje się co najmniej podejrzane i to z paru względów. Z jednej strony bez problemu można wpisać Tarasewicza w historyczne linie rozwoju sztuki, która kontestowała i zrywała ze skostniałymi akademizmami. Z drugiej strony, choć Marek Wasilewski w swoim tekście towarzyszącym wystawie, przywołuje Jamesa Turrella i Dana Flavina (zdecydowanie bliżej mu jednak do Flavina) i nadaje Tarasewiczowi rolę kontynuatora pewnej tradycji, nietrudno odnotować diametralne różnice. Najsilniejszy sprzeciw budzi we mnie jednak powierzchowne powiązanie postępowego gestu ze zmianą technologiczną. W przypadku Tarasewicza mamy do czynienia zasadniczo z powtórzeniem, a także z rolą nowości, która w powtórzeniu i przez nie może zaistnieć.

Artysta pozostał wierny konwencji, w której pracuje od lat. Tarasewicz trzyma się prostych form, krąży wokół pochodnych linii. Znany jest zarówno oszczędny zestaw barw, jak i formy, które one przybierają. Nie brakuje więc swobody w manipulowaniu kontrastami świetlnymi, w tworzeniu gradientów. Obserwując jego karierę, można odnieść wrażenie, że ewolucji twórczości towarzyszy postępująca redukcja środków. W tym spłaszczaniu są pewne surowość i rygor. Tarasewicz zdążył przyzwyczaić nas do niefiguratywnego malarstwa, pozostaje ono jednak podszyte prawosławną tradycją ikony, co nastraja przede wszystkim do tak zwanej bezinteresownej kontemplacji. Geneza najnowszych prac jest taka sama jak wcześniejszych przedsięwzięć (o czym dobitnie mówi film towarzyszący wystawie), ale nastąpiło pewne przeniesienie czy przesunięcie w obrębie samych przedmiotów, które między innymi ze względu na kontekst narodowościowy i religijny towarzyszący sztuce tworzonej przez Tarasewicza dają się rozpoznać jako zbliżone do ikon. To odwołanie jest nadal obecne: światło bijące od/z obrazu, nieprzedstawiający charakter, a także kształt – wszystko to przywodzi na myśl sztukę sakralną. Formalny minimalizm lightboxów jest świetną pożywką dla przeczucia niewidzialnej obecności i nadania im statusu „obrazów prawdziwych", doskonałych, tożsamych z oryginałem, i jak sam Tarasewicz deklaruje, odłączonych od społecznego zaangażowania. Narzuca także myśl o innej rzeczywistości stojącej za takim ascetycznym obrazem i wzywa do wczucia swoich wrażeń, przemyśleń. Tym razem jednak Tarasewicz zmienił tworzywo na takie, które rozsadza dotychczasowe napięcia i ciężary kompozycyjne i interpretacyjne. I mimo że już wcześniej artysta działał w obrębie płaszczyzn, a nie obrazów, plastik – bo o nim mowa – wymusza szczególnego rodzaju wycyzelowanie, gładkość, stosunkowo nowe walory, jeśli pod uwagę weźmie się rolę, jaką grały w sztuce Tarasewicza niedoskonałości. W rezultacie nieustającej puryfikacji kwestie wrażliwości na światło, gra kolorów i przestrzeń schodzą na drugi plan. Obiekty zostają pozbawione obietnicy przeobstwienia. Wystawione w EGO lightboxy ewokują poczucie pustki, nie tylko tej definiowanej przez brak mocnych obiektów, ale też pustki semantycznej. W tekstach „pilotujących" lightboxy są przedstawione jako pojemniki do napełnienia. Według opisu przegląda się w nich myśl i obraz widza. To, co przyciąga wzrok i każe się mu na sobie zatrzymać, to powierzchnia lightboxa i towarzysząca jej aura nieoryginalności, fetyszystyczna wartość *hi-resolution*, chłodno wykalkulowane refleksy. Wpisując się w estetykę *wellness,* kusi i wyzywa, ale potem ostentacyjnie pokazuje nieprzystawalność oczekiwań i rozbrat płaszczyzn doświadczenia. Lightboxy pozostają zupełnie niewzruszone światłem dziennym, nie ulegają manipulacjom patrzenia i same nie manipulują przestrzenią. Nienarażone na urazy mechaniczne mogłyby przetrwać wieki. To, co odbijają, pokazuje integralność świata (coś na kształt lacanowskiej fazy lustra) i jego niezmienność, które są zupełnie obce ludziom wystawionym nieustannie na działanie przypadku. Prace Tarasewicza zdają się uosabiać coś, czego możemy dotknąć, a jednak coś powstrzymuje przed kontaktem – i nie jest to rama instytucjonalna. Tej niedostępności nie towarzyszy ani żal, ani nostalgia; brak dostępu budzi raczej niepokój, który rośnie wprost proporcjonalnie do czasu spędzonego pośród ekranów i pozostawia w niepewności. Podmiot musi (żeby pozostać podmiotem) określić swoje bycie wobec światła, ale oślepiony i prześwietlony skazany jest na interpasywną relację, pozycję zapośredniczoną przez patrzące ekrany. Prace nie są oknami, przez które można uzyskać dostęp do czegokolwiek, bez względu na to, czy jest to wnętrze, czy coś spoza. Tym bardziej nie odsyła do prywatnej czy wewnętrznej przestrzeni widza. Wszystko dzieje się na powierzchni. Jednak nie jako proste wczucie czy odbicie, raczej jako świadomość albo podejrzenie tego, że jest się obserwowanym przez obiekt, który sam opiera się grze zmysłów. Jest wręcz nie-do-patrzenia. Ratunkiem przed dekompozycją i zawłaszczeniem przez niezidentyfikowane spojrzenie jest patrzenie z ukosa.

Po lightboxach ślizga i rozmazuje się nie tylko wzrok, ale także myśl. Na związek widzenia i myślenia, odwołując się do Georges'a Didiego-Hubermana, zwraca uwagę Marek Wasilewski. Jednak to, co wydaje się istotne, to pojedynek na powierzchni. Dziwaczność zetknięcia się niejednolitej, porowatej i przepuszczalnej ludzkiej skóry z nieróżnorodną plastikową powłoką i równie plastikowym środkiem przedmiotu, każe przemyśleć relację zwierzęcej dyspozycji naszego ciała i tego, co nieludzkie. Jeśli godzić się na metafizyczne konotacje, można o tych obiektach pomyśleć jak tylko o częściowo jawnych, skrywających fragment swojej materialności, składających się z elementów, których liczba jest większa niż całość, przypuszczalna suma. Nie mogę zgodzić się z interpretacją, która mówi, że prace te są wynikiem redukcji i syntezy zewnętrznych przejawów naszego życia. Wręcz przeciwnie, są synekdochą tego, co syntezie się nie poddaje, bo wymyka się ludzkiemu poznaniu. Plastik w pracach Tarasewicza jest tym, co zupełnie obce. Ze swej natury – sztuczne. Jest nie z tej ziemi – w układzie, w którym człowiek alienuje swój twórczy potencjał plastik zastępuje miejsce boga. Ale mimo swojej wszechobecności nie rości sobie prawa do powszechności. Uniwersalność jest sprowadzona do konkretnego, jednostkowego i zarazem niedającego się ująć całościowo przedmiotu. Wystawa nie wzmacnia ani nie destabilizuje rzeczywistości, pokazuje natomiast jej zmysłową nieredukowalność. Plastik jest nieprzezroczysty, mętny, ustanawia barierę. Jawi się jako zagęszczony materiał, który zawiera się sam w sobie. Widz może próbować rozbroić, jeśli nie sam materiał, to myślenie o sztuce autonomicznej, wobec której plastik jest nie tyle adwokatem, co ironistą.

Tarasewicz nie tworzy świata, w którym widz może poddać się immersji. Nawet we wcześniejszych monumentalnych malarskich strukturach, które mają symulować wchodzenie do „środka" obrazu, ich powierzchnie odpychają, odbijają. W przestrzeni galerii Tarasewicz nie konstruuje żadnej iluzji. Stwarza za to warunki do konfrontacji klęski władz poznawczych z wiarą w istnienie głębi. Znamienny okazał się więc czerwony lightbox wiszący nad drzwiami; ostrzegał, jakby cytował Dantego: „Porzućcie wszelką nadzieję, którzy tu wchodzicie". Ta wystawa to nieustająca gra łączenia i rozbijania doświadczenia bliskości, podobieństwa i różnicy. W przypadku Tarasewicza wydaje się, że stawką jest prawda, bo przecież nie tworzy on sztuki dekoracyjnej czy „dyskretnej" – otwiera więc przestrzeń pytań o podmiot-przedmiot raczej widziany niż patrzący, o walkę o ustanowienie pozycji i możliwości wymiany, o samą możliwość płaszczyzny, na której mogłoby zawiązać się porozumienie. Odzwierciedla w skondensowanej formie samą proliferację otaczających nas obrazów. Ale nawet jeśli Tarasewicz w pierwszym ruchu obnaża relację zachodzącą między technologią a życiem, naturalizację tej pierwszej, to drugi jego ruch anuluje to spostrzeżenie: zakrywa on świetlistym ekranem maszynerię pracującą pod gładką, nieprzenikalną powierzchnią. Cała wystawa jest rozpięta pomiędzy odsłanianiem a mistyfikacją; oscyluje wokół tego, co postrzegamy jako naturalne i tego, co postrzegamy jako sztuczne. Uniwersalny charakter konstatacji płynącej ze spotkania z pracami przedstawionymi na wystawie nie wynika z ich niefiguratywności, metaforyczności, ale z wyboru materiału o konkretnych, radykalnie innych właściwościach – plastiku. Inną kwestią jest jego rozciągliwość – także pod względem prowadzenia teoretycznych spekulacji.

Aleksandra Goral



Bez tytułu, 2016, pleksi, LED, 95 × 70 × 15 cm,
fot. Archiwum Galerii Ego

25. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie, *Plakat – remediacje*

Muzeum Plakatu w Wilanowie
kurator: David Crowley
12 czerwca – 25 września 2016

Plakat jest jedną z najsilniej działających i najskuteczniejszych metod działania propagandowego, czemu z pewnością zawdzięczamy tak wspaniały jego rozkwit w nowoczesności, a zwłaszcza w XX wieku. Jego niezwykłe walory rozprzestrzeniania treści w atrakcyjny sposób dostrzegli zarówno kapitaliści i kupcy, próbujący coś przy jego użyciu sprzedać, jak i politycy, chcący w ten sposób zapewnić sobie korzyści polityczne. Podobnie jak fotografia nowoczesny plakat jest skutkiem wejścia w erę mechanicznej, technicznej reprodukcji. Pod koniec XVIII wieku wynalezienie litografii zapoczątkowało stuletni okres udoskonalania prasy drukarskiej, z kluczowym rozwiązaniem w ostatnich dekadach XIX wieku, umożliwiającym wprowadzenie elementów kolorowych. Dzięki temu rozszerzyły się możliwości realistyczne plakatu, który podobnie jak fotografia stał się zarówno przekaźnikiem komunikatów państwowych, nośnikiem reklamy, promowania wydarzeń publicznych, jak i propagandy. Plakat z konieczności wiąże się więc ze wszystkimi problemami nowoczesności i doskonale je odbija, będąc też środkiem przekazu idealnie przezroczystym i tylko czekającym na wypełnienie go treścią. Dzięki swojej specyfice wytworzył też dystynktywne środki wyrazu i rozwijał swoje właściwości artystyczne indywidualnie. W plakacie na prowadzenie wychodzą inne elementy niż w malarstwie czy w fotografii – plakat jest od początków swojego istnienia multimedialny: może zawłaszczać i włączać w siebie wszystkie pozostałe środki wizualnego wyrazu.

Pierwsza wojna światowa przyniosła awangardowe uproszczenie, abstrakcję, odrzucenie ornamentacji dla niej samej, zgeometryzowanie w takich ruchach artystycznych jak kubizm, futuryzm i surrealizm. Po wojnie plakat coraz bardziej ustępował miejsca innym wizualnym mediom, przede wszystkim telewizji i kolorowym magazynom ilustrowanym. Pozostał jednak jednym z najważniejszych sposobów komunikowania w atmosferze zimnowojennego konfliktu. To dlatego Biennale Plakatu w Warszawie stało się wydarzeniem o takim prestiżu, za żelazną kurtyną i nie tylko, na kilka dekad – w obozie socjalistycznym uchodziło za najbardziej otwartą, międzynarodową i stanowiącą najbardziej awangardową, pionierską tego rodzaju imprezę w bloku wschodnim. Kolorowa, optymistyczna konwencja międzynarodowego modernizmu doskonale wpasowywała się w powojenny optymizm gospodarczy i społeczny, przynajmniej w oficjalnie głoszony bez względu na opcję polityczną humanizm, posługując się kodami wizualnymi, które mogły zostać zrozumiane na całym świecie. Z przeróżnych przyczyn – ideologicznych, popularności tego nośnika wśród wspierających go władz, innowacyjnego podejścia i geniuszu poszczególnych grafików – sztuka plakatu, jak wiemy, wspaniale rozwijała się w krajach bloku wschodniego, a zwłaszcza w Polsce, stając się jedną z najoryginalniejszych ekspresji artystycznych tego okresu.

Z dziedzictwem, zmieniającymi się rolami plakatu, jego jakościowymi transformacjami i dylematami stojącymi przed tym medium mierzy się na tegorocznej, jubileuszowej wystawie wytrawny kurator designu i profesor z Royal College of Art David Crowley, autor *Remediacji*, czyli głównej wystawy jubileuszowego, pięćdziesiątego biennale. To właśnie „zmieniająca się rola plakatu w świecie" znacząco odświeżyła oblicze tej szacownej, ale od lat nieco trącącej myszką imprezy. Crowley w swojej bardzo autorskiej, a zarazem bardzo szerokiej wizji skupia się przede wszystkim na nowych, innowacyjnych wykorzystaniach formy plakatu, a zwłaszcza jego roli politycznej – coś, co mimo klimatu polityczny zimnej wojny albo właśnie ze względu na niego musiało pozostać głęboko ukryte. Paradoksalnie, ultrapolityczność zimnej wojny sprawiła, że plakat miał być w swojej zewnętrznej warstwie głęboko apolityczny. Crowley zrywa z tym przekonaniem. Na wystawie miesza ze sobą porządki polityczne i czasowe: kijowski Majdan i spontanicznie wykonywane wtedy plakaty, nalepki czy transparenty sąsiadują z wojną w Wietnamie, walką o prawa człowieka i z segregacją rasową w Stanach Zjednoczonych lat 60., plakatami, które najpierw zaistniały w wyobraźni literackiej, z której przeniosły się do rzeczywistości (jak w przypadku *1984* George'a Orwella), a także niezwykle ornamentalnymi chińskimi plakatami propagandowymi rewolucyjnej epoki Mao Zedonga czy „ornamentem masowym" w Korei Północnej. Nie ignoruje też technologicznych

Peter Brandt, Roland L. Haeberle, *Q.And babies?*, 1994,
z Kolekcji Plakatu Obcego Muzeum Plakatu w Wilanowie

Tadeusz Trepkowski, *Nie!*, 1952,
z Kolekcji Plakatu Polskiego Muzeum Plakatu w Wilanowie

innowacji, które je umożliwiły. Nie skupia się na konkretnych twórcach plakatu – geniuszach grafiki – lecz na węzłowych punktach przemian „plakatu jako innego medium" i współczesnych wyzwaniach, zarazem stawiając pod znakiem zapytania przyszłość plakatu, jaki znamy. Wystawa jest wyjątkowa już przez sam fakt, że pokazuje medium jako coś ruchomego, zmiennego, ulegającego transformacjom – mało kto u nas wykazuje się podobną wyobraźnią. Ekspozycja została oparta na nieustannych skokach czasowych i problemowych. Tytułowe remediacje to właśnie ukazanie, że sam plakat, rozumiany jako grafika, nie istnieje, ale zawsze tylko czeka, by zmienić się w coś innego.

Plakat nadal ucieleśnia coś, czego nie da się zastąpić niczym innym: najlepiej odpowiada na konieczność komunikowania o miejscach, w których krzyżują się ekonomiczne, społeczne i polityczne potrzeby człowieka; jest ogólnodostępny. Crowley kontrastuje coś, co za artystką Hito Steyerl nazywa „słabym obrazem" (*poor image*, na wystawie przetłumaczonego nie do końca trafnie jako „kiepski obraz") i obrazem mocnym. „Słaby" obraz jest spontaniczny, wykonany oddolnie, o „kiepskiej" jakości technicznej, wykonany z tego, co akurat jest pod ręką, jest powodowany wyższą koniecznością i potrzebą: w sytuacji protestu politycznego, bronienia swoich praw czy ukazania opresji. W taki obraz wpisują się też rozmaite „destrukcyjne" interwencje w plakat: spontaniczne nakładanie się plakatów reklamowych na siebie i niszczenie ich przez przechodniów, które wykorzystywali francuscy artyści pop, reprezentanci tak zwanego *Nouveau Réalisme*, tacy jak Raymond Hains czy Jacques Villeglé. „Słaby" plakat interesuje Crowleya dużo bardziej niż obraz „mocny", czyli profesjonalny, artystycznie spełniony, okopany na swojej pozycji, reprezentujący w ten sposób nawet nieświadomie jakąś hegemonię władzy. U Crowleya pojawiają się zarówno bardzo słabe, jak i wybitne plakaty, które nagle stają się ważne ze względu na potencjalną rolę, jaką mogą odegrać.

Crowley zebrał na wystawie obrazy skonfliktowanej sfery publicznej, ukazującej społeczne antagonizmy, prowadzące nawet do eskalacji przemocy. Co ciekawe, kurator niczego nie ocenia, nie wartościuje – kijowski Majdan sąsiaduje tutaj z ideą *„Je suis Charlie"* czy zwolennikami Donalda Trumpa. Imperializm rosyjski jest zły, ale obok niego mamy inny imperializm, amerykański: pojawia się wojna w Wietnamie i słynny plakat lewicowej organizacji Art Worker's Coalition ukazujący ciała kobiet i dzieci zamordowanych w wiosce My Lai, z cytatem „Dzieci też?", zaczerpniętym z autentycznego wywiadu z jednym z oficerów amerykańskich dotyczącym masakry, w której zginęły przede wszystkim niewinne kobiety i dzieci.

