

Sztuka w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej

SZUM

„Szum” nr 19
25,00 PLN (w tym 5% VAT)
zima 2017–wiosna 2018
ISSN 2300-3391

Otwarte
Triennale

Dominika
Olszowy

OFF-Biennale

Real
Nazis

Abecadło



Z

W

R

O

N

I

**4.11.2017 /
/ 1.04.2018**

**ROK 2017: STULECIE
AWANGARDY W POLSCE**



**POCZĄTKI
NEOAWANGARDY
NA GÓRNYM
ŚLĄSKU**

**MUZEUM
ŚLĄSKIE**

W KATOWICACH

AL. W. KORFANTEGO 3

[47: 58: 68: 17]



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Muzeum Śląskie w Katowicach jest instytucją
kultury Samorządu Województwa Śląskiego
współprowadzoną przez Ministerstwo
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Muzeum Śląskie w Katowicach
ul. T. Dobrowskiego 1
40-205 Katowice
tel. 32 779 93 00
www.muzeumslaskie.pl



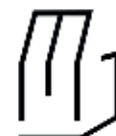
Muzeum Śląskie wyróżnione
w międzynarodowym konkursie
na najlepsze europejskie muzeum
European Museum of the Year Award 2017



www.facebook.com/muzeumslaskie
www.instagram.com/muzeumslaskie
www.twitter.com/muzeumslaskie

Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**



MUSEUM JERKE



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

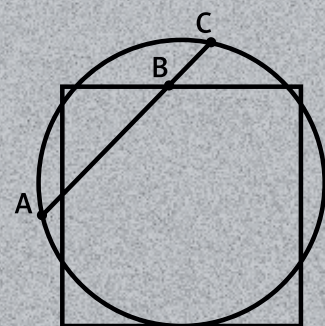
Lwów

24 czerwca 1937

Miasto
Architektura
Modernizm

Wystawa

01.12.
2017—
08.04.
2018



MIĘDZYNARODOWE
CENTRUM
KULTURY

INTERNATIONAL
CULTURAL
CENTRE

Galeria Międzynarodowego
Centrum Kultury

Rynek Główny 25, Kraków

wtorek – niedziela
10.00 – 18.00

WWW.MCK.KRAKOW.PL

Krzysztof Wodiczko



żywe
obrazy

Otwarcie: czwartek, 7 grudnia 2017, godz. 19

Wystawa czynna:
od 8 grudnia do 23 grudnia 2017
i od 3 stycznia do 13 stycznia 2018
od wtorku do soboty, w godz. 12–19

PROFILE
FUNDACJA

ul. Franciszkańska 6
00-214 Warszawa
www.fundacjaprofile.pl
profile@fundacjaprofile.pl



Projekt
współfinansuje
m.st. Warszawa



Lokal przy ul. Franciszkańskiej 6 w Warszawie jest
wykorzystywany na cele kulturalne przez Fundację
Profile dzięki pomocy Miasta Stołecznego
Warszawy – dzielnicy Śródmieście

Patroni medialni:

TVP
KULTURA

LE MONDE
diplomatique

SZUM

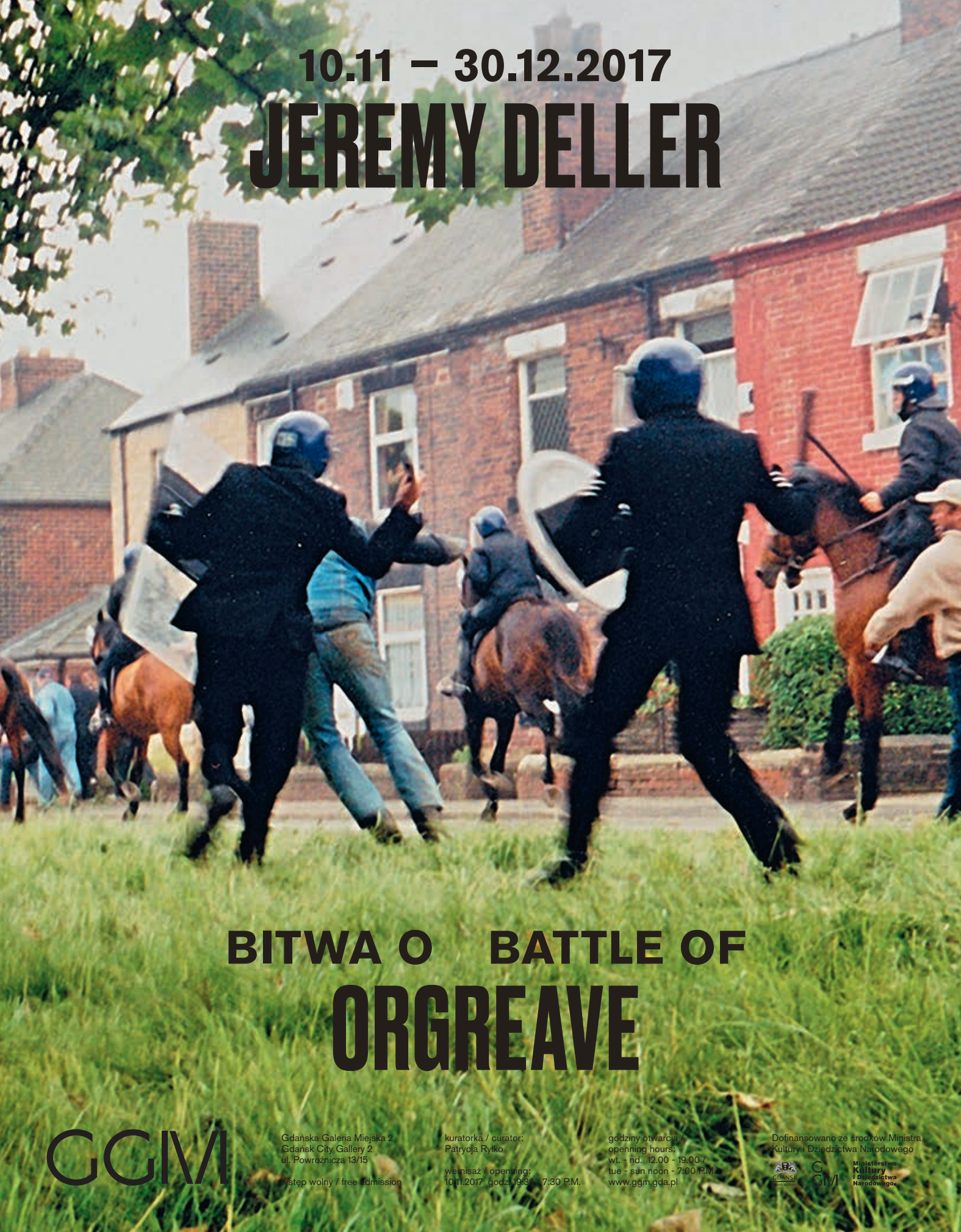
CzasKultury

artinfo.pl

POLSKIE RADIO
RDC
Radio dla Ciebie

10.11 – 30.12.2017
JEREMY DELLER

Centrala



**BITWA O BATTLE OF
ORGREAVE**

GGM

Gdańska Galeria Miejska 2
Gdańsk City Gallery 2
ul. Powroźnicza 13/15
wstęp wolny / free admission

kuratorka / curator:
Patrycja Ryko

wypiszą / opening:
10.11.2017 godz. 19:30 - 7:30 P.M.

godziny otwarcia
opening hours:
wt. - nd. 12.00 - 19.00 /
tue - sun noon - 7:00 P.M.
www.ggm.gda.pl

Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego
  



Ryszard Kisiel, 1985/1986, kolekcja QAI

QAI/CEE Karol Radziszewski

11 listopada 2017 - 6 stycznia 2018

QAI
QUEER ARCHIVES INSTITUTE

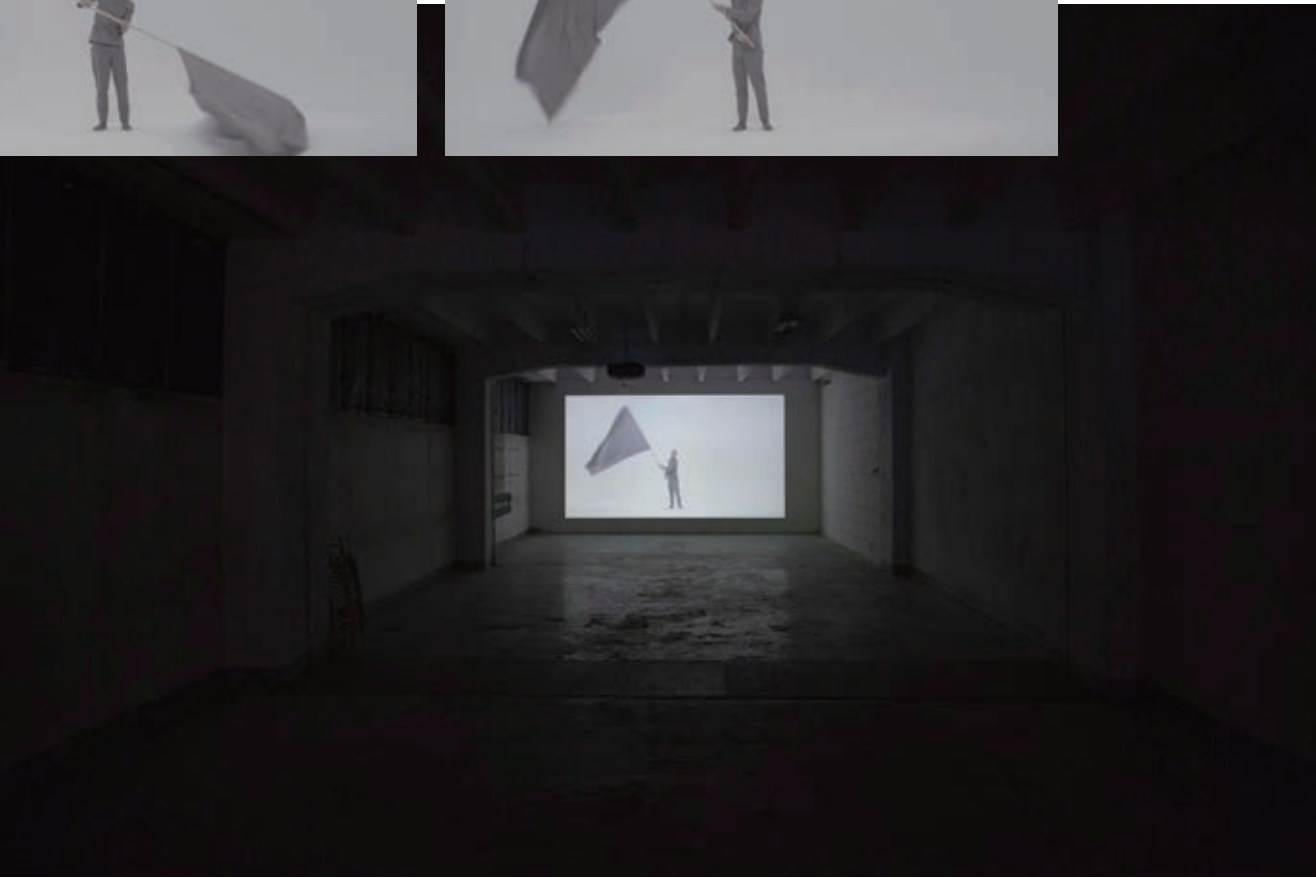
www.centrala-space.org.uk • Birmingham, UK

COMING OUT

Najlepsze dyplomy ASP w Warszawie / 2017

Magdalena Morawik z Wydziału Sztuki Mediów otrzymała główną nagrodę wystawy *Coming Out – Najlepsze Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie* za pracę *Środkowa szarość*. Nagrodą jest sfinansowanie przygotowania indywidualnej wystawy za rok w galerii Salon Akademii. Wyróżnienie komisja przyznała Zofii Nycz z Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną (praca *Fetyszyzacja obrazu. Nowy nacjonalizm w polskiej kulturze masowej*), która zostanie zaproszona do współpracy kuratorskiej przy tym przedsięwzięciu. *Coming Out 2017* odbył się w dniach 24 listopada – 10 grudnia 2017 i zaprezentowano na nim w tym roku 37 najlepszych prac wybranych przez rady dziewięciu wydziałów warszawskiej ASP. Urodzona w 1991 roku. Studia na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2012–2017). Tworzy prace video oraz instalacje. Asystentka w Pracowni Relacji Wizualnych prof. dr. hab. Prota Jarnuszkiewicza na macierzystym wydziale. **magdalena.morawik@gmail.com**

Środkowa szarość
stopklatki z video, 9'14"



Projekt jest pokazaniem schematu, na który można nałożyć idee. Punktem wyjścia mojego projektu jest flaga – w kontekście znaku graficznego, symbolu, ale także przedmiotu. Zamiast autorki wydaje się prosty. Używając jako narzędzie do komunikacji poprzez mi-formy video, rejestrując postać mężczyzny na nimalizację środków, kompresję informacji szarym tle, wykonującego charakterystyczny jest syntezą. Powieszenie potłaci materiału na ruch przeskalowaną flagą będącą płaszczyzną drzewcu odczytywane jest jednoznacznie – jako szarego płótna, dokonuje hiperrealistycznego manifest, czyli komunikat. Traktuję flagę jako opisu mechanizmu ruchu. I gdy ten aspekt za-schemat do zaanektowania odpowiednich – czynamy analizować, okazuje się, że pozornie według nadawcy – idei. prosta koncepcja stawia pytania o samą siebie. Szarość jest swoistym punktem zero, zaś ja – Tło, kostium bohatera, rekwizyt, czas projekcji kielkolwiek odstępstwo, odchylenie w którą- ściśle powiązany z fizjologią i wydajnością kolwiek ze stron jest już określeniem pozycji. ludzkiego ciała wydają się być najprostszymi W formie ideologicznej szarość jest odcie- i najmocniejszymi odpowiedziami na postawio-niem, schematem, który przez unormowanie, ny temat. Tym tematem jest człowiek uwikłany równowagę i dyscyplinę może postużyć do w ideologie. wypełnienia go treścią. Szarość może świad- Ale właściwa refleksja, przynajmniej moja, czyż o równowadze. Nie tyle o niezmienności pojawia się daleko poza obrazem, w którym i stałości samej szarości, co schematu. jako widz współuczestniczę. Tu wspomniana Stwarzam sytuację, w której zarówno nadawca już aktualność wybrzmiewa najlepiej. Otóż komunikatu, jak i narzędzie są zunifikowane. realizacja Morawik odnosi się do podstawowej Moim zamysłem było przygotowanie w pełni potrzeby człowieka jako istoty społecznej. neutralnego, czystego znaczeniowo środowi- Potrzeby do manifestowania, istnienia, wspól-ska. Jedynym obszarem świadomie przeze mnie notowości idei. zostawionym jest czynnik ludzki – poruszanie Autorka usuwając znane nam barwy, symbole flagą. Zmęczenie, niemożność kontynuacji, i znaki, pozwala na projekcje przekonań wi-wycieńczenie do granic są konsekwencją cią- dza. Stwarza okazje do wzmocnienia naszych głęgo używania narzędzia, ciągłego nadawania pragnień. Często pozwala na uświadomienie sygnału komunikatu. Rytm i tempo poruszania sobie ich istnienia. flagą, rytm serca i oddech osoby wykonującej Szarość w konstrukcji plastycznej obrazu sta-tę czynność – desynchronizacja przeistacza się nowi jego gęstość, kościec tworzonej całości. w synchronizację. Czas nagrania, czyli czas, Jest nośnikiem tonalności i barw. Ucieleśnia w jakim osoba używa flagi, jest okresem od zamysł plastyczny. Tak właśnie ten zestaw tła, pełnej energii do całkowitego wykończenia, kostiumu i rekwizytu pozwala na manifestację niemożności kontynuowania. Uchwycenie idei. Lecz nie tej plastycznej, mającej konkretny czynności w pełni – przy użyciu jednej kamery, kształt, ale tej złożonej, stanowiącej o naszym bez montażu, bez manipulacji ukazuje to, co stosunku do świata. jest dla mnie w tej relacji najistotniejsze. Trudno mi nie przywołać w tym miejscu kon- Realizacja mgr Magdaleny Morawik pod tytu- cepcji dzieła otwartego Umberto Eco, która łem *Środkowa szarość* jest pracą niezwykle mimo iż ma już ponad pół wieku, staje się aktualną. Nie tylko ze względu na stronę wizu- niezwykle aktualna. Przeniesienie akcentu alną, która uniwersalizuje przekaz, ale przede z relacji twórca – dzieło na dzieło – odbiorca wszystkim ze względu na warstwę znaczeniową. daje nam widzom możliwość współuczestni-czenia. Buduje kolejną, cenną analogię pomię-dzy światem sztuki a ideologią napędzającą naszą rzeczywistość.

**prof. dr hab.
Prot
Jarnuszkiewicz**

28.05.-03.06.2018

poznań art week

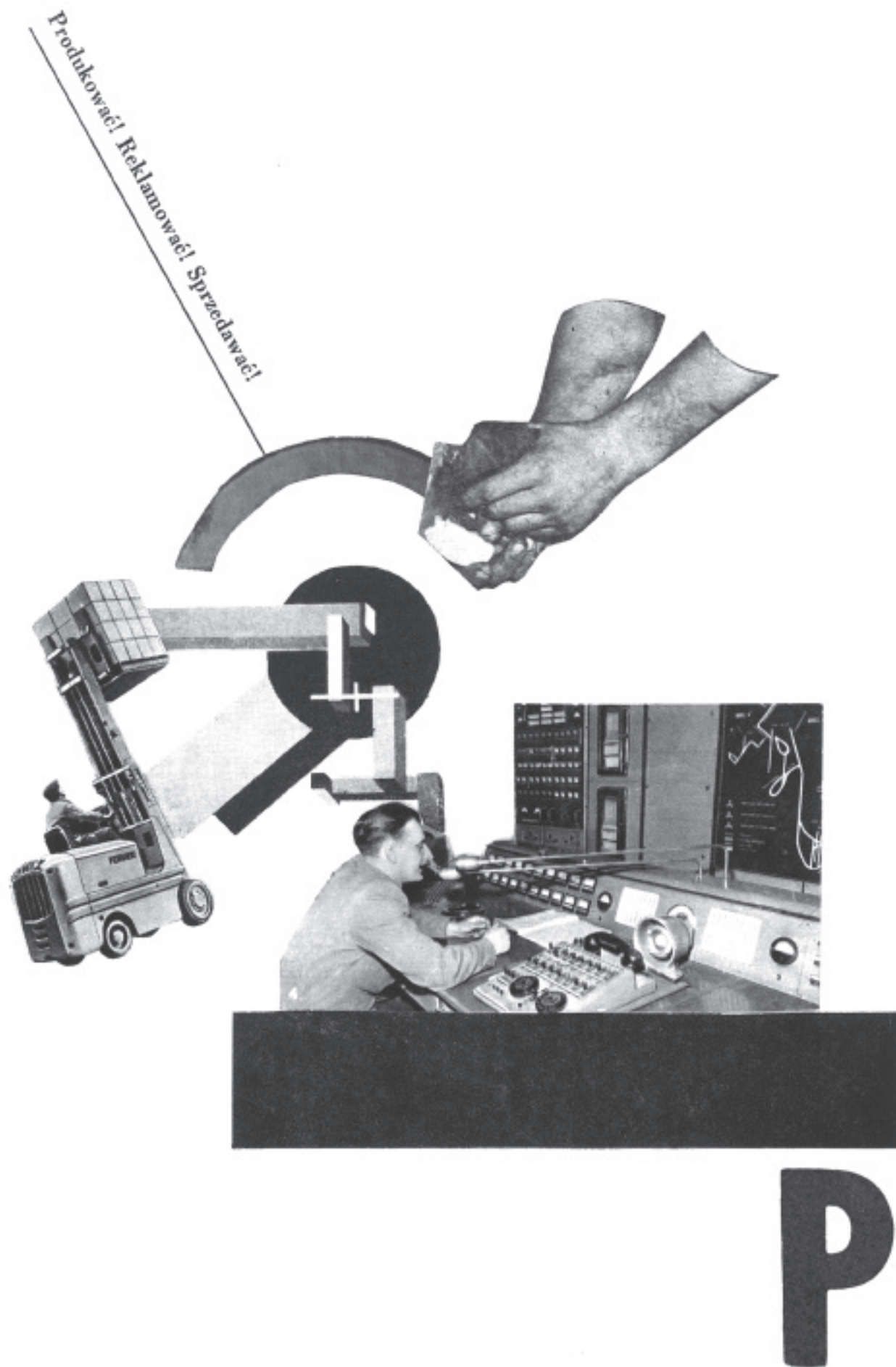
www.poznanartweek.com



UNIwersytet ARTYSTYCZNY
W POZNANIU

RARYTAS

POZnań*



Od redakcji

TEKST: Jakub Banasiak, Karolina Plinta

Zainicjowane w październiku ubiegłego roku obchody stulecia awangardy powoli zbliżają się ku końcowi. Monumentalny projekt, w którym wzięły udział niemal wszystkie najważniejsze instytucje w kraju, przesądził o rytmie życia artystycznego w mijającym roku. Rok Awangardy był różnorodny: jedne wystawy próbowały wpisać polską awangardę w przebiegi sztuki światowej, inne akcentować jej państwowo- czy wręcz narodowotwórczy potencjał, jeszcze inne koncentrowały się na pojedynczych postaciach i zjawiskach. Rok Awangardy pokazał też, jak wiele istnieje narracji traktujących o awangardowej spuściźnie, a przy okazji – o samej sztuce współczesnej. Dlatego w tym numerze magazynu proponujemy refleksję nad językiem, a zatem – nad pojęciami. Oddaliśmy głos aż 32 autorom: artystkom, kuratorom, teoretyczkom, galerzystom, aktywistkom. Od lewa do prawa, przez centrum i z powrotem. Wyłaniający się z tych wypowiedzi wokabularz można potraktować jako przyczynek do namysłu nad zmieniającym się na naszych oczach językiem mówienia i myślenia o sztuce, o jego nieoczywistej polityczności, zmienności i nieuchwytności.

A co poza tym? W dziale „Teoretycznie” Adam Mazur krytycznie przygląda się przemysłowi raportów o stanie kultury, a zwłaszcza opublikowanemu przez warszawską Akademię Sztuk Pięknych raportowi *Wizualne, niewidzialne*. Wnioski na temat stanu pola sztuki III RP nie są budujące. Cóż, cała nadzieja w młodych. Nieprzypadkowo więc swoje pomysły na reformę świata sztuki prezentują kuratorzy – Aurelia Nowak, Romuald Demidenko i Tomek Pawłowski – którzy w tym roku zaproponowali nową formułę dla Triennale Młodych w Orońsku. Na czym polegać ma ta koncepcja, pytają Karolina Plinta i Piotr Policht. Pozostając w temacie imprez o szczególnym charakterze, które mają za zadanie zrewolucjonizować zastany porządek lub odpowiedzieć na zmiany

niekoniecznie dla kultury dobre, w dziale „Blok” przyglądamy się tegorocznej odsłonie węgierskiego OFF-Biennale, o której prosto z Budapesztu pisze dla nas Jakub Gawkowski.

Koniec roku to także dobry czas na wskazywanie, co w sztuce mijającego roku było najlepsze. W dziale „Interpretacje” Karolina Plinta pisze więc o ostatnich działaniach Dominiki Olszowy, artystki i performerki, która zaczyna „bawić się w teatrzyk” i wychodzi jej to bardzo dobrze. O pojedynczym dziele w „Obiekcie kultury” opowiada z kolei Adam Mazur, zafrapowany kolejną książką Piotra Uklańskiego o nazistach. Naszą redakcyjną listę artystów ciekawych i godnych uwagi należy jeszcze poszerzyć o gości zaproszonych do „Stron artysty”: Razvana Boara, Lucie Khahoutian i Marka Rachwalika. Ten zbiór uzupełnia z kolei zestaw plakatów prezentowanych w ramach eksperymentalnej wystawy *298 III* przygotowanej przez Sebastiana Cichockiego na katowicki OFF Festival. Każdy z tych plakatów został zaprojektowany przez innego artystę i zawisł w różnych częściach Katowic. Szczegóły tego niebanalnego projektu przybliży Piotr Kosiewski w dziale „Recenzje”. Tam też znajdziecie krytyczne omówienia najważniejszych wystaw i wydarzeń ostatniego kwartału. Kuratora jednej z nich – Michała Wolińskiego – poprosiliśmy o wytypowanie „the best of”, które złożyły się na grudniowe „Wskazane”. Jak widać, mimo większych lub mniejszych rewolucji w kulturze jest coś, co pozostaje niezmiennie – nasze umiłowanie do rankingów, analiz i wartościowania. A przed nami obchody stulecia niepodległości.

