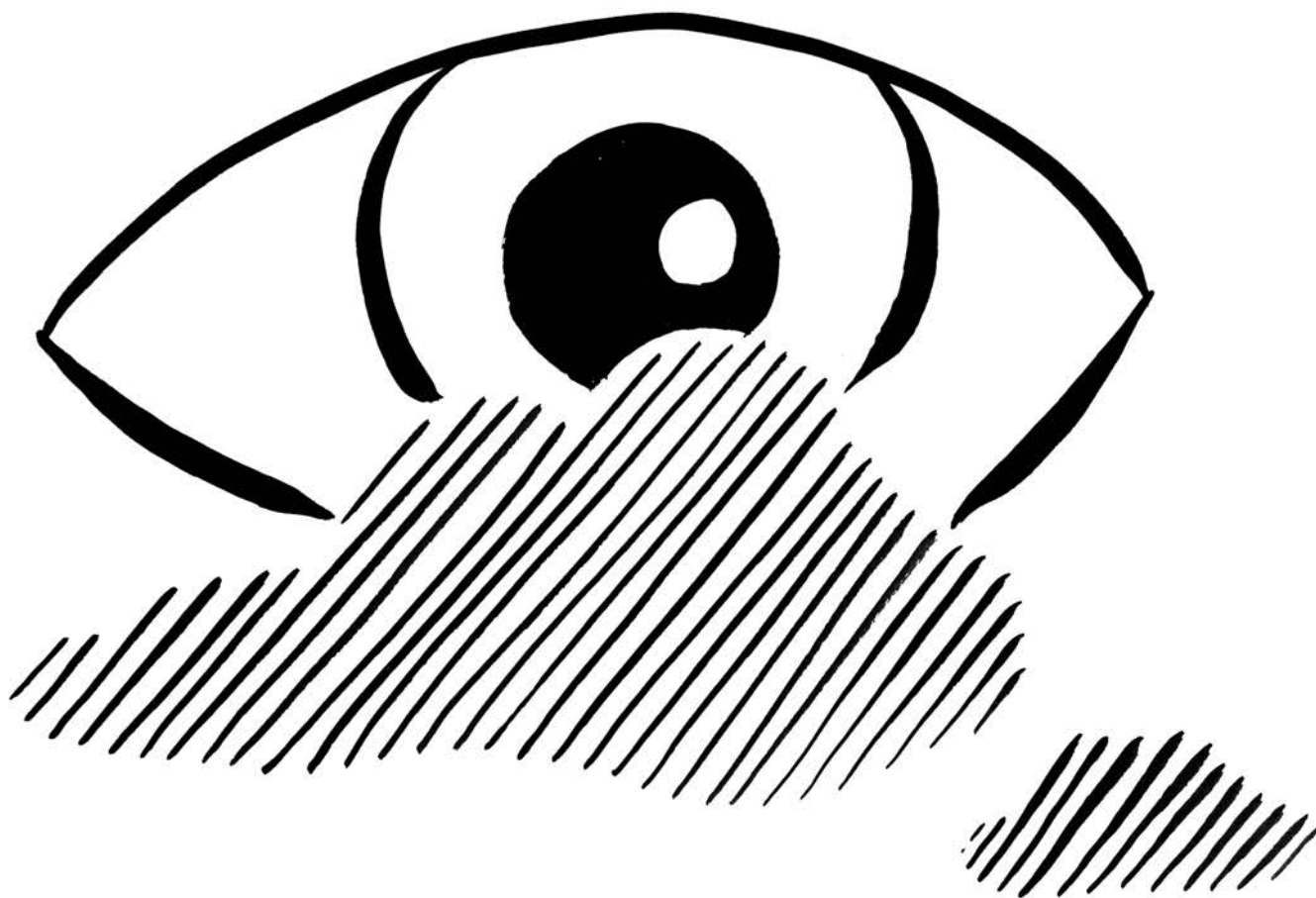


SZUM

„Szum” nr 16
25,00 PLN (w tym 5% VAT)
wiosna-lato 2017
ISSN 2300-3391



Wilhelm
Sasnal

Powidoki

Jarosław
Suchan

Martyna
Czech

Malarstwo



9 772300 339708

Organizator:

Mecenas:



**ERGO
HESTIA®**

Zgłoszenia do 2017 24 marca

16. edycja konkursu
Artystyczna Podróż Hestii

Weź udział i wygraj miesięczną rezydencję
w Nowym Jorku lub Walencji.

Studenci wydziałów artystycznych czekamy na Was!

artystycznapodrozhestii.pl/konkurs

MUZEUM
nad Wisłą

Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie zaprasza na wystawę

MUZYRENA HERBEM TWYM ZWODNICZA

25 marca – 18 czerwca 2017

Wybrzeże Kościuszkowskie 22

www.artmuseum.pl

Działalność bieżąca
Muzeum oraz projekty
zadaniowe finansuje:



Projekty zadaniowe
współfinansuje:



Mecenas Muzeum i Kolekcji:



Partner Strategiczny Muzeum:



Partner Muzeum nad Wisłą:



Partner Muzeum:



Partner prawny Muzeum:



Partner strategiczny wystawy:



Partnerzy medialni:



Partnerzy wystawy i otwarcia:

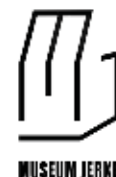


Partnerzy medialni działu edukacji:



Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**



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

GŁĘBOKA WODA

OTWARTA PRACOWNIA
– WYSTAWA
W PROCESIE

10.03 –
13.04.
2017

Projekt
artystyczno-edukacyjny
skierowany
do studentów ASP.

kuratorki / curators:
Maria Sasin
Gabriela Warzycka-Tutak

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

Organizator | Organizer



Patroni medialni | Media Patrons

SZUM

trojmiasto.pl

Radio Gdańsk

o.pl

17TH

MEDIA
ART
BIENNALE

WRO
DRAFT SYSTEMS
2017

znane, nieznane
i (nie)odwracalne

NORIMICHI HIRAKAWA

31 03 –
04 06 2017

Centrum Sztuki WRO
Widok 7, Wrocław

wrocenter.pl
wstęp wolny



Wystawa, w ramach cyklu prezentacji
sztuki japońskiej Reversible // Irreversible
// Presence, zapowiada Biennale Sztuki
Mediów WRO 2017 Draft Systems –
wydarzenia otwarcia 17 – 21.05.2017

Dofinansowano ze środków Gminy Wrocław oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego | wroclaw.pl
oraz ze środków rządu japońskiego w ramach projektu Support the Nurturing of Media Arts Creators 2016

WRO
ART
CENTER

Wrocław
miasto spotkań

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

JAPAN FOUNDATION

EU
JAPAN
fest

NOMURA

ADAMS
AGAR
ARP
CALDER
DELAUNAY
ENDER
ERNST
GABO
HILLER
KANDYŃSKI
KLEE
KOBRO
LE CORBUSIER
ŁARIONOW
MALEWICZ
MARC
MATIUSZYN
MOHOLY-NAGY
MONDRIAN

10.02–21.05.2017

SUPERORGANIZM
AWANGARDA I
DOŚWIADCZENIE
PRZYRODY

SUPERORGANISM
THE AVANT-GARDE AND
THE EXPERIENCE OF NATURE

ms²

ul. Ogrodowa 19, Łódź

MUNCH
POPOWA
RODCZENKO
SCHWITTERS
STIEGLITZ
STRZEMIŃSKI

I INNI
AND
OTHERS

MADE IN BLUE REPUBLIC

100 LAT
AWAN-
GARDY
W POLSCE

SUPER

Wystawa odbywa się w ramach obchodów stulecia awangardy w Polsce

POD HONOROWYM PATRONATEM
PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ ANDRZEJA DUDY

ORAZ POD AUSPICJAMI



ms²
Muzeum Sztuki

Institucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego



Współprowadzona
przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Partner
opu//film

G A L E R I A

Arsenal



17 marca - 4 maja 2017

Galeria Arsenal elektrownia, ul. Elektryczna 13, Białystok

kuratorka: Monika Szewczyk

MADE IN
BLUE REPUBLIC



S Z U M

NOTES—
—NA—6
TYGODNI



wyborcza

Polskie
Radio
Białystok

TVP3
BIAŁYSTOK

BWA ZIELONA GÓRA

cojestgrane24

Białystok ONLINE
www.bialystokonline.pl

ONTARIO ARTS COUNCIL
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO
an Ontario government agency
un organisme du gouvernement de l'Ontario

Canada Council
for the Arts
Conseil des arts
du Canada

GEORGIA SCHERMAN PROJECTS

**PUBLIC
RELATIONS**

21 marca – 17 kwietnia 2017

Galeria Curators'LAB
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Mała Scena UAP

www.poznangalleries.com

POZNAN*



**PUBLIC
RELATIONS**

21 marca – 17 kwietnia 2017

Galeria Curators'LAB
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Mała Scena UAP

www.poznangalleries.com

POZNAN*   



**PUBLIC
RELATIONS**

21 marca – 17 kwietnia 2017

Galeria Curators'LAB
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Mała Scena UAP

www.poznangalleries.com

POZNAN*   



**PUBLIC
RELATIONS**

21 marca – 17 kwietnia 2017

Galeria Curators'LAB
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Mała Scena UAP

www.poznangalleries.com

POZNAN*   



**PUBLIC
RELATIONS**

21 marca – 17 kwietnia 2017

Galeria Curators'LAB
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Mała Scena UAP

www.poznangalleries.com

POZNAN*   



**PUBLIC
RELATIONS**

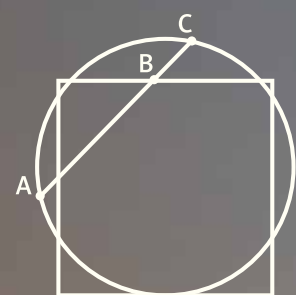
21 marca – 17 kwietnia 2017

Galeria Curators'LAB
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Mała Scena UAP

www.poznangalleries.com

POZNAN*   

[illegible][illegible]



MIĘDZYNARODOWE
CENTRUM
KULTURY

INTERNATIONAL
CULTURAL
CENTRE

ZNANAY

węgierska secesja
hungarian art nouveau
19.04–2.07

Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury
The International Cultural Centre Gallery Rynek Główny 25, Kraków
wtorek-niedziela 10.00-18.00 Tuesday-Sunday 10 a.m.-6 p.m.
www.mck.krakow.pl



24/03—
03/06/2017

GDAŃSKA
GALERIA MIEJSKA
ul. Szeroka 34/35–37
www.ggm.gda.pl

Moshe
Kupferman

SPRAWNA RĘKA

Marek
Chlanda

Jarosław 13/02/2015–21/08/2016

BWA Tarnów 08/12/2016–29/1/2017

GGM Gdańsk 24/03/2017–03/06/2017



Patroni medialni

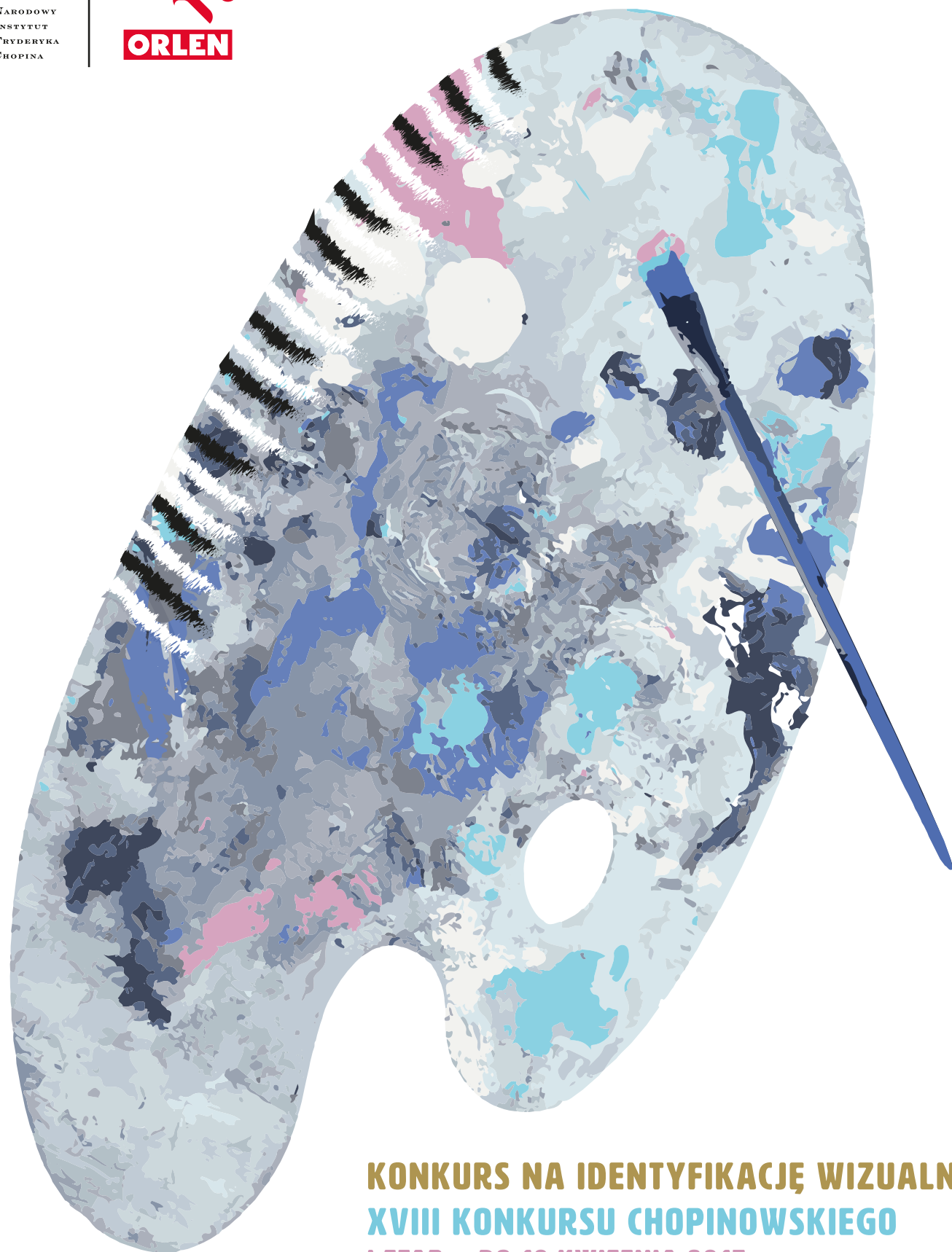


KupfermanCollection

trojmiasto.pl

Radio Gdańsk

SZUM



KONKURS NA IDENTYFIKACJĘ WIZUALNĄ
XVIII KONKURSU CHOPINOWSKIEGO
I ETAP – DO 10 KWIETNIA 2017
WWW.CHOPIN.NIFC.PL/GRAFIKA

BIEL KOLOREM ŚNIEGU

● WERNISAŻ:
3 marca 2017
godz. 18:00

I ARTYŚCI Z KRĘGU CRICOT 2

RZYM 1979

● KURATOR:
**Małgorzata
Paluch-Cybulska**

● WYSTAWA:
4 marca –
11 czerwca
2017

TADEUSZ KANTOR

Wystawa odbywa się
w ramach obchodów
stulecia awangardy
w Polsce

100 LAT
AWANGARDA
W POLSCE

Pod Honorowym
Patronatem Prezydenta
Rzeczypospolitej Polskiej
Andrzeja Dudy

oraz
pod auspicjami:

UNESCO
Polski Komitet
do spraw UNESCO

cricoteka

ul. Nadwiślańska 2–4, Kraków
www.news.cricoteka.pl

Organizator:

cricoteka

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

MAŁOPOLSKA

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Patroni
medialni:

SZUM

KONTEKSTY

ROOM

O.pl

lounge

RADIO
KRAKÓW

TVP3
KRAKÓW

TVP
KULTURA



Zofia Krawiec
fot. PION

Od redakcji

TEKST: Adam Mazur, Karolina Plinta

Malarstwo to specyficzne medium. Jeżeli wierzyć buńczucznym deklaracjom historyków sztuki, krytyków, ale i samych artystów – malarstwo znajduje się w stanie permanentnego kryzysu od mniej więcej stulecia. Ile już razy wieszczono jego koniec? Fraza mówiąca o końcu, schyłku, zmierzchu (niepotrzebne skreślić) malarstwa to bodaj najbardziej wyświechtana teza krytyki artystycznej. Tymczasem malarstwo nigdzie się nie wybierało ani nie wybiera, regularnie ukazując swoje nowe oblicze. My też przyglądamy się malarstwu z uwagą i chyba to właśnie teraz, po dominacji Grupy Ładnie i wtargnięciu na scenę surrealistów XXI wieku, znowu (który to już raz?) możemy mówić o nowym otwarciu.

O nowym pokoleniu malarzy pisze dla nas Piotr Policht, młody, wrażliwy, a do tego krakowski krytyk i historyk sztuki. Lekturę tekstu analitycznego urozmaicają głosy samych artystów: Agaty Bogackiej, Jakuba Czystszonia, Tomasza Kręcickiego i Martyny Czech. W numerze 16 malarstwa jest więcej: tylko u nas obejrzyście niezwykle obrazy Czech (dział „Do widzenia”) i odrzucone przez dystrybutorów plakaty filmowe Wilhelma Sasnala („Strona artysty”). Mniejsze formy w tym numerze uzupełniają: autorski felieton Krzysztofa Maniaka i opowieść Jędrzeja Wijasa o politycznym spocie jako dziele sztuki („Obiekt kultury”).

W bieżącym numerze zajmujemy się także awangardą, której okragły jubileusz zaczął się w Łodzi, w Muzeum Sztuki, w gabinecie dyrektora Jarosława Suchana. Rozmowa o uwikłaniu awangardy w politykę kulturalną i praktykę instytucjonalną otwiera pole do dyskusji – wydaje się, że nie tylko historycznej, ale może przede wszystkim politycznej. Jak wiadomo, awangarda, tak jak malarstwo, to sprawa dla sztuki zasadnicza. Stąd obok rozmowy Adama Mazura z Jarosławem Suchanem publikujemy tekst Luizy Nader poświęcony kluczowej dla awangardy polskiej i światowej postaci Władysława Strzemińskiego. *Powidoki* to nie tylko seria prac stworzonych przez wybitnego artystę i analizowanych przez Nader, lecz również punkt wyjścia dla Andrzeja Wajdy, który postanowił zmierzyć się z łódzkim awangardzistą w swoim ostatnim filmie. Tematykę historyczną podjął także Tomasz Łysak. Badacz dokumentów Zagłady fotografuje i pisze dla nas o dziwnych rzeźbach, obiektach, a może instalacjach, które wpłynęły na rozumienie i obraz Holokaustu w świadomości ocalonych, oskarżycieli, polityków, a nade wszystko odwiedzających muzea ludzi.

„Szum” zna swoje miejsce na mapie. Sztuka polska w Polsce i dla Polaków niezmiernie nas interesuje, ale przyglądamy się też temu, co słychać za miedzą. Kto wie, może to na Białorusi ma dziś

miejsce prawdziwie awangardowy przełom? Specjalnie dla nas o Roku Kultury (tak, tak, reżim Łukaszenki też lubi takie imprezy!) pisze białoruska artystka, kuratorka i krytyczka Tania Arcimowicz. Z działem „Blok” połączyć można również strony artystów takich jak Barbora Kleinhamplová czy Jana Shostak, których prace zwróciły nie tylko naszą uwagę.

Jeśli wciąż wam mało, to proponujemy esej Wojciecha Albińskiego o nieregularniku poetycko-artystycznym „Półmrok”. Po lekturze niekoniecznie polubicie, ale na pewno lepiej zrozumiecie fenomen postaci takich jak Zuzanna Bartoszek i Wojciech Bąkowski wraz z całym poetycko-postpenerskim klimatem Stereo.

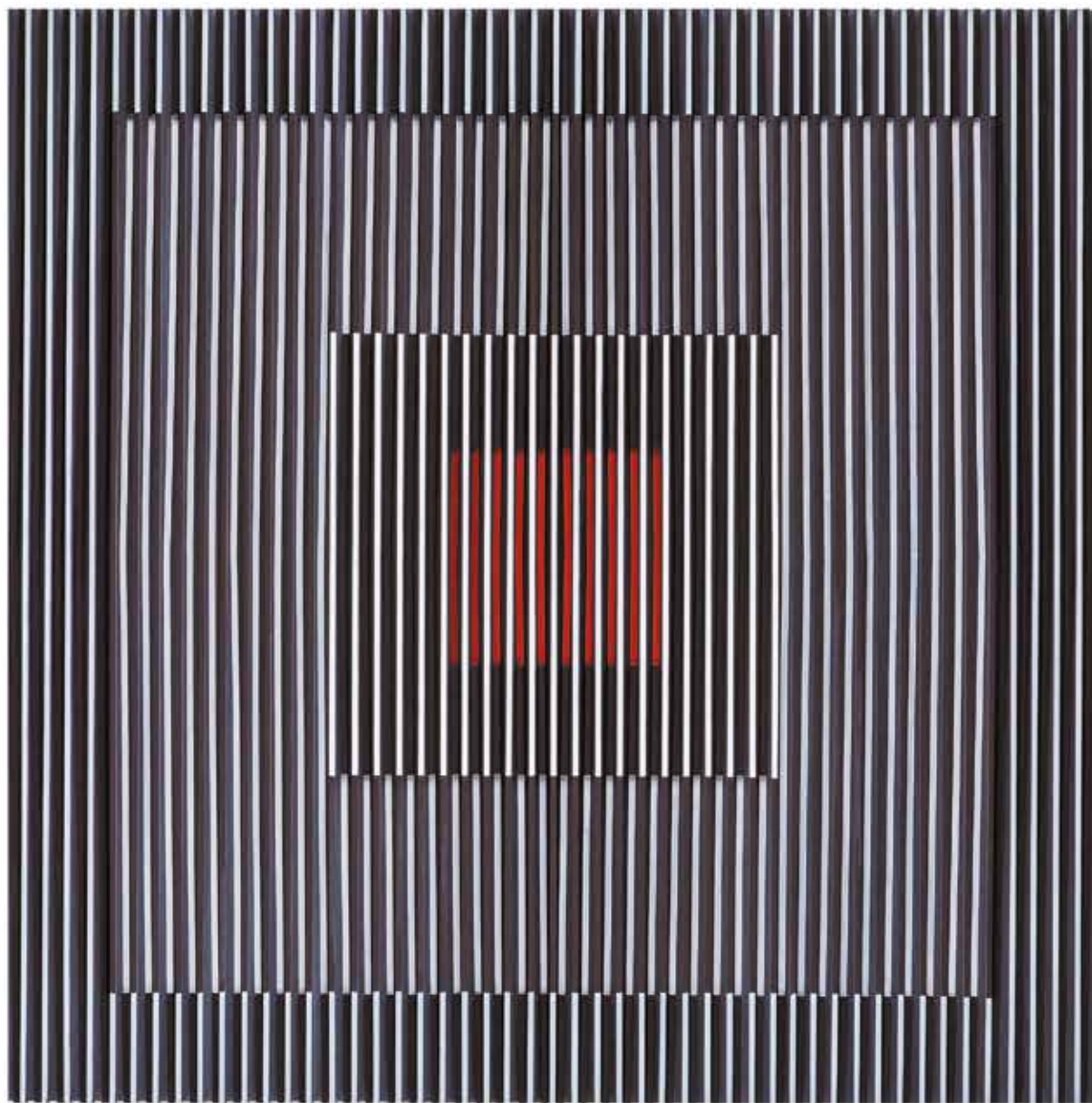
Żyjemy w ciekawych czasach, więc jest o czym pisać i rozmawiać, a nawet co recenzować. Z pewnością nie będziecie się nudzić, czytając w dziale „Recenzje” to, co o najważniejszych wystawach i książkach kwartału mają do powiedzenia nasi korespondenci. Zjechali dla was cały kraj wzdłuż i wszerz, zobaczyli i przeczytali wszystko, co było do zobaczenia i przeczytania – teraz wasza kolej!





PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 Sopot, Plac Zdrojowy 2, tel.: (+48 58) 551 04 21, fax: 551 32 62, NIP 585-122-06-52, REGON 000277167



U PROGU NIESKOŃCZONOŚCI RELIEFY ANDRZEJA NOWACKIEGO

24.03 - 23.04.2017 (wt.-nd. w godz. 11:00 - 19:00)

Państwowa Galeria Sztuki, Plac Zdrojowy 2, 81-720 Sopot

COLOURS OF ART | Dzieła z kolekcji Svetlik Art Foudation

F.Kupka | O.Kokoschka | K.Malich | M.Pechstein | A.Mucha | E.Filla

V.Vasarely | W.Fangor | M.Dobes | S.Gierowski | R.Winiarski | K.Sosnowski i inni

Franciszek Kupka, Vibrantes no.2, 1953, olej na płótnie, 75 x 75 cm, fot. Ondrej Polak



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 Sopot, Plac Zdrojowy 2, tel.: (+48 58) 551 04 21, fax: 551 32 62, NIP 585-122-06-52, REGON 000277167



OKŁADKA:
Wilhelm Sasnal, Projekt plakatu do filmu *Powidoki*,
reż. Andrzej Wajda, 2016 – wariant 1

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

REDAKCJA I MEDIA SPOŁECZNOŚCIOWE
Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl
Piotr Policht, piotr.policht@magazynszum.pl

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

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

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

SKŁAD:
Marta Lissowska
zespół współ

KOREKTA:
Paulina Bieniek

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

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

NAKŁAD:
1200 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

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

www.magazynszum.pl
www.facebook.com/magazynszum
redakcja@magazynszum.pl

Tania Arcimowicz – artystka, performerka, absolwentka Białoruskiej Akademii Sztuk Pięknych w Mińsku, studiowała w eksperymentalnej pracowni Anatolego Praudina w Sankt Petersburgu. Krytyczka sztuki, swoje teksty publikowała w takich magazynach jak „Mastactva” („Art”), „pARTisan”, „Petersburg Theatre Magazine”, „Sowriemiennaja Dramaturgija”, „Res Publica” czy „Czas Kultury”. Koordynatorka projektów, między innymi *Café European: lectures about modern art* (2012) i *A Report on the Condition of NGOs and Independent Culture in Belarus* (2011). Współredaktorka książki *Partisanen: Kultur_macht_Belarus* (edition.fotoTAPE-TA, Berlin 2014). Obecnie jest redaktorką naczelną pisma „pARTisan”. Jest także założycielką i menadżerką „ziErnie”, platformy poświęconej praktykom performatywnym.

Tomasz Łysak – naukowiec, filozof, stopień doktora nauk humanistycznych (w zakresie filozofii) zdobył w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, obecnie pracuje jako adiunkt w Instytucie Komunikacji Specjalistycznej i Kulturowej na Uniwersytecie Warszawskim. Jego zainteresowania naukowe skupiają się na reprezentacjach Zagłady w różnych mediach (film, fotografia, psychoanaliza, autobiografia) i studiach nad traumą.

Luiza Nader – historyczka sztuki, pracuje jako adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki *Konceptualizm w PRL* (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2009), a także wielu rozpraw z zakresu powojennej historii sztuki w Polsce. Jej zainteresowania naukowe dotyczą także relacji sztuki i Holocaustu, teorii afektu, traumy, pamięci, archiwum, koncepcji związanych z „materialnym zwrotem” oraz humanistyki i etyki afirmatywnej.

HONZA ZAMOJSKI



HelpChopin, 2017

S Z U M

NR 16

wiosna–lato 2017

OD REDAKCJI
tekst: Adam Mazur, Karolina Plinta

DO WIDZENIA
Martyna Czech

FELIETON
O abstrahowaniu z otoczenia
tekst: Krzysztof Maniak

STRONA ARTYSTY
Markéta Othová, *Untitled*
Rafał Żarski, *Networking mutations*

OBIEKT KULTURY
Od kampanijnej sztuczki do sztuki współczesnej. Zaskakujące losy Konkretnego przekazu
tekst: Jędrzej Piotr Wijas

TEMAT NUMERU
Ornament to nie zbrodnia
Horyzont młodego malarstwa
tekst: Piotr Policht

Przegapienie
tekst: Jakub Czystyszczon

Proste rzeczy
tekst: Tomasz Kręcicki

Sprzeczność rzeczy naturalnych
tekst: Martyna Czech

Czym jest dla mnie malarstwo?
tekst: Agata Bogacka

INTERPRETACJE
Na dni
tekst: Wojciech Albiński

STRONA ARTYSTY
Marek Rachwalik, *Logo i maskotki alternatywnej kapeli metalowej pochodzącej ze wsi*
Sławek Zbiok Czajkowski, *The Cloud*

BLOK
Artyści idą do sądu
Rok 2016 w sztuce białoruskiej
tekst: Tania Arcimowicz

TEORETYCZNIE
Modelowanie Zagłady
Makiety krematoriów i obozów
tekst: Tomasz Łysak

STRONA ARTYSTY
Katarína Szanyi, *Solaris*
Wilhelm Sasnal, *Plakaty filmowe*

WYDARZENIE
Powidoki Andrzeja Wajdy
Hołd Strzeмиńskiemu, hołd postawie oporu
tekst: Luiza Nader

STRONA ARTYSTY
Barbora Kleinhamplová, *Strike*

ROK AWANGARDY
Awangarda i „prawdziwa polskość”
Z Jarosławem Suchanem rozmawia
Adam Mazur

STRONA ARTYSTY
Jana Shostak, *Obóz dwóch totalitaryzmów*

KALENDARIUM

RECENZJE

WSKAZANE
Karol Radziszewski



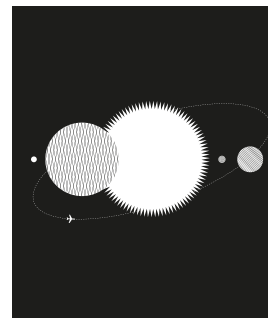
VIDEO
REPOZYTORIUM
FUNDACJI ARTON

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

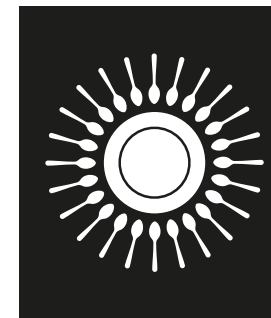
Dofinansowano
ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca
Zygmunt Hübner



Niežnośnie długie objęcia
7, 8, 9 marca



Kuroń. Pasja według św. Jacka
11, 12, 13, 14 marca



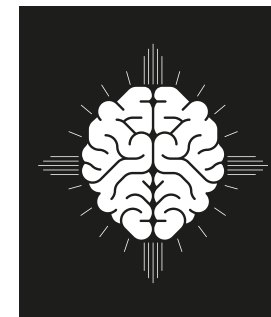
Wściekłość
16, 17, 18, 19 marca



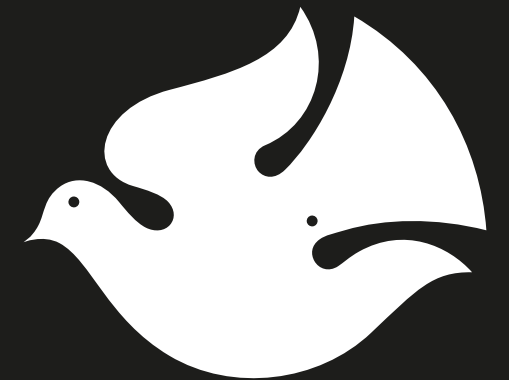
Księgi Jakubowe
22, 24 marca



Każdy dostanie to, w co wierzy
23, 25, 26, 28 marca



Lalka. Najlepsze przed nami
30, 31 marca i 1 kwietnia



Klątwa

Oliver Frlić
na motywach dramatu
Stanisława Wyspiańskiego
premiera 18 lutego 2017
kolejne pokazy 4, 5, 6 marca

Najbardziej katolicki spektakl
w polskim teatrze
ostatnich 30 lat.
O wielkiej mocy przebaczenia,
miłosierdzia i zapomnienia.
Piękno, Dobro i Prawda.
Bez asekuracji.

www.powszechny.com

Patroni
mediów



dwójka
POLSKIE RADIO

GAZETA
wyborcza

wyborcza.pl
WARSZAWA

cojestgrane24



Otwarte Triennale
8. Triennale Młodych
w Orońsku
2017

Symposium 25.09—30.09
Wystawa 1.10—31.12

Centrum Rzeźby Polskiej
w Orońsku
Topolowa 1
26-505 Orońsko

możesz

D I G I T A L I Z A C J A

obejrzyć

K O L E K C J I S Z T U K I

w necie

GALERII BIELSKIEJ BWA



www.kolekcja.galeriabielska.pl

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Partner projektu



Galeria Bielska BWA
jest samorządową
instytucją kultury
miasta Bielska-Białej



Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

4 lutego – 3 maja 2017 roku

kurator: Anna Podsiadły

Jacek Jagielski

ulotna trwałość horyzontu

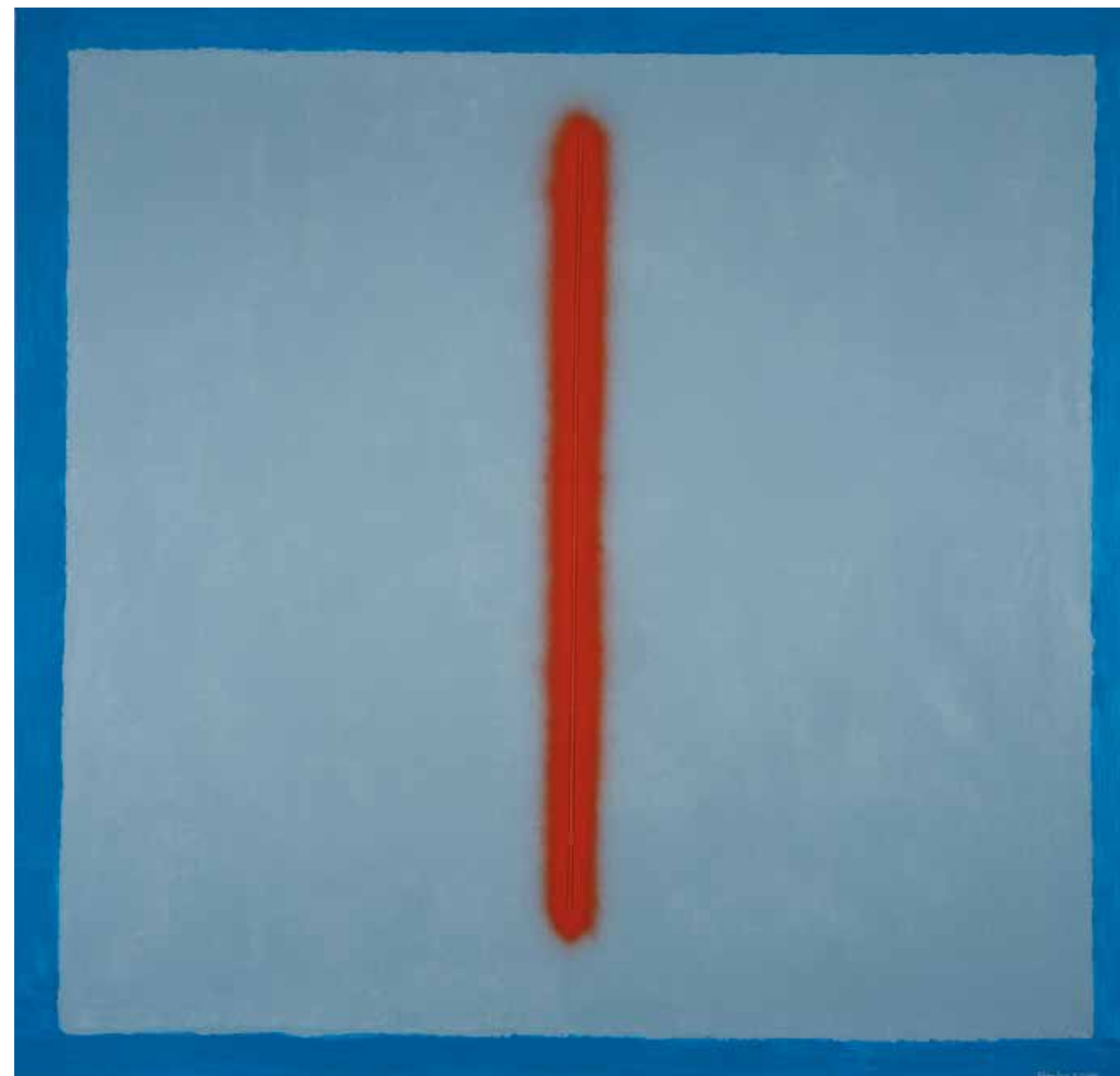
Prace z lat 1984–2017



Centrum Rzeźby Polskiej
ul. Topolowa 1, 26-505 Orońsko
tel. 48 618 45 16, fax 48 618 44 70
e-mail: sekretariat@rzezba-oronsko.pl
www.rzezba-oronsko.pl, www.sculpture.art.pl

JÓZEF HAŁAS

POSZUKIWANIA



JÓZEF HAŁAS, Z CYKLU PIONY, SKOSY, OLEJ I AKRYL NA PŁÓTNIE, 200 X 200 CM, 2014

WYSTAWA MALARSTWA I RYSUNKU
23 MARCA - 28 MAJA 2017
MUZEUM ARCHITEKTURY WE WROCŁAWIU
UL. BERNARDYŃSKA 5

KURATOR: BOGUSŁAW DEPTUŁA

ORGANIZATORZY:

Wrocław miasto spotkań
PATRONAT HONOROWY PREZYDENTA WROCŁAWIA

Muzeum Architektury
we Wrocławiu
Museum of Architecture
in Wrocław

FUNDACJA
SZUKA
WSPÓŁCZESNE
All That Art?

PARTNERZY:

mia
GŁÓWNY

FUNDACJA
HAŁASA

SleepWalker
FESTIWAL SUTY

GERHARD GROUP
INSTITUT THE VOYAGER

ŁÓDŹ
SENSE

PARTONAT MEDIALNY:

ARCHITEKTURA

O.pl

ARCH

fermat

4sp Architektura & Design

kulturaonline.pl

SZUM

Monika Sosnowska, *Modele 2007-2017*
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 03.03 – 22.04.2017



Ewa Kuryluk

Człekocejzaż

kuratorka: Marta Smolińska
7.04 – 14.05.2017



Organizatorem galerii jest samorząd
województwa kujawsko-pomorskiego



Galeria Sztuki Wozownia
87-100 Toruń / ul. Ducha Św. 6
www.wozownia.pl

Heidi Specker DETAL (styczeń-marzec)

Jessica Backhaus PAMIĘĆ (marzec-maj)

Rinko Kawauchi MOMENT (maj-lipiec)

Lauren Marsolier OBECNOŚĆ (wrzesień–październik)

Natalia Pakuła SPOJRZENIE (październik–listopad)

Sascha Weidner KONTEMPLACJA (listopad-grudzień)

PF GALERIA FOTOGRAFII

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

patroni medialni:

SZU M

NOTES—
—NA—6
TYGODNI

wyborcza.pl

WTK

epoznan.pl

CzasKultury

 Znan^*

FUTURA—Centre for Contemporary Art Prague
invites you for current & upcoming programme:

CURRENT:	U	N	I	V	E	R	S	A	L	H	O	S	P	I	T	A	L	I	T	Y	Curated by Edit András, Ilona Neméth, Birgit
From March 3rd through April 28th 2017.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	Lurz and Wolfgang Schlag.	
	U	N	I	V	E	R	S	A	L	H	O	S	P	I	T	A	L	I	T	Y	
BRUD: THINGAMAJIG	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	w/ András Cséfalvay, Selda Assal, Borsos	
By Aditya Mandayam & Emilia Zalewska.	U	N	I	V	E	R	S	A	L	H	O	S	P	I	T	A	L	I	T	Y	Lőrincz, Martin Piaček, Michal Moravčík, Anca
	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	Benera & Arnold Estefan, Csaba Nemes,	
WANDERING WOMBS:	U	N	I	V	E	R	S	A	L	H	O	S	P	I	T	A	L	I	T	Y	Yevgenij Fiks, Erdem Gündüz, Dante Buu,
By Marina Noronha & Ivana Králiková	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	Gülsün Karamustafa, Tomáš Rafa, Pavel Sterec.	

UPCOMING: From April 25th through June 11th 2017. MAREK MEDUNA: HEAT AND MIST Curated by Michal Novotný. ONDŘEJ VICENA: A SOLO Curated by Michal Novotný.	SCATTERED DISK Curated by Barbara Sirieix. w/ Laetitia Badaut Haussmann, Pauline Curnier Jardin, Feminist Land Art Retreat, Ulrike Ottinger, Richard Sides, Jay Tan, Mark Ther, Julien Tiberi, Ericka Beckman, Lenka Vitkova, Angharad Williams.	UPCOMING: From April 25th through June 11th 2017. MAREK MEDUNA: HEAT AND MIST Curated by Michal Novotný. ONDŘEJ VICENA: A SOLO Curated by Michal Novotný.	SCATTERED DISK Curated by Barbara Sirieix. w/ Laetitia Badaut Haussmann, Pauline Curnier Jardin, Feminist Land Art Retreat, Ulrike Ottinger, Richard Sides, Jay Tan, Mark Ther, Julien Tiberi, Ericka Beckman, Lenka Vitkova, Angharad Williams.
---	--	---	--

[illegible]

UPCOMING: From April 25th through June 11th 2017.

Holečková 49, Prague (P5)
Wed—Sun: 11—18.00
www.futuraprague.com

MOŻLIWOŚĆ RZEŹBY

PRACOWNIA JERZEGO JARNUSZKIEWICZA
W WARSZAWSKIEJ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH



Przemysław Kwiek, studium postaci stojącej, kolejna faza *Działania na rzeźbie*, 1967/70. Fot. P. Kwiek, dzięki uprzejmości Fundacji Kulik-KwieKulik



salon
akademii
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

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

kuratorka Agnieszka Szewczyk
wystawa czynna 31 marca–28 kwietnia 2017
pn–pt 12–18

PLATO, OFFICE FOR ART

FROM MARCH 16 TO MAY 7 '17

SUBJECT:

P r e p a r a t o r y
P o r t r a i t o f
a *Y o u n g - G i r l*

Melissa S Armstrong
Bianca Bondi
Zuzanna Czebatul
Roderick Hietbrink
Elisa van Joolen
Martin Kohout
Aditya Mandayam
Justin Morin
Jaakko Pallasvuo
& Anni Puolakka
Saliva/Lukáš Hofmann
Anna Shestakova
Scheltens & Abbenes
Alexandra Ska
Adéla Součková

PLATO, OFFICE FOR ART
Českobratrská 1888/14,
Ostrava, Czech Republic
www.plato-ostrava.cz
Activities of PLATO Ostrava,
contributory organization, are
founded by the City of Ostrava

PREPARATORY PORTRAIT OF
A YOUNG-GIRL will be activated by
series of live events in April 12 '17
CURATED BY Michal Novotný,
Daniela and Linda Dostálková

OSTRAVA!!!

PRZEJŚCIA

WEDŁUG BALETÓW
IGORA STRAWIŃSKIEGO
"WESELE", "ŚWIĘTO WIOSNY"



SPOTKANIA
KULTUR

[r]

ośrodek
międzykulturowych
inicjatyw
twórczych
rozdroża

18 MAR 2017 | 19:00

www.spotkaniakultur.com | www.rozdroza.com

P
L
A
K
A
T
Y

BUTENKO
PINXIT

CENTRUM
SPOTKANIA
KULTUR
W LUBLINIE

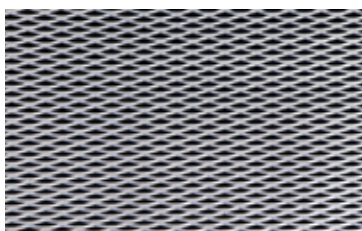
kurator wystawy: Krystyna Rybicka

17 LUT – 31 MAR 17

bilety: kasa CSK, plac Teatralny 1

więcej informacji:
www.spotkaniakultur.com

SPOTKANIA
KULTUR



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

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

oferujemy:

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

dzień otwarty

24 kwietnia — sala 1.01

- dla kandydatów na studia I st.
godz. 17.00
- dla kandydatów na studia II st.
godz. 18.00

spotkanie informacyjne

19 maja — sala 1.01
godz. 18.00

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

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

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



B

OUT
OF
STH

MIĘDZYNARODOWE
BIENNALE SZTUKI
WNEĘTRZNEJ

ZAJĘCIE

12.5–23.7.2017

A

www.bwa.wroc.pl

B
A W
Wrocław

BWA Wrocław
Galerie Sztuki Współczesnej
Dyrektor: Marek Puchała

4 GALERIE
1 PROGRAM
1 BIURO

**NAGROBKI
MACIEJ SALAMON
I ADAM WITKOWSKI**

GRANIT

KURATOR: STANISŁAW RUKSZA

**ANIA WITKOWSKA
I ADAM WITKOWSKI**

SECOND MOON SYNDROME

KURATORKA: EMILIA ORZECOWSKA

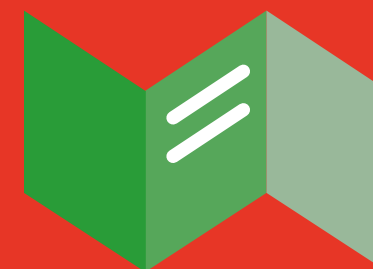
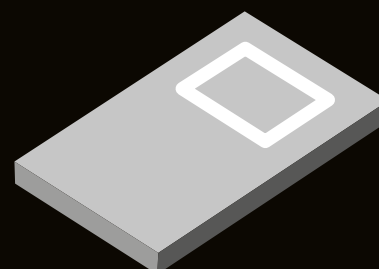


21.04.2017-10.06.2017



kronika

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



PA!RISO

DRUKUJ NA RISO W PA!RISO

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

PA!RISO
atelier drukarskie

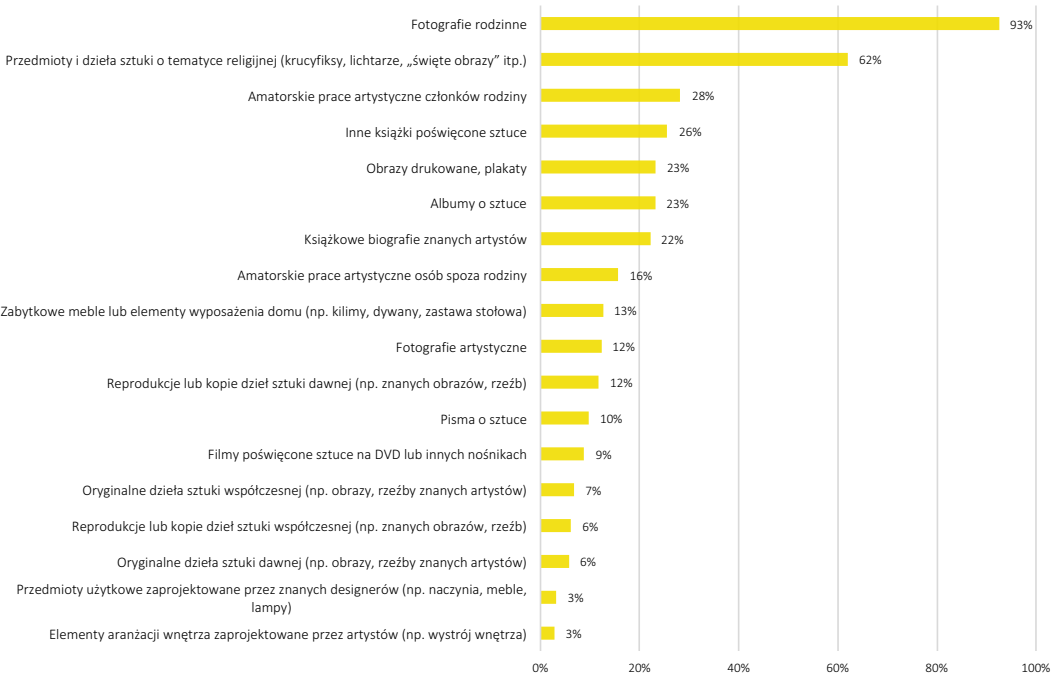
telefony: 511 227 708, 669 269 930
email: pariso@zespolfwespolf.org
[www: pariso.zespolfwespolf.org](http://www.pariso.zespolfwespolf.org)

**zespół
współ**

Wizualne niewidzialne

Artysta dzisiaj w polskiej rzeczywistości

Wyniki badań



Ile jest sztuki w naszych domach? Rozkład odpowiedzi na pytanie „Czy w Pan(i) domu znajdują się...”. Sondaż ogólnopolski (N=930)

38 Projekt „Wizualne Niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie” miał na celu określenie kondycji, w jakiej znajdują się dziś sztuki wizualne w Polsce. Realizacja tego celu wymagała przeprowadzenia kompleksowych badań złożonych z pięciu etapów: analizy danych zastanych, której przedmiotem były najważniejsze raporty z badań nad sztuką, prowadzonych w ostatnich latach w Polsce; ilościowo-jakościowej analizy zawartości przekazów prasowych (ponad 3000 artykułów prasowych opublikowanych między czerwcem 2010 a czerwcem 2015 na łamach *Polityki*, *Gościa Niedzielnego*, *Gazety Wyborczej* oraz *Rzeczpospolitej*); sondażu przeprowadzonego w październiku 2015 przez CBOS na reprezentatywnej

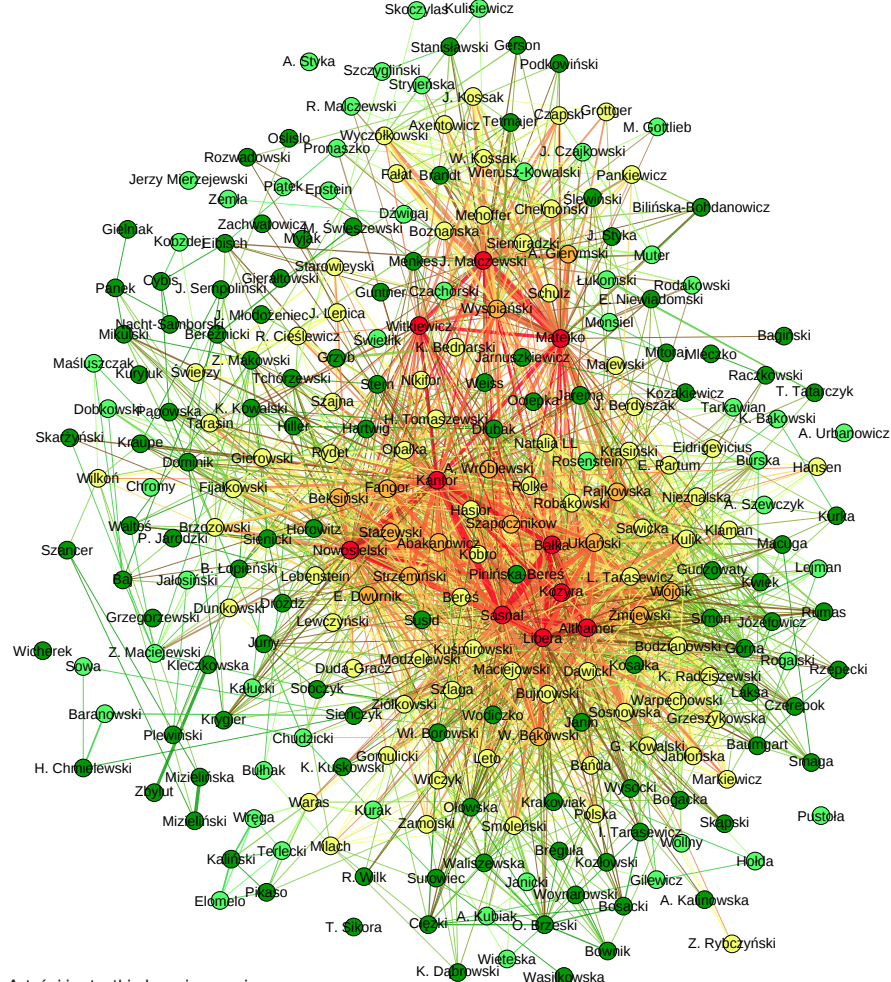
próbie losowej dorosłych mieszkańców Polski (N=930); sondażu przeprowadzonego w 2016 roku przez CBOS wśród osób, które ukończyły Akademię Sztuk Pięknych (Katowice, Kraków, Łódź, Warszawa Wrocław), Akademię / Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Akademię Sztuki w Szczecinie lub Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu w latach 1975–2012; indywidualnych wywiadów pogłębionych z artyst(k)ami, przedstawiciel(k)ami świata sztuki oraz z decydent(k)ami. Szczegółowe ustalenia badawcze oraz informacje na temat przebiegu analiz prezentowane są w raportach zamieszczonych na stronie www.wizualneniewidzialne.pl, tu zaś war-to przywołać kilka tez, które wydają się szczególnie istotne.

Pierwsza z nich to wskazanie, iż sztuka jest zjawiskiem społecznym o kłopotliwym statusie, jednocześnie czymś marginalnym i doniosłym. Z jednej strony, wydaje się ona nieistotnym aspektem rzeczywistości, o czym świadczy to, iż: w reprezentatywnym sondażu wśród dorosłych Polaków prawie 60% ankietowanych deklaruje, że nie zna żadnego działającego w Polsce artysty; ponad połowa twierdzi, iż nigdy nie była w galerii lub muzeum sztuki; w domach Polaków prawie nie ma dzieł sztuki, ich reprodukcji albo książek o sztuce; łączna liczba tekstów dotyczących w choć minimalnym stopniu sztuk wizualnych ukazujących się w przeanalizowanej prasie mieści się między 5 a 8 tekstów miesięcznie i są to często wzmianki lub krótkie notki;

tylko dla kilku procent Polaków kontakt ze sztuką stanowi jeden z najistotniejszych aspektów ich stylu życia, zaś około 20% czuje się zobowiązane do korzystania z niej.

Z drugiej jednak strony, i w przeciwieństwie do innych niszowych praktyk (takich, jak np. nauka czy unikalne hobby i zainteresowania), większość Polaków ma na temat sztuki jakieś zdanie, wyobrażenie dotyczące tego, kto ją tworzy i gdzie się ją pokazuje, a nawet wyraźne opinie na temat tego, gdzie się ją powinno prezentować oraz jaka sztuka jest dobra, a jaka nie. Polacy obarczają też sztukę licznymi zadaniami-funkcjami, tym samym uznając, iż jest ona potencjalnie istotna. Choć wielu z nas obce okazują się pojęcia nieustannie obecne we współczesnej sztuce, takie jak video art, street art czy performans, to jednocześnie spora część uczestników sondażu przyznaje za to miano sztuki szerokiej paletie dziedzin życia codziennego, obejmując nim np. fryzjerstwo i gotowanie.

Druga z istotnych tez: to wskazanie, iż podstawowy problem, z jakim borykają się artyści w Polsce, to nie tyle ubóstwo, co raczej brak podstawowego poczucia bezpieczeństwa egzystencjalnego. Pomimo tego, iż taka kondycja życia jest udziałem wielu innych kategorii społeczno-zawodowych, to w przypadku twórców ma ona specyficzny charakter. Ta szczególność sytuacji artystek i artystów polega na tym, że: (a) jako kategoria społeczna uzyskują oni przychody sięgające średniej krajowej, ale jednocześnie są to najczęściej dochody nieregularne i pochodzące z wielu różnych źródeł; (b) jest to grupa zawodowa niezwykle rozwarstwiona pod względem wysokości uzyskiwanych dochodów, ale też liczby źródeł uzyskiwania dochodu i ich stabilności; (c) wielu artystów wskazuje na to, iż brakuje im podstawowego źródła bezpieczeństwa egzystencjalnego, jakim są ubezpieczenia społeczne, dostęp do służby zdrowia, możliwość pełnego korzystania z usług bankowych. Nieprzypadkowo też marzeniem, często nieosiągalnym, jest dla nich praca na uczelni lub w szkole; (d) ich kariera zawodowa poddana jest silnemu falowaniu, wynikającemu z rosnącego lub malejącego zapotrzebowania na ich pracę; (e) niejasne są dla nich zazwyczaj czynniki określające popularność niektórych twórców, a więc nie kontrolują oni warunków, które decydują o tym, że wiedzie im się lepiej lub gorzej; (f) poddani są silnej presji konkurowania z innymi twórcami, zaś ich aspiracje, rozbudzone przez zjawiska takie jak „efekt Sasnala”, bardzo rzadko zostają



Artyści i artystki obecni w prasie:

- Bardzo rzadko (5 razy)
- Rzadko (6–10 razy)
- Bardzo często (31–50 razy)
- Niezwykle często (powyżej 50 razy)

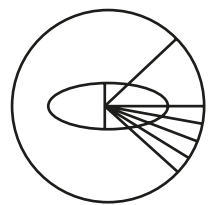
Mapa 262 artystów najczęściej występujących w analizowanej prasie oraz powiązań między nimi. Punkty symbolizują artystów, ich kolor – częstość występowania w prasie, a odcinki łączące punkty – wskazują na współwystępowanie w tych samych tekstach prasowych.

zaspokojone, co rodzi nie tylko frustrację, ale też rywalizację, zazdrość, a czasem też skłonność do myślenia w kategoriach spiskowych.

Zgodnie z trzecią tezą, cechą charakterystyczną polskiego świata artystycznego jest to, iż jest on ogromnie zróżnicowany, poprzecinany podziałami, które mają swoje źródło w bardzo wielu rodzajach różnic (wśród nich, jak pokazują badania, najistotniejsze są: płeć, wiek, ośrodek, w którym się tworzy, poglądy polityczne). Część z tego rodzaju podziałów sprawia, iż twórcy mają nierówny dostęp do różnorodnych kapitałów, co z kolei różnicuje ich szanse życiowe i pozycję społeczną. Najważniejszym rodzajem różnicy przecinających pole sztuki wizualnych jest widzialność. To ona różnicuje dostęp do innych zasobów (pieniędzy, zainteresowania, prestiżu) i to różnicuje w sposób potęgowy, sprawiając,

iż z ogromnej liczby artystów i artystek, zarówno ekspertom, jak i laikom znani są nieliczni. To samo zjawisko dotyczy również instytucji oraz uczelni artystycznych. Dobrym przejawem tego zjawiska jest potęgowej rozkład częstości występowania nazwisk artystek i artystów w analizowanych tytułach prasowych. W sumie w analizowanych 3000 tekstów można odnaleźć blisko 1300 nazwisk artystów, jednak prawie połowa pojawia się w tylko jednym tekście, co czwarty – w więcej niż trzech tekstach, tylko 100 – w więcej niż dziesięciu. Jedena-stu artystów pojawia się natomiast w ponad 50 tekstach. Podobnie jest z instytucjami wystawienniczymi: większość uwagi poświęcanej im przez prasę skupia się na kilkunastu galeriach i muzeach.

Więcej o projekcie na: www.wizualneniewidzialne.pl



Martyna
Czech



Tron, 2 × 100 × 70 cm,
olej na płótnie, 2016



Ludzkie, 110 x 150 cm, olej na płótnie, 2016

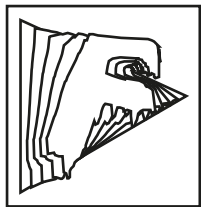
DO WIDZENIA



Ostrza, 50 x 70 cm, olej i akryl na płótnie, 2016

Martyna Czech



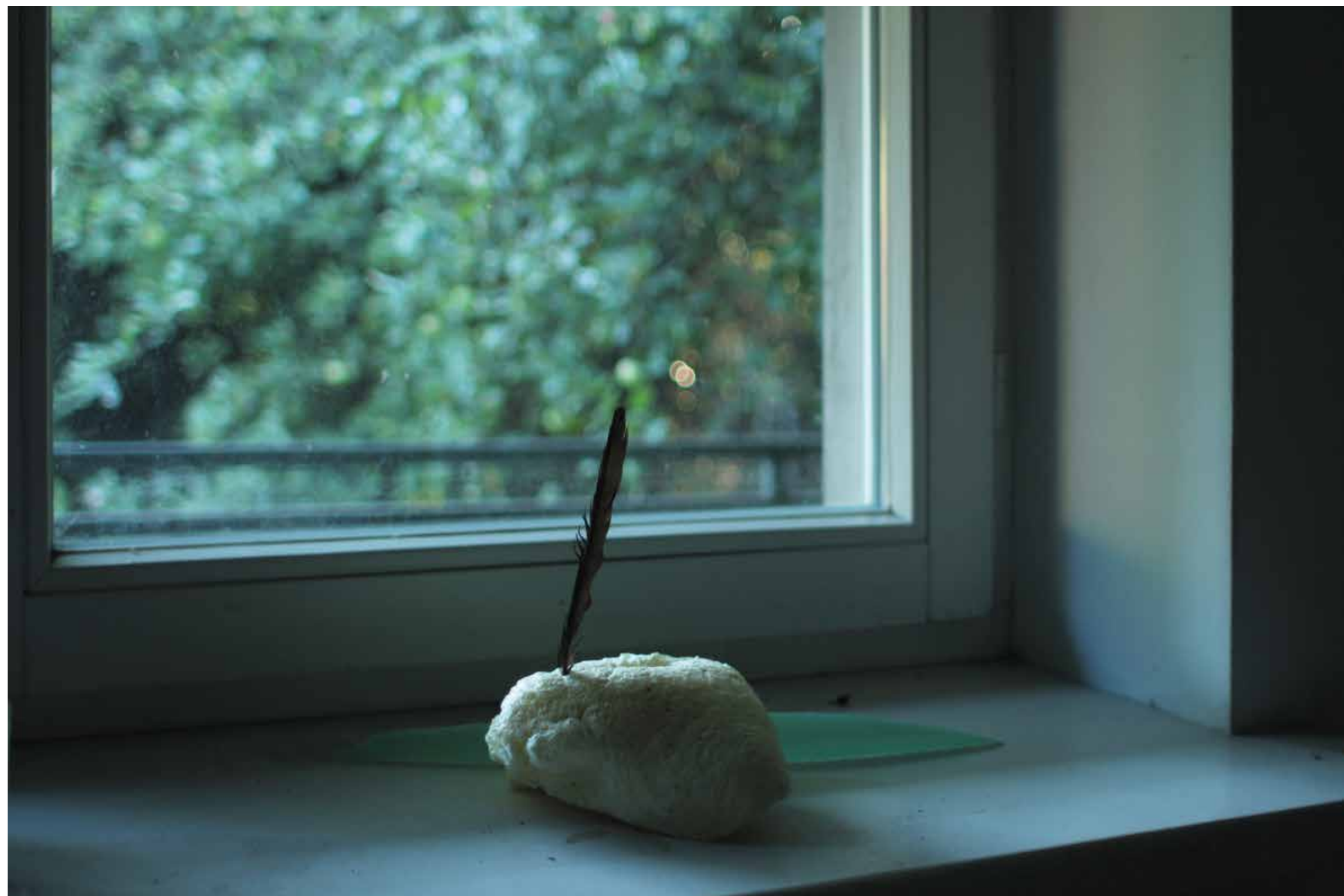


O abstrahowaniu z otoczenia

TEKST: Krzysztof Maniak

Gombrowicz pisał: „Artystą jest się dlatego, że się wie coś, czego inni nie wiedzą”. Dodałbym jeszcze, że nie tylko wie, ale dostrzega też to, czego inni nie widzą.

Dla mnie artysta to po prostu osoba, o której można nakręcić film. I tyle. Dlaczego ten film ma być o niej? Bo będzie mówić o jej systemie zachowań, którego konsekwencją jest wypracowany latami język. Język wypowiedzi artystycznej. Latami, delikatnie złobiąc wokół siebie przestrzeń i nici powiązań pomiędzy kreowanymi sytuacjami. Według mnie artystą najlepiej jest być tylko przez chwilę, tylko wtedy, jak ma się coś do powiedzenia, bo jak nie, to co? Jest się słabym artystą, pół-artystą? Czy się tym przejmować i roztrwaniać potencjał wykreowany jedną „złotą myślą” sprzedawaną później pod różnymi postaciami w różnych celach? Tylko dla tytułu? A czy to jest dobre? Już nikt się nad tym nie zastanawia. Dochodząc do sedna, chciałoby się rzec, że tak naprawdę „artystą się bardziej bywa, niż jest”. Powiedział to bodajże Norwid. Ta dewiza jest stara i wyświechtana. Ale czy nie z takim podejściem byłoby najprościej nieść ten bagaż? Próbuję przypomnieć sobie cytaty, które mają mnie w tych chwilach rozterek podnieść na duchu,





Krzysztof Maniak, *Bez tytułu*, interwencja w ogrodzie, 2016



Krzysztof Maniak, *Bez tytułu*, 2016

Ogród traktuję w kategoriach schronienia. Wykonałem w nim swój pierwszy „nudyczny” performans.

48

i jeszcze raz zrewidować swoją rolę. „Artysta, prawdziwy artysta, a nie przeintelektualizowany młynek mielący automatycznie wszystkie możliwe wariacje i permutacje, nie powinien bać się cierpienia”. To wypowiedź Witkacego, w tonie której słysząc lekkie poirytowanie, być może wynikające z zarzutu o małą dyskursywność jego sztuki. Gombrowicz natomiast użył bardziej subtelnego, ontologicznego języka: „Artystą jest się dlatego, że się wie coś, czego inni nie wiedzą”. To jest chyba to. Dodałbym jeszcze, że nie tylko wie, ale dostrzega też to, czego inni nie widzą. Nie stoję po żadnej stronie, nie zamierzam też szukać kolejnych definicji, te akurat miałem pod ręką. Czekam, aż wyklarują się moje własne przemyślenia. Może faktycznie chodzi tu o stan ducha. Ten stan ducha niech się pojawia tak po prostu. Czas, miejsce, sito historii i tak precedzi, czy tak jest/było, czy ktoś stał się artystą, czy nie. Nazywając się artystą, komuś może być łatwiej, choć bezpieczniej posługiwać się mniej uduchowionym terminem, po prostu „twórca”.

[...]

To jest cały ogród. Ciągnie się jeszcze kawałek, pod tamtą siatkę. Trochę zaniedbany. Na upartego zaliczyłbym go do stylu

angielskiego. Można go też zapuścić jeszcze bardziej, aby wyglądał jak dżungla. To nie jest problem, a wydaje się, że byłoby lepiej. Jabłka pospadały, wiszą tylko ostatnie nadgryzione zgniłki. Coś dziwnego podziało się z jabłoniami w tym roku. Tu jest sadzawka, tamto to budynek gospodarczy, z niego ciągnę prąd do mojej pracowni. W głównym budynku w wakacje było jakieś zwarcie i na razie nie opłaca się tego naprawiać. To długa historia. Jak na razie traktuję go wyłącznie w kategoriach schronienia. W tym ogrodzie wykonałem swój pierwszy „nudyczny” performans. Był wówczas upalny, letni sierpniowy dzień. Przyjechałem na rowerze. Jak zwykle z dużym plecakiem, takim ze stelazem. Miałem aparat, statyw, wodę mineralną. W głowie natomiast pomysł, przegadany z kumplem, który utwierdził mnie w przekonaniu, że warto spróbować. Przywiozłem też łopatę, nie dużą, raczej saperkę. Długo szukałem miejsca, gdzie mogę nagrać tę, nazwijmy to, etiudę. Praca polegała na tym, że najpierw kopałem dół. Nie był on jakiś olbrzymi. Jak pamiętam, miał około 60 cm głębokości. Podobnie z szerokością i długością, wydaje mi się, że powinien być większy, ale ziemia, jak to przeważnie w sierpniu, była sucha, dodatkowo gliniasta, bo to takie podłoże; kopało

się ciężko. Im głębiej wbijałem łopatę, tym końcem sztychówki zaledwie wyskrobywałem, centymetr po centymetrze, ostateczną głębokość dołka, wyrzucając z niego za każdym razem coraz mniejszą porcję pokruszonej grudkowatej ziemi na trawę. Nastąpiła chwila stresu, ekscytacji, niepokoju. Miałem przejść do kulminacyjnego momentu mojej akcji. Niby nikt nie patrzył, siatka odgradzająca podwórko od drogi była szczelnie porośnięta krzewami i leszczyną. Jeszcze jabłonie pomiędzy. Jednak szum aut i cyrkularek kontekstualizował to miejsce, przypominając mi, że była to dawniej „przemysłowa” dzielnica miasta. Koło gospodarcze, składy materiałów budowlanych, plac do nauki jazdy, mała stacja benzynowa i tak dalej. W miarę szybko rozebrałem się, a ciuchy łącznie z bielizną i butami wrzuciłem do dołka. Zagrzebałem je, po czym łopatą wyrównałem podłoże, uklepując je na końcu gołymi stopami. Stałem zupełnie nagi. W mocnym słońcu. Żar lał się z nieba, ze mnie pot. Dziwne uczucie, bo niby byłem w jakimś odizolowanym miejscu, ale z drugiej strony? Ten dom, jak wszyscy wokoło wiedzą, jest opuszczony, więc nietrudno, aby ktoś przyszedł sprawdzić, kto kręci się koło niego w ten wakacyjny dzień. Byłoby to kuriozalne. Zacząłem

odkopywać ciuchy. Najpierw łopatą, potem już w pośpiechu dłońmi, na kuckach. Wszystko łatwo znalazłem, tylko skarpetki zaplątały się gdzieś w bryłach spulchnionej już wówczas ziemi, ale i je udało mi się w końcu wydostać. Wyciągnąłem wszystko na wierzch, nie otrzepując zbytnio, ubrałem części garderoby na siebie. Czułem mrowienie okrucich błota przy pachwinach, kamyczki między palcami stóp. Zaczęły ściekać ze mnie brązowe strużki potu (zmieszanego z ziemią). Pot, ziemia, błoto, słońce. Pod paznokciami, w pępku, na przedramionach, karku i wszystkich zgięciach ciała. Spierzchnięte wargi, sól, zatarte oko. Byłem już bezpieczny, ubrany. Wstyd zniknął w ciężkich ciuchach. Zagrzebałem dołek, ziemi znacznie ubyło i teren w tym miejscu obniżył się. Ciekawe, czy to jeszcze widać? Chyba już nie. Wypiłem parę łyków wody, zazgrzytało mi w zębach. Połknąłem jeszcze łyk nagrzanej od słońca mineralnej, a resztą namoczyłem wiszącą przy budynku gospodarczym szmatę. Ufałem jej, bo była stąd, swój brud poniekąd. Umyłem się, a raczej tylko rozmasałem to błoto na przedramionach i twarzy. Złożyłem statyw, spakowałem aparat do torby, po czym wsiadłem na rower i pojechałem przez miasto do siebie, do domu. Tam wziąłem chłodny prysznic.

49

Krzysztof Maniak,
Bez tytułu, 2016



Jeśli spacer, na który cię zabrałem, przyśni ci się choć parę razy w życiu, kiedy zatęsknisz za tym, co dzięki mnie zobaczyłeś, to dla ciebie mogę być artystą. I to wystarczy. To jest wystawa.

Pomyślałem, jak to dobrze, że mam tę możliwość, choć lepiej i bardziej autentycznie byłoby zrobić to w rzece. Wieczorem poszedłem ze znajomymi na miasto.

[...]

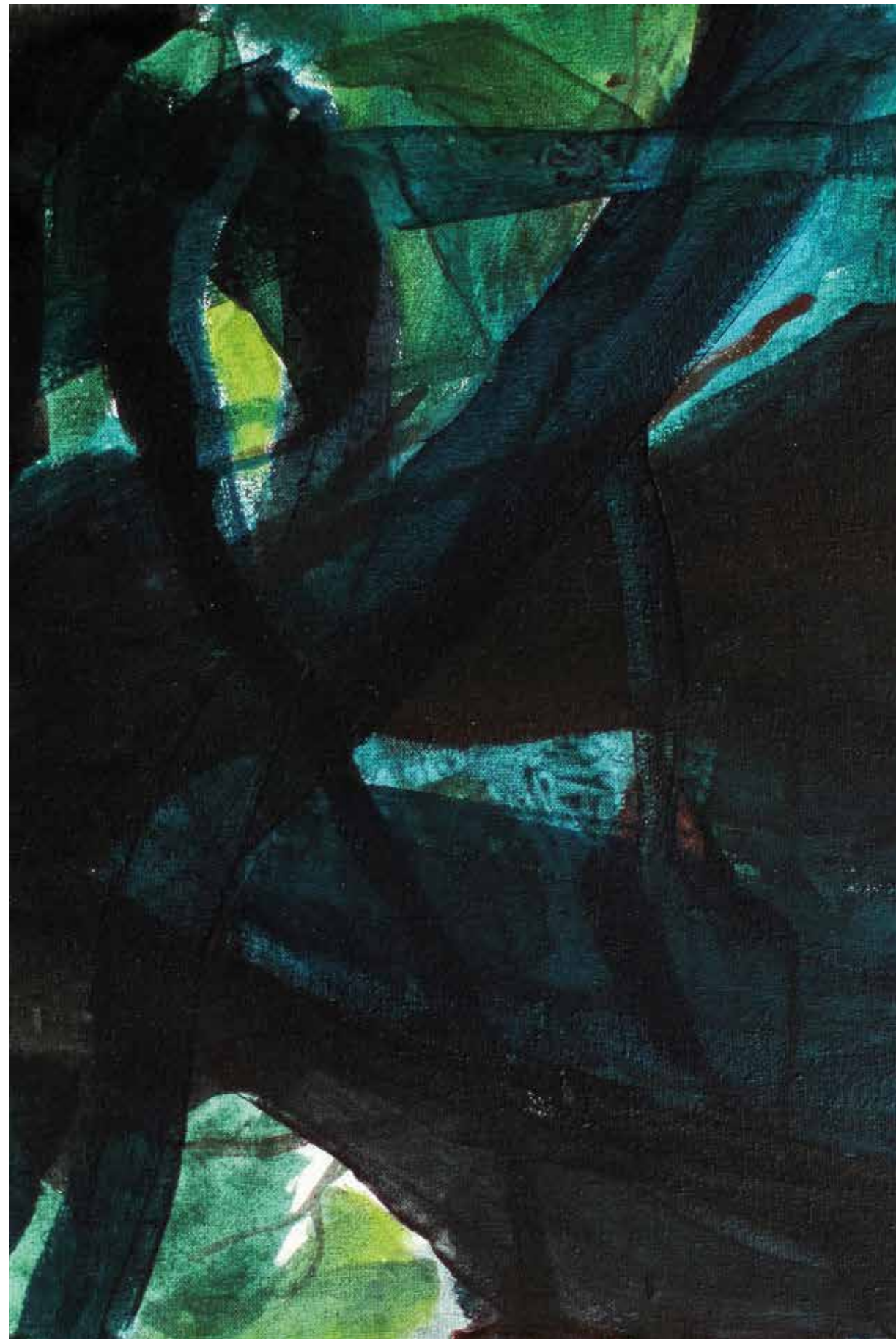
Jeśli spacer, na który cię zabrałem, przyśni ci się choć parę razy w życiu, kiedy zatęsknisz za tym, co dzięki mnie zobaczyłeś, to dla ciebie mogę być artystą. I to wystarczy. To jest wystawa. Myśląc o tym ostatnim zdaniu, myśląc o moim celu, przypominają mi się pierwsze opisy happeningów Kaprowa i Vostella, z którymi miałem do czynienia w wieku dorastania; nie wiem, miałem może 15 lat. Tak, to jest sztuka, sam ten opis w książce z konkretnym numerem ISBN, utkwionej w kilku miejscach na kilku półkach „gdzieś tam”. Taki punkt to kamień milowy. Oczami wyobraźni patrzę tym razem na prawo od mojego biurka, przy którym pracuję. Na półce leży przynieszczonego książka, już w spłówniętej, przyżółconej, jak stare jeansy, niebieskiej okładce. Jest to *O sztuce nowej i najnowszej* Krakowskiego. Książka ta w zasadzie pozbawiona jest ilustracji. Dopiero gdzieś przy jej końcu znajduje się fotograficzna wkładka wykonana na papierze kredowym, jeśli się nie mylę, z *Antropometriami* Yves’a Kleina, Benem Vautierem

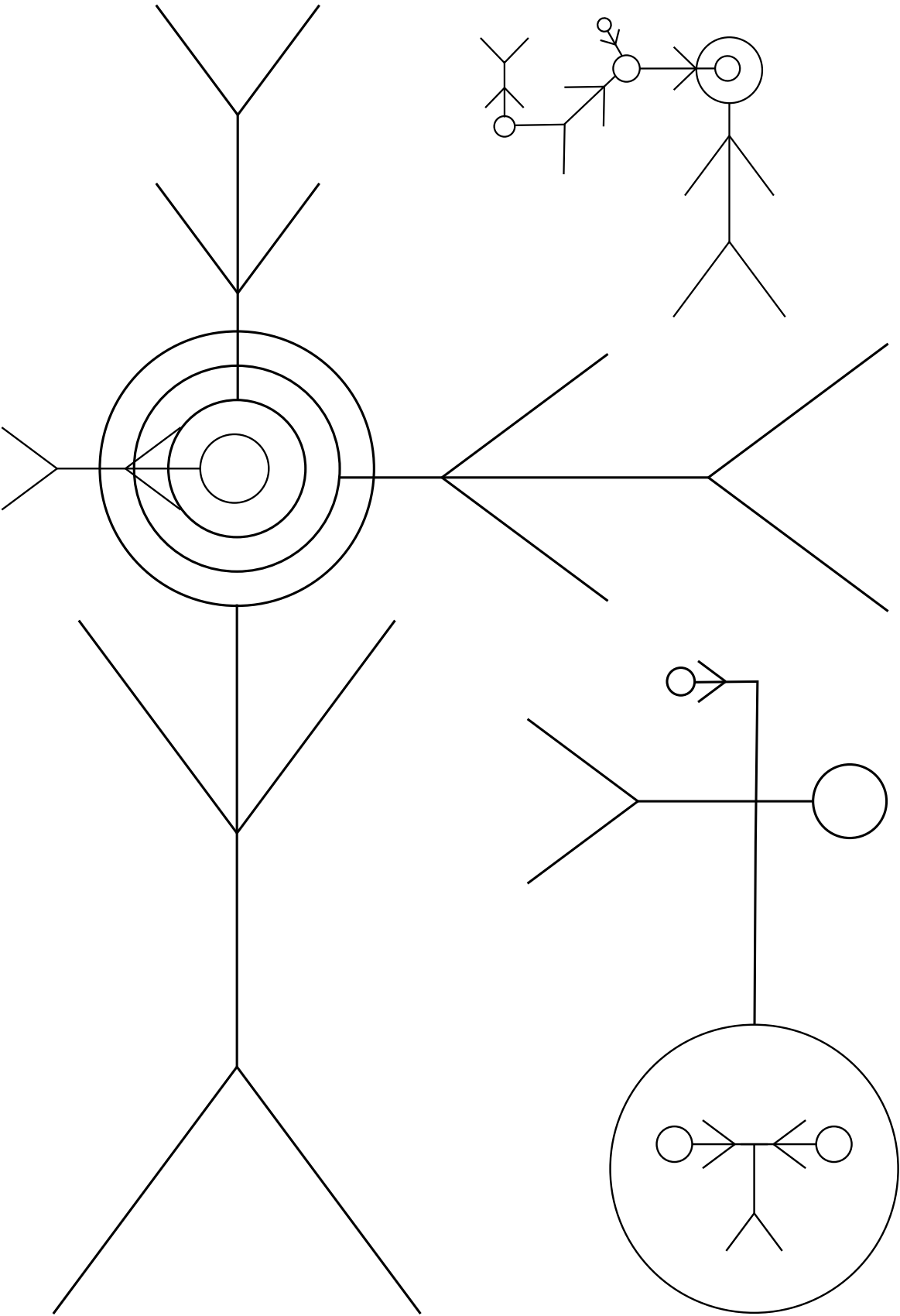
stojącym w Galerii One, partyturami do happeningów Wolfa Vostella. Na pewno są flagi Jaspiera Johnsa i *combine-painting* Rauschenberga. Oczywiście Andy Warhol, ale jak dobrze, że już nie z zupą Campbell, a z kadrami jego strukturalnych filmów: *Empire, Eat*. Chyba znaleźli się tam też hiperrealiści: Duane Hanson i Chuck Close, których dzieła chciałbym kiedyś zobaczyć na żywo. Dla kontrastu był jeden akcjonista wiedeński: Hermann Nitsch, skórujący jagnię. Mogę się jednak mylić, bo mimo że książkę tę mam na wyciągnięcie ręki, dawno do niej nie zaglądałem. Ale właśnie... Tyle zapamiętałem po jej grzbiecie.

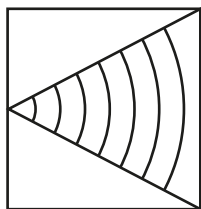
Fragmenty pochodzą z książki będącej częścią pracy dyplomowej zrealizowanej w Pracowni Transmediów na Wydziale Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, pod opieką dydaktyczną dra Bogdana Achimescu i mgra Mariusza Sołtysika.



Krzysztof
Maniak,
ćwiczenia
malarskie,
rozmalunki,
akryl na
płótnie, 2016







Od kampanijnej sztuczki do sztuki współczesnej

Zaskakujące losy *Konkretnego przekazu*

TEKST: Jędrzej Wijas

FOTOGRAFIE: Przemysław Klicki

Jestem przyzwyczajony, że to, co tworzą artyści, nabiera dla odbiorców nieprzewidzianych przez twórcę sensów. To istota odbioru sztuki. W moim przypadku odbiór „dzieła” nie tylko poszedł w poprzek moich intencji, lecz również przeistoczył mnie z polityka w artystę.

Na tle procesów transmedialnych zachodzących w sztuce, które w dynamicznym tempie poszerzają pole jej oddziaływania, przypadek mojego klipu wyborczego, który stał się dziełem sztuki, jest dość niewinny i mało kontrowersyjny. Jest natomiast interesujący jako świadectwo zachłanności współczesnej sztuki i wszechwładnego gestu kuratora. Nie da się jednak opowiedzieć o tym inaczej niż przez osobistą narrację o pokręconych losach politycznej reklamy, która ostatecznie spełniła się w obszarze zaskakująco odległym od moich intencji i planów.