Crowleya interesuje nie tylko spontaniczne działanie polityczne, ale też jego naturalna konsekwencja, czyli proliferacja obrazów i plakatów. Na Majdanie była ona tak wielka, że uczestnicy wydarzeń sami zaczęli je utrwalać i archiwizować, najpierw na wielkiej choince na Majdanie, potem na fotografiach w internecie. Jako że podczas rewolucji na Ukrainie kręcone i wrzucane na YouTube filmiki i towarzysząca im dezinformacja medialna (wprowadzana głównie za sprawą Rosji) odgrywały taką rolę, plakaty służyły też do informowania o tym, co się dzieje. Problem szybkiego reagowania – w dobie internetu ważniejszego niż estetyka – był jednym z ważniejszych tematów wystawy.

Istotnym wątkiem były również sprzeciw i niechęć wobec reklam, objawiające się rozmaitymi odmianami tak zwanego brandalizmu, czyli niszczenia powierzchni reklamowych. U Crowleya takie akty dokonywane przez lewicowych aktywistów mieszają się z podejściem artystów neoawangardowych lat 60.; na przykład Jacques Villeglé przemierzał ulice Paryża w poszukiwaniu szczególnie zaskakujących form wytworzonych przez nakładające się na siebie warstwy plakatów połączonych z aktami spontanicznego wandalizmu. Działalność tego artysty, jak i pozostałych Nowych Realistów, którzy afirmowali pop, plastik, a przede wszystkim codzienność, przywołuje na myśl sytuacjonistów, działających w Paryżu mniej więcej w tym samym czasie, afirmujących dryfowanie po ulicach i przypadkowe piękno ulicznych pejzaży. Wystawa Crowleya aż prosi się, by jakoś nawiązać do sytuacjonistycznych sloganów, które stały się głównymi hasłami Maja '68: „Nigdy nie pracujcie!" czy „Pod chodnikiem jest plaża". Zamiast tego występują inne polityczne konotacje z lewicowymi zrywami i polityką, z tym, że Crowleya od prowadzenia na wystawie jakiejś konkretnej linii politycznej bardziej interesuje pokazanie wszechstronności plakatowego medium wspierającego wydarzenia polityczne. Od walki o cywilne prawa Afroamerykanów – mamy tu opowieść o słynnym plakacie *I am a Man*, w który „ubrani" czarnoskórzy pracownicy fabryk walczyli o prawo do zatrudnienia, podwyżki, ale przede wszystkim o prawo do uznania i szacunku. Subwersywna, niebezpieczna siła tego najprostszego, a przy tym ukazującego szokujący rasizm hasła została natychmiast rozpoznana i dlatego równie mocno zaatakowana. Antagonizmy polityczne widzimy też w serii filmików z YouTube, a to budzących sprzeciw, kiedy zwolenniczka Trumpa niszczy transparent Latynosa protestującego przeciw słynącemu z rasizmu kandydatowi na prezydenta, to znów rodzących uczucie ulgi, gdy członek Antify niszczy transparent jednej z faszystowskich organizacji w Dreźnie.

W ramach remediacji Crowley pokazuje też kolejne odsłony „życia" plakatów, których demokratyczność sprawia, że przetwarzane i dekonstruowane żyją one dalej, ale w innych dekoracjach. Jednym

Plakat nadal ucieleśnia coś, czego nie da się zastąpić niczym innym: najlepiej odpowiada na konieczność komunikowania o miejscach, w których krzyżują się ekonomiczne, społeczne i polityczne potrzeby człowieka; jest ogólnodostępny.

z przykładów jest plakat reklamowy głoszący, że „Nie ma dziś takiego drugiego kraju jak Ameryka", ukazującego typową, białą, zadowoloną z siebie rodzinę reprezentującą klasę średnią. Popularność zyskała fotografia z czasów wielkiego kryzysu, kiedy pod jednym z tych plakatów ciągnęła się długa kolejka Afroamerykanów czekających na miskę darmowej zupy. To potencjalnie politycznie wybuchowe zdjęcie wykorzystał w innej epoce, bo w latach 70., piosenkarz disco Curtis Mayfield na okładce swojego albumu.

Dzisiaj można odnieść wrażenie, że artystyczna i materialna rola plakatu schodzi na dalszy plan, bo wypierają ją inne media – internet, ekrany, telebimy, telefony komórkowe, gify, memy, przestrzeń wirtualna. Kilka dekad temu wieszczono koniec plakatu, tymczasem na ulicach współczesnych miast widać, że jest wręcz odwrotnie. Zalewa nas wizualny reklamowy śmietnik, zdominowany przez wielkoformatową reklamę, coraz silniej komercjalizujący i zawłaszczający przestrzeń miejską. Natomiast dynamiczna, coraz bardziej niepokojąca sytuacja polityczna na świecie, kolejne zrywy, protesty i rewolucje zapewniają wciąż rozwój zaskakującego swoją różnorodnością plakatu politycznego. Być może żyjemy w erze coraz szybszego reagowania i dostępności wizualnych sposobów protestu szerzącego się przede wszystkim za pomocą internetu, memów i portali społecznościowych, jednak oznacza to, że niewątpliwie żyjemy w czasach znacznie brzydszych – jakość grafiki zastąpiła jej użyteczność, szybkość. Wystawa Crowleya jest też ciekawa właśnie pod tym względem, bo pokazuje, że właściwie zawsze tak było – jeśli przez jakiś czas plakat mógł uchodzić za „piękny", to też odbywało się to jakimś kosztem – być może jego politycznej skuteczności. W końcu najważniejsze plakaty prezentowane na wystawie Crowleya, jeśli mierzyć je miarą politycznych wydarzeń, do których się odwołują, to często plakaty najbardziej amatorskie i mało estetyczne.

Niestety, nie wszystko się tu udało i końcówka wystawy, gdzie tytułowa remediacja zostaje potraktowana dosłownie, rozczarowuje. „Najistotniejsze dziś merkantylne wejrzenie w serce rzeczy nazywa się reklama. […] Reklama nakręca rzeczy i ma tempo dobrego filmu", pisał Walter Benjamin, ale ten ruch, potraktowany dosłownie przez kilku młodych polskich grafików, przetwarzających klasyczne plakaty w krótkie animacje, nic nowego do nieruchomego, płaskiego plakatu nie wnosi. Nie świadczy to najlepiej o wysiłkach współczesnych artystów, jeśli dużo bardziej przekonująco i nowocześnie wypada fragment filmu Georges'a Méliès'a sprzed ponad 100 lat, w którym postaci z teatralnych, staroświeckich afiszów ożywają i wchodzą w zabawne interakcje ze sobą. Podejście Méliès'a cechowało coś, czego współczesnym brakuje – wyobraźnia i humor.

Przestrzeń publiczna, jak twierdził Henri Lefebvre, skądinąd jeden z guru buntowników Maja '68, „jest miarą demokracji". Idealnie byłoby więc, gdyby plakat był esencją przestrzeni publicznej. A przecież przestrzeń publiczna w dobie późnego neoliberalizmu jest wyraźnie zawłaszczona, mimo demokracji, przez władzę kapitału. Wystawa Crowleya często sięgająca po bardzo znane przykłady plakatów oznacza jednak nową jakość w polskim wystawiennictwie grafiki, stanowiąc wystawę problemową, wystawę o ideach, skłaniającą do dojrzałego przemyślenia istoty sfery publicznej, komunikowania politycznego i jego ograniczeń, nawet w obecnej, wydawałoby się, doskonale demokratycznej rzeczywistości, w której oficjalnie cenzura nie istnieje – tym razem przez posiadany kapitał.

Agata Pyzik

Nowe ilustracje

Galeria Arsenał Elektrownia, Białystok
kuratorki: Magdalena Godlewska-Siwerska, Jadwiga Sawicka
3 czerwca – 18 sierpnia 2016

Białostocka wystawa bada związki sztuki z wypowiedziami innego typu – nauką, literaturą, filmem, modą czy teatrem. Tak ogólnie zarysowany temat pozwala na włączenie do wystawy chyba każdej pracy dowolnego artysty, bo czy istnieje jakaś sztuka nieintertekstualna i niezależna od relacji międzyobrazowych?

Z drugiej strony *Nowe ilustracje* są projektem edukacyjnym, skierowanym do szerokiej publiczności, a w tym przypadku postawione zadanie staje się ciekawym narzędziem do oswajania z hermetyczną sztuką współczesną. Zamiast klasycznego kierunku: od dzieła sztuki, przez teorię wyjaśniającą, do skutecznej recepcji zaproponowano odwrócenie porządku i wskazanie na ruch: od dyskursywnego pretekstu do wizualnego „tekstu" dzieła sztuki. Przez to ujawnienie sztuka, powszechnie uważana za trudną i niezrozumiałą, staje się bardziej czytelna i lepiej przyswajalna. To odwrócenie doprowadza też do zrównania statusu artysty z pozycją odbiorcy, który tak samo podejmuje zadanie tłumaczenia obcej wypowiedzi na własny język.

Kuratorki nie pokusiły się o jakąś systematyzację twórczego odczytywania i artystycznych reinterpretacji innych tekstów, niemniej jednak można wyróżnić kilka strategii.

Najczęściej cudze teorie artyści tłumaczą sobie przez bezpośrednie użycie, czyli eksperyment. Karolina Breguła w performensie dokamerowym *Tłumaczenie sztuki* na oczach publiczności stosuje teorie wyjaśniające, poprzez które interpretuje inne prace obecne na tej wystawie. Z kolei teorię ustanawiającą bierze na warsztat Julita Wójcik w filmie *Pejzaż unistyczny*. Głos z offu odczytuje normatywy teorii Władysława Strzemińskiego, które z pełną dosłownością są realizowane w kadrze kamery ustawionej na łące pełnej krów. Krowy skubią sznurek ułożony w charakterystyczne płynne linie, eksponują swoje łaty, a łączność optyczną i wzrost świadomości ilustrują, podążając dziarskim krokiem w stronę kamery. Pierwszoplanowa ironia pokazuje oddalony szereg sprzeczności: modernizm jednak jest naszym antykiem, nostalgia za absolutnym brakiem nostalgii jest żywa, a to, co nowe, daje się znaleźć w zamierzchłej przeszłości.

Paulina Ołowska, *Buty konstruktywistyczne typu rockabilly*, 2000, obiekt, praca z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, fot. Maciej Zaniewski; dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

Większość prac pokazywanych na tej wystawie sięga daleko wstecz, aż do radykalnego modernizmu. Strzemiński występuje tu co najmniej czterokrotnie, chyba tyle samo razy pojawiają się układy neoplastyczne, najczęściej tłumaczone przez metonimię. W ten sposób Grzegorz Sztwiertnia klasyfikuje je jako narzędzia dyscyplinujące, a Paulina Ołowska jako ornament.

Inną popularną tu metodą jest wyjaśnianie przez model, tak jak na lekcjach fizyki. Lila Kalinowska buduje makiety służbówek z książki *Życie instrukcja obsługi* Georges'a Pereca, a Aleksandra Czerniawska odtwarza białostockie mieszkanie Dzigi Wiertowa. Mimo szkolnej prostoty modelowanie potrafi przynosić całkiem poetyckie efekty. Rzeźba *232* Szymona Kobylarza, długa gałąź złożona z plastrów drewna ręcznie struganych tak, by możliwie wiernie zachowywały powierzchnię odpowiadającą kolejnym liczbom ciągu Fibonacciego i grubości możliwie zbliżonej do liczby Fi, jest tak samo pomnikiem błędu i przypadku, jak też harmonii i ładu.

Jednak najciekawszą strategią artysty-tłumacza jest tłumaczenie niezrozumiałego przez niezrozumiałe. To podejście, absurdalne i nielogiczne, równie dobrze może doprowadzić do powstania dzieł wybitnych, jak i o niskiej wartości. *Nowe ilustracje* pokazują obie możliwości.

Film Łukasza Jasturbczaka *Dead Fox* to rozrachunek z własną wystawą *Miraże*, podróż przez podróże w Ameryce i zmierzenie się z tradycją sztuki amerykańskiej. Brawurowa narracja filmu da się porównać z najlepszymi książkami Thomasa Pynchona, w której porozrzucane tropy z *Mirażu* układają się w sensacyjny ciąg serendypicznych zdarzeń na mapie wcześniej zindeksowanych tajemnic. Nieznane przez zastosowanie odpowiednich środków staje się na nowo nieznane, ale tym razem w jeszcze bardziej fascynujący sposób łączy się w całość i nawiązuje do jeszcze odleglejszych odniesień.

Równie udanym przykładem jest seria fotografii Leona Tarasewicza *Miniatury*. Sukcesywnie blednąca panorama wczesnowiosennego pejzażu opowiada o zmarłym przyjacielu artysty, który pojawia się na pierwszym zdjęciu. Ostatnia fotografia jest już ciałkiem biała. Możliwość ujęcia w tak prosty sposób tak złożonej relacji to genialny przykład ekonomii atrakcji, którą *ignotum per ignotum* wyjaśnia Piotr Bosacki w filmie *Dzięki uprzejmości artysty*. Kwiecista fraza naiwnego wykładu Bosackiego, w którym pojęcia naukowe toną w spontaniczności języka potocznego, a kanon filozoficzny zastępują własne przemyślenia i mieszczańskie mądrości cioci artysty, jest bezsprzecznie urocza i bardzo sprawna, a w połączeniu z rozedrganą animacją staje się parodią *Dociekań filozoficznych*.

Zdecydowanie najgorzej na wystawie wypada plansza Tymka Borowskiego *Co to jest sztuka?* Wyeksploatowana w mediach masowych formuła infografiki zdradza tu z całą mocą swój pauperyzujący charakter, a artysta krok po kroku ujawnia skalę swojej ignorancji: sztuka to coś, co działa na umysł, z pominięciem ciała, a umysł to zwój kabli, a jej działanie można określić jako zestaw bodźców wywołujących w umyśle skutek korzystny dla naszego życia. Do tego strzałki, ikonki i dalej: grafoman różni się od geniusza tylko tym, że nie jest tak popularny, bo główne atrybuty dobrej sztuki to popularność i zdolność doprowadzania do silnego pobudzenia. W ten sposób, chyba nieświadomie, autor myli sztukę z kontentem, czyli treściami dystrybuowanymi w internecie, co ma na celu takie zaangażowanie uwagi użytkownika, by dalej przekierować ją na treści komercyjne.

Gdyby Borowski spytał wprost: czym tworzenie sztuki różni się od dostarczania wartościowego kontentu, byłaby to jedyna na wystawie praca odnosząca się do realnych problemów. Całość jest mocno wycofana, chyba z premedytacją odseparowana od aktualnych kwestii społecznych, ekonomicznych i cywilizacyjnych, które na co dzień rozpalają umysły, prowokują dyskusje i wymuszają zajęcie stanowiska.

Temat ogólnej przekładalności sztuk, praktyki polegającej na świadomym zaplataniu intertekstualnych węzłów i eksplorowaniu międzyobrazowych ciągów to raczej pomysł na organizację olbrzymiej kolekcji muzealnej niż wystawę problemową. Ciekawsze pytanie pojawia się na marginesie tej prezentacji – po co sztuce teoria sztuki? Odpowiedzi padają tu rzadko, są nieporadne, nieistniejące lub rozpaczliwie cofnięte do czasów awangardy.

Oczywiście nie wszyscy artyści muszą, jak Hito Steyerl, pisać brawurowe eseje, których wnikliwość i oryginalność zawstydza antropologów i kulturoznawców, nie wszyscy muszą też budować solidne teoretyczne opakowanie promocyjne jak Donald Judd i nie każdy musi tworzyć własną mitologię artysty jak Joseph Beuys. Niemniej jednak każdy musi odpowiedzieć sobie na pytanie: co to znaczy być artystą, co znaczą moje prace i jak odnoszą się do otaczającej rzeczywistości? A tego *Nowe ilustracje* nie obrazują.

Jakub Bąk

Wykrój. Miasto. Tarnów

BWA Tarnów
kurator: Marcin Różyc
19 czerwca – 28 sierpnia 2016

Jadwiga Sawicka, *Woreczek komunijny,* 2005, olej na płótnie, 70 × 50 cm, z kolekcji Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej; dzięki uprzejmości BWA Tarnów

Bez przesady można powiedzieć, że ekspozycja *Wykrój. Miasto. Tarnów* zapowiadała się jako jedna z bardziej atrakcyjnych propozycji wystawienniczych tego lata. Kuratorowana przez Marcina Różyca wystawa ciekawiła mnie głównie ze względu na zaproponowany przez niego mezalians świata sztuki, mody i Tarnowa – miasta, które mnie osobiście z modą się nie kojarzy, ale jest interesujące z innych względów historyczno-artystycznych. W tym kontekście ta wystawa wprawia widza w konsternację. Być może dlatego, że postawione przez kuratora zadanie połączenia problematyki mody, historii miasta i Holokaustu jest karkołomne, zwłaszcza jeśli wszystko to jest polukrowane dziwną, niby to poetycką, a jednak bliską magazynom modowym retoryką.

Narracja kuratorska Różyca rozbija się właściwie na trzy wątki: dotyczące mody jako takiej, rozumianej międzynarodowo i wpisanej w szeroki kontekst kulturowy; historii tarnowskich Żydów, których zagłada nastąpiła podczas drugiej wojny światowej; w końcu historii tarnowskich arystokratek lub kobiet należących do bogatego mieszczaństwa, które ze względu na swój status i majątek mogły sobie pozwolić na wykwintne kreacje od paryskich czy chociażby krakowskich krawców. Temat mody łączy (z reguły) wszystkie prace pokazywane na wystawie, ale efekty tych prób integracji bywają zaskakujące, a nawet komiczne.