VI DWUBIEGUNOWE MIĘDZYNARODOWE
SPOTKANIA PERFORMERÓW W SOPOCIE

YOUNG&YANK

12-13 styczeń 2018

FRANKO B (Włochy)

IRMA OPTIMISTI (Finlandia)

MARTIN RENTERIA (Meksyk)

VESTANDPAGE (Włochy/Niemcy)

CASSILS HEATHER (Kanada)

+

JOANNA PIETROWICZ (ASP Poznań)

MARIA NOVA (ASP Kraków)

DOMINIKA BORKOWSKA (ASP Wrocław)

STANISŁAW BAŁDYGA (ASP Warszawa)

+

ARTI GRABOWSKI (kurator)

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

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

foto: Hugo Glendinning

18.01.2018-25.02.2018

Państwowa Galeria Sztuki

Plac Zdrojowy 2

81-720 Sopot

www.pgs.pl

Po końcu fotografii

Agnieszka Antkowiak

Karol Komorowski

Zofia Krawiec

Witek Orski

Mateusz Sadowski

Tytus Szabelski

Justyna Wierzechowiecka

kurator:

Adam Mazur

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

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



OKŁADKA:
Galeria Sandra, *Horsefuckers M.C.*, 2015, dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, fot. Bartosz Górka

REDAKTOR NACZELNY:
Jakub Banasiak, jakub.banasiak@magazynszum.pl

ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO:
Adam Mazur, adam.mazur@magazynszum.pl

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

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

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

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

SKŁAD:
Marta Lissowska / zespół wespół

KOREKTA:
Paulina Bieniek

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Tania Arcimovič, 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 Mičule, Mateusz Mondalski, Łukasz Musielak, Luiza Nader, Agnė Narušytė, Martyna Nowicka, Dagmara Ochendowska, Ewa Opalka, Janek Owczarek, Lidia Pańków, Klára Peloušková, Paweł Polit, Arkadiusz Pótorak, Jiří Ptáček, Agata Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Joanna Ruszczky, Piotr Rypson, Marta Skłodowska, Piotr Ślódkowski, Daria Skok, Magdalena Starska, Stach Szablowski, Wojciech Szymański, Magdalena Ujma, Maja Wolniewska, Łukasz Zaremba, Artur Żmijewski, Rafał Żwirek

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

NAKŁAD:
1200 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

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

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

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

47 Sebastian Cichocki – kurator i krytyk sztuki. W latach 2005–2008 dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu. Publikował między innymi w „Mousse” i „Artforum”. Redaktor magazynu humanistycznego „Format P”. Kurator wielu wystaw, w tym dwóch ekspozycji w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji (w 2007 i 2011 roku). Obecnie główny kurator Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

46 Arek Pasożyt (właśc. Arkadiusz Tadych) – artysta wizualny. W latach 2006–2010 współtwórca Gruby Najgorszej. Autor *Manifestu Pasożytnictwa* (2010) – zgodnie z jego założeniami przez cztery lata pracował „pasożytując” na różnych instytucjach. Nawiązywał również współpracę z marginalizowanymi grupami społecznymi, jak bezrobotni czy Romowie. W lecie 2017 roku, w ramach działań związanych z Deklaracją Sprzeciwu Grupy Nad Wisłą, prowadził ośmiodniowy protest głodowy przeciwko toruńskiej i ogólnopolskiej polityce kulturalnej.

40 Karolina Staszak – krytyczka i historyczka sztuki. Absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2014 roku redaktorka naczelnia magazynu „Arteon”. Publikowała także między innymi w „Artluku” i „Frondzie LUX”. Laureatka Nagrody dla Młodych Dziennikarzy Wielkopolskiego Oddziału Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich za artykuł o praktyce zawłaszczania prac artystów neoawangardowych przez Piotra Ukłańskiego.

BRACIA



AND HAPPY NEW FEAR, 2017

S Z U M

NR 19

zima 2017–wiosna 2018

11 OD REDAKCJI
Jakub Banasiak, Karolina Plinta

30 STRONA ARTYSTY
Lucie Khahoutian, *Untitled*, z cyklu „Propaganda”
Marek Rachwalik, *Fajranty i konsekwencje*, Bielska Jesień 2017 – wyróżnienie redakcji

32 TEMAT NUMERU
Abecadło
ilustracje: Jana Shostak

52 INTERPRETACIE
Teatrzyk egzystencji
tekst: Karolina Plinta

68 OBIEKT KULTURY
Naziści, prawdziwi naziści
tekst: Adam Mazur

78 BLOK
Miasto szczęścia.
OFF-Biennale Budapest
tekst: Jakub Gawkowski

92 DO WIDZENIA
298 111

98 TEORETYCZNIE
Raport większości
tekst: Adam Mazur
ilustracje: Bolesław Chromy

112 ROZMOWA
Impreza niespektakularna
Z Aurelią Nowak, Romualdem Demidenką i Tomkiem Pawłowskim rozmawiają Karolina Plinta i Piotr Policht
fotografie: Karolina Zajączkowska

128 STRONA ARTYSTY
Razvan Boar, *Ten Background Snakes*

130 RECENZJE

184 WSKAZANE
Michał Woliński

Prostujemy

W rozmowie z Marylą Sitkowską chochlik drukarski zamienił Andrzeja Partuma na Ewę Partum. Maryla Sitkowska mówiła oczywiście o tym pierwszym. Przepraszamy!

PLATO, OFFICE FOR ART
ČESKOBRAVSKÁ 14, OSTRAVA
WWW.PLATO-OSTRAVA.CZ



HEROIC VS HOLISTIC

erotic eco drama

16. 11. 17 — 28. 1. 18

**BARBARA FALENDER, GRZEGORZ KOWALSKI,
MIYEON LEE, BENY WAGNER**

UNNATURAL APPARITION BY NADJA ARGYROPOULOU
CURATED BY DANIELA & LINDA DOSTÁLKOVÁ

PLATO

OSTRAVA!!!

Isabelle Cornaro
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 17.11.2017 – 13.01.2018

Bogusław
BACHORCZYK

Zbigniew
SAŁAJ

W POCZEKALNI in the WAITING ROOM

Wystawa:
Dworzec PKP, Tarnów

20.10.2017

Kuratorka:
Agnieszka Jankowska-Marzec

14.01.2018

Organizatorzy:



Współpraca:

Projekt finansowany z budżetów
Miasta Tarnowa i Województwa Małopolskiego



MAŁOPOLSKA

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca

Mefisto

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

pokazy 6, 7, 9 stycznia

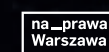
Historia aktora-kameleona, gładko wchodzącego w alianse z każdą kolejną władzą, niepokojąco łatwo nabiera aktualności w innych czasach. Film Istvána Szabó z 1981 roku odbierany był jako głos w sprawie ówczesnych reżimów wschodniej Europy. Premiera Mefista zrealizowana w Teatrze Powszechnym w 1983 roku wyrastała z doświadczenia stanu wojennego i postaw artystów wobec władz PRL-u. Mefisto w 2017 roku powstał w teatrze obrzucanym racami przez narodowców, piętnowanym z kościelnych ambon i mównic sejmowych. W kraju, w którym decyzja o występie w mediach publicznych jest obciążona dylematami, jakie dotąd znaliśmy tylko z historii.



miasto
szczęśliwe

teatr powszechny
Teatr, który się wtrąca

Instytucja kultury
m.st. Warszawy



Program
Rewitalizacji



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



wyborcza

wyborcza.pl
WARSZAWA

cojestgrane24

AKTIVIST

fol. Magda Hueckel

PRZECHWAŁKI I POGRÓŻKI

ARTYŚCI:

EWA AXELRAD
TOMEK BARAN
RAHIM BIAK
KAROLINA BREGUŁA
MATEUSZ CHORÓBSKI
POLA DWURNIK
MARCIN DUDEK
ROMAN DZIADKIEWICZ
JACEK KOŁODZIEJSKI
MIKOŁAJ MOSKAŁ
KAROL KOMOROWSKI
OLGA KOWALSKA
PAWEŁ KOWZAN

DOMINKA OLSZOWY
FRANCISZEK ORŁOWSKI
TOMEK PAWŁOWSKI
CEZARY PONIATOWSKI
KAROL RADZISZEWSKI
DOMINIK RITSZEL
DANIEL RYCHARSKI
KONRAD SMOLEŃSKI
MACIEJ STĘPIŃSKI
STACH SZUMSKI

KURATORZY:

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI
PIOTR SIKORA

WYSTAWA:

07.12.2017 – 28.01.2018

OTWARCIE:

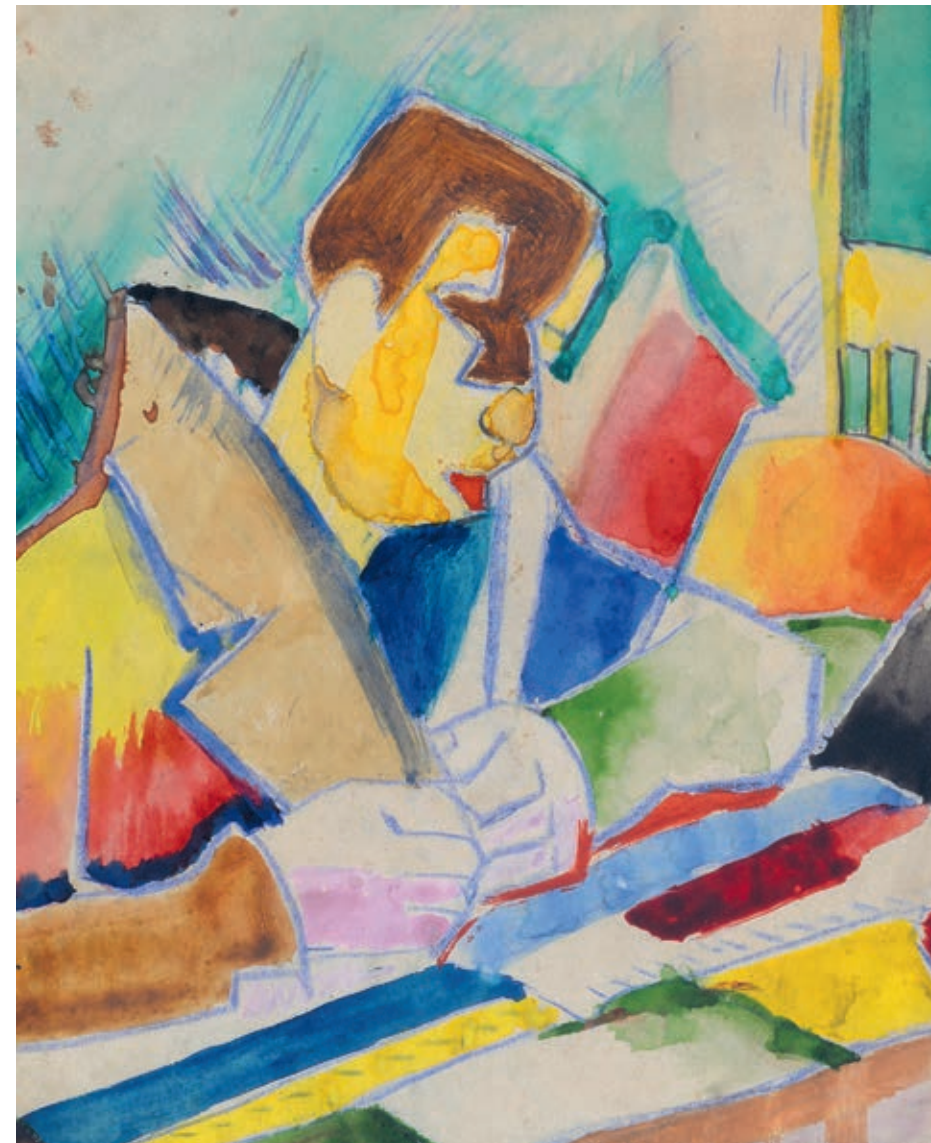
07.12.2017 / 19:00



[Franciszek Orłowski, Akupunktura, kadr z filmu, 2015]

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

Trafostacja Sztuki w Szczecinie
Świętego Ducha 4 / wt – nd 11.00 – 19.00
T: +48 91 400 00 49 / E: mail@trafo.art
www.facebook.com/trafo.art



B. Stawiński, Czytający, ok. 1935, akwarela, tempera, kredka, papier, 18,5 × 14,5 cm

kuratorka: Anna Budzałek

15.11–29.12.2017



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

Partnerzy:

mnk
MUZEUM
NARODOWE
W KRAKOWIE

9/11 ART SPACE

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Patronat medialny:

artinfo.pl SZUM

TWARZE AWANGARDY.
ARTYŚCI I GRUPY KRAKOWSKIEJ
FACES OF THE AVANT-GARDE.
ARTISTS OF THE FIRST CRACOW GROUP



Wernisaż:
15.12.2017
godz. 18.00

kurator:
MAREK WASILEWSKI

PUNCTUM. Architektura krytyczna.

J	A	R	O	S	Ł	A	W	15-12-2017
K	O	Z	A	K	I	E	W	14-01-2018
I	C	Z						

Galeria Miejska
Arsenał
Stary Rynek 6,
Poznań

www.arsenal.art.pl

**S
T
U
D
I
O**

NOWE MUZEUM SZTUKI

ODDZIAŁ MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU W BUDOWIE

WWW.NOMUS.GDA.PL



www.arttomorrow.pl

B

www.bwa.wroc.pl

Zoepolis. Dizajn dla roślin i zwierząt

17.11.2017–14.01.2018
galeria Dizajn BWA Wrocław

Fontarte
Małgorzata Gurowska
Karolina Kotowska
Łukasz Kowalski
Kwiaciarnia Grafiki
Bartosz Mucha
Nenukko
Alicja Patanowska
Maciej Siuda
Michał Szota



proj. Małgorzata Gurowska

A

Przeźroczystość

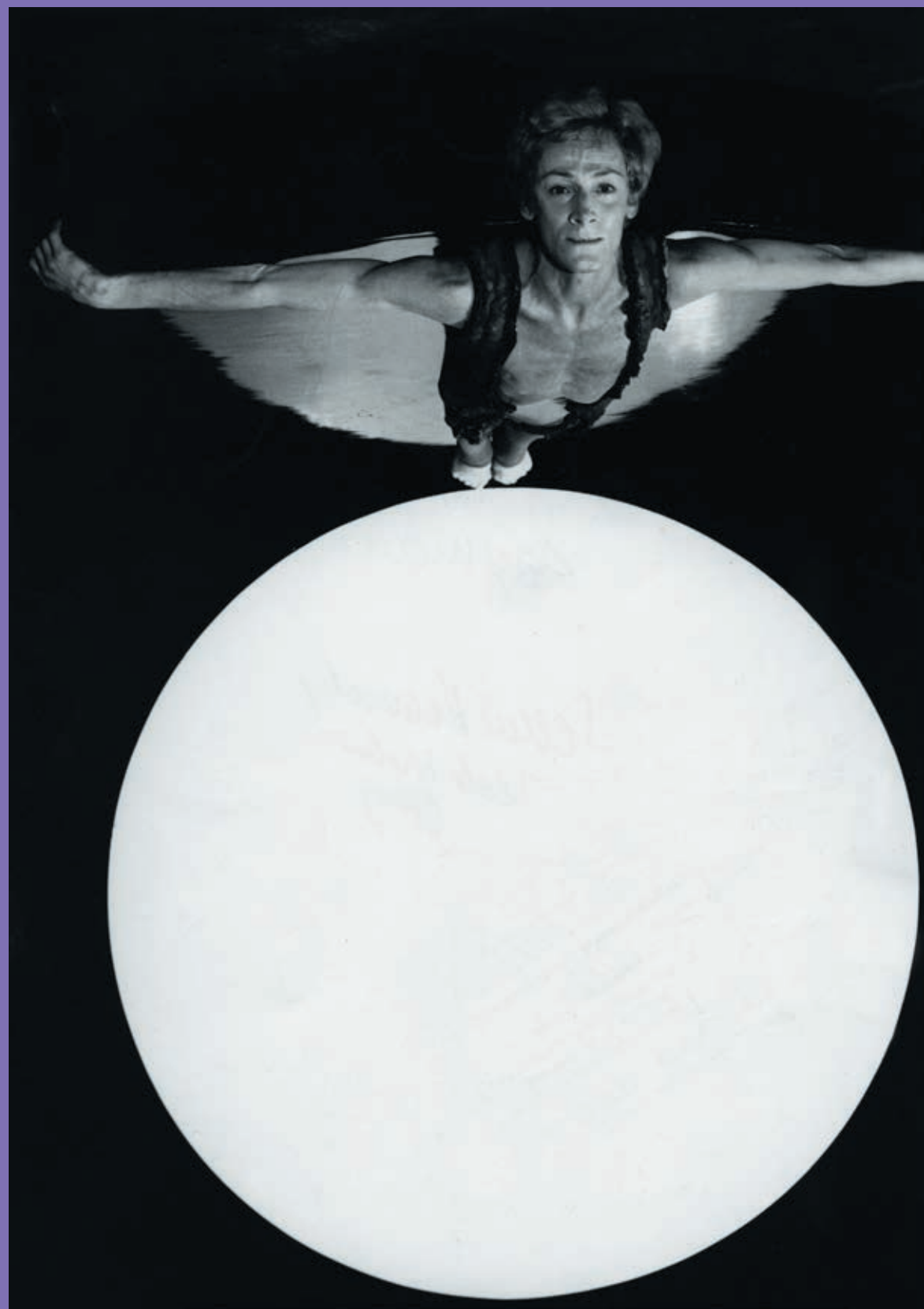
30.11.17–03.02.18
galeria SIC! BWA Wrocław

Vanessa Enriquez
Hannah Gieseler
Monika Goetz
Johnna Jaeger
Edith Kollath
Alanna Lewley



Edith Kollath, *Untitled*, 2016/2017
dzięki uprzejmości artystki

W



www.edwardhartwig.pl



EDWARD
HARTWIG
FOUNDATION

16.12.2017
18.03.2018

THE TROUBLE
WITH VALUABLE

GALERIA
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
BUNKIER
SZTUKI

NACZYNIA
POŁĄCZONE

Kraków

PARTNERZY:
ONO
MAYO
PEE

Wystawa jest częścią projektu „Beyond the Zero
Point. Contemporary Art and Its Appearances”
dofinansowanego ze środków Mondriaan Fund.

M

SPONSORZY WYSTAWY:
La Mairie
HERITO
lounge
NNT

PATRONI MEDIALNI GALERII:
www.hertwig.pl

PATRONI MEDIALNI WYSTAW:
wyborcza



P R Ó B A 3

A T T E M P T M

MIĘDZYNARODOWY KONKURS
NA EKSPERYMENT
W SZTUKACH WIZUALNYCH
INTERNATIONAL CONTEST
FOR EXPERIMENT
IN VISUAL ARTS



DMITRIJ BUŁAWKA-FANKIDEJSKI
SYLWIA JAKUBOWSKA-SZYCIK
LUDMIŁA KACZMAREK
MICHAŁ KNYCHAUS
KAMIŁA KORNAGA
SZYMON KULA
IZABELA ŁĘSKA
MAŁGORZATA ŁUCZYNA I JACEK ZŁOCHOWSKI
AGNIESZKA MASTALERZ
ANNA PALUSIŃSKA
ANNA SCHMIDT
WERONIKA TEPLICKA
JAKUB WAWRZAK

02.02.2018 — 03.03.2018

GALERIA SZTUKI
IM. JANA TARASINA
CITY ART GALLERY OF KALISZ

WWW.TARASIN.PL FB/GALERIAKALISZ

PATRONAT HONOROWY
PREZYDENTA MIASTA KALISZA
GRZEGORZA SAPIŃSKIEGO



Kalisz

KULTURA
DOSTĘPNA

bęć zmiana



ERGO
HESTIA



SZ U M

format

NNGT
NOTES NA TYGODNIU

TVP 3
POZNAN

Radio
Poznań

COTUCOTAM.

Nekropolo

Rock ♩ = 64

słowa i muzyka: Maciej Salamon, Adam Witkowski



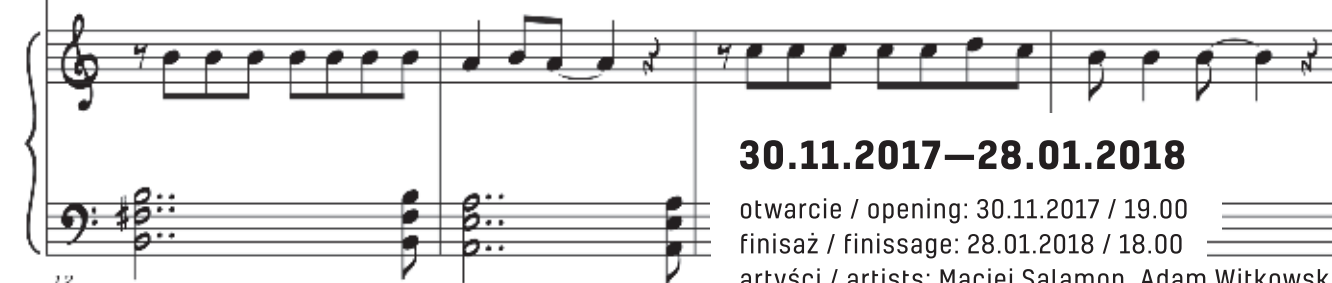
WYSTAWA



ANOTHER YEAR IN THE URN

EXHIBITION

Za-loo-po-wa-ta mi się ta-ka myśi, co nie po-zwa-la z zie-mi o-dejść mi —



30.11.2017—28.01.2018

otwarcie / opening: 30.11.2017 / 19.00

finisaż / finissage: 28.01.2018 / 18.00

artyści / artists: Maciej Salamon, Adam Witkowski

kurator / curator: Stanisław Ruksza



ja-koś tak się przy-zwy-cza-i-łem, że wła-sny zgon gdzieś prze-ga-pi-łem,

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

Trafostacja Sztuki w Szczecinie
Świętego Ducha 4 / wt — nd 11.00 — 19.00
T: +48 91 400 00 49 / E: mail@trafo.art
www.facebook.com/trafo.art



Szczecin



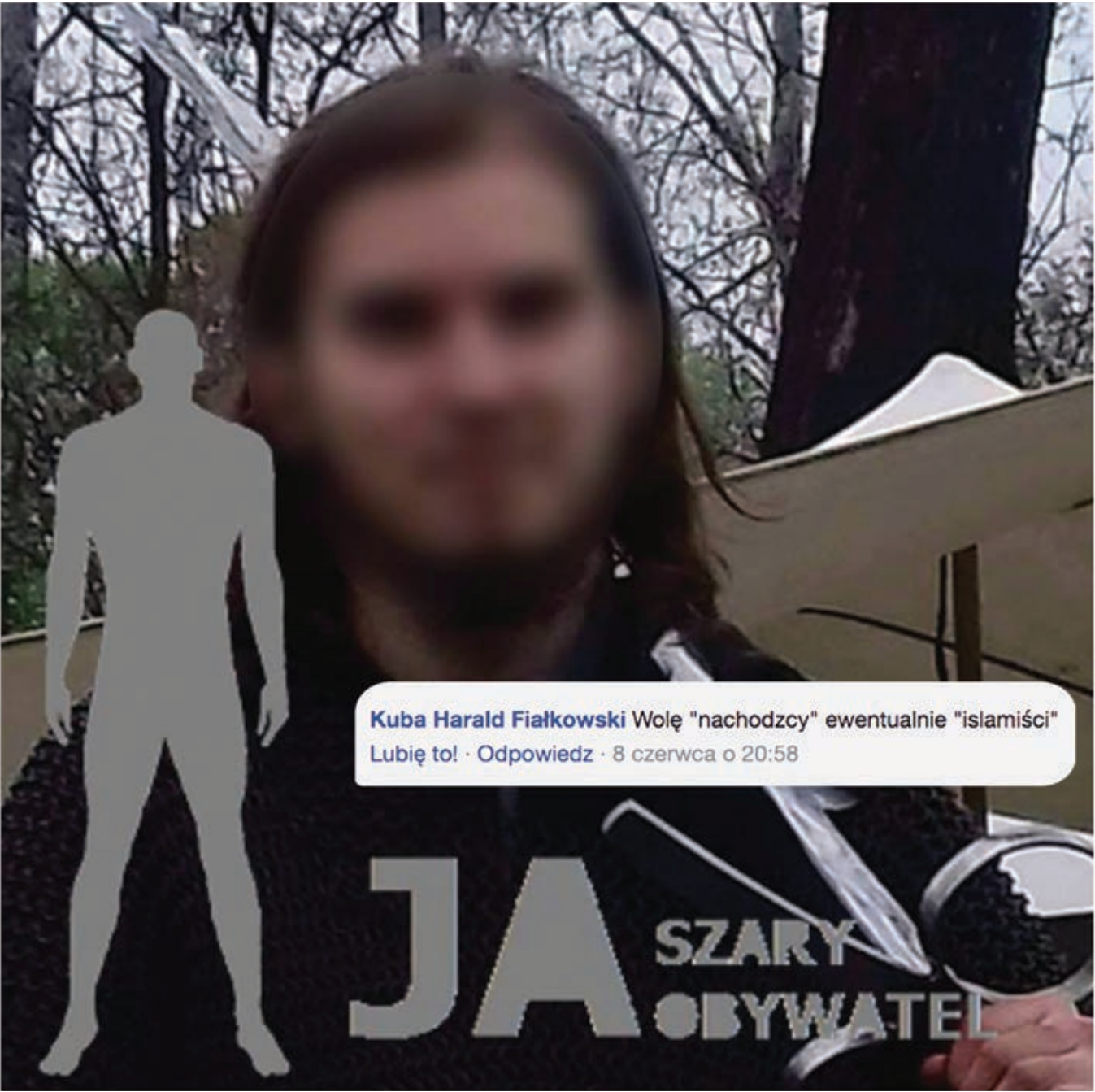


Abecadło

WSTĘP: Jakub Banasiak, Adam Mazur
ILUSTRACJE: Jana Shostak

W „Szumie” robiliśmy już rankingi i alfabety, a nawet mapę sztuki. Abecadło jest jak niechciany powrót do szkoły. I to podstawowej. Powrót konieczny, z którego zdaliśmy sobie sprawę jakiś czas temu. Niby mówimy tym samym językiem, ale jakoś rozmowa się nie klei, o zrozumieniu i porozumieniu nie wspominając. Nie ma już archipelagu złożonego z wysepek krytycznego (nie)porozumienia, wygasły linki, a trolle spowszedniały i rozpleniły się jak gobliny. Zaczęła się podjazdowa wojna domowa, artystyczna, ale jakże polsko-polska, plemienna. To już nie agon, to agonia. Gdy słowa nie przystają do rzeczy, o sformułowanie nowego słownika trzeba poprosić wszystkich – no, może prawie wszystkich – tak by się określili na nowo. Siebie, swoje pozycje, swoje idee, swój alfabet, abecadło sztuki A.D. 2017. Sami zrobiliśmy niewiele: przygotowaliśmy ramowy spis kategorii, dość luźnych,

umownych, ale też żywych, funkcjonujących tu i teraz, pojęć, których znaczenia nie jesteśmy już pewni i wolimy zapytać o ich sens innych. Jako punkt odniesienia wskazywaliśmy kontekst polityczny, społeczny i – *last but not least* – artystyczny. O opinię poprosiliśmy ludzi z lewa, prawa i centrum, bo „Szum” – a wcześniej współredagowany przez nas „Obieg” – stawia sobie za cel łączenie indywidualnych postaw w coś, co jedni nazywają dyskursem, a inni środowiskiem. Trzy, może cztery osoby nam odmówiły – ubolewamy, ale się nie obrażamy. Całość zgodziła się zilustrować najważniejsza bodaj artystka zaangażowana młodego pokolenia – Jana Shostak. Czy sięgając po ten numer za parę lat, dostrzeżemy moment zmiany? Trudno powiedzieć, ale tak wygląda chyba krytyka artystyczna po rozpadzie języka. „Abecadło z pieca spadło, o ziemię się hukło, po kątach rozsypało, strasznie się potłukło”.