W 2011 roku wybrałem się z Edytą Łongiewską, moją żoną, na festiwal muzyczny do Czech, zdominowany przez ekstremalne formy metalowej ekspresji. Nie był to nasz pierwszy wyjazd tego typu. Oprócz dźwięków urzekła nas wizualność tego rodzaju zdarzeń, mniej sceniczna, za to związana z tłumem, jego ruchem, ambiwalencją. Z jednej strony była to masa, która gromadzi się i porusza pod dyktando dźwięków

płynących z estrady, z drugiej zbiór jednostek znaczących swoją indywidualność i różnorodność, w ramach kodu identyfikującego przynależność do określonej subkultury muzycznej. Tłum fanów stał się dla nas inspiracją do przygotowania materiału wideo prezentującego przekrój publiczności: od uczestników festiwalu disco polo, przez fanów techno i popowego mainstreamu, do wielbicieli ciężkiego metalu (projekt ten jest w ciągłej realizacji).

Niemniej fascynowało nas skandowanie nazw zespołów i ich wywoływanie przez tłum. Pod akcentowane zestroje głosek zaczęliśmy podkładać nasze głosy, wykrzykując własne hasła. Wśród nich pojawiło się też: „Gło-suj mąd-rze!”. Rok 2011 był rokiem wyborów do Sejmu i Senatu RP, a ja brałem udział w rozpoczętej właśnie kampanii jako kandydat do parlamentu. Był to czas mojej aktywnej działalności politycznej, 12 lat byłem radnym Szczecina. Wówczas startowałem z dalekiego miejsca na liście do sejmu, bez nadziei i szans na



zwycięstwo, z niskim budżetem, pozwalającym na wydruk ulotek i wywieszenie dwóch billboardów przez dwa tygodnie w niezbyt atrakcyjnej części miasta.

Tam właśnie, na festiwalu, podczas luźnej rozmowy z Edytą, która jako absolwentka poznańskiej ASP zajmowała się wideoartem i performansem, powstał pomysł spotu muzycznego z przekazem kampanijnym. Z początku był tylko naszą fantazją, ale stopniowo zaczął nabierać realnego kształtu.

nudy poprawnych reklam wyborczych, z głupkowatych uśmiechów, kiczowatej scenografii, kabotyńskich, histerycznych i pretensjonalnych gestów polityków.

Wieczorem 20 września 2011 roku teledysk wrzuciłem do sieci: na Facebooka i YouTube’a¹. Nie spodziewałem się odzewu, z którym spotkał się ten utwór. Był on stale przywoływany w telewizyjnych serwisach poświęconych trwającej właśnie kampanii. Z wynikiem ponad 630 tys. odsłon nadal pozostaje najczę-

Konkretny przekaz miał być żartem z nadęcia przekazów politycznych, z bezdennej nudy poprawnych reklam wyborczych, z głupkowatych uśmiechów, kiczowatej scenografii, kabotyńskich, histerycznych i pretensjonalnych gestów polityków. Mimo umieszczenia w części dla nieartystów, która nie była zresztą w jakiś widoczny sposób oddzielona od tytułarnie profesjonalnej części, otrzymałem identyfikator ze swoim imieniem i nazwiskiem oraz podpisem „Artist”.

Po powrocie z festiwalu przystąpiłem do produkcji, mając w głowie wizję końcową. Fundusze przyznane mi na billboardy zaangażowałem w projekt, który w dużym stopniu był sposobem na spełnienie osobistego marzenia (zawsze chciałem „zaśpiewać” w krótkim, deathgrindowym kawałku).

Zaangażowałem przyjaciół muzyków z różnych szczecińskich zespołów; nie identyfikowali się oni z moimi poglądami politycznymi, ale mimo to skomponowali dla mnie czterdziestosekundowy numer w stylu wczesnego Napalm Death. Napisałem do niego tekst, zatytułowany *Konkretny przekaz*, zachęcający do głosowania na mnie i moje ugrupowanie. Kończy się on słowami „Gło-suj mąd-rze!”, które razem z Edytą krzyčeliśmy na festiwalu. Po rejestracji w studio muzycznym został nakręcony wideoklip, w którym na scenie razem z kolegami – metalowcami w czarnych koszulkach – występuję w garniturze i, przyjmując polityczną pozę, wykrzykuję growlingiem frazy ze swojego wyborczego programu. Obraz nakręcił i zmontował Rafał Bajena, kierownik produkcji filmowej ze szczecińskiego Stowarzyszenia Twórców i Producentów Sztuki. Miał to być żart z nadęcia przekazów politycznych, z bezdennej

ściej oglądaną polską reklamą wyborczą w Internecie. Chyba jako jedyna – albo jedna z nielicznych – odbierana jest na całym świecie². Dzięki niej znalazłem się w internetowej Encyklopedii Metalu, „Wikipedii” dla metalowców³.

Moją intencją było zwrócenie uwagi na siebie w sytuacji ostrej rywalizacji poprzez wygenerowanie silnego przekazu politycznego. Dodatkowo, jak wspominałem, było to pokłosie wieloletnich fascynacji ekstremalnymi formami muzycznymi. Dla jasności – kampanię wyborczą przegrałem.

W kwietniu 2016 otrzymałem oficjalne zaproszenie od Christiana Jankowskiego, głównego kuratora biennale Manifesta 11, które odbyło się w zeszłym roku. Niemiecki artysta trzy lata temu przebywał w Szczecinie z okazji wystawy pracy *The Eye of Dubai*. Wtedy też zobaczył mój spot wyborczy. Co ciekawe, Jankowski odebrał go jako artefakt.

Manifesta 11 odbywało się w Zurychu, pod hasłem *What People Do For Money*. *Konkretny przekaz* umieszczony został w sekcji nieartystów w głównym pawilonie biennale. Oglądając go po latach w przestrzeni wystawienniczej, zinterpretowałem jego obecność tam



jako świadectwo przejmowania ze sztuki mechanizmu przełamywania konwencji, w tym przypadku na potrzeby marketingu politycznego, mającego przynieść określoną korzyść (partycypację we władzy).

Mimo umieszczenia w części dla nieartystów, która nie była zresztą w jakiś widoczny sposób oddzielona od tytułarnie profesjonalnej części, otrzymałem identyfikator ze swoim imieniem i nazwiskiem oraz podpisem „Artist”. Zacząłem się zastanawiać, kiedy nastąpił moment, który doprowadził mnie do tego, choćby przejściowego, tytułu? Czy kiedy tworzyłem klip, włączając w to innych twórców? Czy w momencie umieszczenia go w Internecie i rozprzestrzenienia go w sferze politycznych i muzycznych odbiorców? Jego niespotykana i nagła popularność miała rozstrzygające znaczenie? Czy też kluczowa była decyzja kuratora?

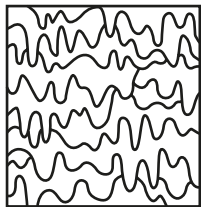
Nie znam odpowiedzi, lecz wiem, że nie miałem wpływu na proces, w którym *Konkretny przekaz* stał się reklamą polityczną wziętą w nawias, pozbawioną pragmatycznej roli, i przeistoczył się w (pseudo?)artystyczne wideo.

Biennale w Zurychu przypomniało mi inne, berlińskie, biennale z 2012 roku. Kurator Artur Żmijewski zaprosił na siódmą edycję festiwalu między innymi rzeźbiarza Mirosława Pateckiego, autora posągu Chrystusa w Świebodzinie. Artysta wykonywał w Berlinie kopię 1:1 głowy Zbawiciela. Jako materiału użył styropianu. Rozmawiałem z Mirosławem Pateckim

w trakcie wykonywania tej pracy – to zaproszenie oznaczało dla niego wyraz uznania dla jego sztuki. I tak pewnie też było, choć podejrzewałem wtedy i podejrzewam nadal, że w geście kuratorskim Żmijewskiego było o wiele więcej znaczeń (szczególnie tych subwersywnych), niż autor gigantycznego Chrystusa mógł podejrzewać. Na Manifesta znalazłem się w podobnej sytuacji.

Nie panując nad sensami, których nabywa mój dawny spot wyborczy i które zmieniają mój status niezależnie od woli, czułem się w stolicy Szwajcarii dosłownie nieswój. Jestem przyzwyczajony, że to, co tworzą artyści, nabiera dla odbiorców nieprzewidzianych przez twórcę sensów. To istota odbioru sztuki. Ten proces nie zmienia jednak pozycji i funkcji autorów w społecznym schemacie komunikacji – nadal są artystami, lepszymi lub gorszymi. W moim przypadku odbiór „dzieła” nie tylko poszedł w poprzek moich intencji, lecz również przeistoczył mnie z polityka w artystę. Co w świecie sztuki nie jest, jak się wydaje, wyjątkowym wydarzeniem (transgresje dokonują się zresztą w obu kierunkach), lecz dla mnie prywatnie pozostaje fenomenem. Od dwóch lat nie działałem w sferze politycznej, nie jestem członkiem żadnej partii politycznej i pracuję w galerii sztuki.

1 <https://www.youtube.com/watch?v=AKPmkRU-Bzs>
2 <http://www.cafebabel.co.uk/.../jedrzej-wijas-polish-election-...>
3 http://www.metal-archives.com/art.../J%C4%99drzej_Wijas/333872



Ornament to nie zbrodnia Horyzont młodego malarstwa

TEKST: Piotr Policht

Nowe malarstwo często balansuje na granicy figuracji i abstrakcji, ogranicza się do wąskiego repertuaru formalnych środków i prostych znaków. Chętniej niż z otaczającej rzeczywistości pokpiwa z samego siebie. A przede wszystkim skąpane jest w ornamentach. Dekoracyjność, traktowana dotąd raczej jako zarzut, w nowym klimacie stała się akceptowanym horyzontem.

W ciągu ostatnich 30 lat malarstwo organizowało się wokół wyraźnych formacji estetycznych. W następujących po sobie dekadach były to kolejno: nowa ekspresja lat 80., realistyczno-konceptualny idiom wprowadzony przez malarzy z Grupy Ładnie i ich rówieśników, wreszcie nowy surrealizm. Jednak od czasu debiutów „zmęczonych rzeczywistością”, którzy pojawili się na scenie w latach 2005–2008, mija już dekada. Kolejne pokolenie opuściło lub właśnie opuszcza akademię i ma już swoich malarzy – należy więc zapytać, kim oni są, co i dlaczego malują? I czy ich propozycja jest równie spójna jak malarstwo poprzednich generacji?

Aksamitna rewolucja

Na razie wszystko wskazuje na to, że zmiana, jaka dokonuje się w malarstwie osób urodzonych pod koniec lat 80. i w latach 90., jest z gatunku tych dyskretnych, ewolucyjnych. Nie przyjmuje formy rytualnego ojcobójstwa, młodzi nie chcą iść na noże z tymi, którzy tworzą najnowszy malarski kanon, wolą raczej korzystać z ich doświadczeń. Po nowych nadrealistach nowa generacja odziedziczyła niechęć do wychodzenia poza introspekcję, a od siebie dodała nowy wizualny język oraz specyficzną świadomość medium. Nowe malarstwo często balansuje na granicy figuracji

i abstrakcji, ogranicza się do wąskiego repertuaru formalnych środków i prostych znaków. Chętniej niż z otaczającej rzeczywistości pokpiwa z samego siebie. A przede wszystkim skąpane jest w ornamentach. Dekoracyjność, traktowana dotąd raczej jako zarzut, w nowym klimacie stała się akceptowanym horyzontem. Jeśli tak naszkicowaną sytuację naniesiemy na mapę malarstwa międzynarodowego, okaże się, że w dużej mierze pokrywa się ona ze zjawiskami, które wyraźnie się na niej odznaczają, choć korzenie polskich i zagranicznych tendencji są gdzie indziej.

Ładnie i szczerze

Młode pokolenia malarzy wyrastało w specyficznym czasie. Z jednej strony, wygasł surrealizm (Ewa Juszkiewicz, oniryczno-nadrealistyczny Łukasz Stokłosa); z drugiej, co ważniejsze, dochodziło do dyskretnego odwrótu od malarstwa, a także do stopniowej demitologizacji statusu samego medium (Tymek Borowski). Jakby na umówiony sygnał świat sztuki odwrócił oczy i przestał szukać „kolejnego Sasnała”, czemu jeszcze chwilę wcześniej z upodobaniem się oddawał. Samo malarstwo w oczach wielu pasuje do sztuki współczesnej jak kwiatek do kożucha, niż jest sprawą życia i śmierci. Pożądane jest więc już tylko, lub aż, „fajne malarstwo”. „Ja nie wiem, czy jest jeszcze



Martyna Czech, *Nikt*, 80 x 60 cm, olej na płótnie, 2014, fot. Jacek Rojkowski

Nowa generacja malarzy prowadzi walkę na dwa fronty, określając się wobec kategorii estetyzacji z jednej strony oraz ekspresji z drugiej, działając w polu, w którym malarstwo przestało być traktowane jako uprzywilejowany sposób opowiadania o rzeczywistości.

sens mówić o malarstwie jako czymś specjalnym”¹, mówił pod koniec 2016 roku Wojciech Kozłowski w rozmowie z Jagną Domżałską, jednocześnie ulegając wszystkim powabom tego medium i zastanawiając się nad tym, czy pozostaje ono w ogóle istotne. Podobne zmiany dają się zauważyć za granicą. W dyskusji dotyczącej wystawy *Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World* w MoMA jako oczywistość przyjęto założenie, że malarstwo od dawna nie jest ekspresyjne, ale raczej konceptualne. Alex Bacon stwierdził wręcz, że młodzi artyści traktują dziś malarstwo jako pewne puste pole, nie zważając na niuanse tradycji dyscypliny, trochę tak jak artyści konceptualni w latach 60. patrzyli na fotografię. Nowa generacja prowadzi w tej sytuacji walkę na dwa fronty, określając się wobec kategorii estetyzacji z jednej strony oraz ekspresji z drugiej, działając w polu, w którym malarstwo przestało być traktowane jako uprzywilejowany sposób opowiadania o rzeczywistości. „Wydaje się, że na początku lat 2000 równie istotne, co ilość i jakość malarskich propozycji, było specyficzne rozumienie malarstwa. To rozumienie wyrażało z rozmaitych odłamów polskiej tradycji artystycznej dekad wcześniejszych, ale miało wspólny mianownik, który można określić jako bezwarunkowe przekonanie co do istotności malarstwa, jego niezbywalnej rangi. [...] Teraz, w 2015 roku, pogoda dla malarstwa jest inna”². W ten sposób Jakub Banasiak zakreślił ramy dla wystaw Piotra Janasa i Przemysława Mateckiego sprzed dwóch lat. Przekonanie o wyjątkowości malarstwa wiąże się więc nie tylko z tym, co intuicyjnie z takim podejściem łączymy, czyli postkapistowskim szacunkiem do pigmentu i płótna, ale i z przekonaniem, że malarstwo może odgrywać szczególną rolę jako medium chwytające nerw współczesności. Żartobliwy stosunek do wagi malarstwa dobrze oddają fragmenty pracy dyplomowej Tomasza Kręcickiego (ur. 1990): „[...] pralka to dziwna maszyna. Zajmuje się kolorami. Ma w sobie coś z malarza. Albo na odwrót, malarz ma w sobie coś z pralki”³. I dalej: „Mam taki pomysł, żeby

namalować kebab. Chodzi mi ten pomysł po głowie już od roku. Do takiego obrazu muszę przygotować się tak, jak aktor do roli życia, dlatego jem często kebab, chodzę po mieście, obserwuję różne lokale. Jednym słowem, chłonę klimat kebabowej budki całym sobą. Do tego wykonuję olejne szkice na papierze potrzebne do większej realizacji na płótnie”⁴. I jeszcze jedna wypowiedź. „Kiedy byłem studentem, malarstwo postrzegano jako wyczerpane, pozbawione już energii. Oczywiście im więcej się o nim dowiadujesz, tym mniej taka perspektywa wydaje się mieć sens. Ale w pewnym sensie dobre było to, że zmalała presja”⁵. To z kolei Simon Ling, brytyjski malarz, rocznik ’68, jeden z piątki artystów średniego pokolenia uczestniczących w wystawie *Painting Now: Contemporary Artists* w Tate Britain na przełomie 2013 i 2014 roku, przepytwany przez dziennikarzy „Guardiana” przy okazji tej właśnie wystawy. Jeszcze niedawno raczej nie usłyszelibyśmy podobnych słów z ust adeptów malarskiego fachu. Dziś to całkiem możliwe. Czyżby demitologizacja malarstwa stanowiła ostatni etap w procesie globalizacji polskiego świata sztuki? Czyżby „poważne” traktowanie malarstwa było w cynicznym, ironicznym, ponowoczesnym (i tak dalej) świecie po prostu niemożliwe?

Zdarta powłoka, czyli pomiędzy nadrealizmem a ornamentalizmem

Przejście od postawy pogłębionego rejestrowania rzeczywistości i pewnej egzystencjalnej powagi (nawet jeśli przysłoniętej maską ironii) do postawy luźnej zabawy uosabia najlepiej Sławomir Pawszak (ur. 1984), jedną nogą stojący po stronie „zmęczonych rzeczywistością”, drugą już wśród dzisiejszych młodych, nie tylko pogodzonych ze statusem obrazu jako ograniczonego, płaskiego, dekoracyjnego obiektu, ale i wydobywających te właściwości na pierwszy plan. Zmagania Piotra Janasa z malarską materią czy wczesne prace Pawła Śliwińskiego stanowią wręcz rewers radosnych kompozycji Pawszaka, u którego nie ma miejsca na szuranie płótnem po posadzce pracowni i ironicznodramatyczny taniec na krawędzi płótna przy akompaniamencie Händla. Zastępują je fajerwerkowe wybuchy czystych barw na dekoracyjnych, kraciastych tkaninach i przypadkowe spotkania fragmentów rzeczywistości z czystymi, lekkimi, ornamentalnymi kształtami. A wszystko to malowane w radosnym *flow* w rytm hip-hopowych bitów, które nie domaga się już namysłu nad samym medium, a po prostu korzysta z narzędzi dostępnych na wyciągnięcie ręki.

Sławomir Pawszak, *Kompozycja 96*, 146 x 130 cm, olej, akryl i wybielacz na flaneli, 2016, fot. Bartosz Górka



1 Wojciech Kozłowski w rozmowie z Jagną Domżałską, *Odejście*, [w:] *Odejście. 9. Wystawa Kuratorska Bielskiej Jesieni 2016*, Bielsko-Biała 2016, s. 5.
2 Jakub Banasiak, *Uparte balansowanie na krawędzi. Nowe wystawy Piotra Janasa i Przemysława Mateckiego*, <http://magazynsum.pl/krytyka/uparte-balansowanie-na-krawedzi-nowe-wystawy-piotra-janasa-i-przemyslawa-mateckiego> [dostęp: 3.02.2017].
3 Tomasz Kręcicki, *Wspomnienia. Fragment dyplomu*, „Wiadomości ASP” 2015, nr 71, s. 100.
4 Tamże, s. 101.
5 Simon Ling w rozmowie z Nicholasem Wroe, Simonem Grantem, *Why painting still matters*, „The Guardian”, 8 listopada 2013, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/08/why-painting-still-matters-tate-britain> [dostęp: 3.02.2017].



Kamil Kukla, *Bez tytułu*,
160 x 180 cm, olej na płótnie, 2016

Malarstwo Pawszaka stanowi pomost między nowymi nadrealistami a ich nieco młodszym kuzynostwem, Irminą Staś (ur. 1986) i Kamilem Kuklą (ur. 1989), zadłużonymi jednocześnie u takich klasyków nadrealizmu jak Erna Rosenstein, Jerzy Kujawski czy Alfred Lenica. Podobnie jak Pawszak Staś i Kukla odżegnują się od uprawiania czystej abstrakcji i pozostają zawieszeni pomiędzy przedstawianiem fragmentów rzeczywistości i budowaniem autonomicznych kompozycji plastycznych. Impulsem do rozpoczęcia sztandarowej serii Staś, czyli *Organizmów*, był czas spędzony w szpitalnym łóżku

po przebytej operacji, w płótnach Kukli spotykają się w ciasnym uścisku wszystkie ważne dla niego w danym czasie inspiracje wizualne. Na jednolite czarnych i białych tłach obrazów Staś przestylizowane organiczne kształty układają się w dekoracyjne wzory jak nawleczone na sznurek korale. Jej kompozycje są wzorcowo klarowne i uporządkowane, a „mięsne” formy oswojone, pozbawione ekspresyjnego ładunku znanego z płócien Piotra Janasa czy Jakuba Juliana Ziółkowskiego. Z kolei między Kuklą a Lenicą wskazać można formalne podobieństwa, a nawet szukać zbieżnych zainteresowań – Lenica

Opracowanie aktualnego leksykonu malarskiej figuracji w przypadku wielu artystów pociąga za sobą paradoksalną z pozoru konieczność cofnięcia się aż ku samym początkom nowoczesnego malarstwa.

był z wykształcenia skrzypkiem, Kukla para się didżejką – próżno jednak szukać w jego twórczości tego konwulsyjnego nerwu, spiętrzenia i splątania form znanych z płócien klasyka. Zastępuje je często neutralne tło, a rozszanym po obrazach impastowym spiętrzeniom farby towarzyszą gładkie powierzchnie, fragmenty przedstawień wywiedzione a to z barokowych martwych natur, a to z ilustracji przedstawiających dinozaury, a to z *emoji*. Coś wygląda jak ptasie skrzydło, coś innego jak kawałek pokrojonej ryby, jeszcze inny element jak naturalistycznie odmaltowany kamień z kępą trawy. Kukla nie trzyma się jednak wyłącznie inspiracji wywiedzionych z historii malarstwa czy zapamiętanych z dzieciństwa albumów. W cyfrowych grafikach, które jak dotąd artysta wykonuje pobocznie, niezobowiązująco, czasem nawet półautomatycznie, intuicyjnie kreśląc po ekranie tabletu podczas rozmów telefonicznych, ujawniają się inne wpływy. Takie, które pod warstwą malatury pozostają mniej widoczne lub zgoła nieobecne. Należą do nich formy graficzne, od klasycznego miedziorytu po cyfrowe ilustracje i wymuskałe mangi, z których – znowu – u Kukli ostają się drobne fragmenty.

Staś i Kukla pod względem formalnych rozstrzygnięć różnią się między sobą – ona idzie w kierunku klarowności, on – ciągłej akumulacji. Oboje jednak reprezentują tę samą postawę osadzoną w tradycji nadrealizmu – nowego i tego z przełomu lat 40. i 50., ale raczej z litery niż z ducha. Jest ona wygodną ramą do rozwijania wybranych motywów. Warto porównać tę twórczość z zapętlonym, „malariskim” wideo Tymka Borowskiego *SEED 4k prototype #01*, które pojawiło się na wystawie *Cały czas w pracy*, kuratorowanej w tarnowskim BWA przez Romualda Demidenkę, jako idealny wizualny balsam na styraną korporacyjną duszę. To właśnie samo jądro zmian, jakie zaszły w polskim malarstwie – oskórowanie ekspresyjnej formuły i ulepienie z niej efektownego ornamentu. Zamiast uciekać od autonomicznego czy wprost dekoracyjnego charakteru malarstwa, młodzi artyści biorą ten idiom za dobrą monetę. Malarstwo nie musi być płaską powierzchnią pokrytą farbami, ale wciąż może nią być. Pytanie brzmi: o czym powinno opowiadać, kiedy już odrzuci ciężar gatunkowy na rzecz czerpania z popkultury, sięgania do historycznych form według własnego widzimisię i gimnastyki z abstrakcyjnymi i figuratywnymi motywami?

Królem malariskich popisów jest Cezary Poniatowski (ur. 1987), *Wunderkind*, który po sukcesie w Konkursie im. Eugeniusza Gepperta rozpoczął spektakularną karierę jako jeden z artystów reprezentowanych przez Galerię Piktogram. Żonglująca płótnami artysty, szeroko uśmiechnięta figura, która jakby wyrwała się z jednego z płócien Poniatowskiego i rozsiadła się w kącie sali w Piktogramie podczas jego ubiegłorocznej wystawy, może wręcz stanowić symbol pokolenia. Poniatowski buduje swój język wizualny konsekwentnie, niemal od zera, od białych płócien, po których rozlewają się czarne plamy, układające się z początku w najprostsze figury. Świat przed zaludnieniem to z kolei puste, dekoracyjne ramy, które wypełniały powierzchnię wczesnych obrazów. W *Genesis* Poniatowskiego pierwszymi ludźmi są uśmiechnięte emotikony, z czasem rozrastające się w coraz bardziej złożone, jak nazwała je w recenzji wystawy *No Center No Edges* Karolina Plinta – barokowe formy. Poniatowski celuje w niejednoznacznych obrazach, które coraz bardziej zaczynają sugerować, że kryje się za nimi pewna historia, jednocześnie nie pozwalając się rozszyfrować. Pojawiają się dodatkowe płaszczyzny, niekiedy „okna” lub „dymki” rodem z komiksów, które jednak albo pozostają puste, albo wypełnione zwielokrotnionymi figurami. Kiedy Poniatowski sięga wprost do elementów popkultury, są to albo motywy przystające do jego świata, jak Lovecraftowskie monstra (*Providence*), albo zostają one przeniesione w inne, złowieszcze realia, wywrócone na lewą stronę, jak w nawiązującym do ostatniej sceny w *Casablance* obrazie pod tym samym tytułem.

Tło, na jakim osadzić można malarstwo Poniatowskiego, jest przy tym dość wyjątkowe. Nawrócony na malarstwo grafik „to nasz Christian Rosa, tyle że podszyty Ryszardem Grzybem”, jak określiła to Plinta, ale i przy okazji jakby nieślubne dziecko „Jurry’ego” Zielińskiego i późnej Agaty Bogackiej, wyrosłe w epoce internetowych memów. Bogacka wydaje się tu tym, kim dla spadkobierców surrealizmu są Pawszak i Borowski. Poniatowski kontynuuje właściwie poszukiwania, które ta rozpoczęła w pracach takich jak *Uśmiechy* z 2008 roku. Emocjonalny chłód wczesnych obrazów artystki rozciągnął się w nich na samą formę, ewoluował w stygające malarstwo, osuwające się z „literatury” ku plastycznej konstrukcji, w której komentarz do rzeczywistości, również pojmowanej

Cezary Poniatowski, *Bez tytułu*,
210 × 170 cm, 2016



Jeśli jakaś tradycja jest dziś szczególnie bliska młodej generacji polskich malarzy, to jest nią nowa ekspresja lat 80., uzupełniona o realistyczno-konceptualne myślenie znane z dorobku członków Grupy Ładnie.

jako świat własnych fantazji i emocji, staje się coraz bardziej lapidarny, zostaje zastygła w bezruchu maska. Malarski słownik Bogackiej zawiera też coraz więcej fraz zaczerpniętych ze sztuki ubiegłego stulecia.

Opracowanie aktualnego leksykonu malarskiej figuracji w przypadku wielu artystów pociąga za sobą paradoksalną z pozoru konieczność cofnięcia się aż ku samym początkom nowoczesnego malarstwa. Zarysujmy więc tło dla zachodnich poszukiwań na tym polu. Ponowne ożywianie form rodem jeszcze z czasów nabistów czy dojrzałego Henriego Matisse’a odnaleźć można bez trudu u malarzy takich jak Sanya Kantarovsky, Ella Kruglyanskaya czy Heidi Hahn. Nie przez przypadek do nabistów nawiązywała też w swojej ostatniej wystawie w nowojorskim Metro Pictures Paulina Ołowska, która również kuratorowała swego czasu wystawę w zainteresowanym tego rodzaju estetykami londyńskim Studio Voltaire. Zainteresowanie to przekłada się przy tym na eksplorowanie nie tylko określonych tradycji malarskich, ale i kontekstów kulturowych, czego przykładem w Studio Voltaire była wystawa *Notes on Neo-Camp*, tropiąca współczesne inkarnacje kampu, które wykroczyły poza oryginalną, queerową ramę tego zjawiska.

W pracach wspomnianego Kantarovskiego rozmiar, kształt, a niekiedy także docelowy sposób prezentowania obrazu ściśle organizują przedstawienie i stają się jego elementem, postaci opierają się o krawędzie płócien jak o framugi drzwi, a wewnętrzny układ wymaga czasem użycia w jednym obrazie oleju, akwareli i pastelu. Na jednym z obrazów pod wymownym tytułem *You Become a Pattern* smukła postać zarysowana prostymi i falistymi, eleganckimi konturami zamienia się w abstrakcyjną kompozycję. Formalne aranżowanie elementów obrazu stawia Kantarovskiego w jednym rzędzie z Poniatowskim czy Tomaszem Kręcickim, jednak kiedy weźmiemy pod uwagę zainteresowanie malarza historią radzieckiej Rosji, *You Become a Pattern* zyskuje zgoła inną, daleką od czysto formalnych zagrywek wymowę. Konceptualizacja medium w przypadku tego artysty oznacza również wpisanie malarstwa w ramę performansu. We współpracy z Ievą Misevičiūtė Kantarovsky namalował obrazy odnoszące się do *Mistrza i Małgorzaty* z myślą o pracy Misevičiūtė, ona

następnie gotowe obrazy potraktowała jako scenę dla performansu z charakterystycznymi dla siebie elementami teatralnymi i choreograficznymi. Performatywno-malarskie działanie duetu osadzone zostało w tradycji łączącej choreografię ze sztukami wizualnymi *Baletów Rosyjskich* Siergieja Diagilewa.

Na polskim gruncie malarstwo garściami czerpiące z historycznych szkół, grające ze skalą, kształtem i sposobem ekspozycji obrazu zaszczeplił Tomasz Kowalski. Mimo że Kowalski szybko znalazł własną drogę, odbiegającą od poszukiwań pozostałych nowych nadrealistów, błyskawicznie zrobił karierę i sprawnie wszedł w obieg międzynarodowy, to właściwie nie znalazł kontynuatorów. Dopiero dziś, dekadę po starcie jego kariery, ślady podobnego języka wizualnego i myślenia o obrazie znaleźć możemy u przedstawicieli nowej generacji w formie zredukowanej i osadzonej w innych tradycjach, niesięgających tak daleko jak punkty odniesienia Kowalskiego.

Spuszczanie powietrza

Jeśli jakaś tradycja jest dziś szczególnie bliska młodej generacji polskich malarzy, to jest nią nowa ekspresja lat 80., uzupełniona o realistyczno-konceptualne myślenie znane z dorobku członków Grupy Ładnie. Wielu młodych malarzy jest w istocie „podsztytch” Ryszardem Grzybem. Egzotyczne motywy, zamaszysty gest i groteskowy humor w różnych postaciach pojawiają się i u Cezarego Poniatowskiego, i u malarek takich jak Karolina Jabłońska (ur. 1991) i Martyna Czech (ur. 1990). Spuścizna nowej ekspresji objawia się jednak w dość szczególnej redakcji. Zamiast chwycić rzeczywistość lub oddawać się urokom zmyślenia, artyści gustują raczej w obrazach rodem z horrorów klasy B, książkowych ilustracji, komiksów i internetowych memów. Wszystko jest tu w jakiś sposób zapośredniczone. Cyryl Polaczek (ur. 1989) przeszedł drogę od melancholijnych, ciężkich od impastów obrazów ku lżejszym zabawom z powierzchnią obrazu, monochromatycznymi płótnami malowanymi w podobny sposób – pociągnięciem pędzla lub innego narzędzia elegancko przecinającego grubą, jednolicie nałożoną warstwę farby. Jednocześnie obrazy takie jak *Cycek i wąż* bawią

się doborem tematów. Krótko mówiąc – motyw nie potrzebuje pretekstu, może być wręcz głupawy, jak fantazja na temat skrzyżowania filmu *Węże w samolocie* z erotyczną scenką, jeśli tłumaczy się malarskimi walorami. W innych obrazach miejsce płaskiego motywu zajmuje perspektywiczna siatka, w jeszcze innych odpryski malatury stają się zaczątkiem nowych form. Skumulowane w większej ilości przekształcają się w obiekt – ironiczne przywiązanie Polaczka do malarskiej materii obrazują *Odchody obrazów*, obiekt w formie ulepionej ze starej farby grudki kału. W monochromach malarza pobrzmiewa natomiast echo serii *Lamp Black* Rafała Bujnowskiego – kształty wyłaniają się z barwnych teł, warstwy farby przeora-nej pędzlem lub gwoździem.

Również w twórczości Tomasza Kręcickiego ujawnia się wkład, jaki wniosła w polskie malarstwo Grupa Ładnie, wykraczający daleko poza chętnie kopiowaną swego czasu stylistykę. Istotna jest pod tym względem przede wszystkim działalność Bujnowskiego i Sasnała, i to raczej dość wczesna, o której rastryści pisali w ten sposób: „Czasem sztukę trzeba wymyślać od nowa, od samego początku. Od rozglądania się dookoła, rozmawiania ze znajomymi i słuchania muzyki”. Kręcicki maluje więc codzienność, a raczej zмага się z nią, bowiem ta nie czeka po prostu na przeniesienie na płótno, ale stawia pewien opór. Malowane przez Kręcickiego na kartonach okładki filmowych płyt nie rekonstruują filmoteki, która miałaby dla niego jakikolwiek formacyjny charakter. Kupuje on po taniości różnego rodzaju horrory czy fantastykę klasy B, kierując się, jak twierdzi, ich czysto wizualnym aspektem, czyli po prostu interesującymi okładkami. W pewnym sensie więc to one wybierają sobie malarza, wabiąc powierzchnią, pod którą kryje się bliżej nieznana treść. Formuła obrazów-przedmiotów Bujnowskiego, znana z jego *Cegiel czy Kaset VHS*, znajduje u Kręcickiego specyficzne rozwinięcie także w obrazach takich jak *Pralka*. Kręcicki białe płótno zamalowuje jedynie siedmioma czarnymi kreskami, idealnie równymi i prostopa-dłymi. Cztery obwodzą kontur, pozostałe wyznaczają umowne podziały na części urządzenia. Wychodzi więc ni to pralka, ni to niedokończony obraz Pieta Mondriana, co ważne jednak, to właśnie to drugie od

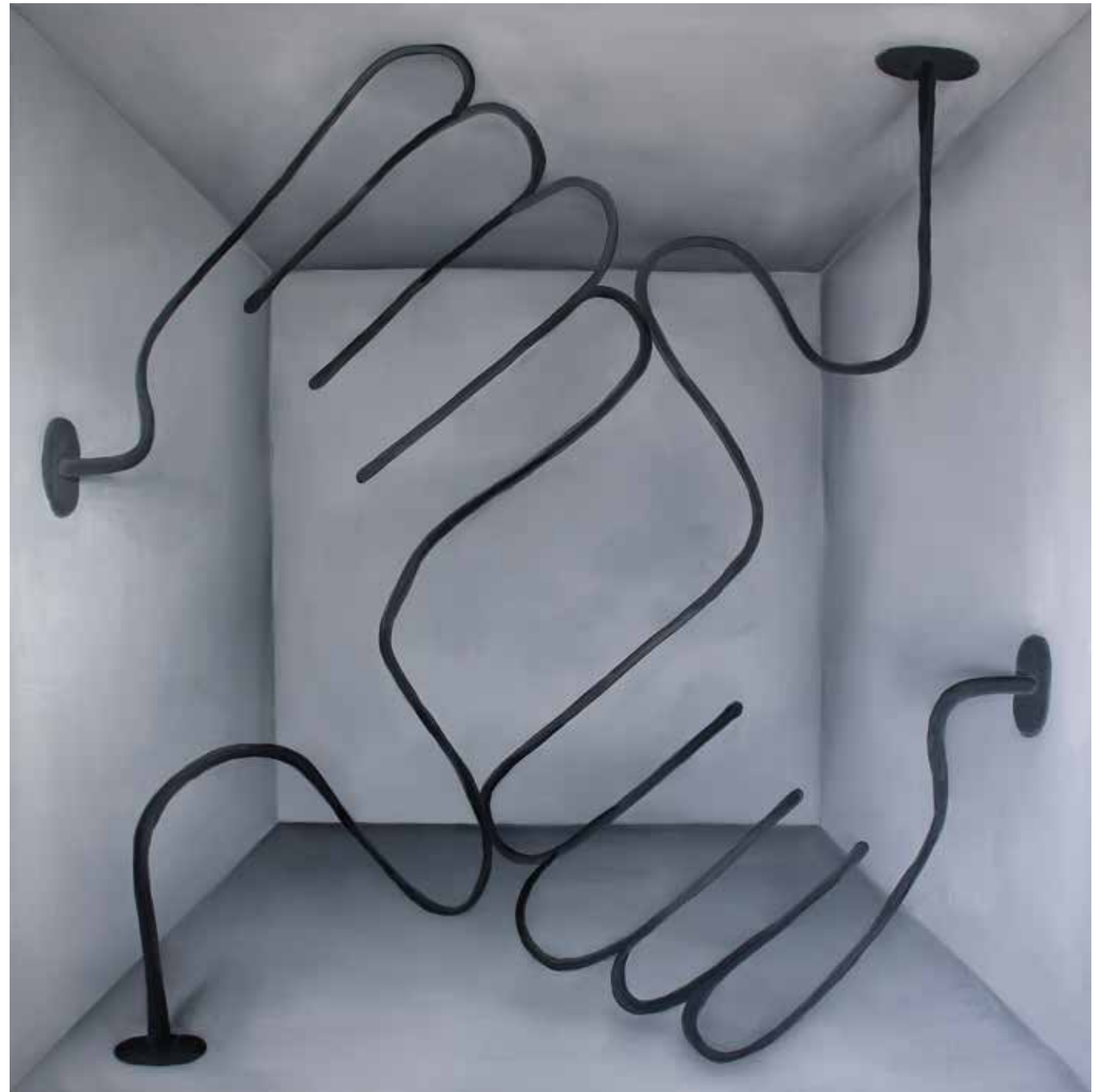
razu rzuca się tutaj w oczy. Można więc powiedzieć, że w tym sensie awangarda odniosła sukces – sam Mondrian mozolnie dochodził od zwykłej jabłoni do abstrakcyjnej siatki, my dziś prędzej zobaczymy „typowego Mondriana” niż zwykłą pralkę.

Wobec tego spuszczenia powietrza z napompo-wanego przez dekady balonika zastanawiać może swoiste przywiązanie młodych artystów do autono-mii malarstwa, która każe mu zajmować odrębną pozycję – mariaże z performansem i choreografią jak dotąd nad Wisłą nie występują. Wycieczki mło-dych malarzy w stronę tworzenia obiektów, wciąż w pewnym sensie „malarskich”, płaszczyznowych, nie oznaczają jeszcze całkowitego przekroczenia granic medium. Gdy młody performans odkrywa dla siebie inne niż neoawangardowa tradycje, malarstwo porusza się w granicach horyzontu zakreślonego w obrębie własnej dyscypliny. Stąd zapewne brak połączeń między nimi – młodych malarzy nie intere-sują zbytnio ani cielesne doświadczenie powstawania obrazu i odbierania go przez widza, ani możliwości wykorzystania go jako narzędzia krytyki kulturowej. Tego rodzaju połączenia znajdziemy więc w dorobku starszej generacji, u artystek takich jak Paulina Ołowska czy u sięgającego po malarskie środki oka-zjonalnie Karola Radziszewskiego, młodzi natomiast dystansują się od dalszego przepracowywania historii i komentowania bieżącej rzeczywistości, a tym samym pozostają zamknięci w obrębie własnego malarskiego podwórka.

Obrazy Martyny Czech i Karoliny Jabłońskiej są znacznie bardziej osobiste od enigmatyczno-groteskowych kompozycji Poniatowskiego, Polaczka i Kręcickiego. Karolina Jabłońska chętnie obdarza bohaterki własną fizjonomią, choć nie można powie-dzieć, żeby szczególnie sobie w tych autoportretach pochlebiała. Przysadziste, sprowadzone do płaskich sylwetek postaci odsłaniają wianuszek groteskowo zwielokrotnionych zębów w kwaśnych uśmiechach. Gdy wchodzą w relacje z innymi, są to albo relacje polegające na waleniu się pięściami po twarzach, albo na podduszaniu wielkimi, niezgrabnymi łapami. Gdy akurat kobiecych postaci nie napastują anoni-mowe męskie dłonie, gryzą i drapią je wściekłe koty. Jednocześnie od pewnego czasu artystka tworzy

Wycieczki młodych malarzy w stronę tworzenia obiektów, wciąż w pewnym sensie „malarskich”, płaszczyznowych, nie oznaczają jeszcze całkowitego przekroczenia granic medium.

Tomasz Kręcicki, *Rzeźba*,
200 × 200 cm, olej na płótnie, 2016





Karolina Jabłońska, *Dżdżownice*,
140 × 200 cm, olej na płótnie, 2016

przestrzenne obiekty poruszające te same tematy, złożone z krzyżujących się ze sobą płaskich figur, zamkniętych w dekoracyjnie płynnych konturach.

Trafnie prace Jabłońskiej opisała kuratorka jej ostatniej indywidualnej wystawy *Ludzka rzecz*, Magdalena Kownacka: „Uproszczony do znaku obraz staje się ornamentalny. Lęk, agresja i chorobliwa fascynacja są materią dla tego baśniowego fryzu. Instynkt reprodukcji i przetrwania, piękno i rywalizacja, ciekawskie oko patrzącego – to wszystko staje się elementem szczególnej dekoracji”. Często pojawiające się w odniesieniu do Jabłońskiej porównania do Celnika Rousseau i malarstwa „naiwnego” są tu więc z jednej strony zasadne formalnie, a z drugiej niekoniecznie odwołują się do samej wymowy prac malarki. Jabłońska w końcu nie jest żadną „prymitywistką”, lecz raczej typową przedstawicielką malarstwa figuratywnego drugiej dekady XXI wieku – równie zafrasowaną „pierwotnymi”, gwałtownymi stanami emocjonalnymi, co problemami z przedstawianiem ich na serio. Z podobnymi tematami mierzy się w części swoich obrazów Agata Kus (ur. 1987), gdy maluje wilczyćę kapitoliniską z ornamentalnym przekrojem przez organy wewnętrzne, z jednym z mitycznych bliźniąt w łonie, drugim, pożeranym, w pysku (*Suka kapitolinińska*) i w obrazach przedstawiających „futro tej głupiej suki” (cykl *Futro suki*).

Do pierwszej kategorii, która wyznacza horyzont współczesnego malarstwa – jego ostentacyjnej dekoracyjności, którą uznać można za efekt wkroczenia nowej generacji w świat, w którym malarstwo już utraciło swoją uprzywilejowaną pozycję – dołącza w ten sposób druga, czyli autentyczność. Innymi słowy, czy malarstwo może nie tylko odwoływać się do estetyk neoekspresjonistycznych, ale rzeczywiście być ekspresyjne? O ile Jabłońska wykorzystuje w tym kontekście wypreparowane stany emocjonalne, sprowadzone do ahistorycznych generaliów, a samą siebie przedstawia w roli *everymana* (czy może *everywoman*), o tyle Martyna Czech atakuje temat z otwartą przyłbicą. Czech z rzadka umieszcza na obrazach siebie, częściej malując ludzi ze swojego otoczenia, na dodatek tych, z którymi ma kosę. Rozwijany przez katowicką malarkę język jest więc podwójnie jadowity, bo i wymierzony w konwencjonalnie pojmowane „dobre” malarstwo. Obrazy Czech są wzorcowym, osobiwie pięknym wykwitem negatywnych emocji. Jak na zajęciach terapeutycznych w domach kultury, powie ktoś, nie bo czy jeszcze możemy traktować serio malarstwo, które stawia sobie takie cele? Okazuje się, że możemy, zwłaszcza że obrazy Martyny Czech absolutnie uwodzą w warstwie malarskiej.

Jej podejście do tej dyscypliny można uznać za klasyczny *love-hate relationship*. Czech z jednej strony maluje szybko, niestarannie, z głębokim brakiem poszanowania dla „wyjątkowości” malarstwa, jakby za punkt honoru stawiała sobie złamanie wszystkich wyuczonych zasad. Jednak mimo szybkiej, niemal taśmowej produkcji obrazów, dukt pędzla bywa wyważony, nawet ostrożny, a zestawienia płaskich

plam i fakturowych zgrubień ujawniają niedostrzegalne na pierwszy rzut oka bogactwo, podobnie jak w przypadku zestawień barw, często krzykliwych, ale jednocześnie harmonijnie dobranych. Czech jest przy tym zdeklarowaną obrończynią praw zwierząt, a jako zakamuflowana estetka i w gruncie rzeczy sympatyczna osoba, która wszystko, co złe, zostawia na płótnach, szczególnym zamiłowaniem darzy urocze, puchate króliki. Motywy animalne czasami pojawiają się więc w jej malarstwie, jak w pokazywanym w Bielsku-Białej *WC* czy króliczym tryptyku portretowym *Święta Trójca*, choć na razie raczej drugoplanowo.

Wspomniane próby Martyny Czech stanowią rzadki w tym pejzażu przykład wyjścia poza introspekcję. Młode malarstwo stosunkowo nieczęsto wkracza na obszary polityczne. To zresztą najmocniej odróżnia je od rodzimej tradycji nowej ekspresji. W końcu spod pędzla członków Grupy wychodziły nie tylko eskapistyczne przedstawienia piaszczystych plaż i nosorożców. Na jednym z obrazów Włodzimierza Pawlaka w gęstym listowiu tropikalnej plaży wyleguje się Adolf Hitler. Marek Sobczyk z kolei dzień wprowadzenia stanu wojennego upamiętnił stosownym portretem Wojciecha Jaruzelskiego pod tytułem *Gandzia*, na którym, wbrew tytułowi, generał w ustach trzyma coś, co bardziej niż jointa przypomina laskę dynamitu. Dziś nawet zwykłego jointa trudno znaleźć.

Ciemna materia malarstwa

Nie sposób nie zauważyć, że wbrew dość dużej liczebności stosunkowo słaba jest dziś pozycja postkonceptualnej, czy też jak kto woli, „poszerzonej” abstrakcji. Choć w polskim malarstwie odbija się w jakiejś postaci większość globalnych trendów, ten jeden nie znajduje istotnego przełożenia na nasze realia. Gregor Muir trafnie wyróżnił niedawno kilka wiodących zjawisk w tym obszarze. Zdaniem Muira wśród młodego pokolenia malarzy rośnie wpływ konceptualnej abstrakcji spod znaku Christophera Woola, który tym samym detronizuje Gerharda Richtera, przez lata królującego w umysłach zastępów malarzy (dodajmy – ramię w ramię z Lukiem Tuymansem). Pomijając nurty pozostające w idiomie figuratywnym, poczesne miejsce na mapie dzisiejszego malarstwa przyznaje Muir malarstwu „performatywnemu”,

Z niewielką dozą przesady powiedzieć można, że postkonceptualna abstrakcja jest swego rodzaju ciemną materią polskiego malarstwa.

poszerzonemu (które do pewnego stopnia krzyżuje się z tym, co mniej więcej w tym samym czasie Walter Robinson określił mianem zombie formalizmu, tyle że nie jest wartościowane negatywnie).

Choć autotematyczna abstrakcja ma – bo i zawsze, pod każdą szerokością geograficzną mieć będzie, choćby ze względu na swój potencjał rynkowy – wyraźne miejsce na rodzimej scenie, to jest z nią właściwie podwójny problem. Z jednej strony jest to niemożność wytworzenia kuratorskich narracji na temat samego medium, która wykroczyłaby poza wcześniejsze rozpoznania, z drugiej mgławicowość i częsta wtórność samych strategii malarskich. *Czysta formalność* Marcina Krasnego wykrzesła ledwie szybko wygasłą iskrę, z szerszym oddźwiękiem nie spotkała się także wcześniejsza *Akcja rewaloryzacji abstrakcji* w galerii F.A.I.T., podobnie jak *Odejście* Wojciecha Kozłowskiego i Jagny Domżałskiej, które skupiało się jednak głównie na „malarskich” elementach prac poszczególnych artystów.

Z niewielką dozą przesady powiedzieć można, że postkonceptualna abstrakcja i „malarstwo poszerzone” jest więc swego rodzaju ciemną materią polskiego malarstwa – mimo że liczna, to jednak skazaną na drugi szereg. Umiarkowany sukces Bartosza Kokosińskiego, który podczas przedostatniej edycji Bielskiej Jesieni zdobył liczne wyróżnienia i stał się pożywką dla analizujących jego obrazy akademików, jest tu co najwyżej wyjątkiem od reguły. A kariera lubującego się w niezbyt głębokich metamalarskich refleksjach malarza również przebiega w symptomatyczny sposób – od kilku lat jednak zawsze pozostaje na ważniejszych wystawach gdzieś w tle, a indywidualny sukces nie przekracza pułapu Project Roomu CSW Zamek Ujazdowski. Być może w dużej mierze zrzucić to można na karb swoistego konserwatyzmu rodzimego malarstwa, które nadal odkrywa przemysłowe farby i „niemalarskie” materiały, a obraz odrywa od ściany. W międzyczasie artyści tacy jak Laura Owens zajmują się raczej przemyśleniem roli abstrakcji wobec wizualności wytwarzanej przez nowe technologie, a tego rodzaju problemy w naturalny sposób podchwytyują młodzi malarze chociażby zza naszej południowej granicy, co udowodniła zeszłoroczna wystawa trzech studentów praskiej UMPRUM w Galerii Leto. Choć w Polsce doczekaliśmy się działającej w podobnych rejonach, wykorzystującej CGI fotografii, z nieznanych przyczyn młodzi malarze abstrakcyjni są im

raczej niechętni i wprowadzają elementy z cyfrowej rzeczywistości bardzo ostrożnie.

Jeśli Magdalenie i Gawłowi Kownackiemu z F.A.I.T. nie przyświecał cel zarysowania pełnej genealogii dla kilkorga ówczesnych debiutantów, pokazywanych w ramach cyklu wystawienniczego poświęconego abstrakcji (byli to między innymi Justyna Gryglewicz, Tomek Baran i Mikołaj Moskal), tak na gęstej i mocno chaotycznej *Czystej formalności* zwyżajnie się to nie udało. Nie doczekaliśmy się jeszcze nadwiślańskiego odpowiednika głośnego *Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*, kuratorowanej przez Laure Hoptman w MoMA na przełomie 2014 i 2015 roku, pierwszej w tej instytucji od 30 lat wystawy skupionej na najnowszym malarstwie.

Niepodległy archipelag

Jeśli przyjrzymy się zarysowanemu powyżej przekrojowi młodego malarstwa, okaże się, że startuje ono z pozycji z jednej strony trudnej, a z drugiej uprzywilejowanej. Przewartościowanie jego roli stawia je na pozycji równoległej wobec zjawisk pojawiających się na Zachodzie, a jednocześnie próbuje ono swój język wypracowywać niezależnie. Do pewnego stopnia podpira się tradycjami ostatniego trzydziestolecia; przy zachowaniu bezpiecznego dystansu niechętnie spogląda poza czubek własnego pędzla.

Znaczącym zjawiskiem w polu młodego malarstwa jest także zanik aktywności grupowej. Katowicka grupa Ośmiornica stosunkowo szybko się rozpierzchnęła, natomiast Potencja, w skład której wchodzi Tomasz Kręcicki, Karolina Jabłońska i Cyryl Polaczek, od początku konsekwentnie definiuje się jako galeria, nie formacja artystyczna. Co prawda w przypadku starszych kolektywów, takich jak Gruppa i Grupa Ładnie, również aktywność grupowa sprowadzała się nie tyle do lansowania wspólnej postawy, co wspólnego wystawiania i imprezowania, jednak w początkowych okresach swoich karier ich członkowie dobrowolnie definiowali się jako grupy właśnie. Grupy połączone nie tylko towarzyską, ale i artystyczną nicią – twórczość ich członków łączyły we wczesnych stadiach wyraźne podobieństwa. Członkowie Potencji również rzecz jasna poruszają się w obszarze zakreślonym przez konkretne, zbliżone tradycje spod znaku Ładnistów i nowej ekspresji, jednak od początku, po pierwsze, rozwijają w jej ramach wyraźnie osobne



Stach Szumski, *Tajsa*, mural, 2014

idiomy, a po drugie, działając wspólnie, w równej mierze stawiają na prezentowanie zarówno swoich prac, jak i twórczości innych artystów. Sytuacja ta jest podwójnie symptomatyczna. Działalność Potencji to jeden z przejawów rozkwitu galerii typu *artist-run space* (do których należą także Stroboskop czy Miejsce przy Miejscu). To także efekt postrzegania malarstwa jako wyizolowanej, autonomicznej dziedziny, której siła leży w słabości. A jeśli tak, to siłę tę pozwalają zdobyć tylko indywidualne poszukiwania.

Paradoksalnie, młode malarstwo pozostaje o tyle słabo zglobalizowane, że choć porusza się w rejonach równoległych do zjawisk zachodnich, to wyrasta z zupełnie innej gleby, rozwija się w specyficznych, cieplarnianych warunkach. Tym samym raczej ostrożnie samo siebie konceptualizuje i trzyma się swojej ograniczonej do wąskiego pola autonomii, również w przypadku opieszale reagującej na przemiany współczesnej kultury wizualnej abstrakcji. Piłka znajduje się więc po stronie praktyków postkonceptualnej figuracji, którzy chętnie podporządkowują się właściwościom dość tradycyjnie pojmowanego malarstwa, a wręcz swoistej *guilty pleasure* ornamentacji. Są wśród nich kontynuatorzy idiomu nadrealistycznego, w wydaniu intymno-ilustracyjnym, jak Staś i Kukla, którzy koncentrują się na rozwijaniu wybranych motywów wizualnych, celebracji formalnych możliwości, jakich one dostarczają. Innego rodzaju poszerzanie malarskich środków uprawiają malarze tacy jak Poniatowski, Kręcicki i Polaczek, czerpiący z doświadczeń przedstawicieli starszej

generacji: Bogackiej, Kowalskiego, Bujnowskiego, Sasnała. Korzystając z ich sposobów na wyciśnięcie ostatnich soków z mięszu „czystego” malarstwa – operowania gestem, fakturą i skalą – tworzą własny słownik i w zarysowanym przez starszych pejzażu osiedlają własną menażerię. Wreszcie malarki takie jak Jabłońska i Czech sięgają po środki rodem z nowej ekspresji i sztuki naiwnej, by przy ich pomocy snuć skrajnie indywidualną, choć ironiczną i przefiltrowaną przez popkulturę opowieść.

Kiedy młode malarstwo wykracza poza własny obszar, to robi to w formie rzeźby i przestrzennych obiektów, które w swoim charakterze są de facto jego przedłużeniem. Wycofanie się z komentowania społeczno-politycznych realiów można interpretować dwójako. Z jednej strony jako dziedzictwo nowych nadrealistów, tworzących kanon, do którego młode malarstwo musi się ustosunkowywać i robi to nie poprzez ojcobójstwo, ale rozwinięcie doświadczeń poprzednich generacji. Z drugiej – jako wynik wzrastania w epoce małej stabilizacji, „cieplej wody w kranie” i sukcesów globalizującego się polskiego świata sztuki. Przewrotowi nie sprzyjał ani klimat polityczny, ani artystyczny. Czas pokaże, czy kolejny, debiutujący w najbliższych latach malarze potraktują dzisiejszych młodych jako godnych naśladowania wirtuozów, czy wycofanych ornamentalistów, których należy zdezonizować.



TEMAT NUMERU

Przegapianie

TEKST:

Jakub Czystychoń

I.

Pomyślałem o tym, że zapiski Roberta Morrisa z podróży na płaskowyż Nazca w 1975 roku¹ mówią mi wiele więcej o mojej własnej praktyce niż o doświadczeniu – doświadczeniu, po które udał się Morris – rozległego horyzontu i linii, jakie Indianie pozostawili na pustyni w postaci gigantycznych i wciąż enigmatycznych reliefów. Myślę tak oczywiście dlatego, że nigdy tam nie byłem, a pragnienie znalezienia się na tym konkretnym pustkowiu towarzyszy mi od dawna. Zanim uda się tego zaznać, znaleźć się na pustyni, dostępne jest jedynie wyobrażenie przestrzeni, której rozległość daje się zmierzyć tylko własnym wysiłkiem. Rozległość, która nie sugeruje żadnego konkretnego ruchu, i pozostawia całkowicie arbitralny, można by pomyśleć „dowolny” kierunek poruszania się.

„Będziesz nad nimi latał, nie? Z ziemi nic nie widać”².

Przebywając na pustyni Morris, obserwował linię, przemieszczając się pieszo; „obraz”, który powstawał, kiedy ich nieregularne kształty pod kątem prostym stykają się z horyzontem, opisywał jako doświadczenie „największego skrótu perspektywicznego i kompresji”. Dosłownie było to spojrzenie w czas i przestrzeń, gdzie linie krzyżują się ze sobą i mieszają w niezrozumiałych porządkach. Kiedy chodzi się po pustyni, przesuwa się wraz z przemieszczającym się ciałem, „by znaleźć się pod kątem 90 stopni wobec horyzontu”. Praktykę pracy napędzają podobne oczekiwania, że w odpowiednim momencie znajdziemy się we właściwym miejscu, gdzie dostrzeżemy obraz-formę w pewnej wyrazistości. Będzie to zaledwie fragment całości, szczegół widziany w skali makro, jednak z przekonaniem spekuluję nad jego kształtem i poruszam się dalej.

Linie na płaskowyżu są „niemal niewidzialne” z ziemi. Żeby zobaczyć pełny obraz, trzeba się dostać na miejsce oczekiwanego punktu widzenia. Wtedy dopiero z perspektywy lotniczej spojrzenie spotyka się z płaszczyzną pod kątem prostym, wchodząc

w solidnie ukonstytuowany kanon patrzenia na obrazy kultury: „dzieła sztuki, fotografie, a nawet druk na tej stronie”³. Jest to spojrzenie uprzywilejowane (w pewnym sensie hierarchiczne), jednak bardziej niż to zastanawia mnie różnica obu perspektyw, poruszania się po płaszczyźnie obrazu zbudowanej z jego fragmentów i obserwowania go z dystansu jako całości. Różnica ta widziana z perspektywy praktykującego podmiotu przypomina porządek labiryntu, który staje się zrozumiały, dopiero kiedy jest widziany jako kompletny obraz. O poruszaniu się po labiryncie decyduje logika albo intuicja, obie wymagające wysiłku.

Zastanawiam się nad praktyką widzianą poprzez jej objętość, nie jako efekt, wypełniony postulat czy materialny ekwiwalent, lecz objętość wysiłku. Nie jako wycinek praktyki, lecz jej całość. Albo całość widziana poprzez jej fragment.

„Piąta po południu, sześć kilometrów od Nazca. Żadnych linii. Całkowicie je przegapiłem w dogasającym świetle. Spróbuję jutro”⁴.

II.

Czas i przestrzeń są tym, co interesuje mnie w tym momencie w malarstwie najbardziej. Umowna forma zapisu określająca umowne relacje z rzeczywistością. Czas w tym przypadku jest najczęściej skompresowany w decyzjach, warstwach, materiałach, śladach, pomyłkach... Przeoczeniach. Dostrzeżenie jego zmieniających się przejawów wymaga poruszania się. Poruszanie się – wywoływanie ruchu – wprowadza zmianę, która wymusza zróżnicowanie patrzenia nie tylko na dalekie i bliskie, ale z pewnością na obserwowanie szczegółu i całości z różnym wyłączeniem uwagi. Było to tytułowym wątkiem na wystawie *Mikrogramy*⁵ – minimalna różnica między częściami dodanymi i zabranymi. Część prac powstała poprzez nagromadzenie, druga z kolei dosłownie poprzez zdzieranie, pozbywanie się warstw („skonstruowane w procesie usuwania”). Z jednej strony ilości, które są precyzyjnie określane w dawkach substancji

1 Robert Morris, *Aligned with Nazca*, „Artforum” 1975, October, vol. 14, no. 2, s. 26–39. W Polsce wydane jako: Robert Morris, *Po linii Nazca (1975)*, [w:] tenże, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 57–68.

2 Tamże, s. 61.

3 Tamże, s. 61.

4 Tamże, s. 58.

5 Jakub Czystychoń, *Mikrogramy*, Galeria Ermes-Ermes, Rzym 27.09–02.11.2016.

Malarstwo reprezentuje pewną fasadowość wpisaną w medium; fasadowość, która wymaga zajęcia odpowiedniej pozycji, zorganizowania porządku zarówno na płaszczyźnie, jak i w przestrzeni, i nie da się tego zrobić bez najmniejszego chociażby wysiłku.

mających wpływ na biochemiczny „porządek” naszego ciała, z drugiej niedostrzegalne składniki medium, które przyjmując niekiedy formę alchemicznych receptur, są odczytywane później w opisach prac. Poruszając się w przestrzeni wystawy, można było odnieść wrażenie oszczędności czy pustki, a obiekty (obrazy) utrzymane w pewnej binarnej zależności wymagały ruchu. Inaczej było w przypadku wystawy *Is the room full of smoke?*⁶. Ze względu na przestrzeń, jej specyfikę i rozmiary wrażenie „zagęszczenia” było znacznie silniejsze, a tytułowa fraza – fragment z wiersza Franka O’Hary – sugerowała spojrzenie na wydarzenie przez pryzmat jego fizycznych pozostałości. Dym jest śladem konkretnego wydarzenia, a jego cienka transparentna warstwa jest łatwa do przecoczenia, zwłaszcza kiedy cała uwaga skupiona jest na czymś zupełnie innym.

Podobno pustynia widziana z perspektywy space-ru nie sprawia wrażenia ponadludzkiego, nieobliczalnego wysiłku. Tak samo niedostrzegalny może być wysiłek mierzony momentem zatrzymanego procesu. Malarstwo reprezentuje pewną fasadowość wpisaną w medium; fasadowość, która wymaga zajęcia odpowiedniej pozycji, zorganizowania porządku zarówno na płaszczyźnie, jak i w przestrzeni, i nie da się tego zrobić bez najmniejszego chociażby wysiłku. Dystans należy potraktować jako stan pożądany. Można patrzeć na obrazy jak na wydarzenia: doszukiwać się w nich historii (narracji), anegdoty, można przeprowadzić rekonstrukcję, próbując prześledzić proces – okoliczności, w jakich powstały, albo myśleć jedynie o kontekście ich powołania i intencjach. Poruszając się po tym rozległym obszarze, można również zastanowić się nad tym, co w tym wszystkim mogło zostać przegapione.

[...] My pocket
of rhinestone, yoyo, carpenter’s pencil,
amethyst, hypo, campaign button,
is the room full of smoke? Shit
on the soup, let it burn. So it’s back.
You’ll never be mentally sober.

Frank O’Hara, *On Rahmaninoff’s Birthday*



Jakub Czyszczoń, *Bez tytułu*, 60 x 50 cm, farba olejna, obiekty znalezione, płótno, 2014–2016, fot. Giorgio Benni

6 Tenże, *(Is the room full of smoke?)*, Galeria Stereo, Warszawa 22.01–27.02.2016.

Proste rzeczy

TEKST:
Tomasz Kręcicki

Malarstwo od wewnątrz, z perspektywy malarza, to zapewne od lat te same problemy przy pracy czy wokół malowania. Jaką kupić terpentynę, mniejszą czy większą, czy kupić tańszą farbę, len czy bawełnę. Namalować dany obraz w prostokącie czy kwadracie, mały czy duży, czy w ogóle go nie malować. Kupić sobie obiad czy dwie bułki i zaoszczędzić trzy złote i czas na wychodzeniu z pracowni po jedzenie? Czego słuchać przy malowaniu? Wrócić z pracowni o 21.00 i wstać następnego dnia o normalnej porze czy siedzieć całą noc, a potem odsypiać i znowu pracować w nocy? Namalować tło czerwone czy zielone? Zrobić 10 szkiców do obrazu i użyć rzutnika do przerysowania go czy liczyć, że lepiej wyjdzie z jednego podejścia? Namalować prostą linię od linijki, od taśmy, bez niczego czy może krzywą?

To dosyć nudne sprawy. W każdym razie w malarstwie nie ma sztywnych reguł i to cenię najbardziej. Można namalować to, co się chce i jak się chce. Tak pewnie było 10, 30 czy 50 lat temu. Podobne problemy, tylko trochę inne obrazy. Tak to wygląda z perspektywy malarza. Oprócz tego malarstwo to coś, co muszę robić. To moje ulubione zajęcie i najlepiej wychodzi mi tworzenie obrazów, lepiej niż pisanie czy na przykład gotowanie. Malowanie, przebywanie w pracowni, myślenie o obrazach, które chcę namalować, sprawia mi bardzo wiele przyjemności. Lubię też to, co dzieje się w moim życiu wokół malarstwa czy sztuki w ogóle. Organizowanie wystaw, imprez po wystawach, spotkanie ludzi, rozmawianie o malarstwie, kupowanie katalogów ze sztuką to rzeczy, z których bardzo się cieszę.



Tomasz Kręcicki,
Painting is my life (autoportret),
80 x 80 cm, olej na płótnie, 2016



Sprzeczność rzeczy naturalnych

TEKST:
Martyna Czech

Siedzę w pracowni dużej jak dziewczica, myślę: co ja tu robię w smrodzie farb, oparach wczorajszego potu, siedząc na podłodze skąpanej w benzynie, chłonąc ten smród, cały ten syf. Zgniły padół zamyka się za ścianą w ciasnym pokoju w odorze wczorajszych farb; obrazów. Oślepnij, zubożej, sprzedaj się! Firanki, obrusy, połacie płócien i tak... okiennice stare!

Wszystko i na wszystkim, na ciele, na tobie, w sobie. Wylej to, co masz, na to, co zdobyłeś, złupiłeś. Złupić trzeba siebie, by powstał sam proces; od myślenia do czynu. To ważne w czasach, gdy cokolwiek, co masz, jest gotowe do zużycia. Wyciskasz jedną tubkę farby – nie zużyjesz jej do końca na palecie, a już ciskasz kolejną! Zachlapujesz płótno, ciskasz w kąt nieudane, bezmyślnie marzysz o kolejnym, a mamony ci brak. Zmądrzejesz – nie zniszczysz, przeprosisz je z pokorną miną, ucałujesz zakurzoną powierzchnię i zmalujesz obraz. A co faktura, co że prześwit? To nie wolno inaczej, niż ci kazano?

Wstaję z martwych, wkładam malarskie łachy i śmierdzę. Nic z tego sobie nie robię, bo to cały proces: od myślenia, zdobycia środków, kombinowania, czasem łajdactwa, śmierdzenia, sięgnięcia po środki. Po to wszystko. I na co? Nie lepiej rozweselić się promilami? W sumie nie – myślę sobie – bo potem kac morderca, matka morderca i wszyscy ludzie z nie mniej cuchnącymi myślami niż mój oddech czy łachy malarskie.

Gdy jest tak źle, że nie da się wytrzymać i tylko skakanie z okna wydaje się jedyną racjonalną rzeczą, potykam się o stary, stwardniały pędzel, który jak trzon wskazuje mi kierunek. O tak, intuicja! Stara znajoma, która wszystkich ludzi odesłałaby w czarną dziurę, wyprosiła ten gatunek ze stacji Ziemia. Szczerze myślę, szczerze robię wszystko, a jak mam kłamać, wolę nie robić niczego. Czego nie robię, musi być to na „n” procent. Tak, by jak skończę, śmierdzieć, mieć poczucie sytości, lecz we własno-cudzym smrodzie z Intuicją za uchem nie da się wytrzymać za długo. Czasem szybciej, czasem wolniej, w jednym dniu myję się 10 razy, a w innym tylko raz. Nie czuję nic, nie mówię nic, to i nie robię nic.

Sztuka jest formą nałogu, hipokryzji – tyle razy rzucam malarstwo, ile kaprysów, emocji, zwątpień przewija się w mojej głowie za dnia. Za każdym dziełem kryje się historia, którą ci opowiadam, i nie będę ściemniać, że bez ciebie ona istnieje. To, co robię, robię dla ciebie, ale wszystkim mówię, że nie potrzeba mi odbiorcy, bo jestem taką samodzielną artystką,

„samą se”. Filtruję twój świat, poszukuję osobliwości osobowości, ale w tym pięknym, sterylnym świecie pseudointelektualne treści, teksty zasłaniają mi same dzieła. Wszystko musi wyglądać i zanim coś obejrzę, grube foldery, ulotki wytłuszczają mi cały sens wszystkiego w niczym „kawa na ławę”. Chwytliwe tematy są na topie, na czasie, w modzie – potępiam tę komercję, będąc jednocześnie jej konsumentką. Nieważne, bo ważne by się nazwało, sprzedało i poszło w świat.

Sam sobie człowiek-nałogowiec-artysta opowiada brzydkie historie do poduszki – w końcu na każdego przyjdzie kiedyś pora?!



Martyna Czech, *Rozłączenie*, olej, 2015

Czym jest dla mnie malarstwo?

TEKST:
Agata Bogacka

Malarstwo to farba na płótnie. Wszystko poza tym powstaje w głowie widza. Jakkolwiek zbyt prosto to nie zabrzmiałoby, zrozumienie tej definicji z punktu widzenia malarza jest drogą do wolności (dla widza jest kluczem do zrozumienia sztuki w ogóle). Oznacza, że mogę namalować absolutnie wszystko w dowolnym stylu i w dowolnej formie. Myślę, że dojście do tej definicji zajęło mi prawie połowę artystycznego życia. W ciągu pierwszych siedmiu lat, kiedy malowałam figuratywne, linearne obrazy, prawdopodobnie nie musiałam się nad tym zastanawiać. Ale z biegiem czasu, kiedy zaczęłam wszystko w swoim malarstwie zmieniać, musiałam tę definicję stworzyć dla własnych potrzeb. Głównie po to, żeby odpowiedzieć sobie (i innym) na pytanie: czy mogę wszystko zmienić, czy mi wolno? Zgodnie z tą definicją nie zmieniam niczego. Nakładam farbę na płótno. Zamalowuję centymetr po centymetrze. Z tej perspektywy nie odróżniam figuracji od abstrakcji. Centymetr kwadratowy może być fragmentem wszystkiego. Tworzę zbiory centymetrów kwadratowych.

Malarz nie musi przywiązywać się do stylu. To wy chcielibyście go do tego przywiązać, opisać go, przypisać do pewnej grupy, ogromnie upraszczając. Tymczasem styl jest tylko narzędziem, które się zmienia w zależności od potrzeby.

Nie ma czegoś takiego jak własny styl. Własny jest sposób patrzenia.

Po odzyskaniu wolności w malarstwie robię to, co chcę. Rozlewam farbę na płótnie albo wykreślam obrazy-mapy. A ponieważ nie obowiązują mnie żadne granice, przychodzi czas, że nie mogę skończyć żadnego obrazu. Im dłużej przemalowuję kolejne obrazy, tym częściej zadaję sobie pytanie: dlaczego obraz jest skończony? Po co? Czy dlatego, że obraz nie skończony, nie może być pokazywany, wystawiany? Obraz jest skończony na dziś, ale jutro lub za miesiąc może być punktem wyjścia. O takich etapach mówię. Czy dlatego że artysta, malarz żyje ze sztuki, obraz musi być skończony, żeby był sprzedany? W pracowni malarza widz pyta głównie o to, czy ten obraz jest skończony. Im więcej takich skończoności, tym lepiej. Najlepiej być fabryką obrazów. Co jeżeli moje obrazy się nie kończą?

Jeden z obrazów maluję od 2007 roku z założeniem, że dopiero sprzedaż przerwie proces przemalowywania go. Obraz zostaje sprzedany w 2011 roku.

Obraz się nie kończy i nie musi się kończyć. Podlega tylko pewnej decyzji, że od teraz będzie wyglądał

tak. W trakcie przemalowywania robiłam zdjęcia kolejnych etapów. Niektóre były bardzo dobre, ale zostały zastąpione kolejnymi. W wiecznym patrzeniu od nowa. To radykalny proces, nieodwracalny. Obraz psuje się od głowy – tak go wtedy nazwałam. W malarstwie najważniejszy jest proces. Ten, którego nikt nie zobaczy w galerii, w muzeum, na ścianie. Oglądacie czubek góry lodowej i wam się podoba. Malarstwo jest wypadkową niezliczonej liczby rzeczy.

Malowanie obrazu jest tym samym, co przemalowywanie go.

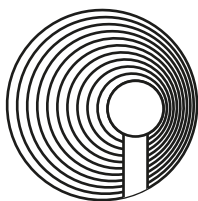
Zawsze buduję swoje obrazy jak rebusy. Dokładam kolejne elementy. Dziś w sposób trudniejszy niż kiedyś. Maluję pierwszy element, pół gradientowego koła na połowie płótna. Wygląda świetnie, ale ja pójdę dalej. Mijają tygodnie, a kompozycja jest tak skomplikowana do rozwiązania, że budzę się w nocy i po kilka razy oglądam w telefonie zdjęcie obrazu. Ten ledwo zaczęty mógłby być z powodzeniem obrazem skończonym. To tylko moja decyzja, ale jej nie podejmuję. Wracam do pracowni, wychodzę, wracam. W końcu z kimś się kłócę, wszystko się wali i nagle wpadam na to rozwiązanie jak na słup. Wraz z nowym obrazem szukam od nowa.

W malarstwie najważniejszy jest sposób patrzenia. Czyli sposób szukania. Artysta, który nie szuka, jest skończony (tu przynajmniej następuje jakiś koniec).



Agata Bogacka, *Kompozycja Portretowa 5* / *Portrait Composition 5*, 140 × 120 cm, akryl na płótnie, 2017

Malarz nie musi przywiązywać się do stylu. To wy chcielibyście go do tego przywiązać, opisać go, przypisać do pewnej grupy, ogromnie upraszczając.



Na dnie

TEKST: Wojciech Albiński

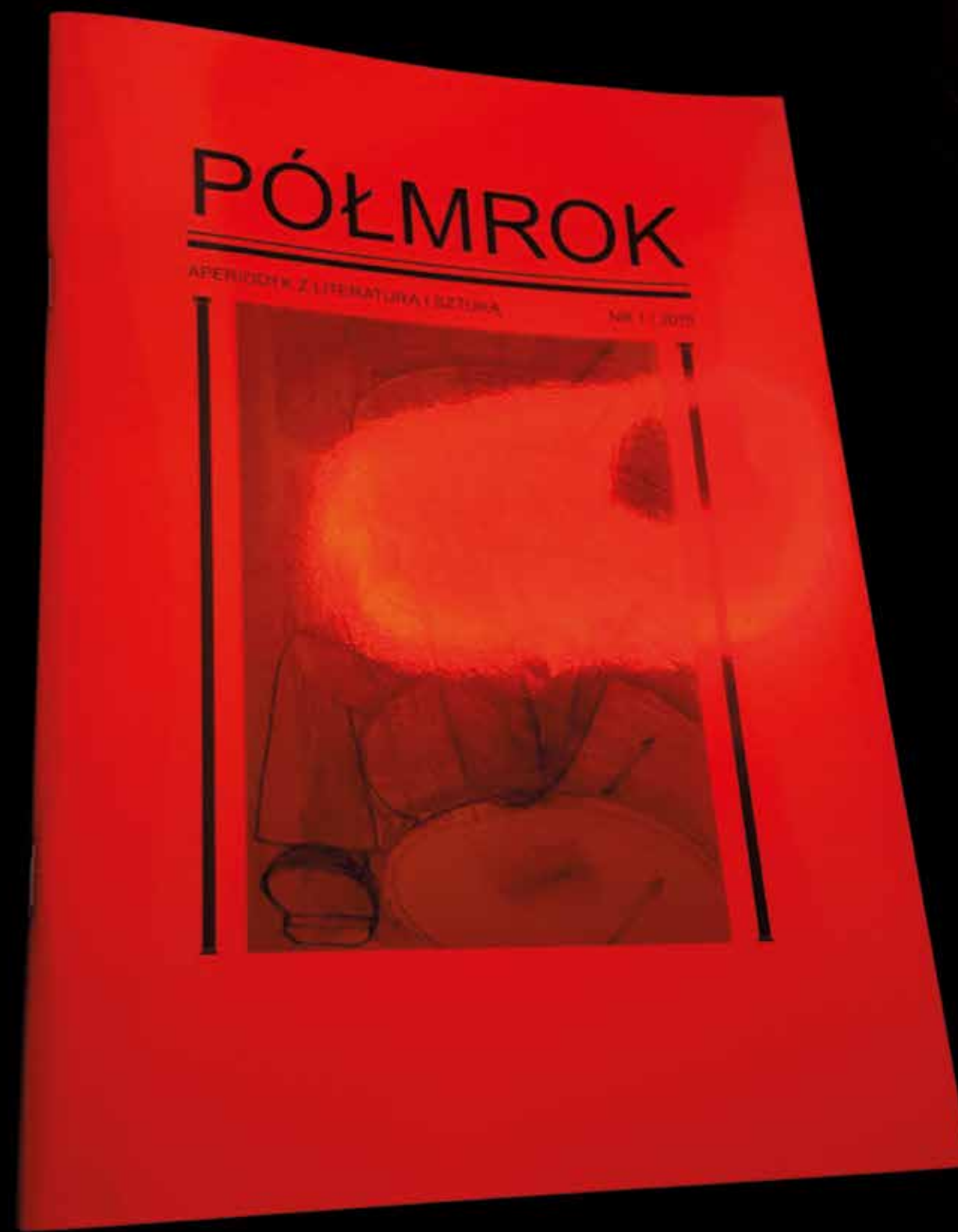
Zarysowany w „Półmroku” obraz pierwotnego narcyzmu da się rozszerzyć na cały nurt zmęczonych rzeczywistością, w którym dominują wycofanie, kontemplacja braku, apatyczność działań. Dadaizm, oniryzm. Ruiny rzeczywistości, nic konkretnego.

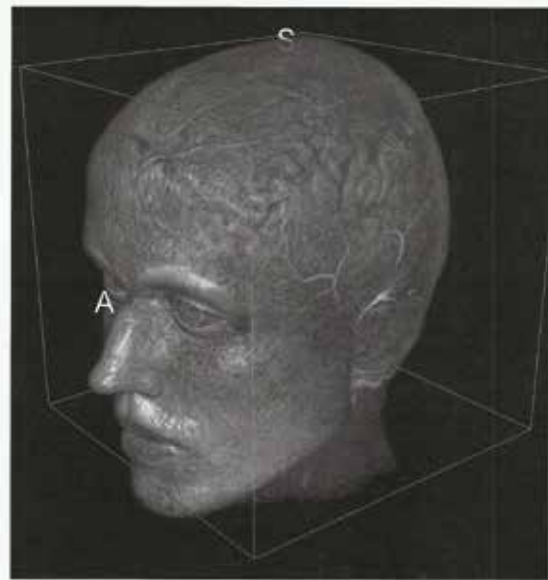
82 „Wysoce spójne, wysoce spójne”, należałoby pokiwać głową nie tylko przy oglądaniu kolejnych wystaw w Galerii Stereo, ale i podczas przeglądania kolejnych numerów „Półmroku”, zina wydawanego przez Galerię Stereo – „aperiodyku z literaturą i sztuką”, jak napisane jest na jego okładce. Kto o nim wie? Niewiele, a rzecz jest równie ciekawa jak sama Galeria Stereo (a dla mnie nawet bardziej).

Aperiodyk, periodyk, kwartalnik (bo różnie o sobie piszą) jest spójny z całą resztą tego, czym szermuje galeria, nie tylko w swym lekko nonszalanckim, a jednocześnie wypracowanym, minimalistycznym

stylu, ale także ze względu na zespół piszących i publikujących tam prace graficzne autorów. No i treści.

W kolejnych numerach pojawiają się kolejno: Piotr Bosacki, Tomasz Kowalski, Norman Leto, Gizela Mickiewicz, Mateusz Sadowski oraz Zuzanna Bartoszek, autorka opublikowanego niedawno tomiku wierszy *Niebieski dwór*, która odpowiada za projekt graficzny pisma. Redaktorem całości jest frontman poznańskiej grupy artystycznej Penerstwo i poniekąd Stereo – Wojciech Bąkowski – on także zamieszcza tam najwięcej materiałów, które ubarwiają całość układaną przez jego „redakcję”.





Dzień hipochondryka. Zafundowałem sobie rezonans głowy. 450 złotych, bez kontrastu. Dostajesz płytę dvd z setkami plasterków w formacie DICOM. Przy pomocy programu Slicer można poskładać to w widok gęstościowy. Ten tomograf z Otwocka potrafi stworzyć obraz o rozdzielczości milimetra sześciennego na вокsel. To najlepsza możliwa rozdzielczość w 2013 roku. Trzy tesle. Są jeszcze siedmioteslowe, ale to tylko do małych fragmentów ciała.

Norman Leto, fragment *Dnia hipochondryka* z drugiego numeru „Półmroku”, 2013

Swoista niegramatyczność i gmatwanina myśli w „Półmroku”, kolejnych snów przedstawianych przez Bosackiego, nawracających opisów stanów zdrowia Normana Leto (martwię się o niego) jest tylko spójnym wyrazem pewnego stanu ducha, który przedstawia nie tylko zin, ale może i całe Stereo, a nawet – to już trochę żartem, choć czemu nie, w końcu trzeba ambitnie pisać – pokolenie.

I teraz dlaczego wolę zina. Zawartość jest niby taka sama jak w Stereo, ale tym razem jest to lepiej wytłumaczone, klimat znany z galeryjnych sal zyskuje dzięki narracyjnej, papierowej aurze, a charakterystyczna dla Stereo intymność przeniesiona na papier wybrzmiewa, o dziwo, bardziej, może dlatego, że da się z nią zmierzyć w prywatnej refleksji. Słowem, jeśli ktoś omija Stereo, nie powinien unikać „Półmroku”.