Wystawa rozpoczyna się od niewielkiej ekspozycji w Tarnowskim Centrum Kultury. To rodzaj instalacji na cześć Debory Weschler, żyjącej w Tarnowie w XIX wieku majętnej Żydówki, filantropki i donatorki nieistniejącej już synagogi przy ulicy Nowej. Wystawa z początku zapowiada się szałowo, ponieważ u wejścia witają nas krzykliwe projekty studentów mody, zaaranżowane na soczyście zielonej, sztucznej trawie, po której pełzają różnobarwne ślimaki. Następnie jesteśmy jednak skonfrontowani z portretem Weschler, który trudno uznać za zachęcający. Kobieta na nim przedstawiona jest niemłoda, a jej uroda dawno przeminęła. Według kuratora wystawy jest to jeden z najciekawszych przykładów portretów żydowskich znajdujących się w polskich zbiorach, głównie ze względu na ubiór portretowanej. Tego stroju jednak jak na złość na tym obrazie w zasadzie nie widać, ponieważ przedstawienie ujmuje tylko popiersie, a suknia Weschlerowej jest prosta i czarna. Przeanalizować można jedynie perukę, czepiec i perłowy diadem – być może na tamte czasy okazały, ale z dzisiejszej perspektywy nieszczególnie intrygujący i raczej niezrywający z konwencjami ówczesnego ubioru żydowskiej kobiety. Z powodu wrażenia niedosytu ciążącego nad kluczowym dla wystawy wizerunkiem na ratunek wezwano Hannę Rydlewską, która stworzyła bujną opowieść o tym, kim pani Weschler mogła być i jak mogła żyć. Przy czym z całej tej opowieści w trybie przypuszczającym najbliższe prawdy jest zapewne zdanie: „Debora raczej nie potrafiła gotować, ale uwielbiała jeść", ponieważ ta cecha charakteru bohaterki ewidentnie odznacza się na jej twarzy i krągłej szyi. Jakby dla przypomnienia, że w tle historii o portrecie Wechsler pobrzmiewa echo Holokaustu, instalacji towarzyszy mural z dramatycznymi odezwami na temat nieurodziwej filantropki.

Ktoś mógłby się zastanawiać, dlaczego portret Weschlerowej jest tak istotny dla wystawy o modzie, ale Rydlewska podpowiada, że żabia twarz bohaterki jednoznacznie kojarzy się z Suzy Menkes, wpływową angielską krytyczką mody, w swojej dziedzinie uznawaną za wyrocznię i obecnie redaktorkę generalną 19 edycji Vogue'a. Sprawdziłam – tak, rzeczywiście są do siebie bardzo podobne.

Wystawę w BWA otwierał monumentalny *Wykrój* Marzeny Nowak, będący bezpośrednim odniesieniem do tytułu wystawy, a zarazem wprowadzeniem w bajeczny „gwiazdozbiór" mody. Można go pewnie interpretować także jako symboliczną mapę, zapowiadającą wędrówkę po zakamarkach modowego Tarnowa. Z kolei na samej wystawie pracą najbardziej rzucającą się w oczy jest zwisająca z sufitu kotara wiedeńskiego domu mody Wendy & Jim, ozdobiona wzorem kobiet-węży. W zasłonie jest dziura z falbaną, przez którą można przełożyć głowę, stając się tym samym częścią instalacji i zyskując równocześnie nietuzinkowe nakrycie głowy, przywodzące na myśl dziewiętnastowieczne czepce. Jest to więc być może moment, kiedy gość wystawy może stać się na chwilę Doborą Weschler aka Suzy Menkes, poczuć zew modowej Galicji i magię monarchii austro-węgierskiej (falbanki i kotary to przecież ulubione tło prezentowania się władców, na przykład Franciszka Józefa czy cesarzowej Sissi), a przy okazji zadumać się nad specyfiką mody, w której ubranie czy też przebranie jest stałym elementem teatru dnia codziennego.

Po zabawie w wężowej kotarze uwagę spragnionego konfekcyjnych przyjemności widza z pewnością przykuje zagadkowa gablota w ścianie. Za nią ukrywa się na przykład *Pierś iluminowana* Aliny Szapocznikow czy wytworna suknia Charlesa Wortha, wybitnego dziewiętnastowiecznego projektanta. Obiekty te w mniej lub bardziej bezpośredni sposób odnoszą się do postaci Heleny Sanguszko, majętnej arystokratki, której ród miał swoją rodzinną siedzibę pod Tarnowem. Na ścianie obok powieszono jej portret pędzla Antoine'a Bourlarda, na którym pozuje ona właśnie w sukni Wortha. Historię pięknej arystokratki można uznać za spełnienie marzenia o byciu księżniczką – jej życie upłynęło na podróżach, romansach, zakupach sukien i dzieł sztuki. Helena Sanguszko nigdy nie wyszła za mąż, sama zdecydowała o swoim losie, a więc – jak podaje kurator – niczym rzeźba Aliny Szapocznikow wymknęła się formie. Jednak nawet prowadząc tak barwne życie, czasem musiała zjawiać się w pałacu w podtarnowskich Gumniskach, dzięki czemu wprowadzała w okolicy trendy prosto z Paryża.

Kto nie miał szczęścia stanąć twarzą w twarz z Heleną Sanguszko za jej życia, zawsze mógł przechwycić modowe wzorce z nagrobka Barbary z Tęczyńskich Tarnowskiej, który znajduje się w bazylice katedralnej Narodzenia NMP w Tarnowie. Stał się on także inspiracją dla Krzysztofa Maniaka, zaintrygowanego historią Tarnowskiej, której piękno przyćmiło tożsamość. Chcąc przywrócić jej pamięć, Maniak postanowił stworzyć kolejny pomnik szlachcianki, tym razem złożony z sukni ślubnej, z której falban wyłaniają się trupio żółta ręka i być może jeszcze bardziej przerażające zwieńczone wąsem usta, próbujące złożyć na ręce pocałunek. Odlew ust należy do samego artysty, który miał się ucharakteryzować na męża Barbary, hetmana Jana Amora Tarnowskiego (ciekawe, jak można ucharakteryzować usta na hetmana – czy chodzi o dorobienie wąsów, czy określony grymas ust?); odlew dłoni należy z kolei do „młodej kobiety o podobnej fizjonomii do Barbary z Tęczyńskich Tarnowskiej", de facto dziewczyny Maniaka. Chciałoby się powiedzieć: co za niezwykły zbieg okoliczności, a przy okazji piękny przykład tak zwanej instalacji matrymonialnej w polskiej sztuce współczesnej. Warto przy okazji zauważyć, że to kolejna praca w dorobku Maniaka, przy której zostały wykorzystane odlewy rąk, co w zadziwiający sposób czyni go jednym z ważniejszych artystów nurtu „rąsi w sztuce".

Pomimo swojego niewątpliwego uroku historie modnych arystokratek związanych z Tarnowem wydają się cokolwiek oderwane od interesującego Różyca kontekstu, czyli miasta jako takiego. Najbardziej tarnowskim wątkiem modowym na wystawie jest chyba historia Spółdzielni Pracy Tarkonfex, która powstała po wojnie jako spółdzielnia żydowska, z czasem została upaństwowiona i przetrwała do 2012 roku, kiedy oficjalnie ogłoszono jej upadłość. Jej dokładne losy możemy poznać dzięki materiałom archiwalnym, a do jakości wyrobów spółdzielni odniósł się Paweł Bownik, fotografując w zbliżeniu wybrane przez siebie ubrania i demaskując ich niedoskonałości. Na wystawie zobaczyć możemy także jego zdjęcia starych gorsetów wiejskich sukien z lat 20. XX i romską suknię estradową – wszystkie wywinięte na drugą stronę, a przez to ujawniające swoje „zaplecze" – szwy i kolejne warstwy materiałów. Biorąc pod uwagę sposób ich uszycia, aż dziw, że ktokolwiek mógł je nosić.

Niezbyt optymistyczna historia Tarkonfexu została uzupełniona na wystawie także o wątek nowej nadziei, czyli filmy Wojtka Onaka działającego pod pseudonimem W P ONAK. Pochodzący z Tarnowa Onak obecnie robi karierę w Londynie i ma na swoim koncie współpracę z takimi projektantami jak Alexander McQueen czy fotografem Nickiem Knightem. Godny odnotowania jest też fakt, że jest on założycielem marki modowej Polygon, której kolekcje powstawały w zakładach rzemieślniczych i fabrykach z okolic Tarnowa. Z bardziej wiejskich inspiracji korzysta z kolei artysta ukrywający się pod pseudonimem Au Matt, o którym wiadomo, że „urodził się w Polsce", ale obecnie pracuje w Londynie, Tokio, Seulu i Tajpej – wiedza ta jest o tyle istotna, że jego film *Folkotron* towarzyszy kolekcji projektanta Wan Hung Cheunga i jest mieszanką malarstwa podtarnowskich Zalipianek i technologicznego malarstwa laserowego.

Wykrój. Miasto. Tarnów miał poprzedzić dwuletni *research*, a rozmach wystawy, a nawet sam jej tytuł, sugeruje, że kurator miał ambicję stworzenia czegoś na miarę wystawy *Tarnów. Tysiąc lat nowoczesności* kuratorowanej przez Dawida Radziszewskiego. Ostatecznie nie jestem jednak przekonana, czy to się udało. Wystawa Różyca wydaje się dziwnym patchworkiem, w którym mieszają się bardzo różne wątki i estetyki: jest tu trochę historii o Żydach, opowiadanych głosem Kazimiery Szczuki czy utrwalanych przez lifestylowe ilustratorki jak Agata „Endo" Nowicka, są przesiąknięte wybiegowym glamourem prace Vanessy Beecroft, Au Matta czy W P ONAK-a, współpracującego okazjonalnie z Anją Rubik, znalezione w muzealnych magazynach kreacje i gadżety, należące do przedwojennych wytworniś. Jest wreszcie trochę sztuki biednych artystów od sztuk wizualnych, którzy z narzuconym tematem mody jakby się szamoczą – tworzą instalacje bez mała dziwaczne, tak jak Krzysztof Maniak, lub przemierzają muzealne magazyny w poszukiwaniu strzępków ubrań, paprochów i kołtuników jak Przemysław Branas, który znalezione skarby przerobił na diament, w ten sposób dodając „coś pięknego" do tej wystawy. Niewykluczone jednakże, że diament Branasa jest udaną metaforą wysiłków kuratora, który stara się stworzyć coś z niczego, wiążąc przerwane nitki narracji i doszywając to tej wystrzępionej tkaniny ornamenty z innych porządków.

Karolina Plinta

Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–1978

Muzeum Narodowe w Krakowie
kuratorka: Anna Budzałek
6 maja – 14 sierpnia 2016

W obrazie, z którego kuratorka malarskiej retrospektywy Ewy Kuryluk w krakowskim Muzeum Narodowym zaczerpnęła jej tytuł, streszcza się z grubsza cała wystawa. Na tym autoportrecie artystka siedzi z ołówkiem i kartką w dłoni, od których odrywa wzrok, by czujnym okiem popatrzeć na widza. Na jej twarzy maluje się szeroki uśmiech. Nie wiadomo, co pisze. Może równie dobrze bujać w obłokach, jak sama sugeruje, jak i zajmować się tym, co niezależnie od medium i etapu swojej twórczości robi niemal nieustannie – projektowaniem obrazu samej siebie. Krakowska wystawa pokazuje i siłę malarstwa Kuryluk, i siłę oddziaływania tego, jak ona sama ustawia odbiór swojej twórczości. Wystawę zaproponowało i zorganizowało muzeum, ale i tak wydaje się, że to artystka pociąga za sznurki. Wybór obrazów? Niby sprawa kuratora, ale w wywiadzie z Kaliną Błażejowską w „Tygodniku Powszechnym" Kuryluk nie pozostawia złudzeń: „Pokazuję wyłącznie to, co uważam za udane". Freudowska pomyłka?

Nie śnij o miłości, Kuryluk to szeroki przegląd malarstwa, skrzętnie wydzielanego przez artystkę z całości jej dorobku. Są one pogrupowane według cykli, które znaczą kolejne etapy rozwoju malarki na przestrzeni dekady, od końcówki lat 60. do 1978 roku. Porządek chronologiczny jest tu nieco zaplątany. Zaczyna się od obrazów późnych, choć nie najpóźniejszych, kończy się na najwcześniejszych. Można powiedzieć, że tę gradację wyznacza ich popularność. Honorowe miejsce zajmują obrazy z najbardziej znanego etapu twórczości Kuryluk, zamykającego się w latach 1975–1978, utrzymane w konwencji syntetyzującego, linearnego realizmu (dlaczego niekoniecznie „hiperrealizmu" – za chwilę) i pastelowej kolorystyce. Dopiero później widzimy to, co nastąpiło tuż po tym etapie i tuż przed nim. Ta topografia również łączy się z autonarracją Kuryluk, która okres pokazywany tu na wstępie, pokrywający się w dużej mierze z jej pobytem w Londynie, uważa za najlepszy w swojej karierze.

Na wszystkich etapach Kuryluk, posiadająca gruntowne wykształcenie historyczno-sztuczne, jawi się jako wytrawna erudytka, sięgającą swobodnie po różne tropy malarskie i kulturowe. Elementy kolażowe i małe winietki decydują często o wymowie obrazów. Raz są to fragmenty otaczającej rzeczywistości, jak gazety i papierosy, innym razem przeciwnie – rzeczy i postacie ważne dla bohaterów, jak gdyby były zobrazowanymi myślami i wspomnieniami. Na portrecie Leszka Kołakowskiego zatytułowanym *Między 50 a 5* na ramieniu filozofa stoi Edyp z obrazu Ingresa. W przeciwległym rogu obrazu znajduje się odmalowane zdjęcie z dzieciństwa filozofa. Edyp właśnie próbuje rozwikłać słynną zagadkę Sfinksa, a Kołakowski pełni tu podwójną rolę – jest zarówno człowiekiem ukazanym na różnych etapach życia, a więc odpowiedzią na pytanie Sfinksa, jak i samym pytającym. Podobno Kołakowskiemu portret ten nie przypadł do gustu i to nie dlatego, że w pewnym sensie występuje tu on jako mitologiczne monstrum (czerwona poświata bijąca z oczu zabawnie to podkreśla), ale przez zbyt pstrokate ubranie, na czele z różową koszulą. Kołakowski, jako poważny profesor z Oxfordu, nosił się bowiem wyłącznie w barwach żałobnych.

Malarskie nawiązania wychodzą jednak poza poddające się dość jednoznacznemu odczytaniu „rebusy". Autoportrety w zdezelowanych samochodach z połowy lat 70. niejako drwią ze słynnego autoportretu Tamary Łempickiej w zielonym bugatti. Zbliża je do niego kompozycja, strój artystki, a w jednym przypadku także gama barwna. Tyle że w dekadzie Gierka wszystko jest biedniejsze, jakieś poszarzałe i nadwerężone. W *Niebieskim liście* twarz artystki jest pomarańczowo-brunatna, a do połowy spowija ją arabeskowy papierosowy dym. Przypomina ona afrykańską maskę – afrykańskie motywy, pochodzące między innymi z *The Last of Nuba* Leni Riefenstahl, pojawiają się w jej twórczości chwilę wcześniej.

Poodwilżową dominację abstrakcji zwykło się tłumaczyć potrzebą złapania oddechu po uwolnieniu się z kieratu socrealizmu. Powrót do figuracji w wykonaniu Kuryluk odnosi się także i do tej przeszłości, której ona sama, urodzona odpowiednio późno, uniknęła. Choć – co skrupulatnie rekonstruuje w swojej wspomnieniowej prozie – w czasach przedszkolnych, przypadających jeszcze na okres stalinizmu,

Ewa Kuryluk, *Warany*, 1971, akryl i kolaż na pilśni, własność: Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Muzeum Narodowe w Krakowie

Kuryluk jest określana jako hiperrealistka, ale mało jest tak irytujących łatek w polskiej historii sztuki. Ktoś może powie, że to terminologiczne czepialstwo. Otóż nie. Rzutuje to bowiem na to, jak malarstwo Kuryluk jest problematyzowane. Czy też, no, właśnie, jak problematyzowane nie jest, czego koronnym przykładem jest właśnie wystawa w MNK.

Ewa Kuryluk, *Między 50 a 5*, 1978, akryl i kolaż na płótnie, własność: Ewa Kuryluk, fot. Muzeum Narodowe w Krakowie

łatwo chłonęła oficjalną propagandę. Do jednego z autoportretów pozuje w grubym płaszczu i futrzanej czapie. Winieta z boku przedstawia pracę przy bliżej nieokreślonej przemysłowej maszynerii, pełnej przycisków i wajch. W zestawieniu z nią ustawiona w dość nietuzinkowej jak na jej standardy, typowo portretowej pozie, z wypiętą piersią, zadartą głową i zaciętą miną, Kuryluk wydaje się wzorową przodowniczką pracy. Tyle że trzyma w rękach figurkę Myszki Miki. Za to kreskówkowy gryzoń w łapkach dzierży czerwony sztandar. „Czerwona mysz" w wydaniu dosłownym pojawia się w innym obrazie. *Kto się boi czerwonej myszy?*, malowany na nietypowym dla artystki, bardzo wydłużonym poziomym formacie, wydaje się z kolei figlarnym powidokiem Newmanowskiego *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue (III)*, powstałego kilka lat wcześniej. Przy okazji jest to granie na nosie cenzurze – nijak nie da się wykazać, że czerwona mysz, hasająca tutaj po, jak wskazuje widok za oknem, nowojorskim mieszkaniu, może być aluzją do Kraju Rad.

Przełomowy moment dla artystki stanowiło zetknięcie się z hiperrealizmem podczas jej podróży do USA w 1975 roku. Dzięki temu ośmieliła się wykorzystywać fotografię, bez wstydliwego ukrywania jej jako pomocy technicznej, jak to praktykowano od czasu jej wynalezienia. Zaciążyło to także na recepcji twórczości Kuryluk – odtąd sama nazywana będzie hiperrealistką niezliczoną ilość razy. Mało jest tak irytujących łatek w polskiej historii sztuki. Ktoś może powie, że to terminologiczne czepialstwo. Otóż nie. Rzutuje to bowiem na to, jak malarstwo Kuryluk jest problematyzowane. Czy też, no, właśnie, jak problematyzowane nie jest, czego koronnym przykładem jest właśnie wystawa w MNK.

Nieprawdą jest też, że Kuryluk sama się w nurt hiperrealizmu świadomie wpisała swoją książką na jego temat, która do dziś stanowi obowiązującą lekturę na uniwersyteckich kursach historii sztuki XX wieku. To raczej kwestia niezbyt uważnej lektury. Owszem, „hiperrealizm" to pierwszy człon tytułu, jednak równie ważny jest drugi – „nowy realizm". Sama Kuryluk wykazuje się tutaj doskonale wyćwiczonym okiem i zrozumieniem charakteru twórczości opisywanej właściwie jeszcze na gorąco, gdy ta wciąż się rozwija. Wyodrębnia więc bardzo wyraźnie hiperrealizm anglosaski, przede wszystkim amerykański. Resztę stanowi zespół bardziej zróżnicowanych postaw w sztuce europejskiej, zgrupowanych pod szyldem nowego realizmu, które czasem sięgają po techniki wypracowane przez hiperrealistów, ale tylko po to, by wykorzystać je we własnych celach. Te zaś wynikają z zakorzenienia w różnorodnych tradycjach sztuki europejskiej. I to w tę drugą, pojemniejszą, kategorię wpisuje sama siebie Kuryluk. Kategorię pokrewną hiperrealizmowi, ale do niej nieprzynależną.