Materiały wykorzystane w ilustracjach zostały zaczerpnięte na podstawie prawa cytatu ze strony www.facebook.com i pochodzą od administratora strony „Nowacy”.

AWANGARDA

„Jeżeli społeczeństwa cofają się w rozwoju, to awangardą są ci, którzy są na przedzie, czy z tyłu?” To pytanie Zbigniewa Warpechowskiego z *Podręcznika bis* pokazuje z jednej strony oczywisty związek artystycznego pojęcia awangardy z kontekstem społecznym i politycznym, z drugiej zaś nieoczywisty charakter odpowiedzi na pytanie, kto jest dziś prawdziwą awangardą. Awangarda od samego początku była zjawiskiem estetyczno-politycznym. Istotą awangardy jest twórczość, ale rozumiana nie jako odtwarzanie boskiego czy naturalnego ładu, lecz jako konstruowanie nowego ludzkiego porządku. Awangarda jest więc tak naprawdę radykalizacją nowoczesności. W sztuce postawa ta prowadziła do porzucenia naśladownictwa na rzecz konstruktywizmu, w polityce natomiast do odejścia od wiary w zastany ład na rzecz realizacji woluntarystycznych projektów. Z tego punktu widzenia świat współczesnej liberalnej demokracji, czerpiący swoją prawomocność wyłącznie z woli, a nie ze zgodności z naturą czy boskimi przykazaniami, jest wielkim zbiorowym dziełem awangardowym. Czy wobec tego dziś artystyczna i polityczna awangarda sprowadza się po prostu do zachowywania istniejącego ładu? Na paradoks ten zwracał uwagę Boris Groys, który pokazywał, jak w Rosji postępowi awangardziści po zwycięstwie rewolucji w naturalny sposób stawali się konserwatywnymi stalinistami. Jak sądzę, możliwe jest jednak inne wyjście, wskazywane przez Warpechowskiego. Dziś prawdziwie twórczym, ożywczym i rebelianckim aktem może być zerwanie z jednostronnością projektu konstruktywistycznego i uznanie – oprócz ludzkiej twórczości – istnienia także uprzedniego wobec nas ładu. Na tym właśnie polega awangardowy konserwatyzm.

Paweł Rojek, „Pressje”

BOJKOT

W latach 2013–2014 nagle z różnych powodów na różnych biennale sztuki na świecie dochodziło do protestów i bojkotów: podczas 13. Biennale w Istambule w 2013 roku, 10. Manifesta w Petersburgu, 19. Biennale w Sydney oraz 31. Biennale w São Paulo. Dlaczego tam i wtedy, jeden po drugim? Skąd naraz w sztuce tyle bojkotów, czy można je potraktować – jak sugeruje pisarz Dave Beech – jako opóźnioną reakcję na ruchy Occupy? Szczegółowe powody były zawsze inne, jednak regularność bojkotów dowodzi, że świat sztuki i artyści nie mogą sobie już pozwolić na przemilczanie kwestii finansowych, ideologicznych czy politycznych wynikających z kontekstu, w którym pracują. Sytuacja idealna nie istnieje. Z każdym gestem artystycznym wiąże się coraz więcej dylematów politycznych i jesteśmy coraz bardziej świadomi uwarunkowań, w których pracujemy. Irańsko-szwajcarski kurator Tirdad Zolghadr twierdzi, że znany nam paradygmat sztuki się

wyczerpuje. Że chcemy opuścić pole sztuki takie, jakie teraz jest, a fala bojkotów jest tylko tego zastępczym wyrazem, specyficznym momentem psychoanalitycznym przeciwstawienia się sztuce. A dlaczego artyści i szeroko rozumiana publiczność bojkotują dziś częściej biennale niż instytucje sztuki? Bo biennale stały się fetyszami świata sztuki, a w bojkotach chodzi o podobne stawki: dobry timing i dobrą widzialność. Dzisiejsze protesty nie wzięły się jednak znikąd: wywodzą się one z wcześniejszych form protestu artystycznego, między innymi z praktyk Art Workers’ Coalition, założonego przez artystów w 1969 roku. Ruch ten wydał wtedy 13 postulatów-żądań wobec MoMA. Artyści domagali się w nich na przykład prezentowania prac kobiet, uwzględniania w wystawach prac artystów o zróżnicowanym pochodzeniu etnicznym czy wstępu wolnego na wystawy przez jeden dzień w tygodniu. Ten ostatni postulat został spełniony i, co ciekawe, dzięki temu zaspokojonemu w latach 70. żądaniu, w 2011 roku ruch Occupy Museums organizował swoje spektakularne akcje w MoMA właśnie w tym wolnym od opłat dniu. Warto pamiętać, że często coś, co uważa się za oczywiste, istnieje, bo ktoś inny się kiedyś czemuś przeciwstawił.

Joanna Warsza, Konstfack w Sztokholmie

CENZURA

Od kilku lat lepiej nie spotykać sąsiada na spacerze z psem, bo może się to skończyć polityczną kłótnią. Emocje polityczne eskalują, ludzie wychodzą na ulice, setki petycji, listów i protestów przetaczają się przez media społecznościowe, jednak zakorzeniony w wartościach demokracji liberalnej język opisu staje się bezużyteczny. Okazuje się, że Prawdziwi Polscy Patrioci całkiem poważnie opowiadają o demokracji i wolności bez konstytucyjnej kontroli ustaw, niezależnych sądów, mediów i NGO-sów, pewności prawa, czy wielu innych fundamentalnych kwestii wpływających na status prawny jednostki. To oczywiste, że swobodę ekspresji należy postrzegać jako wypadkową tej sytuacji. Żeby nie być gołosłownym – ze świeżo ogłoszonego projektu ustawy o szkolnictwie wyższym dowiedziałem się, że stracę pracę jako wykładowca, gdy organy ścigania pod byle pretekstem rozpoczną przeciwko mnie postępowanie wyjaśniające (art. 120 pkt 3 w zw. z art. 131). Moja aktywność naukowo-dydaktyczna *de iure* i *de facto* zależeć będzie od dobrego humoru prokuratorów, prawomocny wyrok sądu już nie będzie potrzebny, ale czy miałby jakiegokolwiek znaczenie w sytuacji, gdy władza wykonawcza ma bezpośrednie przełożenie na składy orzekające? Polska Konstytucja gwarantuje domniemanie niewinności, wolność wypowiedzi, badań naukowych, ich ogłaszania i nauczania, ale czy wobec takich bezdyskusyjnych naruszeń ustawy zasadniczej i umów międzynarodowych mogą liczyć na coś, co z rozpędu nazywane jest jeszcze Trybunałem Konstytucyjnym? Przecież los małżonka Pani Prezes



TK zależy od lustracyjnego przycisku uruchamianego przez rządzącą partię. Jeszcze kilka lat temu o tego typu banalnych mechanizmach bym nie wspominał, dziś pisać o nich trzeba.

PiS działa szybko i systematycznie (nawet węgierska prawniczka, z którą rozmawiałem, przecierała oczy ze zdumienia). Partia w odniesieniu do kultury stosuje oczywisty klucz, po kolei rozprawiając się z sektorami, które mają największe oddziaływanie społeczne: TVP, PiSf, IAM, muzea historyczne, teatry. Przy tych ostatnich zatrzymajmy się nieco dłużej, gdyż dotyczą dwóch ważnych kwestii. Po pierwsze, tam, gdzie rządzący (jeszcze) nie zyskali bezpośredniego osobistego wpływu na działalność instytucji, stosują szantaże finansowe (festiwale: Prapremiery, Malta, Dialog); po drugie, manichejski podział na opresyjny PiS i pozostałe wolnościowo-demokratyczne siły polityczne jest mitem. To radni PO rozpętali burzę wokół spektaklu *Śmierć i dziewczyna* w reżyserii Eweliny Marciniak; to samorządowcy PSL forsowali na dyrektora wrocławskiego Teatru Polskiego Cezarego Morawskiego, tolerując potem naruszanie przez niego praw pracowniczych; to powiązani z PO lokalni politycy pozbyli się dyrektorów świetnie ocenianych teatrów w Kaliszu i Bydgoszczy; to pupil liberalnych mediów, „niemal całkiem nowy” Roman Giertych doniósł do prokuratury o możliwości popełnienia przestępstwa obrazy uczuć religijnych w spektaklu *Kłótnia* w reżyserii Olivera Frljicia.

Gdzie w tym wszystkim jest miejsce dla sztuk wizualnych? Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa

Narodowego chyba się nimi zbytnio nie interesuje (wiadomo – „nie zda się Polakom sztuka ani rozmowy o niej”), ale kierunki zmian są oczywiste: Muzeum Narodowe w Krakowie pokazuje, jak należy robić wystawy, Piotr Bernatowicz publicystykę, a Monika Małkowska kolekcje. Nie dziwi więc, że znaczna część świata sztuki jakby zamarła – nie sądzę, by szykowała się do rewolucyjnej walki – to raczej niepewność, a za niepewnością zawsze stoi autocenzura.

Jakub Dąbrowski, ASP w Warszawie

CIAŁO

Nie ma jednego ciała, są ciała kobiece, męskie, dziecięce, homoseksualne, ciała imigrantów. Te ostatnie wciąż są napiętnowane i spotykają się z przemocą. To samo zresztą dotyczy ciał zwierząt, o których coraz częściej mówi sztuka współczesna. W kontekście politycznym największe batalie toczą się jednak o ciała kobiece. Obecna polityka rządu wprowadza nowe restrykcje w obrębie spraw dotyczących kobiet. To między innymi odebranie dotacji na badania prenatalne, batalia przeciw środkom antykoncepcyjnym, zapowiedź wypowiedzenia konwencji antyprzemocowej, a nawet próby zaostrzenia i tak już restrykcyjnego prawa antyaborcyjnego. Wywołało to w 2016 roku falę protestów kobiet na niespotykaną dotąd skalę (W naszej sprawie, 9 kwietnia 2016, czarny protest i Ogólnopolski Strajk Kobiet, 3 października 2016). Włączyły się do nich ze swymi działaniami także artystki, część z nich w swojej sztuce bezpośrednio odnosi się do praw kobiet, do własnych ciał. W związku z czarnymi protestami powstało też wiele prac z pogranicza sztuki i artywizmu. Zarówno w symbolice protestów, jak i w sztuce akcentowana jest kobieca płciowość, pojawiają się wizerunki wagin, macic, odwołania do opisanego przez Herodota rytuału *Ana-suromai* (na przykład w pracach Iwony Demko), a więc obnażania przez kobiety swych genitaliów, zaś symbolicznymi figurami stają się wiedźmy i czarownice (na przykład Chór Czarownic). Z jednej strony artystki (między innymi Agata Zbylut, Karolina Mełnicka, Liliana Piskorska) wskazują na znikanie kobiecego ciała w obszarze zawłaszczonym przez narodowo-katolickie symbole. Z drugiej cielesność traktowana jest jako obszar przyjemności i źródło własnej siły. Wciąż aktualne pozostaje hasło Barbary Kruger: „Twoje ciało to pole walki”.

Izabela Kowalczyk, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

DEMOKRACJA

Jeszcze dwa lata temu mało kto wyobrażał sobie, że Polska – lider przemian w regionie – zacznie nagle oddalać się od demokracji i zmierzać prostą drogą w kierunku faszyzmu. Kto przypuszczał, że cała władza zostanie złożona w rękach jednego człowieka, a on nie cofnie się przed niczym, aby zrealizować swoje chore wizje? Błyskawicznie podporządkował sobie media publiczne, zmieniając je w tubę propagandową PiS. Trybunał Konstytucyjny zmienił w fasadową instytucję, która ma legitymizować wszelkie działania partii rządzącej, potwierdzając zgodność niekonstytucyjnych ustaw z Konstytucją. Ograniczył wolność zgromadzeń – jedno z podstawowych praw politycznych. Wymiar sprawiedliwości został podporządkowany partii rządzącej. Prokurator Generalny – będący członkiem rządzącej koalicji – otrzymał niespotykaną w demokratycznym świecie możliwość powoływania i odwoływania prezesów wszystkich sądów powszechnych. Oznacza to ni mniej, ni więcej, że każda przeciwniczka lub każdy przeciwnik polityczny może być w najprostszy sposób zdyscyplinowany

w sposób znany z Rosji, Chin czy Białorusi. To tylko kilka przykładów ograniczenia demokracji w Polsce w ciągu ostatnich dwóch lat. A czym nas zaskoczy większość parlamentarna podczas kolejnych dwóch lat rządów? I następnych czterech, bo wszystko wskazuje na to, że wygrają kolejne wybory? Całkowitym zakazem aborcji? Penalizacją kontaktów homoseksualnych? Odpowiedzialnością karną za prezentowanie dzieł sztuki, których treść nie jest zgodna z programem partii? A może zmianą ordynacji wyborczej zapewniającą im większość konstytucyjną, która pozwoli zwycięzcom wprowadzać dowolne zmiany w prawie? Fantazje? Niemożliwe w demokratycznym państwie prawa, należącym do Unii Europejskiej? A kto powiedział, że musimy zmuszać się do respektowania zasad UE? Zdecyduje o tym suweren w wyborach parlamentarnych, które odbędą się już za dwa lata. Duża część społeczeństwa uważa przecież, że demokracja to po prostu rządy większości i tyle. Warto pamiętać, że Adolf Hitler i Władimir Putin też wygrali w wyborach powszechnych.

Waldemar Tatarczuk, Galeria Labirynt w Lublinie



EKOLOGIA

„Że też niektóre drzewa trafiają na niektórych ludzi”, miał powiedzieć Jerzy Ludwiński do Edwarda Stachury, gdy przypadkowo spotkali się oni gdzieś pośród lubelskich pól przy samotnym drzewie. Obaj panowie na owo drzewo kiedyś ponoć się wspinali i zaliczyli bolesne upadki z niego. Dziś spotkania z przedstawicielami świata sztuki i życia politycznego bywają bolesne dla samych drzew. Na stałe w historii zapisze się postać Jana Szyszki, ministra środowiska, który za cel obrał sobie zlikwidowanie środowiska właśnie. Historia sztuki zapamięta z kolei postaci w rodzaju Cecylii Malik, reprezentujące aktywistyczny ekokicz. Nieco lepiej wypada sztuka snująca wizje życia po antropocenie, której przodowniczką pozostaje od kilku lat Diana Lelonek, choć trudno uznać ją za coś więcej niż tylko przypis do współczesnej myśli ekokrytycznej. Heroiczne wysiłki na polu poważnej refleksji nad związkiem sztuki z ekologią podejmuje jedynie kuratorka Aleksandra Jach z Muzeum Sztuki w Łodzi, jedna ze współkuraterek *Superorganizmu* i współredaktorek świetnego tomu towarzyszącego projektowi *Ekologie miejskie*. W samej sztuce gdzieś jednak zagubiły się chlubne tradycje sympozjalne z czasów „Ziemi Zgorzeleckiej” i „Złotego Grona”, w których refleksja ekologiczna szła w parze z wysokiej jakości sztuką. Już w latach 70. okazywało się bowiem, że jednak można mówić o tym, że uścisk, w jakim trwały sztuka i państwowo-przemysłowy mecenat, okazał się podwójnym nelsonem, że dewastacja środowiska naturalnego jest z gruntu wpisana w procesy peryferyjnej modernizacji, a sztuka może nie tylko wyciągać ręce po resztki z pańskiego stołu, ale choćby delikatnie tym stołem potrząsać. Antyśrodowiskowy zwrot populistycznych władz od Waszyngtonu po Warszawę i wycofywanie się z paryskiego porozumienia klimatycznego to jedno z bardziej palących zagadnień współczesnej polityki, choć artyści jak dotąd nie darzą go specjalnym zainteresowaniem. Ostatecznie to dopiero ich wnuki będą zabijać się o wodę.

Piotr Policht, „Szum”

FORMALIZM

Od pewnego czasu, z nieznanych mi bliżej przyczyn, w nadwiślańskim „dyskursie artystycznym” przyjmuje się jako oczywistość alternatywę formalizmu i zaangażowania politycznego. „Formalizm” i „polityczność” mają się w oczywisty sposób wykluczać. Jakby to były dwie osobne szufladki ustawione w dwóch osobnych szafach tworzonego przez krytykę archiwum polskich artystów i artystek już żywych i jeszcze żywych.

Jak ustalono – formalizm jest domeną pławiących się w ciepłej wodzie z kranu, wyzutych z poglądów, designerów lekkoduchów, którzy z godną podziwu wytrzymałością napierdalają „wieloznaczne” monochromy, betonowe klocki i metalowe rurki.

Sztuka polityczna z kolei, choć światopoglądowo słuszna, musi być zawsze w swojej formie szpetna albo przynajmniej rozbrajająco akademicka i wtórna, ewentualnie może być w ogóle niewidzialna i objawiać się tylko na wkurwionych twarzach „zwykłych ludzi” zmuszonych do „partycypacji w projekcie partycypacyjnym”.

Przed wszystkim jednak, żeby uznać, że dany projekt komunikuje coś o polityczności tak, żeby to dotarło do odbiorcy (bo oczywiście każdy wyobraża sobie „odbiorcę” jako istotę z definicji głupszą od siebie), to ten komunikat polityczny musi być pierdolnięty z taką siłą i taką jednoznacznością, żeby tego widza przygłupa wrębało w ziemię po kolana. Przy czym jest jasne, że kiedy rozmawiamy we własnym gronie, to możemy rzucać wyczytane tu i ówdzie bon moty, że „wszystko jest polityczne”, „estetyka jest polityką”, „forma jest emanacją stosunków społecznych” i tak dalej, ale przecież wszyscy wiemy, że przygłupia tłuszcza nic z tego nie zrozumie, więc pozostaniemy przy komunikacie: „PiS jest chujowy”.

Na szczęście jednak ta nieszczęsna alternatywa „formy” i „polityczności” jest po prostu fałszywa, o czym nawet trochę głupio przypominać podczas tak zwanych obchodów stulecia awangardy w Polsce.

Witek Orski, artysta

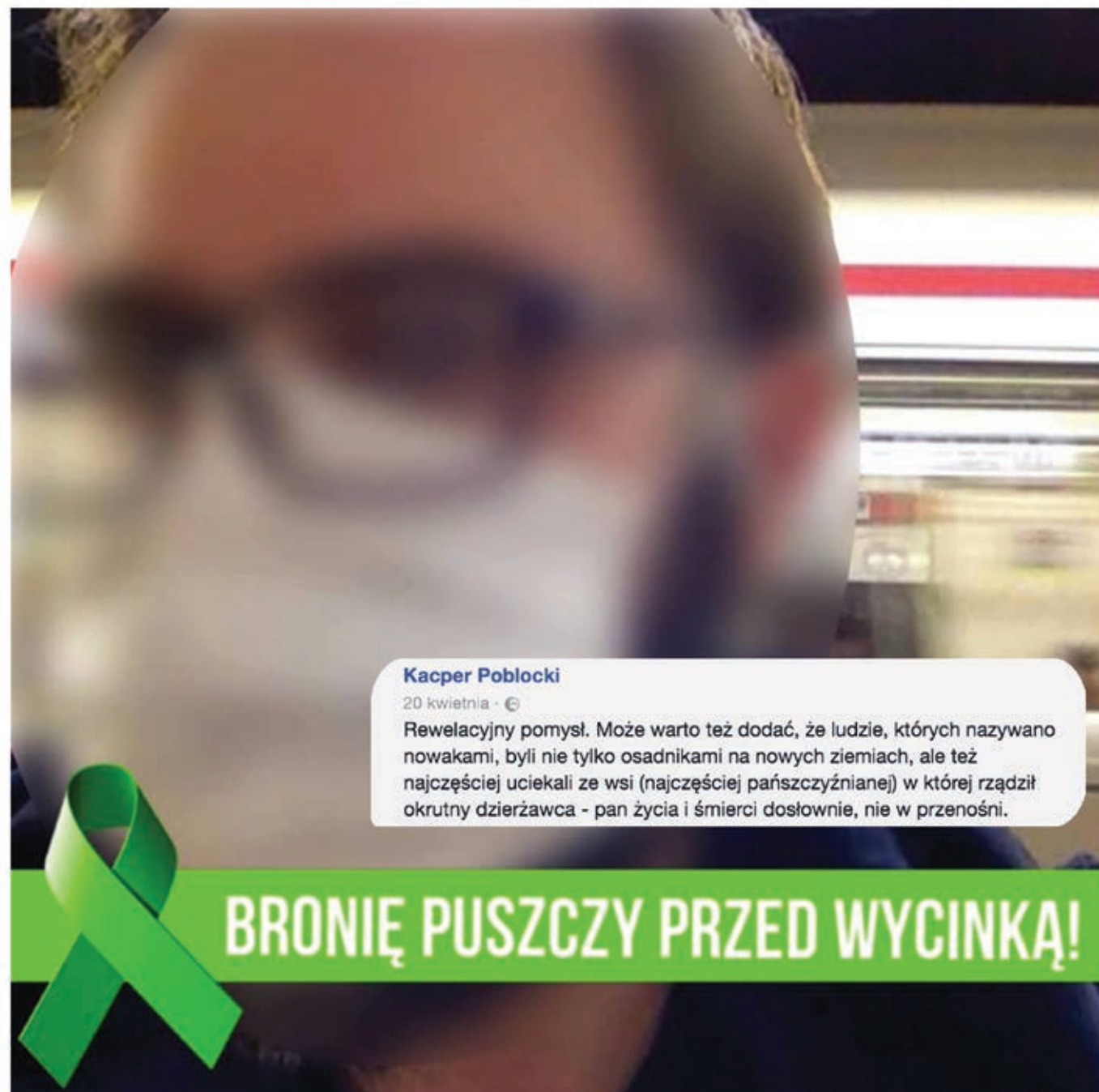
HISTORIA

Na skutek uchwały, którą sejm przyjął w zeszłym roku, z ulic i placów polskich miast zaczynają znikać pomniki stawiane przez PRL-owską władzę radzieckim wyzwoliciełom i utrwalaczom władzy ludowej. Podobna lustracja przestrzeni publicznej dokonuje się w Stanach Zjednoczonych, przy czym tam jej ofiarą padają monumenty upamiętniające konfederatów. Rację ma Piotr Bernatowicz: pozostajemy we władaniu historiofobii. Nie tyle jednak, jak chciałby, jej wyrazem jest odwracanie się od przeszłości, ile rugowanie tego, co mogłoby zakłócić jej jednoznaczny obraz. W tym przejawia się strach przed historycznym Realnym, przekonanie, że jeśli nie obejmie się historii pełną kontrolą, nie wyczyści jej obrazu z naruszających ideową kompozycję detali, gotowa jest ona zatruć niewyrobione umysły. Ten lęk przed złożonością i ambiwalencją przeszłości przenika zarówno konserwatywną politykę historyczną, jak i progresywny rewizjonizm historyczny. Umacnia się też w miejscach uznawanych za bastiony historycznego myślenia – w muzeach. Tych zwłaszcza, które nazywamy narracyjnymi. Przy użyciu efektownych scenografii i multimedialnych obrazów są w nich inscenizowane spektakle przeszłości o perswazyjnej sile, której nie sposób nie ulec. Oddziałując bezpośrednio na emocje, wymuszają na widzach odpowiednie – z góry zaprogramowane – nastawienie wobec przedstawionych faktów i wydarzeń. Nie ma w nich miejsca na samodzielne dochodzenie do prawdy historycznej, nie ma miejsca na krytyczną refleksję nad przeszłością.

Tworzenie muzealnych wystaw, które przeszłość zamieniają w Disneyland, i usuwanie nieprawomyślnych pomników to przejaw tego samego – traktowania historii jako narzędzia społecznej pedagogii, służącego formatowaniu przekonań i postaw. Odtrutki na to dostarcza awangarda. Według Strzemińskiego przeszłości nie należy wymazywać, ale też nie należy

poszukiwać w niej ostatecznych wzorców bądź uzasadnień dla swoich poczynań. Należy ją przede wszystkim badać. Chociażby po to, by wiedzieć, w którą stronę się od niej oddalić.

Jarosław Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi



Kacper Poblocki

20 kwietnia · 📅

Rewelacyjny pomysł. Może warto też dodać, że ludzie, których nazywano nowakami, byli nie tylko osadnikami na nowych ziemiach, ale też najczęściej uciekali ze wsi (najczęściej pańszczyźnianej) w której rządził okrutny dzierżawca - pan życia i śmierci dosłownie, nie w przenośni.