Tu następuje akapit o sprzężeniach między pracą artystów wizualnych a pisanie, o współbrzmieniu tych dwóch sztuk i tym, że ostatecznie tak jak nowojorska szkoła malarska miała swoich poetów, tak nowojorska szkoła poezji miała swoich malarzy, i jesteśmy świadkami takiej udanej synestezji tutaj, nawet jeśli – tak jak Leto, Bąkowski czy Bosacki – robią to ci sami ludzie. Pozostaje oczywiście pytanie, czy plastycy umieją robić literaturę. Sam pisałem ten tekst po wszystkich kłótniach z okazji nagrody Nike dla Bronki Nowickiej, a redaguję już z wiedzą, że w Muzeum Sztuki Nowoczesnej będzie cała wystawa o tej relacji, ale i tak wiem, że wszyscy spoglądający w stronę piszących plastyków najpierw patrzą na przecinki, potem na powtórzenia wyrazów i zawsze pytają, czy to już grafomania, czy nie? Ale my się tym nie zajmujemy.

Pojęcie grafomanii jest dla purystów i niedoświadczonych pisarzy, którzy tak próbują się separować od uchodźców do państwa literatury, tu zaś nie powinny istnieć żadne mury. Swoista niegramatyczność i gmatwanina myśli w „Półmroku”, kolejnych snów przedstawianych przez Bosackiego, nawracających opisów stanów zdrowia Normana Leto (martwię się o niego) jest tylko spójnym wyrazem pewnego stanu ducha, który przedstawia nie tylko zin, ale może i całe Stereo, a nawet – to już trochę żartem, choć czemu nie, w końcu trzeba ambitnie pisać – pokolenie. Odkrywa się to nie bez wątpliwości, a nawet śmiechu, by po czasie ulec mu zupełnie. Dlaczego najpierw śmiech?

Każdy z trzech dotąd wydanych numerów prze studiowałem uważnie w drodze do Krakowa, gdzie jak wiadomo, na Rynku jest umieszczona, po drugiej stronie kościoła Mariackiego, a tuż obok wieży ratuszowej, rzeźba Igora Mitoraja. To duża metalowa głowa, otwarta tak, że można do niej wejść, spojrzeć przez oczy i poczuć się tak, jakby się w ogóle weszło do środka człowieka. Dzieci lubią do niej wchodzić.

Po wyjściu z pociągu spojrzałem na nią i od razu znalazłem podsumowanie wszystkiego, co jest zamieszczone w tychże zinach. Po pierwsze, nachalność – tego się nie da inaczej napisać – pewnej metafory, z której przez pierwsze dwa numery w żadnym chyba z wierszy nie rezygnuje Wojciech Bąkowski. Idzie ona (najpierw w mojej parafrazie), tak że no..., no że ulice to moje żyły, że ściana naprzeciw to ściana mojej czaszki, a powietrze to myśli – i teraz przykłady ze źródła: „Powstają we mnie prądy [...] Momentami tworzą komplety, nawet całe mieszkania” albo z innego numeru: „Ciemniej / zmieniam się w tunel” i tak dalej; świat staje się człowiekiem, człowiek światem, granic nie ma.

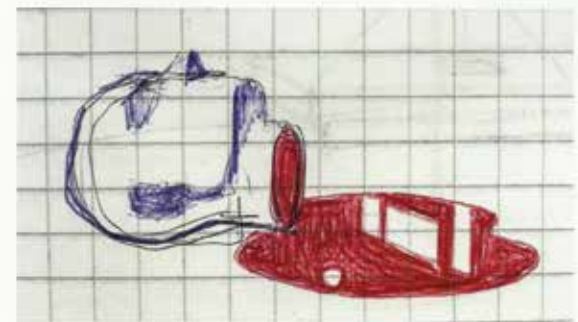
Cytatów z Bąkowskiego można podać więcej, jego poetyka przeszywa całość, pozostali autorzy nie tyle wtórują, co – jak w dobrze zestrojonym chórze – dodają swoje skale, ale ponieważ mamy do czynienia z pismem spójnym względem siebie, wszystko brzmi nadzwyczaj jednolicie. Bosacki w trzecim numerze pisze wprost: „...znika niejako granica między wnętrzem i zewnętrżnością; a na przekroczeniu tej granicy informacja zawsze traci”, Norman Leto dzieli się swoimi wrażeniami związanymi z rezonansem czaszki w podobny sposób, ewokując to zacieranie się granicy między światem a sobą, jakby jedno pochłaniało drugie. Stąd ten Mitoraj.

Jak tylko go zobaczyłem, od razu się uśmiełem. Przecież oni robią to samo! Głowa–ciało–świat. Ileż można jechać na tej metaforze? Może do Krakowa wystarczy, podpowiadałem złośliwie, ale wtedy też przyszło opamiętanie. Bo Mitorajem i Stereo, chcącym do takiej głowy wejść, kierują jednak zupełnie inne pobudki.

Mam nadzieję, że teraz zaczyna się ciekawsza część tekstu, a przynajmniej mniej ironiczna. Rzeźby Mitoraja, to rozpływanie się antyku w wielkomiejskim krajobrazie, melancholia starych bandaży na ich dudniących zakutych łbach jest niczym więcej niż (tu by się przydało jednak słowo grafomania) powtarzaniem nie tylko metafory, ale i przeżytej już straty, schematycznym odtwarzaniem. „Nie ma już człowieka, nie ma już klasycznej miary, nie ma, nie ma”, rozbrzmiewają Mitorajowe gorzkie żale i trwają jakoś od modernizmu, miast, maszyny i tak dalej.

♦
po basenie
jestem drzewem z pluszu
muszę zjeść hot-doga
z echem obiektu

wieczór
z czarnego szkła kolacyjnego
wepchnię mnie głęboko w sen
o zrośnięciu
ukochanych wnuków
w sercach zmarłych dziadków
będę pływał
jako piwojtuś



„KREW Z OKNEM”

Wojciech Bąkowski, wiersz i rysunek z cyklu *Ulica złotych uliczek* z trzeciego numeru „Półmroku”, 2015



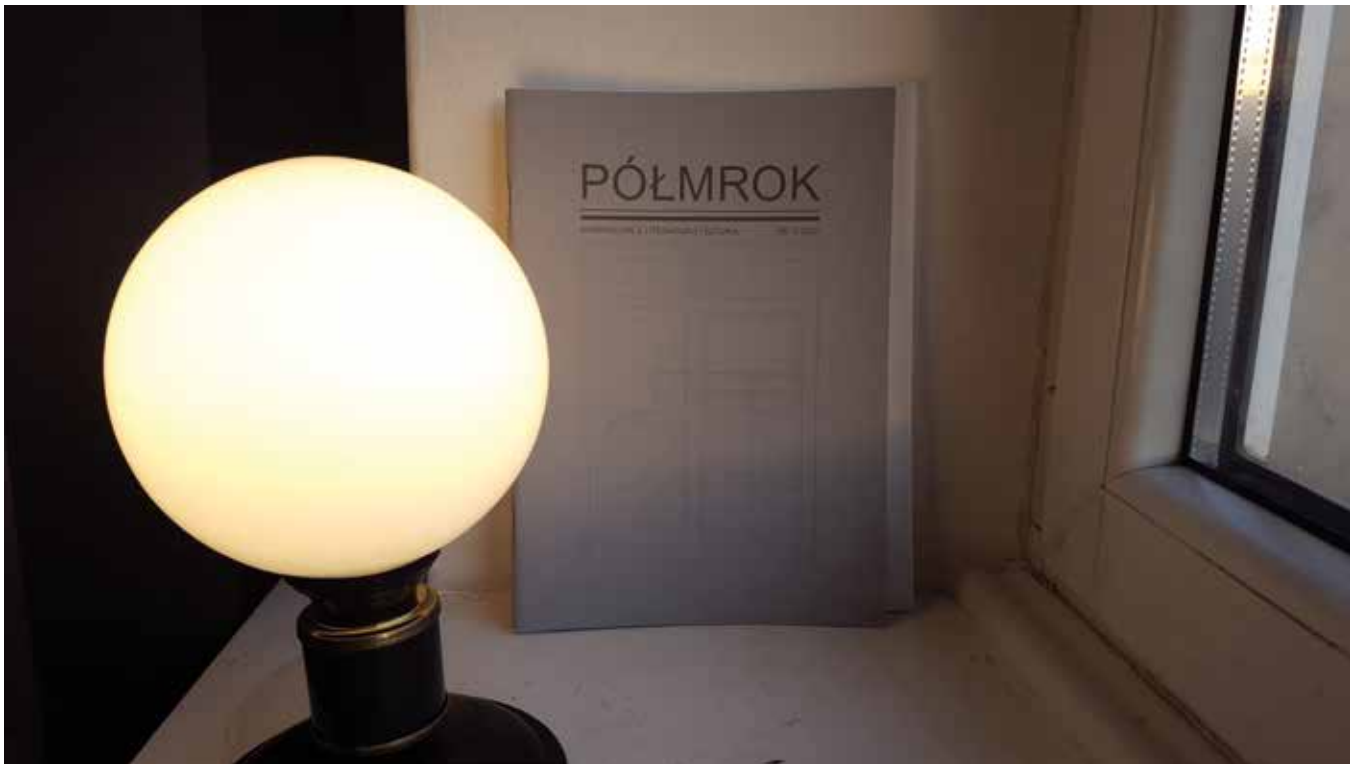
No, właśnie. To co w takim razie różni Mitoraja od „Półmroku”? Budowanie metafor podobne, diapazon i diagnoza też, weźmy tytuł pisma. „Półmrok”? Czy nie chodzi o koniec, o eliotowskich wydrążonych ludzi (zdjęcia czaszki Normana Leto w środku!) na chwilę przed tym, jak światło przejeżdżającego samochodu ostatecznie opuści pokój i wszystko znów wróci do niebytu?! Zgoda, ale tam, gdzie Mitoraj patrzy, a właściwie sztukuje spojrzenie w przeszłość, „redakcji” „Półmroku” można przypisać inne motywy. Po pierwsze, występuje niebagatelna różnica w użytych materiałach do pracy graficznych: tektury Sadowskiego, surowe szkice na fascynujących materiałach izolacyjnych Mickiewicz czy niemal dziecięce rysunki Bartoszek. Wszystkie te prace sytuują się na przeciwległym biegunie monumentalnego brązu. Nie ma jednak sensu pisać o rzeczach oczywistych – ta poezja i rysunki próbują wywołać w czytelniku uczucie silniejsze niż pokaz samych warsztatowych zdolności. Tam, gdzie Mitoraj smutno-radośnie skacze sobie po tysiącletniach, tu zaczyna się subtelniejsze przedstawienie.

Narcyzm w psychoanalizie to pierwotna faza rozwoju dziecka, kiedy nie rozróżnia ono jeszcze między sobą a światem, a obiekty, na które mogłaby zostać skierowana jego wola, jeszcze nie istnieją.

Czy nie przypomina to naszej metafory – świat – Bąkowski – Sadowski – Bosacki – Bartoszek, no i świat – Mitoraj? Wszystko jest w nich: lampa, tunel, mieszkanie, oni wszystkim. Ten obraz pierwotnego narcyzmu da się też rozszerzyć na cały nurt zmęczonych rzeczywistością, w którym dominują wycofanie, kontemplacja braku, apatyczność działań – poczytajcie „Półmrok”. Dadaizm, oniryzm. Ruiny rzeczywistości, nic konkretnego.

Tyle że tam, gdzie u Mitoraja jest zadekretowana strata, gdzie rzeźbiarz ze wszystkich sił próbuje wrócić do czasów, kiedy człowiek był miarą wszechrzeczy, zdrowia ludzkości (kto wie, czy kiedykolwiek istniejącego), ci z „Półmroku”, w autorskich wariantach niby robiąc to samo, przy użyciu tej samej metafory jedności człowieka – świata próbują nie tyle skoczyć w tył, do czegoś, co już nie wróci, co scalić człowieka ze światem, skalibrować na nowo. Dorosnąć. Wypowiadanie tej metafory jest przewrotnym podkreśleniem chęci odróżnienia się od świata, który nieustannie zasysa w narcystyczną jedność. Nie jest to cofanie się do dzieciństwa, Mitorajowego raję i nie jest to oczywiście modernistyczne wykrzykiwanie różnych nowych pomysłów. Jest to raczej konstatacja, że wraz z nowoczesnością człowiek się skończył, ale i jakaś próba scalenia myślącego,

Okladka pierwszego numeru „Półmroku”, 2012



Strony z pierwszego numeru „Półmroku”, 2012



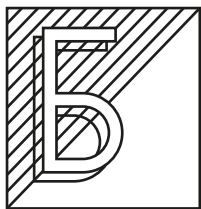
Zuzanna Bartoszek, fragment wiersza i rysunek z cyklu *Ścieżka czterech wierszy* z trzeciego numeru „Półmroku”, 2015

Tam, gdzie Mitoraj ze wszystkich sił próbuje wrócić do czasów, kiedy człowiek był miarą wszechrzeczy, zdrowia ludzkości, ci z „Półmroku”, w autorskich wariantach niby robiąc to samo, przy użyciu tej samej metafory jedności człowieka – świata próbują nie tyle skoczyć w tył, do czegoś, co już nie wróci, co scalić człowieka ze światem, skalibrować na nowo.

czującego nic z rzeczywistością. Antydada. *Wyswietlanie widzenia* – bo i taką pracę, kanoniczną dla tej galerii, miał kiedyś Bąkowski.

To poszukiwanie, obecne w każdym wierszu w „Półmroku”, w każdej fotografowanej pracy z filmu, tektury, rysunkach, delikatny ruch, by znaleźć granicę między sobą a rzeczywistością, na pewno nie jest zmęczeniem. To raczej cicha, przystająca do czasu próba znalezienia różnicy i miary w stosunku do świata, który nagle przejął wszystko – a przede wszystkim samego człowieka i jego odrębność. Tak widzę nie tylko to pismo, ale właśnie (co wcale mnie nie cieszy) całe pokolenie czujących coś jeszcze ludzi, odurzonych elektronicznymi opiatami, bzdetną i emocjonalną polityką, którzy gdy w końcu gaśnie światło, nie mają nic innego do podparcia własnego życia niż szmatka, stary film, wspomnienie snu, cień na ścianie czy co tam wyciągnąć z tego półmroku. Sam taki bywam, niespecjalnie to lubię, niespecjalnie lubię więc też Galerię Stereo, ale szanuję to, co udaje jej się zrobić. To jak próba zrozumienia topografii dna, na którym codziennie się budzimy. W porządku.





Artyści idą do sądu

Rok 2016 w sztuce białoruskiej

TEKST: Tania Arcimowicz

TŁUMACZENIE: Joanna Bernatowicz

Podczas gdy offowa scena ma się coraz lepiej, rytuały i ideologia oficjalnej kultury białoruskiej wyczerpały się i przestały działać. Być może już wkrótce obserwować będziemy nie tylko stagnację oficjalnej wersji kultury, ale i jej ostateczny upadek. Pytanie, co nastąpi potem i czy powstanie miejsce dla różnych wersji kultury, pozostaje otwarte.

Na Białorusi podział przestrzeni artystycznej na oficjalną, a więc zideologizowaną i podporządkowaną państwu, i nieoficjalną (alternatywną, opozycyjną wobec władzy) nadal pozostaje aktualny. Mimo że polityka państwa od lat się nie zmienia – inicjatywy nieoficjalnych kręgów artystycznych w najlepszym razie są całkowicie ignorowane – w ostatnim roku to właśnie w nieoficjalnym obiegu sztuki zachodziły najbardziej interesujące i różnorodne procesy, które włączają Białoruś w globalny kontekst.

Białoruscy artyści Andriej Durejka i Maksim Tymino, mieszkający od wielu lat w Niemczech, zostali kuratorami ambitnego projektu ZBOR. *Ruch współczesnej sztuki białoruskiej* (który jest główną inicjatywą niezależnej platformy Kalektar). W ramach tego działania w kijowskiej Izolyatsii po raz pierwszy wystawiano najlepszą białorską sztukę ostatnich dekad z nieoficjalnego obiegu. W CECH (ЦЭХ) po raz kolejny odbył się ambitny Miesiąc Fotografii w Mińsku. Przez kilka miesięcy w różnych miejscach



Aleksiej Koszkarow,
Guerra di torta (Bitwa na torty), 2003, wideo
z happeningu w Malkasten,
Düsseldorf, Niemcy.
© Aleksiej Koszkarow/
VG Bild-Kunst Bonn



Włodimir Cesler,
Brosza, 2008

Mińska i Brześcia można było obejrzeć wystawy: holenderskiego fotografa Roba Hornstry, *Stand BY* polskiego kolektywu Sputnik Photos, *Mity o przemianach* (*Fables of change*) Hody Afshar, Owena Leonga, Simona Harsenta, Raya Cooka, a także prace legendarnego białoruskiego fotografa Walerija Łobki. Szczególną uwagę przykuła grupa fotografików LĖD z Mińska: Maksim Dosko, Anna Lewankowa, Aleksiej Naumczik, Maksim Saryczau, Aleksandra Słodatowa, Aleksander Michałkowicz. Wszyscy oni zastąpili dzięki indywidualnej działalności, a w ramach wspólnej pracy przedstawili projekt *Przybrany refleks*, w którym sięgnęli po temat tożsamości postsowieckiej, w ostatnich latach szczególnie aktualny na Białorusi.

Galeria Sztuki Współczesnej „Ź” samodzielnie i we współpracy z innymi organizacjami pokazała w zeszłym roku wiele znaczących projektów, także międzynarodowych: *Wyznania* amerykańskiej artystki Candy Chang, projekt *Bioetyka* ukraińsko-niemieckiego artysty Aljoschy, *Labour in a single shot* Antje Ehmann i Haruna Farockiego i inne. Na szczególną uwagę zasługuje projekt *QAI/BY* polskiego artysty Karola Radziszewskiego (przy współudziale białoruskich artystów Aleksieja Łuniewa i Sergeja Shabohina), zakładający badanie i zebranie swego rodzaju archiwum białoruskiego ruchu queer. To pierwszy raz, kiedy białoruskie środowisko artystyczne zostało tak bezpośrednio

skonfrontowane z tematem społeczności LGBTQ. Na granicy z Litwą powstał ambitny projekt Artura Klinaua *Wioska Sztuki Kaptaruny*, którego celem jest stworzenie przestrzeni dla realizacji różnych inicjatyw artystycznych.

Chociaż 2016 rok na Białorusi został oficjalnie ogłoszony Rokiem Kultury, żaden z wymienionych projektów nie otrzymał żadnego wsparcia ze strony państwa. Co gorsza, inicjatywy artystyczne natrafiały na ekstremalnie niesprzyjające warunki, przez co ubiegły rok stał się jednym z najtrudniejszych i najbardziej upokarzających dla białoruskiej kultury.

Rok Kultury

Jeszcze w 2015 roku na Białorusi przyjęto ustawę o podatku „dla darmozjadów” (oficjalnie *Dekret nr 3. O zapobieganiu społecznemu pasożytnictwu*). Na mocy tego dokumentu obywatele mieszkający w kraju na stałe, którzy nie uczestniczą w finansowaniu wydatków publicznych albo uczestniczą mniej niż przez 183 dni kalendarzowe w roku, zobowiązani są do wniesienia opłaty w wysokości 20 kwot bazowych (łącznie około 250 dolarów). Do kategorii „darmozjadów” zaliczani są bezrobotni, gospodynie domowe i inne bezbronne grupy obywateli. A także artyści, którzy najczęściej nie są zatrudnieni na etacie. Z podatku zwolnieni są



Ruslan Waszkiewicz, *Rok kultury na Białorusi*, fot. Wolha Bubicz

członkowie oficjalnych związków twórców (stowarzyszeń projektantów, pisarzy, artystów plastyków) i posiadacze Certyfikatu Pracownika Twórczego, wydawanego przez specjalną komisję Ministerstwa Kultury Białorusi¹. Niemal połowie twórców, wśród nich wielu cieszących się uznaniem na polu międzynarodowym, nie udało się uzyskać takiego certyfikatu. W konsekwencji znaleźli się w warunkach praktycznie uniemożliwiających swobodną twórczość, ponieważ jak zauważyła filozofka Almira Ousmanowa, „nawet gdy traci się wolność, można pozostać artystą. Ale można być wolnym, ale już nie artystą, lecz kimś zupełnie innym”². Wokół tej sytuacji narosło wiele dyskusji i treści publicystycznych, w których podkreślano skalę absurdu, a także podawano w wątpliwość kompetencje komisji. Nie zmienia to faktu, że już pod koniec roku artyści i artystki zaczęli dostawać „listy szczęścia” od skarbowki, w których stwierdzano, że są osobami żyjącymi na koszt państwa.

Przypomnijmy, że cały ten proces zachodził pod hasłami Roku Kultury. Co prawda, mało kto się spodziewał, że przyniesie on konstruktywne rozwiązania, nawet nie dlatego że był typowym państwowym zleceniem.

Jeszcze w 2015 roku na Białorusi przyjęto ustawę o podatku „dla darmozjadów”. Do kategorii „darmozjadów” zaliczani są bezrobotni, gospodynie domowe i inne bezbronne grupy obywateli. A także artyści, którzy najczęściej nie są zatrudnieni na etacie.

¹ Tatiana Arcimowicz, *Białoruś: artysto, rejestruj się!*, „Dziennik Opinii” 2016, nr 160, <http://krytykapolityczna.pl/swiat/bialorus-artysto-rejestruj-sie/> [dostęp: 23.01.2017].
² Almira Ousmanowa, *Sankcyjanawanie wolnaje mastactwa?*, <http://partisanmag.by/?p=13383> [dostęp: 23.01.2017].



Antonina Słobodczikowa,
Ono tu jest, kadr z wideo, 2011



Aleksiej Kuniew, *Nic nie ma*, z serii *Black Market*, 2009

Oprócz conceptualnego sprzeciwu wobec konserwatywnych i zideologizowanych instytucji państwowych pewną tendencją stało się otwarte deklarowanie swojego stanowiska – nie w ramach projektu artystycznego czy poprzez działanie twórcze, lecz fizycznie, na poziomie politycznym i obywatelskim.

Wątpliwości budził sam organ wykonawczy, a więc Ministerstwo Kultury, które pozostaje jedną z najbardziej represyjnych instytucji na Białorusi. Nie wprowadzono w życie nawet najprostszych zmian, na przykład wycofania obowiązku uzyskiwania zaświadczeń o prawie do zorganizowania imprezy kulturalnej, który blokuje rozwój sceny niezależnej. Nie zostały podjęte także żadne działania w obronie praw pracowników kultury zarówno na poziomie ich statusu, jak i wynagrodzeń. Nie wiadomo nawet, czy powstał specjalny budżet na potrzeby większych wydarzeń kulturalnych, a jeśli tak, to na co został przeznaczony – na pracę komisji czy opracowanie Kodeksu Kultury, kolejnego absurdu dokumentu, który będzie uprzykrzał nam życie już w następnym roku? Bo nawet Międzynarodowy Festiwal Filmowy Listopad, który zwykle odbywa się dzięki wsparciu Ministerstwa Kultury, nie otrzymał pełnego dofinansowania, co zmusiło organizatorów do ograniczenia programu.

Hasło Roku Kultury przydało się tylko znanemu białoruskiemu artyście Rusłanowi Waszkiewiczowi, który już na początku roku odpowiedział na działania



Anna Sokotowa, *Czarny–Biały–Czarny. Manifest*, wideoperformans, 2012

Rok 2016 pokazał, że nie można mówić o jednej społeczności artystycznej w skali kraju. Środowisk jest wiele i różnią się między sobą.

państwa wystawą *Kanał Kultury* w Mińsku, a następnie wystawił w Witebsku suprematyczną operę, odwołując się do znanej opery futurystycznej *Zwycięstwo nad słońcem* napisanej na cześć Kazimierza Malewicza. Rok zakończył natomiast ambitnym spotkaniem integracyjnym artystów na stołecznym wysypisku śmieci, przez co wskazał niejako miejsce, które w gruncie rzeczy zajmuje dziś kultura w polityce państwa białoruskiego.

Jestem obywatelem

Oprócz conceptualnego sprzeciwu wobec konserwatywnych i zideologizowanych instytucji państwowych pewną tendencją stało się otwarte deklarowanie swojego stanowiska – nie w ramach projektu artystycznego czy poprzez działanie twórcze, lecz fizycznie, na poziomie politycznym i obywatelskim. Jesienią ubiegłego roku białoruski artysta Aliaksiej Talstou złożył w sądzie skargę, w której poruszył problem dostępu do informacji o wydatkowaniu środków publicznych na zakupy kolekcji Narodowego Centrum Sztuki

Współczesnej (wcześniej: Muzeum Sztuki Współczesnej). Artysta kładł nacisk właśnie na obywatelski element swojej inicjatywy: „Jestem obywatelem Białorusi, ale nie mogę otrzymać informacji na temat zakupionych prac [...]”. Wynika z tego, że zwykły obywatel pozbawiony jest jakiegokolwiek możliwości, aby dowiedzieć się, jak wygląda sytuacja zbiorów Narodowego Centrum Sztuki Współczesnej. Prawdopodobnie dotyczy to również innych instytucji tego typu”. Sąd oddalił skargę, argumentując, że inicjatywę artysty należy rozpatrywać wyłącznie w kategoriach performansu. Informacja o rozdysponowaniu środków w budżecie nie jest jawna z zasady i z tego względu ani Talstou, ani żaden inny obywatel nie może uzyskać do niej dostępu.

Z jednej strony, zgodnie z podejściem Jeffreya Alexandra, była to próba sprowadzenia gestu artysty do poziomu banalności, mająca na celu zniwelowanie jego politycznego wymiaru; jednak z drugiej strony w wyniku tego działania na pierwszy plan wysunął się właśnie polityczny potencjał działalności artystów, która wyszła poza ramy instytucjonalne, ale nie poprzez działania uliczne, lecz sądowe. To tendencja



Siarhiej Babareka,
Czerwony obiekt
architektoniczny, 1997

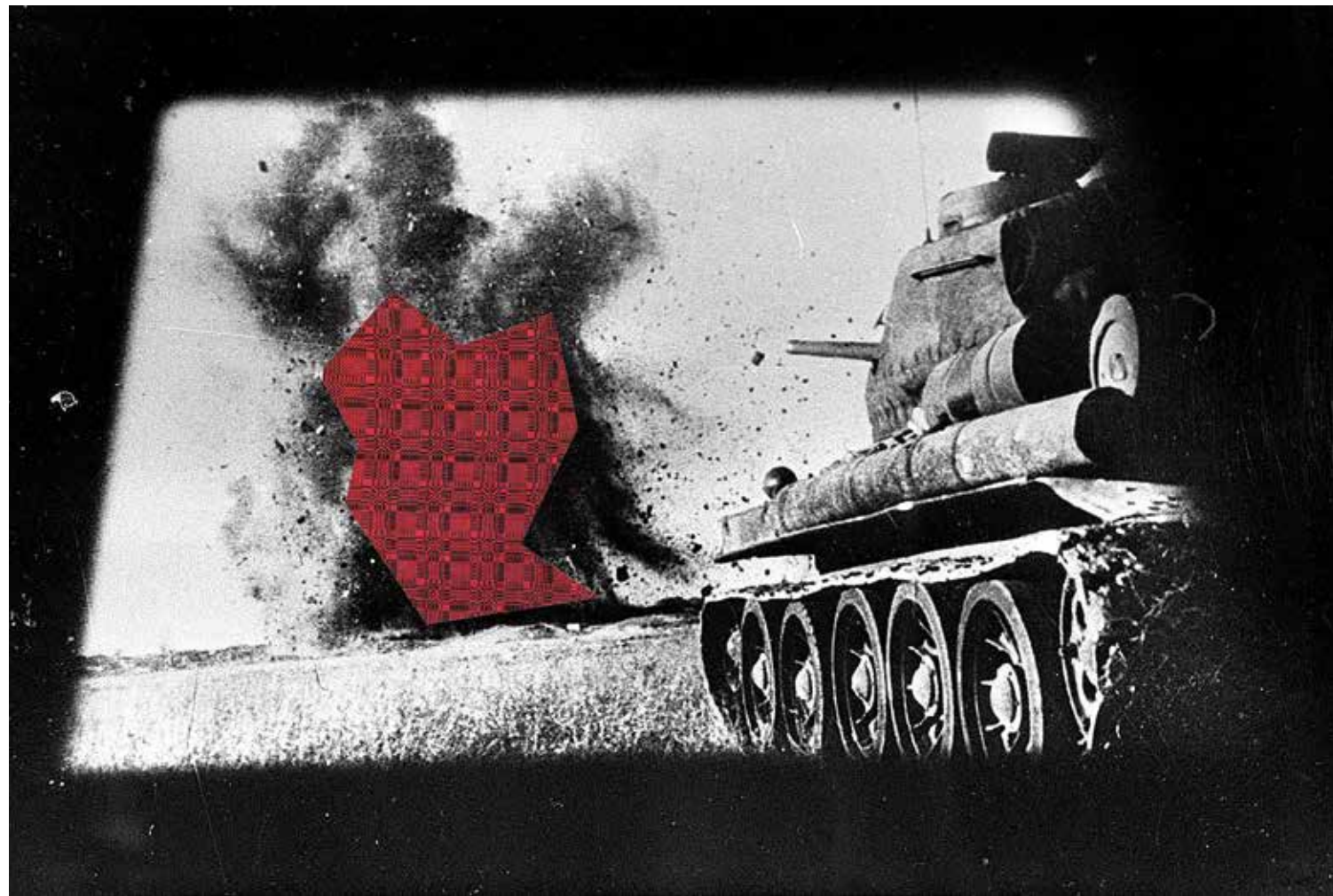
dobrze znana we współczesnym globalnym świecie. Wystarczy wspomnieć na przykład działania Mariny Napruszkińskiej z Białorusi, która od dłuższego czasu mieszka w Berlinie i w ostatnich kilku latach współpracuje z uchodźcami w ramach przedsięwzięcia *New Neighborhood//Moabit*. Właśnie z tym pomysłem, balansującym między sztuką a realnym działaniem, Napruszkińska uczestniczy w wielu międzynarodowych projektach. Jej prace znalazły się na warszawskiej wystawie *Postępi higieny*, której kuratorką była Anda Rotenberg (Zachęta, listopad 2014 roku).

Społeczności

Wszystkie te procesy doprowadziły do jeszcze jednej dyskusji, dotyczącej tym razem środowiska artystycznego. Ta sprawa w ostatnich latach coraz częściej dochodziła do głosu w nieoficjalnym obiegu artystycznym. Jeszcze kilka lat temu – w 2009 roku, gdy grupa białoruskich artystów i artystek otworzyła w Mińsku alternatywny pawilon Białorusi na 53. Biennale

w Wenecji na znak protestu przeciwko decyzji Ministerstwa Kultury, aby Białoruś po raz kolejny była nieobecna w Wenecji, albo w 2012 roku w kontekście większego przedsięwzięcia *Promień zera* poświęconego białoruskiej sztuce początku XXI wieku – wydawało się, że można mówić o środowisku jako skonsolidowanej grupie: istniało pewne „my”, siła występująca przeciw władzy, i „oni”, reprezentujący ideologię państwa białoruskiego. Rok 2016 radykalnie naruszył te granice i pokazał, że proste i dosłowne rozumienie, kim jesteśmy „my”, a kim są „oni”, nie jest już możliwe. I że w ogóle nie można mówić o jakiejś jednej społeczności artystycznej w skali kraju. Środowisk jest wiele i różnią się między sobą.

Dlaczego jest to w ogóle istotne? Wiadomo, że żadna przestrzeń nie jest w stanie zgromadzić wokół siebie nie tylko twórców, ale i publiczności. Tym większa jest potrzeba prowadzenia polityki otwartości, o czym często się zapomina, kultywując mit, że miłośnicy sztuki współczesnej należą do wąskiego grona wybrańców. Dlatego na przykład ważnym wydarzeniem kilka lat



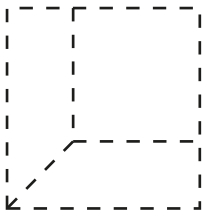
Andriej Liankiewicz,
Goodbye, Motherland,
fotografia z serii *Goodbye, Motherland*, 2011

temu było pojawienie się przestrzeni CECH, która stała się alternatywą wobec Galerii Sztuki Współczesnej „Ź” i wprowadziła na scenę kulturalną nowe nazwiska i nowe środowiska. W ubiegłym roku mapa takich przestrzeni znacznie się powiększyła. Powstały takie przestrzenie jak Korpus8 (a następnie Centrum Kultury Korpus), Wierch, galeria Dworek Sztuki w prywatnym mieszkaniu Wołhy Klip, Stołówka XYZ, wiele otwartych wydarzeń zorganizowali w swojej pracowni Michaił Gulin i Antonina Słobodczikowa. Każde z tych miejsc ma swoje cechy szczególne i, co istotne, swoją publiczność. Dochodziło w nich też do kłótni i skandali. Na przykład z powodu homofobicznej wypowiedzi jednego z właścicieli Wierchu niektóre osoby zrezygnowały ze współpracy z tym miejscem. Ale i to miało swoje dobre skutki: w przestrzeni publicznej przetoczyła się żywa dyskusja na temat etyki, solidarności, kolaboracji, strategii – a więc dla wszystkich stało się jasne, że nie wystarczy po prostu być, należy konsekwentnie budować politykę swoich działań. Sam fakt, że takie zapotrzebowanie pojawiło się w białoruskich

środowiskach artystycznych, najlepiej charakteryzuje zmianę i złożoność pojęcia społeczności w białoruskim kontekście.

Na nieoficjalnym, ale już niejednorodnym polu sztuki trwa rutynowa, codzienna praca, ale moim zdaniem wyszła ona poza banalny poziom. Najwyraźniej rytuały i ideologia oficjalnej kultury białoruskiej wyczerpały się i przestały działać. Być może już wkrótce obserwować będziemy nie tylko stagnację oficjalnej strony kultury, ale i jej ostateczny upadek. Pytanie, co nastąpi potem i czy powstanie miejsce dla różnych wariantów kultury, pozostaje otwarte. Celem nie jest przecieżyć zwycięstwo jakiejś jednej opcji, lecz takie działania, aby różne środowiska mogły swobodnie działać obok siebie i uczyć się wzajemnej tolerancji. Miejmy nadzieję, że 2017 rok przyniesie takie właśnie wyzwania.





Modelowanie Zagłady

Makiety krematoriów i obozów

TEKST I FOTOGRAFIE: Tomasz Łysak

Makiety komór gazowych, krematoriów lub topografii całego obozu to powtarzające się elementy wystaw w muzeach Holokaustu, jednak ich status jest niejasny: należy je traktować jako dzieła sztuki, groteskową pomoc dydaktyczną, przedstawienia architektury czy niecofające się przed niczym rekonstrukcje agonii ofiar?

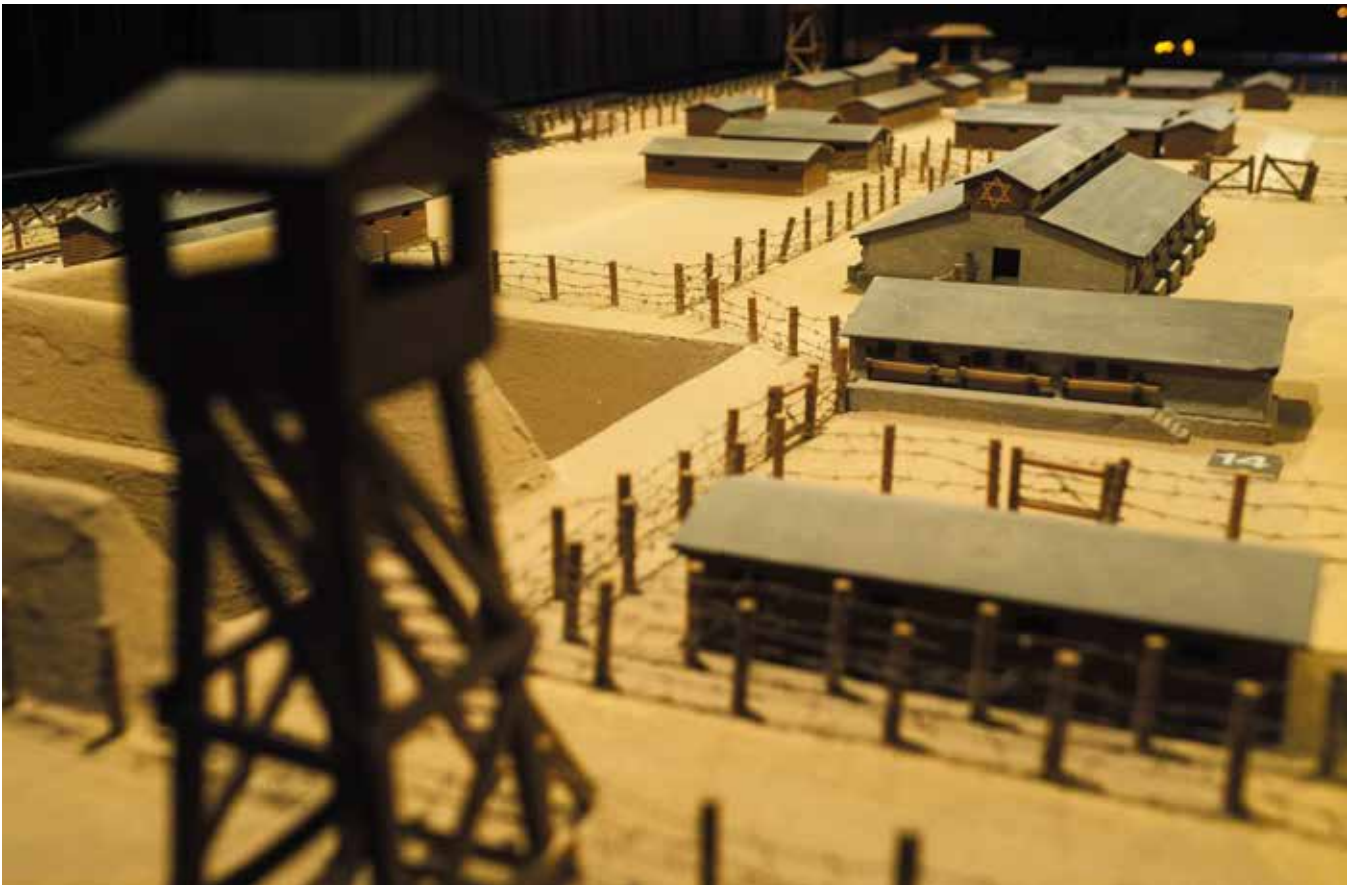
Makiety komór gazowych, krematoriów lub topografii całego obozu to powtarzające się elementy wystaw w muzeach Holokaustu. Choć niektóre modele to najczęściej oglądane reprezentacje Zagłady (miliony turystów rocznie w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau, Instytucie Yad Vashem w Jerozolimie czy w United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie), ich status jest niejasny: należy je traktować jako dzieła sztuki, groteskową pomoc dydaktyczną, przedstawienia architektury czy niecofające się przed niczym rekonstrukcje agonii ofiar? Nawet zwrot muzeów ku multimediom nie zagroził pozycji makiet i mimo przeprowadzonych w XXI wieku gruntownych zmian ekspozycji nie wpełniły modeli w najciemniejszy kąt muzealnych magazynów. Sięgają po nie nowo otwierane centra informacyjne w byłych obozach zagłady

(Treblinka i Bełżec), jak i amerykańskie muzea (na przykład Illinois Holocaust Museum and Education Center w Skokie z makietami krematorium V i Bełżca). Z czego wynika przywiązanie kuratorów tych wystaw do trójwymiarowych rekonstrukcji? Można domniemywać, że chodzi o doświadczenie naoczności, trudne do wyobrażenia w innym medium, na przykład w filmie czy fotografii. Trudniej też o psychiczną identyfikację z ofiarami niż w przypadku fotograficznych dokumentów. Bez wątpienia makiety są atrakcyjne wizualnie i zajmują centralne miejsce w narracjach muzealnych o uprzemysłowionym ludobójstwie. Podkreśleniu tych cech służy też punktowe oświetlenie, wydobywające eksponat z mroku spowijającego resztę ekspozycji.

Dwóch prekursorów tego gatunku wizualnej informacji o ludobójstwie dzieli zarówno życiorys, jak

Makieta Krematorium II Mirosława Stobierskiego, Instytut Yad Vashem





Model Treblinki Jankiela Wiernika, Muzeum Bojowników Getta

Z czego wynika przywiązanie kuratorów tych wystaw do trójwymiarowych rekonstrukcji? Można domniemywać, że chodzi o doświadczenie naoczności, trudne do wyobrażenia w innym medium, na przykład w filmie czy fotografii.

i ujęcie przestrzeni ludobójstwa. Mirosław Stobierski, autor modelu krematorium II w Birkenau, wiedzę o ostatnich chwilach więźniów zdobył na sali sądowej podczas procesu Rudolfa Hössa. Sam nie był więźniem obozu, wynajęto go do sporządzenia gipsowej makiety w 1947 roku (powstawała przez dwa lata, a Muzeum Auschwitz-Birkenau zakupiło ją w 1951 roku). Jankiel Wiernik pracował jako cieśla w obozie zagłady w Treblince, z której uciekł podczas buntu w sierpniu 1943 roku, zabijając ukraińskiego strażnika siekierą, swoim narzędziem pracy. Drewniana makietą obejmuje cały teren obozu zagłady, ogranicza się jednak do topografii i architektury, bez pokazywania postaci ludzkich. Stobierski i Wiernik przedstawiają przestrzenie zniszczone w czasie wojny w celu zatarcia śladów zbrodni. O ile architektura Treblinki zniknęła z powierzchni ziemi, w Birkenau zachował się układ topograficzny, jak i wiele budynków z wyjątkiem wysadzonych w powietrze krematoriów (IV zniszczyli więźniowie Sonderkommando 7 października 1944 roku, a resztę administracja obozu po zaniechaniu masowej eksterminacji niedługo później). Rekonstrukcja wybudowanego krematorium w Birkenau opierała się na



Krematorium II, Instytut Yad Vashem

zachowanych planach architektonicznych, rzut poziomy budynku nadal łatwo sprawdzić, mierząc ruiny. Wiernik zachował obraz obozu w pamięci, wypełniając lukę w dokumentacji. Jego praca to przykład trójwymiarowego świadectwa, które znacząco uzupełnia relację przekazaną w książce *Rok w Treblince*, opublikowanej po raz pierwszy w 1944 roku. Z zachowanego listu cieśli do historyka Bernarda Marka dowiadujemy się, że ostateczny kształt makiety odbiega od pierwotnego zamiaru, a rzemieślnik ubolewa, że zabrakło w niej postaci ludzkich. Na tym nie koniec – już w obozie Wiernik pragnął zrobić o nim film, nie wyjawia jednak, czy miał na myśli fabułę, czy dokument. Makietą wystawiana od 1959 roku w Muzeum Bojowników Getta (na terenie kibucu nieopodal Akko) to niepełne świadectwo, scenografia do dzieła filmowego, które nigdy nie powstało. Rola tego przedstawienia nie ograniczała się wyłącznie do edukacji historycznej młodych Izraelczyków (do tej pory obiekt zajmuje szczególne miejsce w ekspozycji, a niedawna renowacja wydobyła go spod grubej warstwy kurzu). Fotograficzna dokumentacja modelu posłużyła jako dowód podczas procesu Adolfa Eichmanna

w 1961 roku – Wiernik, wskazując na dwie sporych rozmiarów odbitki, zilustrował opowieść o przybyciu transportu: od wjazdu pociągu na fałszywą stację kolejową aż po pozbycie się zwłok. Świadek przyznał tam również, że opierał się na szkicu wykonanym tuż po ucieczce w 1943 roku. Makietą nie powstała jednak w żadnej skali, gdyż przyjęto szacunkowe wymiary. Za sprawą modelu Stobierskiego docieramy do jądra ciemności, tajemnicy ostatnich chwil ofiar i pracy Sonderkommando. Zaglądamy do rozbieralni, komory gazowej i krematorium niczym do wnętrza skomplikowanej pompy wystawionej na targach przemysłowych: wycinek fragmentów budynku ujawnia „przepływ” materiału ludzkiego na wzór przepływu cieczy przez układ hydrauliczny. Czym jest ta perspektywa „boskiego oka” w reprezentacji Zagłady? Po pierwsze, proces ludobójstwa staje się całkowicie przezroczysty, dostępny poznaniu. Po drugie, kluczowy moment Zagłady, a mianowicie fizyczne unicestwienie ofiar, podlega wizualnej reprezentacji. W końcu odsłania tajemnicę śmierci, skrywaną przed ofiarami przez prześladowców i niedostępną dla powojennych widzów ze względu na zniszczenie instalacji do zadawania śmierci.



Rampa w Birkenau,
Imperial War Museum w Londynie

Czym jest perspektywa „boskiego oka” w reprezentacji Zagłady? Po pierwsze, proces ludobójstwa staje się całkowicie przezroczysty, dostępny poznaniu. Po drugie, kluczowy moment Zagłady, a mianowicie fizyczne unicestwienie ofiar, podlega wizualnej reprezentacji. W końcu odsłania tajemnicę śmierci, skrywaną przed ofiarami przez prześladowców i niedostępną dla powojennych widzów ze względu na zniszczenie instalacji do zadawania śmierci.

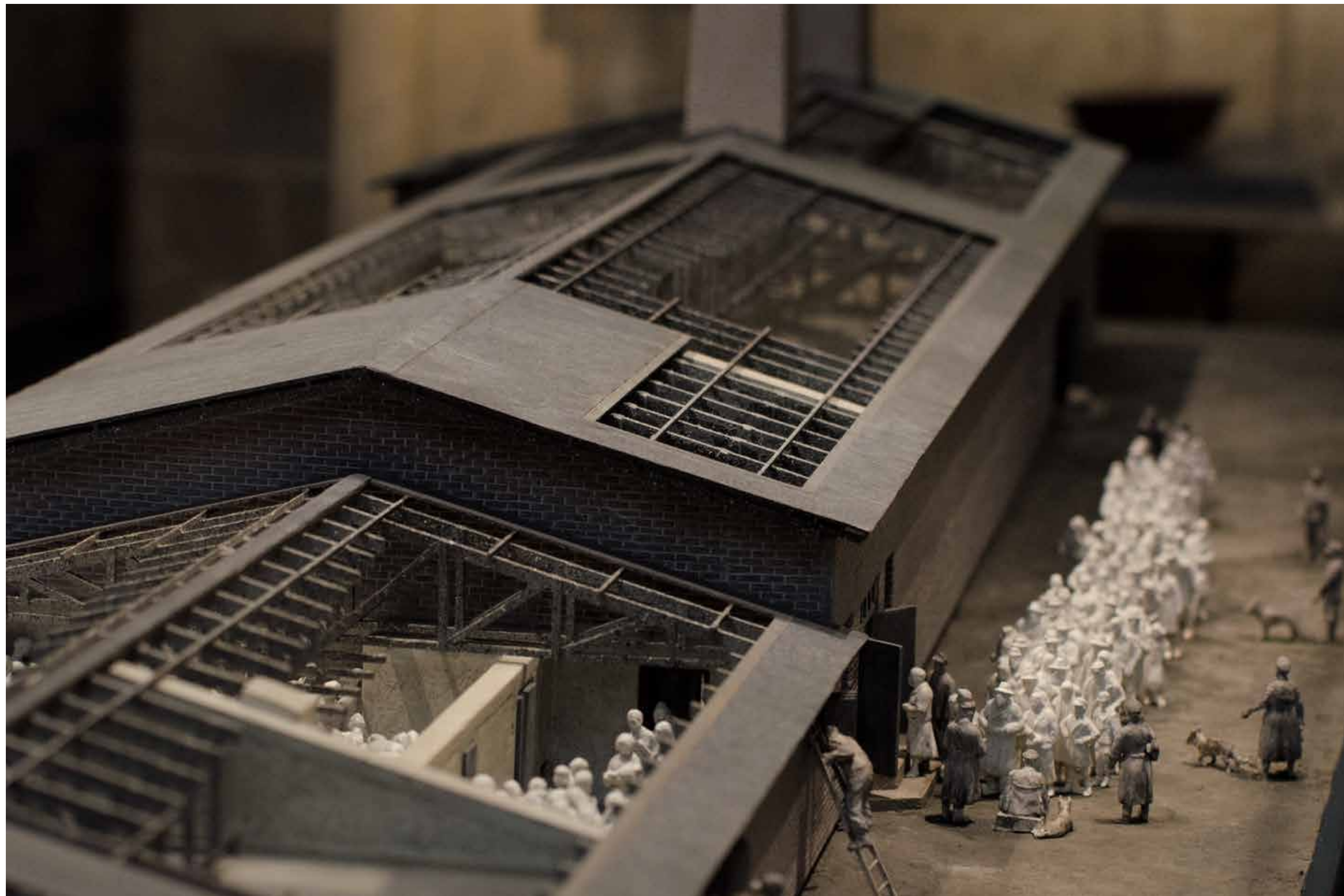
Paradoksalnie Claude Lanzmann, reżyser monumentalnego dokumentu *Shoah* (1985), nieugięty wróg archiwalnych przedstawień ludobójstwa i orędownik otoczenia Holokaustu ochronnym pierścieniem ognia, sfilmował makietę, ilustrując kluczowe świadectwo Filipa Müllera, byłego więźnia Sonderkommando i autora nieprzełożonej dotychczas na polski relacji o trzech latach pracy w krematoriach. Ta decyzja to potwierdzenie mojej intuicji o radykalnie odmiennym charakterze dowodów fotograficznych, rekonstrukcji z wykorzystaniem aktorów i gipsowej rzeźby.

W odróżnieniu od scenograficznego modelu Wiernika u Stobierskiego doszukiwałbym się filmowej sceny z zastrzeżeniem, że chodzi o rzeźbiarski odpowiednik montażu filmowego (następujące po sobie wydarzenia przedstawiono jednocześnie). Gipsowy model z postaciami ludzkimi ma zarówno cechy wizualnej narracji/świadectwa, jak i abstrakcji. Na makiecie Stobierskiego nie znajdujemy śladów losu konkretnych osób, lecz scenariusz typowego transportu. Dlatego ta makietę to raczej conceptualny model niż konkretna reprezentacja. Dlaczego odtworzono krematorium II? Wraz z bliźniaczym krematorium III było szczytem technologii masowego uśmiercania i spopielenia zwłok (w porównaniu z mniej wydajnymi i awaryjnymi krematoriami IV i V). Biel makiety przywołuje skojarzenia z Kazimierzem Malewiczem, który według Johna Gage’a (*Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*) wiązał ją z nieskończonością i abstrakcją. Biały jest również gips, z którego wykonano makietę.

Miękki podczas formowania zastyga i staje się kruchy, „kamienieje” niczym ofiary zatrzymane w momencie agonii. Wiernik posłużył się drewnem, gdyż to z niego wzniesiono obóz w Treblince. Na archiwalnych zdjęciach dokumentujących powstawanie modelu były więzien rzeźbi dłutem, jako że zmieniona skala „wznoszonych” budynków wymusiła zmianę używanych narzędzi. Następnie wszystkie elementy pomalowano na realistyczne kolory. Kolejną różnicą między dziełami Stobierskiego i Wiernika jest ich orientacja w przestrzeni. W tym względzie oglądanie makiety krematorium w Birkenau przypomina raczej obcowanie z fotografią, nie można przejść „za model”, schowany zresztą w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau za szybą. Model Wiernika można obejść dookoła, bez ograniczeń zmieniając perspektywę patrzenia i w wyobraźni wypełniając trójwymiarową scenografię postaciami z obozu. Dostępu do modelu bronią metalowe pręty – nie jest to jednak stuprocentowa ochrona, gdyż na krawędziach brakuje drobnych elementów, które zniknęły najpewniej w kieszeni zwiedzających.

Krytyk fotografii Henry Bond (w książce *Lacan at the Scene*) przyrównuje sceny zbrodni uwiecznione przez brytyjskich śledczych w latach 50. i 60. do planu filmowego, na którym nic nie dzieje się przypadkiem, lecz odgrywany jest wcześniejszy scenariusz. Słowu „scena” brakuje znaczeniowej precyzji: w psychoanalizie chodzi o „scenę traumy”, w policyjnym dochodzeniu o „scenę zbrodni”, zaś sztuka filmowa odwołuje się nieraz do obu tych znaczeń. W krematoriach ofiary, oprawcy, strażnicy i więźniowie odgrywali kilka wcześniej ustalonych scenariuszy, rzadko zdając się na improwizację. Tym samym makietę przypomina scenariusz filmowy, z zaznaczeniem najważniejszych etapów procesu ludobójstwa. Ostatnie chwile ofiar, brutalność lub obojętność strażników i praca Sonderkommando przynależą do opisu sceny zbrodni, którą Stobierski przeniósł z zeznań na sali sądowej na muzealny eksponat.

Jaką żywotność mają koncepcje zaproponowane przez Wiernika i Stobierskiego? Model krematorium II powstał jeszcze trzy razy: dla United States Holocaust Memorial Museum w Waszyngtonie (1993), Niemieckiego Muzeum Historycznego w Berlinie (1995) i Instytutu Yad Vashem (2005). Kolejne wykonania nie są kopiami, gdyż gipsowe rzeźby za każdym razem powstają w nowych formach. W późniejszych wersjach (wykonanych wraz z synem Jackiem lub tylko przez niego) korygowano pewne faktograficzne nieścisłości odkryte przez historyków. Imperial War Museum w Londynie



Krematorium V,
Illinois Holocaust Museum
and Education Center
w Skokie

W krematoriach ofiary, oprawcy, strażnicy i więźniowie odgrywali kilka wcześniej ustalonych scenariuszy, rzadko zdając się na improwizację. Tym samym makieta przypomina scenariusz filmowy, z zaznaczeniem najważniejszych etapów procesu ludobójstwa.

(wystawę o Holokauście otwarto w 2001 roku) wybrało inną metodę, zaproszony przez zespół kuratorski artysta Jerry Gudah połączył cechy wcześniejszych makiet: tłum na rampie kolejowej w Birkenau to ludzie, którzy dopiero co przyjechali w transporcie. Gipsowa, olbrzymich rozmiarów makieta pokazuje okazały wycinek obozu zagłady: od ikonicznej bramy aż po budynek krematorium (uzupełnieniem wizualnej narracji są fragmenty świadectw na zapętłonej ścieżce audio); nie zaglądamy tutaj do wnętrza budynków, zaś obserwacja losu ofiar kończy się na stopniach rozbieralni. Gudah wśród źródeł inspiracji wymienia fotografie z albumu Auschwitz (czyli fotoreportażu z przybycia transportu węgierskich Żydów w maju lub w czerwcu 1944 roku, wykonanego przez esesmana z Erkennungsdiens – biura zajmującego się między innymi fotograficzną rejestracją więźniów). Jak się wydaje, makieta odpowiadałaby oczekiwaniom Wiernika, a figurki nowo przybyłych pokazują nie tylko natychmiastową eksterminację, ale i odroczonej śmierć w obozie. Zwiedzający przechodzą wzdłuż makiety od bramy wjazdowej, śledząc poszczególne etapy transportu. Rozmiary makiety wykluczają zresztą dostrzeżenie wszystkich szczegółów bez fizycznej zmiany perspektywy.

Inaczej przestrzeń wewnątrz i wokół krematorium V interpretuje Jeff Wrona, autor modelu dla Illinois Holocaust Museum and Education Center w Skokie w stanie Illinois. „Otwarcie” budynku daje wgląd w poszczególne etapy eksterminacji (przedstawione również w tym samym czasie), budynek i postacie pomalowano jednak na realistyczne kolory, z wyjątkiem figurek ofiar. Co charakterystyczne, zmieniła się technika wykonania: zamiast cyzelowanych jedna po drugiej figurek Wrona użył gotowych zestawów dla modelarzy, w razie potrzeby zmieniając ich formę. Tak stało się w przypadku ofiar w komorze gazowej: nagie figurki z tworzywa sztucznego podgrzano, tworząc kilka powtarzających się „klastrów”. Stosunkowo niewielki model można obejść dookoła, a przed nadmierną ciekawością zwiedzających chroni go gablota z pleksi. Ten sam materiał wykorzystano, aby stworzyć

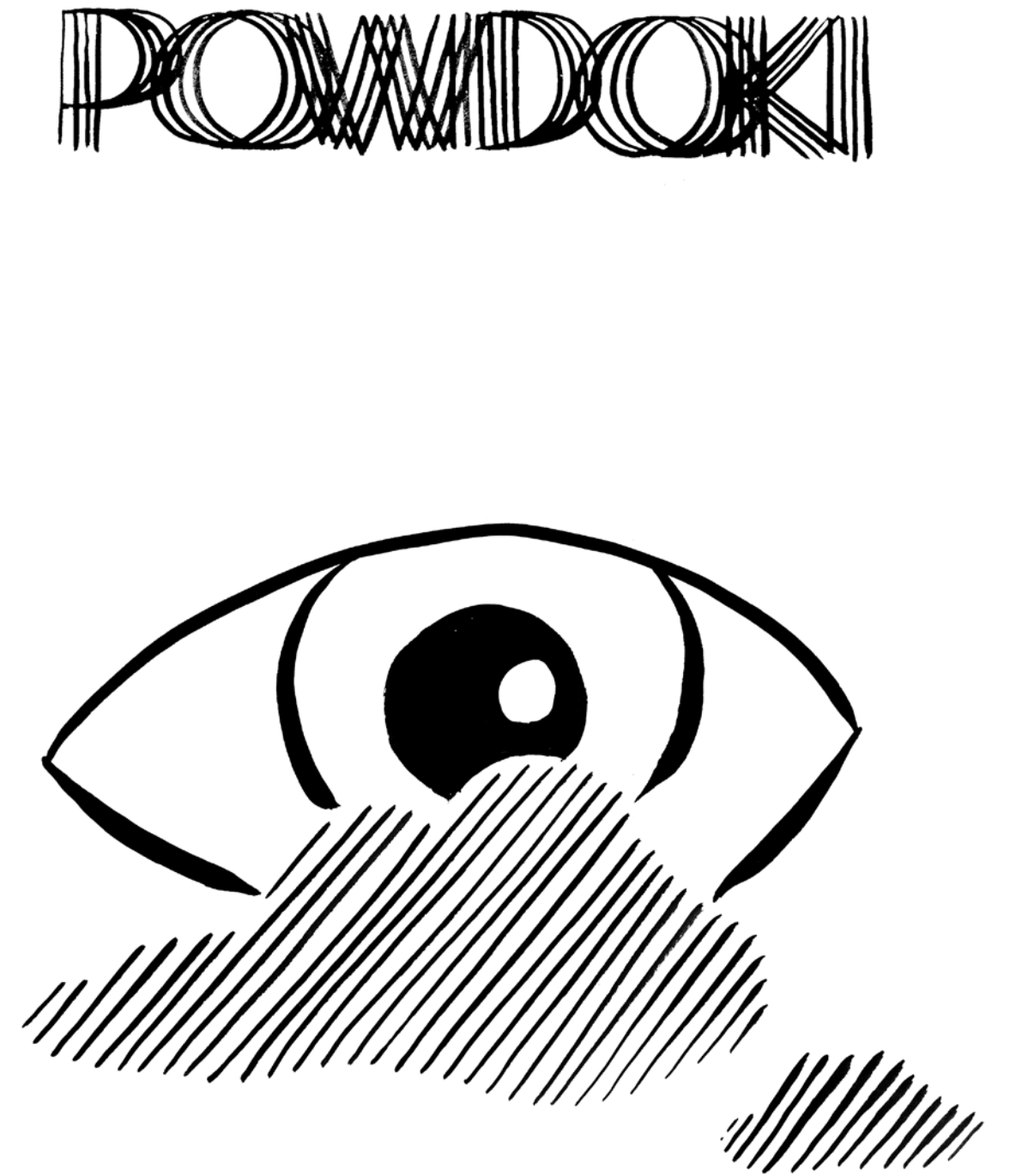
wrażenie, że patrzymy do wnętrza komory gazowej wypełnionej cyklonem B. Wypiaszkowanie powierzchni nadało jej mleczny odcień, ten zabieg zrywa jednak z realizmem przedstawienia, gdyż gaz trujący był bezwonny i przezroczysty. Chociaż wszystkie powyższe modele powstały, aby unaocznić przestrzenie i proces ludobójstwa, różnią się podejściem do rekonstrukcji. Pierwszym wykonawcom pozostawiono więcej swobody, współcześni realizują wizję kuratorów i historyków. Bez wątplenia poszczególne modele różnią się wielkością, co podyktowane jest rozmiarami rekonstruowanej przestrzeni, nie pozostaje jednak bez wpływu na postrzeganie szczegółów.

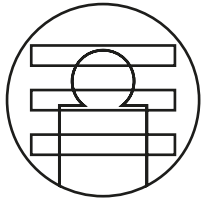
Rekonstrukcja celów tych przedstawień i metod ich produkcji nie wyczerpuje mojego zainteresowania tematem. Zdjęcia ilustrujące niniejszy tekst to wycinek projektu fotograficznego, którego celem jest rejestracja makiet w kolekcjach muzealnych. Fotografowanie odbywa się w zastanych warunkach oświetleniowych, niejednokrotnie w godzinach otwarcia muzeum dla zwiedzających. W większości instytucji zabroniono fotografowania ekspozycji i wymaga ono specjalnego pozwolenia. Nie chodzi przede wszystkim o udokumentowanie makiety w przestrzeni muzealnej, istotniejsze jest ciasne kadrowanie, wydobywające poszczególne elementy wizualnej narracji lub źródła inspiracji, takie jak archiwalne fotografie. Oglądane z konkretnego miejsca makiety oferują metakomentarz do historii obozu, totalitaryzmu i Zagłady. Nie da się ukryć, że pewne ujęcia są trudne do wykonania/odtworzenia ze względu na przestrzenną organizację ekspozycji. Także środki chroniące obiekty przed zwiedzającymi, takie jak szyby, obudowy z pleksi czy metalowe pręty, wyznaczają ramy fotografowania. Tym niemniej same makiety zdają się sugerować pewne kadry: relacje między budynkami w przypadku Treblinki u Wiernika, wzajemne położenie uczestników dramatu na rampie w Birkenau i techniczną perspektywę u Stobierskiego. Fotografując, poddaję się tym sugestiom lub wybieram nie do końca oczywiste kadry.

Dziękuję następującym osobom za pomoc: Evelin Akherman (Muzeum Bojowników Getta), Anat Kutner (Yad Vashem), Emily Peirson-Webber (Imperial War Museum) oraz personelowi Illinois Holocaust Museum and Education Center w Skokie. Wszystkie fotografie za pozwoleniem odpowiednich instytucji.









***Powidoki* Andrzeja Wajdy** **Hołd Strzemińskiemu,** **hołd postawie oporu**

TEKST: Luiza Nader

Powidoki Andrzeja Wajdy można rozpatrywać jako dar pamięci o Władysławie Strzemińskim obecnym w tym konkretnym odłamku historii. Zarazem w szerszym horyzoncie to film o wadze indywidualnej odmowy, egzystencjalnej, podmiotowej i politycznej roli, jaką w czasach totalitaryzmu pełnią sztuka, nauka, edukacja, wybory estetyczne i teoretyczne.



Patrząc na jakikolwiek przedmiot, otrzymujemy jego odbicie w oku. Działanie padającego światła wywołuje na siatkówce odpowiednie procesy chemiczne, których przebieg trwa dłużej. W chwili, gdy przestajemy patrzeć na dany przedmiot i przenosimy spojrzenie gdzie indziej – pozostaje w oku powidok przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie, lecz przeciwnym zabarwieniu (wskutek procesów regeneracyjnych zachodzących w oku).

Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*

„*Biologizm. Gdy z człowieka wybito ostatnią resztkę jego splugawionego człowieczeństwa – staje się on biologią trwania, jak trwa, bezmyślny i bezmowy cały świat trwania, ta sama biologia jest w oku, jakie wycieka krwią i w deskach podłogi, na jakie ono wycieka powaloną głową gumami bezmyślnych razów, w deskach, jakie tak blisko w oku wyciągnięte gałęzie żyłami sosen, wykrzywionych stękiem zakrzywionych paznokci, bo tylko ziemia jest tą ostatnią, gdzie odpoczynek w kamienie bruku wciśniętych nóg godzinami daremnego oczekiwania wpatrzonych oczu, bo tęsknota jest niczym wpatrywaniem godzinami na murem powaloną, rozbitą, stłuczoną głową.*”

Władysław Strzemiński, fragment powojennej niedokończonej powieści

„Nasza przyszłość nigdy nie była bardziej nieprzewidywalna, nigdy nie byliśmy tak bardzo uzależnieni od sił politycznych, którym nie można ufać, że będą postępowały z wymaganiami zdrowego rozsądku i własnego interesu – sił, które oceniane za pomocą norm minionych stuleci zdają się wcielać czyste szaleństwo”, zauważała latem 1950 roku Hannah Arendt. Dalej we wstępie do pierwszego wydania *Korzeni totalitaryzmu* filozofka odnotowywała, że współczesny jej czas tuż po wojnie określany jest przez chaos, poczucie wykorzenienia i bezdomności oraz doświadczenie podstawowe – własnej bezsilności. To moment oczekiwania na trzecią wojnę światową, znaczony przez galopujący rozkład tego, co znane i czemu udało się jakimś cudem przetrwać. „Ta chwila oczekiwania podobna jest do ciszy – pisała Arendt – która nastaje, kiedy gaśnie wszelka nadzieja”¹.

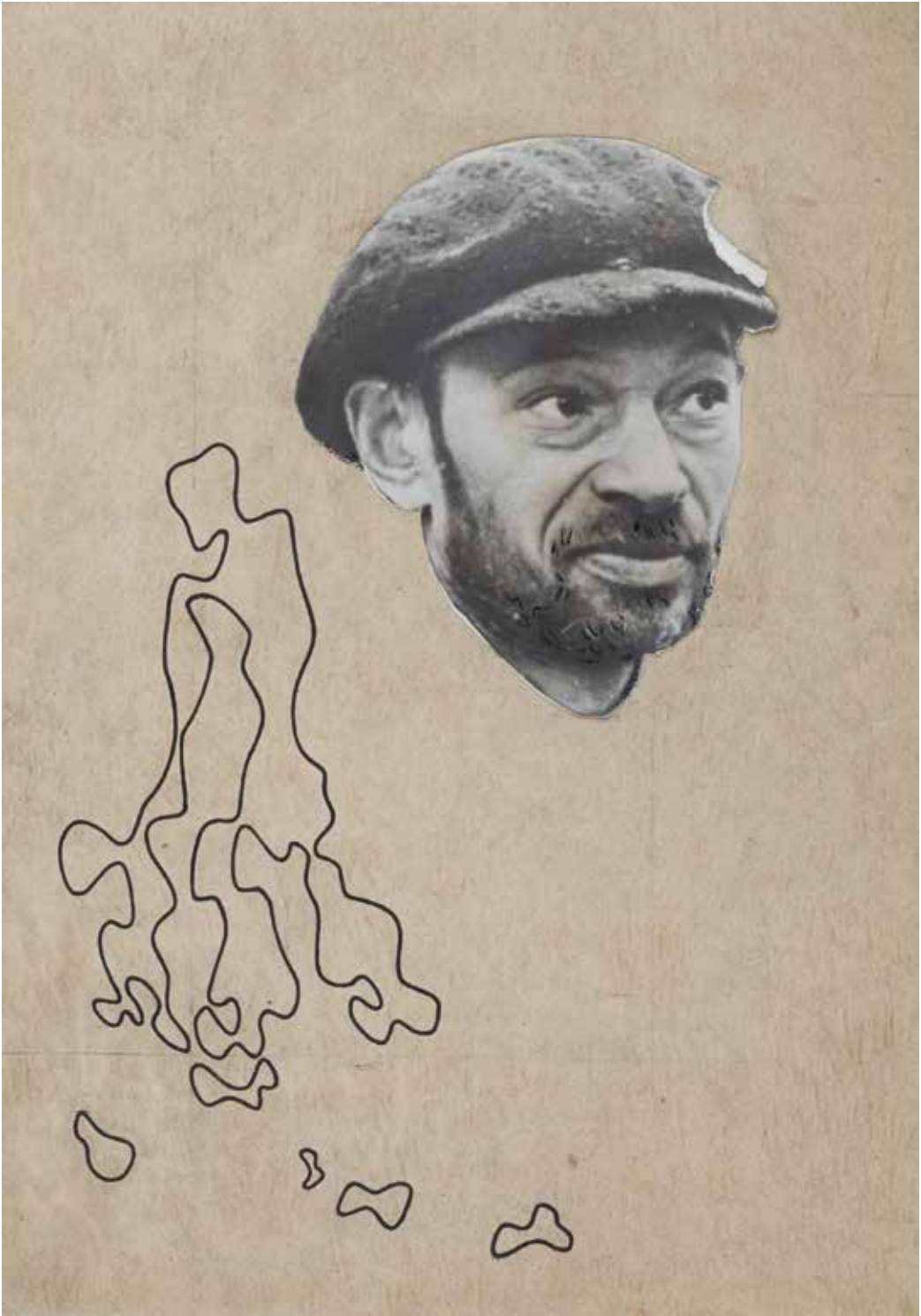
Właśnie temu ułamkowi historii, współczesnemu dziełu Arendt, poświęcony jest ostatni film Andrzeja Wajdy – *Powidoki* (2016). Jego akcja toczy się od końca grudnia 1948 do końca grudnia 1952 roku, a jego bohaterem Wajda uczynił jednego z fundatorów polskiej i międzynarodowej awangardy, wybitnego artystę i teoretyka, męża Katarzyny Kobro – Władysława Strzemińskiego.

Choć artysta uznany jest przez historię sztuki zarówno w jej lokalnym, jak i globalnym wydaniu za twórcę kanonicznego, to ani jego twórczość, ani jego zawiła i skomplikowana biografia nie zostały w sposób satysfakcjonujący rozpoznane. Pełno w niej niedopowiedzeń, znaków zapytania, znamy ją przede wszystkim ze wspomnień wydanych pod koniec lat 80. i na początku lat 90. córki artysty – Niki Strzemińskiej², które włączają przede wszystkim pracę pamięci i postpamięci ze wszystkimi jej mechanizmami:

przypominaniem i zapominaniem, kodowaniem i dekodowaniem, interpretacją, naznaczeniem wstecznym czy w końcu wyparciem³. Biografia Strzemińskiego posiada kilkanaście przynajmniej wątków nadających się na sensacyjny materiał filmowy. Strzemiński jako oficer saperów brał udział w pierwszej wojnie światowej, z której powrócił jako strzęp człowieka – stracił część lewej ręki, prawej nogi, w jednym oku zostało mu jedynie poczucie światła; po 1917 roku zaangażował się w budowę rewolucyjnej sztuki i kultury w Rosji, z której około 1922 roku (wraz z Katarzyną Kobro) uciekł, przedostając się przez zieloną granicę do Polski. W Polsce budował ruch awangardowy, a jego aktywna twórczość i działalność artystyczna oraz organizacyjna łączyła się z wszelkimi antagonizmami ideologicznymi i politycznymi w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Zaraz po wybuchu drugiej wojny światowej przedostał się wraz z rodziną na Kresy – jednak niedługo potem ZSRR napadł na Polskę (o tym dramatycznym okresie życia Strzemińskiego wiemy chyba najmniej). W maju 1940 roku wrócił wraz z rodziną, pod zmienionym nazwiskiem, do przynależącej do Kraju Warty Łodzi, w której mieściło się Litzmannstadt Ghetto. Świadectwo cierpienia i śmierci Żydów Strzemiński dał w obecnym w filmie Wajdy cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, który – tworzony w czasie powojennych pogromów w Polsce – był zarazem wyrazem empatii i politycznego, jednostkowego protestu. Kolejny złożony wątek doświadczenia biograficznego Strzemińskiego stanowi dłuгоletni życiowy i artystyczny związek z wybitną rzeźbiarką – Katarzyną Kobro, zakończony spektakularnym rozpadem, wyniszczającym procesem dotyczącym sprawowania opieki na dzieckiem i nienawiścią⁴.

Andrzej Wajda wybrał jednak moment również dla niego, jak sądzę, biograficznie istotny – czas „utwierdzania władzy ludowej”, na „ubitej ziemi”, kiedy rany po katastrofie wojny i Zagłady są nadal otwarte, przemoc, strach i śmierć nie tylko są żywe w pamięci, ale nadal towarzyszą codziennemu funkcjonowaniu, tworzy się pamięć, kiedy to początkowo nic nie jest przesądzone, a po krótkim czasie nic nie wydaje się już możliwe. Zaryzykuję twierdzenie, że tytułowe *Powidoki*, których definicja zaczerpnięta z *Teorii widzenia* Strzemińskiego wypełnia pierwsze minuty filmu, to powidoki samego reżysera – ucieleśniona pamięć wizualna, która pierwotne zdarzenie głęboko pochłonięte przez percepcję poddaje jednak transformacji⁵. Film można zatem rozpatrywać jako dar pamięci o Władysławie Strzemińskim obecnym w tym konkretnym odłamku historii. Zarazem w szerszym horyzoncie dotyczy on pewnej

Tytułowe *Powidoki*, których definicja zaczerpnięta z *Teorii widzenia* Strzemińskiego wypełnia pierwsze minuty filmu, to powidoki samego reżysera – ucieleśniona pamięć wizualna, która pierwotne zdarzenie głęboko pochłonięte przez percepcję poddaje jednak transformacji.



Władysław Strzemiński, *Śladem istnienia* z cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*, collage (fotografia), 1945, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie

¹ Hannah Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, tłum. Daniel Grinberg, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 9.

² Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Scholar, Warszawa 1991.

³ Na temat pamięci zob. na przykład Zofia Rosińska, *Doświadczenie mnemiczne, czyli fenomen pamięci według Zygmunta Freuda*, [w:] też, *Ruch myśli. Teksty trochę filozoficzne*, Eneteia, Warszawa 2012.

⁴ Na temat biografii Władysława Strzemińskiego zob. między innymi: Zenobia Karnicka, *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] *Władysław Strzemiński. W setną rocznicę urodzin*, red. Jadwiga Janik, Zenobia Karnicka, Janina Ładnowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1994, s. 61–93; Nika Strzemińska, dz. cyt.; Iwona Luba, Ewa Paulina Wawer, *Władysław Strzemiński i Wielka Wojna*, „Rocznik Historii Sztuki”, tom XL, Polska Akademia Nauk 2015, s. 93–117.

⁵ Paweł Mościcki pisał o powidoku jako o formie granicznej między percepcją a pamięcią, tenże, *Zdążyć poniewczasie. Strzemińskiego potyczki z historią*, [w:] *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 315.

radykalnej, choć równie trudnej do uchwycenia i opisanie postawy oporu. To film o wadze indywidualnej odmowy, egzystencjalnej, podmiotowej i politycznej roli, jaką w czasach totalitaryzmu pełnią sztuka, nauka, edukacja, wybory estetyczne i teoretyczne.

Film *Powidoki* nie jest konstrukcją dokumentalną. Bazuje jednak na mocno wyselekcjonowanych faktach potwierdzonych przez dokumenty archiwalne, takich jak na przykład wyrzucenie Strzemińskiego z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych ze skutkiem natychmiastowym w 1950 roku; zniszczenie przez łódzki Związek Polskich Artystów Plastyków mozaiki *Wzysk kolonialny* w grudniu 1952 roku; stopniowe odbieranie wszelkich uprawnień, w końcu śmierć Strzemińskiego powodowana zarówno gruźlicą, jak i skrajnym fizycznym wycieńczeniem. Film odnosi się także do pamięci córki oraz przekazów studentów Strzemińskiego wskazujących na przykład ogromną charyzmę artysty jako wykładowcy, jego znakomite relacje ze studentami czy chorobliwą awersję do Katarzyny Kobro. Mocno czerpie również z pism samego artysty, a dokładnie z *Teorii widzenia*, wydanej pośmiertnie w 1958 roku dzięki staraniom Juliana Przybosia i studentów z kręgu Strzemińskiego. Na potrzeby filmu wydarzenia z życia Strzemińskiego w dużym stopniu zostały jednak sfabularyzowane i ufikcyjnione.

Co więcej, chciałabym podkreślić, że film Wajdy jest znakomity, pomimo wielu mializn i słabości. Słaba

ważnego tekstu. Wielką siłą filmu, jego ogniskiem, jest mistrzowska gra Bogusława Lindy w roli głównego bohatera: awangardowego malarza, coraz mocniej zamykanego w kręgu niemożności, beznadziei, konformizmu, a w końcu – niemożliwości fizycznego przetrwania.