O ile nad obecnością pop-artu w Polsce deliberowano już nieraz, z hiperrealizmem było inaczej, mimo że to przecież w dużej mierze dwie strony tego samego medalu, u swych źródeł nierozerwalnie związane z kapitalistycznym społeczeństwem spektaklu i materialnego dobrobytu. Być może wynika to trochę z tego, że książka Kuryluk w powszechnym mniemaniu załatwiła sprawę. Przed nią próbowano jednak nawet w ramach VI Złotego Grona zrobić na ten temat wystawę. Jak ujął to Konrad Schiller: „z hiperrealizmem mijała się ona szerokim łukiem". Pewnie nie bez znaczenia jest to, że młodszy brat popu cieszył się jednak chyba od zawsze mniejszą estymą. W ostatnich latach skrajny wyraz dała temu kuriozalna recenzja Piotra Sarzyńskiego dużego przeglądu tego nurtu w wiedeńskim MUMOK, sugerująca, że jest on zupełnie pusty i pozbawiony sensu.

Wracając do malarstwa Kuryluk i tej nieszczęsnej etykietki – nie tylko formalnie, ze względu na daleko posuniętą syntezę, „plakatową" płaskość i kolorystykę czy elementy kolażowe nie da się jej wpisać w nurt hiperrealizmu. Przede wszystkim nie można tego zrobić ze względu na tematykę prac. Malarze hiperrealiści najczęściej wymazują z obrazów sztafaż, skupiając się na wciąganiu oka w świat połyskujących powierzchni. Kuryluk redukuje wszystko oprócz postaci, a efekty tego są

zupełnie inne niż na przykład u Chucka Close'a. Towary i gadżety też się tu pojawiają, jako przywołane bezpośrednio, wycięte ze zdjęć, ale jednak drugoplanowe rekwizyty. Malarstwo to oczywiście opowiada także o współczesności. Sprowadzanie go do autobiograficznej rodzajowości jest kolejnym poważnym nieporozumieniem. Przez cienką zasłonę intymności wyraźnie przebija historia, postrzegana jednak w innych niż u klasyków hiperrealizmu kategoriach – między innymi przez doświadczenie emigracji, któremu Kuryluk poświęciła też parę esejów.

Kuratorka krakowskiej wystawy przyjmuje niestety mocno archaiczny punkt widzenia, podkreślając niejednokrotnie „wpisywanie się" Kuryluk w „międzynarodowy nurt malarstwa 2. połowy XX wieku". O wiele lepiej istotę relacji sztuki Kuryluk do ówczesnych trendów uchwycił dawno temu Mieczysław Porębski, pisząc jeszcze o wczesnym jej malarstwie, że nie jest ani paseistyczne, ani awangardowe. O wiele ciekawsze byłoby spojrzenie na Kuryluk i paru innych przedstawicieli tego samego pokolenia w perspektywie horyzontalnej historii sztuki. Podczas gdy ówczesna neoawangarda od dłuższego czasu jest na świeczniku, badania nad malarską figuracją tego okresu mogą wciąż przynieść sporo ciekawych obserwacji. Na wystawie jest zresztą jeden portret Kuryluk, ale autorstwa innego artysty. To płótno Łukasza Korolkiewicza, niegdysiejszego kolegi artystki z grupy Śmietanka. Wiązanie go z hiperrealizmem jest dużo bardziej zasadne, jednak i on operuje wypracowanymi na tym gruncie technikami w bardzo osobnym idiomie, ze swoim przywiązaniem do symboliki, malarskości ujawniającej dukt pędzla czy niemal bonnardowskich scenerii. Niemal równolegle z wystawą Kuryluk odbywa się zresztą retrospektywa Korolkiewicza w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie – być może stanie się to impulsem do jakichś badań.

Pięć lat temu przy okazji dwóch wystaw Kuryluk we wrocławskim BWA i gliwickiej Czytelni Sztuki ukazała się książka *Obrysowując cień*. Wystawa w MNK jest nieomal wycięciem jej zawartości i przeniesieniem jej na ściany muzeum. Obejmuje ten sam zakres czasowy (data w podtytule książki teoretycznie za punkt wyjścia podaje 1968 rok, ale najstarszy obraz z krakowskiej wystawy, o rok wcześniejszy, także jest w niej reprodukowany). Pokazuje w dużej mierze te same prace. Mało tego, nawet posiłkuje się w opisie wystawy tym samym cytatem z Johna Harveya, który przedrukowano w tamtej publikacji.

Czy rzetelnie zrealizowana retrospektywa ważnej artystki jest wartościowa sama w sobie? Jasne. Zwłaszcza że przy jej okazji odrestaurowano parę obrazów, które akurat nie znajdują się w zbiorach krakowskiego muzeum, jak na przykład dramatycznie wcześniej zniszczony przez konserwatorów obraz o tym samym, odwołującym się do Pliniuszowskiej legendy o początkach malarstwa tytule, co wspomniana książka – *Obrysowując cień*. Czy można przy takiej okazji popchnąć do przodu refleksję nad dorobkiem artystki? Tym bardziej. Można nawet należałoby. Zwłaszcza gdy sama prezentacja przypomina to, co już całkiem dobrze znane. Tymczasem mam wrażenie, że z okazji tej wystawy nic nie drgnęło nawet o cal. Charakter ekspozycji najwyraźniej znakomicie wyczuła Agata Jakubowska, która dołożyła starań, by w katalogu znalazło się dużo i mądrze napisanych tekstów na temat autonarracji Kuryluk w jej sztuce i prozie. I można by się z tego cieszyć, jako że teksty artystki bywają co najmniej równie ciekawe, jak jej sztuka. Co jednak, jeśli monopol na tworzenie narracji o Ewie Kuryluk będzie mieć sama Ewa Kuryluk? Jeśli narracje te, a co gorsza, narosłe wokół nich uproszczenia, kuratorzy i badacze łykać będą jak młode pelikany, to wydobyte z głębi magazynów zbiory mogą tam szybko powrócić i nikt tego nawet nie zauważy.

Piotr Policht

pany chłopy chłopy pany

Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół,
Sądecki Park Etnograficzny, Nowy Sącz
kuratorzy: Wojciech Szymański, Magdalena Ujma
24 czerwca – 11 września 2016

Rozpięta między Sądeckim Parkiem Etnograficznym a BWA Sokół wystawa *pany chłopy chłopy pany* to, mówiąc bez ogródek, najciekawsza spośród ekspozycji na temat wsi i wiejskości, jakie zdarzyły się w ostatnich latach. Gdy po premierze *Prześnionej rewolucji* powiał sprzyjający wiatr, wiejska tematyka pojawiła się w salach wystawowych szybko, ale i na dość krótko. Szlak przetarło Muzeum Sztuki Nowoczesnej i eksportowe *Into the Country*, pokłosie jednego z wątków wyodrębnionych na *Co widać*. Ekspozycja, która w ramach Roku Polskiego odbyła się w Ankarze, gromadziła podobne, odrobinę poszerzone w stosunku do wystawy w Emilii grono artystów. Czyli między innymi: Michał Łagowski, Daniel Rycharski, Krzysztof Maniak oraz, co bawi do dziś, Honorata Martin. Podobnym tropem w kwestii zakresu prezentowanych zjawisk podążyli też rok później organizatorzy krakowskiego festiwalu ArtBoom. Na jego korzyść poczytać należy prezentację pierwszej odsłony Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych, pracę-instytucję, przygotowaną wraz z Szymonem Maliborskim przez Rycharskiego, który niepostrzeżenie z twórcy niepozornych wiejskich street artów wyrósł

Przemysław Branas, *Maska z pokrzyw na użytek własny,* 2016, fotografia 80 × 60 cm; dzięki uprzejmości artysty

na inteligentnego obserwatora współczesnej polskiej wsi. Łagowski z kolei został głównym bohaterem niedawnego *Paganusa* w Gdańskiej Galerii Miejskiej, niewielkiej wystawy dokumentującej wiejskie zabawy artystów ze środowiska trójmiejskiego.

Żadnego z tych nazwisk nie znajdziemy w Nowym Sączu. Już samo to daje pewne pojęcie o odmienności przyjętej tutaj perspektywy. Kuratorski duet wykroczył poza orbitę artystów kojarzonych bezpośrednio z „wsią w sztuce". Kierunek poszukiwań był tutaj odwrotny, wychodzący od konkretnego miejsca i koncepcji. W efekcie kuratorzy zaprosili twórców, którzy niekoniecznie na co dzień dzielą czas między robinie sztuki a pielenie grządek i sianokosy. Bodaj jedynym artystą, który znalazł się już wcześniej w podobnej ramie, jest Przemysław Branas. Na wystawie *Wsiosko!*, zorganizowanej w ramach ArtBoomu przez Piotra Sikorę w bronowickiej Rydlówce, Branas odniósł się do rozgrywającego się w tej samej scenerii *Wesela* Wyspiańskiego – przygotował chochoła i animował go podczas performansu. W Nowym Sączu poszedł w podobnym kierunku: sensualnym, nasyconym symboliką i duszną, senną atmosferą. W końcu i tu już w tytule pojawia się nawiązanie do dramatu Wyspiańskiego.

Najpierw jednak wypada powiedzieć o tym, czego tu nie ma. Na wystawie pada ponoć pytanie o wyparte chłopskie dziedzictwo w polskiej kulturze. Deklaracja mocno na wyrost. Zapewnienie to brzmi raczej jak automatycznie klepana formułka, podkreślająca aktualność i odpowiedni kościec teoretyczny wystawy. Tymczasem skupia się ona faktycznie na krzyżowaniu się porządków, które wyznaczają bieguny polskiej mentalności, rozpiętej między szlacheckim dworem a chłopską chatą, ale z perspektywy nie tyle dzisiejszego społeczeństwa, co raczej historycznych przemian samej wsi.

Prace w skansenie z rzadka odnoszą się bezpośrednio do samej instytucji. Do tych, które to robią, należy wideo Franciszka Orłowskiego, pokazujące zakulisowe prace wykonywane po zamknięciu przybytku przez pracowników firmy sprzątającej, oraz spektakularna instalacja Małgorzaty Mirgi-Tas, złożona z barwnych tkanin i sznurów okalających romskie chaty. Stworzona przez polsko-romską artystkę wraz z kobietami z jej miejscowości zwraca uwagę na dystans dzielący tę część osady od centralnej części wioski. W pozostałych przypadkach lokalizacja stanowi jedynie punkt wyjścia.

Skansen to nie tylko miejsce, gdzie nad wypreparowaną przeszłością sprawuje się pieczę, ale też, chcąc nie chcąc, kreuje się pewną sielankową wizję, redukując historię do malowniczej scenerii. I tutaj zaczyna się na *panach chłopach chłopach panach* robić naprawdę ciekawie. Fenomenalnie odnosi się do tej bukolicznej atmosfery praca Pauliny Ołowskiej. U Ołowskiej „pańskie" miesza się z „chamskim" w czarującej iluzji. Do eleganckiej, suto zastawionej meblami i porcelaną jadalni w skansenowym dworze artystka wstawiła stolik z willi Kadenówki w Rabce-Zdroju. Willę tę zamienia ona od paru lat w specyficzną galerię, którą co jakiś czas, w coraz to nowych kątach, porastają jak grzyby prace zaproszonych artystów (nie bez powodu dzieje się to między innymi podczas tak zwanych teatrów mykologicznych, czytaj:

grzybobrań połączonych z programem performatywnym). Już sam budynek Kadenówki jest w perspektywie sądeckiej wystawy ciekawy. Willa wzniesiona w latach 30. XX wieku łączy wpływy stylu zakopiańskiego z elementami huculskimi i modernistycznymi. Pełną gębą reprezentuje więc charakterystyczną dla epoki inteligencką fantazję o urokach rustykalnego życia. Ołowska postanowiła nie tylko zrewitalizować jej wnętrze, ale i trochę w nim poszperać i pokopać dookoła. Znalezione przedmioty składają się właśnie na instalację zaprezentowaną w Nowym Sączu. Fragmentarycznie odbija się w nich los willi. W jej historii nie brakuje białych plam. Niedługo po wojnie przebudowano

Kuratorzy *pany chłopy chłopy pany* wykroczyli poza orbitę artystów kojarzonych bezpośrednio z „wsią w sztuce". Kierunek poszukiwań był tutaj odwrotny, wychodzący od konkretnego miejsca i koncepcji. W efekcie zaproszono twórców, którzy niekoniecznie na co dzień dzielą czas między robinie sztuki a pielenie grządek i sianokosy.

wnętrze na mieszkania komunalne, jednak nie wiadomo, co działo się z budynkiem podczas samej wojny. Zatarte ślady przeszłości, w których trudno dopatrzeć się często znaków konkretnej osoby i czasu, Ołowska jeszcze silniej zamazuje, przydając im zarazem nostalgicznego kształtu. Pokryta zieloną farbą kolekcja wygląda niezwykle efektownie ukazując, jak łatwo przeszłość zamienić w gładką, sielankową projekcję.

Frapujące jest także tytułowe krzyżowanie się dwóch porządków, wydobyte w kilku realizacjach na przykładzie sztuki ludowej. W skansenie wątek ten zapowiada praca Jana Gryki. Gryka wykorzystał w niej motywy tworzone przez malarza samouka z Podlasia, Zenka Iłariona Daniluka. Nie jest to klasyczna sztuka ludowa, zamykająca się w ramach lokalnych kanonów, ale przejaw bardzo indywidualnej ekspresji, czerpiącej z różnych dostępnych na wyciągnięcie ręki wzorców, między innymi iluzjonistycznych polichromii cerkiewnych. Gryka zręcznie wydobywa to napięcie. Kopiuje motyw z pracy Daniluka i układa go w nowy wzór w miejscu najbardziej „sztucznym" w całym skansenie, niemającym nic wspólnego z odtwarzanymi realiami regionalnej zabudowy wiejskiej, ale powstałym w odpowiedzi na czysto użytkową potrzebę organizowania w niej „ludowych" imprez – w amfiteatrze leśnym.

Ten zabieg dokładnego przestudiowania motywu, wyjęcia go z lokalnych ram, wykorzystania w innym miejscu, materiale i skali, oddaje w pigułce zabiegi, jakim sztuka ludowa poddawana była na przestrzeni XX wieku. Stanowiła ona ważny składnik oficjalnej propagandy zarówno w II Rzeczpospolitej, jak i w PRL, i siłą kilku pasjonatek oraz potężnych instytucji, z Cepelią i Instytutem Wzornictwa Przemysłowego na czele, wprzęgnięto ją w przemysłową machinę. Żeby sztuka ludowa nie wymarła w wiejskich gettach, wykraczano poza ugruntowane w danym miejscu techniki i wzory. Jednocześnie cały proces dokładnie kontrolowano, by uniknąć przekształcenia jej w masowy bubel. Zainteresowanych tematem odsyłam do świetnej książki *Ludowość na sprzedaż* Piotra Korduby.

W BWA Sokół ten wątek podjęli także Przemysław Branas i Karol Radziszewski. I ta część wystawy, choć po bożemu urządzona w galerii, bez tak efektownego tła jak w Parku Etnograficznym, jest najciekawsza. Branas i Radziszewski zgromadzili trochę fantów z lokalnego Muzeum Okręgowego, dopowiadając je tu i ówdzie własnymi realizacjami. W sposobach obróbki zgromadzonego materiału odbijają się upodobania obu artystów. Radziszewski stawia na gruntowną archiwizacyjną robotę. Gromadzi między innymi pokaźny, spójny tematycznie i formalnie zbiór drewnianych figurek. Wśród niewielkich rzeźb dominuje motyw diabła. Zdarza się też odniesienie do tematyki świeckiej, a nawet politycznej, pod postacią statuetki przestawiającej Wincentego Witosa. Łączy je jednak przede wszystkim pochodzenie. Większość powstała w okolicznym Paszynie. Rozkwit tamtejszej rzeźby ludowej nie nastąpił ani samorodnie, ani nie był podparty szczególnie odległą tradycją. Ma on swój ściśle określony początek, który przypada na 1957 rok. Wtedy to do Paszyna przybywa owiany dziś legendą proboszcz, ksiądz Edward Nitka. To on wpada na pomysł, by w czasie wolnym od prac na roli znaleźć tutejszym chłopom twórcze zajęcie. Podobno po to, by się biedaczyny nie zapili na śmierć. Na wystawie znalazło się też miejsce dla samego Nitki. Na drewnianej płaskorzeźbie występuje on w roli św. Jerzego zabijającego smoka.

Drugim filarem partii przygotowanej przez Radziszewskiego jest rytuał, egzotyka daleka i bliska. Smutek tropików przeplata się tu ze smutkiem małopolskiej wsi. No, nie tylko smutek. Zgodnie ze słowami Gospodarza z *Wesela* tutaj cały świat robi się rzeczywiście trochę magiczny. Katolicką obrzędowość Radziszewski zderza z brazylijskim rytuałem ku czci bóstwa Oxumare, którego symbolem jest wąż. Jeśli przy tej okazji przypomni się komuś Aby Warburg ze swoją legendarną podróżą do Indian Hopi i uczestnictwem w rytuale węża, będzie to całkiem dobry trop. Radziszewski również patrzy na odległe geograficznie rytuały przez pryzmat „formuł patosu", powtarzalnych, uniwersalnych motywów i sposobów ekspresji. Można powiedzieć, że z takimi rytualnymi matrycami dawno już uporała się antropologia. Zgoda, jednak Radziszewski działa w innych rejestrach. Obrazy te przyprawione emocjonalnym stosunkiem i queerową perspektywą robią się całkiem zajmujące. Dalekie są od beznamiętnego tropienia podobieństw, ale też od pokpiwania z naiwnych praktyk kultowych. Jakkolwiek zabawnie by to brzmiało, Radziszewski jest w tym momencie niemal artystą ekumenicznym. Kto wie, może to sądecka wystawa powinna towarzyszyć programowi Światowych Dni Młodzieży zamiast grzecznego pokazu Matek Boskich pędzla i dłuta dawnych mistrzów.