BRONIĘ PUSZCZY PRZED WYCINKĄ!

INSTYTUCJA

Tworzone przeze mnie wystawy mają charakter raczej egzystencjalny niż społeczno-polityczny, mimo że często są tak postrzegane. Jednak z racji tego, że w egzystencji napotykamy sprawy, które są polityczne i dotyczą umowy społecznej, to i wystawy nabierają takich cech.

Podobnie sprawa ma się z instytucjami. Instytucja nie jest sztywną formułą. Może być, jak ją nazywam, wielofunkcyjną, wielodyscyplinarną postinstytucją ciągle się zmieniającą w związku z szybkimi przemianami sztuki czy innymi zagadnieniami współczesnego świata. Jej horyzont znajduje się poza polem sztuki, a więc ma również polityczny kontekst, bo przecież polityczne jest: snucie alternatywnych scenariuszy, wytwarzanie użytecznych narzędzi, krytyczne podważanie ustanowionych znaczeń.

Podobnie traktowałem wcześniej prowadzoną przez prawie dekadę bytomską Kronikę. Instytucja sztuki, podobnie jak obywatel, nie jest wyłączona z relacji struktur władzy, ideologicznych pułapek czy kwestii ograniczania bądź poszerzania wolności. Za książką Zygmunta Hübnera *Polityka i teatr* przyjąłem sobie wtedy zdanie, które służyło mi za motto: „Prowadzić publiczną instytucję to siedzieć przy jednym stoliku z władzą, ale zawsze po drugiej stronie”.

Mam za sobą przygody z pracami, które politycznie „rozsadzały” instytucję. W *TRANSEURO 2012* wraz z Piotrem Wysockim zaproponowaliśmy na zaproszenie ArtBoomu mecz środowisk LGBT podczas finałów Euro w Polsce i usunięto nas z festiwalu. Akcję zrobiliśmy już po zakończeniu ArtBoomu. Cenzura wygrała z demokracją. My z cenzurą...

Z kolei *Dziady* (2013) Łukasza Surowca, z którymi krakowskie środowisko miało (ma) problem, były eksperymentem z formatem galerii i maksymalistycznym sprawdzianem egalitarnych założeń projektu. Otworzyliśmy jedną z przestrzeni Bunkra Sztuki dla wszystkich i zawiesiliśmy tam zasady umowy społecznej. Miejsce przejęli bezdomni (są bardziej przedsiębiorczy), zdominowali galerię na miesiąc. Instytucja nie sprzeniewierzyła się założeniom wstępnym projektu, ale straciła nad nim kontrolę. Sprawowali ją bezdomni, mieli swoje polityczne stawki w publicznej przestrzeni. Z premedytacją nie zabierałem wtedy głosu, uważając, że ta sytuacja nie potrzebuje moderatora, który miałby wiedzieć więcej (niby na jakiej podstawie?). Pozwoliłem sobie więc tam na to, czego zawsze chciałem jako kurator, a nie bardzo mogłem jako dyrektor... Na oddanie realnych politycznych decyzji publiczności, która przejęła galerię.

Polityczne zamiary (realna polityka, nie metapolityka) w instytucji nie są przewidywalne, nie mają swoich stałych scenariuszy. W 2011 roku zapraszaliśmy filmem nagrany w bytomskiej Kronice na blokadę nacjonalistycznego Marszu Niepodległości. Nasz sprzeciw wobec faszyzacji kraju w 2011 roku był dla nas naturalnym przedłużeniem monograficznej wystawy Yael Bartany, którą robiliśmy wtedy w Kronice.

Uznałem, że skoro pokazujemy taki przekaz artystki, taką wiedzę, to nie możemy cicho siedzieć wobec wydarzeń na ulicy. Prawie wyleciałem przez to z pracy, ostatecznie dostałem roczną naganą za – cytuję – „zwalczanie faszyzmu w godzinach pracy”. Jak to ostatnio ktoś powiedział: „albo się ma teatr, albo spokój”. Z galeriami sztuki jest podobnie. Zwłaszcza w obecnej sytuacji politycznej.

Pamiętajmy jednak, że sztuka nie zaczyna się ani nie kończy na polityce. Czasami te zjawiska mogą być przeszkodą, także w samych kwestiach przyszłych rozwiązań, kiedy bazują na znanych politycznych punktach odniesienia, wpisując się w już ustanowiony podział, a nie na niezbadanym potencjale, służącym jego przełamaniu. Nie ma stałych modeli. Jest to szczególnie aktualne w dzisiejszej Polsce; wydaje się, że eskalujący spór z władzą nie doprowadzi do żadnych przyszłościowych rozwiązań.

Stanisław Ruksza, Trafostacja Sztuki w Szczecinie

KOBIETY

Nie wiem, gdzie polityczność się zaczyna, a gdzie kończy, nie wiem do końca, co ona oznacza. Polityczność wydaje mi się zbyt męska, sztywna, narzucająca się i ustawiająca.

W sztuce interesują mnie subwersywne działania, które wpływają na naszą rzeczywistość i nasze społeczeństwo. Działania i rzeczy, to jest obiekty sztuki, uważam za aktywizujące i znaczące dla zmiany w różnej czasoprzestrzeni.

Interesuje mnie rewolucyjna wiara w to, że sztuka może proponować lepszy, humanitarny świat. Biografie wymienionych poniżej kobiet uważam za przykłady przewrotnego rozszerzania myślenia o sztuce.

Mata Hari (1876–1917) – tancerka erotyczna, która została okrutnie stracona za szpiegostwo. Mata Hari sprzedaje swoje ciało, dzięki czemu zdobywa kontrakty i sławę. Czy Mata Hari była polityczną tancerką?

Emmy Hennings (1885–1948) – aktorka, poetka, dadaistka, rewolucjonistka i prostytutka z wyboru. Partnerka Hugona Balla, z którym założyła i prowadziła Cabaret Voltaire. Jednak o niej wiemy o wiele mniej niż o nim. Czy Emmy Hennings była polityczną artystką?

Chiara Fumai (1978–2017) – artystka wizjonerka, wyznawczyni magii chaosu, feministka i badaczka magii średniowiecza. Moja mentorka w sprawach wiedzy tajemnej. Walczyła radykalnie i do końca z patriarchatem. Czy Chiara Fumai była polityczną artystką?

Valerie Solanas (1936–1988) – autorka manifestu radykalnego SCUM, feministka. W 1968 roku postrzeliła w ramię Andy’ego Warhola za to, że nie chciał wyprodukować jej sztuki teatralnej *Up Your Ass*. Czy Valerie Solanas była artystką polityczną?

Paulina Ołowska, artystka

KONSERWATYZM

Czym jest konserwatyzm (w sztuce) i dlaczego uznają jego wyższość nad ideologiami? Oczywiście nie istnieje jeden konserwatyzm, ale wszystkie jego odmiany mają wspólny mianownik. Jak podaje *Powszechna Encyklopedia Filozofii*: „Podstawową intencją konserwatyizmu jest deklarowane pragnienie dochowania wierności temu, co substancjalne, konkretne, obrona rzeczywistości (i jej autonomii) przed abstrakcjami i utopiami ideologicznymi, konstruktywistyczną «inżynierią społeczną» czy wręcz gnostycką nienawiścią do świata takiego, jakim jest. W tym ostatnim przypadku ideologie nowożytne (demoliberalizm, jakobinizm, socjalizm, komunizm, faszyzm, nazizm) interpretowane są jako zsekularyzowane odmiany manichejskiej gnozy”.

Po dwudziestowiecznych rewolucyjnych przemianach języka artystycznego świat sztuki funkcjonuje według paradygmatów, które konserwatywny krytyk sztuki uznaje za umowne, zbyt radykalnie zrywające z tradycją i narzucane mocą autorytetu nowoczesnych instytucji i dyskursu. W obliczu narzucanej przez *art world* rewolucji konserwatywny krytyk sztuki reaguje wzmożoną obserwacją rzeczywistości artystycznej, tej pozainstytucjonalnej, w której odkrywa brak entuzjazmu wobec obowiązujących wzorców, a często niezgodę na nie. Zauważa godną uwagi praktykę artystyczną, która zdecydowanie wymyka się ustaleniom *art worldu*. Zaczyna rozumieć umowność wielu zjawisk.

Niestety wciąż jeszcze brakuje konserwatywnej, rozbudowanej refleksji nad sztuką, co zapewne wynika z faktu, że konserwatyści – niechętnie formułujący jedynie słuszne programy i cele – po prostu nie potrzebują sztuki jako narzędzia mającego posłużyć propagandzie czy rewolucyjnej zmianie społecznej. Obecnie przyjmują różne strategie, od eksperymentalnych prób przechwycenia zrewolucjonizowanego języka sztuki w celu wypowiedzenia treści zgodnych z poglądem konserwatywnym (co osobiście uważam za sprzeczne samo w sobie), po konsekwentne i pozbawione kompleksów stawianie oporu wobec dominujących paradygmatów i dyskursów interpretacyjnych, a także psucie gry w obrębie pola sztuki. Dziś konserwatywny krytyk to przede wszystkim *killjoy*.

Karolina Staszak, „Arteon”

MIŁOŚĆ

Filozofia od początku ignorowała temat miłości. Artur Schopenhauer w *Psychologii miłości* drwił z filozofów, którzy nie poświęcili uwagi tej sile, będącej przecież głównym motorem ludzkiego życia. Może tylko poza Platonem, którego teoria wyłożona w *Uczcie* przypomina bardziej baśń lub żart niż poważne rozważania. Filozofia lubi posługiwać się językiem nienacechowanym emocjonalnie. Uczucia to sfera podlegająca wykluczeniu. To paradoks, że feminizm, którego radykalne hasło brzmi: „To, co prywatne, jest polityczne”, również ignorował temat miłości, dostrzegając w romantycznych relacjach kobiet z mężczyznami źródło ich dyskryminacji. Uważam, że feminizm, który premiuje historie kobiecej siły i niezależności, jednocześnie ignorując miłość, krzywdzi kobiety i mężczyzn, bo przecież chyba każdy, niezależnie od płci, marzy o namiętności i miłości wymykającej się rozumowi. Uważam również, że ogromnym uproszczeniem jest twierdzenie, że niepowodzenia w miłości są wynikiem osobistej porażki, trudnego dzieciństwa, nikłej znajomości własnego świata wewnętrznego i słabej psychiki.

Na klęskę w życiu emocjonalnym wpływa kontekst społeczno-polityczny kształtujący naszą tożsamość. Kapitalizm uwielbia, kiedy może sprzedawać nam kolejne poradniki mające sprawić, że poczujemy się lepiej przez krótką chwilę, zamiast rozmontowywać trwałe struktury, przez które stale czujemy się bezsilni. Istnieją obiektywne i prawnie usankcjonowane sytuacje powodujące, że czujemy się źle. Nie zmienia tego poradniki mówiące o samoakceptacji, miłości do siebie samego, ponieważ nie wynika to z indywidualnych niepowodzeń, ale z sytuacji politycznej.

Miłość jest i zawsze była polityczna. Władza reguluje to, kogo wolno nam pożądać, i wyznacza zasady reprodukcji. Skoro terapia polega na dotarciu do wykluczonej sfery życia i rozmawianiu o własnych emocjach, to mówienie i pisanie o miłości jest elementem terapii społecznej, której bardzo potrzebujemy. Szczególnie dzisiaj, kiedy język nienawiści zalewa internet i przenika do publicznej debaty.

Zofia Krawiec, krytyczka sztuki

MŁODOŚĆ

Młodość to czas kształtowania się postaw, mierzenia się z oczekiwaniami, normami i zastanym porządkiem, ustosunkowywania się do nich. Ten moment niezwykle trafnie określa tytuł wystawy przygotowanej na stulecie warszawskiej ASP – *Powinność i bunt*. Na styku tych dwóch sił pojawiają się kluczowe dylematy determinujące tożsamościowe decyzje. Powinność określa narzucone z góry zobowiązania, a bunt potrzebę ich podważania i tworzenia wobec nich alternatywy w celu realizowania własnej wolności.

Poligonem, na którym toczy się walka o niezależność i własny język, dla młodych artystek są najczęściej właśnie akademie. Te często okazują się bardziej konserwatywne niż niejedna uczelnia katolicka. Pod przykrywką progresywnych haseł w istocie formatują, ograniczają i często wpędzają w traumę studentki i studentów. Przekraczanie tych ograniczeń i negocjowanie niezależności w strukturach akademickich jest niebywale trudną, ale jednocześnie najistotniejszą polityczną stawką nie tylko dla studiujących, ale wszystkich zatrudnionych i współpracujących z tymi instytucjami osób.

Tomek Pawłowski, kuratorka

OBRAZ

Obraz to wytwór procesu widzenia lub materialna, konwencjonalna forma pokazywania rzeczywistości, zależna od specyfiki użytego medium i stosowanych w nim sposobów wizualnej reprezentacji. Obraz jest wynikiem obranej perspektywy, w stosunku do świata widzialnego przyjmuje postać z konieczności, ale i celowo redukcijną, selektywną, intencjonalnie skupioną, ograniczoną polem, zasięgiem i czasem oglądu – postać pod każdym z tych względów znaczącą. Jakkolwiek wydawać się może oczywistym efektem bezpośredniej i naturalnej styczności między konkretnym przedmiotem a spojrzeniem indywidualnego podmiotu, efektem ujęcia w formę czyjejś autorskiej wizji lub, z drugiej strony, czysto mechaniczną i dokumentalną rejestracją obiektywnego stanu rzeczy, obraz pozostaje przede wszystkim produktem kultury wizualnej, kształtującej sposoby postrzegania i przedstawiania świata, a jednocześnie kryteria uznawania pewnych technik i formuł obrazowych

za bardziej lub mniej wiarygodne, trafne, komunikatywne i potrzebne w odniesieniu do panujących przekonań i ideologii. Funkcjonując w obiegu społecznym, obrazy sprawiają, że coś staje się widoczne, a przez to znane, pod wybranym kątem i w określonych granicach – tyleż na swoich warunkach, co i w związku z aktualnym dyskursem, interesami, systemami wartości i tak dalej. Odwołując się jednak do bezpośredniego doświadczenia, pozorując niezapśredniczony, pozapojęciowy kontakt z tym, co po prostu widać, w istocie bardziej perswazyjnie niż język konstruują sferę oczywistego, która wywołuje iluzję przystawania do rzeczywistości. Zarazem w tej samej mierze, w jakiej selektywnie uwidaczniają i pozwalają zobaczyć, obrazy wyłączają z pola widzenia i skrywają za sobą wszystko inne, co potencjalnie można by dostrzec i pokazać w zamian, z innej perspektywy. Są więc instrumentem polityki „dzielenia postrzegalnego” na to, co znajduje w nich ekspozycję, zyskując udział w polu wiedzy, i na to, czego swoją wizualnością nie obejmują, co za ich sprawą w tym polu się nie pojawia.

Stanisław Czekalski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



PAŃSTWO

Współcześnie państwo może być pojęciem rozumianym na co najmniej dwa sposoby: jako wspólnota oparta na przynależności narodowej albo wspólnota ponadnarodowa o charakterze federalnym. Dziewiętnastowieczny paradygmat państwa narodowego został skompromitowany przez wojny światowe, uświadamiające, że dla zachowania pokoju na świecie potrzebne są wspólnoty oparte na wartościach, konwencjach, prawach i interesach wykraczających poza ramy narodowo-etniczne. Pod koniec XX wieku model federacyjny zaczął być realizowany w Europie jako stale rozszerzająca się unia, w której skład wchodziły kolejne państwa narodowe, podejmujące próbę spełnienia postulatów „jedności w różnorodności”. U podstaw projektu leżały zarówno założenia pacyfistyczne, jak i ekonomiczne, zaś jego pełna realizacja zakładała między innymi opracowanie europejskiej konstytucji, zniesienie wewnętrznych granic, wspólną walutę, stworzenie Europejskiego Banku Centralnego i zniesienie opłat celnych, tak by UE zyskała odpowiedni status wobec innych wielkich światowych mocarstw federacyjnych (USA, Rosja). Dziś możemy

obserwować powrót myślenia o państwie w kategoriach suwerenności narodowej. Dokonuje się on na różnych poziomach: rośnie popularność ruchów nacjonalistycznych w większości krajów wspólnoty, odbywają się referenda w Hiszpanii czy we Włoszech, kiedy do głosu dochodzą separatystyczne tendencje poszczególnych regionów (Katalonia, Weneto), Brexit. W kontekście geopolitycznym ten renesans może okazać się regresem o trudnych do przewidzenia negatywnych konsekwencjach.

Katarzyna Kasia, ASP w Warszawie

POLITYKA

Ludzie za nią nie przepadają. Kojarzy się ze złodziejstwem, awanturami i podatkami. Znajdziesz ją jednak w dowolnym kebabie lub autobusie miejskim. Nierzadko podczas lunchu ludzie rozmyślają, czy kupując kebaba, osiedlają Araba oraz czy czarni powinni jeździć tymi samymi autobusami, co biali. Teoretycznie nikt im nie może zabronić, ale niektórzy ciągle by chcieli. Wszak całkiem niedawno to jeszcze się udawało. Z polityką jest taki problem, że wszyscy chcieliby mieć takie samo prawo do różnych rzeczy,



a niestety nie dla wszystkich starcza tych rzeczy, więc awantura wydaje się nieunikniona. Mimo wszystko większość ludzi woli unikać awantur, więc jest gotowa pogodzić się z tym, że nie mają prawa do różnych rzeczy. Niestety o tym, do czego mamy prawo oraz do czego prawa nie mamy, decyduje splót rozmaitych wydarzeń i poglądów, na które przeważnie nie mamy wpływu, więc bywa to deprymujące. Jednocześnie historia pokazuje, że da się pewne rzeczy przezwyciężyć i już w roku 2017 nawet w Arabii Saudyjskiej kobiety mogły prowadzić samochody, a polscy mężczyźni mogli sobie żartować, że teraz będzie więcej wypadków. Niestety o polityce nie decyduje czysty rozum ani żadna konieczność dziejowa, tylko zbiorowa świadomość, a czasem nawet podświadomość, więc nie ma pewności, że zmierza ona w dobrym kierunku. Na szczęście podatna jest też na wypadki, więc wszystko może się jeszcze wydarzyć. Jakiś samolot może spaść. Komuś kot może zrzucić doniczkę na głowę. Ktoś może zadławić się drobiowym udkiem. Najmodniejsi teoretycy polityki twierdzą od pewnego czasu, że wszystko jest polityczne. Trudno się z tym nie zgodzić. Jednocześnie, żeby coś było polityczne, to musi stać się widzialne. Co świetnie pokazuje przykład USG płodów. Niestety ciągle wiele rzeczy pozostaje niewidzialnych, a wielu osobom zależy, żeby dalej były zamknięte w klatkach lub schowane w szafie. Nie mówię tutaj wyłącznie o zwierzętach na fermach przemysłowych czy dyskryminacji osób o innych orientacjach niż heteroseksualna (choć jak wiemy, takie przypadki w Czeczenii nie występują), ale przede wszystkim o niewidzialnej dyktaturze kapitału, której nie zauważamy i na którą się potulnie godzimy, jakby naprawdę nie było innego wyjścia niż życie w dyktaturze. Jak nie wiadomo, o co chodzi, to chodzi o pieniądze i władzę. Na szczęście coraz więcej ludzi zaczyna dostrzegać, że jedyna prawdziwa demokracja to demokracja ekonomiczna. Powietrza, wody i fasoli jest dość dla wszystkich ludzi na świecie. Polityka przyszłości pokaże, czy uda się nam nimi podzielić, czy raczej nimi zatruć.

Jaś Kapela, Krytyka Polityczna



POLSKA

Topografia, w ramach której koncentruje się indywidualna oraz zbiorowa samowiedza, na poziomie lokalnym odzwierciedlająca globalną kondycję późnej nowoczesności. Polską samowiedzę można zatem określić jako trawersującą.

Obecnie problemem uniwersalnym wydaje się dystrybucja egzystencjalnej oraz politycznej satysfakcji. Jednostki i zbiorowości szukają dróg najprostszych, wiodących najszybciej do celu, na skróty – do dystrybutorów gwarantujących satysfakcję. Poszukiwania te bywają trawersujące wówczas, gdy biegną w poprzek dotychczasowych marszrut; na przekór dotychczasowym wyroczniom, nierzadko postrzeganym jako skompromitowane bądź uzurpatorskie. W kulturze masowej trawersowanie siłą rzeczy przybiera formy masowe, które w aspekcie politycznym stają się formami populistycznymi. W zależności od uwarunkowań lokalnych populizmy mogą mieć tendencje progresywne i wolnościowe lub grzęznąć w nawykach reakcyjnych i autorytarnych.

Późnonowoczesna Polska – ze względu na determinanty lokalne oraz specyficzny stosunek do własnej historii – jest dziś przestrzenią trawersowania reakcyjnego. Egzystencjalna i polityczna satysfakcja okazuje się obietnicą masowo dystrybuowaną przez demagogiczny radykalizm, „przekorny” wobec tradycji oświeceniowej i liberalnej. W tym kontekście trzeba przypomnieć, że najnowsza historia Polski – rozgrywająca się

w transformacyjnym rytmie po 1989 roku od samego początku kreowała bohaterów personifikujących pragnienia autorytarnej trawersji. Lech Wałęsa, Stanisław Tymiński, Andrzej Lepper, Janusz Korwin-Mikke, Janusz Palikot, Jarosław Kaczyński, Paweł Kukiz... Wszyscy oni, mimo dzielących ich różnic, ucieleśniają populistyczną potrzebę wodzowskiej „przekory”, kontestującej dotychczasowe modele polityczności – rzekomo lub faktycznie niesatysfakcjonujące. Nawet gdy polskość trawersująca operuje wolnościową retoryką, w praktyce zazwyczaj dochodzi do autorytaryzmu. Czy to lokalny fatalizm? Pod kątem tego pytania warto dogłębie przepisać historię polskiej transformacji.

Tomasz Kozak, artysta

POSTSZTUKA

Pojęcie postszutki zostało sformułowane przez Jerzego Ludwińskiego, który w swoim esej o *Sztuce w epoce postartystycznej* (1971) pisał następująco: „Bardzo prawdopodobne, że dzisiaj nie zajmujemy się już sztuką. Po prostu przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w coś zupełnie innego, coś, czego nie potrafimy już nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości”. Koncepcja Ludwińskiego – genialna w swojej prostocie – naznaczona jest duchem czasów, w których się objawiła. Przedrostek „post-” wywołuje pewne nieporozumienia, sugerując, że postszuka jest przełomową tendencją, która następuje po końcu sztuki. Wbrew jałowym periodyzacjom korzeni postszutki można szukać u zarania współczesności. Ta koncepcja estetyczna kładzie nacisk nie na kontemplację, tylko na zabawę formą. Jest wprowadzaną w życie wyobraźnią, aplikowaną w różnych dziedzinach życia.

Jak zauważył Stephen Wright, autor krótkiej, lecz nośnej książeczki *W stronę leksykonu użytkowania*, ażeby z kompetencji artystycznych zrobić właściwy użytek, chcąc nie chcąc trzeba zerwać z konwencjami przyjętymi w obiegu galeryjno-wystawienniczym, rozpraszając autorstwo, podważając prawa własności czy dezintegrując sam obiekt sztuki. Nie należy tego mylić z marginalizacją, działania postartystyczne nie są ulokowane na peryferiach świata sztuki, tylko przenikają jego rdzeń. W celu wspomagania działań postartystycznych korzysta się z infrastruktury instytucji sztuki, muzeów, akademii czy festiwalu, które dzięki temu wykraczają poza przyjęte konwencje.

Robienia użytku z artystycznej wyobraźni nie należy mylić z jej instrumentalnym wykorzystywaniem. Można powiedzieć, że postszuka jest jak sól – jej niewielkie ilości zmieniają smak potrawy, nie wpływając zasadniczo na jej wartości odżywcze (chyba że użyje się jej za dużo). Nie można oczekiwać, że człowiek naje się solą. Byłoby to równie niemądre jak proponowanie przez Marię Antoninę ciastek zrewoltowanemu tłumowi. Różne przykłady z historii ludzkości wskazują wyraźnie, że jak się chce działać skutecznie, trzeba

dobierać odpowiednie środki. Ciastka nie zastąpią nam chleba. Działania postartystyczne są formą komunalnego luksusu, uspołecznionego wyjątku, metodycznego szaleństwa, tworzonego ze zmysłem krytycznym i estetyczną wrażliwością, które mogą być efektem długoletniego kształcenia, ale też spontanicznego impulsu czy ogólnoludzkiej zdolności do zachowań niekonwencjonalnych.

Postartystyczna wyobraźnia może rozkwitnąć jedynie w społeczeństwach równych, wolnych i solidarnych. Zmiana w tym kierunku wymaga zaangażowania nie tylko postartystek, ale też sprawnych inżynierów, naukowców, administratorów czy polityczek. Bywa, że zajmują się tym także same artystki. Nie muszą tego nazywać postszuką (choć mogą), są przecież także aktywistkami i obywatelkami. Fundamentalna zbieżność estetycznej i politycznej wrażliwości powoduje, że to akurat postartystki (a nie galeryjne konformistki) aktywnie dążą do zmiany rzeczywistości.