Film zbudowany jest raczej z narracyjnych sekwencji niż na podstawie linearnej akcji (scenariusz: Andrzej Mularczyk). Przede wszystkim jednak tworzą go wyraziste obrazy (dzięki współpracy Andrzeja Wajdy ze znakomitą operatorem Pawłem Edelmanem), które jak tytułowe powidoki osiadają na siatkówce oka, drażnią pamięć, wyzwalają fale niekontrolowanego, wzbierającego poruszenia. *Powidoki* oddziałują przede wszystkim obrazami, których przestrzeń i kolorystyka, połączona z brawurową, choć wyciszoną, pozbawioną efekciarstwa grą Bogusława Lindy, określa afektywny poziom filmu, ogromnej intensywności osiągniętej pomimo wszelkich mializn filmowej narracji i gry aktorów drugoplanowych. Najbardziej zapadły mi w pamięć trzy obrazy. Pierwszy to plener w Nowej Rudzie, na którym Strzemiński tworzył swoje słynne rysunki łączące reprezentację obserwowanych fenomenów z reakcją fizjologiczną i emocjonalną obserwującego: otwarta przestrzeń, soczyste kolory, słońce, ruch, śmiech, radość, turlanie się ze zbocza wzgórza. To otwierająca się, niezdeterminowana przyszłość i jej niezmierzone możliwości. Druga scena, najmocniejsza od strony

Powidoki oddziałują przede wszystkim obrazami, których przestrzeń i kolorystyka, połączona z brawurową, choć wyciszoną, pozbawioną efekciarstwa grą Bogusława Lindy, określa afektywny poziom filmu, ogromnej intensywności osiągniętej pomimo wszelkich mializn filmowej narracji i gry aktorów drugoplanowych.

dramaturgia, sztywne dialogi, kompletnie niepgłębiony wątek miłosny, a jednocześnie niemal całkowite wyparcie z narracji filmowej Katarzyny Kobro (która pojawia się albo w narracjach dziecka, albo jako trup), szkolna gra drugoplanowych aktorów – wady *Powidoków* długo można by wymieniać. Obok całkowitego wymazania Katarzyny Kobro, której postać wzmocniłaby i skomplikowała scenariusz, niezwykle przykry był brak transpozycji na współczesny język mówiony *Teorii widzenia*. Nie było dobrym pomysłem cytowanie całych akapitów tego niesłuchanie hermetycznego tekstu, który (pomimo słabego stylu i męczącego, niezrozumiałego dziś języka) jest jedną z najbardziej porywających i profetycznych wizji człowieka, funkcji myślenia i widzenia oraz sztuki ostatnich 70 lat. Zupełnie nie rozumiem, dlaczego nie sparafrazowano tego

wizualnej i afektywnej, to obraz czerwonej płachty z portretem Stalina zakrywającej okno, światło, słońce i niebo w mieszkaniu artysty. Portret wodza zacięcia krwistą czerwienią biel zagruntowanego płótna, uniemożliwiając ukończenie obrazu, mistrzowsko budując atmosferę stopniowego, wszechogarniającego uwięzienia i narastającego śmiertelnego zagrożenia. Ostatni obraz to scena, w której dominują odcienie ziemi i szarości: zrujnowany człowiek, wystawiony w swojej fizycznej słabości i egzystencjalnym upokorzeniu na pokaz w witrynie sklepowej, dosłownie upadający i zrównany ze sklepowymi manekinami. Scena ta nie bez powodu kojarzy się między innymi z obrazami egzekucji i rozstrzeleń, pokawałkowanych martwych ciał innego malarza, współczesnego, choć dużo młodszego od Strzemińskiego – Andrzeja Wróblewskiego. Tu jednak

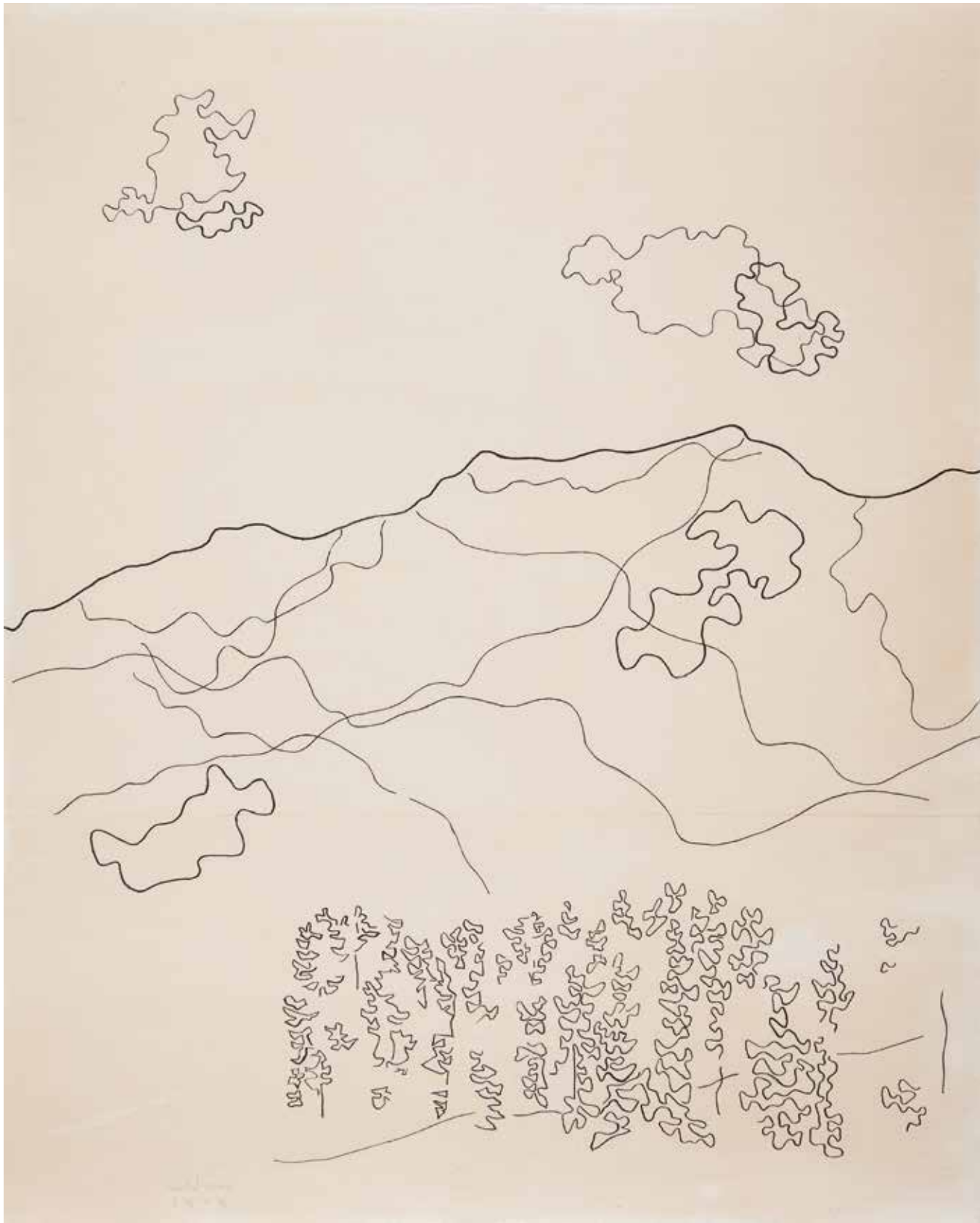


Władysław Strzemiński w rozmowie ze studentami WSSP, Łódź 1946, z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi

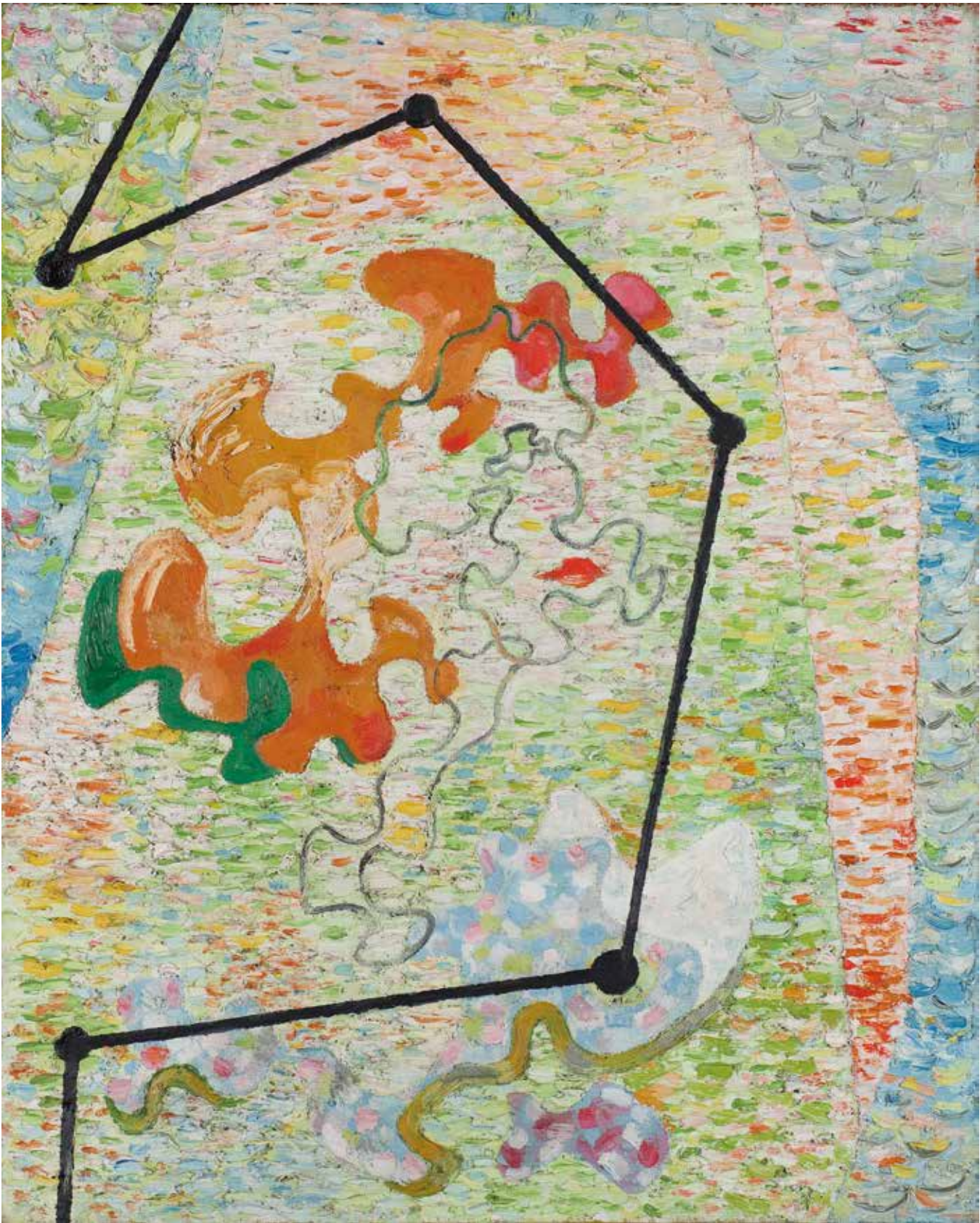
jako widzowie znajdujemy się jakby wewnątrz przedstawienia, patrząc na inny obraz nakreślony przez Andrzeja Wajdę i Pawła Edelmiana – przechodniów obojętnych wobec bólu, poniżenia i rozpaczny innego. To obraz indyferencji świata, który trwa. Czy nie jest to nasze lustrzane odbicie? Wizualna konstrukcja *Powidoków* buduje na temat dynamiki i atmosfery socrealizmu i stalinizmu w Polsce niezwykle cenną wiedzę – jestem przekonana, że filmowe obrazy z *Powidoków* zamieszkają w pamięci wielu widzów.

Jednocześnie Strzemiński Andrzeja Wajdy to człowiek nie tyle pomnikowy, co w jakimś sensie skamieniały, nieludzki, pozaludzki. Zasklepiiony w nienawiści do żony, niezdolny do podjęcia wyzwania miłości, niesprawdzający się w funkcji ani męża, ani kochanka, ani ojca, profesor abnegat. Do rzeczywistości przywraca go tylko sztuka, wykład, proces malowania, rozmowa ze studentami, wystawa, działanie na rzecz sztuki. Przemawiając właśnie na rzecz autonomii formy, Strzemiński ujawnia się jako parezjasta – publicznie głosi

Przemawiając na rzecz autonomii formy, Strzemiński ujawnia się jako parezjasta – publicznie głosi swoją prawdę, narażając się na ryzyko utraty pracy, zdrowia, życia.



Władysław Strzemiński, *Pejzaż z Bierutowic*,
50 x 40,5 cm, tusz na papierze, 1949,
z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi



Władysław Strzemiński, *Rudowłosa*, 1949,
z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi



Władysław Strzemiński wśród studentów Szkoły Filmowej w Łodzi, 1948, z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi

swoją prawdę, narażając się na ryzyko utraty pracy, zdrowia, życia. Ściera się jednak z retoryką władzy, która przekłada się na realną siłę, biurokratyczną i fizyczną przemoc, sprowadzającą jednostkę do rangi „nagiego życia” (jak opisywał ją Agamben), „biologicznego trwania” (jak określał tę formę istnienia Strzemiński).

W dużej mierze jednak oczywiście Władysław Strzemiński jako bohater Wajdy musiał zostać wymyślony. Jest fikcją nie tylko dlatego, że każdy obraz filmowy, każde dzieło sztuki (ujmując rzecz najprościej) jest pewną konstrukcją, splotem wartości referencyjnej i wyobrażeniowej, która może (lecz nie musi) rodzić efekt realności i posiadać wobec rzeczywistości wartość świadectwa, niezawierającą się jednak w jej wierności faktograficznej. Musi być fikcją również z innej przyczyny. Jak wspominałam, biografia Strzemińskiego nie należy do dobrze przebadanych. Otacza ją nadal atmosfera plotki, nawet skandalu (przemoc wobec Katarzyny Kobro). To, co jednak o Strzemińskim ze wszystkich strzępów relacji wiadomo, daje przesłanki, by odebrać jego kolejne artystyczne i życiowe decyzje nie tylko jak pojedyncze akty odmowy, ale również jak gesty specyficznego, rozdrobnionego oporu. Jak zauważa w swym znakomitym tekście Michał Herer, teoria owych niezbornych aktów sprzeciwu „samotnych i pełzających”, historia owych indywidualnych gestów abnegacji (*ab-negatio* – odmowa) odwrotnie niż wielka

tradycja obywatelskiego zaangażowania pozostaje nienapisana⁶. Tam, gdzie pojawia się władza, powtarza za Michele Foucaultem Michał Herer, tam pojawiają się również liczne, zdywersyfikowane, zróżnicowane punkty oporu. Punkty te, zauważa dalej autor, tworzą etos nieprzynależności, a zarazem stawania się podmiotu. Najwięcej do zaoferowania ma tutaj literatura, ponieważ „człowiek, który odmawia, jest – jeśli to możliwe – jeszcze bardziej niepozorny, jego życie jeszcze mniej spektakularne. Dlatego też, by zaistnieć w dyskursie, musiał zostać zmyślony”⁷. Oczywiście ani biografia Strzemińskiego, ani sam artysta nie pasuje do figury *everymana*, nie można mu też odmówić spektakularności. Jednak Herer w filozofii Foucaulta oraz Gilles’a Deleuze’a zauważa coś, co wydaje mi się decydujące dla myślenia o historii, władzy, oporze i splatającej się z nimi sztuce. Wypisywanie się z relacji władzy to ucieczka, a zarazem zdrada społecznych rubryk, konwenansów, praw, procesów segmentacji i tak dalej. Akt odmowy to „stawanie się niepostrzeżalnym”, co prowadzi „nieuchronnie do zatracenia”, ale zarazem do „stawania się” podmiotu⁸.

Strzemiński w filmie Wajdy nosi wszelkie cechy takiego właśnie bohatera. Jego opór nie jest oporem politycznym, choć z każdą chwilą właśnie taki się staje. W kolejnych sekwencjach filmu stykamy się z gestami odmowy, które również od strony etycznej

i emocjonalnej stają się coraz bardziej problematyczne: od przeciwstawienia się doktrynie socrealizmu podczas przesłuchania przez funkcjonariusza UB, poprzez otwarty protest w trakcie publicznego spotkania w PWSSP z ministrem Włodzimierzem Sokorskim, po odmowę (za cenę trwania przy własnych poglądach artystycznych) pomocy zamkniętej przez bezpiekę studentce. „To po której stronie jesteście?”, pyta oficer UB. „Po swojej”, odpowiada Strzemiński. Ta odpowiedź wpisuje się w opisywany przez Herera za Foucaultem i Deleuze’em proces „stawania się” podmiotu, który jest zarazem gestem zdrady systemu, wypowiedzią: „Nie jestem jednym z was”. Strzemiński w filmie Wajdy nie tyle protestuje w imieniu wspólnoty, ile powoli, na mocy kolejnych, samotnych aktów odmowy ze wspólnoty się wypisuje. Śledzimy proces, który Herer za Deleuze’em określa jako „stawanie się niepostrzeżalnym”, proces odpodmiotowienia i znikania⁹. Można go prześledzić w poszczególnych sekwencjach filmu: Strzemiński najpierw otwarcie i samotnie sprzeciwia się przyjęciu doktryny socrealizmu, w wyniku czego zostaje pozbawiony stanowiska i pracy w PWSSP, a następnie zawodowych uprawnień, dosłownie odmawia mu się możliwości zaspokojenia głodu, zostaje on zrównany z tym, co nieludzkie (manekin), a na końcu Strzemiński znika (puste szpitalne łóżko to wizualna elipsa śmierci).

Film Wajdy stawia zasadnicze pytanie, nie dając na nie jasnej, wyrazistej odpowiedzi, prowokując widza do etycznego rozdarcia. Dlaczego raczej trwać przy swojej abstrakcyjnej (a może i absurdalnej, utopijnej) idei, odmawiać narzucającym swoją wizję sztuki, kultury i historii (ale również podmiotu) decydentom, narażając się na wypisanie z systemu i upadek, niż przyjąć system, zapewniając sobie tym samym rację bytu i powodzenie, choć przy okazji porzucając (zawsze na czas jakiś) swoje przekonania? Dlaczego wybrać raczej coś z siebie (czego wcale nie jesteśmy pewni) niż nic ze świata (tu pewność jest stuprocentowa)?

Powidoki źle się ogląda. Reżyser odmawia pięknej, łzawej opowieści, odmawia nawet akcji. Wraz z kolejnymi gestami odmowy wokół głównego bohatera zacieśnia się krąg niemożności. Wszystko w tym filmie polega na niespełnieniu: niemożliwa jest miłość ani do córki, ani do zakochanej kobiety, niemożliwe staje się nawet dokończenie obrazu, niemożliwe jest zakupienie pożywienia, życie staje się niemożliwością. Widz pozostaje w niespełnieniu.

Wzruszenie trzyma za gardło, nie chce puścić. *Powidoki* gwarantują widzom podróż w przestrzeń niespełnienia, rozczarowania, beznadziei, duszności, a zarazem pionowego spadania:

dawniej spadano
i wznoszono się
pionowo
obecnie
spada się
poziomo¹⁰.

Strzemiński starał się spadać pionowo i ostatni film Andrzeja Wajdy, choć chropowaty, a miejscami wprost boleśnie słaby, doskonale ten ruch spadania oddaje. Co pozostaje, kiedy podmiotowi zabiera się niemal wszystkie możliwości działania, rozwoju, życia na zupełnie podstawowym poziomie? Kiedy decyzyjność ograniczona została do minimum? Kiedy nadal jest kuszony możliwościami

Strzemiński w filmie Wajdy
nie tyle protestuje w imieniu
wspólnoty, ile powoli, na mocy
kolejnych, samotnych aktów
odmowy ze wspólnoty się
wypisuje.

kariery w nieludzkim systemie, którego niezbędnymi komponentami są konformizm, upokorzenie, wyrzeczenie się siebie, upadlanie innych? „Biologizm”, pisał Strzemiński w swej niedokończonej powieści. „Gdy z człowieka wybito ostatnią resztę jego splugawionego człowieczeństwa – staje się on biologią trwania [...]”¹¹. Ten film ukazuje, w jaki sposób ostatnią instancją suwerenności, chroniącą podmiot przed „biologią trwania”, resztką, której nie można odebrać – staje się sztuka. Nie jako przedmiot – w jej materialne aspekty łatwo można bowiem uderzyć (na przykład przez reglamentowanie materiałów malarskich). Sztuka jako pewna idea – świadomość wzrokowa (ucieleśniony ruch myśli i postrzegania), forma, która ma w sobie załączek społecznej i politycznej zmiany – jako samotny, kruchy, dziki, ostateczny akt sprzeciwu, który jak twierdzi Michał Herer, „z konieczności oznacza swego rodzaju odpodmiotowienie, zakwestionowanie form życia funkcjonalnych wobec [...] porządku”, zawierając program zarazem negatywny i pozytywny, jest „nową formą życia”¹².

Powidoki to pamięć o Strzemińskim, *hommage* dla Strzemińskiego (gra na powidokach pamięci, a zarazem umocowanie w pamięci wyrazistego obrazu indywidualnego sprzeciwu). To zarazem hołd złożony pewnej postawie odmowy, nieudanym i źle kończącym się aktom oporu, które jednak pomimo swojej kruchości i niepozorności zmieniają świat. Film oplakuje te niedostrzeżone momenty historii, zagubione i wiodące do zatracenia gesty słabego sprzeciwu i buduje postawę nadziei na czas ciemności i utraty. Jest splotem pamięci i wyobraźni nie tylko wymierzonym w przeszłość, ale przede wszystkim w przyszłość i teraźniejszość.

6 Michał Herer, *Bartleby i jego bracia albo o politycznej sztuce odmowy*, 2 lipca 2016, <http://machinamysli.org/tag/michal-herer/> [dostęp: 9.02.2017].

7 Tamże.

8 Tamże.

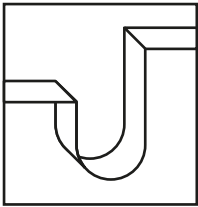
9 Tamże.

10 Tadeusz Różewicz, *Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu współczesnego człowieka*, [w:] tenże, *Twarz trzecia*, Czytelnik, Warszawa 1968.

11 Władysław Strzemiński, *Powieść*, [w:] *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 394.

12 Michał Herer, *Bartleby i jego bracia...*, dz. cyt.





Awangarda i „prawdziwa polskość”

FOTOGRAFIE: PION

Z Jarosławem Suchanem rozmawia Adam Mazur

Nie chodzi o to, by awangardę przykroić do tego, co zazwyczaj postrzegane jest jako dziedzictwo narodowe, i w ten sposób oswoić. Celem jest wprowadzenie awangardy do dziedzictwa narodowego i problematyzacja jego utrwalonego wyobrażenia.

Adam Mazur: Skąd pomysł na jubileusz awangardy?
Jarosław Suchan: Zastanawialiśmy się, co może zrobić taka instytucja jak Muzeum Sztuki w nowej sytuacji, gdy zmienia się oficjalna polityka kulturalna.

Zmienia się w jaki sposób?
Wydaje się, że w jej centrum znajduje się dzisiaj dziedzictwo narodowe. Z tego względu kwestią istotną staje się to, jak sobie to dziedzictwo narodowe wyobrażamy. A wiadomo, że jest ono powszechnie kojarzone raczej z kulturą dawną, z pewnym, dość tradycyjnym, kanonem utrwalanym przez szkolną edukację. W takim wyobrażeniu dziedzictwa narodowego coś takiego jak awangarda raczej się nie mieści, mimo że przecież ma już ponad stuletnią historię. Zastanawiając się więc nad tym, jak odnieść się do takiej polityki kulturalnej, będąc tym, czym jesteśmy, czyli instytucją silnie związaną z historią awangardy, doszliśmy do wniosku, że celem powinno być właśnie zadbanie o to, aby awangarda znalazła się w narodowym kanonie. Wtedy olśniło mnie, że w roku 2017 mija 100 lat od pierwszej naprawdę ważnej wystawy awangardowej.

Powiedział pan, że awangarda nie jest częścią tego kanonu?
Nie. Nie łudźmy się. Sądzi pan, że o Kobro i Strzemińskim mówi się na lekcjach w gimnazjum albo liceum?

Może stanowią ilustrację do fragmentów literatury serwowanych nastolatkom w liceum...
No, właśnie, nawet jeśli się o sztuce awangardowej wspomina, to na marginesie, przez co nie utrwała się ona w świadomości młodych ludzi jako coś istotnego dla naszej kultury.

Gest wpisania awangardy w dziedzictwo narodowe oznacza bardzo ponurą diagnozę stanu rzeczy.
Niestety.

Jak doszło do tego, że awangardy nie kojarzymy z dziedzictwem narodowym?
Właśnie o tym mówimy. Chodzi o to, że sztuka nowoczesna, awangarda w systemie powszechnego nauczania jest traktowana po



Awangarda i „prawdziwa polskość”

macoszemu. Polak, wychodząc ze szkoły, na ogół nie otrzymuje nawet sygnału, że awangardą warto się zainteresować. Wiedza o niej nie jest postrzegana jako jakiś istotny element bagażu wykształconego człowieka. Pod tym względem wciąż, niestety, niewiele się zmienia. Mało tego, było parę takich ruchów, które wręcz uwsteczniły proces nabywania kompetencji kulturowych w tym zakresie. Mam na myśli chociażby fakt, że przez 14 lat edukacja w obszarze sztuk wizualnych – historia sztuki, wychowanie plastyczne – była wyłączona z obowiązkowego programu nauczania. Miała charakter fakultatywny i to od woli dyrektora zależało, czy się pojawiła w szkole, czy nie. W 2011 roku tego rodzaju zajęcia zostały przywrócone, ale te 14 lat to jednak spora wyrwa. W tym czasie kilka roczników zakończyło edukację bez szansy na zektnięcie się ze sztuką.

Mam wrażenie, że mówienie o edukacji przez dyrektorów instytucji kultury jest próbą usprawiedliwienia. Niedawno z pracy odszedł dyrektor Tate Modern sir Nicholas Serota i z tej okazji wiodące media oddały mu sprawiedliwość, podkreślając, że w zasadzie do lat 90., do czasu przyjsia Seroty i stworzenia Tate w Wielkiej Brytanii nie działo się zbyt wiele, dominowała kultura z gruntu konserwatywna. Wszystko zaczęło się nie od systemu edukacji, tylko od instytucji, jakkolwiek jest to ze sobą połączone. Miał miejsce „efekt Tate Modern”. W Polsce też obserwowaliśmy bardzo intensywny rozwój instytucjonalnego świata sztuki współczesnej. Instytucje były przejmowane, budowane, modernizowane, ale doszły do szklanego sufitu i zasadnicza zmiana w polu kultury nie zaistniała. Przywoływanie Tate jako *case study*, gdy zastanawiamy się nad sytuacją w Polsce, to nieporozumienie. Mówimy o jednej z największych instytucji artystycznych na świecie, z gigantycznym budżetem, mieszającej się w Londynie, który jest globalną metropolią odwiedzaną przez miliony turystów, i o społeczeństwie, w którym istnieje długa tradycja kolekcjonowania sztuki, a edukacja artystyczna przez wieki stanowiła element wychowania w tak zwanych dobrych domach. To prawda, że była to edukacja konserwatywna, co więcej, ograniczona do warstw uprzywilejowanych, i że sztuka współczesna w kulturze brytyjskiej do lat 90. nie odgrywała ważnej roli. Ale istniał jednak społeczny i ekonomiczny *background*, na którym zainteresowanie nią mogło się rozwinąć. W przeciwnieństwie do Polski. Tak więc zestawiać polskie instytucje z Tate to tak, jakby zestawiać polskie magazyny artystyczne z „Frieze” i dziwić się, że w przeciwieństwie do tego ostatniego nie stały się pismami o zasięgu globalnym. Nie chodzi tutaj nawet o awangardę i sztukę współczesną; rzecz w tym, że w Polsce generalnie nie uczy się

rozumienia kultury wizualnej i raczej nie uznaje się jej za źródło istotnych dla społeczeństwa wartości.

Jeszcze w czasach rządów liberałów był pan bardzo krytyczny wobec bezrefleksyjnego i rozrzutnego wydawania środków na kulturę. Czy podkreślanie przez pana słabej pozycji kultury wizualnej wynika właśnie z tych wcześniejszych błędów? To ma jeszcze głębsze historyczne uwarunkowania, ale to prawda, że dominujący przez ostatnie lata model kultury festiwalowo-eventowej z pewnością nie pomógł w zmianie tego nastawienia. Ponieważ kultura była postrzegana jako narzędzie marketingu publicznego i stymulator procesów gospodarczych, wspierano przede wszystkim to, co najbardziej popularne, lubiane i akceptowalne, bo tylko dzięki temu można było osiągać stawiane sobie PR-owe i ekonomiczne cele. Znacznie trudniej było uzyskać wsparcie dla działalności edukacyjnej, dla codziennej pracy związanej z upowszechnianiem, z oswajaniem społeczeństwa z eksperymentalnymi formami twórczości. No i, jak już mówiłem, zaniedbano całkowicie kwestię edukacji artystycznej w szkołach, jej jakości, rangi i tak dalej. Z konieczności odpowiedzialność za taką edukację wzięły na siebie muzea i galerie. I oczywiście z pewnością mogły to robić lepiej, ale obarczanie ich odpowiedzialnością za niski poziom społecznej akceptacji dla sztuki awangardowej czy współczesnej to absurd. Wystarczy porównać liczbę instytucji artystycznych i szkół, żeby zrozumieć, gdzie znajduje się realna siła.

Awangarda jest dosyć specyficzną częścią dyskursu dotyczącego sztuk wizualnych i sztuki współczesnej. Nie tylko w Polsce wiedza dotycząca awangardy, neoawangardy, pseudoawangardy jest rodzajem wiedzy tajemnej bardziej niż podręcznikowej. Założmy jednak, że chcemy awangardę wprowadzić do głównego nurtu i dopisać do dziedzictwa narodowego. W sierpniu 2016 roku ogłosił pan szeroko zakrojony plan jubileuszu, ale już pod koniec roku w rozmowach był pan sceptyczny co do kierunku, w jakim to wszystko zmierza...

Byłem zaniepokojony jednostronnością ujęcia tematu awangardy przy okazji informowania o inauguracji obchodów jej stulecia. Awangarda nie jest tematem neutralnym i jest zrozumiałe, że w grze o jej pamięć będą się ścierały różne opcje, interpretacje i cele.

Mówi pan o grze politycznej? Także o grze politycznej. Na szczęście, w obchody angażują się różne instytucje, organizacje i środowiska i wierzę, że ta różnorodność



Dziedzictwo jest powszechnie kojarzone raczej z kulturą dawną, z pewnym, dość tradycyjnym, kanonem utrwalanym przez szkolną edukację. W takim wyobrażeniu dziedzictwa narodowego coś takiego jak awangarda raczej się nie mieści, mimo że przecież ma już ponad stuletnią historię.



Sztuka nowoczesna, awangarda w systemie powszechnego nauczania jest traktowana po macoszemu. Polak, wychodząc ze szkoły, na ogół nie otrzymuje nawet sygnału, że awangardą warto się zainteresować.

stanowić będzie najlepsze zabezpieczenie przed za-
właszczeniem awangardy przez jedną narrację.

Czyli co byłoby dla pana stawką w tej grze?
Już odpowiedziałem – zmiana świadomości tej części
polskiego społeczeństwa, która ma bardzo tradycyj-
ny sposób widzenia dziedzictwa narodowego i z tego
względu postrzega awangardę jako coś obcego, a co
za tym idzie, jako obce widzi to wszystko, co wyrasta
z awangardy, czyli współczesną, progresywną, ekspe-
rymentalną kulturę.

Teraz nie mówi pan o publiczności, tylko o kon-
serwatywnym establichmencie politycznym,
który odrzuca awangardę i sztukę współcze-
sną. Sądząc po statystykach dotyczących
uczestnictwa w kulturze, wydaje się, że szeroka
publiczność nie tylko sztukę awangardową ma
w poważaniu...
Uczestnictwo Polaków w kulturze to oczywiście
znacznie szerszy problem, ale nie chodzi już nawet
o kwestię uczestnictwa, tylko uznania. Istnieje w na-
szym społeczeństwie ugruntowane wyobrażenie na
temat tego, co jest ważne w kulturze narodowej i po-
wszechnej. Leonardo da Vinci, Szekspir, Matejko, Mo-
niuszko, Słowacki – jak najbardziej, co nie znaczy, że

wszyscy czytają Słowackiego czy słuchają Moniuszki.
Ale Strzebiński czy Peiper już nie.

Może Kantor jeszcze by się tu zmieścił...
Gdybyśmy zrobili badania, to okazałoby się pewnie,
że Kantor budzi zainteresowanie...

...w Krakowie.
...i nie tylko, ale dzięki temu, że jest kojarzony z te-
atrem. Nie jako artysta wizualny. Tu jest problem. A co
do konserwatywnego establichmentu, który nie tyle
lekceważy kulturę wizualną, ile odrzuca awangar-
dę ze względów ideowych, to oczywiście planowane
przez nas obchody są organizowane również z myślą
o nim. To środowisko posiada wpływ na kształtowanie
opinii znacznej części społeczeństwa, dlatego jego sto-
sunku do awangardowej twórczości nie można lekce-
ważyć. I nie chodzi o to, żeby wszystko się wszystkim
podało, ale o to, żeby zostało zaakceptowane róż-
nicowanie naszego dziedzictwa, i o to, żeby nie wy-
mazywano, marginalizowano czy delegitymizowano
niektórych jego przejawów, takich właśnie chociażby
jak awangarda. Dlatego też tak istotne było pozyskanie
patronatu prezydenckiego nad obchodami. To jest też
ważny komunikat wysłany do zwolenników rządzącej
formacji politycznej.

Szczerze, myśli pan, że to się wydarzy?

Nie jestem naiwny i nie wierzę, że przez jedno przedsięwzięcie może się dokonać rewolucja, natomiast wierzę w to, że pojedyncze fakty, działania są w stanie stopniowo zmieniać rzeczywistość. Widzę to chociażby po efektach naszej pracy w Muzeum Sztuki, po zwiększającej się z roku na rok liczbie ludzi, dla których muzeum staje się ważne.

To jest inny dyskurs. Rosnąca frekwencja i dobry wizerunek jako legitymizacja istnienia instytucji w obecnej postaci. Być może potrzebne jest muzeum, ale niekoniecznie awangarda czy rewolucyjne idee z awangardą związane.

Muzea w Łodzi są różne, ale ludzie akurat przychodzą do Muzeum Sztuki, a przychodząc do niego, siłą rzeczy nie spotkają się z niczym innym niż właśnie z awangardą i tym, co z awangardy wyrasta, bo tego rodzaju sztuką się zajmujemy.

Myślę, że można by jeszcze o tym kiedyś podyskutować...

Nie zasklepamy się w jakimś jednym ortodoksyjnym ujęciu awangardy.

Czyli jak właściwie pan rozumie awangardę?

Awangarda to dla mnie ruch, który się pojawił w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku i który łączył się z przekonaniem, że dawnych form sztuki nie da się już dłużej traktować jako źródła wzorca. Była to odpowiedź na modernizację, która radykalnie zaczęła przeobrażać europejską rzeczywistość. Pojawiło się poczucie, że języki, które do tej pory były wykorzystywane do opisywania rzeczywistości, wobec jej gwałtownych przeobrażeń ponoszą porażkę. Przykładem takiej porażki, fascynującym, jest w pewnym sensie secesja. Albo to, co widzimy w Łodzi, czyli fabryki, które wyglądają jak średniowieczne zamki. Tak więc, to jest pierwsza cecha awangardy – poszukiwanie

nowych sposobów opisywania świata biorące się z intuicji, że dotychczasowe się wyczerpały. Drugą cechą byłoby przekonanie, że działalność artystyczna powinna przekształcać rzeczywistość społeczną. Jak miałyby to robić, co do tego wewnątrz awangardy zawsze toczyły się spory. Postulat samolikwidacji sztuki i bezpośredniego zaangażowania się artysty w organizowanie życia zderzał się z obroną autonomii sztuki powiązaną z przekonaniem, że tylko w przestrzeni wyłączonej z reżimu codziennych praw możliwe jest wypracowanie absolutnie nowych wizji społecznej zmiany. Trzecią cechą awangardowości, wiążącą się z dwiema pozostałymi, byłaby otwartość na eksperyment, uznanie prawa do swobodnych poszukiwań w zakresie idei, form, mediów, postaw... Trochę upraszczam, ale takie byłyby wyróżniki tego, co uznaję za awangardę.

To jest ujęcie historyczne. Szerokie, ale historyczne.

To prawda. Ale awangarda to w zasadzie zjawisko historyczne, tyle że z konsekwencjami, które oddziałują do dziś. Tak naprawdę cała sztuka współczesna istnieje dzięki zmianie, jaka się w polu sztuki,

w sensie bourdiańskim, dokonała dzięki awangardzie. Poza tym, myślę, że w wielu późniejszych praktykach artystycznych można wskazać na trwanie swoistego etosu awangardy.

Po tym, co pan powiedział, tym bardziej jestem przekonany o tym, że nie ma pan racji, twierdząc, że Tate Modern było fenomenem, którego tutaj – *toutes proportions gardées* – nie dało się powtórzyć. W muzealnictwie polskim można wskazać takie przykłady – wprowadzenia pewnych bardzo skutecznych, konserwatywnych narracji w szeroki kulturowo i żywy społecznie obieg. Mam tu na myśli Muzeum Powstania Warszawskiego.

To nie jest dobry przykład. Muzeum Powstania Warszawskiego nie wprowadziło żadnej nowej narracji. Wręcz przeciwnie. Muzeum Powstania Warszawskiego odniosło sukces właśnie dlatego, że wpięło się w już istniejącą narrację, która co najmniej od 1989 roku była promowana przez liczne środowiska i oficjalne czynniki, a wcześniej stanowiła kluczowy element drugoobiegowego odkłamywania historii.

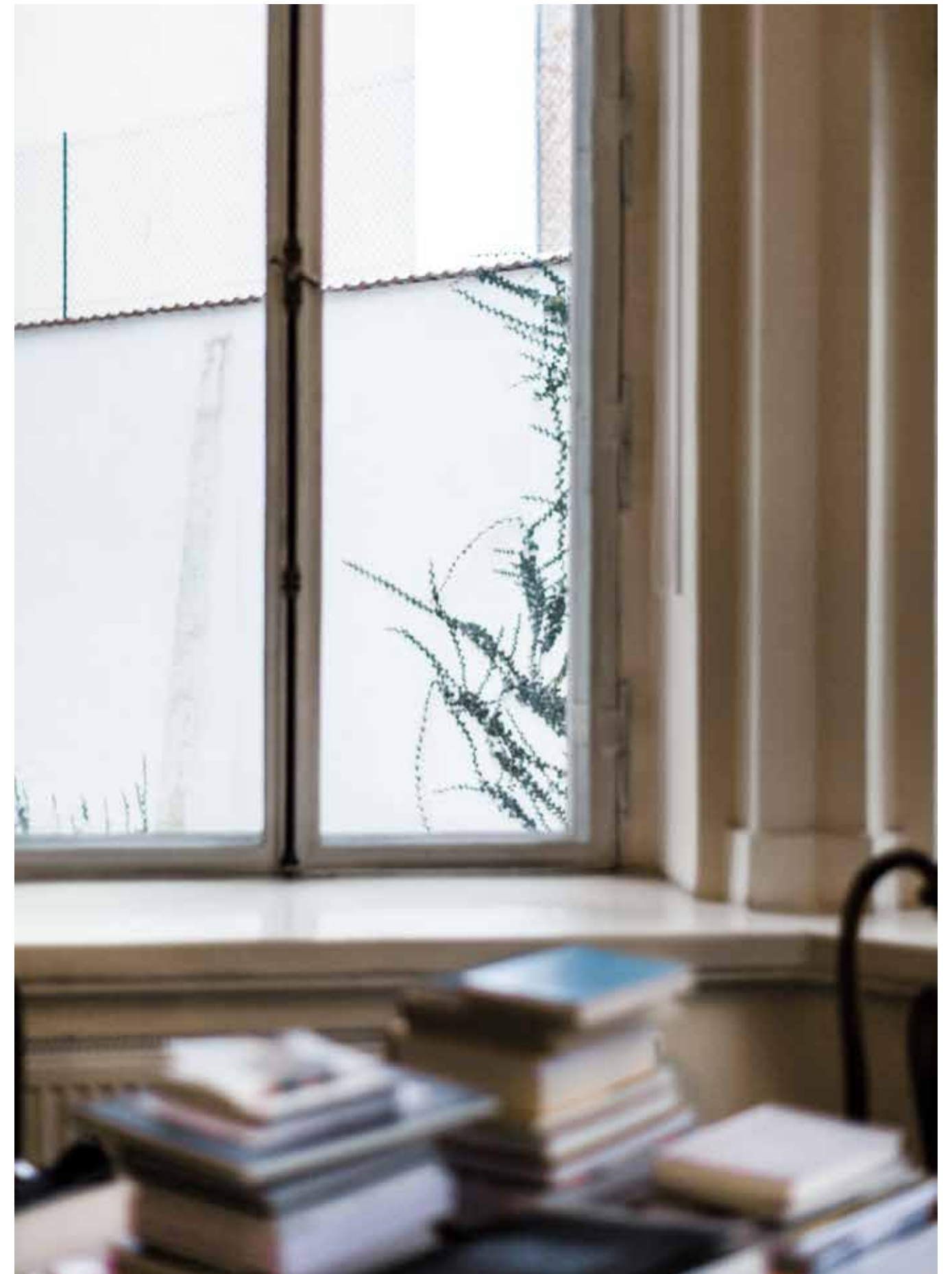


ROK AWANGARDY



Kluczowe jest dla nas zainteresowanie awangardą różnych grup społecznych, a także uczynienie awangardy bardziej niż dotychczas obecną w publicznym dyskursie.

Awangarda i „prawdziwa polskość”



Jeżeli chodzi o awangardę, można powiedzieć, że władza ludowa – z wyjątkiem okresu stalinowskiego – także traktowała awangardę jako jedną z pobocznych narracji, która legitymizowała system. Było przyzwolenie na to, o czym mówimy, na patrzenie w przyszłość, na eksperymentowanie, na zajęcia z plastyki w szkołach. To zakładało tylko jedną rzecz, o której pan nie wspomniał, mówiąc o awangardzie, a mianowicie nieobecność w sztuce i dyskursie artystycznym polityki.

Tak, tak, oczywiście, wiemy o tym wszyscy, co najmniej od *Dekady* Piotra Piotrowskiego... Nie miejsce, żeby polemizować z takim obrazem sztuki PRL – robiono to wielokrotnie, zresztą sam Piotrowski mocno go w późniejszych tekstach zniuansował – teraz chciałbym zrozumieć, czemu jego przywołanie ma tutaj służyć? Czy chodzi o to, że władze w PRL wspierały awangardę, bo ta zrezygnowała z treści politycznych, i że dzięki temu mogła zyskać społeczne uznanie, trafić pod strzechy?

Może nie pod strzechy, nie do społeczeństwa, ale do elit kulturalnych już tak. Sam pan mówił we wcześniejszych rozmowach, że zainteresował się sztuką współczesną, oglądając w telewizji dokument filmowy o Hasiorze i na pamięć ucząc się wydanej przez Arkady monografii tego artysty.

Nie no, nie uogólniałbym jednak pojedynczego doświadczenia. W tym samym czasie na zajęciach z wychowania plastycznego rysowaliśmy przez dwa lata jedno i to samo krzesło, podczas gdy nauczycielka popijała kawę w pokoju obok. Równie dobrze to doświadczenie mogło przeważać i skutecznie odstraszyć od zainteresowania sztuką. A wracając do pytania: myślę, że stosunek elit kulturalnych do awangardy był mniej więcej taki sam za PRL, jak jest obecnie. Nie sądzę, żeby pod tym względem coś się znacząco zmieniło.



Pytanie, czy i jak to się w ogóle może zmienić? Pan naprawdę wierzy w edukację szkolną?

Oczywiście. W tym momencie są dwa główne obszary, w których kształtują się kompetencje społeczne: szkoła i media.

No, dobrze, szkoła, media, powiedzmy, że z tym się zgadzam, tylko że program Roku Awangardy wcale nie idzie w kierunku dotarcia do pedagogów czy pracy z systemem edukacji. Rok Awangardy zbiega się w czasie z likwidacją gimnazjów i zmianą – na jeszcze bardziej konserwatywną – podstawy programowej w szkołach. Jeśli spojrzeć z dystansu, to Rok Awangardy jest w gruncie rzeczy programem klasycznych wystaw i ambitnych działań artystycznych skierowanym do niezbyt szerokiej publiczności odwiedzającej instytucje sztuki, do elit kulturalnych – już ukształtowanych.

Z pewnością nasza działalność nie jest adresowana tylko do elit. Być może na to mogą sobie pozwolić instytucje działające w Warszawie, gdzie te elity są dostatecznie liczne.

Mówię o programie Roku Awangardy, w ramach którego w Muzeum Sztuki zobaczyć można szereg świetnych wystaw. Na przykład *Muzeum rytmu*. Tylko że to nie są wystawy dla dzieci i młodzieży szkolnej.

Każda wystawa może być dla dzieci i młodzieży szkolnej. To tylko kwestia stworzenia odpowiedniej ramy edukacyjnej, odpowiedniego programu działań towarzyszących. I my staramy się taki program edukacyjny dla każdej wystawy tworzyć.

To stała działalność, a jubileusz?

Kluczowe jest dla nas zainteresowanie awangardą różnych grup społecznych, a także sprawienie, że awangarda stanie się bardziej



niż dotychczas obecna w publicznym dyskursie. Dlatego bardzo się cieszę, że na przykład udało nam się przekonać lokalne władze, żeby Łódź mianowała się w tym roku Stolicą Awangardy i żeby znalazło to odzwierciedlenie w działalności kulturalnej i promocyjnej miasta.

Co dla pana byłoby w tym ważne?

Ważne jest to, że w obchody włączają się instytucje, które reprezentują różne pola kultury. Z jednej strony takie, w których awangarda i wywodząca się z niej twórczość są obecne w sposób oczywisty – galerie, muzea sztuki współczesnej czy progresywne teatry – z drugiej takie, których z awangardą raczej nie kojarzę: muzea miejskie, domy kultury, kluby literackie, teatry operowe, filharmonie. Staramy się też przekonać ludzi, którzy organizują festiwale muzyczne czy filmowe, żeby temat awangardy został uwzględniony w programach ich tegorocznych edycji. Poza tym rozmawiamy z redakcjami pism kulturalnych o przygotowaniu specjalnych numerów z tej okazji.

Które wydarzenia są w tym programie dla pana osobiście najważniejsze, po których pan się najbardziej spodziewa?

Dla mnie najważniejsze będą, co zrozumiałe, te, które organizuje Muzeum Sztuki. Wystawy, działania edukacyjne, cykl publikacji i konferencja naukowa, za pomocą których chcemy po pierwsze, pokazać awangardę jako zjawisko interdyscyplinarne, łączące

Uważam, że muzeum jest instytucją fundamentalnie edukacyjną. Wszystko, co robimy, jest temu w jakiś sposób podporządkowane.

sztukę, architekturę, wzornictwo przemysłowe, muzykę, choreografię, teatr, literaturę. Po drugie, przyjrzeć się awangardowym sposobom widzenia świata, na przykład środowiska naturalnego czy nowoczesnej rzeczywistości miejskiej. Po trzecie, wskazać na kosmopolityczny i międzynarodowy kontekst funkcjonowania awangardy w Polsce (dlatego głównymi bohaterami kolejnych wystaw będą między innymi Enrico Prampolini, Gerrit Rietveld i Debora Vogel). I po czwarte, zastanowić się nad aktualnością awangardy (temu ma być poświęcona konferencja). Jeśli chodzi o projekty przygotowywane przez inne instytucje, to nie chcę wyróżniać żadnego. Może się okazać, że panel dyskusyjny zorganizowany w niewielkim mieście będzie miał większe znaczenie dla popularyzacji awangardowych idei niż duża wystawa w którejś z wiodących instytucji.

Mówił pan, że dla muzeum i dla pana szczególnie ważna jest edukacja.

Uważam, że muzeum jest instytucją fundamentalnie edukacyjną. Wszystko, co robimy, jest temu w jakiś sposób podporządkowane. A wracając do tego, o czym pan mówił nieco wcześniej – że program obchodów nie jest zorientowany na zmianę systemu edukacji – tu także staramy się działać. Nasze muzeum jest jedyną instytucją zajmującą się sztuką współczesną, która zaangażowała się, jako jeden z regionalnych operatorów, w program Bardzo Młoda Kultura. Został on uruchomiony z inicjatywy Obywateli Kultury, a jego celem ma być doprowadzenie do jakościowej zmiany w edukacji kulturowej. Zmiana ta ma polegać między innymi na wypracowaniu systemowych form współpracy między dwoma sektorami, które do tej pory działały raczej obok siebie, czyli oświatą i instytucjami kultury. Bardzo Młoda Kultura ma umożliwiać tworzenie regionalnych sieci osób zajmujących się edukacją kulturową, wymianę doświadczeń między nimi, a także realizację najciekawszych projektów edukacyjnych. W ramach programu współpracujemy między innymi z lokalnymi centrami kultury, ośrodkami doskonalenia nauczycieli, szkołami, kuratoriami i organizacjami pozarządowymi. Nie tylko z dużych miast, także z małych ośrodków. Dzielimy się naszą wiedzą, ale także uczymy od innych,



jak na przykład prowadzić edukację w mniej rozpoznanych przez nas środowiskach.

To bardziej awangardowe działanie niż program Roku Awangardy.

To są działania komplementarne. W tym roku będziemy zachęcać naszych partnerów z programu Bardzo Młoda Kultura, aby potraktowali awangardę jako punkt odniesienia dla swojej działalności edukacyjnej. Niekoniecznie chodzić będzie o upowszechnianie wiedzy o awangardzie historycznej, raczej – o inspirowanie się tego rodzaju myśleniem czy postawą wobec świata.

Ciekawi mnie relacja awangardy z instytucjami. Można przyjąć taką perspektywę, że obecny system instytucji kultury ma de facto zasadniczy problem w szerzeniu idei awangardy, o których pan wspomniał, ponieważ nasze instytucje są zdefiniowane tak, że raczej konserwują pewien model kultury, niż go podważają. Znakomita większość wystaw i działań instytucji to są w gruncie rzeczy formaty dość konserwatywne, a już na pewno nie eksperymentalne.

Nie zgadzam się z tym. Skąd taka teza?

Weźmy chociażby Jubileusz Awangardy – większość z tych rzeczy jestem w stanie sobie wyobrazić jako dość proste wystawy tematyczne lub pomniki ku pamięci wybitnych artystów, filmowców, poetów i tak dalej. Czy to jest awangarda?

A na czym polegałaby w ogóle awangardowość w instytucjach?

No, właśnie?

No, właśnie – to jest moje pytanie do pana. Pan stwierdził, że instytucje są konserwatywne, więc na czym miałyby polegać awangardowość instytucji? Instytucje są różne, jedne mniej, inne bardziej konserwatywne czy awangardowe. Tak samo jak mniej lub bardziej eksperymentalne są wykorzystywane w nich formaty działania. Swoją drogą, myślę, że za bardzo ekscytujemy się samymi instytucjonalnymi czy kuratorskimi formatami, a zbyt małą wagę przywiązujemy do tego, jakiego rodzaju treści czy jakiego rodzaju doświadczenie one generują. Prawdę mówiąc, ta pogoń za nowymi formatami więcej ma wspólnego z mechanizmami znanymi ze świata rozrywki niż z awangardą. Strzeмиński pokazał, że do celów istotnych z perspektywy projektu awangardowego wykorzystać można nawet tak wiekową strukturę jak muzeum i tak anachroniczny format jak kolekcja.

Strzeмиński mówił to jakieś 80 lat temu...

Nie zmienia to faktu, że jest to przykład pouczający. Więc ponawiam pytanie: jak miałyby wyglądać awangardowość w instytucjach?

Ostatnio myślałem o tym w Paryżu, gdzie widziałem kolejno wystawy między innymi Georges'a Didiego-Hubermana, Tina Sehga i Maurizia Cattelana. Każda z nich na swój sposób rewolucyjna, podważająca *status quo* i negocjująca format wystawy. Każda niemożliwa do pomyślenia w Polsce, ale jeśli chodzi o lokalne podwórko, to już panu mówię – na przykład Szalona Galeria. Wydaje mi się, że to jest instytucja awangardowa prowadząca ciekawy dialog z historią awangardowej instytucji, jaką jest Muzeum Sztuki w Łodzi.

Nie widziałem paryskich wystaw, więc nie ocenię ich rewolucyjności. Mam jednak dość dobrą orientację w tym, co się w świecie dzieje, i nie odnoszę wrażenia, że to, co robimy, jest konceptualnie mniej zaawansowane. A jeśli chodzi o Szaloną Galerię, nie mogę się zgodzić na przeciwstawianie tego projektu jako pozytywnego wzorca działaniom instytucji. To bardzo sympatyczna inicjatywa świetnych artystów, ale nieporozumieniem jest uznawanie jej za projekt popularyzatorski, w dodatku bardziej efektywny od działań prowadzonych na co dzień przez instytucjonalnych edukatorów. Szalona Galeria jest fajna, jest cool...

To źle?

Ale jakie są efekty? Mam wrażenie, że ta inicjatywa wzbudziła takie zainteresowanie w naszym środowisku, ponieważ stali za nią znani, lubiani artyści. Wiele innych, naprawdę ważnych i oryginalnych przedsięwzięć pozostaje natomiast kompletnie niezauważonych tylko dlatego, że realizują je anonimowi edukatorzy.

Podejrzewam, że dla osób spotkanych przez Szaloną Galerię w trasie miało dużo większe znaczenie niż instytucje, które są i tak zasadniczo nieobecne.

Tylko pan podejrzewa. A sprawdzaliście, na przykład, kto przychodził na te spotkania?

Mieliśmy z tego całą serię materiałów, wysyłaliśmy redaktorów i artyści pokazywali nam dokumentację.

Czytałem te relacje i z nich wynika jedno.

Że to jest niepoważne?

Nie, że to jest działanie, które raczej nie przyniesie trwałego skutku.

Może na tym też polega awangarda?

Na tym, żeby nie przynosić skutku?

Na tym, żeby ryzykować i proponować coś, czego jeszcze nikt nie zrobił, co jest jednorazowe, szalone, ale co może być regułą w przyszłości.

Ale na czym polega tutaj ryzyko? Pojechano i zrobiono na miejscu wystawę – superkonserwatywna formuła.

Wystawą bym tego do końca nie nazwał.

Dlaczego?

Jeśli już definiować to działanie, to raczej jako performans...

Ale to ma niby być wzorzec działania edukacyjnego...

Performans edukacyjny, niech będzie.

To też nie jest jakaś szczególna innowacja. Tak samo można by nazwać formaty, w jakich pracuje chociażby nasz dział edukacji. Ta praca też zresztą często odbywa się poza siedzibą muzeum, także na przykład w świetlicach środowiskowych, także poza Łodzią.

To jednak był pewien cyrk, coś dziwnego, otwierającego, co może dla uczestników być wydarzeniem.

No, właśnie o tym mówię – kreujemy wydarzenia.

Robicie tak jak oni? Picie do białego rana i odurzanie się sztuką?

No, picia do białego rana nie organizujemy. Może rzeczywiście jest to jakiś pomysł...

Strzemiński pokazał, że do celów istotnych z perspektywy projektu awangardowego wykorzystać można nawet tak wiekową strukturę jak muzeum i tak anachroniczny format jak kolekcja.

Wróćmy do pomysłu Roku Awangardy. Jak zmieniła się sytuacja od czasu ogłoszenia Roku Awangardy w sierpniu w Muzeum Narodowym w Warszawie i konferencji w Pałacu Prezydenckim w październiku 2016 roku? Wydaje mi się, że narracja dotycząca tego, czym jest awangarda, mocno się zmieniła? Podczas konferencji w Pałacu Prezydenckim pojawiły się różne narracje, niestety w relacjach medialnych przebiła się tylko jedna z nich, ta eksponująca moment ciągłości i zależności awangardy od narodowej tradycji. Oczywiście, w ruchu awangardowym można wskazać liczne związki z dawniejszą kulturą, ale to nie one jednak przesądzają o istocie tego fenomenu. Tym bardziej trudno mówić o awangardzie jako naturalnej kontynuacji narodowych tradycji. Był to jednak ruch o orientacji przede wszystkim kosmopolitycznej i uniwersalistycznej, krytyczny wobec idei kultury czy sztuki narodowej.

Będzie awangarda, ale konserwatywna? Taka opowieść o awangardzie nie byłaby prawdziwa. A nam nie chodzi o to, by awangardę przykroić do tego, co zazwyczaj postrzegane jest jako dziedzictwo narodowe, i w ten sposób ośwoić, tylko o to, aby wprowadzając awangardę do dziedzictwa narodowego, sproblematyzować jego utrwalone wyobrażenie. Chcemy, by ludzie w Polsce uświadomili sobie, że częścią naszej tradycji są nurty artystyczne i intelektualne związane również z takimi ideałami jak emancypacja, postęp, radykalizm społeczny, uniwersalizm, kosmopolityzm. Wydaje mi się to bardzo ważne, ponieważ dziedzictwo narodowe jest tym, do czego odwołujemy się również dzisiaj, budując naszą współczesną tożsamość. Ważne jest zatem, jak sobie ten punkt odniesienia konstruujemy.

Wracamy do polityki kulturalnej i polityki sztuki. Wymyślając rok jubileuszowy, sprawił pan, że awangarda stała się stawką w grze. Może nie tyle awangarda, co jej społeczne funkcjonowanie; to, jak będzie rozumiana w przyszłości. Choć do tej pory uciekał pan od polityczności awangardy, to teraz kwestie polityczne powracają ze zdwojoną siłą. Również w dyskusjach w Pałacu Prezydenckim. Jak pan to widzi?

Nigdy nie uciekałem od polityczności awangardy, ale też nigdy specjalnie nie interesowało mnie odnoszenie się do rzeczywistości politycznej w sposób ilustracyjny. Polityczność sztuki rozumiałem w inny sposób i użycie awangardy do sproblematyzowania

dziedzictwa narodowego właśnie w takie rozumienie się wpisuje. To jest rozumienie, powiedzmy, Rancière'owskie. Opiera się ono na przekonaniu, że sztuka jest polityczna wówczas, gdy poszerza sferę widzialnego, wprowadzając w nią to, co do tej pory pozostawało poza granicami widzialności, gdy zmienia nasz sposób widzenia rzeczywistości, czyni go bardziej krytycznym i wyemancypowanym. Wprowadzenie awangardy do kanonu ma spełnić podobną funkcję: zmienić postrzeganie tego, co kojarzy się z „prawdziwą polskością”, zakwestionować to, co dla wielu jest oczywistą oczywistością i zmusić w ten sposób do przemyślenia swoich tożsamościowych fundamentów.

Ciekawe, że przywołuje pan Rancière'a, a nie chociażby Strzemińskiego...

Nie mogę cały czas przywoływać Strzemińskiego. Chociaż akurat tutaj byłoby to nawet uzasadnione: w niektórych momentach jego myślenie wcale nie jest tak bardzo odległe od Rancièreowskiego. To jest zupełnie inna rzeczywistość teoretyczna, inne rejony intelektualne, ale generalnie Strzemińskiemu również chodziło o rozwijanie zdolności świadomego widzenia. W jednym ze swoich tekstów z 1934 roku pisał on, że o ile dzieło sztuki dawnej wykorzystuje wszelkie możliwe środki, żeby oszołomić widza i skłonić go do biernej i bezkrytycznej akceptacji przekazywanych idei, o tyle dzieło nowoczesne zmusza widza do aktywności, wymagając od niego intelektualnego wysiłku i pracy wyobraźni. Pomysł, żeby stworzyć w Łodzi kolekcję sztuki awangardowej, wiązał się z takim właśnie myśleniem: miało to być narzędzie służące kształceniu dojrzałej, jak to nazywał Strzemiński, „świadomości wzrokowej”. Nie jest to aż tak bardzo odległe od polityczności Rancière'a. Tak w ogóle to warto byłoby kiedyś się przyjrzeć tamtym i dzisiejszym koncepcjom polityczności. Mam wrażenie, że w dzisiejszych sporach na temat zaangażowania artysty, społecznych funkcji sztuki i tak dalej – chociażby tych sprowokowanych przez wypowiedzi Artura Żmijewskiego – pobrzmiewają echa dyskusji, jakie w Polsce toczyły się najpierw w okolicach 1924–1925 roku między Szczuką a Strzemińskim i później gdzieś na początku lat 30. między Strzemińskim a Chwistkiem, ale także w łonie pierwszej Grupy Krakowskiej czy lwowskiego Artesu. Postawy, które teraz są artykułowane w obszarze sporu o skuteczność sztuki, są do pewnego stopnia powieleniem tamtych. Dlatego myślę, że również nam samym, naszemu środowisku przyda się przypomnienie tamtej awangardy.



CZŁOWIEK CZŁOWIEKOWI WILKIEM A KIWI KIWI KIWI

Wiosna–lato 2017:

Kalendarz wystaw w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej

POLSKA
Białystok
Galeria Arsenał Sputnik Photos, <i>Stracone terytoria</i> 3 marca – 20 kwietnia 2017
<i>Made in Blue Republic</i> 17 marca – 4 maja 2017
Zuza Golińska / Magdalena Łazarczyk, <i>Trzy życia</i> 28 kwietnia – 1 czerwca 2017
Bielsko-Biała
Galeria Bielska BWA Agata Agatowska, <i>Dzień na Marsie / One Day on Mars</i> 8 marca – 2 kwietnia 2017
Dora Hara, <i>Malarstwo nieoznaczoności</i> 11 maja – 18 czerwca 2017
Bytom

146

CSW Kronika Nagrobki (Maciej Salamon / Adam Witkowski) 21 kwietnia – 10 czerwca 2017
Grupa Budapeszt (Igor Krenz / Michał Libera / Daniel Muzyczuk) 21 kwietnia – 10 czerwca 2017

Gdańsk
CSW Łaźnia Iwona Zając, <i>Cud ciężkiej pracy</i> 31 marca – 30 kwietnia 2017
Gdańska Galeria Güntera Grassa <i>Sprawną ręką. Kupferman / Chlanda</i> 24 marca – 4 czerwca 2017
Gdańska Galeria Miejska <i>Głęboka Woda</i> 10 marca – 7 kwietnia 2017
<i>Lata 80-te w Gdańsku</i> 21 kwietnia – 11 września 2017
Kolonia Artystów Edyta Kowalewska 7 kwietnia – 7 maja 2017
Martyna Jastrzębska 8 kwietnia – 13 maja 2017
Muzeum Narodowe w Gdańsku <i>Triumf koloru</i> 19 maja – 13 sierpnia 2017
Zbrojownia Sztuki <i>FSUMI-e. Festiwal Sztuki inspirowany twórczością Witosława Czerwonki</i> 18–25 maja 2017
Gorzów Wielkopolski
Miejski Ośrodek Sztuki Julia Curyło 11 marca – 16 kwietnia 2017
<i>MOS/ST/808/1...</i> 20 maja – 18 czerwca 2017

Katowice
BWA Katowice Małgorzata Jabłońska, <i>Neuro</i> 28 kwietnia – 4 czerwca 2017
Galeria Rondo Sztuki Dominik Ritszel / Piotr Wysocki 7–28 maja 2017
Galeria Szara Małgorzata Szymankiewicz, <i>FRAME</i> 10 marca – 9 kwietnia 2017
Muzeum Śląskie <i>Nie jestem już psem</i> 1 kwietnia – 10 września 2017

Kraków
Art Agenda Nova <i>Awangarda to petarda</i> 21 kwietnia – 31 maja 2017

Bunkier Sztuki <i>Ukryte</i> 10 marca – 18 czerwca 2017
--

Cricoteka <i>Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i Artyści z kręgu Cricot 2. Rzym 1979</i> 3 marca – 11 czerwca 2017

Galeria Szara Kamenica Przemysław Branas 31 marca – 19 kwietnia 2017

Galeria Zderzak Łukasz Stokłosa, <i>Misfits</i> 25 lutego – 27 kwietnia 2017

<i>BUDUJEMY NOWY DOM! Sztuka awangardowa z kolekcji Zderzaka na Stulecie Awangardy</i> 1 maja – 1 lipca 2017

Księgarnia Wystawa, Fundacja Razem Pamoja Anna Bella Geiger, <i>Odkupione Condamné</i> 31 marca – 28 kwietnia 2017

Xavery Deskur Wolski, <i>Armia Sat-Okha dla Polaków</i> 5–26 maja 2017

KRAKERS Cracow Gallery Weekend 2017 21–23 kwietnia 2017

Miesiąc Fotografii w Krakowie 2017 19 maja – 18 czerwca 2017
--

Międzynarodowe Centrum Kultury <i>Zsolnay. Węgierska secesja</i> 20 kwietnia – 2 lipca 2017
--

MOCAK <i>Sztuka w sztuce</i> 28 kwietnia – 1 października 2017

Muzeum Narodowe w Krakowie <i>Potęga awangardy</i> 10 marca – 28 maja 2017

Widna Dominika Kowynia, <i>Ludzie z piasku</i> 19 maja – 16 czerwca 2017

Łódź

Atlas Sztuki 283 × 100 × 27, 12 × 6 × 5 10 marca – 30 kwietnia 2017
--

Muzeum Sztuki Stephen Kaltenbach, <i>Indeks możliwości</i> 24 marca – 4 czerwca 2017

<i>Translocal. Museum as Toolbox</i> 27 maja – 27 czerwca 2017

Lublin

Centrum Spotkania Kultur Bohdan Butenko, <i>Plakaty</i> 17 lutego – 31 marca 2017
--

Galeria Biała Bartosz Kokosiński / Paweł Matyszewski, <i>Cudowne lata</i> 17 marca – 21 kwietnia 2017
--

<i>Mam to z głowy</i> 12 maja – 14 czerwca 2017
--

Galeria Labirynt <i>Cały czas w pracy</i> 31 marca – 23 kwietnia 2017
--

<i>Uporczywe upodobanie</i> 21 kwietnia – 4 czerwca 2017

Nowy Sącz

BWA Sokół <i>SUPERSAM</i> 21 kwietnia – 4 czerwca 2017

Olsztyn

BWA Olsztyn Beata Ewa Białecka, <i>Efekt aureoli / Halo effect</i> 2 marca – 2 kwietnia 2017

Magdalena Abakanowicz 26 maja – 23 lipca 2017
--

Maria Pinińska-Bereś, <i>Ślad kobiety</i> 18 maja – 25 czerwca 2017
--

Opole

Galeria Sztuki Współczesnej Bolesława Polnar 30 marca – 7 maja 2017
--

Orońsko

Centrum Rzeźby Polskiej Jacek Jagielski, <i>Ulotna trwałość horyzontu. Prace z lat 1984–2017</i> 4 lutego – 3 maja 2017
--

Marek Rogulus Rogulski, <i>Dwie strzałki czasu</i> 4 lutego – 3 maja 2017
--

Robert Kaja, <i>KTO TAM</i> 4 lutego – 3 maja 2017

Poznań

CK Zamek <i>Złe kobiety</i> 9 marca – 14 kwietnia 2017

Galeria Arsenał <i>Piotrowicz. Arka</i> 19 lutego – 2 kwietnia 2017
--

Mariusz Kruk, <i>Pion</i> 3 marca – 2 kwietnia 2017
--

Galeria Curators’LAB PR 21 marca – 17 kwietnia 2017

Galeria Duża Scena UAP Paweł Susid, <i>Bez tytułu</i> 26 kwietnia – 13 maja 2017

Galeria Ego Ryszard Grzyb, <i>Wystawa wesołych obrazów i smutnej poezji</i> 7 kwietnia – 31 maja 2107
--

Galeria Mała Scena UAP PR 21 marca – 17 kwietnia 2017

Galeria pf Jessica Backhaus, <i>Pamięć</i> 23 marca – 7 maja 2017
--

Rinko Kawauchi, <i>Moment</i> 18 maja – 16 lipca 2017
--

Galeria Piekary Maciej Haufa, <i>Kreska do sztuki, słowa na wiatr</i> 10 marca – 28 kwietnia 2017
--

Galeria R20 Agnieszka Zaprzalska, <i>366 kobiet</i> 23 marca – 8 kwietnia 2017

Rodríguez Gallery Diana Lelonek, <i>Zoe-Terapia</i> 17 marca – 21 kwietnia 2017
--

Radom

MCSW Elektrownia Julia Kurek, <i>Lucha Libre</i> 3 lutego – 23 kwietnia 2017

Andrzej Mitan, <i>Sztuka (nie)zidentyfikowana</i> 3 lutego – 23 kwietnia 2017
--

Słupsk i Ustka

Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej

Przeszłość jest obcym krajem
6 kwietnia – 30 czerwca 2017

Sopot

PGS Sopot

Katarzyna Swinarska / Elvin Flamingo
+ Infer, *My – Wspólny organizm*
24 lutego – 2 kwietnia 2017

Łódź Kaliska, *Parada Wieszców*
7 kwietnia – 4 czerwca 2017

Krystyna Piotrowska, *Jest czego nie ma*
27 kwietnia – 28 maja 2017

Szczecin

Trafostacja Sztuki

Szczecin leży nad może
17 marca – 30 kwietnia 2017

Tarnów

BWA Tarnów

Sława Harasymowicz, *Hart Ducha*
16 marca – 16 kwietnia 2017

Miłosny performans
8 maja – 15 czerwca 2017

Toruń

CSW Znaki Czasu

*Jednoczesność zdarzeń. Wystawa
wybranych prac laureatów konkursu
Artystyczna Podróż Hestii*
17 marca – 16 kwietnia 2017

Natalia LL, *Sum ergo sum*
19 maja – 1 października 2017

Galeria Sztuki Wozownia
Michał Kokot
3 marca – 2 kwietnia 2017

Ewa Kuryluk, *Człekopejżaż*
7 kwietnia – 14 maja 2017

Izabela Żółcińska, *Księga ginących
gatunków architektury*
28 kwietnia – 28 maja 2017

Warszawa

CSW Zamek Ujazdowski

Mateusz Kula
16 lutego – 19 marca 2017

Cezary Poniatowski
23 marca – 23 kwietnia 2017

*Późna polskość. Nowe formy
narodowej tożsamości po 1989 roku*
31 marca – 6 sierpnia 2017

Anna Orłowska
27 kwietnia – 28 maja 2017

Fundacja Archeologii Fotografii

Zbigniew Dłubak / Basia Sokołowska,
Ekwiwalenty
23 marca – 28 kwietnia 2017

Fundacja Galerii Foksal

Monika Sosnowska, *Modele
2007 – 2017*
3 marca – 22 kwietnia 2017

Galeria IFF

Michał Szlaga, *Polska*
10 lutego – 9 kwietnia 2017

Galeria Stereo

Mateusz Sadowski, *Reflex Wander*
24 lutego – 1 kwietnia 2017

Jakub Czyszczorń, *Noa Glazer*
22 kwietnia – 31 maja 2017

Galeria Studio

Kolekcja stała
3–26 marca 2017

Aura Rosenberg, *Anioł historii*
4 kwietnia – 31 maja 2017

Kasia Michalski Gallery

Anna Zaradny, *Theurgy Two*
30 marca – 25 maja 2017

Le Guern

Irmina Staś / Paweł Matyszewski,
Grzebanie
24 lutego – 6 maja 2017

lokal_30

Przyjaźni moc
3 marca – 15 kwietnia 2017

Miejsce Projektów Zachęty

Zofia Gramz, *Skąd się biorą myśli?*
21 kwietnia – 18 czerwca 2017

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego

Relacja Warszawa–Zakopane
23 kwietnia – 6 sierpnia 2017

Muzeum Sztuki Nowoczesnej

Syrena herbem twym zwodnicza
25 marca – 18 czerwca 2017

Pawilon Sztuki ERGO Hestia

Natalia Rybka, *Powrót*
9 marca – 9 maja 2017

Łukasz Biliński
11 maja – 14 lipca 2017

Raster

Aneta Grzeszykowska / Zofia Rydet
1 kwietnia – 20 maja 2017

Salon Akademii

Możliwość rzeźby
31 marca – 28 kwietnia 2017

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

Afekt
6 maja – 2 lipca 2017

*Jarosław Kozakiewicz. Brzuch
architekta*
6 maja – 6 sierpnia 2017

Wrocław

Biennale Sztuki Zewnętrzne OUT OF STH

ZAJĘCIE
12 maja – 25 lipca 2017

BWA Wrocław

Gołkowska. Wystawa otwarta
24 lutego – 23 marca 2017

Fabiena Lédé, *The Gradual
Disappearance of Melancholy*
31 marca – 20 maja 2017

WRO Art Center

Przemysław Jasielski / Rainer
Prohaska, *Not To Be Seen.
Nieubłagana zemsta postępu
technicznego*
10–24 marca 2017

Norimichi Hirakawa, *znane, nieznane
i (nie)odwracalne*
31 marca – 4 czerwca 2017
w ramach WRO BIENNALE 2017

WRO BIENNALE 2017

DRAFT SYSTEMS
17 maja – lipiec 2017

Muzeum Architektury we Wrocławiu

Józef Hałas, *Poszukiwania*
23 marca – 28 maja 2017

MWW Muzeum Współczesne Wrocław

*Czarna wiosna. Wokół niezależnej
sceny muzycznej Wrocławia lat 80.
XX wieku*
28 kwietnia – 11 września 2017

*Gordon Parks. A Choice of Weapons /
I'll show you*
26 maja – 16 sierpnia 2017

Pawilon Czterech Kopuł

*Nature morte. Współcześni artyści
ożywiają martwą naturę*
19 lutego – 14 maja 2017

Zielona Góra

BWA Zielona Góra

Blue Republic (Anna Passakas /
Radosław Kudliński), *Made in Blue
Republic*
10 marca – 2 kwietnia 2017

Dorota Buczkowska, *Pensjonaty*
7–28 kwietnia 2017

EUROPA ŚRODKOWO- -WSCHODNIA

CZECHY

Brno

Moravská galerie

Marian Palla
21 kwietnia – 6 sierpnia 2017

Ostrawa

Plato

Preparatory Portrait of a Young-Girl
16 marca – 7 maja 2017

Praga

FUTURA

Brud, *Thingamajig*
3 marca – 16 kwietnia 2017

Galerie hlavního města Prahy / Prague City Gallery

Karel Kuklík, *Photographic Dialogue
with Landscape*
7 lutego – 14 maja 2017

Hunt Kastner Gallery

Basim Magdy, *Only Stone, Bronze
and the Sky Shall Outlive all the Rest*
25 lutego – 15 kwietnia 2017

MeetFactory

Universal Hospitality 2
3 marca – 28 maja 2017

Národní galerie

František Skála, *Riding School*
10 marca – 3 września 2017

Magdalena Jetelová, *Touch of Time*
15 marca – 31 sierpnia 2017

Ai Weiwei, *Law of the Journey*
15 marca – 7 stycznia 2018

Gerhard Richter
26 kwietnia – 3 września 2017

Charta Story
14 marca – 19 stycznia 2019

Pavla Dundálková, *When I Close My
Window, I Don't Hear the Street Noise*
17 marca – 11 września 2017

SVIT

Jan Merta, *Dezert*
10 marca – 15 kwietnia 2017

ESTONIA

Talin

Eesti Kunstimuuseum / Art

Museum of Estonia

*30 Colourful Years. The Sadolin Art
Collection*
8 kwietnia – 7 maja 2017

LITWA

Kowno

Meno Parkas

Creature Comforts
12 kwietnia – 12 maja 2017

M.K. Čiurlionis National Museum of Art

Algimantas Šlapikas, *The Name of
the Generation of the Break*
2 marca – 14 maja 2017

Wilno

CAC Contemporary Art Centre

Wilno

Indrė Šerpytytė, *Absence of
Experience*
3 lutego – 8 marca 2017

Galeria Narodowa

Citynature: Vilnius and Beyond
3 lutego – 19 marca 2017

Galerija Vartai

Body and Darkness
7 marca – 14 kwietnia 2017

ŁOTWA

Ryga

kim? Contemporary Art Centre

Ieva Kraule, *α: Deceived Deceivers*
24 marca – 6 maja 2017

Maija Luutonen, *Easy Peasy, Plan, Dive*
24 marca – 6 maja 2017

Daria Melnikova / Agata Melnikova, *There's Many a Slip 'Twixt the Cup and the Lip*
20 maja – 6 sierpnia 2017

Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs / Latvian Centre for Contemporary Art
Jānis Borgs / Kaspars Groševs
4–28 maja 2017

ROSJA

Moskwa

Garage Museum of Contemporary Art
Garage Triennial of Russian Contemporary Art
10 marca – 14 maja 2017

Irina Korina, *The Tail Wags the Comet*
10 marca – 6 sierpnia 2017

Moscow Museum of Modern Art
Sergei Borisov. Retrospective
16 maja – 18 czerwca 2017

The State Tretyakov Gallery
An Artist's Model in the Camera's Viewfinder
29 marca – 28 maja 2017

RUMUNIA

Bukareszt

Muzeul National de Arta Contemporana / National Museum of Contemporary Art
I AS IN US. Digital Distraction in the Age of Addiction
9 lutego – 26 marca 2017

Cluj Napoca

Galeria Plan B
Narrating Images / Imagining Stories
17 lutego – 24 marca 2017

SŁOWACJA

Bańska Bystrzyca

Stredoslovenská galéria
Stano Filko
21 lutego – 30 kwietnia 2017

Bratysława

Galéria Plusmínusnula
Ramon Feller
27 kwietnia – 26 maja 2017

Krokus Galéria
František Demeter / Jaromír Novotný / Kay Walkowiak
24 lutego – 9 kwietnia 2017

Kunsthalle Bratislava
APART, *By-pass*
31 marca – 2 lipca 2017

UKRAINA

Charków

COME in Gallery
Evgeniy Pavlov, *Total Photography*
28 kwietnia – 2 czerwca 2017

Kijów

Pinchuk Art Centre
Exhibition of 21 Artists Shortlisted for the Future Generation Art Prize 2017
25 lutego – 16 kwietnia 2017

Shcherbenko Art Centre
Victor Sydorenko, *Depersonalization*
5–29 kwietnia 2017

Visual Culture Research Center
TEXTUS. Embroidery, Textile, Feminism
8 marca – 9 kwietnia 2017

Yermilov Centre
Granice / Linie cięcia
7 kwietnia – 14 maja 2017

WĘGRY

Budapeszt

Hungarian National Gallery
Baselitz. Preview with Review
31 marca – 2 lipca 2017

Knoll Galéria
Ilona Németh, *Pack up Everything...*
23 marca – 20 maja 2017

Ludwig Múzeum
Westkunst – Ostkunst
10 marca – 31 grudnia 2017

Parallel Avant-garde. Pécsi Műhely 1968–1980
14 kwietnia – 25 czerwca 2017

Molnár Ani Galéria
Péter Forgács, *Stories of Random Bodies*
13 marca – 28 kwietnia 2017

Műcsarnok
Alex Webb, *Suffering of Light*
1 marca – 9 kwietnia 2017

Platán Galéria
Szymon Rogiński / Milán Rácmolnár, *Recognition*
29 marca – 3 maja 2017

Trapéz
László Lakner
30 marca – 5 maja 2017

Blue Scotch Edwarda Krasińskiego, inaczej niż wynikałoby to z reprodukcji zamieszczonych w poprzednim numerze „Szumu”, ma kolor niebieski.



Edward Krasiński, *Interwencja*, 1983, fot. Jan Smaga



RECENZJE

- 152
- Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności
- tekst: Zofia Cielątkowska
- 156
- Sprawna ręka. Kupferman / Chlanda
- tekst: Piotr Policht
- 158
- Mirosław Bałka i Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy*, tekst: Aleksander Kmak
- 160
- Jacek Kamiński, *Makroformy*
- tekst: Waldemar Baraniewski
- 162
- Warsztat Formy Filmowej, tekst: Jolanta Bobala
- 164
- Sharon Lockhart, *Rudzienko*, tekst: Jakub Gawkowski
- 167
- Witek Orski, *Fajda*, tekst: Karolina Plinta
- 169
- Odejsie – 9. Wystawa Kuratorska Bielskiej Jesieni 2016, tekst: Arkadiusz Pótorak
- 172
- Daniel Spoerri, *Sztuka wyjęta z codzienności*
- tekst: Martyna Nowicka
- 174
- Jan Smaga, *Artony*, tekst: Paweł Polit
- 176
- Anna Okrasko, *Polonia Bytom*, tekst: Daria Skok
- 178
- Podzielić przez pomnożyć, tekst: Malina Barcikowska
- 180
- Karolina Breguła, *Światłowstręt*, tekst: Karolina Plinta
- 182
- Flucht aus dem Kino Freiheit
- tekst: Paulina Olszewska
- 186
- Slavs and Tatars, *Usta usta*, tekst: Piotr Policht
- 187
- Dominika Łabędź, Joanna Synowiec, *Część wspólna – archiwum społeczne*, tekst: Anna Batko
- 190
- Damian Reniszyn, *Królicza nora*
- tekst: Daga Ochendowska
- 192
- L'arte differente: MOCAK al MAXXI
- tekst: Anita Kwestorowska
- 194
- Kinotron, tekst: Jakub Gawkowski
- 196
- Wanda Czelkowska. Retrospekcja
- tekst: Waldemar Baraniewski
- 199
- Alicja Kwade, *In aporie*, tekst: Piotr Kosiewski
- 201
- Five Pieces on a Background, tekst: Łukasz Białkowski
- 203
- Krzysztof Jung, *Przemiana*, tekst: Jakub Gawkowski
- 207
- Paweł Rojek, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, tekst: Jakub Woynarowski
- 210
- Wodiczko. Socjoestetyka, tekst: Piotr Kosiewski
- 213
- Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, tekst: Łukasz Białkowski



Poruszone ciała
Choreografie
nowoczesności

Muzeum Sztuki w Łodzi
kuratorka: Katarzyna Słoboda
18 listopada 2016 – 12 lutego 2017

Pierwszą rzeczą, jaką zobaczymy na wystawie *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, będzie kolor. Sukienka Loïe Fuller przy każdym ruchu tancerki układa się w ulotne kształty, wiruje w powietrzu i spektakularnie zmienia barwy – zieleń przechodzi płynnie w róż, ten w odcienie fioletu, po czym wpada w wyblakły indygo. Kolory delikatnej materii jedwabiu zdają się pulsować i wypełniać projekcję – rytm dyktują na równi: barwa, ruch i towarzysząca im cisza. Trzeba nacieszyć oko tym kolorem, gdyż w dalszej części wystawy czekają nas odcienie szarości.

Ten pierwszy obraz stanowi też zapowiedź problemu towarzyszącego każdemu przedstawieniu ruchu, a zwłaszcza dokumentacji tańca i choreografii; aby uchwycić ruch w obrazie, trzeba go albo zamrozić, albo pokazać jego sekwencję. Zostaje jeszcze oczywiście rejestracja filmowa. Na co naprawdę patrzymy, spoglądając na tańczącą postać? Pierwsza odpowiedź może brzmieć: na Loïe Fuller, jedną z pierwszych choreografek łączących ruch z możliwościami sceny ówczesnego czasu, pokazującą możliwości, jakie dawał taniec wolny, bez rygorów baletu czy schematów. Na postawione powyżej pytanie można też odpowiedzieć inaczej. Widzimy moment spełnienia pragnienia fotografii – ruch w obrazie. Widzimy marzenie poprzedzone wieloma latami zmagania i eksperymentów, od poruszającego się kawałka papieru Talbota, pocisków uchwyconych w locie przez E. Macha, słynnej pozycji konia na jednej nodze Eadwearda Muybridge’a czy wreszcie tych wszystkich powielonych postaci skaczących o tyczce, rzucających oszczepem, przełazących muskuły czy po prostu poruszających się przed obiektywem (Étienne-Jules Marey, Thomas Eakins). To marzenie fotografii o uchwyceniu ruchu urzeczywistnia się właśnie w wynalazku braci Lumière (z perspektywy historii filmu w tradycji



Giannina Censi, *Aerodanza*, 1931, MART Archivo del 900, Roveret, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

rozwoju i odnajdywania własnego języka w możliwościach płaskiego ekranu. Któż nie zna słynnego wjazdu pociągu na stację w La Ciotat czy wyjścia robotników z fabryki? Takich rejestracji z życia codziennego pod szyldem firmy Lumière było całkiem sporo; kiedy w 1905 roku zaczęto porządkować jej katalog, zawierał on 2018 zarejestrowanych tytułów. Wśród nich znalazła się właśnie między innymi tańcząca Loïe Fuller. Te wczesne rejestracje zgodnie z możliwościami monochromatycznego celuloиду powstawały w czerni i bieli. Skąd wziął się kolor? Do tego wątku powrócę na końcu tekstu.

Taniec i choreografia to pewien układ, gest czy ekspresja rozgrywające się w czasie, ekspresja ciała poruszającego się w przestrzeni. Z punktu widzenia materiału muzealnego taniec początku XX wieku to nieliczne rejestracje filmowe oraz znacznie częściej fotografie – statyczne obrazy. Te ostatnie – z konieczności – sprowadzające ruch do pozy. Jeśli uwierzymy tylko oku, tancerki Isadory Duncan uchwycone w wyskoku tanecznego kroku z materiałem nad głową, pozostają rzeźbami w dziwnej pozie, delikatnie unoszącymi się w powietrzu

Praca pionierki
i rewolucjonistki
tańca najczęściej nie
była traktowana zbyt
poważnie.

amerykańskiej za ważny moment w rejestracji ruchu uznaje się wynalezienie kinematografu Edisona w 1889 roku, w historii europejskiej liczy się bardziej samo zjawisko, czyli pierwszy publiczny pokaz rejestracji z 1895 roku).

Często przy okazji wspomniania początków filmu powtarza się cytaty z gazety „La Post” (30 grudnia 1985) komentującej pierwszy publiczny pokaz: „Kiedy ten aparat dostanie się do rąk szerokiego odbiorcy, kiedy będą oni mogli fotografować swoich bliskich nie w stanie nieruchomym, ale w ruchu, w działaniu, w serdecznym

geście, ze słowami na wargach – śmierć przestanie być absolutna”. Przestała – po części. Nikt jednak nie mógł przewidzieć, że wraz z wszechobecnością ekranu nadejdzie inna śmierć – doświadczania i bezpośredniości. Ta symboliczna śmierć pokazuje, do jak istotnych zmian w percepcji obrazów doszło na przestrzeni lat. Uwaga o tyle ważna, że ten okres w tańcu prezentowany na wystawie, czyli pierwsza połowa XX wieku, to też moment narodzin oraz definiowania się sztuki filmowej; historia biegnąca od zachwytu nad poruszającym się ekranem, kształtowania, intensywnego

(*Isadora Duncan dancers*, fot. Arnold Genthe). Oko tu nie wystarczy. Potrzebna będzie wyobraźnia ciała czy myślenie ciała. Zasygnalizowany wcześniej problem związany z pokazaniem ruchu został rozwiązany przy wykorzystaniu angażującej widza architektury przestrzeni zaprojektowanej przez Karolinę Fandrejewską. To przestrzeń i obraz ma tu sugerować ruch – od schylenia się przy przejściu do kolejnych prac, zjeżdżaniu na zjeżdżałni czy wreszcie wejściu – dla odważnych – w labanowski wielościan i poeksperymentowaniu z ruchem. Własnym ruchem.