Branas w swoich partiach jest bardziej sensualny i niejednoznaczny, choć podejmuje w dużej mierze podobne tematy. Ciążenie religijnej wyobraźni nad chłopską kulturą objawia się tu dyskretniej niż w szeregu statuetek z wyobrażeniami czartów bądź świętych. Nad tą częścią wystawy góruje jedna z kopii Matki Boskiej Częstochowskiej. Przestrzeni całego piętra klimat nadaje z kolei intensywny zapach dziegciu, wypełniającego płytki basen. Ciężkawa, nieco kadzidlana woń świetnie rezonuje z zawodzącymi, dochodzącymi z oddali głosami Radziszewskiego i jego babki, śpiewającymi kościelną pieśń *Chwalcie łąki umajone*. W wyborze artefaktów z muzeum Branas celuje w obiektach niejednoznacznych, trudnych do sklasyfikowania. Jedną z nich jest duża drewniana głowa niedźwiedzia, która formalnie wydaje się właściwie niemożliwa do zadatowania i powiązania z konkretnym regionem. Stylistycznie trąci wręcz odrobinę rzeźbą romańską.

Wisienką na torcie jest bardzo oszczędnie zagospodarowane przez artystów drugie piętro BWA. Zamykają je stojące w gablotach dwa baty – chłopski i pański, wiszące wymownie przed przeszkloną ścianą na tle panoramy miasta. Powściągliwość, wbrew pozorom, cechuje całą ekspozycję, mimo jej rozproszenia i zróżnicowania zarówno w formie, jak i w ogólnym tonie. Dzięki temu udaje jej się uniknąć przegadania i nieczytelności. No i nie ma problemu z określeniem tego, czym właściwie chce być ta wystawa – czy poukładaną rozprawką, czy onirycznym environmentem. Jest po prostu jednym i drugim. Jeśli kuratorska wystawa w skansenie stanowi dokładnie zaplanowany wykład na temat wiejskości i jej muzealizacji, to w Sokole znajdujemy się raczej w samym środku stylizowanej na ludową modłę bajki. Pierwsza wystarcza, by rozbudzić ciekawość, druga całkowicie podbija serce.

Piotr Policht

Z archiwum Galerii Studio

Galeria Studio, Warszawa
kuratorki: Dorota Jarecka, Barbara Piwowarska
14 maja – 12 czerwca 2016

Wystawa *Z archiwum Galerii Studio* otwiera nowy etap działalności tytułowej instytucji. W marcu kierowniczką galerii została Dorota Jarecka, a główną kuratorką – Barbara Piwowarska. To tandem odpowiedzialny między innymi za kapitalną książkę reinterpretującą twórczość Erny Rosenstein (*Mogę powtarzać tylko nieświadomie*), a także cykl wystaw poświęconych tej wybitnej przedstawicielce polskiego nadrealizmu. Klasa tych przedsięwzięć pozwala dać nowemu Studio kredyt zaufania. Ten zaś jest bardzo potrzebny – mieszcząca się w Pałacu Kultury i Nauki galeria to bowiem jedno z tych miejsc na artystycznej mapie Warszawy, które po latach świetności „podupadły na znaczeniu". Przypomnijmy pokrótce zawikłane nieco losy Studio: galeria powstała w 1972 roku z inicjatywy Józefa Szajny, ale placówką kierował najpierw Andrzej Ekwiński (1972–1978), a potem Zdzisław Sosnowski (1978–1981). Była to wówczas multimedialna placówka łącząca taniec, muzykę, plastykę i film. Po wprowadzeniu stanu wojennego (do 1995 roku) galerię prowadził Zbigniew Taranienko, wpisując ją w orbitę oddziaływania warszawskiej ASP (wystawy mieli tu profesorowie i asystenci stołecznej uczelni, chociaż oczywiście nie wyczerpywało to programu). W 1996 roku galerię objął Grzegorz Pabel, ugruntowując pozycję Studio jako satelity stołecznej uczelni. Ważnym punktem programu galerii były też prezentacje jej kolekcji.

W 2008 roku kierownikiem Studio został Krzysztof Żwirblis. Stworzył galerię tyleż dynamiczną, co niewyróżniającą się niczym szczególnym na tle innych stołecznych placówek (w pamięć zapadały za to plakaty Małgorzaty Gurowskiej). W 2012 roku Żwirblisowi nie przedłużono kontraktu – była to jedna z pierwszych decyzji dyrektor Teatru Studio Agnieszki Glińskiej, której konflikt z zespołem teatru do dziś rozpala środowisko artystyczne stolicy. Po Żwirblisie na stanowisko kierownika galerii wrócił Pabel, jednak i tym razem nie nastąpił przełom. Teraz nastał czas Jareckiej i Piwowarskiej.

Wystawa *Z archiwum Galerii Studio* wydobywa kilka wyrazistych momentów z pierwszego okresu funkcjonowania galerii: mamy tu plany przebudowy Teatru Studio autorstwa Oskara Hansena (niezrealizowane), projekcję materiałów filmowych z koncertu zespołu Tilt z 1979 roku, który również miał miejsce w Studio (reż. Henryk Gajewski), a także set slajdów dokumentujących performans Stuarta Brisleya z 1975 roku. Eleganckie muzealne gabloty z projektami Hansena wypełniają klasyczny *white cube* na dolnym poziomie galerii. Filmowe projekcje na górze oglądamy już w zaciemnionym *black cubie*. Jesteśmy w galerii, ale i w teatrze, zdają się przypominać kuratorki. Na klatce schodowej łączącej oba poziomy plakat Lesa Levine'a z 1981 roku. Z niewielkiego afisza patrzy na nas para młodych ludzi, może punków, z pewnością sympatyków kultury niezależnej. Nad ich twarzami wyrazisty czerwony napis: *We Are Not Afraid*. Czy to także deklaracja Jareckiej i Piwowarskiej? Zastanawiając się nad ich pierwszą wystawą w Studio, dochodzę do wniosku, że pewność siebie może być tu bardzo potrzebna. Co bowiem w istocie oglądamy?

Stuart Brisley, *Moments of Decision/Indecision*, sześciodniowy performans w Galerii Studio, 1975; dzięki uprzejmości Galerii Studio

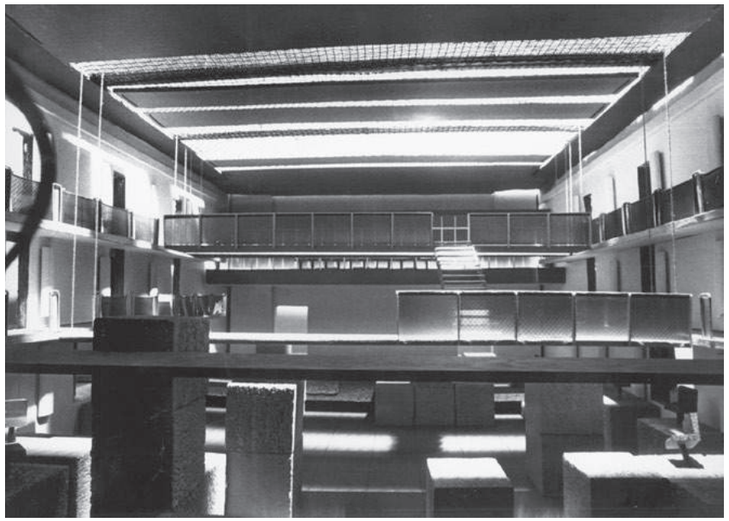
Pierwsza dekada działalności Studio to okres twórczych eksperymentów, o czym przypomina projekcja performansu Levine'a. Artysta, wijąc się w kałuży farb (niestety slajdy są czarno-białe), stara się na różne sposoby oswoić zastaną przestrzeń – to ona jest płótnem, prawdziwe podobrazie nie jest już potrzebne. Powstał dziwny choreograficzny układ plasujący się gdzieś pomiędzy misteriami wiedeńskich akcjonistów a antropometriami Yves'a Kleina. Pamiętajmy jednak, że prace wydobyte *Z archiwum Galerii Studio* powstały w konkretnym momencie historycznym, tu, w Polsce. Oto polityka kulturalna dekady Gierka dopuszcza szeroko pojęty artystyczny eksperyment – byle tylko nie zawierał krytyki systemu. Akcja Levine'a to doskonały przykład takiej sztuki. Lata 70. to jednak nie tylko epoka rozmaitych mutacji konceptualizmu, ale także czas względnej prosperity, społecznego optymizmu, konsumpcji, relatywnej liberalizacji nauki i sztuki, w końcu – depolityzacji życia codziennego. Narracja indywidualizmu powoli wypiera retorykę klasową i spłaszcza (choć oczywiście ich nie likwiduje) społeczne podziały. Marcin Zaremba nazwał ten okres „bigosowym socjalizmem". To już nie czas wielkich utopijnych projektów, ale próba budowania społeczeństwa na wzór zachodni. Próba pokraczna i ostatecznie nieudana. Przypomina o tym niezrealizowany projekt Oskara Hansena – wizjonerski, totalny, ale już nie tak gargantuiczny jak Linearny System Ciągły, a przede wszystkim akcentujący indywidualistyczne (!) relacje aktora i widza, chociaż ciągle aplikujący koncepcję Formy Otwartej. Jednak w drugiej połowie dekady nie było już miejsca nawet na utopię w skali mikro, choć prawdopodobnie to po prostu postępujący wtedy kryzys pokrzyżował ambitne plany przebudowy teatru.

Schyłek dekady to już okres rozczarowań: gierkowska konsumpcja na kredyt okazała się iluzją, gospodarka konała, narastało społeczne niezadowolenie, którego symbolem stały się Radom i powstanie Komitetu Obrony Robotników. Zniechęcenie było szczególnie widoczne wśród ludzi młodych – okazało się, że nie każdy dostaje przydział na mieszkanie i talon na małego fiata. Jeden z przedstawicieli „poronionej generacji" w pokazywanym na wystawie filmie Gajewskiego mówi: „Smutny czas. Dla takich ludzi jak ja. Oszukujemy się bardzo". Z kolei młodziutki Robert Brylewski przekonuje, że wszystkim będzie lepiej, jeśli każdy zrozumie, iż „ja to nie jestem tylko ja, ja to jestem i ja, i ja, i ja, i wszyscy inni". Oto gierkowski indywidualizm jest już przeżytkiem, nadchodzi epoka myślenia wspólnotowego. Babilon upadnie zaraz po koncercie Tiltu (grudzień 1979 roku) – na krótko, bo tylko na 16 miesięcy. Trzeba przy tym pamiętać, że w końcu dekady władza zgadza się jeszcze na kontrolowane rozszczelnienie systemu – Studio kieruje wówczas Zdzisław Sosnowski, ten sam, który wcześniej prowadził Galerię Współczesną po odejściu Janusza Boguckiego. Punkowy koncert w pałacu imienia Józefa Stalina to dobry symbol tego czasu.

Rzecz w tym, że z wystawy się tego wszystkiego nie dowiemy. Pokaz Jareckiej i Piwowarskiej całkowicie ignoruje tło historyczne, ukazując prezentowane obiekty poza procesami społeczno-ekonomicznymi i poza polityką. Jedynym punktem odniesienia jest samo Studio. W efekcie widz otrzymuje narrację tyleż archaiczną, co mitotwórczą – to typowy pokaz twórczości Wielkich Nazwisk, których sztuka zawieszona jest w historycznym bezczasie. Znajdziemy tu elementy wystawy muzealnej, jednak to raczej kwestia formy: wypożyczone z Muzeum ASP w Warszawie plany i szkice Hansena umieszczono w gablotach, pod szybą. Przywołane przez kuratorki epizody pokazują Studio jako miejsce interdyscyplinarne, a przez to współczesne, jednak wystawa ówczesnej współczesności nie problematyzuje. Nie przeczę – to zadanie niełatwe. W przeciwieństwie do lat 80. i 90. dekada Gierka jest albo idealizowana, albo diabolizowana. Historycy i krytycy sztuki wyjmują z niej to, co im pasuje, arbitralnie uznając, że te, a nie inne zjawiska były bardziej „niezależne" niż reszta. Tymczasem wystawa *Z archiwum Galerii Studio* aż się prosi, żeby wpisać ją w ramy epoki – ambiwalentnej, nieoczywistej, a przez to ciekawej. I najczęściej ocenianej ahistorycznie – bo przez pryzmat dekady kolejnej.

Pierwsza wystawa nowej dyrekcji wręcz domaga się, aby odczytać ją jako wypowiedź programową (warto przypomnieć, że Żwirblis też zaczynał od wystawy *Studio. Galeria w teatrze 1972–82*, a więc uwypuklał dokładnie tę samą dekadę). Powstaje więc pytanie, czy Jarecka chce kontynuować model galerii, który funkcjonował w latach 70.? A może galeria chce eksploatować własną historię, a to tylko pierwsza odsłona? Jeżeli tak, to kolejne pytanie musi dotyczyć zakresu ewentualnych badań. Warto bowiem pamiętać, że praca na zasobach archiwalnych i liczącej blisko tysiąc pozycji kolekcji galerii może przeciągać się w nieskończoność, przeobrażając Studio w muzeum. Ale przecież Studio to także spiżowa figura Szajny, która rzuca na galerię głęboki cień. Kiedy oglądałem wystawę, pan pilnujący eksponatów familiarnie poinformował mnie, że w przyszłym roku jest nadzieja na wystawę Mistrza... A na razie musi wystarczyć mi jego pusty stół do montażu, który wyeksponowano na wyższym piętrze. Oświetlony tylko punktowym reflektorem, stoi w centrum ciemnego pomieszczenia obok performansu Levine'a i filmu Gajewskiego. Co symbolizuje? Czy Jareckiej uda się odczarować postać wielkiego scenografa, na razie unieruchomioną między kartami historii sztuki? Czy pusty stół to zarazem *tabula rasa*, na którym kierowniczka Studio przemontuje historię tego miejsca? Na razie dostaliśmy wystawę zgrabną, kompaktową, ale zbyt oczywistą, płaską; w konsekwencji pozostawiającą niedosyt. Tymczasem wystarczy wyjrzeć przez wielkie okna galerii, aby zorientować się, że nie sposób prowadzić dzisiaj programu wsobnego, skupionego tylko na historii (sztuki). Co więcej, panorama Warszawy podpowiada, że równie trudno będzie wykreować program, który wyróżni czymś Studio spośród dziesiątek warszawskich galerii, muzeów, fundacji... Potknął się na tym Żwirblis, potknął się Pabel. A dziś różnorodność jest jeszcze większa. Trawestując premiera pewnego zamorskiego kraju, „mamy rok 2016", a dookoła PKiN nie ma już pustyni, tylko Warszawa w budowie. Wyjrzyjmy więc za okno. Na dalszym planie trwa nicowanie Ściany Wschodniej, zaraz wyrośnie tu kolejny biurowiec. Ale ważniejszy jest kontekst planu pierwszego – jeśli wszystko pójdzie zgodnie z planem, zaraz rozpocznie się tu budowa nowych siedzib Teatru Rozmaitości i Muzeum Sztuki Nowoczesnej. A więc teatr i sztuka, wielkie kubiki – czarny i biały, jak pierwsza wystawa w nowym Studio. Dwie potężne instytucje, a pośród nich kameralna galeria z niebagatelną historią. Jaką rolę zamierza pełnić w tej scenografii? Na razie raczej przypomina, niż przepracowuje własną przeszłość. To wrażenie pogłębia się wraz z kolejnym projektem galerii – oto Studio staje się przestrzenią otwartą dla studentów warszawskiej ASP (tym razem z wydziału Sztuki Mediów, na którym wykłada także Jarecka), którzy w lecie pokazywali tu swoje prace wideo. Szukając różnorodności, Studio po raz kolejny ucieka w stronę akademii. Czy nie czas na nową formułę?

Jakub Banasiak



Makieta sceny Teatru Studio według projektu Oskara Hansena, 1975, fot. Marek Holzman, archiwum Muzeum ASP w Warszawie

VIII Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto 2016

Lublin
23 czerwca – 20 lipca 2016
kurator: Stach Szabłowski

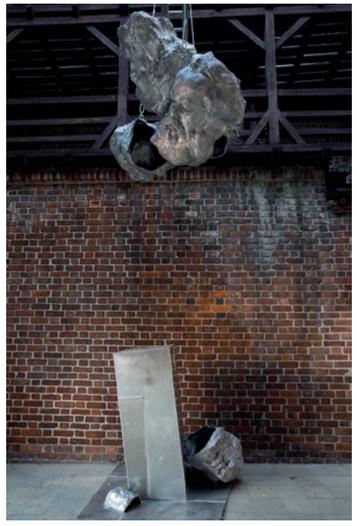
Wojciech Bąkowski, *Pomnik godziny czwartej*, fot. Anna Horyńska; dzięki uprzejmości Festiwalu Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto

Sztuka pomnikowa jest jedną z bardziej znanych i oswojonych form obecności sztuki w przestrzeni publicznej. Wiele mówi o charakterze miasta oraz o wartościach, wokół których tożsamość budują jego mieszkańcy. Monumenty, pomniki, obeliski bywają świadkami i aktorami przewrotów politycznych. Stanowią powszechne i skuteczne narzędzie propagandy. Plac Litewski w Lublinie niejednokrotnie stawał się polem walki symbolicznej. Stojący na nim niegdyś pomnik wdzięczności armii radzieckiej został zastąpiony przez monument poświęcony Józefowi Piłsudskiemu. W czerwcu, w ramach ósmej edycji festiwalu Open City, stanął przy nim *Translator* Grzegorza Drozda – pomnik dedykowany wyznawcom idei rewolucji. Instalacja ma formę gilotyny, która swego czasu gościła na niejednym miejskim placu, budząc trwogę i ekscytację zbierających się na nim gapiów. Wśród mieszkańców Lublina wywołała konsternację i umiarkowane protesty. I dobrze, bo czym byłby festiwal artystyczny bez odrobiny skandalu?