Kuba Szreder, ASP w Warszawie

PRACA

Artyści stosunkowo niedawno odkryli, że pracują. Czyli że są pracownikami najemnymi. I jako pracownicy najemni są wyzyskiwani. A zatem znajdują się w podobnej sytuacji jak pracownicy innych branż i sektorów. Mało tego, zaczęli żądać wynagrodzenia. Jesteśmy jedną z najbardziej sprekaryzowanych i najsłabiej opłacanych grup zawodowych. Z punktu widzenia kapitału artysta jest idealnym wręcz modelem pracownika w neoliberalnym systemie wyzysku, bo wykonuje swoją pracę z emocjonalnym zaangażowaniem, całkowicie się w niej zatracając (tego samego menedżerowie oczekują od robotnika w fabryce). Życie artysty jest całkowicie podporządkowane pracy, choć jego praca nie przynosi zazwyczaj satysfakcjonujących efektów ekonomicznych. Dlatego artyści są skazani na pomoc rodziny polegającą na subsydiowaniu ich działalności. Sprawia to, że przywilej zajmowania się sztuką zarezerwowany jest głównie dla tych adeptów sztuki, którzy mają odpowiedni kapitał społeczny, ekonomiczny oraz odpowiednie pochodzenie klasowe. Reszta, po latach rozpaczliwych starań o pozostanie w branży (na przykład przez finansowanie sztuki z innej niż artystyczna pracy najemnej), wypada z obiegu. W przypadku artystów trudno jest oddzielić pracę najemną od pracy nienajemnej, w tym reprodukcyjnej. Dlatego tak popularne w środowisku jest wprowadzone przez Antonia Negriego pojęcie „pracy niematerialnej”. Dowartościowuje ono zwłaszcza tak zwaną klasę kreatywną (za którą wielu artystów ciągle się uważa). „Praca niematerialna” oznacza różne formy pracy afektywnej innej niż praca robotnika w przemyśle opisana przez Karola Marksa. Gdy całe nasze życie zamienia się w pracę, „pracę niematerialną”, opór staje się niemożliwy. Rozpoznanie przez artystów własnej sytuacji w kategoriach pracowniczych zaowocowało związaniem się wielu komisji operaistycznego związku



zawodowego Inicjatywa Pracownicza. Uzwiązkowanie sektora kultury umożliwia lepsze zrozumienie celów prowadzonych obecnie walk, mechanizmów wyzysku w kulturze, a przede wszystkim solidarne stawienie oporu. Ułatwia również cyrkulację walk, czyli międzybranżową wymianę doświadczeń. Narzędzia analizy wypracowane przez operaistów i postoperaistów pozwalają nam interpretować aktualne konflikty społeczne z klasowej, pracowniczej perspektywy.

Rafał Jakubowicz, artysta

PRAWO

Materia tak trudna, zawiła i skomplikowana, że mogą się nią zajmować wyłącznie prawnicy. Prawnicy z zasady kompletnie nie znają się na sztuce, choć niektórzy z nich mieli ambicje artystyczne, o których lubią wspominać podczas sądzenia artystów. Bardzo wąska grupa prawników deklaruje się jako kolekcjonerzy sztuki i podobno kilku z nich faktycznie jest w posiadaniu innych obiektów niż obrazy z końmi. W świecie sztuki jednak największym poważaniem cieszą się prawnicy deklarujący znajomość najbardziej tajemnej wiedzy,

czyli prawa autorskiego. Ta dziedzina prawa jest w pewien trudno wytłumaczalny sposób związana z tym, co wytwarzają artyści. Niektórzy historycy ustroju uważają jednak, że pierwotnym i podstawowym celem ustanowienia prawa autorskiego była i jest ochrona przed publicznym linczem grafomańskich programów kandydatów na dyrektorów instytucji sztuki.

Artyści są zmuszani przez instytucje do fanatycznej wiary w to, że każdy dokument przedkładany im do podpisu, który uzyskał aprobatę prawnika zatrudnionego przez instytucję, jest nieodwracalnie namaszczonej częstką nadprzyrodzonej mądrości. Mimo pewnych podejrzeń co do uczciwości pomniejszych funkcjonariuszy kultu prawa większość artystów nie ma wątpliwości, że prawo ostatecznie jest sprawiedliwe. Bardzo rzadko mają okazję się o tym przekonać, gdyż zwykle nie stać ich na pójście do sądu, żeby to sprawdzić. Dlatego z wielkim oddaniem protestowali w obronie niezależnego sądownictwa, mimo iż najwyższy z sądów bez cienia żenady w tym samym czasie ograniczał ich najbardziej elementarne prawa (wyrok w sprawie artystów wykonawców) oraz doszukiwał się artyzmu w tworzeniu polis ubezpieczeniowych.

Mikołaj Iwański, Akademia Sztuki w Szczecinie



PROTEST

„Zanim w polszczyźnie pojawiło się słowo «protest», posługiwano się terminem «protestacja», oznaczającym oświadczenie sądowe, z połączeniami «oświadczam się przed kim albo o prawa»”. „Oświadczenie składano jako wyraz sprzeciwu wobec stanu rzeczy; formalną odmowę zapłaty przez dłużnika sumy wymienionej na wekslu, czeku”. „«Protest», czyli «manifest» o nieakceptowaniu lub nieuiszczeniu należności wekslowej, w wekslach własnych nie był potrzebny, ale stawał się koniecznym w wekslach trassowanych”. „Zwyczajnie – sprzeciw”. „Manifest, inaczej protestacja, skarga, żałoba, jest oświadczeniem przed aktami woli naszej, albo ku zapobieżeniu szkody publicznej, albo ku zaskarżaniu już udziałanej”. „Urzędnik przyjmujący taki manifest lub protestację «był tylko zobowiązany rzecz po prostu zapisać, strzegąc się wyrazów obelżywych»”. „Protestowanie wiąże się w polskiej historii także z demokracją parlamentarną i instytucją *liberum veto*”. „Wypowiedziane na sejmie uroczyste: «nie pozwalam» lub w formie protestu w księgach kancelarii królewskiej albo najbliższego grodu,

niweczy skuteczność uchwały, choćby się za nią wszyscy inni postawili i cały senat oświadczył”, „Krzyknęli: nie pozwalam! uciekli na Pragę”. „Używane także w znaczeniu dokumentu poświadczającego, że dłużnik nie spłaca weksla w terminie”. A także „energiczny sprzeciw, ostre wystąpienie przeciw czemuś, co się uważa za niesłuszne; opozycja, przeciwstawienie się”. Czytamy: „Mnożące się coraz więcej wszelkiego rodzaju protestacje jednej tylko rzeczy dowodzą: bezsilności naszej. W ugruntowanej, rządnej społeczności protestacja jest rzadka, ale ogólna, silna i groźna. W społeczności rozprężonej, rozbitej, a do tego zajątrzonej, protestacja będzie częsta, ale indywidualna, niewczesna i słaba”. Także: „protestowali głośnym krzykiem, odezwały się głosy protestu”. Przykłady: 1.1 „Tym razem fala protestów zmusi rządy do przejścia od słów do czynów”; 1.2 „Protest w koszykówce – sytuacja, w której drużyna koszykarska nie zgadza się z wynikiem meczu wskutek błędnych decyzji sędziego lub innych wydarzeń podczas meczu”. (Zapozyczone ze źródeł z lat 1621–2017).

Arek Pasożyt, artysta

TEMAT NUMERU

PRZEPISYWANIE

Interesuje mnie przepisywanie historii. Interesuje mnie wpisana w sztukę ambiwalencja. Sądzę, że sztuka potrafi coś więcej, niż tylko opowiedzieć, jaka jest struktura rzeczywistości, powiedzieć, jakie są stawki w tej grze i jaka jest wypłata. Uważam, że sztuka ma szansę pozostać na preracjonalnym poziomie i tam dokonywać przepisywań historii, opowiadać historie w inny sposób. Pytano mnie o mój film *Spojrzenie* (*Glimpse*), oczekując ode mnie, że ja przy pomocy tego filmu staram się zrationalizować pewien stosunek Europejczyków do uchodźców. Zwłaszcza Europejczyków mieszkających w krajach niechętnych uchodźcom, jak Polska, Węgry, Czechy, Słowacja. Myśleli, że ja opowiem to w racjonalny sposób. Odpowiedziałem, że to nie jest moja rola. Moją rolą nie jest racjonalizacja. Moją rolą jest przepisanie i opisanie historii, ale pozostawienie tego na poziomie ambiwalentnym, na poziomie „wrzodu tuż przed”. Tak by to dalej gniło, aż zrobi ci się w jakiś sposób z tym wrzodem niewygodnie, żebyś przestał, jako widz, uważać to za sytuację normalną, żeby codzienność niechęci i nienawiści przestała być codziennością, którą akceptujesz, bo ona poprzez swoją codzienność się naturalizuje. Wydaje mi się, że artyści mają odpowiednie kompetencje do tworzenia takich bardzo ambiwalentnych sytuacji – są za to zresztą często krytykowani. Takie ambiwalentne przepisywanie jest dziś bardzo potrzebne. Mamy w tej chwili w Polsce do czynienia z dominacją rozumu wykluczającego, który tam, gdzie pojawia się coś ambiwalentnego, próbuje wprowadzić zgodność. Jest jakieś rozproszenie demokratyczne, ludzie wybierają sobie style życia albo modele rodziny inne niż rodzina nuklearna. Tymczasem rozum ekskluzywny wyłącza wszystkie inne modele rodziny i mówi: „Tylko rodzina nuklearna jest prawidłowa: chłopak i dziewczyna normalna rodzina”. Uważam, że sztuka jest czymś w rodzaju rozumu inkluzywnego, ale nie jest rozumem. Jest jakby zaprzeczeniem, odwrotnością tego, z czym mamy do czynienia w tej chwili w Polsce, w mainstreamie politycznym.

Artur Żmijewski, artysta

PRZESTRZEŃ

W muzealnym pudełku zachodzą procesy rozjaśniania i zaciemniania. Niepodzielnie królujący w XX wieku biały sześcian (*white cube*) stał się czarnym pudełkiem (*black box*): ze sterylnej przestrzeni, w której nic nie rozpraszało naszej relacji z materialnym dziełem sztuki, przemieściliśmy się do wyciemnionej, wyłożonej dźwiękoszczelną gąbką sali, w której nic nie zakłóca filmowej projekcji. Kiedy już nasze oczy przyzwyczyły się do ciemności (i pogodziiliśmy się z faktem, że zwrot kinematograficzny nie jest ostateczną formą ewolucji sztuki), znowu przyszedł czas na remont – usuwamy zasłony, krzesła z bankrutującego kina studyjnego

kupione na eBayu lądują w magazynie. I oto trafiamy do szarej strefy, to znaczy do szarego pudła (*grey box*), a może nawet, jak to zgrabnie nazywają trendsetterzy z MoMA, do Artystycznej Zatoki (*The Art Bay*). Oto miejsce, gdzie komfortowo możemy kontemplować zwrot performatywny w sztuce – duża otwarta przestrzeń, którą bez trudu zaadaptować można na potrzeby postinternetowej opery, sali warsztatowej dla choreografa eksperymentującego z grupą daltonistów albo nocnej imprezy z setem Fatimy Al Qadiri i Oneohtrix Point Never. Wszystko, co przyjdzie nam do głowy, łącznie z lądowaniem helikoptera. Zapomnijmy na chwilę o nieruchomych obiektach i szumie projektora 35 mm.

Tymczasem gdzieś w odległej galaktyce, czyli tuż za ścianą muzeum, znajdują się konstelacje innych przestrzeni dla sztuki. Innych, możliwych światów dla sztuki (*plausible artworlds*, Basekamp, 2008). Rolniczy eksperyment, program rezydencyjny przy ośrodku naukowym, czarny protest, kooperatywa spożywcza, klub LGBTQ, hotelowe lobby, kanały filmów AMSR, szklarnia, ośrodek dla uchodźców, płot odgradzający Obywateli RP od uczestników miesięcznicy smoleńskiej, obieg kryptowaluty, rekonstrukcja historyczna i tak dalej. Setki, a może tysiące innych habitatów. Oto przestrzenie postsztuki, czyli sztuki, która utraciła (a może nigdy ich nie miała) cechy szczególne (autorstwo, materialność, autonomię i tak dalej), pozwalające rozpoznać ją jako sztukę, wyłuskać ją z nieartystycznego tła.

Przestrzeń dla (post)sztuki stale się powiększa. Jak w eseju Jerzego Ludwińskiego o twórczości Włodzimierza Borowskiego sztuka toczy się niczym rozpędzona śniegowa kula po zboczach gór, zabierając kolejne elementy rzeczywistości. Jeśli po drodze ludzkości nie pochłonie inna kula – piekło nowego faszyzmu – świat stanie się jednym wielkim muzeum, wypełnionym przez sztukę w skali 1:1, mapą niedającą się odróżnić od terytorium.

Sebastian Cichocki, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

QUEER

O definicję słowa „queer” zapytałem publicystę katolickiego, Dawida Gospodarka: „W teologii, szczególnie na Zachodzie, także wśród nielicznych katolickich teologów, pojawiło się zainteresowanie zjawiskiem queer. Nawet w Polsce mieliśmy już jedną międzynarodową konferencję poświęconą queeroteologii. Queerowane są Biblia, dogmaty, historia Kościoła i sztuka chrześcijańska, jednak ze względu na metodologię raczej nie traktuje się tego poważnie. Wydaje się, że bazuje głównie na skojarzeniach, a wnioski są naciągane. Queerteologia jest warta uwagi, gdy korzysta z innych dziedzin, na przykład gdy posługując się narzędziami biblistyki, wykazuje, iż fragmenty biblijne wykorzystywane do argumentowania przeciw homoseksualizmowi

(takiemu, jaki znamy dziś) poza argumentem z tradycji («Kościół zawsze ich używał») najczęściej nie dotyczą omawianego problemu. Jednak stanowisko Kościoła katolickiego nie bazuje na pojedynczych cytatach, lecz na całej antropologii, a queerteologowie nie zajmują się tą kwestią”.

Daniel Rycharski, artysta

RYNEK

Rynek sztuki jest najbardziej polityczny, kiedy w nim nie uczestniczysz. Wtedy rzeczywiście okazuje się problematyczny i to niezależnie od tego, czy jesteś smętnym anarchistą z Poznania, czy smętnym malarzem z Łowicza. Tak już jest i właściwie nie ma się co dziwić, bo rynek sztuki to bardzo ciekawy model gospodarki rynkowej, gdzie niewidzialna ręka rynku pozdrawia cię zwykle środkowym palcem i akumuluje kapitał w innych rękach – najbogatszych artystów i galerzystów. My, bogaci galerzyści, oczywiście bardzo nad tym ubolewamy, ale właściwie nie wiemy, co z tym zrobić.

Z czasem, gdy nie mogę zasnąć, zastanawiam się, czy nie traktuję tego zbyt bezrefleksyjnie. Czy nie jest aby tak, że rynek wszystkich rządzi? Ale potem dochodzę do wniosku, że to co prawda dość atrakcyjna myśl i że znamy z zachodniej sceny artystycznej mnóstwo takich historii, ale właściwie nie da się ich tak łatwo adaptować na nasz krajowy grunt. Obecność na rynku to jednak skutek, a nie przyczyna sukcesu, i z grubsza rozkłada się to sprawiedliwie. Oczywiście wielka szkoda, bo chciałbym mieć więcej władzy.

Tak naprawdę dużo częściej niż o nierównościach i władzy myślę przed snem o zerach i innych cyfrach, dodaję je i odejmuję, przeliczam na różne waluty. I wydaje mi się, że nie tylko ja o tym myślę. Rynek sztuki alienuje.

Dawid Radziszewski, Galeria Dawid Radziszewski

SIEĆ

Mechanizm dystrybucji i wytwarzania emocji – klasycznych, jak radość, smutek czy strach, oraz niszowych, jak zażenowanie. Ważna, dynamiczna przestrzeń publiczna.

Co wywołuje emocje? Nie historie, lecz punkty: osobiste czy zawodowe triumfy, globalne katastrofy. Nic do nich nie prowadzi i nie wyprowadza. Nie ma zawiązania i rozwiązania akcji. Są tylko emopunkty.

Zapałnikami emocji są wirusy: posty, filmiki, tweety, foty, kolaże, które rozprzestrzeniają się w obrębie grodzonych osiedli – powszechnie nazywanych bańkami informacyjnymi – dla kobiet, mężczyzn, lewaków, prawaków.

Nikt nie potrafi zarządzać emocjami, choć są od tego specjaliści. Na emocjach można natomiast grać

i zarabiać. Ludzie z intuicją dotyczącą projektowania interfejsu i doświadczenia użytkownika tworzą służące temu platformy. Narzędzie, które pozwala im wydajnie działać, to algorytm. Jest już tak rozbudowany, że zaczął żyć własnym życiem. To ogromny budynek, do którego dokłada się już tylko cegiełki.

Platformy zastąpiły wcześniejszych nadawców i początkową bezpośredniość w sieci. Filtrują treści i nadają ramy emocjonalnemu ekosystemowi w swoich granicach. W interesie platform i/lub wirusów jest utrzymywanie różnych emocji na stale wysokim poziomie (w przeciwieństwie do preferowania jednych względem innych). Takie rozedrganie jednostek niecyfrowych pozwala wirusom dalej się rozprzestrzeniać przez przejście naszego najważniejszego zasobu: uwagi.

A jak wygląda sieć? Kiedyś wyglądała na dziką, ale była systemem; dziś jest dzika, pełna narośli i chwastów, a wygląda jak system.

Agnieszka Słodownik, Dwutygodnik.com

ŚWIAT SZTUKI

Art world staje się typową instytucją upadłą: zapominając o celu, koncentruje się zasadniczo na samoreprodukcji. Jego wersje posttotalitarne (w tym nasza) nie tyle rozwijają koniunkturę i pluralizm, co monopol redystrybucji idei sztuki współczesnej. Jego system promocji skutecznie zastępuje cenzurę. Powstaje samowystarczalne środowisko aktywistów pełniących nierzadko wymiennie funkcje „jedynego właściwego” odbiorcy, twórcy i eksperta. Wszyscy inni skazani są na bycie ignorantami lub wręcz „wrogami sztuki”. Doktrynalne schematy *art worldu* (kulturowy konstrukttywizm, polityczna poprawność, tak zwany przemysł Holocaustu, wybórcza, czyli uprzywilejowująca emancypacja i tak dalej) mają jakoby leczyć schematy społeczeństwa. Jedynym efektem tej „zaangażowanej re/edukacji” jest pełna samozadowolenia rutyna *art worldu*: bycie jednocześnie władzą i opozycją (artysta salonowy jako artysta niezależny). Deklarowane odrzucenie „minionych” wyznaczników sztuki (symboliczności, estetyczności i tak dalej) nie zamieniło sztuki w pole wolnej twórczości, lecz bezradności wobec dominujących metanarracji: rynku (sztuka jako towar i nowość), mass mediów (jako atrakcyjna anomalia), polityki (jako słuszna furia) i autopromocji ekspertów, których nie można zaskarżyć. I to one programują „aktualne i światowe ważności sztuki”. Skutkiem tego sztuka coraz częściej staje się alibi dla interesownej bezmyślności, a podstawową kompetencją kulturową okazuje się arogancja. Niezależna i wartościowa sztuka będzie niebawem powstawać nie w ramach *art worldu*, lecz wbrew niemu. Potrzeba jego de/strukturyzacji, dostosowania do płynnej różnorodności dzisiejszej sztuki. Rozwijajmy *arthome*!

Sławomir Marzec, ASP w Warszawie

TANIEC

Ci, którzy chcą postrzegać taniec jako ulotną, pełną gracji, niewinną aktywność w sferach wywyższonych, mają do tego prawo. Ale taniec to przede wszystkim wymagająca aktywność na ciałach, nigdy płciowo, rasowo nieobojętnych. Związki tańca i polityki są dwuznaczne, gdyż taniec jest nieodłącznie związany z ruchem formowania, modelowania, ucieleśnienia i tresowania podmiotów. Zawsze jest praktyką kontaktu, relacji i jakiegoś układu sił. Jest też niekończącym się eksperymentem na tym, co zmysłowe. Dlatego może być zarówno emancypacyjnym ruchem, jak również restrykcyjną i regulatywną praktyką na podmiocie. Zawsze między figuracją a mięsem.

Kiedy tańczę, czuję, że się staję, przepoczwarzam. Taniec jest dla mnie aktem mocy, rzeźbieniem obecności, intensyfikacją bycia, siłą jako taką.

Mój taniec nie wstydzi się złości i jest wizyjny.

Mój taniec jest czuciem, zachłannością doświadczenia, otwartym obiegiem zmiany. Jest potencjalnym ruchem oporu.

Marta Ziółek, choreografka

TEKST

W czerwcu 2014 roku (niepełna pół roku przed atakiem na redakcję „Charlie Hebdo”) na ścianach budynku w jednej z najmodniejszych dzielnic Paryża pojawił się napis „Liberté, Egalité, Beyoncé”. Sporządzony niechlujnie i na szybko, wprost idealnie ucieleśnił w przestrzeni publicznej kanon postironicznego, internetowego piśmiennictwa – permanentnego dryfu przez strumień tweetów, hashtagów i statusów na Facebooku. Podobnie jak współczesna sieć spleta język kodu html i kodów konsumpcji w hiperwizualny tekst o niskiej rozdzielczości, tak i wspomniany slogan z przestrzeni miejskiej nie stroni od kokieteryjnego mrugnienia okiem w stronę popkultury (obowiązkowo wzbogaconej o hasła rewolucji francuskiej). Pod płaszczykiem graffiti przynależy do produktów ubocznych naszej komunikacji online: zmontowanych nerwowym tikiem „kopiuj-wklej”, z emotikonami zamiast znaków interpunkcyjnych. Tak skompresowane narzędzia tekstowe potrafią stać się niebezpiecznym narzędziem w rękach populistycznych blogerów, którzy nadają kształt debacie politycznej przez nośne hasła postprawdy. Natomiast samym politykom memy, tweety i hashtagi oferują odejście od bezosobowych przemówień i składają obietnicę autentyczności. Zbudowani jesteśmy z kryptocytatów, odniesień i zrzutów ekranu, ale to nie my kolportujemy memy, to memy kolportują nas. Być może sami wykształciliśmy bezwarunkowy odruch memicznej wyobraźni – wewnętrznego copywritera, który konstruuje w myślach atrakcyjne, potencjalnie viralowe obrazy oparte na sytuacyjnym afekcie i błyskotliwej puencie.

Natalia Sielewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

TRADYCJA

Po 1989 roku najważniejsze było pytanie, do jakich tradycji mamy się odwoływać. W różnych wymiarach, także tradycji politycznych. Sporów o tradycje w pierwszej dekadzie III RP było więc dużo (*vide* wywołana przez Marię Janion dyskusja o dziedzictwie romantyzmu). Jednak to wybór tradycji politycznych w znacznej mierze określa inne wybory: cywilizacyjne i kulturowe, model państwa i społeczeństwa. Dzisiaj za to porzucenie dyskusji o naszych tradycjach politycznych płacimy. Powstała bowiem wyrwa, coraz brutalniej wypełniana przez jedną opcję polityczną z jej wizją bardzo silnie określonej tradycji, wykreślającej z polskości niezwykle istotne, wręcz konstytutywne dla niej wątki, jak umiejętność autorefleksji i krytycznego myślenia o osobie, własnej przeszłości i teraźniejszości. Tradycje, które – paradoksalnie – bywały trzonem prawicowej czy konserwatywnej myśli w Polsce.

Pytanie o tradycję, do której się odwołujemy, wiąże się z innym: o pamięć o przeszłości. Ta zaś, jak pisał przed laty David Lowenthal, „jest podstawą naszej tożsamości: wiedza o tym, czym byliśmy, potwierdza to, czym jesteśmy”. Tradycja więc mówi o nas dziś. Mówi też o wspólnocie. Więcej, w znacznej mierze to ona tę wspólnotę określa. Odwołania do określonych tradycji decydują, czy jest to wspólnota, w której jest miejsce na różne postawy, poglądy i style życia, czy też tworzy się wspólnota monolityczna, zamknięta. I to znaczenie dla tworzenia wspólnoty sprawia, że tradycja ma tak istotny polityczny potencjał. Tradycja ma bowiem zdolność legitymizującą, nadaje prawomocność władzy. Bywa narzędziem włączania do wspólnoty politycznej, ale też narzędziem wykluczania z tej wspólnoty.

Podobne funkcje tradycja pełni w kulturze, a sztuki wizualne nie stanowią wyjątku. Mimo nieustanych nawoływań do zerwań, przekroczeń, transgresji, odpowiednie zakorzenienie w tradycji legitymizuje jedną twórczość, inną zaś skazuje na marginalizację, a nawet na zepchnięcie w niebyt (choć, oczywiście, nie są to wyroki nieodwołalne). Kultura jest także jednym z narzędzi budowania wspólnoty. Nie udawajmy zatem, że nasze dzisiejsze spory o sztukę (i o instytucje jej służące) dzieją się całkowicie poza politycznym kontekstem. Nawet jeżeli dostrzeżenie tego faktu oznacza porzucenie bezpiecznej sfery (pozornej) apolityczności.

Piotr Kosiewski, „Tygodnik Powszechny”

WOLNOŚĆ

Wolność to jest moment, w którym na chwilę udaje się nam złapać równowagę między tym, co się powinno zrobić, tym, co możemy zrobić, tym, co chcemy zrobić, i tym, co robimy, bo ktoś nam za to zapłacił. Złapać równowagę między wyrzutami sumienia, obserwacją

stanu konta, bólem głowy, poczuciem misji, potrzebą realizacji fantazji seksualnych, miękkim przymusem chodzenia w dwóch jednakowych skarpetkach naraz, przyjemnością picia alkoholu w miejscu publicznym i policyjną pałą.