Akarova, *Allegro Barbaro*, 1929, Archives d'Architecture Moderne, Bruksela, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Przestrzeń stanowi tu też element łączący awangardę z tańcem. I jakkolwiek mogłoby się wydawać, że rzeźby Katarzyny Kobro zostały wpisane w tę wystawę bardziej ze względu na formalne powody obchodów Roku Awangardy i program Muzeum Sztuki w Łodzi, to podane w tej nienarzucającej się aranżacji się bronią. Stanowią kolejny element opowieści o przestrzeni czy bardziej precyzyjnie – kompozycji przestrzeni. I tak miękkość *Kompozycji przestrzennej 1* (1925), *2* (1928) i *Akty Kobro* (1925–1927) łączą się z *Konstrukcją wiszącą* Bolesława Utkina (1921) – a całość dopełnia teoria, czyli film Józefa Robakowskiego poświęcony wspomnianym kompozycjom i ich relacjom z przestrzenią. W dalszej części wystawy związki prezentowanych prac z geometrią będą wielokrotnie podkreślane.

Co zobaczymy tu z samego tańca i choreografii? Osoby zorientowane choć trochę w tej tematyce zaskoczy zapewne minimalna obecność mężczyzn zwykle opisywanych na kartach historii tańca, ale jak pokaże wystawa – nie będzie ich szczególnie brakować. Pionierki i rewolucjonistki przemówią silnym głosem, choć w rzeczywistości często spotykały się z odrzuceniem czy niezrozumieniem. Za taki dosłowny wręcz obraz odrzucenia można uznać *Heretic* Marthy Graham z 1929 roku, przedstawienie z udziałem 12 tancerek ubranych – poza jedną w białym kostiumie – na czarno. Mocne ekspresyjne ruchy i wyraźne utrudnianie białej postaci dotarcia do grupy w czerni sugerują właśnie niezrozumienie i samotną ścieżkę. Potwierdzają kadry z *Lamentacji* (1930) nazywanej czasem tańcem smutku. To w niej

główna bohaterka siedzi ubrana w luźną tubę z materiału ograniczającą ruch i tworzącą jednocześnie, z perspektywy widza, geometryczne kształty. Obydwie prace zobaczymy na fotografiach. W przypadku zwłaszcza tej ostatniej wybór tego medium wydaje się słuszny, gdyż dodatkowo podkreśla on statyczność i też wspomnianą izolację, samotność. W ówczesnym czasie praca ta została uznana za kompletne łamanie konwencji. Ten motyw samotności – nawet jeśli nie do końca wyraźny – będzie tu obecny jeszcze wiele razy w przypadku innych przedstawicieli i przedstawicielek. Poza takimi kluczowymi postaciami dla historii tańca jak Isadora Duncan czy Mary Wigman pojawią się też nieco mniej oczywiste jak chociażby Valentine de Saint-Point – poetka, dramatopisarka, artystka oraz choreografka. Ta jedna z ciekawszych

postaci francuskiego futuryzmu stworzyła kobiecy manifest tego kierunku (1912). Wielość jej zainteresowań i obszarów, którymi się zajmowała, znalazła swoją realizację w *Metachorie* (1913) – traktacie na temat ruchu wzbogaconego rysunkami wielu znanych artystów ówczesnego okresu (te właśnie można zobaczyć). Dużą wagę przykładła ona do światła podczas występów, ale też do połączenia słów z ruchem i gestem. Odnajdziemy też swoistą duchową poprzedniczkę Rebeki Horn, czyli Rosalię Chladek wraz z jej tańcem z drążkiem – przedmiotem po części ograniczającym, po części wyznaczającym kierunki i pozwalającym badać przestrzeń. Obecna jest także Vera Skoronel – tworząca kompozycje choreograficzne oparte na ciętych geometrycznych strukturach czy Akarova (Marguerite Acarin) – artystka rzeźbiarka, malarka, a także tancerka i choreografka; w jej kompozycjach abstrakcyjnego ruchu z kolei bardzo liczyły się kostiumy i scenografia. Do kolejnych – chyba również niezbyt znanych postaci – dojdzie Giannina Censi łącząca pourywane ruchy w dyktacie ciała-maszyny i inspirująca się futuryzmem.

Obok choreografek pionierek zobaczymy tak zwane laboratorium – jego znaczenie i konkretne przykłady można potraktować dowolnie: jako rozwinięcie tematu, margines myślenia o cielesności i tańcu czy wreszcie istotną część dopowiadającą kontekst narracji o ruchu. Laboratorium wprowadza uzupełnienie, ale też sugeruje zestawienia – tę kwestię pozostawiam otwartą – czy uprawnione i czytelne. Z jednej strony obecność Wsiewołoda Meyerholda z jego biomechanicznym treningiem aktorskim wydaje się oczywista, natomiast gdyby z drugiej zastanowić się nad jego podejściem do cielesności i ruchu, to mocno różniło się ono od tańca innych twórczyn/twórców. Nawet jeśli istniały związki z mechanicznością czy mechaniką (biomechaniką), to zupełnie na innym poziomie; w tańcu liczyło się ciało i jego działanie, dla Meyerholda ten etap był tylko częścią treningu aktorskiego, służył jako narzędzie do innych celów. Podobnie zresztą ma się sprawa z obecnością Oskara Schlemmiera posługującego się bardzo usztywnionym ciałem i wspomnianego głównie jako autora *Baletu triadycznego* – na wystawie zostały zaprezentowane kostiumy do tego spektaklu. Warto przypomnieć, iż Schlemmer od dość wcześniejszych lat, bo od 1911 roku rozwijał teorię przedstawienia na scenie – pisał o niej

w pamiętniku i ciągle ją modyfikował. Za jeden z najistotniejszych motywów uznał relacje teorii i praktyki – wykorzystał do tego klasyczne figury Apollina i Dionizosa. Przykładem przełożenia teorii na praktykę był *Taniec gestów* (1926–1927) polegający na graficznym przedstawieniu notacji ruchu, a później jego odtworzeniu na scenie. Według Schlemmiera najpierw należało znaleźć słowa czy abstrakcyjne rysunki; warstwę odnoszącą się do rzeczywistych przestrzeni i czasu, aby móc potem je wykorzystać w praktyce. Dużą rolę odgrywały u niego kukiełki czy figury mechanicznie. W *Balecie mechanicznym* zaprojektowanym przez Kurta Schmidta abstrakcyjne figury identyfikowane z literami A, B, C, D, E, niesione przez niewidocznych tancerzy tworzyły iluzję tańczących automatów. I znów z pewnością podkreślone zostało u niego matematyczne czy geometryczne podejście do ruchu, jednak myślenie o ciele i tańcu należy do mocno zapośredniczonych przez inne wątki.

Trochę na innej zasadzie można potraktować obecność w tym laboratorium Rudolfa Labana (tancerza, choreografa i teoretyka tańca) – jego praktyka zdecydowanie mocniej odwoływała się do doświadczenia tanecznego i nawet do dziś stanowi punkt odniesienia dla wybranych choreografów czy choreografek. Na wystawie wyeksponowany został wspomniany już labanowski wątek – kryształ, wielościan foremny. Podczas eksperymentów w bryle ważne są takie elementy jak: kierunek ruchu, masa ciała, poziomy, wreszcie czas i przestrzeń. Nie sposób wymienić wszystkich nazwisk obecnych na tej ekspozycji i chyba też nie o to chodzi.

Wystawę zamyka ostatnia sala o wydźwięku polityczno-społecznym. Jest on z jednej strony wyraźny i czytelny, jak w przypadku fragmentów filmów Leni Riefenstahl, plakatu *Workers Theatre* (1933), działalności The New Dance Group, ale z drugiej nieco bardziej subtelny i mniej oczywisty. Powracam tutaj znów do wątku filmowego. Na niewielkim ekranie telewizyjnym zobaczymy *Dames* (1934), jeden z typowych przykładów musicali, czyli kina amerykańskiego lat 30., tworzonego tuż po rygorystycznym kodeksie Haysa. Jest on skonstruowany tak, by nie zwracać uwagi widza na formę. Mówi także wiele o relacjach polityczno-społecznych, nawet jeśli w żaden sposób się do nich nie odnosi; instruuje, jak patrzeć i doświadczać. Musical należał do jednego z najpopularniejszych ówczesnych

gatunków, opierał się na spójnej dramaturgii triady łączącej piosenkę, muzykę i taniec (elementy wokalne oraz choreograficzne nie były dodatkiem, ale ważną częścią wkomponowaną w podporządkowaną ich rygorom akcję). Zaznaczam ten wątek w kontekście koloru – film niemy, choć dźwiękowy też, dość długo operował materiałem monochromatycznym, jednak od samych początków podejmowano próby barwienia – jedną z metod było barwienie ręczne klatka po klatce. Jak można się domyślić, ta metoda wymagała długiej i żmudnej pracy, a jednym z jej pierwszych przykładów jest wspomniany na początku taniec Loie Fuller. Kto głównie barwił filmy? Kobiety. Całe ich zastępy zatrudniał Edison, podobnie działał Melies czy wytwórnia Pathé – im dłuższe były filmy, tym proces barwienia stawał się droższy i bardziej pracochłonny.

Jeśli w szerszym polu kultury w ogóle mówi się o tańcu, to czy często wspomina się o nim jako o pracy? Pracy, czyli poświęconych mu latach, intensywności treningów, problemach zdrowotnych, umowach, widowkach na emeryturę, problemie przekwalifikowania zawodowego, wkładzie w kulturę i próbie działania w obrębie danej rzeczywistości politycznej (na przykład prezentowana na wystawie antywojenna choreografia Kurta Joossa czy wspomniana działalność The New Dance Group). Całkiem aktualny temat. Poruszam ten przyziemny, ale ważny wątek, gdyż we współczesnych schematach widoczności i wiedzy zbyt często pozornie jasne rzeczy pozostają ukryte i nie funkcjonują na poziomie praktyki i działania. Praca pionierki i rewolucjonistki tańca najczęściej nie była traktowana zbyt poważnie. Zapropnowaną wystawę odbieram przede wszystkim jako refleksję nad konstruowaniem historii i praktyk współczesności. Cielesność i ciało od paru lat należy do kluczowych zagadnień współczesnej humanistyki i z pewnością przywołane/przywołani w strukturze wystawy choreografki/choreografowie oraz tancerki/tancerze zajmują w tym temacie ważne miejsce. Może warto, aby taniec częściej pojawiał się w kontekście sztuk wizualnych czy szerzej w dyskusji o kulturze.

Zofia Cielątkowska



Sprawna ręka Kupferman / Chlanda

BWA Tarnów

kuratorzy: Ewa Łączyńska-Widz, Piotr Stasiowski

9 grudnia 2016 – 29 stycznia 2017

(Gdańska Galeria Miejska: 25 marca – 4 czerwca 2017)

Okoliczności, w jakich narodził się pomysł na *Sprawną rękę*, wiele mówią o jej ostatecznym kształcie. Przede wszystkim nie byłoby tu Moshego Kupfermana bez Marka Chlandy. Podczas gdy kuratorzy wystawy odwiedzili dwa lata temu pracownię Chlandy, przeglądali szpargały i kartkowali książki, w jednej z nich natrafili na obrazy, których zupełnie nie znali, a które z miejsca przykuły ich uwagę: obrazy Kupfermana. To odkrycie może się wydać dziwne. W końcu Kupferman miał u nas wystawy w dwóch instytucjach i to nie byle jakich, zwłaszcza w latach 90.: w Muzeum Sztuki w Łodzi i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Na dodatek był jednym z artystów prezentowanych na słynnej wystawie Andy Rottenberg *Gdzie jest brat twój, Abel?*. A kuratorów, Ewy Łączyńskiej-Widz, prowadzącej BWA Tarnów i Piotra Stasiowskiego, szefującego obecnie Gdańskiej Galerii Miejskiej – nawet jeśli same wystawy miały miejsce przed tym, jak rozpoczęli oni kuratorskie kariery – raczej nie podejrzewalibyśmy o braki w historyczno-artystycznych kompetencjach.

A jednak twórczość Kupfermana mogła wielu umknąć, bo izraelski artysta polskiego pochodzenia nie miał szczęścia do rodzinnych mediów, a jego prace najwyraźniej były jednak nieco zbyt egzotyczne, by trwale zapisać się w polskiej artystycznej historiografii. Trudno sobie wyobrazić, dla przykładu, by po zdjęciu z galeryjnych ścian przepadły w pamięci ZUJ-owskie wystawy Christiana Boltanskiego czy Nan Goldin. Tymczasem o Kupfermanie dość szybko zapomniano, mimo że na potrzeby telewizji powstał nawet krótki materiał z jego wizyty w rodzinnym Jarosławiu. Malarz wyjechał z niego do Izraela pod koniec lat 40., jako dwudziestodwulatek i współtwórca ruchu kibucowego. Jako pracownik budowlany, pomagał on własnymi rękami wznosić jeden z kibuców, Lochamej HaGeta’ot, i spędził w nim większość życia.

We wczesnym okresie Kupferman pozostawał po wpływie Chaima Atara,

artysty i założyciela muzeum w Ein Harod, zafascynowanego ekspresyjnym malarstwem Chaima Soutine’a. Pracując z Atarem, Kupferman stopniowo redukował swój malarski słownik, zmniejszając ładunek ekspresji i skupiając się na samym malarskim geście. Większą rolę niż figuratywny ekspresjonizm Soutine’a odegrał dla gustującego zdecydowanie w malarstwie nieprzedstawiającym Kupfermana amerykański ekspresjonizm abstrakcyjny. Z czasem artysta coraz bardziej redukował wachlarz malarskich środków, aż do rozmytych plam barwnych, przede wszystkim fioleto – zszarzałego,

rozbielonego, przełamanego, dalekiego od czystego pigmentu – przecinanych długimi pociągnięciami pędzla. Często posiłkował się równymi, krzyżującymi się pasami, zdradzającymi wpływy Agnes Martin i jej motywu delikatnej, pokrywającej całe płótna siatki. Jak mówił sam malarz: „Kratka [...] jest dla mnie podstawową formą. Linie poziome są jak horyzonty – różne punkty widzenia na rzeczywistość – a każda linia pionowa jest jak ludzka obecność”. Ten sprecyzowany język jest więc mocno podszyty restrykcyjnym modernizmem czerpiącym z teozofii, jak w przypadku Pieta Mondriana.

Moshe Kupferman, *The Rift in Time* (7), 200 x 200 cm, olej na płótnie, 1999, dzięki uprzejmości BWA Tarnów



Rozpisanie przez Chlandę wrażeń wyniesionych z prac Kupfermana na rodzaj półabstrakcyjnego *storyboardu* ze scenami z *Akropolis* samo w sobie jest frapujące, jest z tym jednak jeden problem w kontekście całej wystawy – silna rama, w jaką wpisany zostaje tym sposobem Kupferman.

Po swoim „klasycznym” okresie Kupferman w pewnym sensie zatoczył koło, malując w ostatnich latach swojego życia wieloplanowe, spiętrzone kompozycje, różnicując i dramatyzując gest. To w tym okresie powstał kluczowy dla narracji tarnowskiej wystawy cykl *The Rift in Time* – cykl podwójnie wyjątkowy. Po pierwsze, jako jedyny odnoszący się do Holocaustu, mimo że wcześniej w ten sposób interpretowano jego obrazy z motywem kraty. Po drugie, jako powstały na określone tematycznie zamówienie, mimo konsekwentnej niezależności Kupfermana. W końcu miał on ten komfort, że mieszkając i zarabiając w kibucu, nie musiał przejmować się upodobaniami kolekcjonerów czy instytucji. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Kupferman trochę uległ presji odbiorców, chcących widzieć w nim malarza głęboko doświadczonego Zagładą i doświadczenie to malującego. Jakby wreszcie skapitulował i stwierdził: „No, dobra, macie swoje obrazy o Zagładzie”. Choć należy jednak przyznać, że wcześniej zdarzyło się Kupfermanowi namalować obraz pod wpływem realnych, dramatycznych wydarzeń. Na początku lat 80., chłonąc docierające do niego obrazy z wojny libańskiej, a konkretnie masakry w Sabrze i Szatili, namalował *With Beirut – After Beirut – With Beirut*.

The Rift in Time to z kolei gwóźdź programu na tarnowskiej wystawie. Dwa obrazy z serii zajmują najbardziej wyeksponowane miejsce, a pozostałe płótna prowadzą wprost ku nim. Po szybkim przeglądzie kilku wcześniejszych obrazów, tych „klasycznych”, o bardziej jednolitym, uporządkowanym charakterze, dajemy nura w lata 90. i serię ekspresyjnych obrazów o coraz bardziej zawiłanej strukturze i coraz silniejszym wyrazie. Kupferman już wcześniej malował element po elemencie, nakładał poszczególne formy na siebie, a nie tylko rozmieszczał je na płaszczyźnie. Tu jednak doprowadza to do skrajności. Nie jesteśmy ani w stanie ogarnąć całych obrazów jednym spojrzeniem, jak

u minimalistów, ani w miarę konsekwentnie podążać za śladami farby, jak u abstrakcyjnych ekspresjonistów. Oko ślizga się, potyka się o spiętrzenia impastów, grzęźnie w zawiłościach duktu pędzla.

The Rift in Time jest też punktem wyjścia dla Marka Chlandy, którego zaprezentowany w Tarnowie malarski cykl, uzupełniony kilkoma instalacjami, wprost się do tych obrazów odwołuje. Praca w seriach oraz w odniesieniu do prac innych artystów to klasyczne dla Chlandy zagranie. W ten sposób powstało na przykład *Uzdrowisko*, nawiązujące do twórczości Andrzeja Szewczyka. Podzielone w większości na dwie części, abstrakcyjną i figuratywną, obrazy Chlandy z jednej strony próbują łapać, jak określa to malarz, „energię”, z drugiej przedstawiają kulturowe tropy, wywiedzione przez niego z obrazów Kupfermana. A struktura tych obrazów to dla Chlandy idealna pożywka. To jeden z tych malarzy, którzy do jednego abstrakcyjnego szczegółu są w stanie dobudować całą wizualną epopeję. I jeszcze przy okazji napisać o tym książkę.

Odtwórzmy trajektorię myśli malarza na widok *The Rift in Time* (7). Łukowate i zygzakowate formy, jakby w perspektywicznym ujęciu, kojarzą się Chlandzie z rurami (rzeczywiście, trudno uciec od tego skojarzenia). Krajobraz wypełniony rurami prowadzi do dźwięku, jaki wydawały one w spektaklu *Akropolis* Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny, według dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Dalej jego myśli przeskakują na ulicę Bracką w Krakowie, gdzie 23 lata wcześniej widział się z Kupfermanem. I ku witrażom franciszkańskiego kościoła stojącego na jej wylocie, zaprojektowanym przez Wyspiańskiego, które z kolei Kupferman zapamiętał ze swojej wycieczki z czasów dzieciństwa. Krąg się zamyka, dzięki Wyspiańskiemu wracamy do *Akropolis*, przez „czwarteo wieszczą” przeniesionego z Grecji na Wawel, a przez Grotowskiego z Wawelu do Auschwitz. Uff. To rozpisanie przez Chlandę wrażeń

wyniesionych z prac Kupfermana na rodzaj półabstrakcyjnego *storyboardu* ze scenami z *Akropolis* samo w sobie jest frapujące, jest z tym jednak jeden problem w kontekście całej wystawy – silna rama, w jaką wpisany zostaje tym sposobem Kupferman.

Pewną przeciwwagę dla opowieści Chlandy, wchodzącą w innego rodzaju dialog z Kupfermanem, stanowią prace kilkorga innych artystów, związanych z rodzinnym miastem polsko-izraelskiego malarza bądź przywiązanych do samej jego twórczości. Razem z filmami i katalogami wcześniejszych wystaw Kupfermana są one aneksem do wystawy. Choć ta część, opatrzona zawartym w tytule hasłem *Sprawna ręka*, jest tak niewielka, stanowi ciekawy załączek zupełnie innej narracji na temat Kupfermana niż ta rozwijana przez Chlandę i zasługuje na chwilę uwagi.

Najciekawszą realizacją jest tutaj delikatna tablica pamiątkowa poświęcona pamięci artysty, którą zaprojektowała Kaja Gliwa. Sama tablica wisi w Jarosławiu, a na wystawie można było prześledzić, jak Gliwa dochodziła do jej kształtu. Starannie opracowany graficznie, nawiązujący do formy macewy i faktury brutalistycznej kibucowej architektury projekt nie tylko odstaje od przeciętnych tablic pamiątkowych, ale i ma szansę przypomnieć mieszkańcom miasta o istnieniu Kupfermana. To zresztą nie pierwsza tego typu praca powstała przy okazji wystawy w tarnowskim BWA. W ramach kuratorowanej przez Dawida Radziszewskiego ekspozycji *Tarnów. 1000 lat nowoczesności* tablicę pamiątkową dla wizjonerskiego architekta tarnowskiego, Jana Głuszaka „Dagaramy”, stale podgrzewaną do podgrzewczącej temperatury, zaprojektował Rafał Bujnowski.

Do specyficznych okoliczności, w jakich pracował Kupferman, z budowlanca malującego po godzinach stopniowo stającego się artystą na pełny etat, odniosła się Jadwiga Sawicka dość subtelnym obrazem, na którym cytatorowi Karola Marksa towarzyszy lapidarne, obrazowe przedstawienie tego, jak fizyczna praca przemieniała się w malarski gest. Chybionym pomysłem okazało się natomiast wyeksponowanie prac Magdaleny Burdzyńskiej, która jako uczennica tarnowskiego liceum plastycznego obejrzała wystawę Kupfermana w Muzeum Sztuki w Łodzi, a następnie na studiach postanowiła namalować cykl prac inspirowanych jego twórczością. O ile historię ich odkrycia uznać można za ciekawą anegdotę, to same obrazy wypadają po prostu blade. Ot, studenckie, nieporadne

prace zdradzające fascynację twórczością odkrytego właśnie „mistrza”, które po latach pozostać powinny na dnie szafy.

Na przeciwnym biegunie znajdują się fotografie Przemysława Branasa, regularnego uczestnika wystaw w BWA Tarnów, które w porównaniu z innymi, bezpośrednio komentującymi twórczość Kupfermana pracami z pozoru wydają się niezbyt tu pasować. Mieszkający w Jarosławiu i pochodzący stamtąd Branas nie zdecydował się na tropienie śladów malarza, ale pozostał w obrębie własnego bloku i osiedla. Wybiegając w lata 90., pokazał migawkowo, jak w czasie nostalgicznej wizyty Kupfermana toczyło się obok codzienne życie, ukształtowane już przez inne, PRL-owskie i potransformacyjne okoliczności.

Na wystawie znalazły się też rysunki Kupfermana, długie arkusze papieru, pokryte hipnotycznymi pasami i kratkami, skumulowane w bocznej, wyrwanej z głównej narracji sali. Jeśli *The Rift in Time* zмага się ze wspomnieniami Zagłady, to rysunki te oddają w pewnym sensie „klimat” modernistycznej, socjalistyczno-syjonistycznej enklawy pośrodku monotonnego krajobrazu, ale i charakter samego rytmu pracy malarza. Uporządkowanego, początkowo sprowadzonego do kilku ściśle wyznaczonych godzin w tygodniu, wprzęgniętego w tryby dobrze zorganizowanej społeczności. Świetnie pisał o tym związeku malarza z życiem i ideami pielęgowanymi w kibucu Igor Bloch w katalogu wystawy. Z kolei na samej *Sprawnej ręce* dostajemy szczegółowo odmalowaną sylwetkę Kupfermana jako „malarza z Jarosławia”. Ceną za ten dobrze przemyślany portret jest to, że nieco w cieniu został malarz z Lochamej HaGeta’ot. Ale może takie są uroki wystawy organizowanej w ramach Roku Awangardy. Trauma Holokaustu to zawsze temat bezpieczniejszy niż życie w kibucu, a i polski element tożsamości Kupfermana zostaje wydobyty. Co należało udowodnić.



Mirosław Bałka i Katarzyna Krakowiak, *Jutro nie przyjdzie nigdy*

Galeria Arsenał, Białystok

kurator: Marek Wasilewski

25 listopada 2016 – 5 stycznia 2017

Dwoje tuzów sztuki współczesnej łączy siły w projekcie przełamującym wsobny charakter ich dotychczasowych dokonań. W pocie czoła dekonstruują język w jego najbardziej współczesnych przejawach – natłoku, przejęzczeniu, ambiwalencji prawdy i fałszu – i cały ten proces symulanicznie tłumaczą na trudny, rządzony idiomem język artystycznego minimalizmu, w którym dzieło właściwie znika, ale pojawia się reakcja zmysłowa widza. Ten z kolei, oniemiały, puszcza wodze fantazji i zaczyna lepiej rozumieć zakomponowaną przez artystów sytuację przestrzenną, w której się znalazł, ale przecież nie tylko – uniwersalna siła sztuki stawia również pytania idące o wiele dalej, aż do kondycji języka, inflacji jego znaczeń i chybotliwej możliwości porozumienia z innymi. Zadanie sztuki wykonane!

Pisanie o sztuce współczesnej jest bardzo proste. Zdziwiłem się, ale okazuje się, że nie tylko ono jest łatwe. Białostocka wystawa Bałki i Krakowiak pokazuje bowiem, że nie ma nic prostszego niż skłecenie

niezobowiązującej, eleganckiej wystawy w dość uznanej galerii sztuki. *Jutro nie przyjdzie nigdy* wydało mi się początkowo kolejną nudną wystawą spod znaku *less is more* (szczęśliwie pewne tendencje w sztuce polskiej pozwalają mieć nadzieję, że w bieżącym roku już nikt nie będzie mieć wątpliwości, że tak naprawdę to *more is more*, a *less* należy zostawić sztywniakom bez fantazji), niestety jest inaczej. Pokaz w Białymstoku jest nie tylko kolejną wersją bezpiecznego, sprawdzonego schematu wystawienniczego, ale co najgorsze, wydaje się jego niezamierzoną, bo śmiertelnie poważną karykaturą. Elegancka prostota neonowych napisów oszczędnie rozmieszczonych w przestrzeni i nieznośny wprost patos jednostajnego, buczonego dźwięku wchodzącego w jakąś niezrozumiałą dla mnie interakcję z neonowym światłem budują nastrój ni mniej, ni więcej, sekularnej świątyni, artystycznego odpowiednika kościołów, choć może w tym przypadku bardziej buddyjskich, medytacyjnych klasztorów. O ile wytrzymanie tej koturnowej powagi

można jeszcze znieść, o tyle na wszystko inne nie starcza już siły – co może jest jednak argumentem na rzecz minimalizmu jako skutecznego narzędzia wystawienniczych tortur. Ekspozycja składa się z kilkunastu neonów prezentujących dość szeroki wachlarz wyrwanych z kontekstu napisów: FAKE GO, DRZAZGI, DRESZCZ, ZAGROŻENIE, SEXY. Wagę nieprzypadkowych słów podkreśla ich rozproszenie – w każdej z sal neonów jest tyle, ile ścian, o natłoku informacji nie może być więc mowy.

Gdyby nie to, że nie wierzę w znaczenie dzieła – ale raczej w jego doświadczenie – powiedziałbym wręcz, że wystawa cierpi na jego poważny niedobór. Wynika to z kompletnie chybionej filozoficznej, by tak rzec, strategii, jaką wobec dzieła przyjęli na wystawie Krakowiak i Bałka. Wcielać się w Roberta Morrisa i Donalda Judda, potraktowali neonowe instalacje jako autonomiczne dzieła, znaczące tylko siebie, zaznaczające swoje zmysłowe istnienie w przestrzeni. Dają tej wierze dowód w postaci słów jako właściwego tematu swojej wystawy – magia słowa polega przecież na tym, że nie jest ono tożsame z przedmiotem, który opisuje, a jego związek z rzeczą ma czysto konwencjonalny charakter. Od lat 60. minęło jednak trochę czasu i do autonomicznego uroku dzieła zwykliśmy podchodzić jednak z większą rezerwą, zauważając najpierw jego uwikłanie w rzeczywistość, a później też podejrzany charakter wszystkich roszczeń o sztukę czystą. Tymczasem Bałka i Krakowiak klepią na modłę amerykańskich minimalistów, nie zważając, że współczesność, o której mają ambicje coś powiedzieć, wymaga raczej innego języka, niż ten wypracowany 50 lat temu.

Byłoby może jednak lepiej, gdyby o tej współczesności w ogóle na wystawie nie próbowali mówić. Nie tylko dlatego, że nieszczególnie się to udaje, ale dlatego że wyobrażając sobie, czym współczesność miałaby być, używają nieakceptowalnych truizmów i klisz. Najlepiej poświadczają to tekst kuratorski, w którym jak

mantra powracają banały na temat szumu medialnego, zmieniającego się świata, występuje nawet symboliczna przemoc języka, a także – z nieco innego porządku – ogólny komunikat *no future*. Nie chodzi niestety o przewrotne hasło punka, lecz o brak stabilnej przyszłości, która byłaby czym innym niż konstruktem powstałym na bazie teraźniejszości. Tytułowe jutro – a przynajmniej to, jak sobie je wyobrażamy – nigdy nie nadejdzie, bo nie istnieje. Doprawdy głębokie spostrzeżenie wydobywające nieszczęśników z solipsystycznych lęków epoki. Ekspozycję zaleca się także czytać zgodnie z kluczem końca wielkich narracji – kolejnym intelektualnym wytrychem sprzed kilku sezonów, którym wciąż można otworzyć kilka par drzwi, ale już niektórzy najbardziej wybiegający w przyszłość zapowiadają koniec jego użyteczności. Należy jednak zaznaczyć, że bezrefleksyjne powoływanie się na rzekomo chwytliwe hasła nie jest jeszcze najgorszą rzeczą – niech instytucja artystyczna, która tego nie robi, pierwsza rzuci kamieniem – ponieważ niewybaczalny jest dopiero banal zgromadzonych prac. Bałka i Krakowiak budują ekspozycję zbliżoną do struktury kuratorskiego tekstu, tylko że w wersji 3D. W obu przypadkach widz ma bowiem do czynienia z rzucanymi bez większego sensu hasłami, deklaracjami niebędącymi żadnym poważnym gestem. Nie chodzi tutaj tylko o, śmieszny nieraz, wybór konkretnych słów – jaka szkoda, że szpila tego śmiechu nie została wyostrzona na tyle, żeby przebić balon dostojeństwa – ale też o jakość, zaniechaną przez oboje artystów formę prac. Wykorzystanie neonowych lamp i sprzężenie ich z podprogowym hałasem jest zabiegiem, no cóż, nudnym. Już nawet nie: ograny, znanym, wykorzystanym, kanonicznym, klasycznym, ale po prostu nudnym. Kombinatoryczna zabawa wymyślania sekwencji łączących poszczególne słowa jest fajna, ale krótkotrwała i powierzchowna, a same dzieła nie mają w ogóle siły, by sprowokować widza do drażenia. Nie jest to zarzut, który stawiam

sztuce reprezentowanej przez artystów w ogóle, bo pamiętam świetną pracę Bałki w warszawskim MSN będącą niczym więcej niż obracającą się metalową sprężyną, albo ciekawe, okołoradiowe dokonania Krakowiak – chociaż trzeba przyznać, że oboje od zawsze mieli podejrzaną inklinację do pustych frazesów o dramatycznej wymowie, jak na przykład „autentyczność gestu” (Bałka) czy „niemożność komunikacji” (Krakowiak).

Mój główny zarzut polega na tym, że artyści nie zadali sobie trudu, aby zwątpić w obowiązujący kanon estetyczno-wystawienniczy. Wbrew rozpoznaniom tekstu kuratorskiego *Jutro nie przyjdzie nigdy* nie ma żadnej siły krytycznej – ani wobec instytucji, ani uprzywilejowanej pozycji artysty, ani nawet wobec najbardziej już oczywistych klisz na temat współczesności. Wygląda bardziej jak szablonowa wystawa z katalogu „Jak zrobić wystawę w pierwszych dekadach XXI wieku, tak żeby się spodobało”. Mało znaczący slogan na miejscu artystycznego gestu czyni z ekspozycji festiwal stereotypowych przywar sztuki współczesnej – narcystycznej auto-koncentracji i hermetyzmu – ale w żaden sposób nie próbuje zdać z tego sprawy. Pewnie dlatego, że demaskowałoby to pewną jej śmieszność – śmieszność, która nie musi przecież wcale dyskredytować wartości sztuki, wręcz przeciwnie, ale na którą zdecydowanie nie ma miejsca na ołtarzyku wystawionym sobie przez Bałkę i Krakowiak. Marek Wasilewski zaznacza, że wystawę można czytać jako monolog, dialog lub chaotyczną polifonię. Ja proponuję czwartą możliwość: folgujący sobie, estetycznie koniunkturalny, a na końcu także po prostu banalny bełkot, jedynie na deklaratywnej płaszczyźnie skierowany ku rzeczywistej sytuacji odbiorczej, bo w istocie zainteresowany tylko sobą.

Aleksander Kmak





Jacek Damiński, *Makroformy*

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

kuratorzy: Sarmen Beglarian, Małgorzata Kuciewicz

8 listopada 2016 – 8 stycznia 2017



Jacek Damiński, *Makroformy*, widok ekspozycji, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, fot. Marek Krzyżanek, mat. prasowe

„Świadomość, że w pracy projektowej przystępujemy do konfrontacji z kosmosem i wciągamy go w orbitę naszego działania, zmienia perspektywę i pozwala zerwać zasłonę konwencji, blichtru, demagogii i fetyszyzacji towarów we współczesnym kapitalizmie” – wyznał w rozmowie z Magdą Roszkowską Jacek Damiński. Jego wystawa w warszawskiej Zachęcie była przypomnieniem nie tylko niezwykle go dorobku twórcy, ale też zapomnianych dziś idei „innej” architektury, które kształtowały się na warszawskiej ASP, w kręgu Jerzego Sołtana, Lecha Tomaszewskiego i Zakładów Artystyczno-Badawczych.

Jacek Damiński (ur. 1935) to jeden z najciekawszych polskich architektów drugiej połowy XX wieku. A przy tym twórca mało znany, pozostający na marginesie, nierealizujący w zasadzie żadnego ze swych licznych projektów. Jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w 1961 roku) oraz Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej (dyplom w 1969 roku). Przez wiele lat projektował wystawy polskich produktów na krajowe i międzynarodowe targi. Stworzył koncepcje *Domu indywidualnego ewoluującego* zgodnie z rozwojem struktury rodziny (współpraca: Violetta Damińska), prezentowaną na Biennale w Paryżu w 1967 roku. Jest także autorem koncepcji *Miasto binarne Warszawa–Łódź* z integrującym układ duopolis międzynarodowym portem lotniczym pośrodku. Tak więc postać znana i nieznana, legendarna, kultowa. Znakomity „materiał” do odkrycia i ponownej interpretacji.

Sama wystawa była złożoną narracją, łączącą archiwalną dokumentację projektową, obiekty artystyczne i współczesną instalację, reinterpretującą pracę dyplomową Damińskiego z ASP z 1961 roku. Ta wypełniająca wnętrze małego salonu Zachęty mobilna, barwna, otwarta struktura jako „makroforma” uzmysławiała ową perspektywę „konfrontacji z kosmosem”, o której wspominał architekt. Towarzyszyły jej dwie formy, które jak mogą odczytać intencje kuratorów, miały być przywołaniem

tradycji artystycznych stanowiących intelektualne zaplecze sztuki Damińskiego. Jedną z nich to tak zwane *Ucho*, czyli model powierzchni jednostronnej, powstały jako pomoc dydaktyczna w pracowni Lecha Tomaszewskiego (1962/1987). A drugi to rzeźba Katarzyny Kobro, *Kompozycja wisząca nr 2* (1921/1922). Obie prace, różniące się statusem i znaczeniem, bo *Ucho* nie miało charakteru samodzielnej pracy „artystycznej”, łączy coś ponadczasowego i wyjątko-

jednostronnymi, czyli zniesienia relacji wewnątrz–zewnątrze. Projekt basenu topologicznego, w którym cyrkulacja wody miała też przebiegać wzdłuż powierzchni jednostronnej, był próbą materializacji czystej topologicznej formuły, a zarazem piękną przestrzenną kompozycją.

Projekty Damińskiego, niezależnie od fascynacji topologią, wyraźnie sytuują się w obszarze „rezonującym” z naturą, w mikroskali przepracowując ów kosmiczny

umocowana na stelażu, ale żyjąca rytmem natury, unosząca się, falująca nad placem. Miała uczcić pamięć uczestników powstania warszawskiego. „Była dalekim echem doświadczenia burzy w powietrzu”, komentował autor.

Nadzwyczaj aktualnie wybrzmiał na wystawie w Zachęcie zapomniany dziś projekt ścisłego centrum Warszawy z 1991 roku. Autorzy (Damiński i Jan Goots) zaproponowali powrót do przedwojennej siatki ulic,

Wystawa Damińskiego uzmysławia, jak ważną rolę dla innego rozumienia architektury, przestrzeni i jej uwarunkowań naturalnych i kulturowych odegrało środowisko Zakładów Artystyczno-Badawczych warszawskiej ASP.

wego zarazem. Obie są przykładami realizacji powierzchni jednostronnych (czego zazwyczaj w pracy Kobro się nie dostrzeżga), a przez to odwołują się do kluczowego dla Jacka Damińskiego zagadnienia, które próbował on też zrealizować w tytułowej „makroformie”, będącej hołdem dla Lecha Tomaszewskiego. Damiński wspominał, że wykłady Tomaszewskiego poświęcone geometrii powierzchni jednostronnych nadały kierunek jego praktyce twórczej. Kończące jeden z wykładów zdanie: „I wszystko to nie ma znaczenia w architekturze” rozbudziło jego zainteresowanie topologią. „Zaczęłem o niej myśleć przez pryzmat architektury. Zgłębianie obszarów, które na pierwszy rzut oka wydają się bezużyteczne, pozwala projektantowi dojrzeć w architekturze potencjały, które pozostają niewidoczne w realizacjach podporządkowanych funkcji”, wspominał. Odkrywanie tych „niewidocznych” potencjałów architektury stało się podstawą działalności projektowej Damińskiego. Na wystawie mogliśmy oglądać między innymi niezwykle projekt *Basenu topologicznego* (1968), czyli „kryto-otwartej pływalni z ruchomą powłoką, która w zależności od pogody może być dachem lub dnem basenu”. Niezwykły obiekt, o kształcie wynikającym z formy „wstęgi Moebiusa”, był utopiijną próbą pogodzenia antynomii związanej z powierzchniami

sposób rozumienia przestrzeni. Widać to wyraźnie we wczesnym projekcie kawiarni w parku Agrykola (1958). Zgodnie z opisem to pierwszy projekt architekta wykonany podczas studiów w ASP pod kierunkiem prof. Zbigniewa Ihnatowicza. Pawilon miał być częściowo pograżony w ziemi, tak by wzrok siedzących przy stolikach ludzi znajdował się na poziomie trawy rosnącej w parku. „Rezonans z naturą oczyszcza”, jak mówi architekt. Jednym z założeń Damińskiego jako architekta jest walka z „fetyszyzmem przedmiotowym”, ze skupieniem się na przedmiocie, na designie, na jego funkcjach i walorach estetycznych. Damiński stara się unikać przedmiotowego podejścia do kreacji. Interesują go nie przedmioty, ale sytuacje, „w których przestrzeń rezonuje z człowiekiem, dzięki czemu nie czuje się on przez nią przytłoczony i może się w niej odnaleźć”. I nie ma w tym wypadku znaczenia na przykład problem skali. Damiński był autorem dwóch makroinstalacji wzniesionych w przestrzeni Warszawy, na (obecnym) placu Piłsudskiego. Pierwsza zrealizowana w 1974 roku *Warszawa XXX* była przestrzenną ekspozycją i stanowiła swego rodzaju tło dla narracji o charakterze historycznym i rocznicowym. Druga, czyli *Chmura*, została zrealizowana w 1994 roku jako struktura autonomiczna – ogromna czarna płachta,

będącej odbiciem przedwojennej struktury własnościowej. „Nie wartościujemy form – deklarowali w opisie projektu – a staramy się je zespalać w jeden organizm drogą superpozycji struktur. Tych struktur, które są obecne, i tych, które zatarła historia. Odtwarzamy je i transformujemy, by dać impuls przyszłości. Proponujemy odtworzyć sieć ulic niegdyś tu istniejącą i wokół tej bazy skondensować elementy kubaturowe centrum”. Odtworzenie dawnej tkanki miejskiej dokonać się miało wzdłuż ulic Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej, w głębi zaś autorzy przewidywali „ekrany zabudowy” sięgające 75 metrów, dopełniające restytuowaną dziewiętnastowieczną zabudowę. Projekt odznaczał się surowością i konsekwencją zastosowanych środków plastycznych. „Podstawowym elementem konstrukcyjnym projektu – komentował Damiński w rozmowie z Magdą Roszkowską – była przestrzenna parcela, tak zwany moduł pusto-pełny, czyli rudementarna forma stanowiąca projekcję w przestrzeń czarnego kwadratu Malewicza. Moim zdaniem istnieją w świecie pewne kanoniczne formy, które charakteryzuje niebywała spójność, siła wyrazu i logika – jak właśnie moduł pusto-pełny, czyli sześcian z dziurą w środku”. I ta forma stała się podstawowym elementem nowej projektowanej tkanki miasta. Tak więc powrót do dawnej

siatki ulic nie miał być sentymentalnym, mimetycznym powrotem, ale emocjonalnym odniesieniem pamięci przestrzeni do uniwersalizmu malewiczowskiego suprematyzmu, do modułu pusto-pełnego, który w nowoczesny sposób miał organizować tę przestrzeń. Projekt Damięckiego i Gootsa w 1991 roku chyba nie został nawet zauważony w natłoku „postmodernistycznych”, „dekonstruktywistycznych” i ogólnie wrzaskliwych propozycji. Dziś ten projekt wpisuje się w ciąg kolejnych straconych szans na nowe centrum Warszawy.

Wystawa Damięckiego, o czym wspomniałem na początku, uzmysławia także, jak ważną rolę dla innego rozumienia architektury, przestrzeni i jej uwarunkowań naturalnych i kulturowych odegrało środowisko Zakładów Artystyczno-Badawczych

warszawskiej ASP. To w kręgu ASP, a nie Wydziału Architektury kształtowały się najciekawsze idee i projekty, kamienienie milowe polskiej architektury nowoczesnej – stadion Warszawianki, bar Wenecja, dworzec Warszawa-Śródmieście. Miejmy nadzieję, że niebawem doczekamy się całościowego opracowania dokonania tego środowiska.

O przygotowanie wystawy twórczości Jacka Damięckiego zabiegała Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej. Z jej inicjatywy podjęto szeroko zaplanowane działania zabezpieczające nie tylko dorobek architekta, ale i jego dokumentację, korespondencję, księgozbiór. Wystawa w Zachęcie ujawniła tylko fragment tych prac, najciekawszych z perspektywy polskiej historii sztuki i architektury, ale warto

pamiętać, że praca ta dokonuje się skromnymi siłami prywatnej fundacji. Dobrze, że jej efekt pokazała Zachęta. Otrzymałiśmy fascynującą wystawę fascynującej postaci, o niezwykłym dorobku i jakby niedzisiejszych, szerokich horyzontach intelektualnych. Oglądaliśmy wystawę, która była jak haust czystego powietrza w smogu duszącej polską architekturę banalnej deweloperki.

Waldemar Baraniewski

Warsztat Formy Filmowej

Atlas Sztuki, Łódź
kurator: Józef Robakowski
16 grudnia 2016 – 19 lutego 2017

Łódzki Atlas Sztuki pożegnał rok 2016, a przywitał 2017 wystawą poświęconą jednej z najbardziej lokalnych grup artystycznych, czyli Warsztatowi Formy Filmowej. Ekspozycja prezentująca dokonania tej czołowej grupy awangardy filmowej miała charakter retrospektywny.

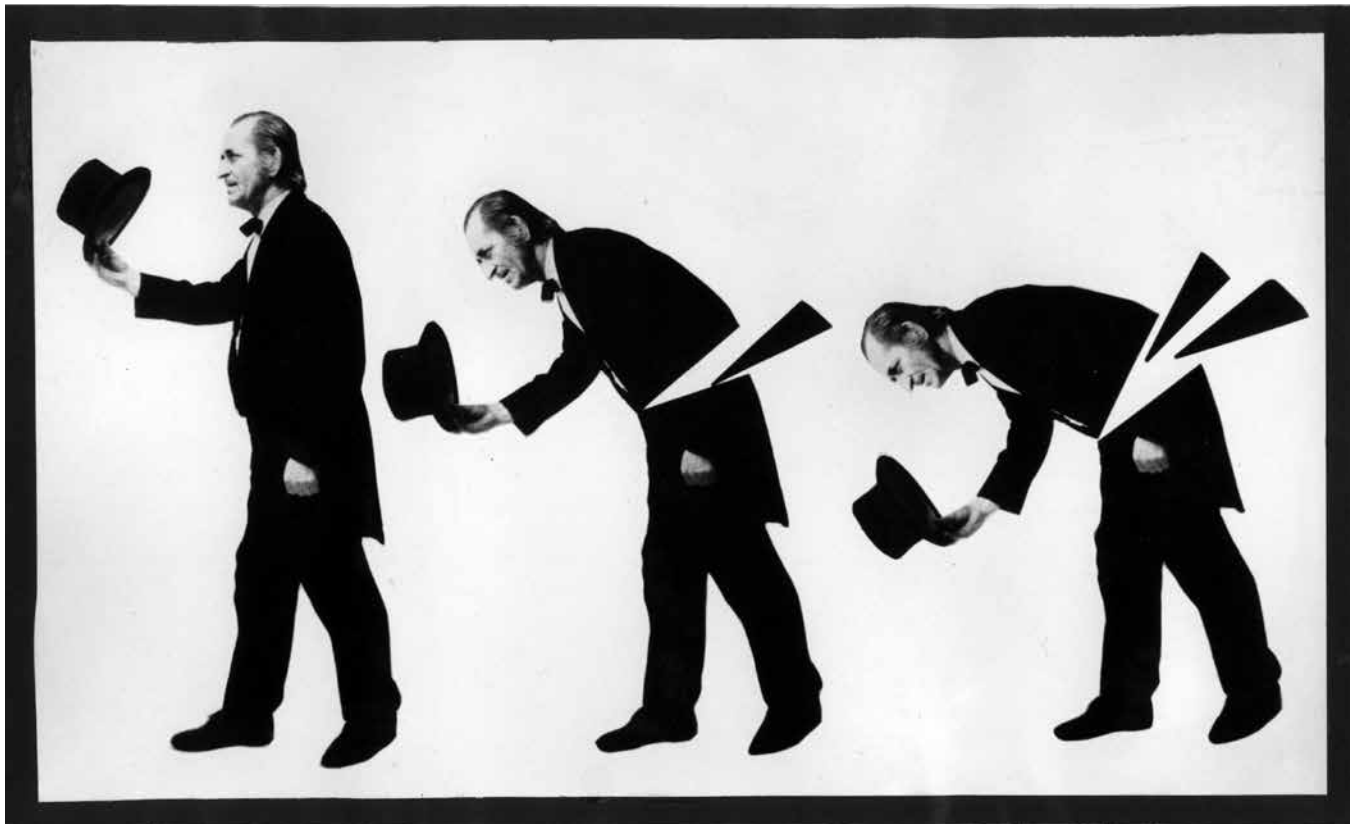
O Warsztacie napisano już wiele, zatem aby nie nosić drewna do lasu, przypomnę gwoli wstępu tylko najważniejsze kwestie. Warsztat powstał w 1970 roku w Łodzi z inicjatywy grupy studentów Filmówki, którym ówczesny poziom edukacji na uczelni wybitnie nie odpowiadał. Najbardziej rozczerwani, wśród których znaleźli się między innymi Józef Robakowski, Paweł Kwiek, Wojciech Bruszewski czy Ryszard Waśko, jako Koło Naukowe powołali zespół badawczo-twórczy nazwany początkowo Warsztatem Formy Filmowej. Z czasem skracano tę nazwę do jej pierwszego członu, gdyż działania studentów znacznie przekraczały wyłącznie eksperymenty z filmem. Program Koła diametralnie odbiegał od oficjalnych założeń uczelni, postulując realizację filmów wręcz antykomercyjnych, a także wystaw i rozlicznych wydarzeń artystycznych. Członkowie grupy starali się jak najbardziej rozszerzyć sposób myślenia

o filmie i fotografii, zrywając z tradycyjnymi sposobami użycia medium (narracja, zgodność dźwięku z obrazem, klasyczny montaż), a w ich miejsce prowadząc badania dotyczące zagadnień czasu, przestrzeni, obecności oraz wpływu mediów na odbiorcę. Eksperymentom towarzyszyła aura absurdu i ironii, co było kolejną nicią łączącą ich dokonania z dadaistami czy pełnymi humoru pracami Franciszki i Stefana Themersonów. Warsztat zakończył działalność po siedmiu latach wyteżonej pracy, okraszanej licznymi wystawami w Polsce i za granicą.

Kurator prof. Józef Robakowski przygotował wystawę, która już samą formą nawiązywała do złotych lat Warsztatu. W salach Atlasu Sztuki królowały trzy kolory: biały, czarny i szary. Czarno-białe były zdjęcia i dokumentacja, czarno-białe były także filmy. Wystawa została podzielona na dwie części: salę z fotografiami i książkami oraz wyczernioną przestrzeń, gdzie prezentowano w oddzielnych stanowiskach filmy. Za komentarz kuratorski posłużył pierwszy manifest grupy i w zasadzie tylko te słowa wprowadzały widza w tematykę wystawy. Prace artystów były opatrzone wyłącznie podpisami i jedynie przy afiszach

z wydarzeń czy filmów można było znaleźć kilka słów dotyczących historii i okoliczności powstania pracy. Ewentualne braki czy głód wiedzy po obejrzeniu prac można było zaspokoić, przeglądając publikacje na temat Warsztatu i poszczególnych artystów.

Białe sześcian pierwszej z sal dzieliły na mniejsze płaszczyzny rzędy fotografii kolejnych artystów Warsztatu. Wyszczególniono tu najważniejsze postaci z grupy: Ryszarda Waśkę z pracami badającymi przestrzeń za pomocą obiektywu (między innymi od 0 do 180°), zabawne *Niewykone rysunki* Pawła Kwieka, próby rozmontowywania i poruszenia tradycyjnych zdjęć przez Andrzeja Różyckiego (kilka wersji *Fotografii warunkowych* czy *Fotografia analityczna*), przez prace samego kuratora, po unikatowy *Język baletowy* Wojciecha Bruszewskiego. Choć każdy z artystów zadawał inne pytania swoimi pracami i podawał w wątpliwość zastane schematy myślenia na temat języka i medium, podchodzili oni do fotografii jak do środka zapisu, mając równocześnie na uwadze wszystkie przekłamanie, jakie ów zapis zawiera. Im bardziej trafiali na ścianę w możliwości pracy aparatu, tym bardziej próbowali ją przebić, co jednak kończyło się tylko



Andrzej Różycki, *Uklon pana Wacka*, 1973, dzięki uprzejmości Galerii Atlas Sztuki

Członkowie Warsztatu Formy Filmowej starali się jak najbardziej rozszerzyć sposób myślenia o filmie i fotografii, zrywając z tradycyjnymi sposobami użycia medium (narracja, zgodność dźwięku z obrazem, klasyczny montaż), a w ich miejsce prowadząc badania dotyczące zagadnień czasu, przestrzeni, obecności oraz wpływu mediów na odbiorcę.

uwypukleniem ciszy, statyczności i subiektywności medium. Same próby pozostają jednak niezwykle ciekawe, a większość prac można uznać za conceptualne.

Wystawę układał jeden z członków grupy, ale na szczęście akcenty rozłożono po równo, podkreślając wkład wszystkich artystów w ów wyjątkowy twórczy ferment. Co kilka prac migotała sylwetka chyba już zapomnianej postaci, a dla Warsztatowców niezwykle istotnej, jaką był Wacław Antczak. Krawiec, a zarazem wszechstronny artysta naiwny i przedstawiciel łódzkiego folkloru, który do środowiska Filmówki przeniknął jako statysta, szybko zyskując aprobatę studentów. Antczak brał udział w różnych wydarzeniach (na przykład prowadził wyprzedaż towarów po zmarłej ciotce Robakowskiego) i występował w filmach Warsztatu, ale też pojawiał się w fabułach Andrzeja Kondratiuka czy Marka Piwowskiego. Stworzył nawet epopeję na temat powstania warszawskiego, którą sumptem Robakowskiego wydano kilka lat temu i którą można było poczytać na wystawie. Robakowski niejednokrotnie podkreślał, jak istotne dla studentów były rozmowy z Antczakiem; w jaki sposób obserwacja jego radykalnej postawy wobec

sztuki dawała im samym przykład bezkompromisowego posłannictwa.

W białej sali znajdowała się dodatkowo niewielka, wydzielona przestrzeń, w której prezentowany był film dokumentalny autorstwa Andrzeja Bednarka stworzony swego czasu dla TVP na temat Warsztatu. Warto było go obejrzeć, gdyż poza wywiadami z Robakowskim i Bruszewskim pojawiły się tam również wypowiedzi Krzysztofa Kieślowskiego, który z szacunkiem wypowiadał się o kolegach, ale o efektach ich pracy już niekoniecznie. Oglądanie filmów, które prezentowały statyczny obraz za oknem z dźwiękiem z wnętrza domu lub strumień światła przebijający przez dziury wycięte w taśmie filmowej, uważał, delikatnie mówiąc, za niezrozumiałe i zbędne.

Z opinią Kieślowskiego widz mógł się sam rozprawić w czarnej sali, siadając przed ekranami i oglądając przygotowany materiał filmowy. Filmy Warsztatowców opierały się na tym samym schemacie działania, co ich boje z fotografią – zburzyć iluzję trójwymiarowości i pozory rzeczywistości filmu, obnażyć manipulację mediów i zbadać granice percepcji. Najwcześniejsze można nazwać „czystymi”, ponieważ wyjątkowo dobitnie burzyły one

przyzwyczajenia publiczności. Trudno je nazwać filmami w tradycyjnym sensie tego słowa – raczej były to eksperymenty ze światłem, montażem i dźwiękiem, pokazujące, czym tak naprawdę jest ten rodzaj sztuki: podświetloną sekwencją klatek taśmy, zmontowanych wedle jakiegoś porządku. Trudno nie zgodzić się z Kieślowskim, że te prace są trudne w odbiorze. Są takie z racji swojej nieoczywistości. Początkowo wydaje się, że stają naprzeciw logice i przyzwyczajeniom widza. Kieślowski zresztą był absolutnym mistrzem opowiadania historii, więc prace kpiące z tradycyjnego kina mogły go drażnić i sprawiały, że czuł się niekomfortowo, jak zapewne drażnią wielu widzów do dziś. Równocześnie ta uciążliwość stanowi ich największą siłę. Co zaskakujące – nie chodzi mi nawet o warstwę wierzchnią, te wydrapane wzory, migające punkty czy historie z zaburzoną logiką, ale o to, z czego to wszystko wynika. A wynika z beczelnej młodości i niepohamowanej chęci zadawania pytań, aby zbadać świat, w którym się żyje. Pasja, odwaga i otwartość, jakie biją z tych prac, przetrwały próbę czasu i także dziś znakomicie służą wytrącaniu z bezpiecznej, ospałej równowagi. Dobrze pamiętam, jakie piorunujące wrażenie zrobiły na mnie dobre 10 lat temu prace Themersonów – oglądając wystawę w Atlasie Sztuki, miałam bardzo podobne, równie silne odczucia.

Elegancka i prosta aranżacja przestrzeni w Atlasie Sztuki pozwoliła pracom wybrzmieć czysto i świeżo. Płotka głosi, że część filmów i fotografii ma się później znaleźć w Krakowie, na jednej z wystaw poświęconych awangardzie. Łódzka ekspozycja bardzo wdzięcznie poradziła sobie z tematem. Czy prace Warsztatowców przegonią krakowski „mentalny” smog i wpuszczą trochę świeżego powietrza? Oto jest pytanie.

Jolanta Bobala



Sharon Lockhart, *Rudzienko*

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
18 listopada – 17 grudnia 2016

Otwarcie wystawy *Rudzienko* amerykańskiej artystki Sharon Lockhart w Fundacji Galerii Foksal zbiegło się w czasie z ogłoszeniem wyników konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 57. Biennale w Wenecji w 2017 roku. Z tego powodu wystawa stała się powodem ożywionej dyskusji nie tylko na temat samego projektu, który Lockhart będzie realizować, ale i roli, jaką odgrywa dziś narodowy pawilon, nie tylko w kontekście promocji polskiej sztuki za granicą, ale i wspierania rodzimego środowiska twórców sztuk wizualnych. Czterdziestominutowy film, fotografie oraz wykonana na warsztatach publikacja zebrane w FGF dotyczą tego samego wątku, który artystka kontynuować będzie na wystawie w Wenecji.

Lockhart od kilku lat odwiedza Polskę regularnie. W 2009 roku, gdy w Łodzi realizowała film *Podwórka*, w którym pierwszego dnia wakacji dzieci bawią się na zapuszczonych podwórkach pożydowskich kamienic, spotkała dziewięcioletnią Milenę. Chociaż dziewczyna nie wystąpiła w filmie, zaangażowała się mocno w jego produkcję. Między nią a artystką powstała szczególna więź – jej imieniem nazwano przekrojołą wystawę Lockhart w warszawskim CSW w 2013 roku (*Milena, Milena*).

Chociaż ich drogi przez ten czas były bardzo różne, łączyć może je to, że obie mają dziś kuratorów. Lockhart – Barbarę Piwowarską, kuratorującą Polski Pawilon na Biennale w Wenecji, gdzie artystka zaprezentuje swój projekt *Mały Przegląd*, łączący jej zainteresowanie pedagogiką Janusza Korczaka, wydawanym przed wojną „Małym Przeglądem” (w planach jest między innymi przetłumaczenie na angielski wszystkich numerów) oraz osobami adeptek i uczennic Młodzieżowych Ośrodków Socjoterapii w Polsce. Milena natomiast ma kuratora sądowego, dbającego o to, by dziewczyna nie weszła ponownie na drogę występku.

Milena, tak jak inne bohaterki wystawy w FGF, mieszka w internecie przy Młodzieżowym Ośrodku Socjoterapii w Rudzienku, niedaleko Mińska Mazowieckiego. Dziewczyny obserwujemy w filmie składającym się z długich, spokojnych

i starannie zaplanowanych kadrów, w którym prowadzą one luźne rozmowy, nudzą się, bawią, po prostu są razem. Artystka nakręciła film podczas letnich wizyt w Rudzienku, składanych tam przez dwa lata z rzędu. W rozwleczonych scenkach nie zachodzi nic spektakularnego, nie ma żadnej akcji, zwrotu, po prostu nuda. Czas w zasadzie nie istnieje, mało jest tu też wskazówek zdradzających, kim są dziewczyny i w jakiej sytuacji się znajdują. W większości obserwujemy je w idyllicznym otoczeniu, kiedy biegną przez wysokie trawy czy zamyślane leżą na sianie. W innych pokazane są w sfatygowanych wnętrzach ośrodka. Niektóre ich rozmowy dotyczą rzeczy błahych, codziennych, wydawałoby się, że zupełnie nieważnych. W innych poruszają problemy większej wagi, o charakterze niemal egzystencjalnym. Mówią o rodzinie, jedzeniu, spędzaniu wolnego czasu. Wspominają domy rodzinne, porównują swoje historie, dzielą się przemyśleniami na temat miłości, szczęścia, radzenia sobie z otaczającym światem. Niektóre rozmowy słyszymy, inne, mamrotane pod nosem pozostać muszą tajemnicą rozmówczyń. Pomędzy powolnymi, leniwie płynącymi statycznymi ujęciami po czarnym ekranie przewijają się spisane dialogi dziewczyn, zarówno te pochodzące ze scen, które oglądamy, jak i z innych, które nie weszły do ostatecznej wersji filmu.

Spod powierzchni błahych, niezobowiązujących rozmów wyłania się emocjonalny krajobraz tych doświadczonych przez życie, wrażliwych młodych osób. Estetyczne dopracowanie i nieśpieszne tempo filmu sprawiają, że obraz, poświęcony tak zwanej trudnej młodzieży, opowiadający o jednostkach, które mają problem z dopasowaniem się do wymogów obowiązującego systemu, wychodzi daleko poza ramy dokumentalnej patologizacji spod znaku *Cześć, Tereska*. W nastrojowych, wyśmakowanych kadrach dziewczyny są ze sobą, otwierają się, ale nie ma tu emocjonalnej pornografii, brutalnych historii o złamanych życiorysach i ciągłym nakręcaniu spirali przemocy. To właśnie dzięki estetyzacji, starannie skrojonej, bardzo atrakcyjnej dla widza warstwie formalnej i przeniesieniu



Sharon Lockhart, *Rudzienko*, wideo, 40' 10", 2016, dzięki uprzejmości artystki oraz Fundacji Galerii Foksal

bohaterek w neutralny, spokojny pejzaż, nie skupiamy się na patologii środowisk, z których wywodzą się rezydentki, lecz odkrywamy ich zwykle niedostępny nam świat wewnętrznych rozterek. Skonfrontowani zostajemy z grupą dziewczyn w całej jej złożoności, a nie jedynie z obrazami skupiającymi się na negatywnych przeżyciach oraz powodach, dla których dziewczęta trafiły do ośrodka.

Oprócz wyświetlanego w zaciemnionej sali filmu na wystawie znalazły się między innymi broszura wykonana przez dziewczyny na warsztatach w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, wiersz autorstwa jednej z nich, Andżeliki Szczepańskiej, oraz kilka wielkoformatowych fotografii z serii *When You're Free, You Run in the Dark*, na których artystka uchwyciła swoje bohaterki w ruchu, na tle pogrążonego w ciemności lasu. Zdjęcia Lockhart są tajemnicze, znajdują się na granicy niepokojącej atmosfery dreszczowca oraz wystylizowanej estetyki sesji modowych – to one są pomostem

między sferą zaangażowanego społecznie projektu partycypacyjnego a aksamitnym światem komercyjnych galerii.

Po wybraniu Lockhart do reprezentowania Polski na weneckim Biennale pojawiły się zarzuty, jakoby wybór ten przyczyniał się do symbolicznego skolonizowania naszego, nieco prowincjonalnego świata sztuki przez mieszkającą w Los Angeles artystkę o „muzealnej” randze. Krytycy wytaczali zupełnie archaiczne argumenty, stawiając w centrum problem niepolskiej narodowości czy wysokiej pozycji Lockhart na międzynarodowej scenie artystycznej. O ile pierwszy uznać trzeba za całkowicie absurdalny, w przypadku drugiego zarzutu sprawa jest nieco bardziej skomplikowana. Nie chodzi tu jednak o jakąś przesadnie wysoką pozycję Lockhart – mimo sukcesów nie jest ona przecież Jeffem Koonsem czy Mariną Abramović.

Problemu upatrywałbym raczej w kwestii potencjalności – mocy sprawczej konkursu na reprezentanta Polski, która sprawia,

że do życia powołany zostaje projekt, który w innym wypadku nie miałby szansy zaistnieć. Jury konkursowe wybiera prace, które dopiero powstaną, powołując je do życia, pisząc na bieżąco najnowszą historię sztuki, wprowadzając do obiegu sztuki nowe nazwiska lub na powrót odkrywając te zapomniane. Lockhart współpracę z dziewczętami przebywającymi w ośrodku socjoterapii prowadziła już od dwóch lat (długoterminowe zaangażowanie to zresztą ogromny atut jej projektu), projekt zostałby zrealizowany w takiej czy innej formie niezależnie od wyników konkursu, o czym świadczyć może chociażby wystawa w FGF. Podobnie proponowany przez Piotra Ukleńskiego cykl fotograficzny *Polska*, w którym artysta skupia się na narodowej historii, ikonografii, tożsamości i na zbiorowych mitologiach. On również byłby tylko kolejnym spektakularnym sukcesem i tak wystarczająco już spektakularnego artysty.

Można też zastanawiać się, czyje spojrzenie jest bardziej kolonialne? Sharon

Nie da się rozstrzygnąć, na ile charytatywne działania, których efekty możemy oglądać na wystawie w Fundacji Galerii Foksal, wynikają ze szczerej potrzeby serca, ale trzeba zauważyć, że projekt Lockhart opowiada między innymi właśnie o solidarności – kobiecej, ponadnarodowej i międzypokoleniowej, o sile wynikającej z bycia razem.

Lockhart, realizującej projekty w Polsce od 2009 roku, spędzającej czas w Rudzienku i aktywnie angażującej się w pomoc potrzebującym wsparcia dziewczynom, czy na przykład Piotra Ukleńskiego, patrzącego na Polskę z perspektywy swojej zawrotnej kariery w globalnym świecie sztuki i wieloletniego życia w Nowym Jorku. W rywalizacji Lockhart i Ukleńskiego pewne było jedno – tak czy inaczej wygrać w pewnym stopniu miała Fundacja Galerii Foksal, ale to, że FGF często rozdaje wszystkie karty, chyba nikogo (no, może poza Moniką Małkowską) nie dziwi.

Najbardziej spośród nadesłanych projektów szkoda chyba Tomasza Machcińskiego, artysty odkrytego dzięki wystawie *Po co wojny są na świecie? Sztuka współczesnych outsiderów* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Machciński w domowym zaciszu przez lata stworzył tysiące autoportretów, na których wciela się w postacie historyczne, pochodzące z filmów czy popkultury. Na swoje pięć minut w świecie sztuki „człowiek tysiąca twarzy” czekał bardzo długo – zdjęcia zaczął robić w 1966 roku. Reprezentacja Polski w Wenecji byłaby fantastycznym elementem w artystycznej biografii nietuzinkowego fotografa, od lat tworzącego z uporem projekt o ogromnej sile, a także dowartościowaniem starości i pasji, a nie wielkich nazwisk globalnego świata sztuki.

W rozmaitych podsumowaniach 2016 roku sztuk wizualnych pojawiał się wątek miałości, nudy i braku ciekawych wystaw. To tak, jak gdyby artyści polscy znaleźli się

w paradoksalnej sytuacji, kiedy dookoła nich, zarówno na poziomie lokalnym, jak i globalnym, zachodzą niesłychane procesy i gwałtowne zmiany, a oni stoją niemi, pozbawieni narzędzi, pomysłów lub wrażliwości, by o tym wszystkim mówić. Z całą pewnością jednym z najważniejszych polskich wydarzeń 2016 roku był zrodzony z ogarniającego miliony osób strachu i frustracji Czarny Protest, w którym w kilkudziesięciu miastach Polski sprzeciwiono się planowanemu zaostrzeniu (i tak jednej z najbardziej restrykcyjnych na świecie) regulacji prawnych aborcji. W sztuce natomiast temat niespecjalnie zaistniał (wyjątkiem była bardzo ciekawa wystawa kobiecej sztuki wideo *If you don't know me by now, you will never never never know me* w Fundacji ARTon). Oczywiście, artyści i artyści uczestniczyli w protestach, ale w kontekście sztuki wątek nie wybrzmiał wystarczająco.

Rudzienko oczywiście nie opowiada o aborcji, ale w centrum zainteresowania stawia młode kobiety, pozbawiane zbyt często głosu i sprowadzane do roli obiektu seksualnego czy chodzącego inkubatora przez przemocowych mężczyzn – reprezentantów kleru czy polityki. O tym, ile mamy do nadrobienia w temacie praw kobiet i społecznego przyzwolenia na podwójne standardy, może świadczyć choćby fakt, że samowwancı lider KOD, podstarzały hipis i najdroższy informatyk w Polsce, Mateusz Kijowski, bez większego problemu łączył obronę demokracji z niepłaceniem alimentów. Zadając pytanie o stosowność wyboru amerykańskiej artystki o ugruntowanej

pozycji do reprezentowania naszego kraju na Biennale w Wenecji, pamiętajmy, że opowiada ona o młodych polskich kobietach, tak narażonych w obecnej sytuacji na rozmaite zagrożenia. Zwraca uwagę na niewidzialnych, słabych aktorów życia społecznego. Chociaż można zastanawiać się, kto tak naprawdę jest beneficjentem działań artystki – bo w idealnym świecie pozycja bohaterek mogłaby zostać dodatkowo wzmocniona, traktując je jako równoważne autorki projektu, a nie jedynie jego uczestniczki, sprawiając, że byłby to bardziej projekt ich, a nie o nich – to jednak Lockhart mówi o nich i każe nam wsłuchać się w ich słowa, nawet jeżeli czasem przychodzi nam to z trudem. Działaniom Lockhart zarzucano powierzchowną, pokazową dobroczynność: słynna amerykańska artystka (i zapewne bogata, co wzbudza dodatkową nieufność) niczym księżna Diana sztuki wideo jedzie do biednego kraju w Europie Wschodniej, by spędzać czas z tamtejszą „trudną młodzieżą”. Alternatywą dla powierzchownej, działającej wertykalnie dobroczynności, która spływa ze szczytu na dno, jak pisał Eduardo Galeano, jest horyzontalna, opierająca się na wzajemnym szcunku solidarność. Nie da się rozstrzygnąć, na ile charytatywne działania, których efekty możemy oglądać na wystawie, wynikają ze szczerej potrzeby serca, ale trzeba zauważyć, że projekt Lockhart opowiada między innymi właśnie o solidarności – kobiecej, ponadnarodowej i międzypokoleniowej, o sile wynikającej z bycia razem.

Oczywiście, narodowa duma każe nam myśleć, że byłoby lepiej, gdyby któryś z polskich artystów podjął wszystkie te wątki, ale jeżeli kolonizacja ma polegać na tym, że posiadający świetny warsztat, uważni artyści poświęcać będą uwagę grupom najbardziej potrzebującym i angażować się w zaplanowane na długie lata działania, wymagające czasu, wiedzy i konsekwencji projekty, to może jednak nie jest to takie złe rozwiązanie?

Jakub Gawkowski



Witek Orski, *Fałda*

BWA Zielona Góra

9 grudnia 2016 – 8 stycznia 2017

Wypada stwierdzić, że wystawa Witka Orskiego w BWA Zielona Góra, zatytułowana *Fałda*, to wydarzenie szczególne. Jest to jego pierwsza wystawa indywidualna od dwóch lat, czyli od *Ćwiecenia*, które było też oficjalnym rozstaniem artysty z Galerią Czułość. Już wtedy było widać, jak bardzo oddalił się on od hipsterskiej poetyki Czułości. *Ćwiecenie* było wystawą rebusem, intelektualną zagrywką, czytelną głównie dla specjalistów od fotografii. Wszystkie te

Wystawa *Fałda* jest rodzajem spekulacji na temat statusu obrazów, grą z ich znaczeniem i autentycznością.

zabawy zostały wpisane w skomplikowaną metaforę ćwiecenia. Termin ten wymyślił francuski chłop-sadysta Pierre Rivière, który tak nazywał jedną ze swoich ulubionych czynności – krzyżowanie żab i ptasząt, czyli ich zabijanie. Jeśli zaś zastanawiać się nad leksykalnym znaczeniem francuskiego terminu, należałoby go przetłumaczyć jako „pod przymusem nauczyć (się) pogrzebać strach w rozbłysku”.

Minęły dwa lata i z okazji swojej kolejnej wystawy Orski znów zaprosił widzów do rozwiązania kolejnej zagadki. Tym razem już dotyczącej nie fotografii, ale samego widzenia i percepcji rzeczywistości, którą spina metafora fałdy Gilles’a Deleuze’a. Jej dosłowną wizualizacją jest z kolei zdjęcie Krzywego Lasu pod Gryfinem, gdzie pnie drzew są w dziwny sposób wygięte w jedną stronę.

Jeśli *Ćwiecenie* było jeszcze wystawą fotografa, to *Fałda* nie przypominała już typowej wystawy fotograficznej. Nie było tu fotografii zainstalowanych na ścianach, żadnego cyklu czy też zdjęciowej serii przedstawiającej jakiś urywek rzeczywistości. W BWA na gości czekała tylko zagadkowa maszyna optyczna, przez którą rzucone zostało na całą ścianę zdjęcie Krzywego Lasu.

„Na potrzeby tej wystawy zrobiłem tylko kilka zdjęć”, chwalił się Orski, jakby akcentując ewolucję swojej strategii artystycznej, ciążącą ku konceptualizmowi. Może zastanawiać to, że w ramach tej ewolucji postanowił on też sięgnąć po narzędzie, zdawałoby się, że archaiczne – swoje zdjęcia wykonał analogowym aparatem wieloformatowym 4 × 5 cali, który mnie osobiście kojarzy się z filmem *Titanic* (niezatapialny liniowiec odpływa z portu, przy nabrzeżu stoi fotograf

ukryty pod czarną peleryną, gdy naciska spust migawki, z aparatu wydobywają się kłęby dymu i tak dalej). Jeśli przypomniemy sobie, że żyjemy w czasach obrazu cyfrowego, Instagrama, zdjęć satelitarnych i dronów z kamerami – wybór Orskiego jest czymś zagadkowym. Jest to tym bardziej paradoksalne, że wybór analogowej techniki posłużył artyście do skonstruowania maszyny wytwarzającej glicz, czyli zjawisko ze świata obrazów cyfrowych. Jego maszyna optyczna składała się z rzutnika i zwierciadła, odbijającego obraz Krzywego Lasu. Lustro to zresztą było jednym z ciekawszych obiektów na wystawie. Jego trapezoidalna forma uwzględniała potencjalne zakrzywienie obrazu, a tafla została złożona z kilkudziesięciu płytek. Ta mozaika powstała na podstawie specjalnego algorytmu, dzięki któremu obraz Krzywego Lasu rzucony na ścianę był zdekonstruowany w specyficzny sposób: w miejscu zakrzywień konarów powstał glicz, niejako „prostujący” drzewa, a de facto przesuwający jego poszczególne fragmenty. Cała ta konstrukcja – rzutnik z unikatowym pozytywem (30 cm na dłuższym boku), podwieszona do sufitu mozaika lustrzana i w końcu padający na ścianę niepokojący obraz rozgliczowanego

obrazu – była instalacją *site-specific*, trudną do odtworzenia w innych warunkach. Wydaje się, że właśnie ta zaskakująca jednorazowość tak skomplikowanej instalacji podkreśla dążenie Orskiego do stworzenia czegoś, co w zasadzie nijak się ma do współczesnego systemu produkcji towarów (także sztuki), a bliższe jest idei rzemieśnictwa. Skojarzenie z rzemieśnictwem jest zasadne jeszcze z jednego powodu, a mianowicie historii Krzywego Lasu. Rosnące

w nim sosny datowane są na lata 30. XX wieku i najprawdopodobniej miały one posłużyć do produkcji mebli w stylu art déco. Ze względu na wybuch drugiej wojny światowej nie zostały ścięte i trwają do dziś, jako – jak to określił artysta – „kuriozalna pamiątka modernistycznych marzeń i projektów”. Orski zaś tę pamiątkę rozgliczowuje, być może pogłębiając jej absurdalny status. A raczej, przepraszam, rozfałdowuje ten obraz, otwierając go na nowe potencjalności w myśl teorii Deleuze’a: „Rozfałdowanie nie jest przeciwieństwem pofałdowania, lecz wiedzy od jednej fałdy do kolejnej”, pisał znany filozof w książce *Fałda. Leibniz a barok*.

Jak właściwie należy rozumieć te wszystkie dość skomplikowane zabiegi Orskiego? Z mojego punktu widzenia wystawa *Fałda* jest rodzajem spekulacji na temat statusu obrazów, grą z ich znaczeniem i autentycznością. Obraz rzucony na ścianę galerii nie jest w końcu po prostu fotografią Krzywego Lasu; bardziej rozumiem go jako symboliczne zakrzywienie czasoprzestrzeni, poprzez które możemy dostać się do kolejnych fałd rzeczywistości czy światów możliwych; można go też rozumieć jako deklarację wyboru filozofii nomadycznej czy też antyplatońskiej jako tej definiującej



Witek Orski, *Falda*,
lambda transparent c-print,
fot. dzięki uprzejmości
artysty

Witek Orski, *Falda*,
widok wystawy, fot. dzięki
uprzejmości artysty

myślenie Orskiego o obrazach. Dla artysty nie są to więc tylko cienie, ale osobne byty, na dodatek spiętrzone na sobie, mnogie.

Tak to więc mniej więcej się prezentuje: rozfałdowany obraz został tu wykonany „rzemieślniczym” sposobem, przywodzącym na myśl barokowe eksperymenty z iluzjonizmem, co zapewniło fotografowi-spekulantowi perwersyjną uciechę. Na swój sposób jego praca była pociągająca, także pod względem wizualnym – obraz rzucający na ścianę był niepokojąco niesamowity (w gliczach dopatrzyłam się czaszki), lustro przywodziło na myśl jakiś przyrząd alchemiczny, a sala BWA zyskała biurowo-gabinetowy sznyt dzięki przemalowaniu ścian na szaro i wykładzinie zakrywającej galeryjną klepkę. Po niej z kolei wił się pomarańczowy, pofałdowany kabel jako (znów) perwersyjna wisienka na torcie spekulackiego dzieła artysty.

Wydaje mi się, że w swoim podejściu do obrazów Orski nie jest odosobniony. Weźmy na przykład teorię cyrkulacjonizmu Hito Steyerl, która wyklula się na podstawie jej spekulacji na temat współczesnych funkcji obrazów, które nie tyle odnoszą się do swojego źródła, co krążą w obiegu

wizerunków i są przechwytywane oraz interpretowane w zależności od okoliczności. To jednak, co różni Steyerl od Orskiego, to materiał, na którym pracują: gdy Steyerl analizuje cyrkulację obrazów poprzez, dajmy na to, przytoczenie historii wizerunku swojej koleżanki Andrei Wolf, która zaangażowała się z wojnę kurdyjsko-turecką, by później zostać kurdyjską męczenniczką, Orski raczej ogranicza się do bardzo formalnych eksperymentów odwołujących się do polityki na najbardziej zawołanym poziomie meta, czytelnym głównie dla specjalistów. Jego sztuka jest wyrafinowana, można ją uznać za interesującą zagwozdkę intelektualną, ale właśnie – jest to praca nie tyle fascynująca, co „interesująca” (piszę to ze świadomością dwuznaczności tego epitetu).

Ta zachowawczość sztuki Orskiego jest zresztą jedną z rzeczy, które najbardziej zastanawiają mnie w jego sylwetce. Jest to w końcu postać, której nie można odmówić zaangażowania politycznego, które Orski chętnie demonstrował choćby w mediach społecznościowych (piszę to, ponieważ naprawdę trudno to zignorować). Cenne komentarze i demonstracje zaangażowania

na Facebooku nie przekładają się jednak na jego myślenie o sztuce, która z codzienności jest całkowicie wyprana. Jak na artystę zainteresowanego wizualnością i obrazem jest to zastanawiająca decyzja, bo w końcu czym są obrazy, jeśli nie jakimiś fragmentami rzeczywistości? Stojąc więc w wyciemnionej sali BWA Zielona Góra i podziwiając tajemnicze zakrzywienia świetlne w kształcie czaszek, myślałam w zasadzie o jednym: No, dobra, ale o czym to wszystko jest? Jedyna odpowiedź, która mi się nasuwała, to taka, że Witek Orski po prostu staje się formalistą.

Karolina Plinta



Odejście – 9. Wystawa Kuratorska Bielskiej Jesieni 2016

Galeria Bielska BWA
kuratorzy: Jagna Domżańska i Wojciech Kozłowski
28 października – 26 grudnia 2016

Wystawa *Odejście* w Galerii Bielskiej BWA jest „kuratorska”. Oznacza to, że powstała w wyniku konkursu dla kuratorów. Oznacza również, że jej formuła powinna (przynajmniej z założenia) odbiegać od organizowanego co dwa lata – na przemian z kuratorskim konkursem – przeglądu malarstwa, Bielskiej Jesieni. Niestety, zorganizowany przez Jagnę Domżańską i Wojciecha Kozłowskiego pokaz powielił format „malarzkiej rewii”, a wręcz stanowił jego hiperbolę. To wielka strata, ponieważ przeładowanie omawianej ekspozycji, a także zupełne rozproszenie obecnych w niej tropów narracyjnych uniemożliwiło kuratorom interesujące rozwinięcie problemu, który sami sformułowali w przewodnim tekście.

Domżańska i Kozłowski zauważyli, że twórcy wyszkoleni w malarstwie rzemieślniczym coraz częściej rezygnują nie tylko z dochowywania wierności jego monumentalnej Tradycji, ale wręcz od praktykowania tego rzemiosła w ogóle – dlatego tytuł wystawy, *Odejście*, odwołuje się nie tylko do wolnej

przestrzeni pomiędzy widzem a zawieszonym na ścianie płótnem. Może również, jak czytamy w materiałach prasowych, „określać sytuację samego autora – poszukiwanie innych możliwości pracy z przestrzenią obrazu; wychodzenie w trzeci wymiar, bez rezygnacji z malarzskich jakości”. Myśl o zachowywaniu tych ostatnich pomimo ulegania tendencji, by podważać czystość medium, jest intrygująca; kuratorzy nie tłumaczą jednak, co konkretnie rozumieją przez „malarzskie jakości”. Skoro mowa o „wyjściu w trzeci wymiar”, nie chodzi tu z pewnością o absorpcyjność nowożytnych płócien, z której Michael Fried uczynił programową cechę „dobrego” malarstwa. Może chodzi zatem o prostsze skojarzenia z tą gałęzią sztuki – na przykład skupienie na świetle i kolorystyce – a może o specyficzny rodzaj wrażliwości? Widz nie otrzymuje jasnej odpowiedzi na te pytania ani w tekście, ani w przestrzeni wystawienniczej, chyba że kuratorzy próbują dać odbiorcom do zrozumienia wyłącznie to, iż „malarstwo” to kategoria, której rozumienie

podlega współcześnie ciągłej negocjacji. Jednak nawet to nie pozwala uchwycić intencji kuratorów – wystawa nie traktuje przecieŜ o tym, czy wspomniane jakości można odkrywać, powiedzmy, w kinie czy w grach komputerowych.