Czerwona Wdowa niepokojąco koresponduje z zainstalowanymi nieopodal *Obłokami Srebrzystymi* Krzysztofa M. Bednarskiego. Do zobrazowania zjawiska metrologicznego artysta wykorzystuje wykonaną z aluminium głowę Karola Marksa. Wizerunek myśliciela od dawna towarzyszy Bednarskiemu jako puste znaczące, wypełniając się treścią w zależności od kontekstu i dynamiki sytuacji geopolitycznej. Marks został wyklęty z przestrzeni publicznej w krajach byłego bloku wschodniego, którym wciąż nierozerwalnie kojarzy się z reżimem komunistycznym. Dzięki pracy Bednarskiego powraca jako widmowy obłok – ostrzeżenie dla potencjalnych rewolucjonistów, a może próba wskrzeszenia marksistowskiej krytyki kapitalistycznej rzeczywistości?

Trafnie usytuowany w komisie samochodowym *Ketou* Piotra Grabowskiego problematyzuje nasze uwikłanie w system rynkowy, sugerując, że dawne podziały na wyzyskiwaczy i wyzyskiwanych nie zawsze odzwierciedlają współczesne stosunki władzy. Artysta, przechwytując i łącząc tradycyjny chiński pokłon oddawany możnym z formą emotikona „ORZ" (ilustrującego klęczącą postać), zbudował pomnik w hołdzie kapitałowi, któremu bezrefleksyjnie oddajemy cześć.

Społeczna krytyka w oczywisty sposób wpisana jest w interaktywną pracę Karoliny Brzuzan o wymownym tytule *Goście Nerona*. Ustawione w miejscu byłego targu



Krzysztof M. Bednarski, *Marks NLC (Obłoki srebrzyste)*, fot. Maciej Niećko; dzięki uprzejmości Festiwalu Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto

Tegoroczna edycja Open City z pewnością była wydarzeniem wartym uwagi. Forma pomnikowa będąca motywem centralnym festiwalu okazała się jednak pomysłem raczej obciążającym niż wywrotowym.

żydowskiego dwie masywne metalowe bryły pełnią funkcję skarbonki. Artystka zachęca do wrzucania pieniędzy, za które po zakończeniu festiwalu zostanie zakupiona żywność dla uchodźców z Bliskiego Wschodu. Dostęp do gotówki jest jednak swobodny. Każdy może pobrać pieniądze lub je przekazać. Brzuzan swoją pracę nazywa społecznym eksperymentem-pomnikiem wyboru, przed którym stoimy jako społeczeństwo i jako jednostki. To od moralnej postawy i decyzji odbiorcy zależy wydźwięk pracy.

Ułożone z żołnierskich mundurów hasło WARNING ukraińskiego artysty Vovy Vorotniova nie wymaga szczególnego komentarza. Wpisanie w przestrzeń publiczną tak prostego (a może nawet łopatologicznego?) wizualnie hasła jest skutecznym zabiegiem dokonanym na zbiorowej świadomości. Mijane codziennie przez tysiące mieszkańców dramatycznie rozrzucone mundury nie pozwalają zapomnieć o konflikcie, który rzuca cień na życie sąsiadów zza wschodniej granicy.

Patriotyczne i szlachetne postawy podważa *Gniazdo* Jerzego Kosałki, który na bohatera swojego pomnika wybrał sępa – symbol interesowności i egoizmu. Ten antywzorzec w pole widzialności wprowadza cechy i (anty)wartości, których nie obejmują „wielkie narracje", choć są one przecież dojmującą częścią życia społecznego. Artysta, podkreślając ich obecność, zwraca uwagę na dość oczywisty fakt, że naród to nie tylko dumne orły, ale także sępy gotowe kalać własne gniazdo.

O innym zbiorowym wyparciu przypomina *Pomnik Chłopa* Daniela Rycharskiego. Znakomita większość naszego społeczeństwa posiada chłopskie korzenie, choć mało kto chętnie się do nich przyznaje. Wędrowny w swoim założeniu pomnik polskiego chłopa nie pozwala jednak o tym mniej szlacheckim pochodzeniu zapomnieć. Od dwóch lat objeżdża Polskę w poszukiwaniu wygodnego i godnego miejsca. O dziwo, wszędzie pasuje.

Podczas tegorocznego festiwalu dominowały prace mniej lub bardziej krytycznie odnoszące się do obecnego porządku społeczno-politycznego. Na ich tle wyróżnia się neon autorstwa Michała Frydrycha, który z podniosłą formą monumentu rozprawia się *Pomnikiem Zasady Rzeczywistości*. Na ilustrację owej prawidłowości wybiera wyślizgującą się z dłoni kanapkę, która z typową dla rzeczy martwych złośliwością upada na ziemię posmarowaną stroną. Tym ironicznym gestem artysta składa hołd przypadkowi i ślepemu losowi.

Z pewnością daleki od politykowania był również Wojtek Bąkowski wystawiający pomnik godzinie czwartej –„krytycznemu momentowi w psychofizycznym cyklu dobowym człowieka". Samotność, bezsenność, melancholia – zazwyczaj przeżywane w domowym zaciszu – artysta wydobywa je na światło dzienne, stawiając na publicznym skwerze pomnik-łóżko. W miejscu poduszki Bąkowski składa odlew swojej głowy. Obiekt – kameralny w charakterze i geometryczny w formie – idealnie wpisał się w zielony wycinek miejskiej przestrzeni tuż przy nowoczesnej siedzibie Centrum Spotkań Kultur. Bąkowskiemu zależało na tym, by instalacja pozostała na lubelskim skwerze, ale niestety nie będzie to możliwe. Miejsce spoczynku artysty zajmie pomnik arcybiskupa Józefa Życińskiego – tragicznego bohatera lokalnych patriotów, który zmarł w niewyjaśnionych okolicznościach podczas wizyty w Watykanie. Na lubelskich ulicach krążą plotki, że został otruty. Tak oto Bąkowski niespodziewanie został uwikłany w tę patową sytuację, niezamierzenie stając się aktorem politycznego konfliktu.

Podczas otwarcia festiwalu w akompaniamencie orkiestry dętej i sopranu śpiewaczki operowej uroczyście zakopano kapsułę czasu. Zamknięto w niej przedmioty o wartości symbolicznej, między innymi obrączkę kuratora Stacha Szabłowskiego oraz walutę: złotówkę, euro i funta. Kulminacja performansu Erika Büngera oraz Stevena Cuznera miała nastąpić podczas finisażu, kiedy w równie podniosłych okolicznościach planowano odkopać kapsułę, w nadziei, że przez miniony miesiąc wartość żadnego z ukrytych w niej przedmiotów się nie zmieniła.

Tak się jednak nie stało. Gdy w Lublinie zakopywano kapsułę, w Wielkiej Brytanii przegłosowywano Brexit, który odbił się zarówno na wartości funta, euro, jak i złotówki. Okazuje się więc, że pomniki, na ogół anachroniczne i odsyłające do przeszłości, mogą reagować na nieprzewidywalną teraźniejszość.

Tegoroczna edycja Open City z pewnością była wydarzeniem wartym uwagi. Forma pomnikowa będąca motywem centralnym festiwalu okazała się jednak pomysłem raczej obciążającym niż wywrotowym. Wpisany w nią patos większość artystów popchnął w kierunku krytyki obecnego porządku. Oczywiście, trudno się temu dziwić, biorąc pod uwagę destabilizującą się sytuację geopolityczną i narastający katastrofizm. Zabrakło jednak obiektów, które wykorzystałyby podniosły charakter pomnika do celów bardziej twórczych niż politycznych. Te, które stroniły od „trudnych tematów" (poza wcześniej wymienionymi), nieraz popadały w naiwność lub banał. Nie do końca został wykorzystany urbanistyczny i historyczny potencjał samego Lublina. Biorąc pod uwagę bogatą tradycję tego miasta, stosunkowo niewiele prac poszerzyło swoje znaczenie o lokalne konteksty. Częściowo wynikało to z logistyczno-organizacyjnych komplikacji, o które nietrudno przy podobnych przedsięwzięciach. Zdecydowanie należy docenić stylistyczną różnorodność prac oraz wyczuwalny zamysł organizatorów, by obiekty wrosły w miejską tkankę, a nie były jedynie ornamentem czy atrakcją turystyczną. *Last but not least*, warta pochwały i dalszego rozwoju jest sama idea festiwalu, która wypycha sztukę z galerii, aby doprowadzić do konfrontacji między nią i zwykłym przechodniem.

Agata Trzebuchowska

Zuzanna Ginczanka. Tylko szczęście jest prawdziwym życiem

Muzeum Historii Fotografii, Kraków
8 czerwca – 14 sierpnia 2016

Wystawy poświęcone jednej postaci stanowią dla kuratorów duże wyzwanie. Są trudne przede wszystkim dlatego, że o związkach życia ze sztuką myśli się często w automatyczny sposób. A wtedy łatwo jest wpaść w pułapkę analogii i tłumaczyć sztukę jako rezultat zdarzeń życiowych, rekompensatę rozmaitych urazów i niedostatków fizycznych i psychicznych.

Wystawa *Zuzanna Ginczanka. Tylko szczęście jest prawdziwym życiem* w warszawskim Muzeum Literatury, a następnie w krakowskim Muzeum Historii Fotografii tej pułapki zgrabnie unika. W tekście będę odnosić się do wystawy krakowskiej, lecz zasada komponowania, część historyczna i większość dzieł pozostały te same, co w wersji pierwotnej. Wystawa została poprowadzona dwutorowo, za cel zaś stawia sobie „pokazanie «kobiecego geniuszu» Zuzanny Ginczanki" (by zacytować Agatę Araszkiewicz, autorkę scenariusza wystawy), a równocześnie skomentowanie związku jej twórczości i losów przez współczesnych artystów.

Ta podwójność przynosi zróżnicowany efekt. Przypomnienie biegu życia-sztuki wypadło przekonująco, lecz obudowanie biografii ramą sztuki współczesnej dało słabszy wynik. Widocznie tak stać się musiało: życie wymyśla lepsze scenariusze niż najbardziej pomysłowa fikcja. Przywołano tutaj pamięć dwojakiego rodzaju: do części historycznej tę, która na co dzień spoczywa w archiwach pod pieczą specjalistów; do części współczesnej zaś pamięć zbiorową, tworzącą popularne opowieści i mity. Precyzyjne informacje bazujące na faktach stanęły naprzeciwko wrażeń i odczuć natury ogólnej.

Zuzanna Ginczanka to tragiczna legenda polskiej literatury, wcielenie mitu „pięknej Żydówki" i niewinnej ofiary Zagłady. Etapy opowieści o jej życiu to dzieciństwo spędzone w II Rzeczypospolitej, na Wołyniu, w Równem, z dziadkami, ale bez matki i ojca, to bycie gwiazdą życia literackiego i towarzyskiego w Warszawie (ulubienicą starszych od niej pisarzy: Juliana Tuwima i Witolda Gombrowicza), to tragiczne losy wojenne, denuncjacja we Lwowie, ucieczka do Krakowa i pojmanie przez gestapo na kilka tygodni przed wkroczeniem Armii Czerwonej. Widzimy

Slavs and Tatars, *Szpagat (gold)*, 2015, fot. Tycjan Gniew Podskarbiński; © Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej

Zuzanna Ginczanka to legenda polskiej literatury, wcielenie mitu „pięknej Żydówki" i niewinnej ofiary Zagłady. Etapy opowieści o jej życiu to dzieciństwo spędzone w II Rzeczypospolitej, na Wołyniu, w Równem, z dziadkami, ale bez matki i ojca, to bycie gwiazdą życia literackiego i towarzyskiego w Warszawie (ulubienicą starszych od niej pisarzy: Juliana Tuwima i Witolda Gombrowicza), to tragiczne losy wojenne, denuncjacja we Lwowie, ucieczka do Krakowa i pojmanie przez gestapo na kilka tygodni przed wkroczeniem Armii Czerwonej.

ją przede wszystkim jako atrakcyjną, dopiero co rozkwitłą kobietę (zginęła w wieku 27 lat), więcej niż podwójnie obcą, bo pochodzącą z prowincji, poetkę, a do tego Żydówkę, która język polski wybrała świadomie (Maria Janion: „Wybór języka był w jej wypadku wyborem formy"), w jej domu rodzinnym mówiło się po rosyjsku. Decydując się na polskie gimnazjum, przypieczętowała swój los. To jeden z refrenów opowieści o niej. Oto kolejny: niezwykła uroda wyróżniająca ją z tłumu spotęgowała piętno obcości i stała się jej przekleństwem, skazała ją na śmierć.

Część biograficzna została skomponowana przekonująco. Specjalnie skonstruowane blaty i zarazem gabloty układają się w „linię życia", raz prostą, raz zygzakowatą, gdzie obok siebie położono zdjęcia, rękopisy, wydruki i komentarze. Całość podzielono na etapy według chronologii: „Równe", „Warszawa", „Nadchodzi wojna", „Lwów", „Kraków" i ostatni, zatytułowany bezlitośnie „Koniec". Bieg życia, pełnego niekonsekwencji i nieciągłości, dopasowany został do formy opowieści. Świetnym pomysłem są kartki z wybranymi wierszami, które można zabrać ze sobą, co rymuje się z najsłynniejszym, ostatnim jej wierszem *Non omnis moriar*... Niech Ginczanka pozostaje w głowach i w pamięci, niech towarzyszy nam w codziennych zajęciach.

Z tekstem na wystawach w polskich galeriach jest zwykle problem: jest go albo za dużo, albo za mało. Tutaj informacji jest w sam raz, można je bez wysiłku przeczytać i zapamiętać. Nie jest łatwo traktować widza jako partnera, tutaj jednak to się udało – w komentarzach kuratorzy nie poklepują ludzi po ramieniu i nie pouczają. Ich wypowiedzi, utrzymane w spokojnym, rzeczowym tonie, uzupełnione zostały krótkimi, dobrze dobranymi cytatami z opowieści świadków, mającymi siłę aforyzmu.

Nagranie Ludwiki Stauber, wspominającej czasy młodości w Równem i Ginczankę, z którą była zaprzyjaźniona od przedszkola, to głos starszej kobiety, która przeżywszy Zagładę, dotrwała do naszej epoki i prowadzi nas pod prąd czasu, ku przeszłości. Całą wystawę można było zresztą oglądać z dwóch stron, od początku lub od końca, od narodzin lub od śmierci i tylko od decyzji zwiedzających zależało, w którym kierunku ruszą. W katalogu wystawa została zrelacjonowana od końca. Ten zabieg przypomina przewijanie się całego życia przed oczami kogoś zagrożonego śmiercią. Ale też przeglądanie życia od końca pozwala na potraktowanie go jako całości, jako skończonego dzieła.

Część artystyczna tworzy rodzaj ramy, dzieła snują dygresje, dopowiadają. Obok prac współczesnych pojawiają się prace z epoki, w tym autoportret Ginczanki. Jej twarz pojawia się jak wizualne echo czy „widmo", o którym wspominał Kazimierz Brandys. Twarz poetki pokazały Krystyna Piotrowska i Maja Gordon. W zestawieniu ze zdjęciami, na których dziewczyna promieniuje energią i charyzmą, te portrety gubią niezwykłą aurę i intensywność jej spojrzenia. Postać pięknej Żydówki jest ważnym wątkiem w polskiej kulturze współczesnej, by wymienić chociażby Alinę Szapocznikow. Ginczanka dołącza do tego wątku poprzez własną twarz. Twarz egzotycznej piękności staje się jej wizytówką, lecz również ją zdradza. „Mówi" za nią rzeczy, których nie chciałaby słyszeć.

Inna grupa prac jest próbą komentarza do życia poetki. Alex Czetwertyński pokazuje Ginczankę jako poruszenie w przestrzeni, czystą energię, wir porywający wszystko dookoła. Mikill Skugga przygotowała swoiste epitafium dla Ginczanki. W fotografii nagiego dziewczęcego ciała na tle brzozowego lasu rozbrzmiewają nuty seksu, gwałtu i śmierci, przemocy i krańcowego upokorzenia. Ginczanka została zamordowana w Krakowie, lecz członkowie jej rodziny zginęli rozstrzelani w lasach podczas likwidacji gett w Równem i w Wilnie. Bogusław Bachorczyk stworzył cykl reliefów zainspirowany opisami mieszkania babki poetki, Klary Sandberg. W ostatnim wierszu Ginczanka wylicza „rzeczy żydowskie, kilimy, makaty, półmiski, lichtarze" i przewiduje, że „chmury rozprutych poduszek [...] do rąk przylgną" tym, którzy chciwie patrzą na ekwipunek, jaki babka dała jej na drogę, gdy w 1939 roku jechała do Lwowa, wierząc, że talerze i kołdry ocalą jej życie.

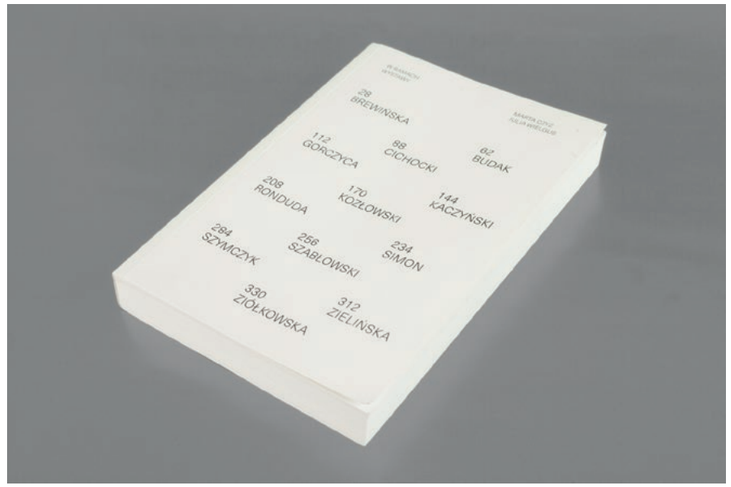
Największe wrażenie robią jednak *Zegar* Anety Grzeszykowskiej i *Szpagat* Slavs and Tatars. Obie prace prezentują obnażone ciało w zderzeniu z wyabstrahowaną, nieprzysłoniętą niczym przemocą. Drobne ciało dziewczyny bezwolnie poddaje się ruchowi wskazówek zegara, stając się jego częścią. W *Zegarze* kryje się jakby drwina z Ginczanki: po co te wszystkie wysiłki, wybory, zmiany, ucieczki, skoro klamka już zapadła? Twój los został przypieczętowany jeszcze przed urodzeniem. *Szpagat* Slavs and Tatars za temat bierze z kolei dwa języki poetki, polski i rosyjski. Rzeźba pokazuje formę, która kojarzy się nie tylko z aktem kobiecym, lecz i z literą z alfabetu hebrajskiego. Ciało rozdarte między językami. Język zaś potrafi „zdradzić" – tak jak polszczyzna zdradziła Ginczankę.