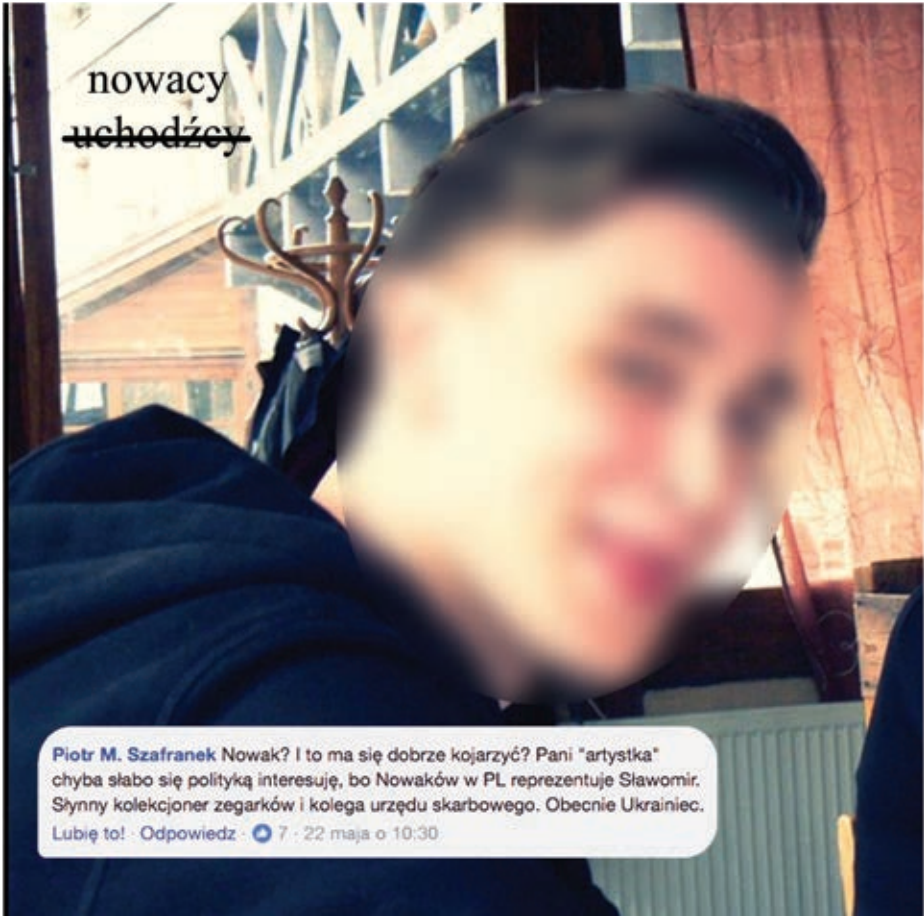
Ale wolność to jest też wynik procesu uwalniania. Uwalniania się od uprzedzeń, od głupoty. Wynik stopniowego otwierania oczu. Momenty, w których dogłębnie zdajemy sobie sprawę z tego, że ktoś naprawdę może nie lubić brokułów albo szpinaku, albo krewetek, albo serów pleśniowych, które od dziecka wyjadamy

w nocy z lodówki; albo że ktoś lubi kolor żółty, a my lubimy niebieski. To jest chwila po długiej kłótni, w której leciały drzazgi, broniliśmy się, mówiliśmy: „Przecież to normalne, zawsze tak było...”, „Jaki parytet, przecież parytet tu nie ma nic do rzeczy...”, „Przecież ja nigdy nie byłem rasistą”. A w pewnym momencie dociera do nas, że nie mamy racji, i mamy odwagę się do tego przyznać, i mówimy przepraszam.

Janek Simon, artysta



Piotr Berling Mnie nic nie zdziwi od kiedy słowo tolerancja w języku lewaków oznacza miłość, przyjaźń i otwartość
Lubię to! · Odpowiedz · 9 · 20 kwietnia o 21:47



Piotr M. Szafranek Nowak? I to ma się dobrze kojarzyć? Pani "artystka" chyba słabo się polityką interesuje, bo Nowaków w PL reprezentuje Sławomir. Słynny kolekcjoner zegarków i kolega urzędu skarbowego. Obecnie Ukrainiec.
Lubię to! · Odpowiedz · 7 · 22 maja o 10:30

ZAANGAŻOWANIE

Strategia twórcza oraz światopogląd dotyczący relacji między działalnością artystyczną a zjawiskami i procesami spoza pola sztuki. Jako światopogląd zakłada, że sztuka może pozytywnie oddziaływać na to, co pozaartystyczne, a jako strategia twórcza polega na wyborze takich działań, które pozwalają wyeliminować zjawiska oceniane jako negatywne, niesprawiedliwe czy niebezpieczne. Nie musi wiązać się z obowiązkiem czy przymusem odnoszącym się do innych artystów i artystek lub samej siebie, chociaż czasem oznacza również przekonanie o istnieniu pewnych powinności sztuki. Zaangażowanie najczęściej dotyczy problemów ludzi, ale tak być nie musi. Może koncentrować się na przykład na ochronie środowiska naturalnego czy prawach zwierząt.

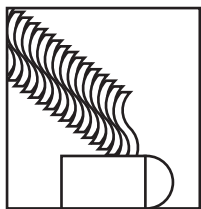
Historycznie rzecz biorąc, zaangażowanie ma swoje korzenie w romantycznym dowartościowaniu sfery estetycznej jako domeny sprawczości. Jacques Rancière uważa, że przekonanie o możliwości kształtowania ludzkiego świata przez działalność artystyczną jest obecne źródłowo w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* Fryderyka Schillera z 1795 roku. W szerszym kontekście społeczno-kulturowym wskazać można na cechy kultury europejskiej czyniące zaangażowanie

możliwym, a nawet pożądanym. Jest to przede wszystkim misyjny charakter chrześcijaństwa oraz zakorzenione w filozofii greckiej przekonanie o sile indywidualnej sprawczości i o możliwości celowego kształtowania świata, zwłaszcza świata ludzkiego. Nie oznacza to, że zaangażowanie nie może pojawić się gdzieś indziej, ale że w obrębie naszej formacji cywilizacyjnej ukształtowało się dzięki owym elementom.

Współcześnie zaangażowanie związane bywa z postawą awangardową, ale ściśle rzecz ujmując, jest ono raczej postawangardowe. Oryginalny projekt tak zwanej Wielkiej Awangardy z okresu międzywojennego zakładał zniesienie podziału na sztukę i zwykłe, codzienne życie. W takiej sytuacji nie można by już było mówić o oddziaływaniu sztuki na świat, bo zniknęłoby samo rozróżnienie na dwie oddzielne sfery. Zaangażowanie natomiast akceptuje ów podział i stara się pracować w jego obrębie. Nie jest więc rewolucyjne, ale reformistyczne.

Jan Sowa, Wolny Uniwersytet Warszawy





Teatrzyk egzystencji

TEKST: Karolina Plinta

Aktywność Dominiki Olszowy bardzo długo rozplątała się w działaniach kolektywnych, efemerycznych i wymykających się prostym gatunkowym definicjom. Jej rozproszona tożsamość artystyczna zaczęła jednak wyraziście krystalizować się w ciągu ostatniego roku – podczas performansu *Ego Trip*, pokazanego w lipcu tego roku w warszawskiej Zachęcie, artystka zaprosiła nas do podróży „po sobie”. Wypada zapytać, co to oznacza.

52 Letnie popołudnie raczej nie nastraja do poważnych rozważań o przemijaniu i egzystencji, ale tego dnia goście Zachęty musieli przestawić się na bardziej metafizyczne odczuwanie. Performans *Ego Trip* Dominiki Olszowy, którym zainaugurowano cykl *Lepsza ja*, pokazywany latem tego roku w Zachęcie, epatował melancholią aurą, jakby zaprzeczając akceleracjonistyczno-rozrywkowemu charakterowi tego projektu. Hasło „lepsza ja” było tu raczej rozumiane ironicznie, co sugerował już sam opis wydarzenia. „Podróż po mnie – teatrzyk zrealizowany we współpracy

z aktorką Dominiką Biernat zabierze cię w miejsca, które niekoniecznie chcesz odwiedzić. Spektakl-spacer po siedmiu wzgórzach naszej ludzkiej natury może okazać się niewygodny, ale jednocześnie zmusi cię do pozytywnej autorefleksji”, zachęcała artystka. Tych, którzy odważyli się na ten spacer wybrać, u samego wejścia do galerii witał czarny Opel Vectra. W środku siedziała aktorka zasłuchana w marsz żałobny Chopina; po dłuższej chwili jednak opuściła auto i udała się do galerii, gdzie czekały przygotowane wcześniej dziwne artefakty: kącik wypełniony

INTERPRETACJE



Dominika Olszowy, *Ego Trip*, 2017, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, fot. Bartosz Górka

sztucznymi skałami z czającą się między nimi srebrną peruką (w której wiły się niczym robaki niedopałki papierosów), olbrzymia filiżanka wypełniona kawą, zestaw do nocnego plażowania (parasol i kołdra), niewielka scena jakby wyjęta z dziecięcych akademii (szczególną uwagę zwracały prymitywne rysunki i obrazy zrobione z ziarenek kawy) czy wreszcie wielki, ludzkich rozmiarów żółty ser z dziurami. Każda z tych mikroaranżacji była tłem do kolejnych, następujących po sobie przedstawień, zapętlonych i odgrywanych po kilka razy. Tym, co łączyło wszystkie te działania, był ich liryczny i nadrealistyczny

towarzyszyli pojawiający się znienacka inni bohaterowie – tajemniczy kierowca poruszający się na niewielkim, czterokołowym wózku czy szurająca monotonnie odkurzaczem kobieta (w tych rolach wystąpiła sama Olszowy wraz ze swoim partnerem, artystą Tomaszem Mrozem). Spektakl symbolicznie kończył się, gdy aktorka docierała do sera, na którego widok wydawała z siebie stłumiony okrzyk, po czym wybiegała z galerii tylnymi drzwiami – po to tylko jednak, by szybko do niej wrócić i zacząć cały cykl od nowa. Jeśli więc *Ego Trip* było spacerem, to nie kończył się on dojściem do celu, konkretnego wniosku czy puentą.



Dominika Olszowy, *Ego Trip*, 2017, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, fot. Bartosz Górka

54 charakter. Jedna z najciekawszych scen tego „teatrzyku”, jak go nazwała Olszowy, rozegrała się w filiżance kawy – aktorka, która weszła do niej po uprzednim założeniu kaloszy, zaprezentowała publiczności ranę na przedramieniu i zaczęła polewać ją octem, za każdym razem cicho sycząc. Wydaje się, że ten dziwny, oniryczno-intuicyjny obraz odwołuje się do emocji i wspomnień ukrytych głęboko w nieświadomości, które czasem przypominają o sobie w formie zagadkowych snów. Temat snu i wspomnień sennych powracał także często w monologach aktorki, której

Z *Ego Trip* widz mógł wynieść poczucie niedopowiedzenia i tajemnicy, ale także sporego zaskoczenia. Dzięki temu „teatrzykowi” mogliśmy bowiem poznać Olszowy od zupełnie innej, bardzo interesującej strony (i w tym sensie hasło „lepszaja” nie jest bezzasadne). Wcześniej jej nazwisko pojawiało się z reguły w kontekście działań zespołowych – Olszowy znana jest więc jako współtwórczyni rapowego duetu Cipedrapskud (z Marią Tobołą, w latach 2013–2015), założycielka efemerycznej Galerii Sandra i członkini motorynkowego gangu Horsefuckers. Jej aktywność

INTERPRETACJE

zespołowa została nawet w tym roku przypomniana na wystawie *Przyjaźni moc* w lokalu_30, na której zostały pokazane artefakty związane z historią jej przyjaźni z Tobołą, a także film dokumentujący pierwszą, ugruntowującą ich przyjaźń akcję, czyli wygłupy na plenerze w Łupkach (*Kolonia karna (g)Łupki*, 2010). Wystawa przygotowana przez Tomka Pawłowskiego zestawiała Cipedrapskud z innymi kobiecymi grupami artystycznymi – tercetem Threesome oraz duetami Sędzia Główny i Virgin\$ deLuxe Edition. Było to porównanie o tyle wartościowe, że wydobywało z mroków niepamięci działania poszczególnych boha-

W przypadku Toboły i Olszowy oraz dziewczyn z duetu Virgin\$ deLuxe Edition (Ada Karczmarczyk i Aneta Ptak) była to sztuka tworzona w kontrze do akademickich standardów, ale także wynikająca z chęci kontestacji społecznie akceptowanych lub lansowanych przez rynek wzorców kobiecości.

Dominująca na wystawie *Przyjaźni moc* figura artystki tricksterki była interesująca także dlatego, że jak do tej pory o „tricksterach” pisało się najwięcej w kontekście sztuki uprawianej przez mężczyzn. Kategoria zenady w sztuce była w końcu sztandarowym hasłem artystów z kręgu Kultury Zrzuty, a przede



Dominika Olszowy, *Ego Trip*, 2017, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, fot. Bartosz Górka

terek wystawy (na przykład Virgin\$ deLuxe Edition w akcie autocenzury skasowały z sieci dokumentację swoich akcji), budowało bardzo wyrazistą narrację na temat nowej sztuki feministycznej w Polsce po 2007 roku i było próbą wpisania jej w kontekst historyczny. W tym przypadku duet Sędzia Główny odegrał więc rolę duchowych matek i choć może nie pionierek, to ważnych postaci na mapie „żenującej sztuki kobiet”. Żenującej – czyli takiej, która z założenia nie chce być sztuką powszechnie określaną jako dobra, co w zależności od kontekstu może mieć różne znaczenie.

wszystkim grupy Łódź Kaliska, której działania miewają seksistowski charakter. Podobnie inni mistrzowie gatunku – choćby członkowie Grupy Azorro, a szczególnie Oskar Dawicki – to silne męskie figury, pielęgnujące poświęcone sobie i swoim (męskim) mistrzom mity. Z perspektywy krytyki feministycznej powielanie tego typu strategii przez artystki może rodzić pewne wątpliwości; stają się zaś szczególnie wyraziste w przypadku wspólnej działalności Toboły i Olszowy, których łobuzerskie i zaczepne kreacje odsyłały do sztuki artystów z kręgu tak

Teatrzyk egzystencji

Dominika Olszowy, *Wanda Wanton*, kadr z wideo, 2015, dzięki uprzejmości artystki



Dominika Olszowy / Cezary Poniatoński, *True Romance*, 2017, widok wystawy, dzięki uprzejmości Żony Sztuki Aktualnej w Szczecinie



Piosenki zespołu Cipedrapskuad wyróżnia zdecydowany, feministyczny przekaz, zawierający elementy krytyki polskiej kultury, odwołania do języka i realiów klasy niższej.

zwanego Penerstwa i środowiska skupionego wokół poznańskiej Pracowni Audiosfery (UAP), z której zresztą obie artystki się wywodzą. Piosenki zespołu Cipedrapskuad wyróżnia zdecydowany, feministyczny przekaz, zawierający elementy krytyki polskiej kultury, odwołania do języka i realiów klasy niższej. Także z dzisiejszej perspektywy są one ciągle aktualnym manifestem politycznym. „Macie gały czerwone i pały spocone/ Co ty białe, białe, białe i czerwone/ Orle ptaku ponad ptaki osraj męskie tępe sraki” – śpiewały Olszowy i Toboła w piosence *Krewkurew*.

Z tych względów postać Olszowy do tej pory mogła kojarzyć się głównie z figurą łobuziary i tricksterki, a wątki z tym związane pojawiały się także w indywidualnych pracach artystki, jak choćby w *Wandzie Wanton* (2010/2015), podejmującej kwestię wandalizmu i stojących za nim anarchistycznych motywacji. W najnowszych działaniach artystki te wątki wydają się jednak mniej istotne. Pierwsze jaskółki artystycznej transformacji można było zaobserwować przy okazji wystawy *True Romance* w Zonie Sztuki Aktualnej (maj–czerwiec 2017, kurator: Romuald Demidenko), na której Olszowy występowała razem z Cezarym Poniatońskim. Efektem współpracy malarza i performerki było przekształcenie podziemnej galerii w romantyczną grotę: ściany galerii pokryte zostały murem Poniatońskiego, który gdzieś tam był podświetlany przez sztuczne świece i uzupełniony prymitywnymi rysunkami Olszowy wykonanymi wata na tablicach korkowych. Na środku galerii zainstalowano z kolei staromodny narożnik kuchenny w typie „Napoleon Bis”, z ukrytą fontanną w środku, latarenką ustawioną z boku i kamyczkami rozsypanymi na blacie stołu. Ich znaczenie zostało ujawnione dopiero podczas finisażu, który miał być uświetniony spotkaniem z Olszowy. Ci jednak, którzy na spotkanie zdecydowali się przyjść, stanęli oko w oko nie z samą artystką, ale z kobietą pełniącą rolę medium, której ustami „przemawiała” Olszowy. W trakcie seansu





Galeria Sandra, festiwal performansu na tzw. patelni w Warszawie, fot. Barbara Kaja Kaniewska

Teatralna strategia Olszowy, zabawa rekwizytami i współpraca z aktorami stoi w radykalnej kontrze do tradycji klasycznego performance artu, który zawsze odnosił się z nieufnością do teatru i kładł duży nacisk na autentyczność działania artystycznego.

medium udało się także połączyć z duszą Cezarego Poniatowskiego, co było możliwe dzięki magicznemu działaniu kamieni. Ostatnią częścią performansu była pieśń wykonana przez medium w odosobnieniu.

Przy porównywaniu *Ego Trip* i wystawy *True Romance* narzuca się ich kilka podobieństw: wykorzystanie przestrzeni galerii nie tyle do stworzenia wystawy, co wykreowanie w niej scenografii, będącej tłem do działań wynajętych aktorów, wcielających się w rolę Olszowy-performerki, a także generalne zainteresowanie tematyką zjawisk paranormalnych i sennych wizji. Teatralna strategia Olszowy, zabawa rekwizytami i współpraca z aktorami stoi w radykalnej kontrze do tradycji klasycznego performance artu, który zawsze odnosił się z nieufnością do teatru i kładł duży nacisk na autentyczność działania artystycznego. Performerzy nigdy nie byli więc aktorami, a tym bardziej aktorów nie mogli wynajmować, tak jak i używane przez nich przedmioty nie były rekwizytami. Jakkolwiek zabrzmi to paradoksalnie, obecnie taka metoda działania staje się coraz popularniejsza w awangardowych kręgach teatralnych (co Tomasz Plata określa mianem postteatru), podczas gdy w sztukach wizualnych można dostrzec trend odwrotny, tak więc artyści – tacy jak Paulina Ołowska, Ulla von Brandenburg, Douglas Gordon i Jesse Darling czy jeszcze z naszego podwórka Karolina Breguła – ochoczo zabierają się do form scenicznych, czy to czerpiąc inspiracje z tradycji teatru antycznego, czy z musicalu. Teatralna propozycja Olszowy wpisuje się więc w szerszy trend i dobrze jest brać słowa artystki na serio – jej performansy są teatrykami, celowo kiczowatymi i naiwnymi. Wydaje się to o tyle istotne, że ona sama ma dość duże doświadczenie teatralne – jeszcze w szkole średniej zaczęła współpracować z gorzowskim Teatrem Kreatury, a następnie, po przeprowadzce do Poznania, z Teatrem Strefa Ciszy. Jako aktorka i animatorka przepracowała łącznie około 15 lat (czyli właściwie więcej niż jako artystka wizualna), a do dzisiaj współpracuje z teatrami jako scenografka – ostatnią scenografię wykonała w tym roku do spektaklu *Dziewczynki*, reżyserowanego przez Małgorzatę Wdowik w Teatrze Studio.

Zastanawiając się nad teatralnym doświadczeniem Olszowy, warto wziąć pod uwagę specyfikę takich teatrów jak Kreatury czy Strefa Ciszy – są to bowiem teatry offowe, specjalizujące się w działalności plenerowo-interwencyjnej. Przy Teatrze Kreatury

od 2001 roku działa grupa happeningowa Wesołe Miasteczko, wykonująca akcje uliczne komentujące absurd życia w Gorzowie; podobny charakter mają przedstawienia Teatru Strefa Ciszy, który w swoich początkach odwoływał się do tradycji zabaw karnawałowych i stawiał na interakcję z widzami. W tym kontekście zrozumiałe stają się ludyczne inspiracje Olszowy, jej zainteresowanie polską biedaestetyką i kulturą podwórkową, którą można było zauważyć w piosenkach Cipedrapskwa, ale także w takich pracach jak *Fontanna obfitości* (2016) – fontannie skonstruowanej z tanich torebek włożonych jedna w drugą. Nie dziwi także to, że mając tak duże doświadczenie i nawyk pracy w grupie, Olszowy również jako artystka wizualna starała się animować inne grupy lub środowiska. Jedną z takich inicjatyw była Galeria Sandra, otwarta w 2008 roku. Sandra, której nazwa nawiązuje do małych, prywatnych przedsiębiorstw, dziedziczących nazwy po właścicielach (U Jędrusia, Pawełek, Salon Fryzjerski Anna, Sandra Manicure i tak dalej), jest bardziej inicjatywą niż miejscem, nie ma stałego adresu i funkcjonuje od czasu do czasu. Jak do tej pory w ramach tego projektu odbyło się pięć wydarzeń, podczas których Olszowy współpracowała ze swoimi przyjaciółmi, a w szczególności koleżankami artystkami. Spośród tych wydarzeń na uwagę zasługuje zorganizowany przez Sandrę festiwal performance, który odbył się 16 stycznia 2015 roku w Warszawie na placu przy stacji metra Centrum. Festiwal na tak zwanej patelni idealnie oddawał ducha Sandry i same preferencje artystyczne Olszowy, która z działalności w teatrach offowych wyniosła głębokie przekonanie o tym, że sztuka powinna być blisko życia i ludzi. Zamiast więc wystawiać się w oficjalnych i elitarnych instytucjach artystycznych, Sandra prezentowała sztukę na ruchliwym placu, jednym z ulubionych miejsc spotkań warszawiaków, gdzie kwitnie nielegalny handel i folklor miejski. Akcje przygotowane przez artystów współpracujących z Sandrą miały się wpisać w tę sytuację i estetycznie nawiązać do charakteru miejsca. Ada Karczmarczyk, przebrana za śnieżnego bałwana, nacierała ludzi na rozgrzewkę, Gosia Nierodzińska częstowała przechodniów monetami (bynajmniej nie czekoladowymi), Michał Huszcza zapraszał chętnych na wycieczkę śladami Człowieka z Przyszłości, Maria Toboła, niczym uliczna sztukmistrzyni, puszczała bąki i próbowała je podpalić (a Maria Kozłowska stała obok z butelką wody na wypadek, gdyby trzeba było



Dominika Olszowy, *Laurka dla Ossowieckiego*, kadr z wideo, 2012, dzięki uprzejmości artystki

ugasić palące się majtki). Z kolei Dominika Olszowy, razem ze swoim chłopakiem Tomaszem Mrozem, odegrała scenę pracy w malarskim atelier, jakby wziętą z filmu Paula McCarthy’ego *The Painter*: ona była modelką, podczas pozowania kompulsywnie skubiącą słonecznik, on malarzem, oboje zaś występowali w strojach ciasteczkowych ludzików. Efektem ich wspólnego performansu pod tytułem *Akt piernika ze słonecznikiem* był obraz przedstawiający odbyt, który został później przechwycony przez przypadkowego przechodnia.

Ludyczny charakter festiwalu na patelni, z artystami przebranymi w prześmiewcze kostiumy i zapraszającymi przechodniów do interakcji, atmosferą może nieco przypominać spektakle legendarnego The Bread and Puppet Theatre. Jego założyciel, Peter Schumann, zawsze dystansował się od sztuki awangardowej jako zbyt elitarnej i przez to mijającej się ze swoją społeczną misją. Aby zbliżyć się do ludzi i przemówić do nich bardziej zrozumiałym językiem, The Bread and Puppet Theatre odwoływał się do tradycji teatrów lalkowych, i to właśnie lalki były bohaterami krytycznych, a nawet moralizujących przedstawień teatru. W teatrzykach inicjowanych przez Olszowy takiego jasno nakreślonego, politycznego przesłania już

Polska nowa ludowość, która może się wyrażać w anarchizujących gestach lub materiałach luksusopodobnych, w obiektywie Dominiki Olszowy łączy się też z zabobonną, pogańską duchowością.

nie ma, została za to sympatia dla estetyk wypieranych przez główne nurty awangardy czy zainteresowanie kulturą popularną – co samo w sobie jest jednak pewnym gestem politycznym.

Fascynacja kulturą popularną jest też kluczem do zrozumienia drugiego istotnego wątku w nowych pracach Olszowy, czyli motywów transowych i onirycznych. Polska nowa ludowość, która może się wyrażać w anarchizujących gestach lub materiałach luksusopodobnych, w obiektywie Dominiki Olszowy łączy się też z zabobonną, pogańską duchowością. Społeczności

kultywujące dawne słowiańskie wierzenia co prawda występują we współczesnej Polsce rzadko, ale wiara w zjawiska paranormalne, jasnowidztwo, cudowne działanie różnych talizmanów, przedmiotów czy minerałów, wreszcie popularność religii wschodnich – jest dosyć duża. Co ciekawe, ten sytuujący się na obrzeżach Kościoła katolickiego spirytualizm może mieć też silne konotacje nacjonalistyczne. W jednej ze swoich wczesnych prac, *Laurce dla Ossowieckiego* (2012), Olszowy postanowiła wcielić się w rolę tajemniczego, uduchowionego medium, które na tle kosmicznych pejzaży i lewitujących magicznych kamieni przepowiada przyszłość Polski. Co znaczące, wszystkie te przepowiednie – w których przewijają się wątki mesjanistyczne i zapewnienia, że Polska przetrwa każdy kryzys, w jakim potencjalnie może pogrążyć się świat i Europa – były autentyczne i zostały odnalezione przez artystkę w internecie i prasie.