Na dwóch piętrach bielskiego BWA zaprezentowano prace 13 artystów z kilku róŹnych pokoleń. Są tutaj tuzy polskiego malarstwa – Leon Tarasewicz, Tomasz Ciecierski czy Marek Sobczyk – a obok nich twórcy duŜo młodszy, w tym urodzony w 1992 roku Stach Szumski. W tej drugiej grupie wyróżnia się mocna reprezentacja „roczników 80.”, czyli ośmiu twórców urodzonych między 1980 a 1985 rokiem,

przykład stosując w swej pracy niekonwencjonalne podłoŜa. Spektrum strategii twórczych jest w całym zbiorze bardzo szerokie, kuratorzy podkreślają jednak, Ŝe nie starali się, by *Odejscie* stanowiło wyczerpujące, systematyczne ujęcie. „Nasze wybory – piszą błyskotliwie – są własne [sic!], i duŜą rolę przy ich podejmowaniu odegrała wiara w siłę przekazu tych właśnie [prezentowanych] artystów”.

Na parterze Galerii Bielskiej wystawiono wiele prac wyrazistych kolorystycznie – to wybór bardzo funkcjonalny, długą salę ekspozycyjną można oglądać bowiem od strony ulicy, przez szybę. Uwagę przechodniów niezawodnie zwracają powieszone tu

na marmurową kolumnę – który rozpadł się wkrótce po wernisaŜu, odsłaniając swe Ŝółte, maślane wnętrze. W głębi sali zobaczyć można korzenioplastyki tej samej artystki, plastikowo-nylonową rzeźbę Michała Gayera, fluorescencyjny *Basen* Katarzyny Przezwańskiej (akrylową „taflę” ustawioną na podłodze) czy instalację Marka Sobczyka z koła rowerowego (nawiązującą do *ready made* Marcela Duchampa, którego malarskie odwzorowanie – pędzla tego samego artysty – zawisło na końcu sali). Głównym kluczem aranŜacyjnym tej części wystawy była z pewnością jej dobra widoczność z poziomu ulicy; kuratorom najwyraźniej zaleŜało teŜ, by dwie prace

Odejscie – 9. Wystawa Kuratorska Bielskiej Jesieni 2016, widok wystawy, Galeria Bielska BWA, fot. K. Morcinek

którzy po opuszczeniu wydziałów malarskich (a zwłaszcza, co ciekawe, tego na poznańskim Uniwersytecie Artystycznym) skomplikowali swój stosunek do wyuczonej dyscypliny i to na wiele sposobów, niekiedy całkiem idiosynkratycznych. Niektórzy twórcy porzucili pędzel na rzecz rzeźby czy instalacji (jak Piotr Łakomy), inni zaś – jak Michał Gayer – postanowili kontynuować modernistyczną tradycję „materiałowych eksperymentów”, na

minimalistyczne prace Leona Tarasewicza, a zwłaszcza ogromne płótno (*bez tytułu*, 260 × 530 cm, 2008) pokryte pasami w tęczowej kolorystyce, które zawieszono na przeciwległej względem okien ścianie. Uwagę tych, którzy już weszli do środka, przyciąga – a może przeciwnie, rozprasza – pokaźny zbiór osobliwości. Pierwszą z nich jest maślana rzeźba Doroty Buczkowskiej, ustawiona zaraz przed wejściem: potężny słup tłuszczu – pierwotnie „ucharakteryzowany”

Marka Sobczyka były ustawione w jednej linii i od razu przyciągały spojrzenie widza, który oderwał już wzrok od rozpadłej rzeźby Doroty Buczkowskiej. Mimo wszystko aranŜacja sprawia wrażenie dosyć przypadkowej, co – niestety – nie ulega zmianie na wyższym piętrze galerii.

W drugiej części wystawy kuratorzy umieścili jeszcze więcej malarskich osobliwości, ale obok nich – sporo tradycyjnego malarstwa, w tym obrazy Małgorzaty

Szymankiewicz czy Weroniki Teplickiej (której wdzięcznym, mozaikowym pracom powstałym ze zszytych kawałków płótna można było przyglądać się na dolnym piętrze). Do „osobliwości” można zaliczyć także kolejną pracę wspomnianej już Doroty Buczkowskiej – zawisłą pod sklepieniem rzeźbiarską formę z szarawych pęcherzyków, które ulegają (niczym maślana kolumna) stopniowej autodestrukcji, uwalniając zawarte w środku fragmenty tekstyliów. Inne prace, które w kontekście tradycyjnego malarstwa można uznać za niekonwencjonalne, to rozpoznawalne metalowe rzeźby Piotra Łakomego, drewniane konstrukcje Sławomira Pawszaka (budzące,

w które poszczególne dzieła wchodzą ze swoim najbliższym sąsiedztwem. Niektóre zestawienia wydają się przemyślane: na przykład subtelne wycinanki Michała Gayera wyglądają świetnie w otoczeniu akrylowej (skądinąd, bardzo tradycyjnej) pracy Katarzyny Przezwańskiej; wyglądają, można by rzec, bardzo elegancko – takie samo wrażenie robiłyby, gdyby przenieść je razem na Artissimę czy Art Basel. Niestety, umieszczone nieopodal prace Piotra Łakomego wyglądają zgoła inaczej – niczym „podrzutki”, tak jakby na wystawie znalazły się przez przypadek. Najokazalsze dzieło omawianego twórcy, płachta z szarej, odblaskowej tkaniny (*bez tytułu*,

strategii i tyle mediów (skoro na malarstwo patrzymy już z perspektywy, by rzecz nazwać za Rosalind Krauss, postmedialnej)? W jaki inny sposób można podjąć go – nawet gdy nie chodzi o żadną „systematykę” – nie mając wcale do dyspozycji potężnego piętra w Tate czy Centre Pompidou, lecz nieco skromniejszą – jakkolwiek bardzo ciekawą – przestrzeń Galerii Bielskiej?

Obfitość prac jest w przypadku *Odejscia* prawdziwą klęską i to nie tylko ze względu na „kosmetykę”, czyli upakowanie tak licznych dzieł w galeryjnej przestrzeni. Największym problemem jest fakt, Ŝe omawiana obfitość wynika z nadreprezentacji konkretnych twórców, a prace, które kuratorzy wybrali z ich dorobków, są bardzo nierówne. Wspomniałem o trafnym zestawieniu dzieł Michała Gayera i Katarzyny Przezwańskiej (skądinąd całkiem „grzecznych” i od tradycyjnych „jakości malarstwa” nieodległych) – dobre wrażenie w przypadku obojga artystów niweczą jednak pozostałe segmenty wystawy, w których wyeksponowano inne pozycje z ich portfolio: pozycje mniej udane, szkicowe bądź do znudzenia powtarzalne. Być może DomŜalska i Kozłowski chcieli pokazać wszechstronność konkretnych twórców; w efekcie przekonują jednak na siłę i padają ofiarą formuły, której – jak sugerowałem na początku tekstu – powinni unikać, czyli formuły przeglądu. Nieistotne jest przy tym to, Ŝe na omawianym pokazie błędną pracę „tuzów”, takich jak Ciecierski bądź artystów młodych, uznanych i „modnych” (jak Łakomy); najbardziej szkoda tych, którzy zasługują na większą uwagę i na wystawie mogli skorzystać najbardziej, na przykład Gayera czy Sławomira Pawszaka.

Kuratorzy, skoro prezentujecie na wystawach Wybory Własne, wyborów się nie bójcie! Nawet tych trudnych i nawet gdy polegają one na eliminacji... Nie bójcie się ich szczególnie wtedy, gdy waszą główną intencją – co muszę zaznaczyć dla kłamrowej kompozycji artykułu – nie jest kształtowanie dyskursu, lecz promowanie konkretnych nazwisk: pokazujcie wtedy, proszę, wyłącznie prace najlepsze.

Arkadiusz Półtorak

Obfitość prac jest w przypadku *Odejscia* prawdziwą klęską i to nie tylko ze względu na „kosmetykę”, czyli upakowanie tak licznych dzieł w galeryjnej przestrzeni. Największym problemem jest fakt, Ŝe omawiana obfitość wynika z nadreprezentacji konkretnych twórców, a prace, które kuratorzy wybrali z ich dorobków, są bardzo nierówne.

podobnie jak korzenioplastyka Buczkowskiej, skojarzenia z pracami Władysława Hasiora), druki soczewkowe Stacha Szumskiego, podkoszulek z zaschniętej farby autorstwa Michała Gayera czy kompozycje Katarzyny Przezwańskiej oraz Pawła Matyszewskiego (ułożone w pozycji horyzontalnej i wykonane z niekonwencjonalnych materiałów jak gleba, potpourri czy wąsy czepne pnących roślin, a jednak uprzywilejowujące konwencjonalny dla malarstwa sztalugowego – czyli „płaski”, dwuwymiarowy, wymagający odejsia – odbiór). A także wiele, wiele innych prac, których nie sposób opisać na kilku stronach z osobna, a nawet łącząc je w pary lub dłuższe serie, które mogłyby stać się później podstawą porównania rozmaitych strategii twórczych, wykraczających poza jednostkowe ekscentryzmy.

Kuratorzy nie ułatwiają selektywnej, porównawczej analizy – potężną kolekcję zaaranŜowali bowiem w sposób kosmetyczny, skupiając się na interakcjach,

2015), nie błyszczy wcale – chociaż powinno błyszczeć, dosłownie i w przenośni (skoro wygospodarowano już dla niego ponad cztery metry kwadratowe ściany). Niestety, pracę oświetlono fatalnie, ignorując tym samym najbardziej oczywiste z „malarskich jakości”, o których Jagna DomŜalska i Wojciech Kozłowski wspominają w kuratorskim tekście – a także odchodząc od podstaw rzemiosła, jakim powinno być nie malarstwo, lecz kuratorstwo, zwłaszcza gdy odchodzi ono od edukacyjnych czy „systematyczno-taksonomicznych” ambicji.

Jestem przekonany, Ŝe na temat wędrówek malarstwa oraz konkretnych malarzy pomiędzy róŹnymi mediami można by stworzyć nie jedną, nie dwie, a nawet nie tuzin, lecz całe dziesiątki inspirujących wystaw – jednak pod warunkiem, Ŝe organizatorzy kaŹdej z nich odwaŜyliby się zaproponować osobiste, wąsko sprofilowane ujęcie. Jak inaczej można bowiem podjąć temat, który obejmuje tylu artystów, tyle



Daniel Spoerri, *Sztuka wyjęta z codzienności*

MOCAK, Kraków
kuratorka: Maria Anna Potocka
21 października 2016 – 2 kwietnia 2017



Falszywy stół-pułapka –
portret J. A. (Faux tableau
piège – Porträt J. A.),
88 x 101 x 31 cm, asamblaż,
2007, dzięki uprzejmości
Daniela Spoerriego, LEVY
Galerie w Hamburgu

Galeria sztuki współczesnej w porządnym muzeum: płótna, płótna o nietypowych kształtach, rzeźba, coś, co trudno nazwać rzeźbą, trochę krwi i trochę prac wideo. W tym towarzystwie niespodziewanie zawieszony na ścianie stół z resztkami posiłku. Łupinki po orzechach, resztki sera rozmazane na talerzach, niedopita kawa zostawiona w filiżankach: Daniel Spoerri wkracza do akcji. Jego pułapki na zwyczajne przedmioty cechuje lekkość i poczucie humoru, jest w nich czułość wobec tych resztek, zainteresowanie tym, co normalnie trafiłoby do kosza i zlewu. Jedzenie jest tu społecznym działaniem (o bezdyskusyjnym wymiarze estetycznym – piękne kolorowe zastawy nie wzięły się na stołach znikąd). Oczywiście Spoerri to nie tylko *Stoły-pułapki*, jego najbardziej znana seria, ale to właśnie

te pozostałości czyhają na widza najczęściej w muzeach na całym świecie. Jego sztuka, określana zwykle jako nowy realizm, nosi też silne znamiona surrealizmu.

Sztuka wyjęta z codzienności to wystawa podsumowująca ponad pół wieku artystycznej działalności Daniela Spoerriego, przygotowana w krakowskim MOCAK-u przez jego dyrektorkę, Marię Annę Potocką. Wśród tych „codziennych” i jednocześnie artystycznych obiektów przeważają zdecydowanie prace z najnowszych cykli, stworzone przez artystę w zdecydowanej większości już w XXI wieku. Nie zabrakło tu jednak najbardziej znanych *Stołów-pułapek* ani nawiązujących do nich *Falszywych stołów-pułapek*, które na pierwszy rzut oka wydają się prostą kontynuacją tamtego cyklu. Krakowska wystawa koncentruje

się na obiektach i przedmiotach, ignorując właściwie performatywny wymiar działalności Spoerriego. Wybrane przez Marię Annę Potocką prace to przede wszystkim pokaz efektownych, trójwymiarowych obrazów i rzeźb, łatwo poddających się muzealizacji, wspaniale wpisanych w efektowną bryłę Claudia Nardiego. To jednocześnie dobra wystawa i stracona okazja, żeby poszerzyć edukacyjną działalność muzeum o dodatkowy wątek.

Wystawę rozpoczyna jeden z pierwszych fałszywych stołów-pułapek, odlane z brązu *Wieczne śniadanie* – pozostałości po śniadaniu dla dwojga, z jajkami w kieliszkach i herbatą w imbryku, zostały odlane w brązie, nieruchome jak pomnik dla śniadania. Zamiast kolorowej różnorodności dzieł Spoerriego, zdezelowanych

nieco przedmiotów zdobywanych na pchlich targach całego świata – brąz, w którym wszystko zastyga na wieczność. Dalej prace są rozmieszczone seriami – każda wnęka to kolejna seria (lub dwie): *Falszywe stoły-pułapki* sąsiadują ze *Stołami-pułapkami*, za nimi *To zostaje!*, czyli zawieszane jak obrazy stoły handlarzy z pchlich targów pod koniec dnia. *Karnawał zwierząt*, w którym do fizjonomicznych badań Charles’a Le Bruna Spoerri dobiera obrazy i zwłoki zwierząt, dyskutujące z zakładanymi przez malarza podobieństwami między ludźmi i zwierzętami. *Gablotki jednodniowe* to z kolei tworzone w jeden dzień niewielkie zestawy z klasycznego „śmietnika”, który tak lubi Spoerri, ze zbiorów, które artysta przechowuje we własnej stodole. *Krajobraz w tle*, seria dzieł wykonanych na obrazach Ericha Bamlera uzupełniają *Kolekcje*, czyli zbiory konkretnych przedmiotów (kluczy, buteleczek, radełek do ciasta) przyszpilone obok siebie. Na koniec rzeźby: *Pióra do kapelusza*, *Jednorożec* i mocne zamknięcie w postaci *Ośmiu pomniejszych koszmarów*.

W towarzyszącym wystawie katalogu Sabine Kaufman w eseju *Daniel Spoerri i jego performansy* pokazuje źródła gestu Spoerriego, odsłania nogi stołom wiszącym na ścianie, przedstawiając historię jego akcji i performansów związanych z jedzeniem. Spoerri to nie tylko artysta, ale i *eat-artysta*, działający w obrębie stworzonego przez siebie eat artu. W ramach tej spożywczej działalności prowadzi on przez kilka lat restaurację w Düsseldorfie, gdzie można nie tylko zjeść obiad, ale z własnych resztek obstarłować sobie dzieło sztuki. Przedmioty codziennego użytku, zastawa stołowa i karafki wody, przepełnione popielniczki i brudne widelce zastygają, a potem wiszą zatrzymane jak opowieść i świadectwo rzeczy całkiem znajomej: oto kilka osób spotkało się i zjadło kolację. W tym połączeniu banalnej sytuacji i nieoczekiwanego gestu zamyka się cały Spoerri: miłośnik realistycznie ujętej resztki, artysta z poczuciem humoru. O tych akcjach nie wspomina jednak w żaden sposób wystawa – stoły-pułapki pojawiają się znikąd i nagle powinny w widzu wzbudzać zachwyt.

Wystawa w MOCAK-u pokazuje szereg wizualnych zabiegów artysty: jego starannie komponowane obrazy i obiekty, kolekcje jakby przeznaczone do dalszego kolekcjonowania. Brakuje tu jednak drugiej części: akcji i poczucia humoru. Ten fatalistyczny ton da się też wychwycić w tekstach towarzyszących wystawie. Maria Anna Potocka pisze o stołach-pułapkach tak: „Stół

zawieszony w pionie to ułamek sekundy przed katastrofą. Napięcie w oczekiwaniu na rozpad nadaje tym pracom ogromną ekspresję”. Tymczasem pułapki można też czytać jako żart, odwrócenie konwencji, niekoniecznie dostrzegając w nich „ołtarze” dla jedzenia, a raczej widząc w nich sztuczkę magika, który spod zastawionego stołu zgrabnym ruchem wyciąga obrus, żeby pokazać go zaskoczonej widowni.

Prace Spoerriego – zarówno te zawieszane na ścianach, jak i stojące na własnych, pieczołowicie toczonych nogach, to bardzo staranne kompozycje z obiektów znalezionych. Niezależnie od tego, czy artysta pokazuje wypchane lisy i przytwierdzone do tabliczek poroża, czy może na jednym płótnie gromadzi wszystkie zebrane wskaźniki w kształcie dłoni, jego wybory są nieprzypadkowe. Także w stołach-pułapkach widać staranną selekcję ceramiki – w wielu wypadkach w tytułach prac artysta zaznacza pochodzenie naczyń, starannie określając regiony, gdzie wyprodukowano talerze, filiżanki czy dzbanki. Dbałość o wizualną stronę konceptualnych

Wystawa w MOCAK-u pokazuje szereg wizualnych zabiegów artysty: jego starannie komponowane obrazy i obiekty, kolekcje jakby przeznaczone do dalszego kolekcjonowania. Brakuje tu jednak drugiej części: akcji i poczucia humoru.

przedsięwzięć najwyraźniejsza jest w *Falszywych stołach-pułapkach*, serii nowszej niż ich klasyczni poprzednicy. W przeciwieństwie do pierwotnego pomysłu te stoły nigdy nie służyły nikomu do jedzenia – o ich zasadniczej sztuczności świadczą choćby blaty, zwykle ozdobne i dodatkowo dekorowane intarsjowanymi sztućcami.

Falszywe stoły wypełniają też elementy absurdałne i nieoczekiwane: ku niedojedzonemu jajku zmierza powoli odlany w metalu żółw, futrzana czapka staje się kontrapunktem między talerzami. Przedmioty codziennego użytku zostają tu wykorzystane nie tylko ze względu na swoją funkcję, ale przede wszystkim do stworzenia symetrycznej, efektownej struktury. Wzór na filiżance stanowi odpowiedź na rysunek na blacie, mozaika i obrus z papugami

zwracają uwagę widzów – fałszywe pułapki polują bardziej na rekwizyty niż na przedmioty codziennego użytku. Podobny efekt osiąga Spoerri w *Kolekcjach*, w których starannie rozmieszcza przedmioty o tej samej funkcji we wspólnej przestrzeni. Powstałe w wyniku tego działania trójwymiarowe obrazy to nie komentarze do realnej sytuacji (tak jak choćby w wypadku serii *To zostaje!*), a oniryczne konstrukcje ze spiętrzonych znaczeń. Wystawa w MOCAK-u bardzo skutecznie pokazuje, jak Spoerri, za pomocą resztek ze stołów na pchlim targu i brudnych naczyń, tworzy intrygujące i niepozabawione znaczenia wizualne struktury.

Trzeba jednak powiedzieć, że prace artysty aż proszą się o nieco śmielszą aranżację. Spoerri, usytuowany wśród innych klasyków sztuki współczesnej, ma w sobie lekkość i brak mu tej śmiertelnej, usztynniającej powagi. W wyborze prezentowanym w Krakowie jego dzieła pozbawiają się nawzajem elementu niespodzianki, a zdecydowanie najmocniej wypada *Ośiem pomniejszych koszmarów*, praca pokazana na szklanej podłodze i na tle ogromnego okna.

Zamiast straszyć na tle białej ściany, koszmary Spoerriego oddychają pełną piersią: w MOCAK-u na stosunkowo niewielkiej powierzchni zgromadzono sporo prac artysty, więc te umieszczone w pustce siłą rzeczy wybrzmiewają lepiej. Skondensowane z pożyczonych sytuacji i przedmiotów trójwymiarowe obrazy w nadmiarze mogłyby się z powrotem zlewać w jeden chaotyczny i niezrozumiały śmietnik – tak się jednak nie dzieje.

Martyna Nowicka



Jan Smaga, *Artony*

Galeria Raster
19 listopada 2016 – 28 stycznia 2017

Zainteresowanie Jana Smagi artonami Włodzimierza Borowskiego nie jest przypadkowe. Poproszony o sfotografowanie prac z tego cyklu, które eksponowane były na wystawie *Włodzimierz Borowski. Siatka czasu*, do publikacji w magazynie „Piktogram”, zdecydował się na zwielokrotnienie ich widoków w lustrach. Każdy z tych przedmiotów umieszczany był w swoistym mini-*environmencie* skonstruowanym przez Smagę z podłużnych kawałków lustra, a przez to zwielokrotniony i pofragmentowany, następnie fotografowany. Rytmiczny deseń pionowych odbić ewokował każdorazowo wrażenie wielostronnego oglądu przedmiotu w przestrzeni ekspozycji, przywołując na myśl koncepcję lustrzaności dzieła sztuki ukutą przez samego Borowskiego. Włączenie zgodnie z tą koncepcją w strukturę pracy odbicia lustrzanego, by zacytować jego *MANIfest LUStrzany* (1966), „wycisza «szumy», ułatwiając czystszy odbiór doznań”.

Działanie z artonami koresponduje z założeniami dotyczącymi fotografii określającymi specyfikę prac Smagi, z których część zrealizował wspólnie z Anetą Grzeszykowską – założeniami nadającymi im charakter dokumentacji totalnej. Wynikająca z tych zasad metoda pracy określana bywa jako rodzaj skanowania; polega na wielokrotnym rejestrowaniu fragmentarycznych widoków dokumentowanego przedmiotu, a następnie na scalaniu ich, często przy zastosowaniu narzędzi cyfrowych, w maksymalnie adekwatny wobec pierwowzoru obraz. Smaga zmierza do nadania tego rodzaju prezentacji obiektywnego charakteru; chciałby, by praca wykonana przy użyciu medium fotograficznego nie była zwykłym powtórzeniem przedmiotu, lecz aby wskazywała również jego niewidoczną stronę. Ten postulat obiektywizmu wymaga od przedstawienia fotograficznego korekty cząstkowych widoków rzeczy, wiążących

ze sobą nieuchronnie przypadkowość ujęcia, zmienne warunki oświetlenia i tym podobne. Korekta tego rodzaju w interesujący sposób koresponduje z postulatem Borowskiego dotyczącym przezroczystości medium artystycznego; celem niniejszego tekstu jest uchwycenie jej swoistości.

Można zastanowić się nad tym, w jakim sensie pojęcie lustrzaności odnosi się do prac Smagi, i ujawnić głębszy związek między jego twócznością a formułą twórczości Borowskiego. Związek taki sugeruje praca *Odbicie* (2004) Grzeszykowskiej i Smagi, emblematyczna dla stosowanej przez nich w pierwszych latach XXI wieku metody odwzorowywania wnętrza w postaci trójwymiarowych makiet eksponujących frontalne ujęcia elementów architektonicznych. We wspomnianej pracy dokonuje się inwersja architektonicznego modułu: cztery strony niewielkiego prostopadłościennego *lightboxu* reprodukują w niej podłogę, sufit i ściany pałacowego wnętrza, w którym jest on umieszczony. Podobny charakter mają makiety wnętrza składające się na trójwymiarową reprodukcję wnętrza gmachu YMCA (2005); tym razem ich akumulacja i zróżnicowane kształty poniekąd podają w wątpliwość kwalifikację transparentności lustrzanego odbicia. Praca ta kojarzy

lustrzaność z zainteresowaniem Smagi ujawnieniem niewidocznej strony rzeczy. Cykl modeli trójwymiarowych powstał po serii *Planów* (2003), w których Grzeszykowska i Smaga zmierzali do maksymalnej adekwatności obrazów fotografowanych z góry wnętrza, tworząc je metodą cyfrowego miksovania wielu ujęć.

Wydaje się, że te i inne rejestracje totalne Grzeszykowskiej i Smagi (prace architektoniczne to część z nich) zawierają pewne roszczenie o charakterze ontologicznym: wypowiadają zamiysł dostarczenia takiego ekwiwalentu przedmiotu, który obejmowałby niejako własną podstawę bytową – nie byłby zaledwie odwzorowaniem, ale istniałby sam dla siebie. Roszczenie to było najwyraźniej dla Jana Smagi istotnym motywem poddania artonów Borowskiego znacznie bardziej zdyscyplinowanej rejestracji fotograficznej niż ta do „Piktogramu”. Naturę tej operacji, realizowanej od 2014 roku w ramach projektu *Artony*, wyczerpująco objaśniają informacje dostępne na stronie Galerii Raster; dla niniejszej eksplikacji ważne jest to, że była to operacja dwustopniowa. Po pierwsze, artysta poddał drobiazgowemu „skanowaniu” – wielostronnej rejestracji fotograficznej – każdy z sześciu dokumentowanych artonów; uzyskane kolorowe fotografie posłużyły mu następnie za substrat dla modułów – niewielkich rombów wyciętych z wydruków fotograficznych – z których konstruował wielkoformatowe kolaże stanowiące abstrakcyjne odwzorowania każdego z artonów. Po drugie, kolorowe kolaże następnie powtórnie dokumentował – stały się przedmiotami odwzorowania dla serii sześciu czarno-białych fotografii o znacznie mniejszych formatach niż kolaże. Pierwszy z opisanych tu pokrótce etapów procesu dokumentowania artonów zmierzał do zneutralizowania iluzyjnego aspektu dokumentacji fotograficznej, drugi zaś sankcjonować miał jego obiektywność.

Smaga przyznaje, że do wykonania tej systematycznej dokumentacji zainspirowała go deklarowana przez Borowskiego pretensja artonów do bytowej samodzielności.

Moduły, z których konstruuje swoje kolaże, wyposaża w charakter atomów składających się na konkretne przedmioty; ich ukośne kształty nawiązują do wielokierunkowego zorientowania struktury odbić lustrzanych. Metodyczne skanowanie artonów porównał – w rozmowie z autorem niniejszego tekstu – do zdejmowania wierzchniej warstwy z przedmiotów; w podobny sposób komentował reprodukowanie elementów architektonicznych we wcześniejszych pracach. Punktem odniesienia dla tych operacji pozostają dla niego nieodmiennie istotne właściwości medium fotograficznego; zarówno kolaże, jak i będące ich odwzorowaniami fotografie czarno-białe przygotowuje w proporcjach 8:10, będących również proporcjami negatywu fotograficznego.

Zarówno wspomniana na początku seria zdjęć, jak i późniejsza dwustopniowa dokumentacja artonów odwołują się do pewnego etapu w rozwoju twórczym Borowskiego, w którym (około 1963 roku) włączył on lustro do materiałów, które wykorzystywał w swojej sztuce. Decyzja ta pociągała za sobą stopniową rezygnację z modelu dzieła odpowiedzialnego za konstrukcję artonów, pojmowanych jako samowystarczalne i quasi-organiczne byty, obejmujące w niektórych wypadkach element ruchu, wykluczających pozorną głębię optyczną kompozycji malarskiej. Zestawiając prostokątne kawałki lustra z różnorodnymi materiałami w nowo powstających pracach, które nazwał *manilusami*, zneutralizował on metaforę organiczną określającą charakter artonów i usytuował te prace daleko poza zasięgiem konwencji malarstwa. „Tandetne naklejki i inne rek wizyty nie są jakimś szczególnym wyborem, a relacje zachodzące między nimi nie są tematem ani treścią”. Elementy te przemieszane z kawałkami lustra, czasami odbijane w nich, miały na celu przypomnienie tego, że lustro „nie pretenduje do roli tzw. dzieła sztuki i jest w stosunku do niego w opozycji”. Właśnie na tym etapie Borowski zradykałizował zorientowaną na przedmiot formułę twórczości, formułę

nadającą przedmiotowi charakter autonomicznej i samoorganizującej się struktury. Zamierzenie „uśmiercenia przedmiotu”, manifestujące się w *Manilusach*, miało na celu wywołanie efektu „najwyższego stopnia nieuporządkowania”, dzięki czemu dzieło Borowskiego wykraczałoby poza zastane konwencje reprezentacji w sztuce.

Swoista równoległość projektów artystycznych Borowskiego i Smagi wiąże ze sobą pytanie o sposób rozumienia statusu fotografii przez samego Borowskiego. Wydawać by się mogło, że traktował je jako medium neutralne artystycznie. Do niektórych swoich prac i projektów włączał przedstawienia fotograficzne, nadając im charakter pomocniczy, ściśle podporządkowany wyjściowym założeniom; należą do nich zdjęcia wykonane przez Tadeusza Rolkego, wśród nich słynny portret artysty w muszce wykorzystany w *VIII Pokazie synkretycznym* (1968), czy zdjęcie artysty z przymatami na oczach wykorzystane na okładce katalogu do tegoż *Pokazu*. Czysto instrumentalny charakter miały zdjęcia wykonane przez Rolkego do „antyhappeningu” *Fubki Tarb* (1969). Niekiedy Borowski zdawał się jednak uznawać kwalifikację kreatywną obrazu fotograficznego; zdjęcia wykonane przez Eustachego Kossakowskiego przy okazji *IV Pokazu synkretycznego* (1966) są wyraźnie upozowane i nie dokumentują właściwego działania artysty. Wykonana również przez Kossakowskiego dokumentacja wystawy Borowskiego opatrzonej retrospektywnie tytułem *I Pokaz synkretyczny* (1966) ukazuje rodzaj pokazu mody wśród eksponatów: salę wystawową wizytuje na nich grupa osób (w większości mężczyzn, wśród nich sam Borowski) noszących eleganckie stroje. Artysta najwyraźniej zaakceptował wówczas tego rodzaju formułę improwizowanej dokumentacji wystawy.

Widoczny w pracach Borowskiego z lat 60. ambiwalentny stosunek do fotografii odzwierciedla obszerniejszy kontekst dylematów artystycznych tamtej epoki dotyczących sposobu wykorzystania fotografii w sztuce konceptualnej. Czysto dokumentacyjny – funkcjonalny

Jan Smaga, *Artony*, widok wystawy, dzięki uprzejmości Galerii Raster



W projekcie *Artony* Smaga wydaje się wykraczać poza tradycyjną dychotomię przezroczystości obrazu fotograficznego, która gwarantowałaby jego obiektywność, i jego iluzyjności, nadającą mu status przypadkowy i względny.

i antyestetyczny charakter zdjęcia fotograficznego – znamionujący na przykład fotografii Eda Ruschy układające się w cykle *Twentysix Gasoline Stations* (1963) czy *Every Building on the Sunset Street* (1966) był dla artystów konceptualnych przesłanką do wykorzystania jej w charakterze całkowicie transparentnego i obiektywnego nośnika informacji; w takim charakterze obrazy fotograficzne były wykorzystywane w analitycznej wersji konceptualizmu Josepha Kosutha. Inni, na przykład Mel Bochner, eksponowali w swoich pracach nieuchronność zniekształceń znamionujących dokumentację fotograficzną. Iluzyjny charakter obrazu fotograficznego był przedmiotem rozlicznych korekt kształtów przeprowadzanych w fotograficznych pracach Jana Dibbetsa. W Polsce napięcie między założoną transparentnością obrazu fotograficznego a fizyczną płaskością odbitki eksponowane było w niektórych obiektach Edwarda Krasińskiego z drugiej połowy lat 60. oraz w jego późniejszych *Interwencjach* przeprowadzanych za pomocą niebieskiego paska samoprzylepnej taśmy.

Projekt *Artony* Jana Smagi nosi znamiona pracy konceptualnej o charakterze systemowym; będące jego wypełnieniem dwa zbiory elementów – kolorowe kolaże złożone z romboidalnych modułów oraz ich czarno-białe fotografie – wynikają z przyjęcia i ścisłego zrealizowania określonych założeń wyjściowych. On sam nazywa go dokumentacją konceptualną. Dodać należy, że jest to dokumentacja, w której proponuje on określoną interpretację prac Borowskiego. Grzeszykowska i Smaga są autorami innej dokumentacji o zbliżonym charakterze – zbioru zdjęć opustoszałej przestrzeni pracowni Henryka Stażewskiego oznaczonej horyzontalnym przebiegiem niebieskiego paska Edwarda Krasińskiego. Są to frontalne ujęcia ścian pracowni ustanawiające całkowicie poziomy przebieg paska. Tym różni się ich dokumentacja od zbiorów fotografii *Interwencji* wykonywanych przez Eustachego Kossakowskiego i Krzysztofa Wojciechowskiego przy bezpośrednim zaangażowaniu Krasińskiego – te eksponują zarówno poziomy przebieg paska, jak i jego meandryczne wchodzenie w załamania architektoniczne i w iluzyjne przestrzenie obrazów napotykanych po drodze.

Podobnie ukierunkowany charakter ma interpretacja artonów. Smaga podkreśla różnicę między własnym sposobem wykorzystania odbicia lustrzanego i sposobem Borowskiego: jego własny

znamionuje dośrodkowe zorientowanie inicjowanych przez niego odbić lustrzanych – ich ukierunkowanie na przedmioty dokumentacji; sposób Borowskiego charakteryzuje natomiast zorientowanie odśrodkowe. W tym sensie jego dokumentacja stanowi, jak komentuje Smaga, kolejną formę istnienia artonów.

W projekcie *Artony* Smaga wydaje się wykraczać poza tradycyjną dychotomię przezroczystości obrazu fotograficznego, która gwarantowałaby jego obiektywność, i jego iluzyjności, nadającej mu status przypadkowy i względny. Wydaje się, że dychotomia ta ściśle odnosi się do medium fotografii analogowej. Obiektywność dokumentacji Smagi jest niejako z góry rozstrzygnięta ze względu na dostępność środków obróbki cyfrowej. Nie



Anna Ochrasko, *Polonia Bytom*

CSW Kronika, Bytom

kurator: Stanisław Ruksza

19 listopada 2016 – 5 stycznia 2017

Projekt Anny Ochrasko *Polonia Bytom* to, dosłownie rzecz ujmując, opowieść o polskich emigrantach zarobkowych. Historia, jaką tworzy Ochrasko, stanowi ciekawe doświadczenie dla każdego, komu udało się przebrnąć przez jej dwa kluczowe elementy: scenariusz filmu *Patrioci* oraz album zdjęć Bytomia. Opowieść o emigrantach to jednak tylko powierzchowny poziom projektu: wraz z rozwojem scenariusza mnożą się konteksty i poziomy interpretacji.

Forma wystawy determinuje jej odbiór. Na ekspozycję złożyło się kilka różnych mediów: scenariusz filmowy, album fotograficzny, storyboardy, obiekty przypominające słupy ogłoszeniowe, obiekty *ready made* (rower), projekcje wideo i pokaz slajdów. Ale biorąc pod uwagę hierarchię elementów, dwa pierwsze są zasadnicze dla poruszania się w polu narracji. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że jest to wystawa „nie do oglądania”. W kątach porostawiane zostały tekturowe słupy, a na nich zawieszono niechlujne storyboardy wykonane techniką kolażu na zwykłych kartkach papieru A4; na ścianach wyświetlają się slajdy, których zresztą z powodu dziennego oświetlenia w ogóle nie widać. Na podłodze stoją niskie stoliki

interesuje go obraz określany przez niego jako płaski i iluzyjny, ale obraz jako nośnik informacji – wyposażony w pewną głębię pojęciową. Rejestrując na fotografiach czarno-białych włączone do dokumentacji artonów kolaże, neutralizuje te ich aspekty, które mogłyby wiązać ze sobą przyjemność estetyczną. Znamienne jest to, że fotografie czarno-białe zostały wykonane w skali 1:1 w stosunku do negatywu. Wydaje się, że w ten sposób Smaga łączy założenia dokumentacji całkowitej przedmiotu z samą istotą fotografii. Obiektywność tego rodzaju dokumentacji zbliżona jest do bezosobowej obiektywności nauki.

Paweł Polit

czy może podesty, a na nich egzemplarz scenariusza lub albumu fotograficznego. Widok nieciekaw. Taką wystawę można oblecieć w trzy minuty i nic z niej nie wynieść. Jednak po przeczytaniu scenariusza wystawa zaczyna ciekawić. Można na niej zauważyć takie szczegóły jak potłuczony telefon komórkowy, który służył bohaterom *Patriotów* do kontaktów z rodziną z Bytomia lub nagrywania filmów. Niechlujnie posklejane wycinki lub zalepione plasteliną twarze ze storyboardów zaczynają odzwierciedlać pęknięcia i konflikty, jakie nawarstwiają się między przebywającymi w Holandii Polakami. Cała ta bieda i posępność otoczenia przeistaczają się w doskonałą scenografię.

Bohaterami scenariusza *Patriotów* są polscy emigranci zarobkowi w Rotterdamie, drugim co do wielkości mieście Holandii. Poznajemy ich na początku filmu dokumentalnego, którego producent (miejscowe muzeum) postawił sobie za cel ukazanie relacji polskich emigrantów i Holendrów. Zaczyna się typowo. Padają pytania o pochodzenie, rodzaj wykonywanej pracy i wykształcenie Polaków, znajomość języka holenderskiego, a także pytania z pola tych „życiowych” – czyli



Anna Ochrasko, *Bez tytułu, ready made* (zepsuty smartfon), 2016, fot. Frank Kleinbach, dzięki uprzejmości artystki i CSW Kronika

Wydawać by się mogło, że z opowieści Ochrasko wyłania się jakiś uniwersalny obraz Polaka za granicą. Tymczasem jeśli nawet taki quasi-universalny obraz kondycji emigranta zarobkowego się krystalizuje, to jedynie poprzez opis indywidualnych, osadzonych w konkretnym kontekście historii.

o marzenia, cele, aspiracje. Z biegiem czasu do głosu dochodzą indywidualne czy wręcz egoistyczne oczekiwania uczestników projektu, ich relacje ulegają komplikacjom, narasta konflikt, którego wybuch stanowi jednocześnie punkt kulminacyjny scenariusza.

W *Patriotach* przedstawiony został pełny przekrój ludzkich typów – są młode małżeństwa, które zdecydowały się na wspólny wyjazd, jest mężczyzna, który zostawił swoją rodzinę w Polsce, jest także starszy, skromny człowiek, którego egzystencja wydaje się niemal niezauważalna. Wśród bohaterów znajdują się tacy, którzy nie mają wygórowanych oczekiwań, a kwestia przystosowania się do nowych warunków nie jest dla nich szczególnie zajmująca ani trudna, przynajmniej na poziomie, który ich zadowala. Jest i pracoholik, z dużym ładunkiem wewnętrznej agresji i wielkimi oczekiwaniami względem otoczenia: to przede wszystkim jego postawa stopniowo doprowadza do eskalacji konfliktów wewnątrz grupy. Są też tacy – jak główna bohaterka, Agata – którzy mają ukończone studia, dyplom wyższej uczelni, a dorywcza praca ich nie satysfakcjonuje; mimo to nie potrafią zmienić swojej

sytuacji, na przykład poprzez naukę języka w kraju, do którego postanowili wyjechać. Niemal wszyscy mówią jednym głosem: nie chcą się uczyć języka, ponieważ nie mają zamiaru tam mieszkać na zawsze. Zarazem okres, na jaki mają zamiar pozostać na emigracji, wydaje się mglisty i nieokreślony.

Patrioci pokazują również przekrój pokoleń. Film realizuje młoda reżyserka, Ilse, pomysłodawczyni projektu. W kontekście relacji polsko-holenderskich ważna wydaje się postać dziadka Ilse. Jest to przedstawiciel generacji, która pamięta czasy wojen, konfliktów i przełomów, łącznie z przybywaniem na Zachód kolejnych fal imigrantów, od połowy XX wieku do teraz. To osoba raczej niechętna imigrantom w Holandii. Jako emerytowany nauczyciel języka holenderskiego nie może zaakceptować tego, że imigranci nie chcą się uczyć języka, a jego kraj traktują tymczasowo, tak jakby jedyną identyfikowaną z nim wartością była jakaś „niemożność”, która pozwala na tożsamościową izolację. Niemniej jednak za manifestowaną przez Holendra niechęcią kryje się moralna odpowiedzialność za losy wszystkich nieprzystosowanych i niezintegrowanych, którzy do Holandii

przyjechali. Pomimo niechęci potrafi on spojrzeć na sytuację imigrantów z dystansu, wyjść poza kierującą nimi potrzebę dorobienia się, która zbiega się często z izolacją, rezygnacją z wszelkiej aktywności społecznej i brakiem zaangażowania w cokolwiek, co znajdowałoby się poza strefą komfortu. Projekt zainicjowany przez Ilse wydaje się jednym z narzędzi, które miało społecznie aktywizować imigrantów, jednak jak pokazuje Okrasko, próba ta kończy się fiaskiem. Kiedy porażka staje się faktem, Ilse załatwia Agacie pracę opiekunki dziadka. Ten zaś za wszelką cenę stara się nauczyć ją języka holenderskiego.

Wydawać by się mogło, że z opowieści Okrasko wyłania się jakiś uniwersalny obraz Polaka za granicą. Tymczasem jeśli nawet taki quasi-uniwersalny obraz kondycji emigranta zarobkowego się krystalizuje, to jedynie poprzez opis indywidualnych, osadzonych w konkretnym kontekście historii. *Polonia Bytom* jest bowiem projektem powstałym w wyniku wieloletnich i bezpośrednich obserwacji artystki. Bohaterowie opowieści są ponadto bohaterami określonymi, niejako naznaczonymi poprzez swoje prowincjonalne, małomiasteczkowe pochodzenie.

Towarzyszący wystawie album fotograficzny przedstawia Bytom jako miejsce puste, posępne, ukazuje przestrzenie podmiejskie – zarośla, nieużytki, pustostany, drogi, rozstaje, tory kolejowe, stacje i przystanki, czyli wszelkie współczesne miejsca związane z zawieszeniem, byciem pomiędzy, ale i z momentami inicjującymi przejście poprzez podróż. Przedstawia sekwencje powtórzeń: anten satelitarnych, okiennic, bram wejściowych, które jednocześnie

podkreślają powtarzalność opowieści (za każdą anteną stoi przecież człowiek), jak i ich chaotyczny rozrost. To Bytom z bagażem jego chwiejnej tożsamości, zaniedbanymi zaułkami, domami, kamienicami, a jednocześnie reprezentatywny przykład, figura *pars pro toto* wobec innych, podobnych miast i miasteczek, z których wywodzi się duża część polskich emigrantów zarobkowych.

Ten przygnębiający obraz umacnia krótkometrażowy film wyświetlany w przestrzeni galerii. Do czarno-białego obrazu zarejestrowanego jeszcze w czasach głębokiego PRL podłożono inne pytania. Przypadkowi przechodnie – młodzi, w średnim wieku czy starsi – pytani są o marzenia, aspiracje, wartości. Za każdym razem po pytaniu zapada cisza, rozmówca zbiera się do odpowiedzi, powtarza pytanie lub rozpoczyna wypowiedź. Wtedy następuje cięcie i pytanie zadawane jest kolejnej przypadkowo spotkanej osobie. Nie do końca wiadomo, czy za cięciem kryje się jakakolwiek odpowiedź, czy ten gest podkreśla jedynie charakteryzującą ogromną grupę ludzi brak jakichkolwiek marzeń, wiary w wartości czy refleksji wychodzącej poza tu i teraz, co zdaje się charakteryzować również bohaterów *Patriotów*. Wraz z fotografiami Bytomia film ten ukazuje kondycję Polaków w niezwykle pesymistyczny sposób.

Jeśli nie ironiczny, to co najmniej zastanawiający wydaje się tytuł scenariusza. Na jego kartach nie znajdziemy odwołań do uczuć patriotycznych. Trudno powiedzieć o bohaterach, że są patriotami. To ludzie, których łączy egzystencjalny stan zawieszenia – pozornie aktywni, podejmujący wyzwanie życia w obcym kraju, jednocześnie

jednak bierni, niepodejmujący inicjatywy, która realnie zwiększyłaby ich szanse na rozwój czy awans społeczny. Część z nich ma jeden cel – dorobić się i wrócić. Być może w tej właśnie potrzebie powrotu tkwi ich patriotyzm? Pytanie o patriotyzm to jednak także pytanie o tożsamość i budującą ją wartości. Jak pisze Stanisław Ruk-sza, „Górny Śląsk jest pełen historycznych nawarstwień, a tożsamość Bytomia wieloznaczna i nieoczywista”. Jednocześnie dodaje, że w Bytomiu nadal silna jest kwestia „narodowości” śląskiej, która jednak nie wybrzmiewa w ustach protagonistów *Patriotów*. Gdy się jednak przyjrzeć stojącemu w kącie rowerowi, którego rama obwieszona jest jakimiś brezentowymi, napchanymi worami, okazuje się, że z worków tych wysypać mógłby się... węgiel. Nawet na ulicach Rotterdamu.

Wyjątkowość projektu polega na tym, że w bardzo wrażliwy sposób ukazany został cały wachlarz symptomów „choroby” bez stawiania diagnozy. Ta mogłaby bowiem nieść ze sobą widmo wartościowania, oceny, której być może nie mamy prawa wystawiać. Okrasko zamiast dążyć do przedstawienia uniwersalnych aspektów dotyczących kondycji Polaka-emigranta zarobkowego, analizuje problem na podstawie konkretnych, określonych pod względem ekonomicznym, społecznym i kulturowym egzystencji. Uniwersalne treści zaś i tak ostatecznie się tej narracji wymykają – tak jak węgiel wysypujący się z brezentowych worków.

Daria Skok

Chociaż wystawa porusza aktualne tematy społeczne, jest także uniwersalną opowieścią, skupiającą się na eksploracji tego, co polityka i historia nazwie granicami, sztuka linią, a pojedynczy człowiek ma szansę odczuć jako sferę własnego bezpieczeństwa. Prezentowane prace konfrontują ze sobą kilka porządków rzeczywistości i problematyzują temat ich okupowania i wyzwolenia.

Tego współhistnienia dotyczą wszystkie prace zaprezentowane na wystawie, zarówno te przywołane z minionych kontekstów historycznych, jak i odnoszące się do



Marina Abramović i Ulay, *The Lovers, The Great Wall Walk*, dzięki uprzejmości Marina Abramovic Archives and Murray Grigor

aktualnych wydarzeń. Józef Robakowski w przypominanych tu *Pytaniach do siebie* próbował znaleźć szczelinę w systemie oficjalnych instytucji kultury, opierając funkcjonowanie Galerii Wymiany na bezinteresownych relacjach z artystami. Andrzej Partum powołał w Poznaniu Biuro Poezji (1971–1985) i zainicjował tak zwany mail art, którego liczne przykłady można zobaczyć na wystawie. Julia Kurek uznała, że dobrym sposobem na pokonanie barier – w tym wypadku szeregu straży broniącej wejścia do pałacu prezydenckiego w stolicy Meksyku – jest prowokująca już samą intensywną barwą kwiecista sukienka. Artystka stworzyła pracę *Lucha libre*, w której doprowadza do konfrontacji symbolu z fizyczną przemocą panującą w Meksyku. Zaprezentowane prace to nie tylko rozsadzające porządki wyrazy oporu czy sprzeciwu inicjowane przez artystów w konkretnych sytuacjach politycznych, ale także próby poszukiwania alternatywnych modeli rzeczywistości. Kiedy przyjrzymy się na przykład pracy Hannimari Jokinen, złożonej ze zdjęć przedstawiających katastrofę łodzi z uchodźcami na Lampedusie w 2014 roku i tekstów senegalskiego poety, zauważymy, że jest to praca odwołująca się i do tzw. kającej mocy poezji, będąca próbą odniesienia tego, co jest „tu i teraz”, do równoległej, idealnej rzeczywistości. Biały papier zapisany czarną czcionką ewokuje symboliczne skojarzenia z opozycjami dobro–zło, światło–cień, co w kontekście przedstawionych wydarzeń politycznych wydaje się być komentarzem wystosowanym ze sfery obiektywnych wartości w kierunku (dla) ziemi. *Podzielić przez pomnożyć* pokazuje, jak artystki i artyści starają się kreować w odwołaniu do nich relacje międzyludzkie.

Kolejnym przykładem takiego podejścia jest zapis transportu *Buste de Femme* Picassa; dzieła, które holenderskie muzeum Van Abbe z Eindhoven wypożyczyło akademii w Ramallah w ramach wspólnego projektu i postanowiło przewieźć je przez terytoria palestyńskie – wideo Khaleda Houraniego. *Sterroryzowane żywe oczy* i podobieństwo portretu do Terminatora to nie tylko charakterystyczny barwny język Slavoję Žižka poproszonego o komentarz do tej akcji, ale także wstęp do refleksji nad byciem stygmatyzowanym. Sztuka współczesna – co oddaje technika obrazów Picassa – legitymizuje wiele możliwych perspektyw. Kiedy uczestnicy projektu umieszczają obraz w skrzyni spełniającej zasady bezpieczeństwa, zdobędą niemożliwe do zdobycia dokumenty warunkujące transport i opatrzą całość zwyczajową sygnaturą FRAGILE, to subtelność tego pomysłu będzie polegała między innymi na tym, żeby skonfrontować porządek polityki z porządkiem sztuki i zastanowić się, czy dotyczące ich obu ograniczenia mogą powodować również okupowanie/wyzwolenie umysłu. Twarz z portretu nabiera w tym artystycznym projekcie nowego wymiaru, co – przynajmniej dla mnie – staje się najmocniejszym akcentem wystawy. „Gdy widzi pan nos, oczy, czoło, brodę drugiego i gdy potrafi je pan opisać, oznacza to, że zwracamy się do niego jak do przedmiotu”, mówił Emmanuel Levinas. Niektóre spojrzenia, jak uczył Jean-Paul Sartre, uprzedmiotawiają, co w optyce porządku społecznego sprowadza jednostki do liczb i procentów, i powoduje, że zamiast mówić o epifanii twarzy, trafniejsze jest mówienie z Žižkiem o „twarzy okupowanej”. Transport obrazu przez granice, możliwy dzięki woli kontaktu,

podjęciu ryzyka i współpracy staje się próbą realizacji dialogu i ponowieniem pytania o możliwość takiego realizowania praktyk artystycznych, które w sposób rzeczywisty kształtowałyby przestrzeń społeczną. Twarz – konkretny portret, ale i etyczna figura, która może być symbolem zakazu zabijania i nakazem odpowiedzialności, buduje kolejne wyzwalające odniesienia dla współczesnych praktyk artystycznych, realizowanych w konkretnych ograniczeniach politycznych.

Wybrane prace Tomasza Kopcewicza z serii *Beautiful Landscape* to pod względem zastosowanej techniki (malarstwo olejne) najbardziej tradycyjne z pokazywanych tu prac. Zgodnie z zamierzeniem kuratorskim z cyklu wybrano obrazy pokazujące granice. Obrazują je kraty i piony, które mogą budzić bezpośrednie skojarzenia z przejściami granicznymi, ale i z uprzedmiotowieniem, któremu podlega świat, na który narzucono procedury teorii, siatki pojęć, koncepcji, badań.

To, że może to być istotny sposób mówienia o sztuce w ogóle, pokazują zaprezentowane w narracji *Podzielić przez pomnożyć* obrazy Kopcewicza. Kadry mogą stać się opresyjnymi ujęciami, a perspektywa malarska – liniami o wyznaczonych punktach zbiegów formatujących doświadczenie świata. Działalność Partuma czy Galerii Wymiany Robakowskiego wychodziły ze sztuką poza instytucje. Okupowanie umysłu – a przynajmniej jego próby – może odbywać się także przez sprawnie działającą maszynę sztuki, która eksponuje prace, ale nawet na mocy konkretnych teorii estetycznych, a nie koniecznie tylko ścisłych związków z polityką nie widzi stojących za nimi ludzi, którym trudno jest jednak



Podzielić przez pomnożyć

Gdańska Galeria Miejska
Kurorka: Marta Wróblewska
18 listopada 2016 – 12 marca 2017

Podzielić przez pomnożyć w Gdańskiej Galerii Güntera Grassa wychodzi od paradoksu. Jest próbą uchwycenia dwuznacznej formuły opisującej podziały – te narzucane, generujące fizyczne lub mentalne granice i ograniczenia, które jednak mnożą rozwiązania, byty i idee. Ekspozycja nie próbuje na siłę rozwiązywać zadania, trzymając się reguł klasycznej logiki – przyjmuje raczej strategię drogi, którą z powodzeniem mógłby przejść mitologiczny Hermes, patron trudów interpretacji i najbardziej dwuznaczny z bogów, który, jak pisał Umberto Eco, „patronuje sztukom, ale także złodziejom”.

zakończyć związek z nimi symbolicznym gestem podpisu.

W estetyce relacyjnej istnieje taki termin jak „skazanie”, stosowany do opisu kondycji artystów i takiego uprawiania twórczości, która celowo wpisuje się w sytuacji historyczne. Za tym słowem idzie następujący ciąg skojarzeń: decyzja, opinia, orzeczenie, osąd, postanowienie – normatywne terminy, które dobrze obrazują, jak może być ona włączana w systemy pochodzących z różnych źródeł przepisów i reguł. Temat wystawy w Gdańskiej Galerii porusza także problem możliwej (?) utopijnej (?) próby przekucia tego „skazania” na „szansę lepszego gospodarowania światem”. Praca André Cadere’a przedstawia – najprościej mówiąc – mężczyznę spacerującego z kolorowym słupkiem. Tu granice wyznaczone są przez piony – elementy architektury, które nie wynikają z naturalnych uwarunkowań terenu, ale stały się esencją rachunku polityki i historii. Posłużą one artyście do zadania nieoczywistego pytania o ich faktyczne związki z własnym bezpieczeństwem; sama praca udowadnia, że najlepiej jest stawiać je samodzielnie wobec manipulujących jednostkami mechanizmów społecznych. Tym samym wystawa wprowadza nowy kontekst granic – tego, co prywatne i publiczne oraz istniejących między nimi niebezpiecznych związków.

Wystawa prezentuje prace artystek i artystów z różnych miejsc świata, odnoszące się do różnych kontekstów i momentów historyczno-politycznych. Oprócz wymienionych przeze mnie, problematyzujących granice i ograniczenia, nadających im tym samym głębsze znaczenie, można na niej znaleźć też parę Marina Abramović/Ulay, która wykorzystuje Wielki Mur Chiński do sentymentalnego, prywatnego rozstania – łącznie 11 odrębnych spojrzeń na to samo zagadnienie. Czas, miejsce i technika powstania są bardzo różne, problem poruszony w pracach – podobny. *Podzielić przez pomnożyć* mimo wyraźnie określonej narracji nie ujednolica go za wszelką cenę; siłą wystawy jest wielość perspektyw.



Galeria Labirynt, Lublin
kurator: Marcin Krasny
9 grudnia 2016 – 29 stycznia 2017

Po co dzisiaj powstaje sztuka? Często, chodząc na wystawy, mam wrażenie, że nie wiedzą tego sami artyści, więcej – oni po prostu w sztukę nie wierzą, co nie przeszkadza im produkować jej dalej. Czy to dziwne? Bynajmniej, raczej powszechne. Artystką, która od dawna dostrzegała ten zasadniczy problem czasów postartystycznych, jest Karolina Breguła, więcej – ona uczyniła z niego leitmotiv swojej sztuki. Jej ostatnia wystawa *Światłowstręt* w lubelskiej Galerii Labirynt była okazją do głębszego zapoznania się z jej twórczością filmową, swoją drogą nawet nagradzaną, warto więc zapytać, z jakiego rodzaju kreacją mamy tu do czynienia i co może wynikać z dystansu Breguły wobec sztuki.

Zacznijmy jednak od wystawy. Ekspozycja samych prac wideo, z pominięciem innych mediów, za pomocą których wypo-

Dziwny obraz świata, który wyłania się z filmów Breguły, najlepiej chyba porównać do rzeczywistości późnego PRL. Szarości i nudzie sekunduje iście orwellowski rygor funkcjonowania zgodnie z kuriozalnymi nierzadko zasadami, ustanawianymi przez leciwych architektów-urzędników.

wiada się artystka (instalacja, performans, fotografia), jest zabiegiem prostym, ale sprowadza gest kuratorski do wystawienia w galerii pięciu ekranów, na których osobno wyświetlane są filmy. Nie byłoby to w zasadzie złe, gdyby nie fakt, że puszczone symultanicznie filmy zagłuszały się wzajemnie i nierzadko trudno było zrozumieć rozmowy toczące się pomiędzy bohaterami. Percepcyjnym utrudnieniem jest także długość poszczególnych filmów – gdyby się chciało obejrzeć wszystkie podczas jednej wizyty, trzeba by spędzić w galerii kilka godzin, w zimnie i jazgocie. Z kolei filmy Breguły mają to do siebie, że raczej daleko im do wciągających fabuł w stylu amerykańskim,

tak więc w ramach zwiedzania wystawy można było nie tylko porządnie zmarznąć, ale i równie solidnie się wynudzić.

Co ciekawe, grobowa aura Labiryntu całkiem nieźle oddawała ogólny nastrój panujący w filmach Breguły, których akcja toczy się w świecie jakby zanurzonym w formalinie. Jego mieszkańcy to często osoby starsze, które trwają samotnie w pustawych wnętrzach czy równie bezludnych plenerach. Ulubiona architektura modernistyczna Breguły też z reguły nosi znamiona zużycia, najlepsze czasy ma za sobą, jest zakurzona, pożółkła, opustoszała i potęguje poczucie samotności. Bieg wypadków jest raczej powolny i składa się z drobnych, niepozornych wydarzeń, podbijanych towarzyszącą im ciszą jako uniwersalnym podkładem muzycznym. Jest to rzeczywistość postutopijna; może nie są to ruiny, ale



Karolina Breguła, *Wieża*, wideo, 2016, fot. Wojciech Pacewicz, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt

To zajęcie pochłania ją bez reszty i wydaje się, że jest to jedyny sposób, by kobieta mogła umknąć powszechnej i obowiązującej normalizacji. Poprzez nieszkodliwe, starannie ukrywane dziwactwo. Motyw obsesyjnego kolekcjonowania powraca zresztą w innych produkcjach artystki, jak w filmie *Biuro podróży pomnika*, w którym główna bohaterka (znów: starsza kobieta, chuda, tym razem o nieco dziecięcej urodzie) maniakalnie kolekcjonuje zęby, a żeby zdobyć interesujące ją okazy, jest w stanie posunąć się do kradzieży czy nawet zaaranżowania napaści.

Dziwny obraz świata, który wyłania się z filmów Breguły, najlepiej chyba porównać do rzeczywistości późnego PRL. Szarości i nudzie sekunduje iście orwellowski rygor funkcjonowania zgodnie z kuriozalnymi nierzadko zasadami, ustanawianymi przez leciwych architektów-urzędników. W filmie *Obraza* taki system zakazów sięga absurdu – aby przełamać w mieszkańcach miasta strach przed wszystkim, co obce i nowe, zostaje ogłoszony zakaz uprawy koniczyny. W rezultacie mieszkańcy miasta sami zaczynają ją uprawiać, z czystej

przekory. Równie dwuznaczny obraz społeczeństwa pojawia się w *Fire-followers*, gdzie tym razem motorem akcji jest wystąpienie historyka sztuki, który w programie telewizyjnym zarysowuje osobliwą teorię na temat postępu – aby młodzi artyści mogli się rozwijać, trzeba pozbyć się ciężącego im kulturalnego dziedzictwa, wszystkie obrazy w mieście muszą być więc spalone. Mieszkańcy miasta, wiedzeni narastającym strachem przed sztuką, stają się tutaj paradoksalnymi wykonawcami radykalnych idei futurystów. Projekt nowoczesności zostaje tu więc wdrożony, podobnie jak w *Obrazie*, dzięki nieświadomości i nieuzasadnionym lękom, co w zasadzie można też uznać za komentarz na temat nowoczesności jako takiej – zasadniczo niechcianej, budzącej nieufność i opór.

Zainteresowanie nowoczesnością oraz jej spuścizną powraca w większości filmów Breguły. W filmie *Wieża* zostaje to pokazane przez pryzmat architektury modernistycznej i jej mieszkańców, z jednej strony zarażonych utopijną wizją budowy wieży z cukru, a z drugiej zmagających się z paradoksalną naturą otoczenia, w którym

żyją. Swoją drogą, fabuła tego filmu została przedstawiona także na deskach teatru jako „opera modernistyczna”, ale przynajmniej z mojego punktu widzenia okazała się tam kompletną klapą. Mocną stroną filmów artystki wydaje się bowiem warstwa wizualna – starannie dobrane wnętrza, światło i melancholijna aura – których w teatrze po prostu zabrakło, a same dialogi i sączący się z nich lekko ocieźniony żart nie były w stanie uratować *Wieży*. Inna sprawa to pewna oczywistość tematu, z którym cały czas flirtuje Breguła, czyli nowoczesność. Co tu dużo mówić – na temat fiaska modernizmu powstało mnóstwo prac i nadal wiele powstaje, na dłuższą metę wątkowane tego zagadnienia może być nużące.

Trzeba jednak oddać sprawiedliwość artystce i przyznać, że zaczęła się ona interesować tego typu problemami stosunkowo wcześniej. Przypomnijmy choćby jeden z pierwszych ważnych projektów Breguły, czyli Biuro Tłumaczeń Sztuki z 2010 roku (przy okazji warto zwrócić uwagę, jak konsekwentnie trzyma się ona metafory urzędu). Internetowa platforma do tłumaczenia sztuki nie wydaje się z dzisiejszej

perspektywy pomysłem błyskotliwym (od tłumaczenia sztuki przecież zawsze były krytyka czy instytucje i trudno powiedzieć, dlaczego Biuro Breguły miałoby tłumaczyć sztukę lepiej niż zaprawiony w boju krytyk), ale w 2010 roku być może wypłynęło na fali zwiększonego zainteresowania krytyką instytucjonalną. I to ogólne poczucie, że sztuka i kultura współczesna opierają się na różnego rodzaju paradoksach, w jakiś sposób odcinających te dziedziny od „zwykłego życia”, jest obecne w większości realizacji Breguły. Sztuka, podobnie jak nowoczesność sama w sobie, są w oczach artystki ideami na dobrą sprawę ośmieszonymi i nieporadnymi wobec kryzysów trawiących współczesność. Czasem takie podejście trafia w punkt, o czym przekonałam się dwa lata temu na Festiwalu Sztuki Efemerycznej Konteksty w Sokołowsku, gdzie artystka „powtórzyła” zestaw

ikonicznych performansów polskich klasyków, ale w formule domu strachów, a więc po prostu dokonała pewnego aktu sparodiowania, co na tej imprezie o bardzo konserwatywnym profilu okazało się gestem odświeżającym. Innym razem, jak podczas jej wystawy w galerii lokal_30 (*Ja po rzeźbach nie płaczę*, 2015), owo parodiowanie współczesności zamienia się w zestaw czerstwych grepsów, tak samo niestrawnych jak jej *Ciasteczka Kippenbergera*, które po zjedzeniu intensywnie barwią język na czarno. Żarty ze sztuki mają bowiem to do siebie, że w pewnym momencie po prostu przestają bawić. Nowoczesność się nie udało, tak, to wiemy, ale właśnie – JUŻ to wiemy, więc po co powtarzać to w nieskończoność? W 2017 roku, w obliczu tak dziwnych i niepokojących wydarzeń na scenie politycznej, chciałabym w zasadzie usłyszeć jakiś inny komentarz do współczesności. Wydaje mi

się jednak, że tacy artyści jak Karolina Breguła nie są w stanie tego przekazać, ponieważ w wyniku swoich autotematycznych gier po prostu nie interesują się sztuką, i to z nich w zawołowany sposób wychodzi. Kilka miesięcy temu, podczas dyskusji po Kongresie Kultury Breguła tak skomentowała problem zaangażowania artysty w aktualne wydarzenia: „Wydaje mi się, że są takie momenty w historii, kiedy trzeba odłożyć sztukę na bok i po prostu być obywatelem”. No, cóż, takie momenty na pewno istnieją. Co jednak znaczące, są to także momenty, kiedy okazuje się, że właściwie nie ma już o czym mówić, zwłaszcza jeśli chodzi o sztukę, a wspólna droga krytyczki i artystki zdaje się radykalnie rozwidlać.

Karolina Plinta



Flucht aus dem Kino Freiheit

Galerie im Saalbau, Berlin
kuratorka: Agnieszka Rayzacher
19 listopada 2016 – 8 stycznia 2017

Polska. Schyłek lat 80. i ustroju komunistycznego. W kinie Wolność w jednym z polskich miast aktorzy grający w wyświetlanym filmie buntują się i odmawiają dalszej gry. Rozwiązać tę sytuację i przywrócić rzeczywistość filmową do normy ma lokalny cenzor. *Ucieczka z kina „Wolność”* wyreżyserowana przez Wojciecha Marczewskiego to zapewne jeden z najważniejszych filmów okresu transformacji. Opisuje on metaforycznie moment kończenia się jednego porządku i rozpoczęcia nowego. Momentu, nad którym nie ma już kontroli, bo stare reguły już nie obowiązują, a nowe jeszcze nie zostały ustalone.

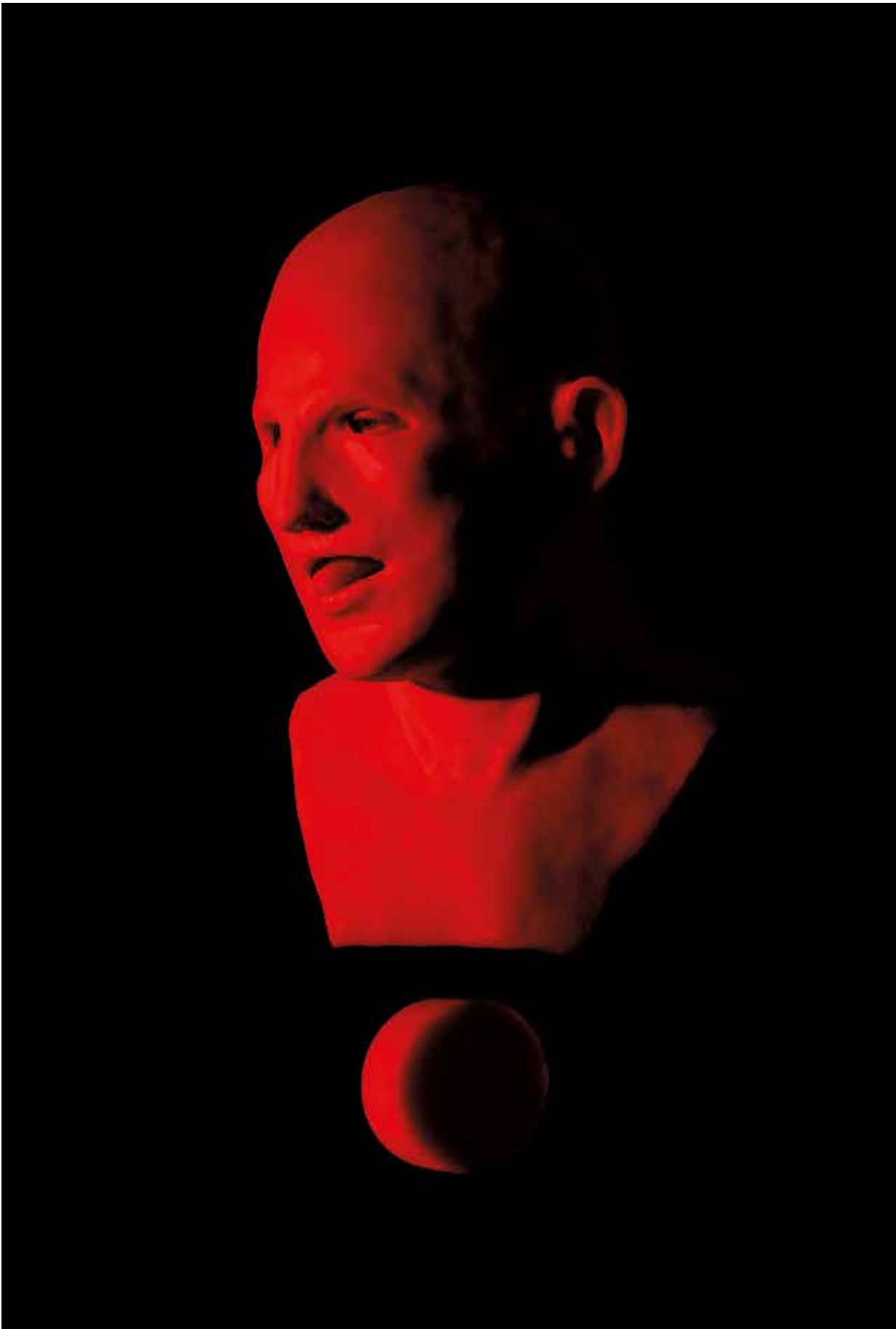
Tytuł filmu posłużył Agnieszce Rayzacher jako punkt wyjścia do wystawy, którą przygotowała dla Galerie im Saalbau znajdującej się w berlińskiej dzielnicy Neukölln. Wystawa koncentrowała się na polskich artystach tworzących rzeźby, obiekty i instalacje wideo. Jak podkreśla kuratorka, powstała z potrzeby spojrzenia na ćwierćwiecze naszej polskiej wolności i zaprezentowania postaw artystycznych wobec spraw społecznych, polityki bądź historii, a także dialogu polskich artystów z rzeczywistością. Kontekst wystawy bardzo dobrze wpisał się w program Galerie im Saalbau, tak zwanej *kommunale Galerie* przynależnej do Neukölln, która poza prezentacją berlińskich artystów porusza także tematy społeczne, polityczne i kulturowe

i przygląda im się zarówno z perspektywy historycznej, jak i aktualnej.

Wystawa *Flucht aus dem Kino Freiheit* także ze względu na rozmiar samej galerii miała bardzo kameralny charakter. Do udziału w niej zaproszono 12 różnych artystów. Patrząc na polską scenę artystyczną, można stwierdzić, że niewielu. Jednak założeniem Agnieszki Rayzacher nie było stworzenie wystawy o przekrojowym charakterze ani prezentującej wszystkie postawy artystyczne i zjawiska obecne na scenie polskiej. Wręcz przeciwnie, miała właśnie zaprezentować pojedyncze nazwiska i wybrane prace, które wspólnie zaznaczały konkretne wątki, problemy bądź zjawiska występujące w Polsce. Do udziału w wystawie zaproszeni zostali przedstawiciele trzech różnych pokoleń twórców, dla których moment przełomu i zmiany miał różne znaczenie i do którego oni sami w różnoraki sposób się odnosili.

Wydaje się, że najbliższa atmosferze filmu Wojciecha Marczewskiego jest sztuka artystów urodzonych w latach 60.; tych, którzy jako dorośli i w pełni ukształtowani ludzie przeżyli okres transformacji. Na wystawie głos tego pokolenia prezentowany był przez Pawła Althamera, Zuzannę Janin i Romana Stańczaka.

Roczniki 70., czyli Karolina Breguła, Filip Berendt, Olaf Brzeski, Joanna Malinowska czy Konrad Smoleński, to artyści,



Filip Berendt, *Let the Beast Run*, 2014, dzięki uprzejmości lokal_30

Z perspektywy Berlina z pewnością obfitość polskich wydarzeń i ich charakter można potraktować jako swoisty karnawał, który odbywał się w zupełnym oderwaniu od wydarzeń mających miejsce w kraju, tak jakby polityka została zupełnie wyeliminowana i odsunięta na bok.

których czas dorastania i formowania się osobistego, a także artystycznego przypadł właśnie na ów moment przemiany i niepewności.

Pokolenie najmłodsze, końca lat 80. i początku 90. (Justyna Górowska, Justyna Łoś i Mikołaj Sobczak), to zaś ci artyści, którzy nie musieli się konfrontować z przełomem historii, ponieważ byli zbyt młodzi, aby go pamiętać albo po prostu nie mieli go jak doświadczyć.

Wydawać by się mogło, że prezentująca trzy różne pokolenia artystów wystawa powinna mieć charakter historyczny i spróbować zaprezentować sposób ewaluowania sztuki i zmian, jakie w niej nastąpiły, tak jak zmieniały się kolejne pokolenia artystów. Jednak zamiast udzielać lekcji z historii polskiej sztuki Agnieszka Rayzacher pokazała prace, które zostały wykonane przez artystów w ostatnich kilku latach, a więc w czasach obecnych, tu i teraz. Dzięki temu zabiegowi udało się zaprezentować tak różnych artystów na wspólnej płaszczyźnie i znaleźć w ich pracach punkty odniesienia do obecnych realiów i sytuacji społeczno-politycznej. Z drugiej strony każda z prac prezentowała także najistotniejsze aspekty z twórczości konkretnego artysty / konkretnej artystki.

Jeśli chodzi o pokazywane na wystawie prace, z polskiej perspektywy są to pozycje rozpoznawalne, bardzo dobrze znane i często wystawiane: o których sporo mówiono, dyskutowano i pisano. Także z punktu widzenia berlińskiej sceny, z pewnością poza kilkoma nazwiskami (Górowska, Polen Performance), zaprezentowano szerszej publiczności prace artystów o ugruntowanej pozycji, tyle że z innej perspektywy czy w mniej oczywistym kontekście.

Co i kto w takim razie opisuje zmiany społeczno-polityczne? Jakie tematy i kwestie zostały poruszone w tych pracach? Z pewnością odnosiły się one do partycypacji i społecznego zaangażowania, tak jak w przypadku projektu *Renia*, który Paweł Althamer wykonał wspólnie z więźniarkami. Opowiadają one o banalności codzienności (Roman Stańczak, *Tapczan*, 2015), o bezpieczeństwie i lęku (Zuzanna Janin, *Volvo 240 Transformed into 4 Drones*, 2014), o proteście i społecznym oporze (Karolina Breguła, *Instrumenty do robienia hałasu*, 2016), o buncie (Konrad Smoleński, *Guard*, 2009), o rzeczywistości i jej iluzji (Olaf Brzeski, *Sierotki*, 2014 i Filip Berendt, *Let the Beast Run*, 2014). Joanna Malinowska z C.T. Jasperem ze swoim projektem *Halka/ Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W* (2015) odnoszą się do mniej znanych kart polskiej historii. Justyna Górowska stawiała pytanie o pozycję i rolę człowieka względem natury (*FoxP2*, 2012), a duet Polen Performance zaprezentował pracę podejmującą temat roli artysty we współczesnym świecie, także i tym wirtualnym (*Deutschland-transport*, 2016).

Szczególnie tej ostatniej pozycji warto poświęcić więcej uwagi w kontekście wystawy, gdyż stanowiła także bardzo ciekawy punkt odniesienia do współczesnej sztuki oraz relacji polsko-niemieckich. Dwoje świeżo upieczonych absolwentów warszawskiej ASP, Justyna Łoś i Mikołaj Sobczak, postanowiło powtórzyć gest Josepha Beuysa i jego podróż do Polski z 1981 roku. Zamknieni w skrzyni pokonali drogę odwrotną do tej przebytej przez niemieckiego artystę 35 lat wcześniej. Z łódzkiego Muzeum Sztuki udali się do Kunstpa-last w Düsseldorfie. Podróż Beuysa poza

charakterem symbolicznym i wsparciem sceny polskiej miała także swój fizyczny i praktyczny wymiar w formie przywiezienia artefaktów. Gest Polen Performance uświadamia zaś ewolucję, która dokonała się w formie i charakterze sztuki. Aby teraz dokumentacja twórczości artysty przekroczyła jakiegokolwiek polityczne granice, nie musi odbyć realnej, fizycznej podróży. Wystarczy załadować ją w wirtualną chmurę, z której będzie dostępna wszędzie i o każdym czasie. Pokonywanie jakichkolwiek granic nie jest już potrzebne. Artyści przez cały czas podróży na bieżąco relacjonowali ją w mediach społecznościowych, tak aby zaspokoić naszą nieustającą potrzebę dowiadywania się, jak również relacjonowania swojego życia i aktywności.

Berliński kontekst pozwala także inaczej spojrzeć na projekt Joanny Malinowskiej i C.T. Jaspera. Chociaż praca przygotowana dla Polskiego Pawilonu na Biennale w Wenecji w 2015 roku w polskim środowisku artystycznym zdawała się zbudzać sprzeczne emocje, to z berlińskiego punktu widzenia była ciekawa z powodu historii, do której artyści się odnieśli. Sięgnieli oni do mało znanego epizodu związanego z polskimi walkami o niepodległość i bezsilnej próby znalezienia wsparcia z różnych stron. Wsparcia, które w końcu zawiodło grupę polskich żołnierzy na odległe Haiti, gdzie do tej pory mieszkają ich potomkowie. Myślenie dzisiaj o Polakach w kontekście obecnych wydarzeń politycznych sprowadza się do wyobrażania ich sobie jako konserwatywnych katolików, którzy przeraźliwie boją się obcego. *Halka/ Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W* ukazuje polską historię z perspektywy niejednoznaczności polskiej tożsamości. Mało kto też pamięta, że dziewiętnastowieczne dążenia Polaków do niepodległości były niczym innym jak próbą zburzenia panującego ładu, który zapewniał Europie poczucie stabilności i bezpieczeństwa. A o przywrócenie podobnego poczucia bezpieczeństwa zabiegają obecnie europejscy politycy.

Wystawa *Flucht aus dem Kino Freiheit* została otwarta 18 listopada 2016 i trwała do początku stycznia 2017. Można więc zauważyć, że symbolicznie była ostatnim wydarzeniem o charakterze polskim, które odbyło się w ubiegłym roku w Berlinie. A rok ten ze względu na wielość rocznic i istotnych wydarzeń, szczególnych dla relacji polsko-niemieckich, obfitował w rozmaite imprezy i dyskusje. Co istotne, pierwszy raz od dawna nie chodziło wyłącznie o różnice, problemy i kontrowersje,



Olaf Brzeski, z cyklu *Sierotki*, 2014, widok wystawy *Flucht aus dem Kino Freiheit*, fot. Marcin Liminowicz, dzięki uprzejmości lokal_30

ale próbowano podkreślić sukcesy w budowaniu i rozwijaniu dialogu między sąsiednimi krajami.

Z perspektywy Berlina z pewnością obfitość polskich wydarzeń i ich charakter można potraktować jako swoisty karnawał, który odbywał się w zupełnym oderwaniu od wydarzeń mających miejsce w kraju, tak jakby wówczas polityka została zupełnie wyeliminowana i odsunięta na bok. Jednak im bliżej końca roku, tym bardziej można było odczuć, że mimo wszystko był to czas wyjątkowy, który musiał przedef

czy później dobiec końca. Już w grudniu kontrowersje wywołało wcześniejsze odwołanie ze stanowiska dyrektorki berlińskiego Instytutu Polskiego, na które mocno zareagowało lokalne środowisko ludzi kultury. Problemem też okazało się zorganizowanie oficjalnej premiery filmu *Smoleńsk* – żadne berlińskie kino nie chciało się tego podjąć. Pokaz filmu odbył się w końcu w pierwszym tygodniu stycznia 2017 roku. Został jednak zorganizowany przez alternatywny Klub Polskich Nieudaczników (Club der polnischen

Versager), który znany jest ze swojego zdystansowanego i krytycznego podejścia do spraw politycznych. Tym samym charakter pokazu filmu i przebieg wieczoru nie do końca spodobał się Ambasadzie RP i w lutym zorganizowała w tym samym kinie swój własny pokaz.

Także ze strony Ambasady RP i nowego ambasadora padają wyraźne zapowiedzi zmian dotyczących kursu dotychczasowej polityki kulturalnej. Wyraźnie większy nacisk położony będzie nie na kulturę aktualną, ale na historię, i jak można było przypuszczać, będzie to postawa oparta nie na dialogu i wymianie poglądów, lecz na jednostronnych roszczeniach i rozdrapywaniu starych ran.

Tym samym wystawa w Galerie im Saalbau w kontekście końca roku nabrała nowego wymiaru i stała się ciekawym tłem i, choć zupełnie przypadkowo, komentarzem do aktualnych wydarzeń w Berlinie i w Polsce. Można wręcz powiedzieć, że w odniesieniu do polskiej kultury w Berlinie wystawa ta odbyła się w podobnym symbolicznym momencie zmiany, do którego sama nawiązuje. Zmiany, która wiąże się z niepewnością tego, co nastąpi, i której konsekwencji nie jesteśmy jeszcze w stanie przewidzieć.

Paulina Olszewska



Slavs and Tatars, *Usta usta*

CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
kurator: Jarosław Lubiak
25 listopada 2016 – 19 lutego 2017

Slavs and Tatars, *Love Letters (No 1)*,
z cyklu *Władza podstawiania*, 250 x 250 cm,
przedza wełniana, 2013



186

Dla Slavs and Tatars najważniejszy pozostaje tekst, czego kolektyw nie ukrywa. Artyści wręcz przy różnych okazjach zaznaczają, że właściwie zaczynali jako kółko czytelnicze, które dopiero z czasem przekształciło się w grupę artystyczną. I to widać.

narodów, Porywając góry oraz Polityka kisenia. Żeby nie było za bardzo na szkolną modłę, nie są one prezentowane po kolei – wybór prac z poszczególnych cykli łączy się w segmenty tematyczne. Nie komplikuje to jednak odbioru ani nie wytwarza właściwie nowych, niespodziewanych połączeń, jako że twórczość Slavs and Tatars i tak krąży w gruncie rzeczy zawsze wokół podobnych problemów i przeplata je ze sobą nawzajem. Rytm starannie oddzielonych od siebie na potrzeby wystawy sal układa się więc w dobrze znaną melodię.