Nad wystawą z jednej strony czuwa obraz *Czarne słońce* Aleksandry Waliszewskiej, z drugiej zaś neon *Tylko szczęście jest prawdziwym życiem* Huberta Czerepoka. Ginczanka była serdeczna i wesoła, lecz nosiła w sobie mrok. Nigdy nie została do końca zaakceptowana przez wspólnotę, która ją opuściła tak, jak wcześniej uczyniła to jej matka, gdy wraz z mężem wyjechała do Pampeluny. Wystawa każe nam stanąć twarzą w twarz z poetką. Co powiemy, stając naprzeciwko niej, z dźwięczącymi w uszach jej sarkastycznymi słowami, służącymi za tytuł wystawy? Nie każdy, nawet najzdolniejszy i najpiękniejszy, ma szczęście żyć.

Magdalena Ujma

Marta Czyż, Julia Wielgus, *W ramach wystawy*

Fundacja Sztuk Pięknych Kochański Suwalski Knut, Warszawa 2015



proj. Jakub de Barbaro

Uwielbiam książki z kluczem, a do tego środowiskowe. Jakby tego było mało, *W ramach wystawy* to zbiór rozmów ze znajomymi kuratorami, czyli pozycja na wakacje obowiązkowa. Marta Czyż i Julia Wielgus wykonały świetną robotę, przepytując na okoliczność wykonywanego zawodu swoich ulubionych nauczycieli z zamkniętego w 2010 roku studium kuratorskiego przy krakowskiej historii sztuki. W książce znajdziemy – jak mawiają Francuzi – *tout le monde*: oczywistych protagonistów sceny polskiej (Stach Szabłowski, Łukasz Ronduda, Sebastian Cichocki), graczy międzynarodowych (Adam Budak i Adam Szymczyk), ambitnych dealerów (Łukasz Gorczyca, Michał Kaczyński), a nawet kuratorujących artystów (Janek Simon). Pomimo męskiej dominacji nie zabrakło nieco inaczej patrzących na zawód kuratorek, takich jak Maria Brewińska, Joanna Zielińska czy Magdalena Ziółkowska. Same autorki dość ciekawie tłumaczą się z własnej selekcji: „Chcemy zaznaczyć, że dokonanego przez nas wyboru rozmówców nie należy traktować jako rankingu, ponieważ w publikacji nie mogłyśmy uwzględnić wszystkich ważnych kuratorów".

Ważny/mniej ważny to żaden problem. Istotne, że młode autorki wybrały kuratorów średnich i to nie ze względu na klasę organizowanych wystaw, tylko wiek. Już na pierwszy rzut oka widać bowiem brak wielkich tego świata w postaci choćby Andy Rottenberg czy Milady Ślizińskiej (również wykładających w Krakowie), a od roczników głównie 70. i 80. odstaje nawet przecież nie tak znów wiekowy dyrektor Wojciech Kozłowski. Brak nestorów to nie problem i w sumie ciekawie jest dowiedzieć się czegoś o rówieśnikach, którzy do kuratorowania zabrali się pod koniec lat 90., ale po lekturze rozmów nasuwa się refleksja, że może jednak coś ciekawszego poznawczo dzieje się w starszym niż młodszym pokoleniu.

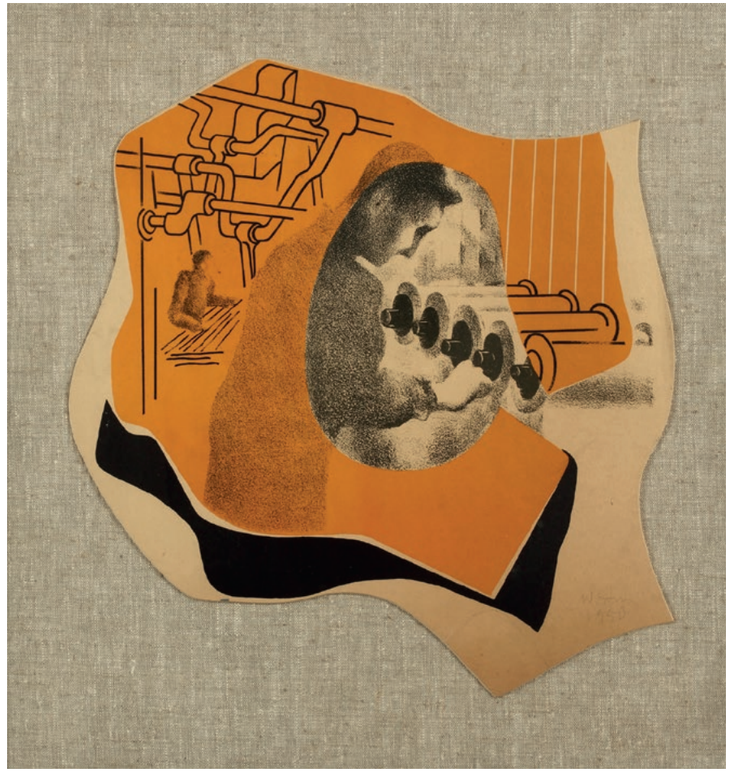
Ale po kolei. Książkę Czyż/Wielgus otwiera wstęp, w którym czytelnik konfrontowany jest z trudnym do zniesienia pensjonarskim tonem, wynikającym zapewne z różnych pozycji rozmówczyń i kuratorów, o których bez przesady można powiedzieć, że są ludźmi sukcesu. Przetykaną komunałami dotyczącymi pracy kuratorskiej (czy też raczej fantazjami na jej temat) całość kończy swoiste wyznanie wiary: „Z rozmów wyciągnęłyśmy dla nas bardzo ważne wnioski, które pokazują, że kuratorstwo powinno wynikać z odczuwania potrzeby, konieczności, gdzie niezbędnym elementem jest ciągły kontakt z artystami, ale także krytyczna diagnoza otaczającej rzeczywistości". Proszę się nie zrażać, z rozmów można także wyciągnąć inne wnioski.

Drugą przeszkodą na drodze do wywiadów jest esej Marii Hussakowskiej, za którego streszczenie wystarczy tytuł *Menedżer, broker dóbr kultury / krytyk, sumienie systemowe*. Rosnące stężenie patosu wokół „najbardziej pożądanej profesji art worldu szczęśliwie opada wraz z pierwszym, skierowanym do Marii Brewińskiej pytaniem: „Jako dziecko, kim chciałaś zostać, gdy dorośniesz?". O dziwo Brewińska (ani żadna z kolejnych osób, którym autorki zadawały na dobry początek to samo pytanie) nie odpowiada, że chciała zostać kuratorem (pewnym wyjątkiem jest tu – co akurat nie dziwi – Łukasz Ronduda). Może jeszcze dziwniejsze jest to, że kuratorzy jednak na to i tym podobne pytania odpowiadają, jakby codziennie wypełniali zeszyty złotymi myślami na temat swój, artystów i kolegów po fachu. Przyznaję, że po pierwszym szoku poznawczym niezmiernie mi to zaimponowało. Ale jak to? Tak po prostu można zapytać Szymczyka o to, co robi w czasie wolnym? Cichockiego o ulubione muzeum to jeszcze rozumiem, ale o to z kim chciałby się spotkać, gdyby mógł cofnąć się w czasie? (Oczywiście z Robertem Smithsonem). Odpowiedzi na te proste i jakże urocze pytania to niezwykła nagroda dla wszystkich zainteresowanych tematem zapaleńców, followerów i groupies poszczególnych bohaterów książki. Ostatecznie Czyż z Wielgus najlepiej jak mogły, rozegrały sytuację nierówności wpisaną w relację nauczyciel–uczeń, profesor–studentka, kurator–*wannabe*. Zafascynowane studentki pytają swoich mistrzów, a ci próbują sprostać ich wyobrażeniom, snując dygresje o sobie, swoich wystawach, swoich projektach, swoich instytucjach. Nie ma co wrzucać do recenzji spoilerów, ale już porównanie tego, co do powiedzenia o Piotrze Uklańskim ma Maria Brewińska, Łukasz Ronduda i Adam Szymczyk warte jest trzech, może czterech godzin lektury, jakich wymaga książka. Warto zapoznać się także z genialnymi w swej prostocie sądami na temat kolegów z branży wygłoszonymi przez autentycznie i ze swadą odpowiadającego na pytania autorek Łukasza Gorczycy. Przy czym nie ma co traktować zbyt serio tytułów rozmów. To redaktorska pomyłka, choć dość malownicza: „Do Ameryki ciągle wracam", „Naszym językiem", „Stworzyć bańkę lepszego

świata", „Konstelacja kawałków świadomości"... Przy czym ten ostatni tytuł chyba najlepiej odpowiada temu, co znajduje się w książce, gdyż tytuł właściwy – *W ramach wystawy* – wydaje się niezbyt trafiony. Ilustruje to fragment najlepszej w tomie rozmowy z Adamem Szymczykiem. „Czy jest pytanie, którego zabrakło w tej rozmowie?", pytają na koniec obszernego wywiadu autorki. „Zabrakło pytania, które próbowałem zadać, prowadząc przez dwa lata seminarium na uniwersytecie w Bazylei dla studentów historii sztuki zainteresowanych wystawami i pracą kuratora. Mogłem zdefiniować temat zajęć tak, jak chciałem, moje zajęcia nazywały się więc: *Co to jest wystawa?*". Nic dziwnego, że Czyż i Wielgus, pytając o marzenia z dzieciństwa i ulubione postaci z przeszłości, zapominają o wystawach. Po prostu same zainteresowane są kuratorami, a nie wystawami, o dziełach sztuki i artystach nawet nie wspominając. Zauroczenie zmitologizowaną figurą kuratora pobrzmiewa zresztą w całej książce i przenosi czytelnika właśnie w okolice 2010 roku, gdy pewna fantazja snuta przed adeptami zawodu prysła (niestety!). W polskim świecie sztuki zamknięcie studium kuratorskiego to na pewno cezura kończąca niezbyt długą epokę względnej dominacji kuratorów, dla której książka Czyż/Wielgus stanowi podzwonne, a wiedza w niej zgromadzona ma sens nie tyle doraźny, co przede wszystkim historyczno-sztuczny (tak, tak, sztuka po 2000 roku to już historia). Trudno traktować zebrane opowieści jako rodzaj współczesnego kuratorskiego *know-how*, gdy wszyscy książkowi kuratorzy reprezentują historię potransformacyjnego sukcesu, niedostępnego dla kolejnego pokolenia. Szkoda, że rozmowy Czyż/Wielgus nie są bardziej ujednolicone pod względem objętości (Szymczyk dwa raz dłuższy od następujących po nim Zielińskiej i Ziółkowskiej), a autorki bardziej dociekliwe (mogłyby dopytać, dlaczego właściwie Szymczyk chciałby spotkać Krasińskiego). W sumie książka to rozpisane w formie pełnej dygresji rozmów kuratorskie CV z dodatkiem fantastycznych złotych myśli i garści anegdot. Jak się nad tym zastanowić, to chyba lepsza byłaby jedna, pogłębiona rozmowa z Adamem Szymczykiem – trzymając się przykładu – niż dziesięć powierzchownych materiałów. Ze sposobu prowadzenia rozmów łatwo zauważyć, kto i co interesuje autorki. Jedynie Szymczyka pytają one o cel i to, co będzie robił po Documenta. Przypadek? Nie sądzę.

Autentycznie podziwiam Czyż i Wielgus. Jak nikt w redakcji wiem, że wywiady to męka, a z kuratorami męka podwójna. Artysta zawsze czymś zaskoczy, a jeśli chodzi o kuratora, to nigdy do końca nie wiadomo, czy zarżnie wywiad urzędniczą przemową, profesjonalnym żargonem upstrzonym datami własnych wystaw czy może okaże się pozującym na dziwaka niespełnionym artystą. Autorkom udało się stworzyć rzecz lekką, przyjemną, a przy tym inspirującą. Sporo można się dowiedzieć o polskim środowisku i polskich kuratorach, ale nie o logice ich pracy i tym, dlaczego jeden osiągnął sukces, a inni ugrzęźli, by nie powiedzieć, że mają zasadnicze problemy egzystencjalno-zawodowe, których końca nie widać. Czasem można odnieść wrażenie, że kuratorzy zasłaniają się, chowają przed rozmówczyniami. Może nie chcą zawieść ich oczekiwań? Może nie mają aż tylu ciekawych rzeczy do powiedzenia? A może są spięci, walczą o pozycję i wizerunek? W najlepszym razie pozują autorkom, a w najgorszym je zbywają (Adam Budak – nieładnie). Co ciekawe, sami kuratorzy – z wyjątkiem Łukasza Rondudy – nie przedstawiają zapowiedzianych we wstępie „strategii kuratorskich", a jeśli już, to raczej taktykę, szereg projektów, które bardziej są wypadkową szczęścia i predyspozycji kulturowych, reakcji na sytuację polityczno-artystyczną niż oryginalnych kuratorskich pomysłów. Może to coś znaczy, że tak wielu kuratorów z tego pokolenia interesowało się w dzieciństwie botaniką i geografią, roślinkami i rybkami, a i teraz zdarza im się przesadzić do ładnej donicy kwiatki kupione na targu. I bynajmniej nie robią tego w ramach wystawy.

Adam Mazur



Władysław Strzemiński, *Tkacz*, 1950, litografia, Muzeum Narodowe w Szczecinie

Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana

Muzeum Narodowe w Szczecinie
kurator: Szymon Piotr Kubiak
28 kwietnia – 30 czerwca 2016

„W bocznym, ciasnym, a przez to rzadko odwiedzanym pomieszczeniu magazynu Muzeum Narodowego w Szczecinie leżał drewniany wał – długi na trzy i pół metra. Wraz ze wspierającymi go kozłami, wykonanymi z tego samego, surowego i zszarzałego materiału, przypominał ciężką machinę oblężniczą, dawne działo czy raczej taran", pisze Szymon Piotr Kubiak, kurator szczecińskiej wystawy. Okazało się, że jest to powstałe w latach 1950–1951 *14 lutego w Nicei* Gérarda Singera. „Wszystko – zwłaszcza siermiężny wygląd statywu – wskazywało na to, że ogromny obraz trwał pod postacią rolady około 60 lat", dodaje Kubiak.

Dzieło młodego francuskiego malarza, przedstawiające bunt dokerów na Lazurowym Wybrzeżu, w 1952 roku pokazano na *Wystawie współczesnej plastyki francuskiej* w warszawskiej Zachęcie. Następnie polskie władze zakupiły je i przekazały szczecińskiemu muzeum. Tam też eksponowano je do 1956 roku. Potem na długie dekady obraz trafił do magazynu. Dopiero teraz – po latach – został ponownie wyeksponowany. Co więcej, *14 lutego w Nicei* i jego autora uczyniono osią wystawy *Daleko od Moskwy* w szczecińskim Muzeum Narodowym, poświęconej polskiej sztuce oficjalnej w latach 1949–1955.

Wystawa jest dość nieoczywista, chociaż socrealizm od początku lat 80. ubiegłego stulecia budzi znaczne zainteresowanie. W tej oto dekadzie pojawiły się pierwsze teksty na temat naszej sztuki oficjalnej w latach stalinizmu. Mówiono o niej podczas Kongresu Kultury Polskiej w 1981 roku i podczas sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Sztuka polska po 1945 roku" trzy lata później. W 1986 roku paryska Libella opublikowała *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954* Wojciecha Włodarczyka, zaś w następnym roku Muzeum Narodowe w Warszawie zorganizowało wystawę *Oblicza socrealizmu*.

Sztuka, co bardzo dobrze pokazuje *Daleko od Moskwy*, miała się przyczynić do zmiany rzeczywistości. Jednak – paradoksalnie – jej istotą było podkreślanie ciągłości.

Ówczesne zainteresowanie socrealistyczną sztuką wpisuje się w szersze zjawisko: od końca lat 70. zaczyna się rozrachunek z polskim zaangażowaniem w stalinizm czy szerzej – w komunizm. Jednym z jego przejawów było ukazanie się w drugim obiegu w 1980 roku powieści autobiograficznej *Wielki strach* Juliana Stryjkowskiego, w 1985 głośnej książki Teresy Torańskiej *Oni*, a w kolejnym *Hańby domowej* Jacka Trznadla, czyli rozmów z polskimi pisarzami. W 1994 roku została otwarta Galeria Socrealizmu w Pałacu w Kozłówce.

Jednak w latach 80., a także później, w tym przyglądaniu się polskim doświadczeniom tamtych lat zazwyczaj pomijano lub też marginalizowano związki z zachodnim nurtem realizmu socjalistycznego. Oczywiście, pamiętano o wystawach sztuki zachodniej w bierutowskiej Polsce. Chociażby Jacek Woźniakowski na wspomnianej już sesji SHS w 1984 roku mówił o obrazach Renata Guttusa, któremu „chcąc nie chcąc, jakże wiele zawdzięczał Andrzej Wróblewski". Pisano o wpływie sztuki meksykańskiej na młodych artystów. Jednak – jak dodawał Woźniakowski – „dziwnie przypominać obce nazwiska, tak zasnute pleśnią minionych lat".

Uwagi Jacka Woźniakowskiego są znaczące. Przecież na przykład Guttuso do końca życia zajmował szczególne miejsce w sztuce włoskiej XX wieku. Co więcej, w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego – o czym ponoć wiedzieli twórcy *Oblicz socrealizmu* – znajdują się zakupione w latach 50. dzieła czołowych twórców socrealizmu na Zachodzie: André Fougerona, Renata Guttusa i Gabrielego Mucchiego. Nikt jednak nie wyciągnął ich z magazynu. Dlaczego? Nie ma na to pytanie prostej odpowiedzi. Jednak nasuwa się taka: przez lata przyjmowano, że realizm socjalistyczny jest przede wszystkim wschodnim importem.