Jeśli w *Laurce dla Ossowieckiego* spirytualizm łączył się z komentarzem politycznym w bardzo sugestywny i humorystyczny sposób, to nowsze prace Olszowy nie operują już tak jednoznaczną retoryką, zyskują za to większy egzystencjalny ciężar. W animacji *Dzieńdobry*, zaprezentowanej na indywidualnej wystawie artystki w gorzowskim Miejskim Ośrodku Sztuki (*Sześćdziesiąt sześć czterysta*, wrzesień–październik 2017), widz zostaje skonfrontowany z melancholijnymi obrazami ze świata korporacji i reklamy: widzimy tu samotne kreskówkowe postaci błakające się po pustych

biurach, anonimowego yuppie trzymającego wielki kubek z kawą, znane wszystkim zdjęcie zielonych kubków kawy Tchibo, w których dla odmiany bawią się szkielety i pływają tęczówki, kawowe pejzaże z fruwającymi nietoperzami, oko, w którym zamiast tęczówki wiruje kawa, i wreszcie filiżankę kawy, w której wiruje tęczówka... Temu wszystkiemu towarzyszą melancholijna muzyka fortepianowa i odgłosy płaczu, przerywane hip-hopowymi wstawkami i wizualizacjami płasających tancerek erotycznych. Ikonoografia tej nostalgicznej, choć niepozabawionej czarnego humoru animacji odsyła do wizualnych upodobań artystów z kręgu sztuki postinternetowej, jednak w przeciwieństwie do strategii takich kolektywów jak DIS prace Olszowy wydają się bardziej humanistyczne i poetyckie – koncentrują się na jednostce, jej fantazjach, smutkach, urojeniach i słabościach, w czym akurat mogą przypominać niektóre realizacje Amalii Ulman. Tak lubiany przez Olszowy motyw kawy pojawił się jeszcze podczas performansu – w starej kawiarence galerii artystka urządziła kącik wróżbiarski, w którym goście mogli wróżyc sobie z kawowych fusów. Dla Olszowy kawa to więc nie tylko symbol (smutnej) nowoczesności, ale także swojego rodzaju napój tajemny, którego łyk może nas wprowadzić w inne, nieznane obszary świadomości. Podobne właściwości mają także kamienie, traktowane jak przedmioty mocy, pojawiające się natrętnie w różnych realizacjach artystki.

Dominika Olszowy, *Dzieńdobry*, kadr z wideo, 2017, dzięki uprzejmości artystki





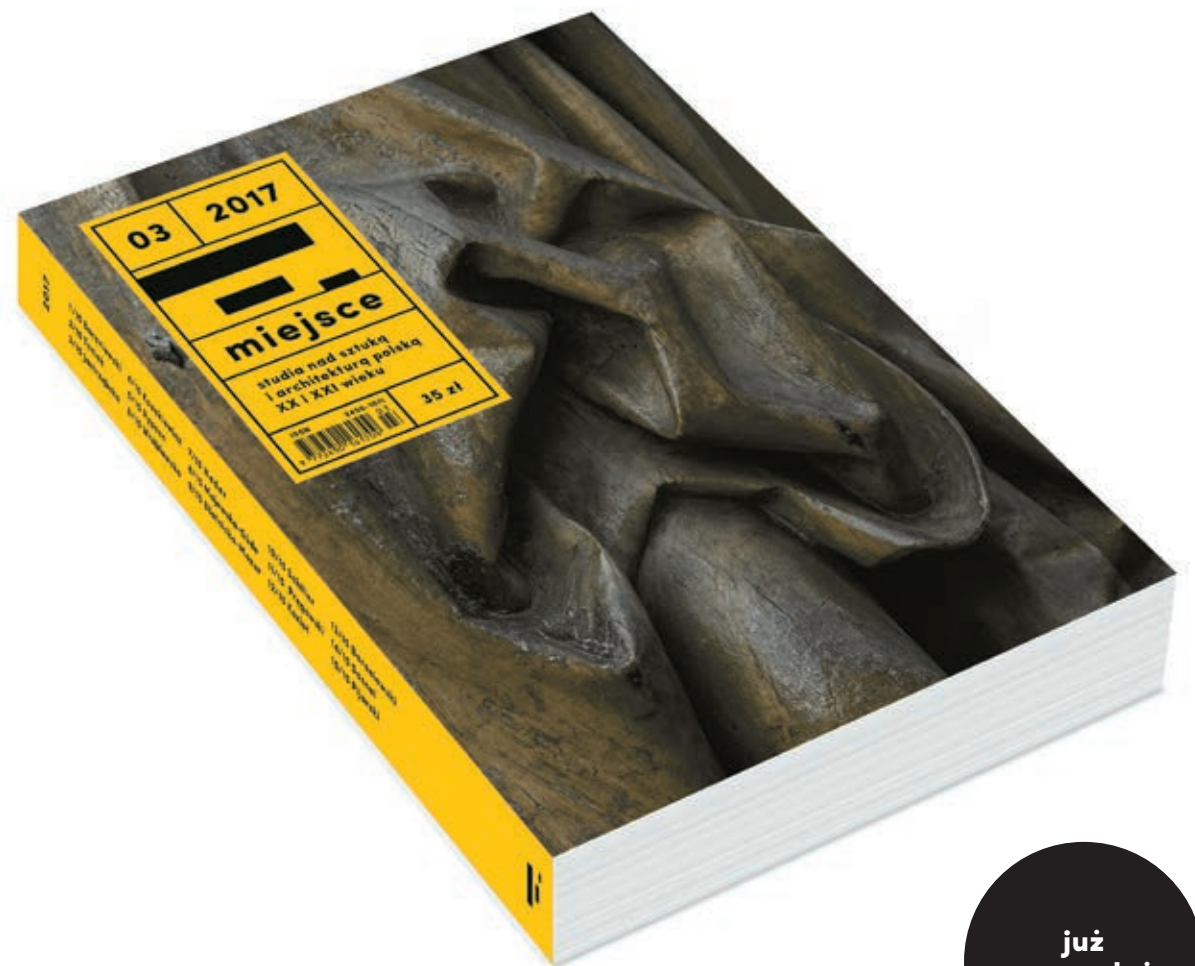
Dominika Olszowy, *Dzieńdobry*, kadr z wideo,
2017, dzięki uprzejmości artystki



Galeria Sandra, *Horsefuckers M.C.*, 2015, dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, fot. Bartosz Górka

Patrząc na ewolucję artystyczną Dominiki Olszowy, trudno nie dostrzec pewnej ironii kryjącej się za tym procesem. Artystka, która jeszcze kilka lat temu uprawiała sztukę o wyraźnie krytycznym charakterze, wraz z nadejściem „dobrej zmiany” i podniesieniem politycznej temperatury w kraju zaczęła się wyciszać i, jak sama przyznała, skupia się teraz na sobie – jakby w geście wyparcia, a trochę na skutek zdystansowania się wobec wyczuwalnej środowiskowej presji na działania dosłownie odnoszące się do społeczno-politycznych realiów. Ulice polskich miast stają się więc areną dla kolejnych demonstracji, ale dla samej Olszowy czas kolektywów i kolaboracji na razie minął. Każda gra zespołowa w końcu męczy, podobnie jak działalność non profit, którą praktykowała choćby w Galerii Sandra. Jeden z ostatnich projektów Sandry, czyli gang Horsefuckers Moped Club, był właśnie popiwoństwem z idei niezależności, która wcześniej przyświecała galerii. Stworzony za pieniądze instytucji, na potrzebę prezentacji w PKO Project Room (2015, CSW

Zamek Ujazdowski, kurator: Stach Szablowski), gang dysponował tylko lichymi motorynkami, a w swoim godle miał białego lwa cierpiącego na zespół Downa, był więc raczej parodią gangu. Symboliczny moment wjazdu „artystów niepokornych” do instytucji być może nie kończył definitywnie działalności Sandry, można go jednak potraktować jako jedną z zapowiedzi zmian, których efekty widzimy już teraz. Zmianie poetyki prac Olszowy towarzyszy przy tym także ewolucja procesu twórczego. „Kiedyś tworzyłam prace, które były skończonymi pomysłami, miały puentę i można było je traktować jako osobne realizacje. To, co robię teraz, jest raczej procesem, bez zarysowanego wyrażenia początku i końca”, przyznaje artystka. Jeśli jednak ten proces ma owocować takimi realizacjami jak *Ego Trip*, pozostaje mieć nadzieję, że jego koniec nie nastąpi szybko.



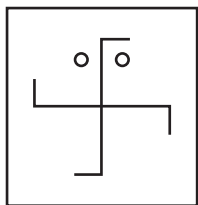
już
w sprzedaży

miejsce studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku

rocznik naukowy
Wydziału Zarządzania
Kulturą Wizualną
Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie

www.miejsce.asp.waw.pl





Naziści, prawdziwi naziści

TEKST: Adam Mazur

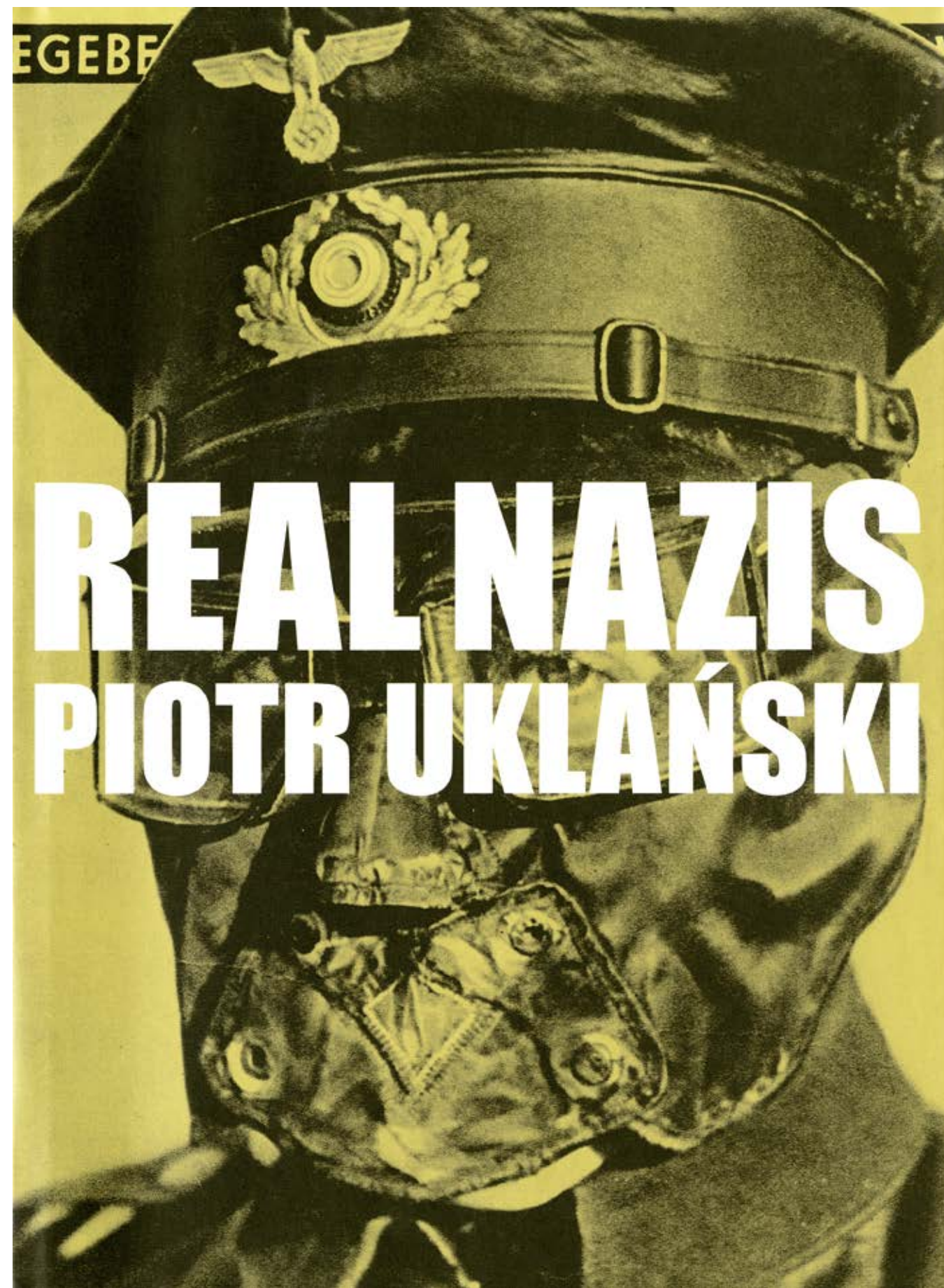
Real Nazis Piotra Uklańskiego jest nie tyle kontynuacją wcześniejszej książki *Nazis*, co raczej jej lustrzanym odbiciem. Fikcja i prawda, spektakl i rzeczywistość, filmowe role i życiowe wybory, *The Nazis* i *Real Nazis* przeglądają się w tej nietypowej fabularnej, choć opartej na faktach historycznych, produkcji.

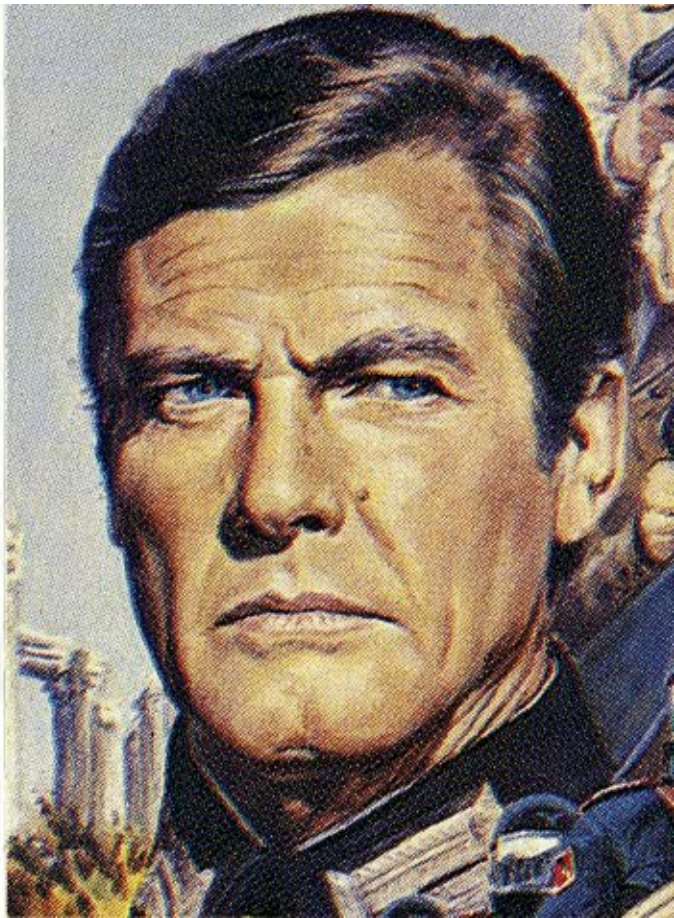
„Hans Johst, poeta, dramaturg i ideowy nazista powiedział kiedyś, że gdy słyszy słowo «kultura», sięga po broń. Za każdym razem, gdy słyszę słowo «nazista», myślę o Stefanie Grzelaku, więźniu SS-Arbeitslager Frierichshafen, moim dziadku”. Słowa Piotra Uklańskiego otwierające opublikowaną przy okazji documenta 14 książkę pod tytułem *Real Nazis* (2017) pozwalają zrozumieć zainteresowanie artysty historią i ikonografią III Rzeszy. Nie tłumaczą jednak

fascynacji, jaką budzą książki fotograficzne Uklańskiego wydane w odstepie niemal dwóch dekad w kolekcjonerskiej edycji szwajcarskiego wydawcy Patricka Freya.

Zanim jesienią 2000 roku w warszawskiej Zachęcie *Nazistów* zaatakował szablą Daniel Olbrychski, tym samym dokonując symbolicznej kanonizacji dzieła i artysty, cykl fotografii był ekspozowany w londyńskiej The Photographer's Gallery oraz w berlińskim Kunstwerke. Wystawa pozbawiona była katalogu, zamiast którego

Piotr Uklański,
Real Nazis, 2017,
dzięki uprzejmości
artysty i Edition
Patrick Frey





Piotr Ukleński, *The Nazis*, 1999, dzięki uprzejmości artysty i Edition Patrick Frey. Malcolm McDowell w filmie *Przeprawa* (*The Passage*), reż. J. Lee Thompson, 1978, United Artists

Roger Moore w filmie *Ucieczka na Atenę* (*Escape to Athena*), reż. George P. Cosmatos, 1979, ITC Entertainment

pochodzących z odległych epok powojennej kinematografii, o niezwykle rozpiętości zarówno pod względem charakterystyki gatunkowej, jak i poziomu artystycznego (zarówno reżyserii, jak i gry aktorskiej). Wspólnym mianownikiem jest przynależność filmów do kinematografii zachodniej, przede wszystkim produkcji amerykańskich, w mniejszym stopniu europejskich (głównie niemieckich, włoskich, hiszpańskich, francuskich). Pojawiają się też produkcje jugosłowiańskie jak portret Branka Plesa z filmu *Bomba u 10 i 10*. Ciekawy wyjątek stanowią polscy aktorzy: obecny na dwóch zdjęciach wcielający się w rolę Hansa Klossa Stanisław Mikulski oraz Jan Englert i Krzysztof Kiersznowski grający w filmie *Złoto dezertów*. Daniel Olbrychski, który stał się częścią *Nazistów*, obecny jest w kadrze z filmu Claude’a Leloucha *Jedni i drudzy* (*Les Uns et les Autres*). Rezygnacja Ukleńskiego z filmów radzieckich oraz symboliczna obecność krajów obozu socjalistycznego, o Azji, Afryce czy Ameryce Południowej nie wspominając, pozwala skoncentrować uwagę widza na przedstawieniach hollywoodzkich. Innymi słowy, *The Nazis* to plejada aktorów od Anthony’ego Hopkinsa, Dennisa Hoppera, Telly’ego Savalasa, Rogera Moore’a po Marlona Brando i Jeana-Paula Belmonda, Clinta Eastwoda, Alpha Fiennesa, Gregory’ego Pecka, Christiana

The Nazis nie pretendują do miana typologii. To raczej swoisty atlas, dość luźny, przypominający amatorskie kolekcje zbiorów, na tyle nasyceny przykładami, by reprezentować przejawiające się w popularnych produkcjach filmowych nazistowskie imaginarium.

Piotr Ukleński, *The Nazis*, 1999, dzięki uprzejmości artysty i Edition Patrick Frey. Peter Cushing (po lewej) w filmie *Die Standarte*, reż. Ottokar Runze, 1977



publiczność i krytyka otrzymała do dyspozycji książkę fotograficzną w twardej, czarnej, matowej oprawie z czerwoną wyklejką w poręcznym formacie 18,8 × 25,3 cm. Umieszczony na drukowanej na błyszczącym papierze obwolutie portret ubranego w mundur Luftwaffe mężczyzny na czerwonym tle przysłonięty jest wydrukowanymi w kolorze białym wielkimi literami wyśrodkowanym tekstem „PIOTR UKLAŃSKI” i w kolejnym wierszu odpowiednio „THE NAZIS”. Czwarta strona okładki jest czarna i zawiera wydrukowany czcionką znacznie mniejszą od tytułu tekst „Edition Patrick Frey”. Zawartość publikacji to ni mniej, ni więcej portrety nazistów. Jednak wybrane przez Piotra Ukleńskiego i ułożone w całość przez tegoż wraz z Hanną Williamson-Koller zdjęcia nie przedstawiają historycznych postaci, lecz aktorów wcielających się w filmowe role nazistów. Czytelnik szybko się o tym przekonuje, kartkując wydrukowaną na błyszczącym papierze książkę, na którą składają się różnorodne materiały wizualne, kadry z filmów, barwne i czarno-białe fotosy, komiksowe rysunki, przeфотографowane plakaty i foldery promocyjne (gdzieniegdzie pojawiają się również fragmenty napisów informujących o tytule, producencie, tożsamości aktorów...), a nawet zdjęcia wykonane, jak sugeruje ich niedoskonała forma, wprost

z telewizora lub ekranu, na którym oglądany był film. Rytm wyznaczają drukowane na spad na pojedynczych stronach zdjęcia aktorów. Rozkładówki co kilka stron zmieniają układ i jedna ze stron pozostaje pusta – biała, czerwona lub czarna (jedna jest nawet żółta). Ten prosty zabieg graficzny daje oddech podczas lektury, ale też zwiększa ekspresję plastyczną całości. *The Nazis* to w przeważającej mierze portrety, ale zdarzają się także sceny rodzajowe (choćby obowiązkowe nazistowskie pozdrowienie „Heil Hitler”). Wybrani przez Piotra Ukleńskiego naziści to wyłącznie mężczyźni. Z dwoma czarnoskórymi wyjątkami wszyscy są rasy białej. Kobiety pojawiają się sporadycznie i jeśli już, to w roli młodych i seksualnie atrakcyjnych bohaterek drugiego planu. Elementem różnicującym zebrany materiał są również pojawiające się w tle elementy ikonografii III Rzeszy w postaci swastyk i nazistowskich orłów oraz rozmaite rodzaje umundurowania (z przewagą formacji SS) i stopni wojskowych filmowych nazistów. Z pewnością *The Nazis* nie pretendują do miana typologii. To raczej swoisty atlas, dość luźny, przypominający amatorskie kolekcje zbiorów, na tyle nasyceny przykładami, by reprezentować przejawiające się w popularnych produkcjach filmowych nazistowskie imaginarium. Piotr Ukleński wybiera bohaterów filmów



Piotr Ukleński, *The Nazis*, 1999, dzięki uprzejmości artysty i Édition Patrick Frey, Gabriele Carrara w filmie *SS Girls*, reż. Jordan B. Matthews, 1976, Dar Cinematografica

Zapytany o powód przekroczenia objętości *The Nazis* i większego nasycenia książki *Real Nazis* ilustracjami, artysta odpowiada bez wahania: „Prawdziwych nazistów było więcej niż aktorów”.