Slavs and Tatars szczególnie upodobili sobie temat języka i jego przemian, w którym doskonale odbijają się złożone losy interesujących ich obszarów geograficznych. Z jednej strony narzucone odgórnymi dekretami przemiany alfabetów stanowiły wynik imperialnego podporządkowania, jak w przypadku środkowoazjatyckich krajów, gdy stały się one republikami radzieckimi. Z drugiej jednak, jak w Turcji po reformach Atatürka, przyjmowane były raczej chętnie, a Atatürk do dziś uosabia ideał modernizującego kraj „ojca narodu”.

W takich cyklach jak *Niesforne nosówki* transliteracje, translacje i gubiące się lub ulegające hybrydyzacji w ich wyniku elementy języka zostają przedstawione wprost – jak w serii *Listów miłosnych*, wykorzystujących rysunki Władimira Majakowskiego, w których oryginalne teksty zastąpione zostały odpowiadającymi tym samym głosem literami z różnych alfabetów. Na jednym z przedstawień wysypują się one wymownie z wozu, za poganającym konia woźnicą. W samym centrum wystawy znajdują się z kolei ułożone koncentrycznie lustrzane głośniki, składające się na pracę *Lektor (językowe zwierciadło)*. Docho- dzi z nich ta sama kwestia wypowiedzana w języku niemieckim, polskim, arabskim, hiszpańskim i gaelickim, wybrzmiewająca ze wszystkich stron niemal równocześnie. Ale przemiany w obrębie języków przenikają większość prac kolektywu, nawet gdy nie stają się głównym tematem.

Język bywa też źródłem osobliwych ciekawostek, jak w przypadku fascynującego Payama Sharifiego, jednego z członków kolektywu, słowa „odbyt”. Jego polska etymologia sugeruje, że świat swój początek ma w anusie, a nie w damskim łonie, co ilustrował choćby słynny obraz Gustave’a Courbeta. Na marginesie –

wyjaśniałoby to w pewnym sensie stereotypową polską skłonność do malkontenctwa. Slavs and Tatars starają się jednak pozosta- wać jak najdalej od stereotypów. Wprost przeciwnie, koncentrują się na wyszukiwa- niu związków między pozornie odległymi faktami, jak rewolucja irańska z 1979 roku i późniejszy o dekadę triumf Solidarności, znoszeniu łatwych podziałów na „wschod- nią” i „zachodnią” kulturę. W znajduwa- niu tych nieoczywistych połączeń leży ich największa wartość. Zestawienie odległych względem siebie elementów to jedna z pod- stawowych metod pracy Slavs and Tatars również pod względem wizualnym, jak w przypadku persko-polskich dywanów z sentencjami zapisanymi alfabetem ku- ficznym na tle nadwiślańskich ludowych wzorów.

Najważniejszy mimo wszystko pozosta- je tekst, czego kolektyw nie ukrywa. Artyści wręcz przy różnych okazjach zaznaczają, że właściwie zaczynali jako kółko czytelnicze, które dopiero z czasem przekształciło się w grupę artystyczną. I to widać. Slavs and Tatars, poszerzając obszar swoich działań, nie próbowali zmieniać sposobu, w jaki pracują. Najpierw dogłębny *research*, póź- niej opracowanie tekstów. W szybkim tem- pie – grupa ma już na koncie kilka sporych publikacji, fantastycznych zresztą. Samo opracowanie dość hermetycznych tematów z zakresu gramatyki historycznej wscho- dnoeuropejskich i wschodnioazjatyckich języków w sposób atrakcyjny dla właściwie każdego czytelnika zasługuje na duże uzna- nie. Również na wystawie w CSW stanowią one ważny element, ułożone w kilku miej- scach, przede wszystkim na dużym stole;



Dominika Łabędź, Joanna Synowiec, Część wspólna – archiwum społeczne

Galeria Studio BWA, Wrocław
8 grudnia 2016 – 21 stycznia 2017

jeśli ktoś nie miał ich w rękach, to właści- wie nic nie stoi na przeszkodzie, by usiąść przy stole i dokładnie je przestudiować.

Wreszcie na końcu procesu znajdują się same prace wizualne, które w gruncie rzeczy stanowią przedłużenie warstwy ilu- stracyjnej i edytorskiej książek. Odnoszą- ce się do poruszanych w tekstach tematów, nawet do znaczenia i wieloznaczności kon- kretnych słów, o których mowa w tekstach, są ich trójwymiarową ilustracją. Jak otwie- rająca *Usta usta* kolorowa, bujana, żywcem wyjęta z parku rozrywki figura Hodży Nasreddina, siedzącego na grzbiecie osła tyłem do kierunku jazdy legendarnego mędrca, od którego nazwiska powstała też nazwa pewnego azerskiego magazynu saty- rycznego (przetłumaczonego zresztą przez Slavs and Tatars). Zawiera się w niej credo teoretyczne i artystyczne kolektywu – ana- lizowanie współczesności przez patrzenie wstecz, misterne tkanie połączeń między pozornie niezwiązanymi ze sobą wydarze- niami, a jednocześnie przedstawianie wy- ników tych badań w popowej, atrakcyjnej formie. Na figurze mędrca można usiąść i się pobujać, choć poza dziećmi raczej niewielu widzów się na to publicznie de- cyduje, głównie z powodu nasuwających się podczas siedzenia okrakiem twarzą w twarz z figurą Nasreddina erotycznych skojarzeń... Jak szczerze przyznał jeden z artystów kolektywu, to akurat był efekt niezamierzony.

Jednak w innych przypadkach zmy- słowe, erotyczne właściwości języka są przez Slavs and Tatars wydobywane z pre- medytacją. Kolorowe i obłe powierzchnie zmateralizowanych fonemów mają kusić.

Robią to z powodzeniem, bo Slavs and Ta- tars wzorcowo opanowali sztukę tworzenia prac uwodzących formą. Rozczarowani będą jednak ci, którzy oczekiwali by wyjścia poza tę ilustracyjną formułę. Do pewnego stopnia udaje się to w *Lektorze* oraz w sąsia- dujących ze sobą pracach *Samizabt* i *Pajaki Solidarności*. Pierwsza z nich to wiersz Miło- sza *Który skrzywdziłeś* czytany w języku per- skim, sączący się z głośnika na dyskretnym postumencie zwieńczonym wzorzystym za- wojem. Druga to wywodzące się z irańskiej ludowej tradycji mozołnie plecione formy, podwieszone pod sufitem wypełnionej na tę okazję lustrzaną powierzchnią jednej z baszt zamku. Ich sposób wytwarzania zestawiony został z powoli wzrastającą społeczną siłą Solidarności. Podobny cha- rakter miało też *Towarzystwo szubrawców* w Galerii Raster ze względu na zapachowe i smakowe uroki przeznaczonych do kon- sumpcji kiszonek.

Wszystkie te prace powstały w podobny sposób jak inne, ale błyszczą dlatego, że ich istnienie poza kartami książek jest zwyczaj- nie uzasadnione. Tłumaczą się one po pro- stu jako sztuki wizualne, nie są nadstatkiem, ale osobną formą, której nie pomieściłby tekst. Dobrze zrealizowana, ale bezpieczna i w gruncie rzeczy bardzo klasyczna retro- spektywa CSW dobrze podsumowuje więc dotychczasowy dorobek kolektywu. Pozo- staje mieć nadzieję, że w drugiej dekadzie swojej aktywności wyjdzie on trochę dalej poza atrakcyjne ilustracje.

Piotr Policht

Wspólnota to typ zbiorowości, który budowany jest na podstawie silnie emo- cjonalnych więzi i nieformalnych struk- tur, charakteryzujących się brakiem przy- padkowości i przelotności. Bywa ono też odnoszone do nomenklatury kościelnej i tej rodem z czasów realnego socjalizmu. Z kolei „część” jest namiastką, fragmen- tem zwiastującym istnienie innych części i, idąc dalej, pewnej, na tym etapie nieokre- ślonej, całości. Część wspólna to nic innego jak pojęcie z zakresu matematyki i teorii mnogości. To rodzaj zbioru zawierający

te i tylko te elementy, które należą jedno- cześnie do obu lub wszystkich wybranych zbiorów. I to też tytuł wystawy zaskakującej graficzne diagramy i rysunki zbiorów, we wrocławskim BWA Studio.

Ekspozycja, jak się zdaje, została nie- przypadkowo otwarta w galerii, która jesz- cze do niedawna służyła jako pracownia, potem przestrzeń, w której prezentowano sztukę młodych, by wreszcie przeobra-zić się w nowatorskie laboratorium uli- cy „MIASTOPROJEKT”. Jest ono rodza- jem zamkniętego archiwum oddolnych

187

Wystawa Łabądz i Synowiec przypomina wydmuszkę, gdzie zakonserwowane i zakurzone elementy wpisane zostają w struktury instalacji sztuki współczesnej i przestrzeń stylizowaną na amerykański open-space z lat 70. Jest dziwnie martwo, energia wyparowała, uchodząc w eter niczym bąbelki ruskiego szampana.

i niezależnych ruchów, jakie wstrząsały życiem Wrocławia na przestrzeni ostatnich 20 lat, od końca lat 90. do dzisiaj. Ruchów nie tylko artystycznych, ale może nawet przede wszystkim społecznych, których kulturalne zaplecza były zaledwie pokłosem, odpryskiem działań i indywidualnych zapatrywań ich członków, a głównym celem pozostawała nie tyle integracja, co jednoczenie się w jednej, wspólnej sprawie. Kolektywne doświadczenie, które w konsekwencji nierzadko było kulturotwórczym impulsem. A mowa tu o takich patainstytucjach kontrkultury – by wymienić tylko kilka – jak: Sitka Radio – stowarzyszenie muzycznych maniaków tworzących własne audycje; Arbitrowie Dobrego Smaku – protestująca i performująca przed MWW grupa aktywistów; Dwie Lampy – prywatne mieszkanie, które przez jakiś czas pełniło rolę miejsca spotkań; Samba – stowarzyszenie demonstracyjnych bębniarzy; Moduł – kolektyw projektantek i artystek krótko publikujących swojego autorskiego zina; Brzuch, gdzie organizuje się różnego rodzaju koncerty i wykłady; spotkania między innymi „Rity Baum”; Rozkurz – cykl koncertów i wydarzeń związanych z eksperymentalną muzyką i sztuką dźwięku; squat Bończyka, który wpisał się w historię Wrocławia



Dominika Łabądz, Joanna Synowiec, *Część wspólna – archiwum społeczne*, widok wystawy, BWA Wrocław, fot. Alicja Kielan

happeningowymi akcjami typu cyrk w ogrodzie czy Food not Bombs i squat Kromera, i wielu innych inicjatywach, z których korzysta zaledwie kilka, w tym Czarny Marsz i wspomnianą już wcześniej „Ritę Baum” czy Brzuch, co jak na osobę spoza Wrocławia i tak jest chyba niezłym wynikiem.

Wystawę Dominiki Łabądz, współzałożycielki eksperymentalnej Galerii U, i Joanny Synowiec, działającej między innymi w Stowarzyszeniu Nomada, autorki zaangażowanej społecznie instalacji *Domofon* w Muzeum Współczesnym Wrocław, które

w tekście towarzyszącym wystawie zgrabnie opisują się jako tandem kuratorsko-artystyczny, ogląda się stosunkowo trudno. No, ale wiadomo, mamy tu do czynienia z archiwum społecznym zbierającym niczym porzucone souveniry artefakty powstałe przy okazji efemerycznych i nie-trwałych działań, fizyczne resztki samoorganizujących się komórek. Dużo jest tutaj starych, choć nie tak znowu bardzo, dokumentów i plakatów, kolorowych zdjęć ilustrujących bliżej nieokreślone akcje i działania, prasowych wycinków

przykuwających uwagę tytułami w stylu: *Karnawał powstrzymany*, *Tu zabawa, tam sikawa*, *Kobiety wyszły na ulicę* czy *Lesbijki, geje i przyjaciele*. Jest też cała ściana filmów, historii mówionej – wywiadów z działaczami i aktywistami oraz dokumentalnych nagrań audio i wideo. Są zupełnie niemożliwe niestosowne ubrania i padające co jakiś czas, niczym przebrzmiała mantra, słowa: aktywizm, działanie, wymiana. Można się trochę pośmiać, ale i ponabijać nie tylko z późnych lat 90., dekady wstydu, jak grzmiał swego czasu „Dwutygodnik”, ale i tych milenijnych, i potraktować je egzotycznie, tak jak byśmy sami nie wierzyli, że przyszło nam żyć w czasach uroczu tandeciarskich, delikatnie ezoterycznych i absolutnie heterogenicznych, ale w gruncie rzeczy żywotnych, pełnych niewidzialnych na pierwszy rzut oka, kontrkulturowych działań. Można wejść w rolę archeologa. Jeśli się komuś naprawdę chce. Bo godzina w przestrzeni wystawy zdaje się nie tylko dłużyć, ale przede wszystkim nie wystarczać, a nie każdy ma ochotę na stojąco grzebać w chaotycznym stosie plakatów niczym w aktywistycznym second-handzie, tropić niehierarchiczne praktyki, doczytując squatowe prasówki, przeglądać archiwalne numery „Recyklingu Idei”, „Naszego Nadodrza”, „Rity Baum” czy intrygującej w gruncie rzeczy – „Utopii”, pisma zdeprawowanych ministrantów.

I mimo że przepadam za przegadaniem, przerozklanym i trącącym myszką Jacques’em Derridą z jego archiwalną gorączką, strukturami aporetycznymi, które zawsze pracują przeciw sobie, i kurzem na dywanie, który „zaznacza lepkie przejście między kuchnią a łazienką”, podobnie zresztą jak przepadam za zapachem zatęchłych archiwaliów, skrzypiących wózków, na których moszczą się kilkutonowe akta, i ciszą zakłócaną na przemian tykaniem zegara i przewracaniem kartek papieru, to jakoś też świeżej archeologii, dokumentacji, zagarniętej szybkim ruchem ręki makulatury zalegającej w ostatniej szufladzie biurka, nie kupuję. Może dlatego, że podana jest w formie nawet nie tyle przeestetyzowanej, co po prostu przestylizowanej – wśród doniczkowych kwiatów, uroczu postkomunistycznych palm i fikusów moszczących się wygodnie w żeliwnych kwietnikach. Wielkiego stołu z piłkarzykami, który jak reprezentować ma, no, właśnie... wspólnotę myśli, bezpretensjonalną zabawę i zdrową konkurencję?! Bibliotecznych szaf kartotecznych, gdzie wreszcie można wszystko zaszufładować, co zresztą kuratorki – nie mogę się oprzeć wrażeniu, że

pobieżnie – czynią. Przyrządzewiałego stojaka z mnóstwem plakatów, układającego się w kształt dziwaczного kubika, który poza tym, że ładnie wygląda, niczego nie ułatwia. Szkolnej tablicy, na której kredą, najprawdopodobniej powołana specjalnie na czas wystawy grupa robocza, szukająca nowych metod archiwizacji, wypisywała w dwóch kolumnach różne hasła, zbiorczo określone jako obszary działań. Faktografia, chronologia, metodologia. Digitalizacja i bibliografia, taktyki i praktyki. I wiele innych. Moją uwagę przykuwa zwłaszcza „studium przypadku”, tylko że „przypadki” trzeba na wystawie powoli i mozolnie wyluskiwać. Ma się wręcz wrażenie, że specjalnie opowiada się o nich w hermetyczny, wybiórczy sposób, próbując uchwycić samo zjawisko, które o ironio losu, podane encyklopedycznej klasyfikacji w tym samym momencie umyka, wyslizgując się kuratorkom z rąk.

Na dobrą sprawę urzeka tylko zawieszony na wprost wejścia, przeniesiony z jednej z wrocławskich galerii, neon. Niedziałający, z urwanym w połowie napisem „OPIA”, którego litera „O” oświetlona zimnym światłem lśni niby spodek UFO czy offowa aureola. Trochę mniej prezentowane z boku na specjalnie wyeksponowanym biurku audycje Radia Sitko i anarchistyczny transparent z cytatem z Johna Lennona: *Imagine there is no countries*. I jeszcze zamknięta w przeszkłonej gablotce kolekcja składająca się między innymi z kaset i płyt CD, walkmana i podobno, bo tych nie widać, zabawnych zapalniczek z napisem BIEDOTA, i kilku wyglądających szaro i smutno zdjęć dodawanych do płyt, czapki i koszulki z logo BDTA – inwentarz Oficyny Biedota, który został okraszony naprawdę ujmującym listem Michała Turowskiego, w którym ten z góry spisuje wszystko na straty. To wszystko ślady historyczne, które są rodzajem ontologii rzeczy, palimpsestem miejskiej tkanki, dowodem na istnienie w przestrzeni publicznej zapalnych ognisk, zarówno małych, jak i dużych społeczności. Wspólnot, które domagają się zmian. I trochę szkoda, że nie ma tego więcej, że historia rewolucyjnych haseł i oddolnie prowadzonych eksperymentów grzęźnie w beznamiętnej narracji i czystości „ładnego” displeju, podporządkowanych obsesji systematyzacji.

Chociaż kuratorki mówią, że to tylko taki szkic, subiektywna mapa, do której można, a nawet trzeba, dodawać elementy, to nie można się oprzeć wrażeniu, że mało kto dodaje. Może kilka nazw dopisano

olejną farbą do obejmującego całą ścianę diagramu ilustrującego tytułową część wspólną, ale w gruncie rzeczy to wszystko. Powstaje rodzaj wydmuszki, a zakonserwowane i zakurzone elementy wpisane zostają w struktury instalacji sztuki współczesnej i przestrzeń stylizowaną na amerykański open-space z lat 70. Jest dziwnie martwo, energia wyparowała, uchodząc w eter niczym bąbelki ruskiego szampana. W gruncie rzeczy nie ma tu nic, co mogłoby dawać chociażby cień wyobrażenia o entuzjazmie i afirmacji, rewolucyjnej i wywrotowej atmosferze kontrkultury, emocjonalnym żarze, który przecież musiał towarzyszyć akcjom i wydarzeniom powołanych spontanicznie instytucji, nie mówiąc już o demonstracjach, które należałoby czytać w kontekście społecznego gniewu.

Przypomina mi się jeden z tekstów Andrzeja Leśniaka, który w archiwalnej gorączce rozpoznaje symptomy strasznej kuratorskiej choroby i pisze między innymi o archiwum, które stało się warunkiem możliwości niepamiętania; tym, co utrudnia dostęp do wiedzy o przeszłości – o tym, co było, oraz o przemyśle pamięci i uwikłanej w ten przemysł artystycznej archiwalności, która za jedyny cel stawia sobie wytworzenie spektaklu i wprzęcenie w niego doświadczenia wzniosłości. Nie mogę pozbyc się wrażenia, że to nam właśnie zaszerwowano – „epistemiczną nieefektywność”, chociaż nie można powiedzieć, że bez ambicji, by całość podporządkować stworzonej na potrzeby projektu metodologii. Tyle że zapętłający się proces jej budowy skutkuje rodzajem archiwalnej biegunki, prezentacji quasi-wspólnotowych fantazmatów zatopionych „w objętości tomu nie do upublicznienia”, które do niczego się nie odnoszą, od których może nie mdli, a wręcz ogląda się je zbyt przyjemnie, jeśli tylko nie wymagamy za dużo. Podobnie jak przyjemnie jest myśleć, że coś jednak po nas zostanie. Chociażby, nie jak pisze Derrida „na”, ale właśnie pod dywanem. Nie sztuką jest dojrzeć kurz. Czasem jednak lepiej zajrzeć do miejsc, gdzie go zamieciono, do miejsc gdzie, jak pisze jeden z autorów w tekście *Rewolucyjni Romantycy* w drugim numerze wrocławskiej „Utopi” – „na barykadzie w wiśniowym sadzie walczyliśmy dzielnie, ginąc za dzielnie”.

Anna Batko



Damian Reniszyn, *Królicza nora*

Galeria Wozownia, Toruń
kuratorka: Natalia Cieślak
13 stycznia – 19 lutego 2017



Damian Reniszyn, *Wcisk*, druk pigmentowy, 2014, dzięki uprzejmości Galerii Wozownia

Królicza nora, do której wczołgała się Alicja w książce Lewisa Carrolla, przeszła do popkultury jako niezwykle pojemna metafora wchodzenia w świat nieznany i tajemniczy, ale także mocno zaburzony i odrealniony. Stanowi jednocześnie preludium do trawestacji rzeczywistości, osadzonej już jednak w głębszych obszarach świadomości. Podczas oglądania prac wideo Damiana Reniszyna trudno pozbyć się wrażenia, że od lat bada on światy odrealnione, pozostając wobec nich niezmiennie zdeorientowanym. W swoich wideoperformansach dokumentuje próby wejścia do pudeł, wiader czy rynien, zawsze przyjmując tę samą defetystyczną postawę, zdradzając już na wstępie, że jego działania skazane będą na porażkę.

Wchodząc do pierwszej sali – „laboratorium sztuki” wystawy Reniszyna w toruńskiej Galerii Wozownia – szybko uświadomiłam sobie, że artysta do tytułowej nory wczołgać się w ogóle nie może. Jest to oczywiście wistą uzurpacją, bo z pewnością można by znaleźć dziurę, w której by się zmieścił. Fotografując samego siebie, rozebranego zawsze do pasa, z głową, ręką lub nogą wepchniętą w otwór, Reniszyn próbuje powiedzieć, że wejść chce, ale tak naprawdę jedyne, co robi, to do dziury zagląda. Paradoksalnie przypomina bardziej przerażonego strusia chowającego głowę w piasek aniżeli śmiałka z dziecięcą naiwnością podążającego za tym, co nieoczywiste i zagadkowe. Jawi się on tu także w postaci odbitego w krzywym zwierciadle, przerośniętego Piotrusia

Pana, jako alegoria przestrogi o nieuchronnym procesie podróży od młodości ku dorosłości, co jakiś czas szyderczo szepczącym: *Don't grow up it's a trap!* Reniszyn jednak nie ustępuje w swoich działaniach. Kierowany pragnieniem przejścia w conradowską smugę cienia, penetruje kolejne otwory. Poszukując równoległej rzeczywistości, wykazuje zapewne chęć powrotu i tęsknotę za przeszłością. Na wystawie w Wozowni widzimy to w postaci serii wydruków pigmentowych na papierze archiwalnym jako dokumentację jego działań w przestrzeni publicznej w Izraelu, zatytułowaną *Wcisk* (2015).

W „laboratorium sztuki” znajdziemy także pracę *Chciałbym się dowiedzieć, czy przelecę całą ziemię na wylot* (2017). Jest to wideo

Wkraczając do świata Reniszyna, lawirujemy na granicy jawy i snu, zahaczając o ścieżkę symboliki freudowskiej, silnie obecnej w pracach przedstawionych na wystawie, a także zauważalnej już w samym jej tytule.

nieszczęśliwie usytuowane na ziemi, co ma, jak się wydaje, zachęcić do „skoku” w głębi niczym do króliczej nory (widocznej na ekranie), a w rzeczywistości grozi potknięciem się o leżący na ziemi ekran monitora.

Trzecia praca w sali to wykonane z brązu i aluminium *Obiekty do ręki* (2013). Te proste formy o fallicznym kształcie, ustawione na niewielkich półkach, przypominają kamery monitoringu wizyjnego. Dzięki swojej uproszczonej formie i niewielkim otworom poprowadzonym wzdłuż obiektu są również minitunelami. Być może przypominają te z książki Carrolla: „Nora była początkowo prosta niby tunel, po czym skręcała w dół tak nagle, że Alicja nie mogła się zatrzymać i runęła w otwór przypominający wylot głębokiej studni”. Patrzymy zatem z ciekawością w światło otworu niczym przez teleskop. Perspektywa się zmienia, świat nieco zakrzywia, a my przechodzimy na drugą stronę.

Niewątpliwie jest w tym coś nęcącego, więc widz podąża za pracami artysty. Nieświadomie ryzykuje, „pije zmniejszający eliksir” i wkracza do kolejnej sali. Na jej progu zatrzymuje go wideo *Zwis* (2015), będące zresztą jedną z najlepszych prac na całej wystawie. Na pionowo ustawionym ekranie opartym o ścianę u szczytu schodów galerii widzimy artystę dosłownie zwisającego głowę w dół. Zatrzymany jest w niekończącym się spadaniu zaraz na progu króliczej nory, będącej, jak możemy się domyślać, drzwiami do kolejnego wymiaru. Wpadnie do nory czy runie niezgrabnie na ziemię, budząc się przy tym z letargu? Nic się jednak nie dzieje, Reniszyn pozostaje niemal w bezruchu, co budzi wątpliwości co do intencji, a potwierdza defetystyczną tezę o jego postawie jako bohatera tragicznego.

Przekraczamy próg drugiej sali i wkraczamy do „archiwum”. Role artysta – odbiorca odwracają się, stawiając teraz widza w roli twórcy, a artystę na pozycji łącznika – medium kierującego naszymi ruchami. Wpadamy do „króliczej nory” Reniszyna.

Wystawa artysty obejmująca dwie salki galerii, dość zwinnie i błyskotliwie rozwiązuje dylemat skali i proporcji. Nie mogąc

przejść przez króliczą norę w swej cielesnej postaci, Reniszyn porzuca swoją dawną formę, zawisa na drzewie, a w „archiwum” się odradza. Drukuje własną zminiaturyzowaną podobiznę 3D (*Limited Reniszyn*, 2015), a figurkę ubiera w strój performera. Czarny, prosto skrojony, luźny kombinezon – zaskakująco sprytnie łączący w sobie elementy truistycznego kostiumu *everymana* i zawaśności trickstera. Sam kostium (rzeczywistych rozmiarów) znalazł się także na wystawie jako jedna z prac – *Strój performer (autoportret)* (2015) zawieszony samotnie na ścianie, pozostawiony jako atrybut roli, w którą wchodzi performer, po raz kolejny stawia pytanie o dualizm postaci.

Mamy zatem Reniszyna-performera i jego niekończącą się próbę przejścia na drugą stronę, ale i kreatora, którym jednocześnie stajemy się my jako widzowie ścigający artystę. Kto zatem jest tu kim? Czy wolno nam włożyć kostium performer? Jak widać, Reniszyn podobnie jak Alicja bardzo lubi udawać dwie osoby naraz. Ta rezolutna dziewczynka jednak szybko zadaje sobie pytanie: „Ale po cóż udawać dwie osoby naraz, skoro ledwie wystarczy mnie na jedną, godną szacunku osobę?”. W prostej metaforze o Alicji poszukującej wejścia Reniszyn przesuwając akcent i sprawia, że zaczynamy zastanawiać się nad możliwością wejścia w cokolwiek. Coraz wyraźniejsza jest sugestia, że wchodzenie, przechodzenie, przeciskanie się wymaga jakichś konkretnych zabiegów, rytuałów, kostiumów – artefaktów i gestów, które pozbawione ładunku twórczej siły sprawczej pozostają puste i wiszą na kołku jak kostium.

Ciąg skojarzeń z Alicją w kolejnych obiektach powtarza się i wzmacnia. Reniszyn-artysta swojej miniaturowej podobizny wkłada w dłonie mikrobeleczki, kpiąc ewidentnie z postaci Reniszyna-performera, człowieka nieustannie poszukującego wejścia. Te same beleczki leżą także na jednym z standów jak patyczki do wróżb I Ching. „Ułóż mnie”, napis zachęca, by je podnieść i rozrzuć.

Wkraczając do tego świata, lawirujemy na granicy jawy i snu, zahaczając o ścieżkę symboliki freudowskiej, silnie obecnej

w pracach przedstawionych na wystawie, a także zauważalnej już w samym jej tytule. Królicza nora, podobnie jak wszelkiego rodzaju jamy, kratery, szczeliny czy szpary we freudowskiej nomenklaturze sugerują macicę. Tak więc próba wczołgania się do króliczej nory symbolizować może tęsknotę za opuszczonym łonem matki, a w następnej kolejności przede wszystkim potrzebę transgresyjnej wyprawy w głąb siebie.

Reniszyn w kilku pracach w dosłowny sposób dekonstruuje swój wizerunek, następnie nadając mu przewrotnie tytuł autoportretu. Pomniejsza się do rozmiarów dających się wcisnąć w niewielką szparę, rozpina swój wizerunek na poliesterowym druku cyfrowym, a wszystko to w celu dokonania zawołowanej autodekonstrukcji i potrzeby poznania swojego ego.

W sferze konceptualnej Reniszyn zdaje się jednak sugerować, że istnieje wiele wymiarów, wymagających dla wejścia nieustannych przeskalowań, rekonstrukcji i przekształceń. Nareszcie gubi się tu uporczywość króliczej nory, do tego mniej istotny staje się nieomal autoerotyczny akt pokazywania w każdej pracy swojej postaci jako obiektu sztuki, a z wystawy daje się wyłuskać subtelna myśl, że te oszczędne estetycznie obiekty słusznie pełnią funkcję środków.

Czy ktokolwiek może wejść do króliczej nory niezmieniony? Reniszyn szuka wejścia, zmienia wymiary, manipuluje własną postacią, przeskalowuje porządek rzeczy, zrzuca skórę, przetwarza cyfrowo swój wizerunek, produkując z tych samych danych formy dla dwu- i trójwymiarowych światów. I nawet jeśli takie traktowanie tej klasycznej już metafory trąci scholastyką, to jest w tym pewna doza humoru, bo wystawa Damiana Reniszyna sprawia, że przez chwilę można pobawić się dziurą, nawet nie będąc Alicją.

Daga Ochendowska



L'arte differente: MOCAK al MAXXI

MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma
kuratorka: Anna Maria Potocka
7 grudnia 2016 – 22 stycznia 2017

Współczesna sztuka polska? To „na pierwszy rzut oka pewien rodzaj powrotu do przeszłości, lustrzane odbicie kraju, który niedawno wyłonił się z szarej rzeczywistości reżimów politycznych. Artystyczna przygoda, na swój sposób peryferyjna i wciąż w trakcie rozwoju” – pisze włoski dziennik „Il Messaggero”.

Wystawa kolekcji MOCAK-u w rzymskim MAXXI Narodowym Muzeum Sztuki XXI Wieku miała zapoznać zagraniczną publiczność z kanonem polskiej sztuki współczesnej jako integralnej części sztuki światowej, ale niestety jej wydźwięk okazał się nieco inny od zamierzeń organizatorów. Włoska prasa skupiła się przede wszystkim

na stereotypowej interpretacji dzieł Polaków jako twórczości postkomunistycznej, która wciąż jeszcze żyje przeszłością i nie bardzo dopasowuje się do światowych tendencji artystycznych. I choć zainteresowanie wystawą było ogromne, to we Włoszech polska sztuka współczesna wciąż uważana jest przede wszystkim za gorzki i ironiczny portret społeczeństwa bloku wschodniego, które nieustannie poszukuje własnej tożsamości. Interpretacja zdumiewająca, biorąc pod uwagę znaczące osiągnięcia wielu polskich artystów na międzynarodowym rynku sztuki oraz ich twórczość zbliżoną do włoskich artystów biorących udział w ostatnim Quadriennale Sztuki w Rzymie (Palazzo delle Esposizioni, 13 października 2016 – 8 stycznia 2017). Być może włoska ocena związana jest z wciąż dominującym we Włoszech stereotypem Polski jako kraju naznaczonego piętnem komunizmu, wciąż borykającym się z problemami socjalno-ekonomicznymi, w którym traumatyczne wydarzenia z przeszłości blokują kreatywność artystów młodych pokoleń. Na szczęście nie są to tendencyjne oceny negatywne i najczęściej uzupełnione są one opiniami polskich ekspertów, którzy dążą do umiejscowienia rodzimych twórców wśród najznakomitszych przedstawicieli światowego rynku sztuki.

Aby mieć pełną wizję polskiej sceny artystycznej, wystarczyłoby też uważnie przyjrzeć się całej kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, która liczy obecnie ponad 4,8 tys. dzieł 270 artystów z 35 krajów świata. „Od początku istnienia MOCAK programowo zestawia sztukę polską ze światową, aby pokazać, że ta pierwsza wchodzi w zakres drugiej i wpisuje się w jej wartości”, zapewniają organizatorzy. Instytucja skupia się na zaprezentowaniu powojennej sztuki awangardowej (szczególnie artystów z Europy Wschodniej) szerokiej publiczności, niezwiązanej profesjonalnie z sektorem. Ambicją MOCAK-u jest „zaprzyjaźnienie” widza ze sztuką współczesną, często niezrozumiałą, oraz przekonanie go, że jest ona „niezbędnym narzędziem pojmowania świata”. Każdego roku w muzeum prezentowanych jest około 15 wystaw, które mają „zwalczyć przesady, według których sztuka powinna być dekoracyjna i przyjemna”. Jak podkreśla dyrektor muzeum i kurator rzymskiej ekspozycji, Maria Anna Potocka, organizowane wystawy mają

„skłaniać do refleksji i wyjaśniać znaczenie sztuki”. W 2011 roku, a więc roku otwarcia, obiekt odwiedziło 40 tys. widzów, teraz jest to już 100 tys. osób rocznie.

W rzymskim MAXXI można było zobaczyć tylko niewielką część stałej kolekcji krakowskiego muzeum, ale była to pierwsza tak obszerna jej prezentacja poza granicami Polski. Półwysep Apeniński wybrała Potocka. „Uwielbiam Włochy. Każdego lata spędzam tu dwa tygodnie na długich spacerach w górach oraz poszukiwaniu śladów cywilizacji Etrusków. Włochy to również szczególne miejsce do zrozumienia kultury europejskiej, która właśnie tutaj bardzo silnie się rozwinęła, a MAXXI reprezentuje kolejny element w tym procesie”, wyjaśniła w jednym z udzielonych wywiadów.

Wystawa objęła ponad 50 obrazów, prac wideo, fotografii i obiektów artystów pol-

siatki, aluminium i pleksi w odpowiedzi na problem bezdomności, z którym w latach 80. borykały się nowojorskie schroniska i domy socjalne. Pojazd miał zapewniać częściową autonomię i sferę prywatności zamieszkującym nowojorskie ulice oraz pomagać przy zbieraniu puszek i butelek. „Ten pojazd nie jest rozwiązaniem kryzysu bezdomnych. Jest pogotowiem ratunkowym dla ludzi, którzy nie mają wyjścia, i pogotowiem intelektualnym, bo artykułuje złożoną sytuację bezdomnych [...] Znajduje formę na to, czego nikt nie chce wiedzieć i widzieć”, wyjaśnia Wodiczko.

Podobnym zainteresowaniem cieszyła się instalacja Tomasza Bajera *Minimalism of Guantanamo* (2008), czyli precyzyjne odbicie celi więziennej Yassera Talala Al Zahraniego z amerykańskiego obozu dla podejrzanych o terroryzm w Guantanamo

Intygujący jest również aspekt psychologiczny pojawiający się zwłaszcza w pracach Wilhelma Sasnała, Pawła Książka i Bartka Materka. Odmienny styl reprezentuje natomiast dzieło Marcina Maciejowskiego *My młodzi artyści* (2014), kupione przez MOCAK od warszawskiej Galerii Raster. Twórczość artysty charakteryzuje realizm i narracja; jego figuratywne, uproszczone malarstwo nawiązuje do plakatów, komiksów i ilustracji prasowych. Olej Maciejowskiego prezentowany w Rzymie to jeden z ciekawych przykładów sztuki wolnej od tematów trudnych i kontrowersyjnych, oryginalny przykład twórczości, gdzie sztuka może jeszcze być celem samym w sobie.

Prezentacja dzieł z kolekcji MOCAK-u na wystawie *L'Arte differente: MOCAK al MAXXI* odbyła się w ramach projektu *Expanding the Horizon*, który ma na celu

Włoska ocena polskiej sztuki związana jest z wciąż dominującym we Włoszech stereotypem Polski jako kraju naznaczonego piętnem komunizmu, wciąż borykającym się z problemami socjalno-ekonomicznymi, w którym traumatyczne wydarzenia z przeszłości blokują kreatywność artystów młodych pokoleń.

skich i zagranicznych, takich jak Edward Dwurnik, Katarzyna Górna, Marcin Maciejowski, Jadwiga Sawicka, Krzysztof Bednarski, Paweł Althamer, Rafał Bujnowski, Maya Gold, Shinji Ogawa i Daniel Spoerri. Ekspozycja nie miała porządku chronologicznego ani motywu przewodniego, chociaż jak podkreśla Potocka, „sztuka koncepcyjna jest silnie obecna w naszej kolekcji”. Część polskich artystów znana jest już bardzo dobrze włoskiej publiczności z wystaw organizowanych przez Instytut Polski w Rzymie, między innymi wystawy prac Mirosława Bałki.

Szczególną uwagę przyciągnął najbardziej znany Polak we Włoszech, czyli *Papież* (2002) Rafała Bujnowskiego. Olej na płótnie namalowany został według wskazówek zawartych w słynnym projekcie artysty *Schemat malowania papieża* (2001), który w prosty sposób pokazuje, jak kilkoma prostymi ruchami każdy może sobie stworzyć we własnym domu artystyczną podobiznę Jana Pawła II. Głośno było również o *Pojeździe dla bezdomnych* (1988–1989/2013) Krzysztofa Wodiczki. Szalone urządzenie skonstruowane zostało z blachy, stalowej

na Kubie. Natomiast kontrowersje wywołał tryptyk fotograficzny *Fuck Me, Fuck You, Peace* (2000) Katarzyny Górnej. „W taki oto sposób porno przekształca się w MAXXI w dzieło sztuki”, pisze ironicznie włoski dziennik „La Notizia”. Trzy nagie modelki w różnym wieku ukazane w pracy Górnej wykonują gesty wymienione w tytule dzieła. Statyczne, „ołtarzowe” pozy wskazują na wolną inspirację ikonografią chrześcijańską. Ideą artystki jest ukazanie odmiennych potrzeb kobiet w różnych okresach życia oraz zmieniające się źródło ich motywacji.

Cała ekspozycja, nazywana przez Potocką „zbiorem pomysłów”, to prezentacja bardzo minimalistyczna, zarówno pod względem jej aranżacji, jak i pod względem rodzaju i tematyki wybranych na wystawę prac. „Zadaniem MOCAK-u jest oczyszczenie sztuki z wszelkiej, zupełnie niepotrzebnej enigmatyki”, mówi kuratorka. W wystawionych pracach można było odnaleźć ciągły związek z codziennością, problemami nurtującymi współczesnego człowieka, nawiązania do wydarzeń politycznych i historycznych, do religii, miłości i śmierci.

prezentację i promocję sztuki innych krajów i kultur. „Zależy mi na tym, aby MAXXI mówiło wszystkim językami świata”, twierdzi przewodnicząca rzymskiej fundacji Giovanna Melandri. Rzymskie Muzeum Sztuki XXI wieku to jedna z najważniejszych instytucji światowych poświęconych sztuce współczesnej. Po znakomitym zamknięciu 2016 roku (38 wystaw i 420 wydarzeń artystycznych) muzeum zapowiada, że rok 2017 będzie „kreatywną rewolucją”. Już w tej chwili przewidywane są między innymi zmiany w strukturze wewnętrznej oraz podwojenie liczby eksponowanych dzieł na ekspozycji stałej. Zaplanowanych jest już 15 wielkich wystaw, z których najważniejsza będzie czerwco-

Anita Kwestorowska

Marcin Maciejowski, *My, młodzi artyści...*, 180 × 140 cm, olej, płótno, 2014, dzięki uprzejmości MOCAK





W pobliżu centrum Kijowa w niepozornym sąsiedztwie hurtowni alkoholi i rybnego bistrotwizualizacja działającego w Kijowie Visual Culture Research Center – niezależna jednostka wystawienniczo-badawcza powołana przez grupę młodych badaczy związanych ze środowiskiem ukraińskiej Krytyki Politycznej. Oprócz działań z pogranicza praktyk artystycznych i aktywistycznych oraz redefiniowania pozycji Ukrainy po wydarzeniach Majdanu jednym z obszarów działań VCRC jest odzyskiwanie i archiwizowanie ukraińskiej historii sztuki. Po odkrywaniu modernistycznej architektury Kijowa, która była prezentowana

Kinotron nie jest jedynie efektem badań nad eksperymentalnym filmem ukraińskim, ale wystawą o marzeniach, wykraczaniu poza możliwości ciała i umysłu, poszerzaniu spektrum działania ludzkiego organizmu i percepcji za pomocą technologii – czyli tym, co dziś nazywamy transhumanizmem.

na wystawie *Superstructure*, a szerszej publiczności także podczas zorganizowanego przez VCRC Kiev Biennale w 2015 roku, przyszła pora na film. *Know-how* z młodymi, niezależnymi badaczami podzieliło się warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej, a rezultatem nawiązanej współpracy jest ukraińska, powstała na wzór polskiej, FilMOTEKA.

Wystawa *Kinotron* przygotowana przez zespół badawczy pod przewodnictwem autora jej koncepcji, Oleksija Radynskiego, jednego z filarów VCRC, artystę i znawcę ukraińskiego modernizmu, jest wariacją na temat możliwej fuzji dwóch niezwykle zjawisk z pogranicza nauki i fantastyki naukowej, które pojawiły się w Europie Wschodniej w latach 60. Opowiada o możliwym oddziaływaniu na siebie literackiego kunsztu i futurystycznych rozważań Stanisława Lema oraz awangardowych,

eksperymentalnych filmów powstających w kręgu nieformalnej Kijowskiej Szkoły Filmu Naukowego.

W pierwszej z dwóch niewielkich sal zestawiono ze sobą plakaty filmów naukowych, tworzonych w Kijowie od lat 60., trzy przekłady dzieła *Summa technologiae* – niezwykle filozoficzno-futurystycznego wywodu Lema, w którym opisał on panoramę możliwych efektów przyszłego rozwoju technologicznego, a także materiały archiwalne, roztaczające przez nami niezrealizowane, mniej lub bardziej utopijne wizje, w których sztuka i nauka miałyby się połączyć, przynosząc światu kolejne dzieła z pogranicza dwóch dziedzin.

Wśród projektów, które nigdy nie doczekały się realizacji, znajdują się między innymi filmy, które miałyby opowiadać o astroarchitekturze – możliwych

nanotechnologii, rzeczywistości wirtualnej czy odkrywania kosmicznych cywilizacji. Mówiąc najogólniej, snuł on rozważania na temat ludzkości względem obserwowanego już wówczas niepohamowanego postępu technologicznego, a także wynikających z niego dylematów natury moralnej. I choć trudno wyobrazić sobie, jak ekranizacja *Summy* miałaby wyglądać, to po zapoznaniu się ze zjawiskowymi filmami Feliksa Sobolewa, Wiktora Olendra czy Waleriana Pidpałyja nasuwa się refleksja, że jeżeli ktokolwiek byłby zdolny ją zrealizować, to właśnie oni.

Pierwszy z zebranych na *Kinotronie* filmów to *Approaching the Truth* autorstwa Waleriana Pidpałyja z 1972 roku. Zdekompletowany samochód pędzi ulicami czarno-białego miasta – koła, siedzenie, karoseria i pasażerowie, wszystkie elementy wozu suną po ekranie osobno. Surrealistycznemu obrazowi towarzyszy dobrotliwy, donośny głos lektora wprowadzający widzów w podstawy teorii cząstek elementarnych – rozczłonkowany samochód ilustruje, jak działają kwarki.

Nieformalna Kijowska Szkoła Filmu Naukowego powstała w latach 60. wokół osoby Feliksa Sobolewa. Tworzone filmy krótko- i długometrażowe, chociaż przeznaczone do kin, a nie do szkolnych sal, można by porównać do twórców funkcjonującej w Polsce Wytwórni Filmów Oświatowych – one również miały wymiar edukacyjny – opowiadając w przystępny i atrakcyjny sposób o nauce, miały propagować ją wśród sowieckiego społeczeństwa. To porównanie nie jest jednak wystarczające, bo spośród tworzonych w bloku wschodnim filmów o charakterze pedagogicznym prace Sobolewa i jego kolegów po fachu wyróżnia kilka rzeczy. Przede wszystkim ekspresyjna, eksperymentalna forma, a także fakt, że medium filmowe służyło im nie tylko jako narzędzie do ilustrowania i przekazywania wiedzy, ale dzięki nim mogła ona powstawać.

Fragmenty filmów reprezentujące Kijowską Szkołę Filmu Naukowego, prezentowane są parami w drugiej i ostatniej sali. Są zestawione tematycznie i ujawniają wielowątkowe bogactwo zebranego w VCRC materiału. Bogactwo objawiające się w jego różnorodności formalnej, fakcie, ile dzięki temu możemy się dowiedzieć nie tylko o tym niezwykle zjawisku



Walerian Pidpałyj, *Approaching the Truth*,
kadr z filmu, 1972

z pogranicza nauki, ale i o społecznych i politycznych realiach, w jakich filmy powstawały. Wyświetlane są na telewizorach kineskopowych, ustawionych dwójkami na podłużnych, czarnych ławach, skutecznie buduje retrofuturystyczny klimat wystawy. Zestawienie Sobolewa z Lemem, oderwanie się od jednego ośrodka, zarysowuje dużo szersze zjawisko fascynacji i namysłu nad nauką i otaczającym światem, teraźniejszym i przyszłym. Stawiane równocześnie w Warszawie i Kijowie, w literaturze i filmie naukowym, pytania okazują się bardzo aktualne, zwłaszcza w kontekście dzisiejszego odczytania dzieła Lema.

Film o eksperymentach, film eksperymentalny, film jako eksperyment – wszystkie te określenia odnieść można do filmów prezentowanych na *Kinotronie*. Różnią się od siebie długością, stylistyką, doбором tematów i sposobów ich ujmowania. Niektóre to klasyczne popularnonaukowe dokumenty z „gadającymi głowami” i prostymi przykładami ilustrującymi opinie

ekspertów, innym zdecydowanie bliżej jest do klasyków radzieckiego science fiction niż do szkolnej ławy, jak na przykład wizjonerskiemu *Over the horizon* (Feliks Sobolew, 1965), porażającej sugestywnymi obrazami, dźwiękami i dynamicznym montażem filmowej wizji, projektującej zjawisko zimnej wojny na realia międzyplanetarne (!).

Motywy przewodnim, który dostrzec możemy w większości prezentowanych fragmentów, jest akceleracja i utopijna próba wyjścia poza granice ludzkich możliwości. W *When the Barriers Vanish* (Feliks Sobolew, 1980) oglądamy grupę uśmiechniętych młodych ludzi poddających się eksperymentalnej, ekspresowej nauce języka metodą sugestii cybernetycznej. Spokojne, dokumentalne nagrania grupy osób czytających książki przeplatane są błyskawicznymi kadrami, gdy wciśnięci w fotele śmiałkowicie – niczym w *Mechanicznej pomarańczy* – wpatrują się w sekwencje tekstów, w mgnieniu oka przetaczające się po ekranie Powtarzają słowa, wpatrują się w cyber-

netyczne wykresy, w zawrotnym tempie klepią w klawiaturę – słowem-kluczem jest tu stymulacja. Po trzech dniach, jak informuje nas dumny lektor, grupa mieszkańców Kijowa potrafi już rozmawiać po angielsku, francusku i niemiecku.

Pokonanie swoich ograniczeń nie zamyka się tylko w sferze nauki, czyli cybernetyki. Wręcz przeciwnie, przybiera wymiar metafizyczny, tak jak w zestawieniu fragmentów *Nine Years with Psychics* Wiktora Olendra (1990) z *Seven Steps beyond Horizon* Feliksa Sobolewa (1968). Nauka miesza się tu z paranauką, fizyka – z metafizyką. Obserwujemy hipnotyzera – naukowca w laboratoryjnym kitlu, który ze śmiertelną powagą wprowadza w trans młodego mężczyznę. Staje się on rosyjskim realistą, Ilją Repinem, i przejęty chwyta za sztalugę. W naukowym *entourage'u*, nieróżniącym się niczym od innych, nieco bardziej racjonalnych eksperymentów, zahipnotyzowany Ilja wdaje się w rozmowę z młodą dziewczyną, która przedstawia się jako Wiera



Wanda Czełkowska. Retrospekcja

Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego
w Królikarni, Warszawa
kuratorki: Ewa Opałka, Agnieszka Tarasiuk
6 listopada 2016 – 12 lutego 2017

się w czasach powszechnej biedy, recesji i kryzysu. Filmy obrazują w większości desperacką akcelerację w czasach stagnacji, szukanie drogi na księżyc, podczas gdy cały system się sypie. Nasuwające się wnioski okazują się niepokojąco aktualne – dziś, równoległe do postępującego końca świata i kryzysu demokracji, wśród tych, którzy chcą być jeszcze wydajniejszymi aktorami neoliberalnego systemu, coraz większą popularnością cieszy się zwiększający możliwości mózgu *microdosing* substancji psychoaktywnych czy nawet hackowanie DNA. Odniesień nie trzeba jednak szukać daleko – rave’y, trwające kilkadziesiąt godzin taneczne imprezy też przecież są po części przekraczaniem biologicznych (taniec non stop przez 48 godzin?), jak i społecznych barier w tych niewesołych czasach. Zresztą Kijów, ze swoją nieposkromioną sceną klubową i imprezami przypominającymi złote czasy Berlina sprzed gentryfikacji, od kilku lat polecany jest miłośnikom tego typu wrażeń.

Kinotron dobrze ilustruje charakter całego programu Visual Culture Research

Center i koncepcyjnego zaplecza jego zespołu. Mocno osadzone w lokalności VCRC wzmacnia i propaguje ukraińskie dziedzictwo ostatnich dekad, jednocześnie umieszczając je w nowoczesnym, globalnym kontekście. Radynski to w końcu także artysta, filmowiec współpracujący z Hito Steyerl – jego spojrzenie na Kijowską Szkołę Filmu Naukowego dalekie jest od maniery zimnego archiwisty, bibliotekarza zbierającego materiał. Wystawa jest ogromną i niezwykle wartościową pracą badawczą umieszczającą zarówno filmowców, jak i *Summę technologiae* Lema na tle napędzanej zimnowojennym wyścigiem komunistycznej fascynacji kosmosem, ale jest także wartką opowieścią o odwiecznej chęci pokonania ograniczeń własnego ciała i umysłu.

Jakub Gawkowski

Jak wspomniałem, Czełkowska związana była z Krakowem, gdzie w 1954 roku ukończyła studia pod kierunkiem Jerzego Bandury, jednego z uczniów Xawerego Dunikowskiego. Już wówczas wypracowała swój indywidualny styl, wywodzący się z popicassowskiej koncepcji neoprymitywizmu. Naiwna, uproszczona figuracja odwoływała się do archaicznych formuł, do sztuki surowej, pierwotnej, przedkulturowej. W latach 60. Czełkowska stworzyła cykl *Głów* utrzymanych w tej stylistyce, o zwartej, monumentalnej bryle, wyrazistej tektonice i naiwnej figuracji. Ten sposób modelunku stał się rozpoznawalnym idiomem stylu artystki. Jego związki z plastycznym dziełem Picassa wydają się oczywiste (*Autoportret*, 1959), ale jednocześnie bardzo samodzielne i oryginalne (*Gracze*, 1957). Jednocześnie twórczości Czełkowskiej nie da się sprowadzić do rzeźby rozumianej jedynie przedmiotowo. Nie tylko w odmienności i oryginalności stylistycznej tkwi walor jej wyjątkowości. Czełkowska na własną rękę od lat penetrowała granice rzeźby, tworzyła rozbudowane struktury o charakterze materiałowym, malar skim, rysunkowym, architektonicznym,

przestrzennym, w których poszczególne elementy wchodziły w złożone relacje znaczeniowe, emocjonalne, intelektualne. Kluczowe znaczenie w tym procesie trzeba przypisać rysunkowi, a właściwie pewnej metodyce działania analitycznego, która konstituowała rodzaj rysunku-rzeźby. Celnie określił to w cytowanym już tekście z 1990 roku Jan Michalski, pisząc: „Rysowanie – rzeźbienie odsłania wyrażście czystość myślową, chciałoby się powiedzieć, bezwzględność podejmowania idei. Bardzo istotny jest dla niego rodzaj materiału: czy jest to tusz, czy węgiel, surowe czy zagruntowane płótno. Energia, która w bryle rzeźby promieniowała z wnętrza, niejako potencjalnie obecna, w rysunku ujawnia się w skupiskach i w kumulacji napięć, w sprzecznościach myśli i instynktu, konstrukcji i odruchów ręki. W tym sensie rysunek uzupełnia naszym oczom rzeźbę,

rozjaśnia jej hybris. Obie te dziedziny to dwa oblicza tego samego procesu rzeźbienia. Niepowtarzalna wartość rysunków, ich większy ciężar gatunkowy w tym, iż unaoczniają konkretność myślenia – czucia. Odsłaniają w ten sposób dynamiczną strukturę rzeźby, której ukrytych napięć i konfliktów zaledwie domniemywaliśmy”. Pracą w tym zakresie kluczową była *Ściana* (1975–1976), pokazana na warszawskiej wystawie, a wcześniej prezentowana przed laty w Zderzaku. *Ściana* jest konstrukcją z 13 różnej wielkości blejtramów obciągniętych płótnem, połączonych w kwadrat o boku 2,7 m, przy pomocy metalowych listew i dużych śrub spajających narożniki płócien w regularnych układach po cztery lub dwie. Całość wspiera się na rusztowaniu opartym na trzech pionowych, stalowych kątownikach. *Ściana* jest obiektem przestrzennym, dostępnym z obu stron, ale z wyraźnym

wskazaniem centrum ideowego kompozycji, jakim jest lico ściany. Linie łączące blejtramy, stalowe listwy i śruby wyznaczają tu rytm i skalę dla rysunków 12 czarno-białych głów, umieszczonych na płótnach. Głowy są zawinięte, obwiązane, opakowane, a jednocześnie wydrążone, przewiercone, zdestruowane, przez co bliższe są wyobrażeniom czaszki niż głowy. Przed ścianą ustawiona jest rzeźba-głowa opakowana i obwiązana sznurem. *Ściana* nie jest przy tym przegrodą, lecz pełnym, trójwymiarowym obiektem rzeźbiarskim, odniesionym do przestrzeni i kontekstu. Także znaczeniowego, co na ekspozycji w Królikarni zostało stonowane i wyciszone, być może decyzją samej artystki. Ale warto go przywołać w sugestywnej interpretacji Jana Michalskiego, który pisał: „Metaforyka *Ściany* opiera się na motywie zniewolenia i to znaczenie, przeprowadzone z bezwzględną



Wanda Czełkowska. Retrospekcja, widok wystawy, fot. Szymon Rogiński, dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego

Po 27 latach od wystawy w Zderzaku Czełkowska wciąż jest do odkrycia. Piszę to bez ironii, nawet z pewnym smutkiem, że po tylu latach wiedza o dziele tak wyjątkowej artystki wciąż jest tak nikła.

logiczną ścisłością jest również zasadą jej konstrukcji. Nic dziwnego, że w połowie lat siedemdziesiątych dowód tak absolutny nie znalazł większego echa. W moim przekonaniu rzeźba *Ściany* jest jednym z nielicznych wybitnych i całkowicie oryginalnych odpowiedników motywu Ukrzyżowania w naszej sztuce, tak bogatej w jego synonimy. Wziąwszy pod uwagę, iż jest to rzeźba, mamy do czynienia z dziełem wyjątkowym”. Podobnie jak tekst Jana Michalskiego, tak i pozostałe nieliczne zresztą analizy twórczości Czełkowskiej nasycone są

retoryką „wyjątkowości”, „oryginalności”, „radykalności” i „bezkompromisowości”. „Twórczość Czelkowskiej – pisał Romuald Bochyński – konsekwentnie ewoluująca do granic tradycyjnego pojęcia rzeźby i niekiedy je przekraczająca, jest oryginalnym i w znacznej mierze prekursorskim zjawiskiem we współczesnej sztuce polskiej”. No i dla porządku przypomnijmy, że bardzo mało znanym. Być może jesteście świadkami zmiany, która się w tej kwestii dokona, może nawet bardziej za sprawą publikacji i sesji naukowej organizowanej w Królikarni niż samej wystawy. Warszawska ekspozycja jest bowiem bardzo wyrafinowana, finezyjna, wysublimowana intelektualnie, ale chyba nie wypełnia ogromnej luki w wiedzy o dziele Czelkowskiej. Nie jest to zarzut, bo taki właśnie cel ekspozycji został wyraźnie określony przez kuratorki: Ewę Opałkę i Agnieszkę Taraśiuk i perfekcyjnie zrealizowany.

Wystawa zbudowana jest wokół dwóch figur stylistycznych: retrospekcji i elipsy, wobec których funkcjonalizowane są wybrane prace artystki. *Retrospekcja* jest tu grą z „retrospektywą” i przez kuratorki zdefiniowana została w kategoriach odnoszących się do teorii literatury i filmu. A więc „retrospekcja” jako figura stylistyczna, zabieg polegający na włączeniu w strukturę narracyjną przypomnień, obrazów wcześniejszych wydarzeń. Można powiedzieć, że jest to zabieg właściwy dla strategii artystycznej Czelkowskiej, która wielokrotnie wykorzystywała „retrospekcję” jako metodę konstruowania nowych prac. Tak więc założenie wystawy jest tu całkowicie zbieżne z autorską koncepcją dzieła.

Drugą figurą stylistyczną, którą posługują się kuratorki, jest „elipsa”, czyli zabieg opuszczenia, pominięcia elementu zdania. Elipsa pozwala na uniknięcie powtórzeń, kondensację treści i zdynamizowanie wypowiedzi. „Elipsa – pisze Ewa Opałka – omijając część akcji, pozwala manipulować opowiadaniem. Umożliwia przemilczenie, ukrycie czy przetransponowanie i sublimację tego, co nazbyt traumatyczne. Podbija więc ona dodatkowo znaczenie «retrospekcji» związane z rekonfiguracją klasycznej wystawy retrospektywnej. Kiedy retrospektywa jest klasycznym rozwiązaniem ekspozycyjnym, mającym na celu jak najszerszą, chronologiczną prezentację dorobku artysty, retrospekcja jest spojrzeniem wstecz przez samą artystkę, zsubiektywizowaną narracją, która może piętrzyć przed odbiorcą trudności, jednocześnie wzywając go do pełni zaangażowania w rozszyfrowywanie

komunikatu”. W przestrzeni wystawy elipsa znajduje swoją fizyczną konkretyzację, w pierwszej sali, jak autorski manifest na otwarcie. Jest to aluminiowa, eliptyczna forma, obejmująca prace artystki z różnych okresów twórczości, między innymi *Studium X-te* (1957) czy *Różową głowę* (1962). Użycie geometrycznej formy elipsy ukazuje też znaczenie postawy racjonalnej, odwołującej się do nauki, obiektywności, jako składnika koncepcji rzeźby Wandy Czelkowskiej. Można ten wątek odnieść, jak czynią to kuratorki, do tradycji konceptualizmu, który dla Czelkowskiej był istotnym kontekstem jej działań. Ale elipsa jako figura geometryczna jest też oczywistym składnikiem zgeometryzowanego języka rysunków Czelkowskiej. Rysunków, które jak wspominałem, wprowadzają w materię rzeźby, czy też – ujmując to z innej strony – konceptualizują materię. Szczególnym przypadkiem elipsy jest okrąg, a to główny motyw rysunków i główny środek wizualnych transformacji *Głów*. Jego fizycznym ekwiwalentem są kolistе wgniecenia, drążące materię rzeźb. Elipsa w tej formule staje się jednym ze środków formalnych, pozwalających na wykraczanie poza materialność, na rozwijanie koncepcji rysunku-rzeźby. Pokazane na wystawie prace rysunkowe, takie jak *Analiza* (1986) czy *Ptak* (1977–1978) dobitnie to ukazują. Również swoiste zakończenie eliptycznej retrospekcji, czyli *Głowa – ciąg kinetyczny* (1981) sytuuje nas wobec idiomatycznego elementu tej koncepcji rzeźbiarskiej – napięcia między materialnością i wykraczaniem poza materialność. Dorota Jarecka, początkująca w 1990 roku krytyczka „Gazety Wyborczej”, pisała o ekspozycji w Zderzaku w prostych słowach: „Pozornie – obrazy na stelażach, w rzeczywistości – rzeźby, które ogląda się ze wszystkich stron”.

Kluczowym obiektem warszawskiej ekspozycji jest jedno z najistotniejszych dzieł Czelkowskiej – *Stół*. Jego koncepcja kształtuje się pod koniec lat 60. (1968–1971) w wyraźnym dialogu z konceptualizmem, ale też z całą tradycją rzeźby jako obiektu, przedmiotu, dzieła jednostkowego oraz „sytuacji rzeźbiarskiej”, jako procesu, procederu. *Stół* Czelkowskiej to rodzaj zbiorowego cokołu, weryfikacja ekspozycji jako konwencji. To model matematyczny działań z przestrzenią, fizycznie obecny, ale też intencjonalny, możliwy do realizacji w każdym innym miejscu. *Stół* jest swego rodzaju partyturą działań przestrzennych, procesu rekonstrukcji, odtwarzania i dematerializacji. Tworzą go dwa elementy jak

w odwiecznej sytuacji „ekspozycji” – cokol i biust portretowy. W tym wypadku to ze-spół 18 odlewów tej samej powielonej, zdeformowanej głowy, ustawianych na białych lub czarnych polach stołu, w stałym, określonym na zawsze układzie. „Stała ilość elementów układu – pisał Jan Michalski – oraz stałe wymiary sprawiają, że *Stół* można odtworzyć w dowolnym miejscu – takie jest jego podstawowe znaczenie. Wystarczy znajomość danych, aby dokonać jego rekonstrukcji. Nie można natomiast powiększać go ani pomniejszać – formuła zakłęcia znajduje się właśnie w proporcjach i w skali konstrukcji. Stół nie ma w sobie niczego pomnikowego, jest zdarzeniem”. To samo można by odnieść – nie zniekształcając, jak sądzę, intencji Michalskiego – do całej twórczości Czelkowskiej: „Nie ma [ona] w sobie niczego pomnikowego, jest zdarzeniem”.

Waldemar Baraniewski



Alicja Kwade, *In aporie*

kamel mennour, Paryż

14 października – 26 listopada 2016

Alicja Kwade, *Hypothetisches Gebilde*, 231 x 133 x 209 cm, 2016, © Alicja Kwade, fot. Julie Joubert & archives kamel mennour, dzięki uprzejmości artystki i kamel mennour, Paris/London

Na wystawie *In aporie* w galerii kamel mennour znalazło się zaledwie kilka prac Alicji Kwade. Jednak – mimo swej niewielkiej skali – paryska ekspozycja w bardzo przemyślany sposób pokazuje podstawowe kwestie obecne w twórczości urodzonej w Polsce, a mieszkającej od dawna w Niemczech artystki.

Po wejściu do galerii napotykamy rzędy wiszących na łańcuchach obciążników (zwanych potocznie wagami). Jedne to zwyczajne metalowe walce, innym nadano kształt szyszek. Jest nawet postać jakiegoś skrzata, krasnoluda czy też innego gнома. Niegdyś wszystkie były częściami mechanizmów zegarowych. Dziś straciły swą funkcję. Stały się tylko odpadkami, złomem. A jednak odwołują się do swojej dawnej funkcji, przypominają o swym dawnym przeznaczeniu. Nieruchome, ale jakby nadal odmierzały czas. Sprzeczność?

Tak, do tego zamierzona, bo stan wahania, wątpliwości, niedowierzania, sprzecznych odczuć najbardziej interesuje artystkę. Nieprzypadkowo w tytule wystawy pojawia się zaczerpnięty z greki termin aporia, używany do opisu z pozoru niemożliwych do przezwyciężenia trudności w logicznym rozumowaniu.

Kwade miesza materiały, szlachetne i pospolite, lazuryt i węgiel drzewny, granit i łupek. Sięga po gotowe przedmioty: a to po starą książkę, a to po fragmenty mechanizmu zegarka kieszonkowego. „Ona kwestionuje przedmioty, domniemywa prawdę”, pisze Annabelle Gugnion w tekście towarzyszącym wystawie. I dodaje: „Na swój sposób, z mieszkanką rygoru i humoru, każda praca podważa rzeczywistość, jej granice i jej złudzenia. Artystka odwołuje się do znaczeń zapisanych w konkretnych przedmiotach, do ich niegdysiejszych funkcji, przypisywanych im w przeszłości znaczeń”. Prowadzi grę z widzem, odwołuje się do jego pamięci i jego wiedzy. Wykorzystywane przez nią rzeczy często „niosą” ze sobą długą historię, jak nieraz wykorzystywana przez Kwade lampa Kaiser Idell 6631, autorstwa Christiana Della z 1931 roku, jednego z najwybitniejszych projektantów Bauhausu (w latach 1935–1939 w tę lampę wyposażona była większość niemieckich urzędów; nieustannie pojawiała się też w filmach, w tym w scenach przesłuchań). Przedmiot, będący jedną z ikon ubiegłowiecznego designu (do dziś jest produkowany), to wybitny przykład awangardowego wzornictwa i jednocześnie przedmiot używany w biurokratycznym aparacie, ale też przez organy represji. Kwade wykorzystuje wszystkie znaczenia „zapisane” w historii Kaiser Idell 6631, gra z nimi, przypomina o skomplikowanych losach tego projektu.

Na wystawie w Paryżu podobną funkcją przedmiotów przywołujących przeszłość pełnią między innymi części dawnych zegarów. To one łączą teraźniejszość z tym, co minione. Patrząc na jej prace, często ma się poczucie *déjà vu*. „Patrzę na formę ściśle związaną z funkcją”, podkreśla artystka. W pracy *Durchbruch durch Schwäche* (2016) zawieszono w rzędach obciążniki, zwisając wprost z sufitu, zamieniając całą przestrzeń galerii w jeden wielki mechanizm zegarowy. Związki z dawnymi czasomierzami wręcz się narzucają. Jednak już

Kwade nie utożsamia nauki ze sztuką. Przeciwnie, wydaje się bardzo świadoma odrębności ich praktyk, narzędzi, przeszłości. Nawiązuje też do tradycji samej sztuki, między innymi do przywracanego w ostatnich latach doświadczenia minimalizmu.

w *Ein Jahr (2020)* (2016) dziesiątki delikatnych fragmentów zegarowego mechanizmu przyszpilone do kartonu wydają się jedynie geometryczną kompozycją. Odbiorca, niebędący profesjonalnym zegarmistrzem, pozbawiony informacji o pochodzeniu wykorzystanych przed artystkę materiałów, pozostaje trochę bezradny. Dopiero informacja o funkcji nadawanej ich przeznaczeniu sprawia, że zmieniają się możliwe znaczenia tego dzieła.

Obie te prace dotyczą problemu czasu, często obecnego w twórczości Kwade. „Interesują mnie «pytania podstawowe»”, tłumaczy artystka w rozmowie z Karoliną Plintą, opublikowaną na stronie „Szumu”. „Na przykład skąd jesteśmy, kim jesteśmy i jak to określamy, jakie mamy systemy, żeby to określić? Wynaleźliśmy coś takiego jak czas, zegar z dokładnie wyliczoną miarą, potrafimy zmierzyć długość centymetrem i tak dalej... Wszystko po to, żeby jakoś żyć ze sobą i się komunikować”. I dodaje: „Żyjemy w świecie miar, są one nam niezbędne do życia”.

Pomiar czasu, jego odmierzania, zapisywanie – wszystkie te problemy wiążą się z kluczową dla artystki kwestią: nauki jako narzędzia opisywania (i odkrywania) rzeczywistości oraz jej związków z praktyką artystyczną. I to nauki bardzo szeroko rozumianej. W drugiej z sal paryskiej galerii znalazły się prace z cyklu *Hypothetische Gebilde* (2016). To miedziane konstrukcje – rury z rozszerzonymi w kształcie dzwonu końcówkami, charakterystycznymi dla instrumentów dętych. W pierwszej chwili obiekty te wydają się częścią wyposażenia jakiejś dziwacznej orkiestry... Jednak po chwili można zauważyć dodatkowe elementy tych prac: a to granatową kulę, a to pokruszony kamień. Jakby owe tajemnicze urządzenia służyły do przesyłania materii, podczas którego zmienia ona stan skupienia. Nie jest to przypadkowe skojarzenie.

Prace te są zainspirowane tak zwanymi tunelami czasoprzestrzennymi, określanymi także jako mosty Einsteina-Rosena, będącymi hipotetycznymi łącznikami między równoległymi światami.

Nauka według Kwade ma pomóc w uchwyceniu tego, co nieznane i trudne do opisania. „Być może rzeczywistość sama w sobie nie jest jednolita. Być może jest to rodzaj materii [...] i możemy dowolnie korzystać z tej materii do tworzenia sensownych światów”, podkreśla przywołany na wystawie francuski fizyk i filozof Aurélien Barrau, specjalizujący się w astrofizyce cząstek, czarnych dziur i kosmologii.

Artystka wydobywa z badań naukowych te elementy, które podważają oczywistości, wyłamują się z szablonów myślenia, lub też korzysta z ich narzędzi lub odkryć. Siegała chociażby po wahadło Foucaulta pozwalające uchwycić obrót Ziemi wokół własnej osi. Jego mechanizm wykorzystana w instalacji *Nach Osten* (2013), prezentowanej między innymi na wystawie artystki w szczecińskiej Trafostacji Sztuki w 2015 roku. Podobny mechanizm zastosowała w *Die bewegt Leere des Moments*, monumentalnej instalacji, którą w ramach ubiegłorocznej edycji paryskiej Nuit Blanche (1–2 października) zamonowano nad Sekwaną, nieopodal Grand Palais i mostu Aleksandra III. Tworząc zaś swój autoportret (2015), zebrała po prostu 22 fiolki z pierwiastkami chemicznymi występującymi w ludzkim organizmie. Z kolei na trwającej obecnie wystawie *Medium Median* w londyńskiej Whitechapel Gallery (28 września 2016 – 25 czerwca 2017) stworzyła instalację odwzorowującą gwiadzdozbiór Kasjopei.

W kamel mennour znalazły się natomiast jej prace z cyklu *Being Werner* (2016). Kwade wyszukała odręcznie napisane listy osób, które podziwia i nauczyła się naśladować ich styl i charakter pisma.

Następnie napisane „przez nich” listy wysłała do grafologów z prośbą o dokonanie analizy osobowości autorów. Tylko którego, prawdziwego czy naśladowanego? Fizyka, chemia, psychologia – Kwade korzysta z ich osiągnięć, ale w mało ortodoksyjny sposób. Czasami też pokazuje nieoczywiste czy pomijane związki tych nauk z religią (wahadło Foucaulta po raz pierwszy szerokiej publiczności zostało zaprezentowane w lutym 1851 roku w paryskim Panteonie, będącym pierwotnie miejscem kultu), filozofią czy sztuką wreszcie. „Sztuka zadaje pytania, na które ma odpowiedzieć sama”, przekonuje Alicja Kwade w rozmowie z Dobromiłą Błaszczyk, opublikowanej na portalu Contemporary Linx. „Jest to rodzaj filozofii, zredukowanej do jej aspektów fizycznych. [...] Jednak nie zawsze tak jest. Sztuka jest pytaniem i próbą odpowiedzi”. Jednak nie zawsze te odpowiedzi udziela – przez sztukę są „zrozumiałe i nie zawsze udaje się jej udzielić odpowiedzi lub nawet je zasugerować. W rzeczywistości, czasami jest niczym więcej niż obiektem. Pewnym punktem na drodze. Sztuka to coś pomiędzy filozofią i psychologią, ponieważ jest związana z ludzkimi emocjami”.

Kwade nie utożsamia też nauki ze sztuką. Przeciwnie, wydaje się bardzo świadoma odrębności ich praktyk, narzędzi, przeszłości. Nawiązuje też do tradycji samej sztuki, między innymi do przywracanego w ostatnich latach doświadczenia minimalizmu. W cytowanej już rozmowie z Dobromiłą Błaszczyk zastrzega jednak: „Oczywiście możemy powiedzieć, że używam języka minimalizmu, ale skupienie się na minimalizmie dotyczyło raczej formy niż na historii. Staram się ograniczyć formy do minimum, więc koncentruję się na treści”.

Jednak – co chyba najciekawsze – wydaje się świadoma ograniczeń samej sztuki. Owszem, stawia pytania podstawowe typu: skąd jesteśmy, kim jesteśmy? Zdając sobie przy tym sprawę z ich beczelnej prostoty. Łatwo tu o zarzut naiwności. Tylko, jak celnie zauważa Annabelle Gugnon, Alicja Kwade stawia nas, twarzą w twarz, z pytaniami, a nie z interpretacjami. Ich dokonywanie, udzielenie odpowiedzi na pytania zostawia odbiorcom. Dlatego też pojawiająca się w tytule paryskiej wystawy aporia odnosi się przede wszystkim do znanej figury retorycznej, a nie do filozofii. Kwade – wzorem dawnych retorów – stawia pytania wyrażające wahania, wątpliwości, niedowierzania, spreczne odczucia wobec przedmiotu.

Jednocześnie jej prace „wydają się z tego świata, a jednak się mu wymykają. I tworzą własne rytmy, kreują ruch poza sensem i znaczeniem nadawanym im przez ludzi, stając się przedmiotami sztuki, których [...] nie można pomylić ze zwykłymi przedmiotami”, pisał Michael Hierholzer w tekście opublikowanym na łamach „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. Są też prowokacjami, niepoprawnymi, niepozbawionymi humoru. Na paryskiej wystawie jedna praca przykuwa szczególnie uwagę. To *Heavy Weight of Hindsight*



Five Pieces on a Background

Izolyatsia, Kijów

kuratorka: Anna Ptak

5 listopada – 10 grudnia 2016

Obawiam się, że „Szum” przewiduje za mało miejsca na recenzje wystaw, żeby chociaż powierzchownie omówić tematykę poruszaną na *Five Pieces on a Background*. Stwierdzam to nie asekurancko lub kokieteryjnie, ale po prostu dlatego że to kuratorowane przez Annę Ptak wydarzenie należało do bardzo ciekawych.

Jak wskazywał sam tytuł, nie był to projekt-gigant, jednak skromne rozmiary tylko dodawały mu uroku. Szczególnie na tle miejsca, w którym go zaprezentowano – postindustrialnej przestrzeni nazywanej (tylko pozornie dramatycznie) Izolacją. Jest to zlokalizowane na terenie dawnej stoczni, tuż przy naddnieprzańskim porcie, centrum kulturalne. Na kilku piętrach budynku, w którym kiedyś naprawiano barki rzeczne, dzisiaj znajdują się olbrzymia sala koncertowa, przestrzeń coworkingowa, pracownie dla artystów rezydencyjnych, otwarte dla wszystkich biuro projektowe, bar i oczywiście przestrzeń wystawienicza. Choć Izolyatsia rzeczywiście jest jedynym na tę skalę ośrodkiem w Kijowie (a pewnie i na całej Ukrainie), w jej nazwie nie ma nawet cienia pretensji. To

(2016) – wielki granitowy głaz, który unosi się w powietrzu niczym dziecięcy balonik. By nie odfrunął, doczepiono mu gruby sznur, a książką posłużono się jako obciążnikiem. Szczególną, bo trzydziestym trzecim tomem „Das Neue Universum”, wydawanego od 1880 roku, znanego niegdyś i popularnego rocznika dla młodzieży, w którym zamieszczano teksty naukowe, ale też przygodowe i rozrywkowe. To, co miało rozwijać u młodych wyobraźnię, zachęcać do poszukiwań, odwagi, okazuje się tylko ciężarem.

Kamień unoszący się w powietrzu to tylko sztuka iluzjonisty – można by zarzucić artystce. Tak, ale czy to nie sztukmistrzowie pokazywali nieograniczoną moc wyobraźni? Nie przypadkiem Kwade wymienia wśród ważnych dla siebie postaci niejakiego Harry’ego Houdiniego. Mistrza mistrzów iluzji.

Piotr Kosiewski

CSW Zamek Ujazdowski i sponsorowanego w ramach programu Partnerstwo Wschodnie kuratorsko-artystycznego projektu Blue Box, przy którym obok Izolyatsii współpracowały również instytucje z Białorusi, Gruzji i Mołdawii. Artyści biorący udział w wystawie, wcześniej w pięciu krajach prowadzili badania, których wynikiem była właśnie wystawa w Kijowie.

Formuła badawczo-rezydencjalna ma swoje koleiny. Wielu artystów nie tyle nawet w nie wpada, co bardzo pilnuje, żeby z nich nie wypaść i dojechać na miejsce zwane Przelewem Bankowym. Wszyscy wiemy, jak najczęściej wyglądają artystyczne pobyty studyjne lub to, co szumnie nazywa się *researchem*. Sugerowane w tych określeniach naukowe pretensje i domniemane zaangażowanie „researchera” w lokalne problemy w rzeczywistości najczęściej sprowadza się do tego, że artysta albo przyjeżdża na miejsce z gotową tezą lub kliszami, których nie chce lub nie umie się pozbyć, a potem – na zasadzie wypracowania – realizuje pracę, która te klisze powieli. W najlepszym przypadku próbuje jakoś z nimi grać, co nie zmienia faktu, że nadal stanowią one dla niego punkt odniesienia. Równie wątpliwe są próby działania takich artystów z lokalną publicznością i wspólnego „przepracowywania problemów”. Między innymi z tak prozaicznego powodu, że po nawet półrocznym pobycie nie zna się wystarczająco dobrze ani tej publiczności, ani jej problemów. Zaangażowanie, partycypacje, przepracowywanie i inne tego typu procesy

Formuła badawczo-rezydencjalna ma swoje koleiny. Wielu artystów nie tyle w nie wpada, co bardzo pilnuje, żeby z nich nie wypaść i dojechać na miejsce zwane Przelewem Bankowym.



Five Pieces on a Background,
widok wystawy, Izolyatsia,
fot. Walerij Milosierdow

można najwyżej pozorować. Na koniec pozostaje tylko stwierdzenie: „Trzymajcie się ciepło w tym waszym nieprzepracowanym Mordorze. Chętnie zostałbym dłużej, ale inne rezydencje wzywają. Pa”.

Urok *Five Pieces on a Background* kuratorowanego przez Annę Ptak polega na tym, że w większości przypadków pokazywane przez nią prace nie wpadają w wymienione pułapki. Dzieje się tak albo dzięki temu, że artyści sięgnęli po wątki ciekawie wyłuskane z lokalnych kontekstów. Albo przez... zaniechanie jakichkolwiek wymuszonych odwołań do specyfiki miejsca. W obu przypadkach powstały prace, które wykorzystują interesujące miejscowe tropy i przez to mają uniwersalną wymowę. Przy okazji grają z konwencją wizyt studyjnych i *researchu*, wypływając na szerokie wody uniwersalnie rozumianych problemów.

Tego typu artystyczną postawę znacząco umożliwiła kuratorka, która, pracując w regionie naznaczonym – w oczach wielu mieszkańców naszej części Europy – tak wieloma stereotypami, nie chciała ich

właśnie tematyzować. Projekt nie jest wypo wiedzią, która aspirowałaby do formułowania jakichś generalnych tez czy zamykania w zgrabnych określeniach tego, co dzieje się na wschód od nas. Podkreślała to zdecentralizowana struktura wystawy, w ramach której prace pozostawiały sobie wzajemną autonomię. Jeśli opowiadane historie nawiązywały do siebie, to robiły to bardzo niezobowiązująco. Temu założeniu sprzyjała pewnie w znacznej mierze przestrzeń Izolyatsii, między innymi dlatego że hol, w którym znajdowały się prace, pełni również rolę miejsca spotkań. Na stałe rozmieszczone są przeciwległe bar, stoły, ławy oraz improwizowany punkt informacyjny i to do nich automatycznie kierują się przychodzący, a wystawy siłą rzeczy oglądają z wielu różnych perspektyw. Zamiast z tym walczyć lub udawać, że znajduje się w sterylnym *white cube*, Anna Ptak po prostu zaakceptowała specyfikę tego miejsca. Zadanie skonstruowania z nich wizualnej całości przejął Oleksandr Burlaka, który stworzył lekką i niewymuszoną, ale wyrazistą architekturę ekspozycji.

Symptomatyczne dla poetyki projektu, i jednocześnie najciekawsze, są dwie realizacje. Jedną stworzyła Iza Tarasewicz, drugą – nowa na polskiej artystycznej scenie – Grupa Budapeszt. Iza Tarasewicz pokazała instalację *Knight's Tour*. Przed oglądającymi wisiał złożony z kawałków drewna i sznurka obiekt, który widziany w pionie przypomina wypatroszoną kostkę Rubika – stelaż, w który można włożyć kubiki. Gdybyśmy jednak pozwolili sobie na odrobinę szaleństwa i położyli się pod nim, zobaczylibyśmy konstrukcję dużo bardziej dziwną, układającą się w regularne, ale trudne do nazwania wzory. Pochodzą one z książki niejakiego Lipawskiego, gruzińskiego szachisty, który opisał kierunek ruchów konika szachowego, tak aby figura mogła przejść wszystkie pola na szachownicy. Znający temat wiedzą, że jest to dość specyficzna figura szachowa. Goniec z założenia jest wyizolowany na białych albo czarnych polach i może poruszać się tylko po nich. Inne figury mogą poruszać się po wszystkich. Z tym, że konik teoretycznie może

wejść na każde pole – ale w praktyce jest to bardzo trudne i nigdy nie zdarza się w grze.