Zmiana zaczęła następować dopiero w nowym stuleciu. Na wystawie *Andrzej Wróblewski 1927–1957. W 50. rocznicę śmierci artysty* w warszawskim Muzeum Narodowym kuratorka Joanna Kordjak-Piotrowska pokazała autora *Rozstrzelań* w kontekście dzieł Guttusa, Fougerona i meksykańskich artystów. Obrazy Fougerona, Guttusa i Mucchiego zaprezentowano też na innej wystawie w stołecznym muzeum: *Galeria Sztuki XX wieku. Odsłony kolekcji. Lata 1945–1955* (2007–2008). Z kolei w 2014 roku ukazała się książka Karoliny Zychowicz *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*. Jednak dopiero w Szczecinie po raz pierwszy tak obszernie zestawiono polski socrealizm z zachodnimi reprezentantami tego nurtu.

14 lutego w Nicei jest dziełem dość niezwykłym, także przez swoje wymiary: 350 × 440 cm. Był to obraz głośny w swoim czasie. Praca zaledwie dwudziestotrzyletniego artysty inspirowana antywojenną demonstracją dokerów w 1951 roku została wystawiona na Salonie Jesiennym w Paryżu. Wywołała skandal i została – wraz z kilkoma innymi – przejęta przez policję. Po tym wydarzeniu o obrazie Singera szeroko pisała prasa. Wydano pocztówkę z jego reprodukcją, artysta zaś wykonał litograficzną wersję swojego dzieła. Rozpisano nawet publiczną subskrypcję – obraz miał być prezentem dla Maurice'a Thoreza, przywódcy francuskich komunistów.

W 1952 roku *14 lutego...* został wystawiony w Zachęcie na *Wystawie współczesnej plastyki francuskiej* wraz z dziełami czołowych

francuskich socrealistów, *Masakrą w Korei* Pabla Picassa, obrazami Fernanda Légera, ale też Henriego Matisse'a czy Paula Signaca. Płótno Singera wzbudziło duże zainteresowanie (sam artysta przyjechał do Polski na wystawę). Zbigniew Herbert, którego trudno podejrzewać o nadmierną sympatię do ówczesnej oficjalnej ideologii, w recenzji opublikowanej w „Tygodniku Powszechnym" pisał: „Można wypominać obrazowi Singera różne braki", lecz „jeżeli bunt artystyczny jest jeszcze nieartykułowany, to bunt moralny jest tu jawny, wołający, może zbyt «na wierzchu», ale na pewno szczery i bezpośredni".

Obraz Singera – wraz z wypożyczonymi szkicami do tego dzieła – znalazł się na szczecińskiej wystawie obok prac między innymi Xawerego Dunikowskiego, Wojciecha Fangora, Fougerona, Guttusa, Tadeusza Kulisiewicza, Alfreda Lenicy, Bernarda Lorjou, Erny Rosenstein, Władysława Strzemińskiego i Borisa Taslitzky'ego. Całość – jak piszą jej twórcy – miała opowiedzieć o budowie „nowego powojennego porządku i wizerunku nowego socjalistycznego człowieka", a także o relacjach polsko-francuskich w tym czasie. Można jednak zaproponować inne „odczytanie" tej ekspozycji, trochę inaczej rozkładając akcenty.

Jednym z istotnych wątków – wydobytym zresztą na wystawie – jest wspólnota doświadczenia i radzenia sobie z traumą wojennych doświadczeń. Sztuka w pierwszych powojennych dekadach niejednokrotnie była tworzona w cieniu Zagłady, nazistowskich, ale też sowieckich zbrodni. Boris Taslitzky był więźniem Buchenwaldu. Xawerego Dunikowskiego uwięziono w Auschwitz, podobnie jak – na krócej – Juliusza Studnickiego (tam też zamordowano matkę Taslitzky'ego). Erna Rosenstein straciła bliskich w Holokauście. Singer po zajęciu przez Niemców Paryża uciekł z rodziną na południe Francji. Jego rodzice w 1943 roku zostali zadenuncjowani (ocaleli dzięki fałszywym dokumentom), on zaś przyłączył się do francuskiego ruchu oporu. Na ile istotny był wpływ tych doświadczeń na późniejsze ideowe i polityczne, ale też artystyczne wybory poszczególnych artystów? Na pewno ważne było pragnienie odcięcia się od przeszłości, zaś idea budowania lepszego, pozbawionego także antysemityzmu świata, okazywała się, przynajmniej przez pewien czas, bardzo atrakcyjna.

Trauma lat 1939–1945 sprawiła też, że jednym z najistotniejszych pytań stało się

Henryk Wiciński, *Dziewczyna ze sztandarem*, 1940–1941, brąz, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego / Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie

Obrazy zgromadzone w Szczecinie pokazują, jak bardzo pojemny i różnorodny stylistycznie był zachodni realizm socjalistyczny. W tej formule mieściły się zarówno niemalże bliskie Nowej Rzeczowości malarstwo Fougerona, jak i czerpiąca z ekspresjonizmu i niestroniąca od groteskowości twórczość Bernarda Lorjou.

to o rolę i znaczenie sztuki. Przed laty Elżbieta Grabska w tekście *Puisque réalisme il y a, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać* pisała właśnie o trudnościach, przed jakimi stanęli artyści, próbując znaleźć język adekwatny do ówczesnej rzeczywistości i niedawnych tragicznych doświadczeń. Poczucie bezradności, a nawet klęski nie było czymś rzadkim. Historyk sztuki Tadeusz Dobrowolski pisał w 1946 roku: „Osamotnienie sztuki […] nigdy nie było tak zupełne jak dzisiaj". Zaś Andrzej Wróblewski, przy okazji wystawy sztuki meksykańskiej w Warszawie, w 1949 roku przekonywał: „Mieliśmy u siebie dosyć wojennej makabry; ale nie znalazła ona jeszcze swojego wyrazu w naszej sztuce, wyrazu jednoznacznego, mówiącego o tym, kto jest sprawcą, a kto ofiarą. Cierpienie i śmierć nie istnieją w oderwaniu, «same przez się»".

Jedną z odpowiedzi był właśnie realizm. Jednak uproszczeniem byłoby przecież wiązanie powrotu do niego z wojenną traumą. Już w dwudziestoleciu międzywojennym mamy do czynienia z rozmaitymi jego repetycjami (czy też powrotem do figuracji), niekoniecznie związanymi z lewicowym lub prawicowym wyborem ideowym (podobnie jak nie należy mówić o realizmie, lecz o realizmach). Jednak to właśnie realizm okazał się najbardziej odpowiedni do mówienia o kwestiach społecznych i politycznych. Jego wybór wynika – jak podkreślał Taslitzky – „z potrzeby wyjaśnienia spraw i uczestniczenia w walce dla poparcia problemów społecznych, które mamy do rozstrzygnięcia. Realizm dementuje, analizuje, ujawnia, usprawiedliwia, oskarża, budzi entuzjazm, gniew i radość. Oto dlaczego jest on bronią".

Co ważne – mimo doświadczeń państw totalitarnych – realizm okazał się atrakcyjny nie tylko dla wielu Europejczyków, ale także Amerykanów, by wymienić Bena Shahana czy Williama Groppera (dwa jego rysunki przedstawiające Warszawę znalazły się zresztą na szczecińskiej wystawie). Przy czym to w ZSRR – chociaż na Zachodzie nie brakowało informacji o komunistycznych zbrodniach – wielu przedstawicieli lewicy pokładało przecież nadzieję na przebudowę świata. Dzisiaj może to dziwić, jednak nie powinno się łatwo zbywać kontekstu polityczno-społecznego tamtych czasów i poszukiwań rozwiązania ówczesnych problemów. Ostatecznie zaś znacznie efektywniejszą odpowiedzią na konflikty okazało się stworzenie europejskiego modelu społecznego.

Sztuka, co bardzo dobrze pokazuje *Daleko od Moskwy*, miała się przyczynić do zmiany rzeczywistości. Jednak – paradoksalnie – jej istotą było podkreślanie ciągłości. Świetnym przykładem jest właśnie obraz Singera. *14 lutego…* jawnie nawiązuje do *Porwania Sabinek* (1633–1634), jednego z arcydzieł Nicolasa Poussina, ale też podejmującego ten sam temat w 1799 roku Jacques'a-Louisa Davida (malarza szczególnie cenionego przez francuskich socrealistów). Można zresztą szukać bardziej odległych powinowactw z płótnem Singera – wydaje się, że inspiracją dla postaci wspinających się na metalowy maszt były watykańskie freski Rafaela: *Pożar Borgo* i *Wygnanie Heliodora ze świątyni*.

W Szczecinie można było z łatwością odnaleźć inne pokrewieństwa. *Trybuna górnika* André Fougerona z 1950 roku nawiązuje do płócien Jeana-Baptiste'a -Siméona Chardina (świetnie z obrazem Fougerona koresponduje zawieszona obok *Martwa natura z „Trybuną Ludu"* Zygmunta Radnickiego), zaś *Gertruda Wysocka – przodownica pracy* Juliusza Studnickiego z 1950 roku to niemalże dokładne powtórzenie kompozycji *Baru Folies-Bergère* Eduarda Maneta. Dla artystów, także polskich, stałym odniesieniem była zachodnia tradycja artystyczna, nie zaś wzorce z ZSRR, dość słabo zresztą znane. Do wyjątków należał wykształcony w Moskwie Włodzimierz Zakrzewski, którego monumentalny *Towarzysz Bierut wśród robotników* (1950) jest jednym z rzadkich przykładów socrealizmu w iście sowieckim wydaniu.

Obrazy zgromadzone w Szczecinie pokazują również, jak bardzo pojemny i różnorodny stylistycznie był zachodni realizm socjalistyczny. W tej formule mieściły się zarówno niemalże bliskie Nowej Rzeczowości malarstwo Fougerona, jak i czerpiąca z ekspresjonizmu i niestroniąca od groteskowości twórczość Bernarda Lorjou.

Wystawa przypomina wreszcie o jeszcze jednym fenomenie: budowaniu ideowej i politycznej wspólnoty pod przewodnictwem ZSRR przedstawiającego się jako kraj, który podtrzymuje i kontynuuje najlepsze europejskie tradycje: humanizmu i oświecenia. Brzmi to dość osobliwie, ale ta wizja długo była atrakcyjna dla wielu zachodnich Europejczyków. Jednym z wymiarów budowania europejskiej, lewicowej, prosowieckiej wspólnoty była właśnie wymiana kulturalna. Zakupy dzieł zachodnich socrealistów (ale też dary) nie były czymś wyjątkowym. Jedno z najsłynniejszych dzieł Fougerona – *Hołd André Houllierowi* (1949) trafił do moskiewskiego Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina, a inne jego obrazy do kolekcji muzealnych w Pradze i Bukareszcie.

Daleko od Moskwy pokazuje jeszcze jeden wymiar wspólnoty polsko-zachodniego doświadczenia. Dwa lata po warszawskiej wystawie Singer porzucił realizm socjalistyczny. Podobnego wyboru dokonało wielu innych francuskich artystów. A po wydarzeniach budapeszteńskich 1956 roku pożegnali się oni z partią komunistyczną.

Przemiany polityczne w 1956 roku położyły kres realizmowi socjalistycznemu w Polsce i pozwoliły na ponowne otwarcie na Zachód, już inny, poszukujący, eksperymentujący. O socrealizmie się nie mówi, chce się go wyprzeć z pamięci, ale jest on też przestrogą. Na tyle znaczącą, że doświadczenia z lat 1949–1956 na długo skompromitowały samą ideę sztuki społecznie i politycznie zaangażowanej. Jak zauważył przed laty Waldemar Baraniewski, „socrealizm zniknął, stał się niewidzialny". Nie można zatem się dziwić, że miejsce dla tej twórczości znalazło się włącznie w magazynach, nawet jeżeli płótna najciekawszych jego zachodnich przedstawicieli od dawna są wystawiane w tamtejszych najważniejszych muzeach.

Wystawa odwołuje się do miejsca: do Szczecina w pierwszych dekadach powojennej Polski. Znalazły się na niej prace, które dotyczą tego miasta. Jan Maksymilian Kasprowicz przedstawił przekazanie portu szczecińskiego przez władze radzieckie władzom polskim, Stanisław Jeziorański zaprojektował plakat „Szczecin wita" z okazji Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1955 roku. Problem Szczecina, szerzej zaś ziem zachodnich w sztuce, jest szczególnie ciekawy ze względu na miejsce, jakie zajmowały one w polityce i propagandzie władz komunistycznych, i to, jak ważne były dla legitymizacji rządzących (o czym pisał między innymi Andrzej Friszke). Jednak najciekawszy na wystawie wątek dotyczy samego muzeum i osoby Natalii Pacanowskiej-Haltrecht, za której dyrektorowania obraz Singera zajął centralne miejsce.

Sama Pacanowska to kolejna bohaterka wystawy, a jej biografia jest ciekawym przyczynkiem do badań polskich losów w ubiegłym stuleciu. Urodzona w 1898 roku w łódzkiej rodzinie ortodoksyjnych Żydów studiowała historię sztuki, archeologię i polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. W dwudziestoleciu była związana ze środowiskami lewicowymi. W czasie wojny ukrywała się, ale też współpracowała z Armią Krajową. Jej rodzina, w tym matka, siostra i brat zginęli w obozie koncentracyjnym. W 1944 roku Pacanowska wstąpiła do 2. Armii Wojska Polskiego. Współtworzyła Polskę Ludową. Pracowała między innymi w Kolumnie Wystaw Historycznych (Fotomontażu) Centralnej Szkoły Partyjnej. W 1951 roku została kustoszką w Muzeum Sztuki w Łodzi. W następnym roku została dyrektorką Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie. W 1955 roku na własną prośbę odeszła. Po Marcu '68 została w kraju. Umarła w 1989 roku, zaledwie kilka dni po wyborach 4 czerwca.

Muzeum Narodowe w Szczecinie w ostatnich dekadach bardzo konsekwentnie bada i przepracowuje własną historię, zarówno powojenną, jak i wcześniejszą: muzeum, które poprzedzało jego działalność w czasach niemieckich: powołanego w 1878 roku Muzeum Miejskiego, od 1913 roku mającego swą siedzibę w nowym, wybudowanym według projektu Wilhelma Meyera-Schwartaua gmachu przy dzisiejszych Wałach Chrobrego.

„Pamięć o dawnych kolekcjach w dużej mierze określa współczesne kierunki działalności" – można przeczytać na stronie internetowej muzeum. To dzisiejsze jest intrygującym zbiorem obiektów, które w różnych okolicznościach do niego trafiały. Znajdują się tu zarówno pozostałości zbiorów dawnych muzeów niemieckich, jak i kolekcje tworzone po wojnie.

Po 1989 roku ważne stało się odzyskiwanie i ponowne udostępnienie dzieł z przedwojennych kolekcji. W 1994 roku z Warszawy wróciła kolekcja antyczna, w tym niezwykłe rekonstrukcje w brązie najsłynniejszych dzieł greckiej rzeźby. W 1999 roku udało się pozyskać *Portret księcia pomorskiego Filipa* Lucasa Cranacha młodszego, a w 2006 roku do Szczecina wróciła kwatera ołtarza z Wkryujścia. *Daleko od Moskwy* wydaje się kolejnym etapem przypominania dziejów muzeum, ciekawym, bo przywracającym pamięć o twórczości, która nadal jest obłożona społeczną anatemą. Przywróceniem pamięci dziedzictwu tego konkretnego miejsca, z całą jego złożonością.

Piotr Kosiewski

Waldemar Tatarczuk

1

Charków, Kramatorsk, Słowiańsk, Czerniowce, Iwano-Frankowsk, Lwów, Kijów, Użgorod

2

Bangkok, Chiang Mai, Surokarta, Bucheon, Matsushiro, Kaohsiung, Hanoi

3

Piotr Piotrowski

4

Michael Nyman, Steve Reich, Philip Glass

5

Paulina, Agata, Emilia, Magda, Aleksandra, Anna, Agnieszka, Dominika, Diana, Alicja, Florentyna

6

Tom Yum Kung

7

Alvin Toffler

8

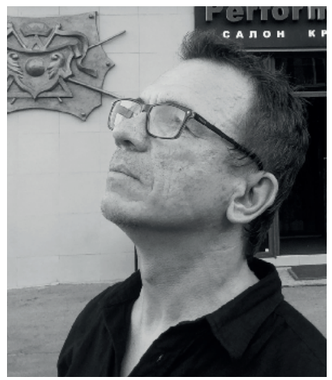
Jean Luc Nancy „Corpus”

9

Andrzej Mroczek

10

Performance and Body, Lublin, 1978



Waldemar Tatarczuk

Artysta performans, kurator. Założyciel Ośrodka Sztuki Performance (1999–2010), członek-założyciel i pierwszy prezes Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (2005–2008), dyrektor Galerii Labirynt w Lublinie (od 2010). Pomysłodawca i pierwszy kurator festiwalu Miasto Otwarte / Open City (2009). Od 2012 roku prowadzi warsztaty performance. W 2016 roku założył pracownię sztuki performance przy Galerii Labirynt. Najchętniej spędza czas w Azji Południowo-Wschodniej i na Ukrainie.

Europejska Stolica Kultury
Wrocław 2016 prezentuje

Letnia rezydencja /Summer Rental

Kolekcja Marxa gościnnie we Wrocławiu/
Die Sammlung Marx zu Gast in Wrocław

23.08.2016 –22.01.2017

Robert Rauschenberg, *Summer Rental + 3*, 1960
Zdjęcie: Jochen Littkemann, © Robert Rauschenberg Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

Pawilon Czterech Kopuł
Muzeum Sztuki Współczesnej
– Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu
ul. Wystawowa 1, 51-618 Wrocław
www.pawiloczterechkopul.pl • www.mnwr.art.pl

WROCŁAW 2016 Europejska Stolica Kultury

sfinansowane ze środków Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

współorganizator NFM

partner strategiczny KGHM

partner sztuk wizualnych Credit Suisse

patroni medialni Dolny Śląsk, Trójka, gazeta, gazeta.pl, wyborcza.pl, TVP Kultura, TVP Wrocław, Radio Wrocław

COMMON AFFAIRS

REVISITING THE VIEWS AWARD – CONTEMPORARY ART FROM POLAND

WYSTAWA PREZENTOWANA W BERLINIE:

Deutsche Bank KunstHalle
Unter den Linden 13/15

Instytut Polski w Berlinie
Burgstraße 27

21.07. — 30.10.16

KunstHalle by Deutsche Bank

Polnisches Institut Berlin

Zachęta

Organized with the finacial support from the city of Warsaw

Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej
Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit

proj. graf. Tymek Borowski