W obszarze nieco podobnej metaforyki poruszała się Grupa Budapeszt – w składzie Igor Krenz, Michał Libera i Daniel Muzyczuk – która również dokonała przełożenia teoretycznego porządku na obiekt. Punktem wyjścia był dla nich film *Entuzjizm* – poświęcony robotnikom z Donbasu esej wizualny Dzigi Wiertowa z 1930 roku. Obok *Człowieka z kamerą* to najbardziej znany film Wiertowa – klasyka przedwojennego filmu awangardowego. Jakby nic sobie z tego nie robiąc, Grupa Budapeszt postanowiła nakręcić go jeszcze lepiej niż sam Wiertow. Wychodząc od teoretycznych założeń radzieckiego reżysera dotyczących natury i zadań medium filmowego, poprawiła jego film tak, aby jeszcze lepiej realizował założenia samego autora. Opierając się na statystyce obrazów, ruchów i dźwięków obecnych w filmie, przełożyła je na zrealizowany w druku 3D prostopadłościan. Kiedy czytałem opis pracy, sam nie mogłem w to uwierzyć, ale gdy podczas wykładu peformatywnego w Izolyatsii autorzy – z pełną powagą – fragment po fragmencie uzasadniali „nakręcony przez siebie film/obiekt”, uwierzyłem absolutnie w każdy kawałek

jego sekundy/milimetra. Tym żartem Grupa Budapeszt poruszyła jednak całkiem poważne zagadnienie umowności reprezentacji i zapośredniczeń dokonywanych za pomocą dzieła sztuki. Będąc medium, jest przecież zawsze pośredku, oderwane do bezpośredniego doświadczenia. Podkreślanie sztuczności kryteriów, którymi posługuje się każda reprezentacja, tłumaczy też nonszalancję, z jaką Krenz, Libera i Muzyczuk podeszli do tematu swojego badania. Sugerując, że cokolwiek powiedzą o kraju, którego nie znają, bo przebywali tam zaledwie kilka dni, będzie tak samo umowne, jak przeróbka *Entuzjizmu* na podstawie statystyk.

Pozostali artyści do sprawy podeszli dużo bardziej tradycyjnie. Karol Radziszewski przyglądał się – tu niespodzianka – artystycznemu środowisku gejów na Białorusi, a Maja Bekań śledziła losy zniknięcia i ponownego pojawienia się rzeźby nagiego chłopca na placu Oleandrów w Warszawie. W obu przypadkach jednak projekty cechuje duża swoboda i bezprentensjonalne ujęcie. Dość topornie w tym kontekście wypadł film Alicji Rogalskiej dokumentujący jej działania w Kiszyniowie. Artystka – jak w wielu projektach naiwnie interpretujących „zaangażowanie

społeczne” sztuki – przyjechała, zlokalizowała problem (utrudniony dostęp do wody pitnej), zorganizowała akcję mieszkańców, po czym wyjechała z Kiszyniowa. Pewnie na kolejną rezydencję, gdzie również zlokalizuje problem, który – tak jak wszędzie – po jej wyjeździe wcale nie zostanie tam rozwiązany.

Niemniej nawet sztabprowa praca Rogalskiej, funkcjonując tak jak wszystkie pozostałe, na zasadzie wolnej komety, która raz się przybliży, a raz oddala od innych, wpisywała się w cały ten minikosmos – wszędzie obok ciekawych praktyk istnieją przecież również złe. Zresztą właśnie przestrzeń, którą Ptak pozostawiła każdej pracy, wygrała wystawę. Trudno było o bardziej konsekwentną decyzję niż pozostawienie poszczególnym realizacjom sporej autonomii. Różnią się przecież temperamenty poszczególnych artystów, tak samo jak tematyka i strategie, które podejmują. Artyści znaleźli się na rezydencjach w pięciu krajach, z których każdy ma odrębne problemy, inne uwarunkowania polityczne i po prostu inną specyfikę.

Łukasz Białkowski



Krzysztof Jung, *Przemiana*

Galeria Salon Akademii, Warszawa
kuratorka: Katarzyna Urbańska
22 października – 30 listopada 2016

Bujne, kręcone włosy, ciemne oczy, hollywoodzki uśmiech. Na jednym ze zdjęć przypomina Jima Morrisona, na wielu innych wygląda jak Freddy Mercury. Z tym drugim, oprócz fizycznego podobieństwa i orientacji seksualnej, wydaje się łączyć go też gwiazdorski charakter – na prywatnych fotografiach Krzysztof Jung pozuje z obyciem zawodowego modela czy może raczej aktora porno – czaruje, ciągle gra, „przegina się”, jak napisałby Michał Witkowski.

Ten malarz, pedagog, performer, twórca teatru plastycznego, osobowość towarzyska i ważna postać w środowisku warszawskiej Galerii Repassage zmarł przedwcześnie na skutek ataku astmy w 1998 roku. To postać wyjątkowo ciekawa i pełna sprzeczności, jednocześnie zmitologizowana i nadal nie całkiem odkryta.

W rok po śmierci artysty w 1998 roku zorganizowano wystawę jego twórczości w Królikarni. Obecna, odbywająca się w Salonie Akademii – po śmierci Junga

jego dorobek został przekazany Muzeum ASP – to druga tak obszerna prezentacja jego twórczości. Obszerna – jeśli chodzi o rozmiar ekspozycji i wysiłek kuratorki, która oprócz niezwykle ciekawie pomyślanej wystawy i aranżacji przygotowała również publikację, do której współtworzenia zaproszono między innymi Pawła Leszkowicza czy Marię Kuźmicz. Jeśli natomiast chodzi o obszerność pod względem prezentowania artystycznych praktyk Junga, to trzeba powiedzieć, że *Przemiana* skupia się na jej konkretnym wycinku. Główną rolę grają tu „nitkowania”, czyli działania wykonywane przez Junga od drugiej połowy lat 70., w których artysta pętał niemi przedmioty, ludzi oraz otaczając ich przestrzeń. Oprócz dokumentacji tych wykonywanych głównie w Repassage działań na wystawie znalazły się również delikatne rysunki wykonane długopisem oraz zdjęcia Junga autorstwa Grzegorza Kowalskiego. Z pełną świadomością pominięto malarską twórczość artysty, choć on



Krzysztof Jung, archiwum prywatne, Jungówka, lata 80. XX w., dzięki uprzejmości Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Jung to silna osobowość, w której twórczości można dostrzec spójną, całościową wizję świata. To także – mimo tego, co robią z nim wszyscy nazywający go „Krzysiem” przyjaciele – postać wyrazista, zajmująca konkretne stanowisko wobec otaczającej go rzeczywistości.

sam uważał się przecież przede wszystkim za malarza. O tym, jak trafną decyzją było nieprezentowanie tworzonych pod wpływem Józefa Czapskiego widoków przyrody, przekonać się można podczas oglądania filmu *Imago Krzysia*, zrealizowanego przez rodzeństwo Barbarę i Adama Janischów, dzieci wieloletniej przyjaciółki Junga, Dorothei Krawczyk-Janisch.

Wystawa odbywała się w trzech ciemnionych, nastrojowo zaaranżowanych pomieszczeniach. Tradycyjny *white cube* zdecydowano się zamienić w *black cube*, pokrywając ściany czarną tkaniną. W pierwszym z nich centralne miejsce zajmuje rekonstrukcja *environementu Dwa czerwone, czyli poemat przestrzenny o systemie* – czerwonej

sieci oplatającej w 1978 roku przestrzeń Repassage – oraz intrygujący, niezwykle osobisty wiersz pióra Junga. „Podporządkowany systemowi/ wynikający z systemu/ współdziałający z systemem/ ograniczony systemem” – możemy go odczytywać jako pozycję jednostki w systemie komunistycznym lub – co dodatkowo podkreśla opis – pozycję jednocześnie podporządkowanej systemowi i wykluczonej z niego osoby homoseksualnej. Można zastanawiać się tylko, na ile zasadne jest podkreślanie opresyjności PRL w tej kwestii. Przecież stosunek systemu oraz większości społeczeństwa do osób homoseksualnych nie stał się specjalnie przychylny po 1989 roku i nie jest taki do dzisiaj.

Opresję i poczucie zagrożenia można wyczytać także z niewielkiej, przetworzonej przez Junga szkolnej mapki, w której czarne cielsko imperium rosyjskiego rozlewa się stopniowo na coraz większą część świata. *Dwa czerwone...* to rzeczywiście fantastyczna i jedna z kilku nasyconych politycznie prac Junga, ale rekonstrukcja w Salonie Akademii nie wypadła najlepiej. Jednym z podstawowych założeń nitkowań, jak się wydaje, było tworzenie sieci, którą oplątywani są ludzie – widzowie spektaklu czy ci, którzy odwiedzają galerię później. Zamiast tego otrzymaliśmy instalację efektowną i fotogeniczną, przywodzącą na myśl tworzone z czerwonych i czarnych nici spektakularne instalacje japońskiej artystki Chiharu

Shioty. Na wystawie zaprezentowano instalację piękną, ale sterylną i muzealną, której nie wolno nawet dotknąć – a to tak, jakby zabronić zwiedzającym wejść w przestrzeń pracy *Między* Stanisława Dróżdża.

Przy minimalnym oświetleniu, w tajemniczej, nastrojowej atmosferze oglądać można slajdy – dokumentacje kilku najważniejszych nitkowań wykonanych od 1976 roku, zrealizowanych z udziałem przyjaciół oraz partnerów i im dedykowane – między innymi Grzegorzowi Kowalskiemu czy Wojtkowi Karpińskiemu. Dokumentacja to zresztą określenie nie całkiem adekwatne, bo wykonywane były już po „właściwych” nitkowaniach. Akcje powtarzano, specjalnie po to, by można było wykonać zdjęcia. Podczas samego seansu, do którego zapraszana była wąska, wyselekcjonowana grupa osób, fotografovanie nie było dozwolone – mogłoby zepsuć misternie tkany przez Junga nastrój.

Niepozorna, banalna wręcz nic w rękach Junga zyskiwała niemal magiczne

właściwości. Z wiotkiej stawała się mocna, silna, mogąca więzić w swym uścisku i nawet ranić. Jung wykorzystywał nie tylko niezwykle walory estetyczne tworzonych przez siebie sieci, ale także ich możliwości konstrukcyjne – tak jak w akcji *Stwarzanie poprzez innych i horyzont wolności*, w której wspinał się po stworzonej z nici drabinie. Nicią, niczym bożek miłości, łączył nagie sylwetki dwóch młodych osób. Związywał ze sobą nie tylko pary, ale i całe, nieraz zaskoczony takim obrotem spraw grupy. Tworzył sieci zależności, sprawiając, że każdy, nawet najmniejszy, ruch był odczuwalny czy nawet bolesny dla innej osoby.

Plecioną przez Junga sieć rozumieć możemy jako powolną, oplatającą nieświadomych niczego obywateli opresję, która najpierw wiotka i niegroźna więzi ich w końcu z całą swoją mocą. Inny wymiar nitkowań to poziom międzyludzki, oparty na personalnych relacjach, w które każdy z nas wikła się z różną intensywnością. Ci, którzy znali Junga i przebywali

z nim, podkreślali niemal równocześnie dwie rzeczy – jego charyzmę, umiejętność do zjednywania sobie ludzi oraz łatwość, z jaką nimi manipulował. Nitkowania, oprócz abstrakcyjnych kompozycji i widowiskowych performansów, w których pętani uczestnicy wyswobadzali się następnie z więzów, są także opowieściami o różnych relacjach władzy – politycznej, towarzyskiej, seksualnej.

Przemiana skupia się jednak na innym wątku twórczości Junga – zainteresowaniu światem przyrody oraz związkami, jakie łączy go z człowiekiem. Biologiczne analogie akcji takich prac jak *Kokonienie* czy tytułowa *Przemiana*, której uczestnicy stają się insektami, przepoczwarzającymi się w swą nową postać, zostały dodatkowo uzupełnione serią dziwacznych rysunków. W surrealistycznych, działających na wyobraźnię kompozycjach wykonanych długopisem na papierze Jung łączył dwa, wydawać by się mogło, zupełnie nieprzystające światy. Świat seksu, pożądania i erotyki

Wizualne i niewizualne aspekty przestrzeni – studia do dyplomowego spektaklu „teatru plastycznego”, 1976, fot. Krzysztof Jung, dzięki uprzejmości Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie



pozenił ze swą wieloletnią pasją – owadami, które od wczesnych lat z uporem „portretował”. Tak powstały zupełnie zadziwiające wizje pełzających, przypominających larwy penisów i cały szereg innych obrazów o niejasnym, erotyczno-entomologicznym statusie. Świat bezkresnej wyobraźni Junga jest trudno dostępny dla wszystkich tych, dla których „robactwo” jest czymś odrażającym, nieprzyjemnym, odrzucającym. Robactwo Junga jest emanacją siły przyrody, jedną z jej wielu postaci, nie mniej piękną i pociągającą niż bujne rośliny, kwiaty czy dostojne zwierzęta. To docenienie natury, bezwarunkowa aprobata dla niej i zachwyt nad nią we wszystkich jej, nawet najbardziej „niehumanicznych”, przejawach sprawia, że twórczość Junga odrywa się od kontekstu lat 70. w Polsce, od stanu wojennego, czy pierwszych lat III RP, kiedy to przyszło artyście tworzyć.

Jak wspominałem, na wystawie prezentowany jest również film *Imago Krzysia* zrealizowany przez Barbarę i Adama Janischów, którzy w dzieciństwie podczas wakacji odwiedzali artystę. O Jungu opowiada w nim ich matka, Dorota Krawczyk-Janisch, a także Grzegorz Kowalski, Wiktor Gut czy Adam Adach. Ze wszystkich tych, bardzo sympatycznych i nieco nostalgicznych rozmów (bo wspominając Junga, wszyscy wspominają także czasy swojej młodości), wyłania się Krzys – wujek, przyjaciel, kolega, animator lokalnego towarzystwa, z którym wspaniale spędzało się lato. Filmowi z pewnością można zarzucić to, że zamiast odpowiadać na pytania lub chociaż je zadawać, jest raczej kolejną cegiełką dołożoną do pomnika legendarnego artysty Krzysia Junga. Janischowie – co sami przyznawali – nie starali się jednak stworzyć krytycznego czy nawet obiektywnego portretu, ale po prostu opowiedzieć o człowieku, którego znali w dzieciństwie. Jest w takim postawieniu sprawy pewna uczciwość, ale w ich pracy uwiera jednak zmarginalizowanie wątku jego seksualności. Oczywiście – pojawiają się wzmianki o kochankach, mężczyznach, z którymi spędzał miesiące, tygodnie, a niekiedy tylko noce. Wszystko to – jak na tę buzującą seksualną energią postać – zostaje ugrzecznione, zepchnięte na drugi plan. Wydaje się, że problem stanowią przede wszystkim rozmówcy i ci, którzy nie zgodzili się wystąpić w filmie. Wspominany wcześniej partner Junga, pisarz i krytyk literacki Wojciech Karpiński, chociaż pomagał w realizacji filmu, sam nie chciał opowiadać o ich relacji. On, a zapewne i wielu innych znajomych, chciałby

niestety (świadomie lub nieświadomie) nieco „upupić” Krzysztofa, zrobić z niego Krzysia i pamiętać go nie jako homoseksualnego performera mającego kochanków w kilku miastach Europy, ale raczej romantycznego artystę, malarza tworzącego pod wpływem Józefa Czapskiego. Tymczasem Jung to silna osobowość, w której twórczości można dostrzec spójną, całościową wizję świata. To także – mimo tego, co robią z nim wszyscy nazywający go „Krzysiem” przyjaciele – postać wyrazista, zajmująca konkretne stanowisko wobec otaczającej go rzeczywistości. Wbrew temu, co można by pomyśleć, przyglądając się niektórym, głęboko romantycznym, egzystencjalnym wątkom w jego twórczości, pamiętajmy, że ten kochający naturę Faun – jak nazwał go Karol Sienkiewicz – zanitkował bramę Uniwersytetu Warszawskiego, a w jednej z akcji w przestrzeni publicznej, jako jeden z niewielu artystów w PRL, odwołał się do dramatycznego samospalenia Jana Palacha. Niestety ten także wyrazisty wątek został na wystawie całkowicie pominięty. Problem Junga polega na tym, że jako piękny, wiecznie młody, wrażliwy marzyciel zdążył już zostać zmitologizowany, ale nadal brakuje odwagi, by wyciągnąć z niego to, co najbardziej ekscytujące. A Jung z całą pewnością zasługuje na to, by być nie unoszącym się nad ziemią Krzysiem, a Krzysztofem z krwi i kości.

Wystawa w Salonie Akademii udowadnia, że Jung jest być może jednym z ciekawszych twórców krążących niegdyś w orbitach Galerii Repassage. Artystą nie tyle kluczowym dla rozwoju sceny artystycznej swojego czasu ani być może nie najbardziej wyjątkowym pod względem artystycznych poszukiwań, ale tym, którego twórczość może dać nam tak wiele właśnie dzisiaj. Zupełnie współczesna, a nawet wyprzedzająca współczesność wizja miejsca człowieka w przyrodzie i wśród innych niehumanicznych istot, nieskrępowana, pozytywna seksualność czy snuta przez niego opowieść o otaczających nas relacjach i zależnościach czynią z Junga artystę nie tyle ciekawego dla historii sztuki, co potrzebnego i współczesnego, którego sylwetka może być rozpatrywana w kontekście ekologicznych i egzystencjalnych kryzysów teraźniejszości.

Jakub Gawkowski



Ośrodek Myśli Politycznej,
Kraków 2016

„Dziwna to więc lektura. Budząca opór i irytację. Inspirująca” – zapewne takimi właśnie słowami można byłoby najzwyczajniej scharakteryzować książkę Pawła Rojka pod tytułem *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*. Przytoczoną opinię sformułował na łamach tygodnika „Do Rzeczy” Andrzej Horubała – nie dotyczyła ona jednak twórczości samego Rojka, ale redagowanego przez niego w latach 2011–2015 czasopisma „Pressje”, wydawanego przez Klub Jagielloński. „Awangardowy konserwatyzm” nie jest bowiem samodzielnym fenomenem, lecz wierchołkiem prawdziwej „góry lodowej”, kumulującej piętnastoletni dorobek kwartalnika.

Na wstępie należałoby zadać pytanie, co odróżnia krakowskich „sushi-mesjanistów” (jak ironicznie nazwał ich Cezary Michalski) od bardziej tradycyjnie usposobionych środowisk intelektualnej prawicy? Aby scharakteryzować pokrótce strategię „Pressji”, można byłoby odwołać się do egzotycznej metafory kaszubskiego pokłonu feretronów. Choć genealogia tego archaicznego rytuału sięga osiemnastowiecznej tradycji pielgrzymkowej, w odczuciu postronnych widzów może on jawić się jako awangardowy, obrazoburczy performans. „Pokłon”, oddawany obiektom kultu przez obraźników dźwigających na drzewcach wizerunki świętych patronów, stanowi niezwykle dynamiczną sekwencję ruchów, opartą na ściśle geometrycznych trajektoriach. Obowiązujący schemat choroograficzny – będący punktem wyjścia do aleatorycznej interpretacji – nie pełni tu funkcji gorsetu krępującego ruchy, ale raczej porządkującej struktury, pozwalającej zrównoważyć nadmierną ekspresję wykonawców. To samo można by powiedzieć o redaktorach „Pressji”, którzy nie wychodzą co prawda poza uświęconą tradycją krąg filozoficznych odniesień, lecz za to w jego obrębie z dezynwolturą wykonują dziki taniec, pefen dynamicznych przechyłków w najmniej oczekiwanych kierunkach.

Kolejnych tropów dostarcza sam tytuł czasopisma: „pressje” mogą budzić skojarzenia z „przymusami”, w sensie nadanym

Paweł Rojek, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*

im przez reprezentantów francuskiego OuLiPo – Warsztatu Literatury Potencjalnej. To właśnie dzięki oulipijczykom kładącym nacisk na twórczy potencjał ograniczeń, sformułowanie „pisanie pod przymusem” nie stało się synonimem wstecznictwa, lecz kreatywności. Pierwszy manifest grupy wyodrębnił – obok nowatorskiej tendencji „syntetycznej” (*synthoulipisme*) – również wariant „analityczny” (*anoulipisme*), oparty na eksploracji literackiej tradycji, która mogłaby stanowić inspirację dla oryginalnych form twórczości. Tak pojęta kreatywność ma wiele wspólnego z praktykami typu *reduce, reuse, recycle* realizowanymi – według nowojorskiego teoretyka Richarda Schechnera – przez konserwatywną awangardę (The Conservative Avant-Garde). Ów paradoksalnie zachowawczy rys Warsztatu znajduje odzwierciedlenie w jego genealogii, sięgającej francuskich Wielkich Retoryków z przełomu XV i XVI wieku. Członkowie OuLiPo określali ich mianem „plagiatorów przez antycypację”, zapożyczając od swych poprzedników dwa kluczowe pojęcia: *contrainte* (przymus, rygor) oraz *ouvroir* (warsztat), a więc miejsce, w którym zbierali się mnisi w celach medytacyjnych.

Podobnie pojęcie „warsztatu” definiował – tym razem w odniesieniu do „idei polskiej” – Stanisław Brzozowski, patron lewicowej „Krytyki Politycznej”, a zarazem autorytet ceniony w kręgach prawicowej „Frondy”. Brzozowski, romantyk i katolik, ale także twórca nowoczesnej polskiej lewicy, pisał w „Legendzie Młodej Polski”: „Myśl Polska dziś jeszcze podobna jest bardziej do kapliczki, w której trzeba dbać o to tylko, aby ogień nie wygasł, niż do warsztatu, w którym ceni się i szanuje narzędzia, ale nie zachowuje się ani na chwilę dłużej niż potrzeba złamanego dłuta, nie przypuszcza się, że pietyzm może zastąpić koła wygryzione przez rdzę”. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że na tę właśnie wypowiedź Brzozowskiego powoływał się artysta Zbigniew Warpechowski we wstępie do swojego manifestu *Konserwatyzm awangardowy*, stanowiącego kluczowe źródło inspiracji dla projektu Pawła Rojka.



Alternatywę wobec statycznego, tradycyjalistycznego monolitu stanowiłby zatem dynamiczny „warsztat polskości potencjalnej”, łączący nieuprzedzoną, analityczną lekturę utrwalonego kanonu z – bliskim ekstatycznemu tańcowi – pokłonem przed narodową „kapliczką”. Samo słowo „potencjalność” wywołuje skojarzenia z seksualną potencją, co również znalazło ciekawe rozwinięcie w dyskursie redaktorów „Pressji”, promujących szeroko pojęty „heterointelektualizm” (jako asumpt do „poczęcia” nowych koncepcji). W tece XXV kwartalnika Michał Zabdyr-Jamróż wyjaśnia: „Intelektualne pragnienie innego jest niczym innym jak erosem. [...] Prawdziwy intelektualista powinien być ideowo rozerotyzowany”. Odżegnując się od intelektualnego homointelektualizmu i kazirodztwa, autor zapewnia, iż „prokreacja heterointelektualna to zdrowe krzyżowanie koncepcji o różnym pochodzeniu, charakterze, kontekście odkrycia i uzasadnienia – odmiennych i z pozoru niekompatybilnych”. Przeciwnieństwem tej

Nie sposób uniknąć wrażenia, iż w finale opowieści Pawła Rojka triumfuje konserwatyzm w najbardziej tradycyjnej – by nie rzec fundamentalistycznej – formie, a „awangardowość” okazuje się zaledwie towarzyszącym mu atrakcyjnym akcydenssem.

postawy byłby pruderyjny faryzeizm, opisany w manifestie Warpechowskiego: „Konserwatyści postępują tak, jak faryzeusze, *zamykając oczy, żeby nie grzeszyć na widok kobiet*, czując się zwolnieni od poznawania, czym kierują się artyści współcześni”.

Postulat heterointelektualizmu wiąże się nieodłącznie z poetyką *discordia concors* – o tej szczególnej „metodzie” pisał redaktor Jan Maciejewski: „W ten zresztą sposób, wynajdując zbitki dwóch pozornie przeciwstawnych pojęć, staraliśmy się dobierać tytuły dla kolejnych tek „Pressji” (*Postmodernistyczna Solidarność, Prześniony nacjonalizm, Ludowy postsekularyzm, Ekonomia trynitarna*)”. Podobną „zbitkę” jest także awangardowy konserwatyzm, który – jako „trzecia droga” – stanowi próbę wyjścia z zakłętego kręgu, wyznaczonego przez dwa opozycyjne, ale w sposób binarny uzupełniające się światopoglądy: tradycjonalistyczny i progresywny. Termin ten, sformułowany przez Zbigniewa Warpechowskiego, został twórczo zinterpretowany w książce Pawła Rojka, który – powołując się z kolei na Tomasza Mertę – zwracał uwagę na interesujący paradoks konserwatysty odtwarzającego „to, co zostało utracone” w dziejowych kataklizmach: „Jeśli konserwatyzm opiera się na dążeniu do zachowania tego, co jest, a awangarda bierze się z pragnienia stworzenia tego, czego nie ma, to dzisiejszy konserwatyzm musi być awangardowy, to znaczy musi więc najpierw wytwarzać to, co będzie chciał potem konserwować”. Przypominając tezę Ryszarda Legutki o Polsce jako kraju „wielokrotnie zrywanej ciągłości”, Rojek skłania się ku afirmacji „polskości ejdetycznej”, nieograniczonej przypadłościami i dającej się „wlewać” w rozmaite formy: „Gdyby Polska nie była idea, już dawno by jej nie było”.

Choć sformułowanie „awangardowy konserwatyzm” nie powstało w środowisku „Pressji”, na tyle dobrze wpisuje się ono w poetykę lansowaną przez twórców

kwartalnika, że w krótkim czasie zyskało status redakcyjnego credo. Określenie ukułte w 2005 roku przez Warpechowskiego trafiło na łamy czasopisma za sprawą powstałego w tym samym czasie głośnego tekstu Krzysztofa Szczerskiego *Polska – republika wyznaniowa*, a właściwie późniejszego artykułu Błażeja Sajduka (*W obronie awangardowego konserwatyzmu*), broniącego polityka przed jego krytykami. W eseju, opublikowanym na łamach teki V „Pressji”, Szczerski zaproponował bowiem własną, kontrowersyjną koncepcję ustroju Rzeczypospolitej, wynikającą z interpretacji tezy Roberta Schumana, jednego z ojców-założycieli Unii Europejskiej: „Zadanie odpowiedzialnego polityka polega na pogodzeniu, w delikatnej niekiedy, ale koniecznej syntezie [...] dwóch porządków rzeczy: duchowego i świeckiego”.

Warto zwrócić uwagę, iż w tej samej tece znalazł się również tekst *Dlaczego polska prawica powinna zainteresować się sztuką współczesną?* autorstwa brata Krzysztofa Szczerskiego, Andrzeja, który – opowiadając się za „polifonią głosów” – argumentuje: „Dzisiejsza prawica polska powinna przynajmniej podać w wątpliwość ten binarny podział i pokazać, że kwestie twórczej wolności nie są tylko domeną lewicy”. Równocześnie formułuje paradoks, który – choć w obecnych warunkach politycznych stracił nieco na aktualności – wyraża intuicję bliskie zarówno konstatacjom Rojka, jak i Warpechowskiego: „Ironicznie poniekąd, choć to ironia pozorna, można stwierdzić, że postawa awangardowa, typowa dla sztuki współczesnej, jest dziś niezwykle bliska prawicy w Polsce – przyznawanie się do wartości prawicowych ma dziś w Polsce charakter *par excellence* «awangardowy»”.

Wydaje się, że – po upływie dekady – to właśnie Paweł Rojek w swojej propozycji teoretycznej realizuje oba postulaty. Afirmacja zjawiska „awangardowej prawicy” na gruncie polskiej sztuki współczesnej

prowadzi go ku uznaniu swoistej „republiki wyznaniowej” (choć nominalnie odżegnuje się od idei teokracji), zainaugurowanej aktem „postsekularnej” intronizacji Jezusa Chrystusa na Króla Polski. Radykalna teza Rojka, iż „religia, jeśli nie jest wszystkim, jest niczym” łudzaco przypomina deklarację Krzysztofa Szczerskiego, który w *Polsce – republice wyznaniowej* dowodził: „Demokracja albo będzie religijna, albo nie będzie jej w ogóle”.

Aby zrozumieć powody, dla których autor *Awangardowego konserwatyzmu* postrzega religię jako „gwaranta wolności” w systemie liberalnej demokracji, należałoby sięgnąć po wcześniejszą jego książkę, poświęconą *Semiotyce Solidarności*, która – korzystając z osiągnięć tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej – odwołuje się do dynamiki systemów binarnych i ternarnych. O ile dyskurs binarny oparty jest na konflikcie wykluczających się przeciwieństw, o tyle dyskurs ternarny wprowadza do tego dychotomicznego modelu trzeci, „neutralny” obszar, umożliwiający twórczą dyskusję. W toku swoich badań autor *Semiotyki Solidarności* dochodzi do konstatacji, iż „starcie Partii i Związku było zderzeniem dwóch rodzajów dyskursów: binarnego, charakterystycznego dla ideologii marksizmu-leninizmu i kultury rosyjskiej, oraz ternarnego, właściwego katolicyzmowi i kulturze zachodniej”. Paweł Rojek niestety nie uzasadnia szerzej tezy o ternarnym charakterze polskiego katolicyzmu, mimo iż w sposób aprioryczny odnosi się do niej w swoich rozważaniach.

Zwracając uwagę na „binaryzację” dyskursu Solidarności po wprowadzeniu stanu wojennego, Rojek sugeruje również, iż po 1989 roku mogło dojść do „symetrycznego przeciwstawienia dwóch binarnych dyskursów – «polskiego liberalizmu» i «polskiej prawicy»”. Dlatego też widoczna w jego pismach próba efektownego zderzenia i przekroczenia utartych dychotomii staje

się punktem wyjścia do krytyki „ideologii” III RP, która jego zdaniem „opiera się na fałszywym założeniu, że nie da się połączyć konserwatyzmu i awangardy”. Za egzemplifikację tej postawy może uchodzić omawiany w książce tekst Adama Michnika z 1987 roku pod tytułem *Kłopot*, przeciwstawiający dziedzictwo „Błazna” – Witolda Gombrowicza i „Kaplana” – Stefana Wyszyńskiego jako dwa wykluczające się modele polskości. Co więcej, sugerując istnienie paraleli między katolicyzmem a ideologią komunistyczną, Michnik sprowokował polemikę z Ryszardem Legutką, który krytykował obecne w tekście „dualistyczne schematy myślenia” (co jednak nie przeszkodziło mu później wpisać się w ten sam schemat, zrównując system komunistyczny z liberalną demokracją).

Przekonując, że „zarówno pełne przyjęcie form, jak i ich całkowite odrzucenie prowadzi do zaniku podmiotowości”, Rojek wskazuje na nieoczywiste analogie biograficzne i programowe pomiędzy rzekomym „fundamentalistą” Wyszyńskim i domniemanym „rewizjonistą” Gombrowiczem. Próba poszukiwania uniwersalnej i nowoczesnej formy, która jednak – nie będąc opresyjnym monolitem – zachowałby twarde, tożsamościowe „jądro”, skłania autora do przywołania fenomenu Lasek, sławnego ośrodka opieki nad ociemniałymi, z którym związany był zarówno Stefan Wyszyński, jak i siostra Gombrowicza, Irena. Ze środowiska Lasek wywodził się także Janusz Bogucki (ledwo wspomniany w książce Rojka), traktujący to miejsce jako idealny model „gospodarstwa duchowego” – rozwijany później zarówno w ramach kuratorskich projektów wystaw „przykościelnych” (w tym emblematicznego *Labiryntu*), jak i w formie *aśramu* – niezrealizowanego ostatecznie chrześcijańskiego *Merzbau*, organicznie łączącego cechy domu, świątyni i labiryntowej galerii sztuki. Co istotne – w kontekście tezy Rojka o ternarnym charakterze katolicyzmu – Bogucki był także inicjatorem odważnego eksperymentu, przeprowadzonego w 1987 roku w ramach projektu *Droga światła – spotkania ekumeniczne*, kiedy to w architektoniczną i instytucjonalną ramę kościoła wpisał wielowyznaniowy zespół świątyń, obejmujący – obok kreowanych przez artystów stref „indywidualnych” – Izbę Żydowską oraz kaplice: protestancką, prawosławną, muzułmańską, buddyjską i hinduistyczną.

Cytowany przez Rojka Marcin Suskiewicz określa Laski mianem „doskonałego wzoru polskiej nowoczesności”, niegodzącej

się jednak na sekularyzację i odstępstwo od silnych tożsamości. Suskiewicz dowodzi, iż tak zdefiniowana „nowoczesność alternatywna” wpisuje się w narrację Andrzeja Szczerskiego zaproponowaną w *Modernizacjach*, zgodnie z którą w międzywojennej Europie Środkowo-Wschodniej nie zaistniała jedna, nadrzędna wizja „nowoczesności”, lecz raczej wiele krańcowo różnych „procesów modernizacyjnych”. Szczerski rozwinął tę koncepcję w swojej najnowszej książce *Cztery nowoczesności*, wskazując, iż „modernizacja nie zawsze miała charakter rewolucyjny i kontestujący przeszłość”, a Polska, wbrew przekonaniom o jej podrzednym statusie w globalnych procesach, była w istocie „podmiotem przemian, które ukształtowały dzisiejszy świat”.

Podobnie jak Szczerski, także Rojek dostrzega potencjał świata sztuki jako swoistego „warsztatu nowoczesności”, poszukując w jego obrębie argumentów użytecznych w tożsamościowej dyskusji. Jest to zadanie o tyle trudne, że w ciągu ostatniego ćwierćwiecza polski *artworld* koncentrował się raczej na przyswajaniu międzynarodowego języka sztuki niż na eksploracji „narodowej formy”, na co wskazywał Stach Szablowski na łamach „Art & Business”: „Polskość pozostaje jedną z najrzadziej reprezentowanych kategorii, pojęciem raczej przemilczanym niż dyskutowanym przez polskich artystów”. Za jeden z nielicznych wyjątków od tej reguły uznał Szablowski twórczość Tomasza Kozaka, który w swoich kolejnych projektach „przekraczał paradygmaty lekkiego konserwatyzmu i postępowej samokolonizacji nowoczesnością, szukając nowej formy dla, jak to nazwał, «późnej polskości», w głębinach lucyferycznej negacji”. Tym tropem podąża także Rojek, kontrując „lucyferyczną negację” Kozaka „teurgicznym” ideałem Warpechowskiego.

Powołując się na opisywaną przez Kozaka „pornografię późnej polskości”, Rojek z uznaniem konstatuje, iż to właśnie ów „budzący sympatię komponent erotyczny odróżnia tę koncepcję od typowych lewicowych i liberalnych krytyk”. Ostatecznie jednak autor *Awangardowego konserwatyzmu* odrzuca bezpłodną – w jego mniemaniu – „pornografię” Kozaka jako objaw ponowoczesnej słabości, nieoczekiwanie wpisując się w horyzont ideowy, zarysowany przez Artura Żmijewskiego w jego parafrazie wiersza Czesława Miłosza: „Po co nam sztuka, skoro nie ocala narodów ani ludzi? Jeśli nie potrafilibyśmy sztuką działać w rzeczywisty sposób w rzeczywistym świecie – to po co nam ona?”.

Ta, konstruktywistyczna z ducha retoryka, odzwierciedla w pewnej mierze bliską Pawłowi Rojkowi definicję awangardy, sformułowaną przez Borisa Groysa. Nieprzypadkowo, parafrazując tytuł książki Groysa *Gesamtkunstwerk Stalin*, Rojek dowodzi, iż „Polska jako Królestwo Chrystusa byłaby prawdziwym bosko-ludzkim totalnym dziełem sztuki”. Inspirująca sugestia istnienia paraleli między Kościołem a systemem sztuki jest jednak traktowana przez autora instrumentalnie – być może nie bez powodu redaktor naczelna „Arteonu” Karolina Staszak mówi wprost o Rojku, iż ten „nie ma miłości” do sztuki. Niewątpliwie jednak w toku wywodu, w którym warsztat badacza spotyka się z profetyczną ekspresją, daje o sobie znać „erotyczny” zachwyt nad tradycją mesjanistyczną, z której autor czyni niemalże synonim „idei polskiej”: „Oto prawdziwa jedność dialektyczna tradycji i nowoczesności. Oto absolutnie pociągający erotycznie projekt, którego skala wymaga jednak zachowania ironii wobec własnych możliwości uczestnictwa w nim. Oto prawdziwy anachronizm, rozsadzający podstawy późnej nowoczesności”. Niestety ostatecznie w forsowanym przez Rojka projekcie intronizacyjnym nie ma miejsca na ironię, a spektakularne wizje społecznej odnowy nie uwzględniają pragmatycznej „lekcji Hobbesa i Machiavellego”, na co już kilka lat temu – w kontekście „awangardowego konserwatyzmu” – zwracał uwagę Marcin Polak.

Nie sposób uniknąć wrażenia, iż w finale opowieści Pawła Rojka triumfuje więc konserwatyzm w najbardziej tradycyjnej – by nie rzec fundamentalistycznej – formie, a „awangardowość” okazuje się zaledwie towarzyszącym mu atrakcyjnym akcydenssem. Nic zatem dziwnego, że według interpretacji Mateusza Matyszkowicza autor pragnie nam jedynie powiedzieć, iż „konserwatyzm jest awangardowy”. Co więcej, „awangardowy konserwatyzm” ograniczony zostaje tu do „awangardowego katolicyzmu”; zapewne dlatego właśnie na kartach książki zdystansowana wobec sacrum koncepcja Tomasza Kozaka spotyka się ze sceptycyzmem autora, a zjawiska takie jak na przykład „awangardowo-konserwatyw-na” twórczość Stacha Szukalskiego (programowo odrzucającego chrześcijaństwo na rzecz neopogańskiej hybrydy) zostają całkowicie pominięte.

Źródłem niespójności w narracji Pawła Rojka może być bezkrytyczne przyjęcie tezy Groysa, iż awangarda „wyrosla z przekonania o śmierci Boga i końcu natury”, a jej

naturalną konsekwencją był totalitarny stalinizm. Wprost przeciwne intuicje wyraża Zbigniew Warpechowski, według którego – co podkreśla sam Rojek – „awangarda polega właśnie na odwzorowywaniu w ludzkim świecie boskiego porządku”. Jak pisze krakowski filozof: „Konserwatyzm prowadzi do awangardy, ale także awangarda prowadzi do konserwatyzmu”. Słowa te odnoszą się do twórczości Kazimierza Malewicza, który dla Warpechowskiego jest – jak się zdaje – modelowym przykładem „awangardowego konserwatysty”, ewokującego przywiązanie do tradycyjnej duchowości nie tylko w sztuce, ale także w tekstach teoretycznych, między innymi w szkicu *Bóg nie został obalony (sztuka, cerkiew, fabryka)* oraz w referacie *Sztuka, fabryka i cerkiew, jako trzy drogi utrwalające Boga*. Co wydaje się równie istotne w kontekście książki Rojka, Warpechowski uważa Malewicza za Polaka, z dezaprobatą odnosząc się do polityki władz sanacyjnych, które w 1929 roku odmówiły artyście przyjęcia polskiego obywatelstwa. Podążając za intuicją wyrażoną na okładce książki (którą zdobi Malewiczowska kompozycja suprematyczna), Paweł Rojek mógł uczynić z opowieści o ikonicznym artyście XX wieku narracyjną ramę dla swoich rozważań o naturze awangardowego konserwatyzmu, zarówno w wymiarze lokalnym, jak i uniwersalnym.

Wydaje się, że w wywodzie Rojka zabrakło także namysłu nad „konserwatyzmem” awangardy, zrodzonej w wyniku

twórczej adaptacji wzorców z zamierzchłej nieraz przeszłości. O związkach między sztuką dawną a nowoczesną świadczy obecność w ich obrębie nie tylko paralelnych motywów czy postaw twórczych, ale często – całych nurtów artystycznych. Przypadek *Czarnego kwadratu* Malewicza nie jest odosobnionym zjawiskiem, ale raczej wyrazem szerszego trendu. Nie sposób zbagatelizować potężnego wpływu malarstwa ikonowego (odkrytego ponownie na początku XX wieku) na całą rosyjską awangardę, która najwyraźniej przedkładała powrót do średniowiecznych wzorców nad „nowoczesną” niegdyś, importowaną z Zachodu estetykę szkoły petersburskiej. Ten archaiczny rys widać również choćby w wizji Waltera Gropiusa, duchowego ojca Bauhausu, który wprost nawoływał do odtworzenia instytucji średniowiecznego „warsztatu” rzemieślniczego w swoim manifeście, ozdobionym drzeworytniczym wyobrażeniem gotyckiej katedry, autorstwa Lyonela Feiningera. Tekst ten – wraz z wszystkimi nieoczywistymi konotacjami – stał się w 2013 roku punktem wyjścia dla głośnej książki *Medieval Modern*, w której nowojorski badacz Alexander Nagel wskazywał na obecność średniowiecznej „modalności” w obrębie sztuki nowoczesnej (co zresztą mogłoby spodobać się redaktorom „Pressji”, promującym tezę o „nowym średniowieczu”).

Czarny kwadrat Kazimierza Malewicza może uchodzić za emblematyczny przykład

niejednoznacznej natury awangardowego przełomu. Jest to dzieło zarazem fundujące, jak i podważające ideę artystycznej „nowoczesności”. Interpretacja Warpechowskiego nakazuje traktować go jako apofatyczny obraz sacrum – być może przykład *acheiropity*, a więc przedstawienia „nadświadomego”, powstałego w sposób nadprzyrodzony, stworzonego „nie ręką ludzką”. Malewicz nie sygnował swojego najsłynniejszego dzieła, podkreślając, iż nie jest ono jego „wynalazkiem”, ale zjawiskiem naturalnym, powstałym w niemalże samorodny sposób. Taka interpretacja wpisuje *Czarny kwadrat* w obszar rozważań z dziedziny teologii ikony, do której nawiązywał sam twórca, eksponując swój obraz w „pięknym rogu” pomieszczenia, w podobny sposób, jak czyniono to z obrazami sakralnymi w tradycji prawosławia. Zwracając się ku archetypom, Malewicz zdaje się podważać stereotypowe wyobrażenia na temat artystycznego indywidualizmu, a co za tym idzie – afirmuje raczej ahistoryczny i bezosobowy „kosmos” niż „postęp”, anonsowany przez genialne jednostki, a więc „uczyniony ludzką ręką”. Ten paradoks mógłby sugerować najdobitniej, iż awangardowy konserwatyzm jest immanentnie wpisany w paradoksalną naturę nowoczesności.

Jakub Woynarowski



Wodiczko. Socjoestetyka

Krzysztof Wodiczko, Adam Ostolski
Wydawnictwo Krytyki Politycznej,
Warszawa 2016

„Warto by zacząć tę rozmowę od jakiegoś trzęsienia ziemi” – tymi słowami zaczyna się książka składająca się z rozmów Adama Ostolskiego z Krzysztofem Wodiczką. I chociaż obaj nie unikają kwestii kontrowersyjnych ani nie pomijają też dramatycznych zwrotów w życiu artysty, to za sprawą tej publikacji nie dokonał się jakiś przełomowy zwrot w postrzeganiu osoby i twórczości Wodiczki i. Nie ma tu jakichś znaczących reinterpretacji ani nowych spojrzeń. Mimo to jest to książka ważna, bo pozwalająca pełniej, bardziej całościowo spojrzeć na tego artystę.

Wywiady-rzeki stały się nazbyt modne, chociaż przepytywanie polskich artystów wizualnych nadal jest rzadkością

i niewiele wydawnictw decyduje się na ich publikacje. Powodów tej atrakcyjności zapewne jest wiele, w tym złudzenie mniej formalnego, bez mała intymnego kontaktu z „wywiadowanym”. Temu przymusowi bliskości z czytelnikiem zdają się poddawać wszyscy, nawet Krytyka Polityczna – z noty redakcyjnej dołączonej do rozmów Wodiczki–Ostolskiego dowiadujemy się nie tylko, że przeprowadzono je od marca 2012 do stycznia 2015 roku (co akurat jest istotne), ale też o tym, że spotykali się między innymi w kawiarni Wedla w hotelu Intercontinental przy ulicy Emilii Plater w Warszawie.

Szczęśliwie same rozmowy są znacznie poważniejsze. Więcej, udało się w nich

wyważyć proporcje między tym, co prywatne, a tym, co publiczne, związane z artystyczną aktywnością Wodiczki. To przede wszystkim zasługa Adama Ostolskiego, osoby w tej roli dość nieoczywistej, socjologa, publicysty i tłumacza, ale też aktywisty politycznego (był między innymi jednym ze współprzewodniczących Partii Zieloni). Owszem, można trochę żałować braku pewnych wątków, chociażby pytań o stosunek Wodiczki do nurtów i zjawisk artystycznych, ale też konkretnych artystów czy krytyków aktywnych w ostatnich sześciu dekadach, jednak to zasługą prowadzącego rozmowy jest tak szerokie wyjście poza świat sztuk wizualnych (to zamknięcie na „świat poza sztuką” jest nadal jednym z największych problemów polskiej krytyki i badań nad historią sztuki).

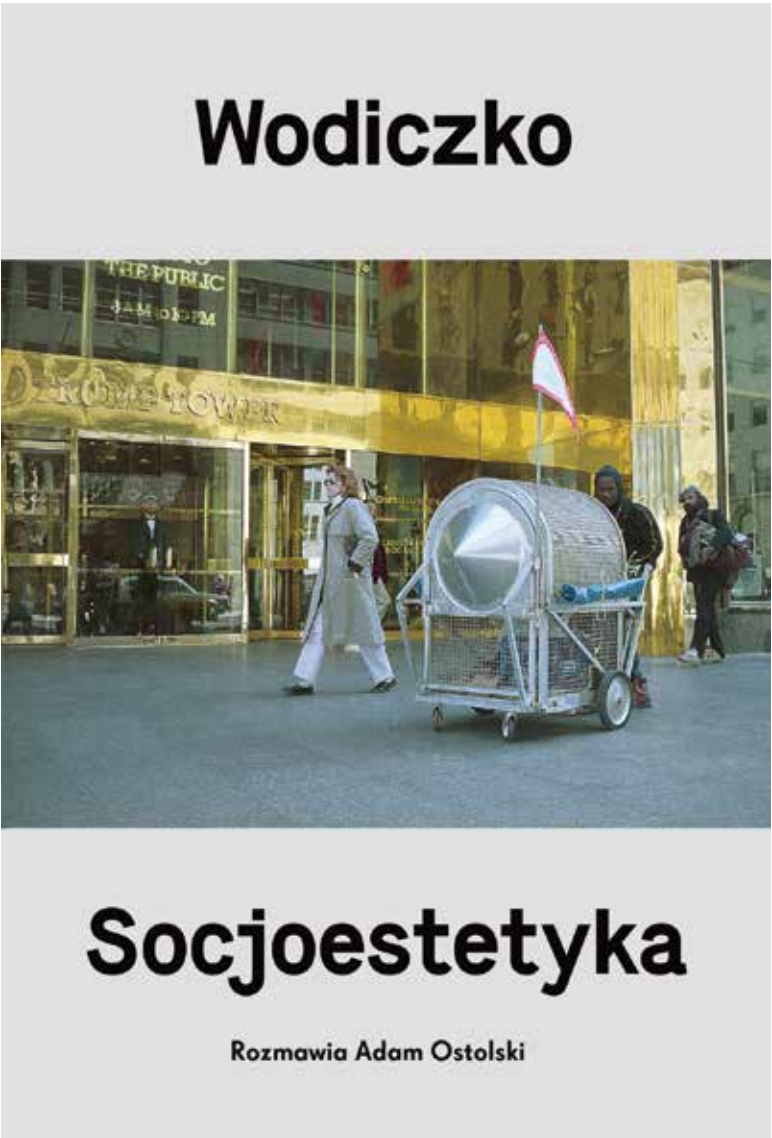
W *Socjoestetyce* Ostolski przyjął podwójną perspektywę. Część książki to tradycyjna opowieść, której kierunek nadaje chronologia faktów. Wodiczko opowiada o szkole, o studiach na Wydziale Projektowania Przemysłowego warszawskiej ASP w Warszawie. O pracy projektanta przemysłowego dla Unitry oraz Polskich Zakładów Optycznych w Warszawie. O związkach z warszawską Galerią Foksal i poznańskimi Akumulatorami 2. Artysta mówi też o swym wyjeździe w 1977 roku do Kanady, o zostaniu emigrantem, chociaż – jak podkreśla – nigdy nie zamierzał „wyjeżdżać z Polski na stałe. Chciałem jeździć tam i z powrotem”. I wcześniej podróżował za granicę, co w tamtych czasach nie było częste (między innymi w 1969 roku był na paryskim Biennale Młodych). Jednak ostatecznie, jak sam mówi, wyrzucono go z Polski.

Ważną część książki zajmuje również początkowy okres Wodiczki na emigracji, najpierw w Toronto, a potem w Nowym Jorku. Wtedy miały miejsce jego pierwsze próby projekcji slajdowych w przestrzeni miejskiej i zaczął się zajmować problematyką bezdomności. Jest jednak druga perspektywa w tej książce, tylko po części przecinająca się z tą chronologiczną, w której jest mowa przede wszystkim o istotnych wątkach w twórczości Wodiczki: praca z bezdomnymi i weteranami wojennymi, projekcje na pomnikach. Niektóre rozmowy poświęcone są nawet konkretnym projektom: projekcom na Kopule Bomby Atomowej w Hiroszimie i na El Centro Cultural w Tijuanie czy wyjątkowemu w jego twórczości, zaprojektowanemu wspólnie z Julianem Bonderem, pomnikowi Zniesienia Niewolnictwa w Nantes.

Socjoestetyka obejmuje aktywność artysty do 2014 roku. Jednak w tej książce najbardziej przykuwają uwagę fragmenty poświęcone czasom przedemigracyjnym oraz pierwszym latom spędzonym przez Wodiczkę w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Z kilku powodów – bo to chyba nadal mniej znany okres w jego twórczości – artysta w kraju ponownie jest obecny od czasu projekcji w 1996 roku na krakowskiej wieży ratuszowej, podczas której oddał głos bezdomnym, narkomanom, homoseksualistom czy nosicielom wirusa HIV.

Pobyt na Zachodzie był dla Krzysztofa Wodiczki czasem „oduczania się”. „Antyfemizmu, szowinizmu, antysocjalizmu...” – podkreśla. Tym ważniejsze – chociaż ryzykowne – są próby pokazania źródeł jego późniejszych postaw w latach spędzonych

w PRL. Uchwycenia w tym czasie źródeł nie tylko artystycznych, ale przede wszystkim ideowych jego najgłośniejszych projektów z ostatnich dekad. W książce nie zabrakło biograficznych szczegółów, istotnych nie tylko dla zaspokojenia zwykłej ciekawości, w tym o rodzicach Wodiczki. O ojcu – Bohdanie, wybitnym dyrygencie i pedagogu, który na przykład w latach 1961–1965 kierował Operą Warszawską (w której wystawił *Króla Edypa* Igora Strawińskiego, w reżyserii Konrada Swinarskiego, *Zamek księcia Sinobrodego* Beli Bartóka, *Czerwony płaszcz* Luigiigo Nona i inne kluczowe dzieła operowe ubiegłego stulecia), w związku z Krzysztofem wiele już pisano. Matka, Irena, pozostawała dołą trochę w cieniu. A była postacią ważną i ciekawą: z wykształcenia pianistka,



RECENZJE

uczyła w konserwatorium, później pełniła funkcję redaktorki wydawnictw muzycznych w PWM, ale też ukończyła drugi kierunek – mikrobiologię. Z matką też wiąże się jeden z najistotniejszych wątków w całej książce – żydowskich korzeni artysty i – szerzej – obecności Żydów w Polsce, w naszej historii i kulturze. „Cała żydowska część mojej rodziny poza moją matką zginęła w Zagładzie już kilka tygodni po moich urodzinach”, Wodiczko mówi Ostolskiemu. Wśród nich był dziadek Krzysztofa Wodiczki – Józef Łabuszyński, kontrabasista, przez wiele lat członek Orkiestry Filharmonii Warszawskiej, zamordowany

reinterpretacji, stawiania pytań, nie zaś prostego odrzucenia lub potępienia. Dobrze to widać na przykładzie jego działań z pomnikami, które sam określa mianem ideologicznych maszyn. Jednak gdy Ostolski pyta, czy nie należy po prostu zniszczyć warszawskiego pomnika Małego Powstańca, skoro niesie ze sobą tak niebezpieczne, wręcz toksyczne przesłanie, odpowiada zdecydowanie, że nie. I dodaje: „Potraktowałbym go jak problem, część kultury. Coś, czemu trzeba się przyjrzeć bardziej inteligentnie, historycznie, również dlatego, żeby uhonorować śmierć tych dzieci, ich doświadczenie”.

Przeszłość dla Wodiczki to przestrzeń, która wymaga stałego namysłu, reinterpretacji, stawiania pytań, nie zaś prostego odrzucenia lub potępienia. Dobrze to widać na przykładzie jego działań z pomnikami, które sam określa mianem ideologicznych maszyn.

w Treblince w 1942 roku. Irena Wodiczko przeżyła wojnę dzięki mężowi – Krzysztof urodził się w 1943 roku. Nigdy jednak „nie mówiła o wojnie i swoich tragicznych doświadczeniach”. Żydowskość nie była tematem, który w domu podejmowano – tłumaczy Ostolskiemu artysta.

Problem tożsamości, pamięci, tradycji w ogóle zajmuje istotne miejsce w tym dialogu Wodiczki a Ostolskiego. Artysta mówi o swej młodości i fascynacji oświeceniem. Dużo miejsca poświęca istotnym dla niego osobom z przeszłości – Tadeuszowi Kościuszce, Adamowi Mickiewiczowi, Róży Luksemburg, fizykowi Józefowi Rotblatowi. Wymieniane przez niego osoby mogą zaskakiwać. Jednak w każdym z tych przypadków ciekawie – chociaż chwilami kontrowersyjnie – interpretuje ich dzieła, postawy, dokonania. I przede wszystkim szuka ich znaczenia dla siebie i dla współczesnych. „Dzisiaj dość istotne jest – mówi o autorze *Dziadów* – zobaczenie roli artysty, który bierze na siebie odpowiedzialność znacznie szerszą, niż się spodziewamy, i człowieka, który potrafi widzieć świat także poza ramami kultury narodowej, widzi też konieczność współpracy z innymi dyscyplinami”.

Przeszłość dla Wodiczki to przestrzeń, która wymaga stałego namysłu,

Sam Wodiczko dość precyzyjnie – i przekonująco – tworzy linie wiążące jego wczesną twórczość i życiowe wybory z późniejszą aktywnością. „Sztuka była dla mnie ważna, ale sztuka jako projektowanie. Przez wiele lat po skończeniu uczelni nie mogłem znieść myśli, że ktoś mnie nazywał artystą” – mówi Ostolskiemu. To doświadczenia wyniesione z pracy projektanta będą miały dla niego kluczowe znaczenie i skierują go w obszar sztuki. Zatrudniony w Unitrze tworzy – w 1969 roku – *Instrument osobisty* reagujący na dźwięk i służący do działań ulicznych. Nie uważałem swego dzieła za sztukę, ale tak właśnie zostało ono zakwalifikowane – podkreśla. „Chciałem zrobić coś użytkowego, a jednocześnie interwencyjnego”.

Jednak – co chyba najistotniejsze – podczas prac między innymi nad mikroskopem biologicznym Biolar – zwrócił uwagę na etyczny wymiar działania. „Zacząłem polegać na etyce społecznej i skupieniu się na ludziach, dostrzeżeniu roli działalności estetycznej w odniesieniu do problemów społecznych, jak również polityki i ideologii”, podkreśla w jednej z rozmów z Ostolskim. I dodaje: „Estetyka jest pomiędzy wszystkimi funkcjonującymi formami polityki oraz życiem i pracą, i rzeczywistością”.

Socjoestetykę można czytać także jako opowieść o mniej znanych aspektach polskiej neoawangardy, w tym o politycznym zaangażowaniu w pierwszej połowie lat 70. (jego wystawa *Rysunki linii* w Galerii Foksal w 1974 roku miała wyraźnie polityczny przekaz, co szybko dostrzegła cenzura). To jednak tylko część tej książki. Najwięcej miejsca poświęcono w niej jego działaniom od lat 80. w przestrzeni publicznej, zwłaszcza jego projekcjom. W 1985 roku wyświetlał swastykę na fasadzie ambasady RPA w Londynie, komentując w ten sposób stosunek brytyjskiego rządu do polityki apartheidu. Pięć lat później figurę

Lenina z pomnika we wschodnim Berlinie ubrał w pasiastą koszulkę, a w ręce włożył mu wózek z zakupami. Z czasem wyświetlanym obrazom zaczynają towarzyszyć opowieści: ofiar, tych, którzy są pozbawieni głosu. Budynki, rzeźby wypowiadają się w ich imieniu. W projekcji w 1999 roku na Kopule Wojny Atomowej w Hiroszimie można było usłyszeć słowa tych, którzy przeżyli eksplozję. W Tijuanie w 2001 roku na wielką kopułę tamtejszego kina rzutował relacje-skargi kobiet-robotnic, bitych, wykorzystywanych i poniżanych.

W rozmowie Wodiczko mówi wiele o kontrowersjach związanych z jego pracami, chociażby wokół wyświetlenia rakiet balistycznych – amerykańskiej i radzieckiej – na nowojorskim łuku triumfalnym na Grand Army Plaza w 1984 roku. Stara się pokazać różnice w postrzeganiu jego działań po obu stronach berlińskiego muru. O swym działaniu na Ambasadzie RPA w Londynie mówi: „To była interwencja aktywistyczna, która nie angażowała budynku czy pomnika w taki sposób, w jaki chciałbym go użyć, z mojego punktu widzenia to było, estetycznie rzecz biorąc, płaskie i prymitywne, ale – z perspektywy etycznej – gdybym ja się tego nie podjął, nikt by mógł tego nie zrobić”.

Jednak właśnie po lekturze części książki poświęconej społecznym projektom Wodiczki i od połowy lat 80. pozostaje poczucie niedosytu czy braku przekonujących odpowiedzi. Owszem, Wodiczko radzi sobie z prostymi, trywialnymi etykietkami, którymi czasami łatwo opatruje się jego działania. „Nie uważam moich działań z weteranami za antywojenne”, tłumaczy Ostolskiemu. One są „kodwojenne» – *unwar*. Nie chodzi w nich o walkę o pokój czy przeciwko wojnie, tylko o próbę zrozumienia, jak powstaje wojna i jakie są mechanizmy psychowojennej «pedagogiki» oraz emocjonalnej mobilizacji mas do wojny”.

Jednak „w zawieszeniu” pozostaje kilka pytań kluczowych, w tym o sprawczość i etyczność sztuki jako takiej. Nieprzypadkowo w ostatnich latach tak wiele mówiono o uwikłaniu sztuki i jej instytucji w system przemocy. Zwracano uwagę, że twórca nie jest jedynie obserwatorem czy świadkiem, lecz także współuczestnikiem, a nawet współwinnym. Ciekawe jest spojrzenie na działania Wodiczki właśnie w kontekście tych sporów. On sam mówi o ofiarowywaniu głosu Innym. O skupieniu się na sytuacji ludzi, których nie rozumie, nie słucha, oraz daniu im możliwości zabrania głosu. Jednak czy ci wszyscy Inni obecni w projektach Wodiczki nie stają się – wbrew intencjom artysty – przedmiotem manipulacji?

Ostolski podejmuje ten problem, ale jakby trochę na marginesie. Pyta – odnosząc

się do działań Wodiczki z bezdomnymi – czy mówiąc o nich, oddając im głos, nie próbujemy jednocześnie upodobnić bezdomnych do nas samych, a też „przekonać ich do naszego «normalnego» i «zdrowego» trybu życia”. To szlachetne pobudki – jak podkreśla Ostolski – ale jest pewien paternalizm w naszym spojrzeniu. A jednocześnie towarzyszy temu przekonanie, że bezdomność jest czymś w porządku, a oni w gruncie rzeczy „sami wybrali swoje życie”. Wodiczko odpowiada, że owszem, ale on przede wszystkim chce „ujawnić pewien wyimaginowany stosunek bezdomnych do własnej bezdomności, psychologiczną projekcję na ten temat i wobec ich sytuacji życiowej”. Dać im prawo do własnego wizerunku. Nieprzypadkowo zresztą artysta przywołuje właśnie w tym kontekście Bertolta Brechta i jego poczucie humoru, obecne także w jego dziełach. „Rozumiem również ciepłe, a jednocześnie krytyczne spojrzenie Honoré Daumiera”, jego patrzenie na biednych po prostu z sympatią – dopowiada.

Wodiczko często – z całą premedytacją – odwołuje się tu do doświadczeń dawnej lewicy, także artystycznej. *Socjoestetyka* to też książka o ponownym odkryciu przez Wodiczkę marksizmu. Na emigracji „zdołałem odkleić socjalistyczne idee i postawę od praktyki monopartyjnej dominacji i represji systemu” – tłumaczy Ostolskiemu. Na ile ta myśl nadal może być aktualna to

już inna kwestia, przez obu rozmówców także trochę pominięta. Szkoda, bo dla obu to istotny problem.

Wróćmy na koniec do pytania: czy Wodiczko wierzy, że sztuka rzeczywiście oddziałuje społecznie? Przywołam inną, starszą rozmowę z artystą, która chyba dobrze uzupełnia jego dialog z Adamem Ostolskim. „Artyści mogą sytuować się w konkretnych sytuacjach społecznych, mogą odnosić się do napięć społecznych – z pozycji kogoś, kto wprowadza dodatkowy niepokój”, mówił Krzysztof Wodiczko w wywiadzie opublikowanym w 2008 roku w „Tygodniku Powszechnym”. „Kogoś, kto interweniuje. Trzeba jednak właściwie rozumieć pojęcie interwencji: «interwencjonista» to ten, kto wchodzi pomiędzy grupy, akcje czy procesy antagonistyczne. Może odmienić dyskurs (nawet poprzez nowy konflikt, zdenerwowanie kogoś) i stworzyć sytuację, w której nastąpi porozumienie. Pole działania jest duże. Pamiętajmy przy tym, że obecna sztuka nie kontynuuje bezpośrednio awangardowej utopii interwencji w kulturę, że ma bardziej dekonstrukcyjny – a to znaczy: uświadamiający – charakter”.

Piotr Kosiewski



Kuba Szreder, *ABC Projektariatu* *O nędzy projektowego życia*

Fundacja Bęc Zmiana,
Warszawa 2016

W znanej scenie w *Ziemi obiecanej* Morys Welt mówi do Karola Borowieckiego: „Ja nie mam nic. Ty nie masz nic. [...] To razem właśnie mamy tyle, w sam raz tyle, żeby założyć wielką fabrykę...” Ta rozmowa dwóch fabrykantów-bankrutów mogłaby również stać się podsumowaniem książki Kuby Szredera *ABC Projektariatu*. Paradoksalnie to ultrakapitalistyczne credo doskonale wpisuje się w program, jaki Szreder proponuje spotykającym się co roku 30 listopada w całodobowych porach, tuż przed godziną 00.00, rzeszom aplikujących do MKiDN lub innym osobom szukającym wsparcia dla wydarzeń kulturalnych. W skrócie przesłanie tej

książki brzmi: dodajmy słabe do słabego, a coś z tego będzie.

Książka Szredera na pewno należy do pozycji, których brakowało na polskim rynku wydawniczym. Nikt do tej pory tak skrupulatnie nie przedstawił całej struktury stojącej za systemem grantów. Nikt też tak dokładnie nie opisał motywacji i zachowań funkcjonujących w tym obszarze pracowników kultury. Na pewno pomoże jej chwytliwe hasło „projektariat” – autorstwa Szymona Żydka, który w książce przedstawiony zostaje jako słowotwórca krynica i autor innego, często pojawiającego się w publikacji sformułowania: „artyzol”. Jest ono intuicyjnie zrozumiałe



i pewnie będzie funkcjonować jako „logo” całej problematyki. Szreder w ten sposób na pewno przez długi czas będzie miał monopol na podejmowanie tej tematyki w Polsce i narzucił punkt odniesienia. Rzecz polega jednak na tym, że *ABC Projektariatu* to nie tylko całkiem rzeczowa analiza problemu, ale również dość mętna próba jego rozwiązania.

Książka składa się z trzech części, ale odnosi się wrażenie, że napisały ją dwie osoby. Pierwsza ma formę leksykonu, w którym w kolejności alfabetycznej przedstawiono najważniejsze dla kondycji projektariatu pojęcia. To oczywiście tylko stylizacja, bo hasła skonstruowano w ten sposób, że układają się w zgrabny wywód. Jego założenia są takie, że to zbliżona do logiki neoliberalnej gospodarki struktura narzucana przez system finansowania wydarzeń kulturalnych zmusza projektariuszy do ciągłej rywalizacji. O co? Nie tylko o pieniądze, bo te są de facto narzędziem do utrzymania się w obiegu wymiany kulturalnej i do pozostawania widocznym. Szreder wnioskuje, że nastawiony na generowanie widoczności i celebrytów system prowadzi do nieustannego konkurowania ze sobą niezależnych animatorów, kuratorów i twórców oraz do powstawania wśród nich postawy cynicznego oportunizmu. To całkiem udana próba podsumowania struktury, w której osadził się na przestrzeni kilku ostatnich dziesięcioleci świat sztuki. Oczywiście nie pierwsza – krytyka kultury osadzonej na zagadnieniach widzialności i konkurowania o nią przejawiała się w całej humanistyce, szczególnie w lewicowej, od dawna (choćażby u Guy Deborda, którego *Spółczesność spektaklu* jest właściwie matrycą tego typu ataków na dojrzały kapitalizm dla wielu współczesnych autorów). Jednak Szreder potrafił skompilować wiele wątków i podać je we wdzięcznej popularyzatorskiej formie.

Znacznie gorzej jest z drugą częścią tej książki, gdzie autor podejmuje staranie o to, żeby entuzjazm prekariuszy – ich chęć do działania i zaangażowanie w kulturę – przekształcić w postawę polityczną. Nie tylko

więc opisuje, co się robi, ale jakimi środkami można wymknąć się logice konkurowania o widoczność. Posługuje się w tym celu terminem „radikalnego oportunisty” (tego raczej topornego sformułowania na pewno nie wymyślił Szymon Żydek). Sięga tutaj do łacińskiego źródłostwu, zgodnie z którym – mówiąc oględnie – oportunizm oznaczałby wykorzystywanie sprzyjających okoliczności. Jednak nie na drodze cynicznego podporządkowania się uwarunkowaniom i kabotyńskiej gry z nimi, lecz przeciw systemowi. Radikalny oportunista nie jest więc zubożniałym na wartości cwaniakiem, ale partyzantem otwartym na możliwości roztaczające się poza systemem. Brzmi to wspaniale i niemal tak samo intrygująco jak termin projektariat.

Schody zaczynają się, kiedy Szreder zaczyna precyzować postawę radykalnego oportunisty i narzędzia, którymi może on dysponować. Tutaj autor *ABC Projektariatu* – w rewolucyjnym zapale – sięga po narzędzia równie subtelne jak siekiera lub koktajl Mołotowa. Mówi mniej więcej tyle, że skoro system produkcji kulturowej powiela neoliberalną logikę, narzucając zasadę konkurowania, że skoro wszystko podporządkowuje kapitałowi, którego projektariat nie ma, że skoro skazuje niezależnych działaczy kultury na ciągłą niestabilność finansową, to... należy stworzyć sieć wymiany dóbr kultur niezależną od tego pierwszego. Genialne w swojej prostocie – dzieci sąsiadów biją nas w stworzonej ze środków publicznych piaskownicy, więc zrobmy sobie własną.

Główne pytanie wobec złożonej w taki sposób projektariuszom propozycji musi dotyczyć środków finansowych, infrastruktury i logistyki. Tutaj Szreder przychodzi z odpowiedzią równie prostą jak jego postulat: kombinowanie. Oczywiście nie wulgarnie rozumiane, nastawione na własny interes kombinowanie stereotypowego Polaka, ale jako „dawanie rady, majsterkowanie przy systemowych urządzeniach, manewrowanie w celu zachowania zdolności działania i zapewnienia przetrwania” (s. 196). W innym fragmencie

zamiast ekonomii zysku proponuje ekonomię daru oraz systemy współpracy oparte na wzajemnej wymianie. Między innymi te składowe – wymieniane całkiem serio – miałyby współtworzyć patainstytucje. Byłyby to nieoficjalne odpowiedniki dobrze znanych oficjalnych instytucji, gdzie ludzie nie pracowaliby w biurach, tylko we własnych domach, dyskutowaliby nie w salach konferencyjnych, lecz w knajpach, nie otrzymywaliby wynagrodzeń, tylko świadczyliby sobie wzajemnie usługi albo ci, którym uda się zdobyć środki, dzieliliby się nimi. Wszystko to w imię powolności, czyli odzyskania czasu wolnego, którego projektariat w obecnych warunkach nie ma, właściwie cały czas poświęcając na zdobywanie środków do życia i na realizację projektów. Innymi słowy, Szreder apeluje o społeczną solidarność i na niej chce oprzeć strategię radykalnego oportunizmu projektariuszy. Oczywiście mało kto nie zgodzi się z takim postulatem. Na poziomie deklaracji wszyscy są za. O społecznej solidarności trąbi dzisiaj każda opcja polityczna, od prawicy do lewicy. Dobrych intencji nie można nikomu odmówić.

Choć wszystko to brzmi wspaniale, to niestety społecznej solidarności i dobrej woli nie da się zadekretować. Dlatego w kontekście, w którym porusza się Szreder, jego zabieg ma posmak szantażu emocjonalnego. Mówi: „Dzielmy się!”, a w domyśle: „Kto nie chce się dzielić, jest po prostu oportunistycznym cwaniakiem”. To nawet można by przełknąć. Zasadniczy problem polega jednak na czymś innym – czy formułę działania, które cechuje małe grupy niezależnych aktywistów i artystów, można traktować jako poważne rozwiązanie systemowe?

Nie jest przecież tak, że Szreder ten pomysł wziął z sufitu. Opisywana przez niego formuła działania cechuje małe NGO, anarchistyczne komuny, squatersów, wspólnoty sąsiedzkie, grupy towarzyskie i inne im podobne. Ryzyko jest takie, że przy pomocy patainstytucji – czyli zasady „ja ci dam worek buraków, a ty mi popilnujesz dzieci albo zrobisz zdjęcia” – można

tworzyć przede wszystkim patasztkę. Taktyka, którą proponuje Szreder, zakłada zaciśnięcie pasa nie tylko w wymiarze ekonomicznym, ale również artystycznym. Świetnie mogłaby się sprawdzić w przypadku działań aktywistów miejskich, artystów pracujących z grupami marginalizowanymi, performerów i wszystkich tych, którzy skupiają się na społecznym wymiarze swojej działalności i jest on dla nich ważny bardziej niż tworzenie obiektów. Dlatego wydaje się, że w systemie patainstytucji nie powstałoby wiele prac w obrębie sztuki współczesnej. Tych, którzy chcą realizować instalacje i inne obiekty, taktyka proponowana przez Szredera skazuje na szukanie środków w oficjalnych instytucjach. Zbliża się też niebezpiecznie do zalecenia Leszka Balcerowicza, którego znaną wypowiedź sprzed kilku lat pozwolę tu sobie przywołać: „No to zaczynamy w Polsce od skromniejszych projektów [...]. A pieniądze mogą pochodzić z wielu źródeł. Jeżeli w Polsce udało się rozwinąć społeczeństwo obywatelskie, nie widzę powodu, aby nie zadziałało także w kulturze, zresztą to się już dzieje. Nie każdy jest Carnegiem, ale wiele osób może ufundować ławkę, jeżeli znajdzie się na niej ich nazwisko”. Obawiam się właśnie tego, że patainstytucje to miejsca, w których neoliberalizm i strategię lewicowe podają sobie rękę.

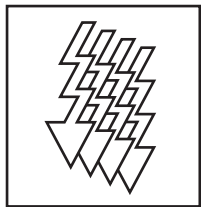
Szreder gładko prześlizguje się przez wszystkie problemy wynikłe z jego postulatów, cytując znanych autorów, budując analogie, sięgając po „akademickie autorytety”, słowem: próbuje problem zagadać. Z takim postawieniem problemu współczesnego funkcjonowania systemu dotacji publicznych dla sztuki (ale też rynku sztuki), które wskazuje, że głównym winowajcą jest tutaj wymuszona potrzeba konkurowania o widoczność, szczerze sympatyzuję. Niestety wydaje mi się, że jego propozycja ma wszelkie cechy jałowości lub inteligentnego upajania się słowami. Z jednej strony model działania, który postuluje autor *ABC Projektariatu*, jest już dobrze znany i realizowany. Z tym, że nie w oficjalnym obiegu, tylko gdzieś na jego marginesach.

Z drugiej zaryzykowałbym stwierdzenie, że właśnie uplasowanie go na marginesie dowodzi tego, że model ten jest rozwiązaniem lokalnym i chwilowym, a na pewno nie jest atrakcyjny dla wszystkich. Łatwo zauważyć, że propozycja Szredera nawet z idei o anarchistycznej proveniencji jest w stanie zrobić pataanarchizm, proponując właściwie zasadę „zrób grafikę za bułkę”, tylko nazywa to dużo ładniej, a grafik dostaje bułkę od kolegi, nie od prywatnej firmy.

W gruncie rzeczy chodzi o coś jeszcze innego – Szreder zbyt chętnie wywiesza białą flagę. Bo jego postulat to na dobrą sprawę poddanie się i rezygnacja z publicznych pieniędzy. Tymczasem ONE SIĘ KULTURZE NALEŻA. Co więcej, Szreder zbyt łatwo utożsamia widoczność z możliwością utrzymania się ze sztuki. Owszem, takie zależności istnieją, ale na pewno fałszywa jest proponowana przez Szredera alternatywa: albo zostaniesz celebrytą, albo znikniesz z pola sztuki. Fałszywości tej alternatywy dowodzą przykłady krajów, które decydują się na rozwiązania strukturalne związane na przykład z opodatkowaniem dochodu artystów i sprzedawanych prac, ubezpieczeniami społecznymi i – przede wszystkim – większym niż u nas procentem środków budżetowych przeznaczanych na kulturę. W tego typu strukturach w dużo większym stopniu reguły gry o widoczność mogą narzucić sobie tylko ci, których ona interesuje. Niestety nie zrobimy tego u nas, rojąc sobie, że ekonomia daru jest rozwiązaniem dla wszystkich, lub kombinując, jak wymieniać się usługami. Zamiast zabierać zabawki, chyba rozsądniej jest zastanowić się, jak wykorzystać realne narzędzia polityczne. Obawiam się, że „radikalny oportunizm” takim narzędziem nie jest.

Łukasz Białkowski

Szreder zbyt chętnie wywiesza białą flagę. Jego postulat dobrą sprawę oznacza poddanie się i rezygnacja z publicznych pieniędzy. Tymczasem ONE SIĘ KULTURZE NALEŻA.



WSKAZANE

Karol Radziszewski

1

Batman

2

David Bowie

3

Bracia Lwie Serce

4

Jerzy Grotowski

5

Michael Jackson

6

Jezus

7

Pablo Picasso

8

São Paulo

9

Andy Warhol

10

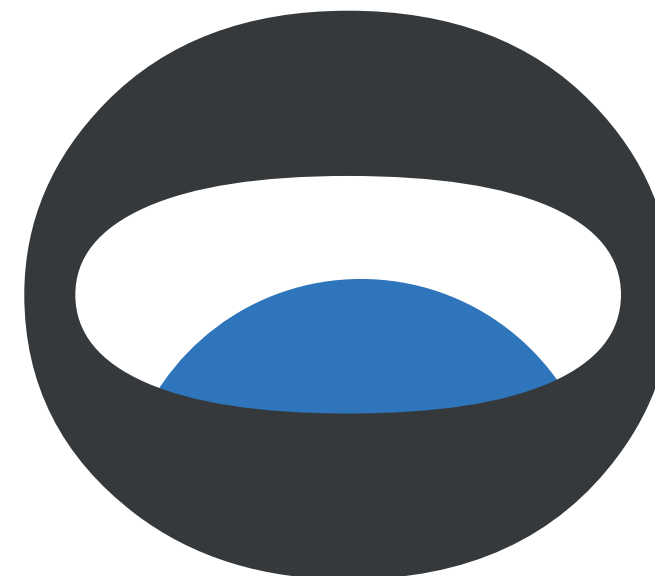
Zosia



Karol Radziszewski

(ur. 1980) – artysta, absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Uprawia różne dyscypliny sztuki (film, fotografia, performans, instalacja), a jego realizacje najczęściej odnoszą się do takich kwestii jak polityka płci, gender, archeologia polskiej kultury queerowej czy badania nad wybranymi sylwetkami z historii sztuki i teatru XX wieku (Natalia LL,

Ryszard Cieślak). Wydawca i redaktor naczelny „DIK Fagazine”, twórca Queer Archives Institute. Laureat Paszportu Polityki (2009). Jego prace były pokazywane w najważniejszych instytucjach i festiwalach w Polsce i za granicą.



BIENNALE SZTUKI MŁODYCH RYBIE OKO 9

ZGŁOSZENIA PRZYJMUJEMY DO 20 CZERWCA 2017

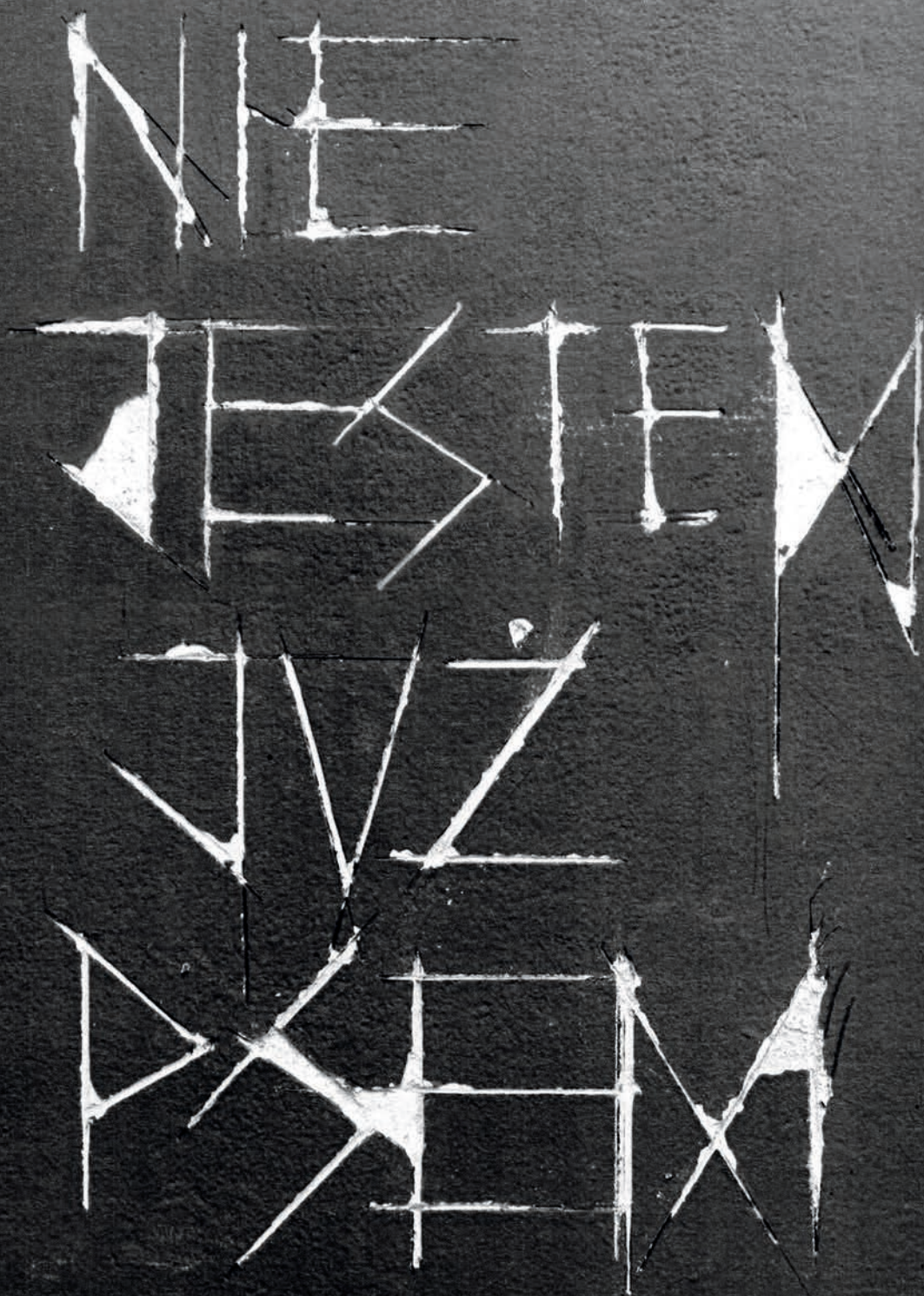


Regulamin i karta zgłoszenia do pobrania na stronie
Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Słupsku
www.bgs.w.pl

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Muzeum
Śląskie



Grafika tytułowa Rafał Bułowski

WYSTAWA

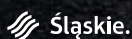
1.04-10.09.2017

Muzeum Śląskie w Katowicach
ul. T. Dobrowskiego 1

Ewa Bloom-Kwiatkowska, Anna „Mirosawa” Bachanek, Robert Brylewski, Damian Czeladka, Włodzimierz Czerw, Anna Dąbrowska-Lyons, Franciszek Dzida, Stanisław Garbaczuk, Marian Henel, Ryszard Kisiel, Anna Laskowska, Mikołaj Ławniczak, Tomasz Machciński, Kazimierz Malinowski, Justyna Matysiak, Maciej Olszewski, Radosław Perlak, Pisarka M. H., Erwin Sówka, Daniel Stachowski, Karol Suka, Ryszard Szozda, Marcelo Zammenhoff, Dariusz Skubel i Zdzisław Zinczuk



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



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

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