Joseph Beuys (1921–1986), Bordschütze and Funker, c. 1942

154



Walter Melzer (1894–1961), General der Infanterie
Photograph by Walter Frentz

155

Bale’a, Klausa Kinskiego, Roberta Redforda... Przy czym niektórych filmowych nazistów Uklański wciąga do książki więcej niż raz (Brando, Mikulski). Atlas Uklańskiego sprawia podwójną przyjemność entuzjastom kina, którzy z łatwością rozpoznają historyczne kreacje ulubionych gwiazd, zachodząc w głowę, skąd artysta wziął zdjęcia mniej popularnych produkcji. Wydaje się, że *The Nazis* zachęcają do tego rodzaju typowej dla koneserów lektury przerzuceniem podpisów na ostatnie osiem stron książki. Dopiero odnajdując odpowiedni numer ilustracji, czytelnik może sprawdzić imię i nazwisko aktora, reżysera, tytuł i rok powstania filmu oraz jego producenta. Przy czym autor nie podaje imion i nazwisk filmowych bohaterów (jest Jan Englert, a nie Major Jeremi). Warto zaznaczyć, że numery ilustracji wydrukowane są na zdjęciach tylko wtedy, gdy nie ingerują za bardzo w obraz. Sprawia to, że

czasem trzeba przekartkować kilka stron, by zidentyfikować numer i – dalej – tożsamość aktora, tytuł filmu. Różnicę między „Nazistami” (*The Nazis*) i „Prawdziwymi nazistami” (*Real Nazis*) widać gołym okiem. Mimo identycznego formatu obu książek oraz zbliżonego składu (za design sequelu odpowiada również Hanna Williamson-Koller) wydana w 2017 roku publikacja jest grubsza i cięższa, co spowodowane jest większą liczbą stron (271 stron i 250 ilustracji wobec 256 stron i 164 ilustracji w pierwotnej wersji). Zapytany o powód przekroczenia objętości *The Nazis* i większego nasycenia książki *Real Nazis* ilustracjami, artysta bez wahania odpowiada: „Prawdziwych nazistów było więcej niż aktorów”. Na wagę i objętość wpływ ma również wybór matowego papieru o nieco większej gramaturze. Podobnie jak środek matowa jest również monochromatyczna, wpadająca w złoto obwoluta

Piotr Uklański, *Real Nazis*, 2017, dzięki uprzejmości artysty i Edition Patrick Frey. (Po lewej) Joseph Beuys (1921–1986), Bordschütze i Funker [strzelec i telegrafista], ok. 1942, (po prawej) Walter Melzer (1894–1961), General der Infanterie [generał piechoty], fot. Walter Frentz

z portretem mężczyzny wyłaniającym się spod białego napisu „PIOTR UKLAŃSKI” i „REAL NAZIS” w kolejnym wierszu. Okładki obu książek łączy tył obwoluty, na którym widnieje wydrukowany na czarnym tle biały tekst „Edition Patrick Frey No. 252”. W *Real Nazis* Piotr Uklański zdecydował się umieścić odautorski wstęp (w *The Nazis* nie było żadnego komentarza, tylko podpisy). Opublikowany po angielsku tekst ma osobisty charakter – artysta wspomina swojego dziadka – a zarazem polityczny. W kolejnych akapitach mowa jest o wygranych przez prawicę wyborach w USA, w Polsce i na Węgrzech, a także pojawia się pozostawione bez rozwinięcia sformułowanie o zagrożeniu „demokratycznym faszyzmem”. Dalej autor pisze o wojennej historii produkcji kolorowych materiałów fotograficznych Agfa w odniesieniu do przymusowej pracy więźniów Dachau. Wspomina o poleceniu Adolfa Hitlera,

by fotografować w kolorze czołowych nazistów, co miało służyć podkreśleniu zwyczajnego charakteru nazistowskich bohaterów wojennych i działaczy partyjnych. Pod koniec pojawia się nawiązanie do procesu Adolfa Eichmanna i szoku wywołanego faktem, że oblicze zbrodniarza okazało się tak przeciętne. Warto przytoczyć ostatnie zdanie wstępu, które brzmi niczym *memento* dla wszystkich rozpoczynających lekturę *Real Nazis*: „There is no truth in representation”. Brak spektakularnie lakierowanego papieru, patetyczny wstęp podkreślają wagę sytuacji, w której się znaleźliśmy. Podobną rolę pełni wprowadzenie w *Real Nazis* wizualnej narracji, która była nieobecna w operującym luźnym, synchronicznym zbiorem ikon *The Nazis*. Uklański zaczyna brutalnie od fotoreporterskiego zdjęcia francuskiej więźniarki ogolonej na tyso ze swastyką namalowaną na czole i policzku oraz znakiem SS na drugim policzku. Pod zdjęciem umieszczony jest podpis wskazujący na miejsce i rok – Francja, 1944. Kolejna fotografia przedstawia malowanie swastyk na plecach niemieckich więźniów, tym razem w Polsce w 1945 roku. Dopiero dalej pojawiają się portrety „prawdziwych nazistów”. Każdy portret podpisany jest na dole strony, pod zdjęciem, czarno na białym identyfikując nie tylko tożsamość osoby (o ile bohater nie jest anonimowy), ale także informując o datach życia, śmierci, stopniu wojskowym lub pełnionej funkcji w aparacie władzy III Rzeszy. Uklański zadał sobie trud, by zawrzeć także informację o autorze przedstawienia (obrazu, rysunku, grafiki lub zdjęcia), jeśli tylko jest znany. *Real Nazis* to przede wszystkim wyższy rangą oficerowie Wehrmachtu oraz formacji SS, choć są wśród nich również oficjele ze szczytów władzy III Rzeszy. Znaleźli się tu więc Paul Joseph Goebbels, Fritz Todt, Otto Skorzeny, Albert Speer, Hermann Göring, Heinrich Himmler, a także wspomniany wcześniej, ubrany w odświętny mundur i daleki od wizerunku zwyczajnego obywatela Adolf Otto Eichmann. Wybór upożewanych dostojników i generalicji akcentuje do pewnego stopnia filmową jakość, magię oficerskiego munduru i magnetyzm faszyzmu rozumianego jako splendor i kariera (niejako przecząc tezie o banalności zła). Ten dwuznaczny urok kolekcji „wyróżniających się” nazistów przewrotnie podkreśla kilka zdjęć schwytanych zbrodniarzy wykonanych w więzieniach alianckich w trakcie oczekiwania na proces lub podczas niego. Uwagę przykuwają twarze artystów w różny sposób

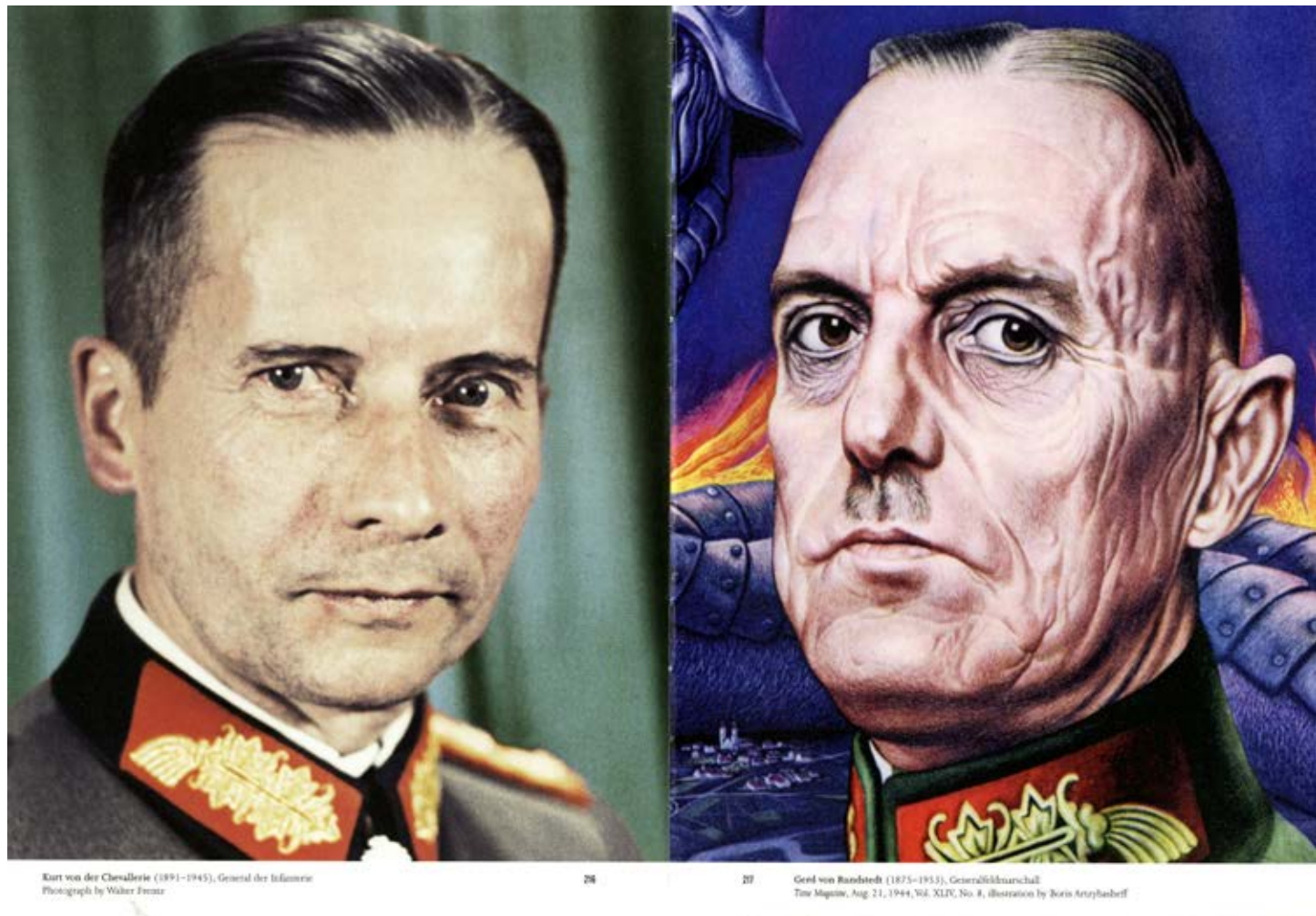
uwikłanych w totalitaryzm – Leni Riefenstahl oraz Josepha Beuysa. Zbiór urozmaica także włączenie zdjęć anonimowych nazistów wykonanych przez Augusta Sandera, wybitnego fotografa, którego rodzina represjonowana była przez reżim. Do zdominowanej przez mężczyzn kolekcji Uklański zdecydował się dołączyć fotografie nazistek, które – oprócz wspomnianej więźniarki ze wstępu oraz Leni Riefenstahl – reprezentują strażniczki z Bergen-Belsen i Auschwitz. Książkę rytmizują pozostawione co jakiś czas pojedyncze białe strony, a dynamizują z kolei motywy graficzne i scenki rodzajowe przedstawiające zmagania armii hitlerowskiej na Ukrainie, w Norwegii, Chorwacji, Libii... Co ciekawe, Uklański włączył do książki portrety żołnierzy armii kolaborujących z III Rzeszą i oddziałów wspierających SS z Chorwacji, Belgii, a nawet Rosji (Kozacy). Nieco romantyczny, propagandowy charakter obrazów przerywających potok oficjalnych portretów wynika z użycia przez artystę materiału z epoki, pochodzącego głównie z magazynu „Die Wehrmacht”, jak

Real Nazis to przede wszystkim wyżsi rangą oficerowie Wehrmachtu oraz formacji SS, choć również oficjele ze szczytów władzy III Rzeszy. Wybór upozowanych dostojników i generalicji akcentuje do pewnego stopnia filmową jakość, magię oficerskiego munduru i magnetyzm faszyzmu rozumianego jako splendor i kariera (niejako przecząc tezie o banalności zła).

i – w mniejszym stopniu – „Signal” oraz „Der Adler”. Sielankowy charakter fotografii Uklański rozbija pod koniec, umieszczając na stronie 223 wykonane przez Sowieców czarno-białe zdjęcie powieszonego Friedricha Jeckelna. Tuż obok widzimy okładkę z amerykańskiego „Time’a” przedstawiającą Reinharda Heydricha na tle wisielczych sznurów. To zapowiedź kończącej narrację *Real Nazis* sekwencji „ukaranych” faszystów. Chodzi o zdjęcie mężczyzny trzymającego napis: „Ja byłem katem Polaków” obok okładki „Time’a” z 7 maja 1945 roku, z przekreśloną na czerwono głową Adolfa Hitlera. Za nimi zaś pojawia się rozkładówka z zachodem słońca i krzyżami z hełmami na pustyni libijskiej...

Umieszczenie na wstępie otwarcie antyfaszystowskiej deklaracji, do tego bardzo osobistej w tonie, jak i ramowanie zbioru obrazami zasłużonej kary sprawia, że *Real Nazis* nie są lekturą tak skandalicznie frywolną i niejednoznaczną jak poświęceni filmowemu spektaklowi *The Nazis*. Odsuwając na dalszy plan dyskusję, czy etyczne i dopuszczalne od strony prawnej (propagowanie nazizmu) byłoby wydanie pozbawionej komentarza kolekcji zdjęć „prawdziwych nazistów”, warto zauważyć pozorną niespójność towarzyszących obrazom podpisów. Uklański stosuje klucz, według którego nazisści podpisani są z imienia i nazwiska (jeśli znana jest tożsamość), i pseudonimu (jeśli źródła historyczne taki potwierdzają). Wszyscy mają wyszczególniony stopień wojskowy lub pełnioną funkcję. W tym drugim wypadku wraz ze stosowanym przez Niemców przypisaniem do miejsca wykonywania funkcji, dla przykładu Hildegard Lohbauer opisana jest jako Arbeitsdienstführerin w Birkenau. Autorowi zdarzają się drobne niekonsekwencje, jak w wypadku opisu jednego z największych zbrodniarzy nazistowskich Josefa Mengele, który pozbawiony jest przydomka („Anioł Śmierci”) i stopnia. Z kolei Aribert „Dr Death” Heim przedstawiony jest wraz z pseudonimem jako SS-Hauptsturmführer. Przy czym w obu wypadkach brak obozowych afiliacji (odpowiednio Auschwitz-Birkenau i Mauthausen), co jest o tyle znaczące, że w tych konkretnych miejscach znani byli pod swoimi mrocznymi pseudonimami.

Zestawienie i porównanie *The Nazis* i *Real Nazis* nieuchronnie prowadzi każdego bibliofila do oceny i faworyzowania jednej lub drugiej książki. Nawet jeśli książki nie były planowane przez Piotra Uklańskiego jako dyptyk, należy podkreślić wartość dodaną, jaką stwarza potraktowanie publikacji jako dwutomowej całości. Przy czym, wzięwszy pod uwagę wszystkie podobieństwa i różnice, drugi tom jest nie tyle kontynuacją pierwszego, co raczej jego lustrzanym odbiciem. Fikcja i prawda, spektakl i rzeczywistość, filmowe role i życiowe wybory, *The Nazis* i *Real Nazis* przeglądają się w tej nietypowej fabularnej, choć opartej na faktach historycznych, produkcji. Porównanie choćby do pewnego stopnia „filmowej” biografii SS-Obersturmbannführera Ottona Skorzenego z „prawdziwą” rolą Kapitänleutnanta Jürgena Prochnowa w *Okręcie* (*Das Boot*) Wolfganga Petersena okazuje się pułapką. Książki Uklańskiego dowodzą czegoś więcej niż tego, że fikcja uwodzi, fałszuje i przesłania rzeczywistość („Nie ma prawdy w przedstawieniu”). Dopiero zestawienie obu książek pozwala dostrzec problem fabularyzacji doświadczenia zbrodni będącego sednem nazizmu. Innymi słowy, jesteśmy już w stanie wyobrazić sobie film lub serial będący adaptacją pamiętników Skorzenego, lecz trudno zaakceptować widmo nakręcenia filmu fabularyzującego historię i opisującego nazistowską „karierę” Mengelego czy Heima. Gdyby opuścić nieco natarczywą, antyfaszystowską ramę, książka *Real Nazis* mogłaby posłużyć za rodzaj *moodboardu* dla takiego filmu. Inna sprawa, że dopiero po zestawieniu obu publikacji w pełnej okazałości widzimy kicz totalitaryzmu. Jest w tym coś z sądów Hermanna Brocha



Piotr Uklański, *Real Nazis*, 2017, dzięki uprzejmości artysty i Edition Patrick Frey. (Po lewej) Kurt von der Chevallerie (1891–1945), General der Infanterie [generał piechoty], fot. Walter Frentz, (po prawej) Gerd von Rundstedt (1875–1953), Generalfeldmarschall [feldmarszałek], „Time Magazine”, 21 sierpnia 1944, t. XLIV, nr 8, il. Boris Artzybasheff

Dopiero zestawienie *The Nazis* i *Real Nazis* pozwala dostrzec problem fabularyzacji doświadczenia zbrodni będącego sednem nazizmu.

o związku etycznej i estetycznej deprawacji prowadzącej do radykalnego zła.

Właściwie każda wystawa i każdy „projekt” Piotra Uklańskiego kończy się unikatową publikacją. Przeglądając pozycję z edycji Patricka Freya, można dojść do wniosku, że artysta odwraca typową dla instytucji sztuki regułę, sprawiając, że to nie książka towarzyszy wystawie, lecz wystawa książce. Dopiero publikacja pozwala na spokojne studiowanie, refleksję i dowolny wybór kontekstu lektury. W jednej z rozmów Uklański zapytany o *The Nazis* wspomina własną fascynację pustką obrazu; pustką, można dodać, którą łatwiej wypełnić czytelnikowi niż galeryjnemu widzowi. Książki

artystyczne mają również tę zaletę, że nie tylko nie wymagają odwiedzin w publicznej galerii ani tym bardziej zakupu dość drogiej pracy do kolekcji własnej, lecz dostępne w umiarkowanej cenie, po nabyciu już zawsze są na wyciągnięcie ręki. Po 20 latach od wydania egzemplarz *The Nazis* w dobrym stanie można dostać na rynku wtórnym już za 250-300 dolarów. Wydany przy okazji documenta 14 sequel kosztuje 52 euro. Daje to w sumie półtora dolara za filmowego i kilka eurocentów za prawdziwego nazistę.





Miasto szczęścia OFF-Biennale Budapest

TEKST: Jakub Gawkowski

Pierwsza edycja OFF-Biennale jako odpowiedź na politykę kulturalną rządów Viktora Orbána została powszechnie uznana za sukces. Jednak wraz z drugą edycją biennale przed imprezą pojawiają się nowe wyzwania, problematyczny staje się także sam jej profil.

78 OFF-Biennale opiera się na samoorganizacji i dobrowolnej, głównie nieodpłatnej, pracy. Nie ma tu wystawy głównej, wielkich instytucji, zawrotnego budżetu czy międzynarodowych gwiazd. Jest przemyślana koncepcja i szeroka reprezentacja artystów z regionu, od studentów drugiego roku po klasyków neoawangardy. To jedno z najciekawszych wydarzeń artystycznych Europy Środkowej, ale nie ze względu na samą sztukę. Choć w drugiej edycji biennale chodzić ma przede wszystkim o prezentowane wystawy, główną atrakcją i podstawą jego sukcesu nadal pozostaje sam pomysł, oparty na niezależności od struktur państwowych i ciągłym poszukiwaniu adekwatnej formuły. Chociaż w rzeczywistości nie wszystko okazuje się tak spójne jak w oświadczeniach organizatorów, to skromne i rozprzestrzenione w mieście biennale jest propozycją z pewnością odświeżającą. Tym bardziej, że mijający rok pełen był tak gargantuicznych imprez, jak podwójne documenta czy Biennale w Wenecji.



OFF-Biennale Budapest, *Gladdeness Demo*, 2017, fot. OFF-Biennale Budapest Archive / Zsolt Balázs

Choć w drugiej edycji biennale chodzić ma przede wszystkim o prezentowane wystawy, główną atrakcją i podstawą jego sukcesu nadal pozostaje sam pomysł, oparty na niezależności od struktur państwowych i ciągłym poszukiwaniu adekwatnej dla siebie formuły.

W tym celu w 2015 roku w Budapeszcie powstała Gaudiopolis – dziecinna republika, w której podjęto próbę zbudowania wspólnoty, w której każdy może wyrazić swoje zdanie i być słyszany. W tym celu w 2015 roku w Budapeszcie powstała Gaudiopolis – dziecinna republika, w której podjęto próbę zbudowania wspólnoty, w której każdy może wyrazić swoje zdanie i być słyszany.

Pierwszą edycję OFF-Biennale zorganizowano w 2015 roku. Było ono protestem przeciwko zmianom w instytucjach kultury wprowadzanych przez rząd Viktora Orbána oraz próbą zaktywizowania niewspółpracujących dotychczas ze sobą aktorów niezależnego świata sztuki. Wydarzenie okazało się sukcesem, wszyscy w równym stopniu byli pod jego wrażeniem i przecierali oczy ze zdziwienia. W wystawach zorganizowanych w 100 miejscach wzięło udział ponad 350 artystów z 22 krajów, odwiedziło je zaś 35 tys. osób. Dla niektórych spektakularny sukces był jednorazowym cudem, dla innych dowodem, że warto działać dalej, nawet bez pomocy państwa, a nawet wbrew niemu.

Wydarzenie było próbą zaistnienia w profesjonalnej sieci sztuki inaczej niż przez wielkie instytucje, w których zasiadali już przychylni władzy, konserwatywni historycy sztuki. Pierwsza edycja była protestem, oświadczeniem i pokazem środowiskowej solidarności. Biennale było również chwytem marketingowym: wykorzystanie tej formuły miało wzbudzić zainteresowanie publiczności, a wyjątkowość całego przedsięwzięcia zapewniła uwagę i widzialność w międzynarodowej prasie. Samo to jednak drugi raz by się nie sprawdziło. Tym razem, poza polityczną manifestacją, impreza jest bardziej zbiorem konkretnych, przemysłanych wystaw, zamkniętych ramą głównego tematu: *Gaudiopolis*, *Miasta Szczęścia*, oraz kuratorskiego cyklu *Hide and Seek*.

Zespół kuratorski tegorocznej edycji tworzą Nikolett Erőss, Róna Kopeckzy, Hajnalka Somogyi, Eszter Szakács, Borbála Szalai i Katalin Székely. Wszyscy zgodnie podkreślają bardziej świadomą pracę nad tegoroczną koncepcją. Pierwsza edycja była wynikiem przeprowadzonego drogą towarzyską open calla: znajomi znajomych zgadzali się udostępnić swoje prace. Tym razem odbyło się to oficjalnie. Inną istotną ewolucją jest fakt, że dysponując większym budżetem, można było zamówić i zlecić realizację niektórych prac na biennale, wspomagając tych węgierskich artystów, którzy nie mogą liczyć na środki z państwowych instytucji.

Co właściwie znaczy „OFF” i deklarowana po trochu niezależność? Jak tłumaczy Somogyi, liczy się wolność myślenia i artystycznej koncepcji. Sponsorzy i partnerzy biennale to fundacje i organizacje, które trudno czasem nazwać niezależnymi: są wśród nich wielkie banki, ale i na przykład Instytut Polski w Budapeszcie (wspierający, o ironio, wystawę *Towarzystwo Szubrawców* Slavs and Tatars). Jednak organizatorzy podkreślają, że żaden z partnerów nie mógł wpływać na kształt wystaw. Głównym partnerem tegorocznej edycji jest GfZK – Galeria Sztuki Współczesnej w Lipsku. Oprócz środków finansowych współpraca zaowocuje także prezentacją wystaw z cyklu *Hide and Seek* w Niemczech.

Hasło tegorocznej edycji, *Gaudiopolis*, to nazwa dziecięcej republiki funkcjonującej w Budapeszcie w latach 1945–1950, powołanej przez luterańskiego pastora Gábora Sztéhle. Sztéhlo podczas wojny ratował żydowskie dzieci przed śmiercią, a po jej zakończeniu w 1945 roku stworzył w zniszczonym wojną mieście dom dziecka. Schronienie w nim znaleźć mogły dzieci niezależnie od narodowości i przynależności klasowej. Sierociniec szybko się rozrastał, więc zajmowano sąsiednie budynki, tworząc Gaudiopolis – dziecięcą republikę, w której małe dzieci nie tylko się uczyły, ale także pracowali i sami, w demokratyczny sposób, decy-

Dla niektórych spektakularny sukces pierwszego OFF-Biennale był jednorazowym cudem, dla innych dowodem, że warto działać dalej, nawet bez pomocy państwa, a nawet wbrew niemu.

dowali o kształcie swojej społeczności. Jedną z wystaw: *Somewhere in Europe* przedstawia historyczne tło kuratorskiej narracji tegorocznej edycji. W dość tradycyjny sposób opowiada ona o dziecięcej republice za pomocą archiwaliów, filmów czy książek. Wzbogacono ją także o elementy współczesne, będące efektem warsztatów przeprowadzonych przez grupę Architecture Uncomfortable. Nawiązując do etosu pracy mieszkańców Gaudiopolis, młodzi dorośli z różnych warstw społecznych nawiązywali współpracę, tworząc z drewna, ziemi

i tekstyliów efektowne meble o niejasnym charakterze: stół ze splekaną ziemią zamiast blatu i designerskie, drewniane krzesła.

Wystawa eksponowana jest w eleganckim, zadaszonym atrium domu wybudowanego w 1910 roku przez żydowskiego przemysłowca Goldbergera, w której dziś mieści się Open Society Archives. OSA to naukowo-kulturalna instytucja sprawująca pieczę nad archiwami Radia Wolna Europa i dokumentami z okresu zimnej wojny. Funkcjonujące od połowy lat 90. archiwum to część założonego i finansowanego przez George’a Sorosa Central European University, którego dalsze istnienie w Budapeszcie stało się na początku tego roku pod znakiem zapytania. Nagonka rządu Orbana i wprowadzone zmiany w prawie mają na celu zniszczenie wpływów popierającego pomoc dla uchodźców miliardera oraz paraliż instytucji będących poza kontrolą Fidesz. Krążąc po Budapeszcie od wystawy do wystawy, co rusz można natknąć się na propagandowe plakaty ze złowieszczym uśmiechniętym Sorosem. To ogromna propagandowa kampania rządu węgierskiego, która pod pretekstem narodowych konsultacji „demaskuje” plan ocalałego z Zagłady filantropa, rzekomo polegający na zalaniu Europy uchodźcami. Chociaż OFF-Biennale nie padło ofiarą tak zmasowanej akcji (bo przecież kogo obchodzi sztuka

współczesna?), ocena wydarzenia z punktu widzenia władz nie budzi wątpliwości: reprezentuje ono wrogię zewnętrzne siły. Zgodnie z prawem organizatorzy w materiałach promocyjnych musieli umieścić informacje o pochodzącym z zagranicy finansowaniu.

Odwołanie się do Gaudiopolis osadzić można w szerszym kontekście szukania korzeni i budowania historycznej narracji innej niż ta proponowana przez polityków stojących u władzy. Gdy historia staje się obiektem politycznych manipulacji i kontrowersji, równocześnie obserwujemy poszukiwanie w niej płomyków nadziei i pozytywnych punktów odniesienia. Kiedy w polskim pawilonie na Biennale w Wenecji wystawiany jest projekt Sharon Lockhart inspirowany metodami pedagogicznymi Janusza Korczaka, kuratorzy OFF-Biennale odpowiedzi na ból człłki współczesności szukają w utopijnej dziecięcej republice Gábora Sztéhli. Historia Korczaka przypomina jest zresztą na wystawie w OSA jako jeden z kontekstów Gaudiopolis, obok kolonii Gorkiego, filmu *Boys Town* czy obrazów reprezentantów działającej w latach powojennych tak zwanej Szkoły Europejskiej.

Gaudiopolis nabiera dodatkowego znaczenia w kontekście przeprowadzonej przez rząd Fidesz reformy edukacji w duchu chrześcijańsko-patriotycznym, która doprowadziła do znaczącego obniżenia poziomu

Marian Reismann, *Dom dziecka prowadzony przez Gábora Sztéhle*, 1946, ze zbiorów Muzeum Luterńskiego w Budapeszcie, dzięki uprzejmości OFF-Biennale Budapest





Ádám Kokesch, *Untitled*, instalacja (detal), 2017, widok wystawy
People Players, Három Holló, fot. OFF-Biennale Budapest
 Archive / Boglárka Zellei

nauczania i odebrała nauczycielom prawo do wyboru podręczników. Większość pracujących przy wystawach osób, tak jak tysiące Węgrów, albo właśnie posłało swoje dzieci do szkoły, albo będzie musiało zrobić to w niedalekiej przyszłości. Przywołująca postać Sztehli wystawa wyrasta z potrzeby szukania moralnych wzorów i modeli budowania wspólnoty. Dodaje otuchy i namawia do spojrzenia na Węgry szerzej aniżeli jedynie przez pryzmat obecnej polityki. Odniesienie do wydarzeń sprzed ponad pół wieku nie jest w tegorocznej edycji wyjątkiem: opowieści snute przez zebrane na biennale wystawy sięgają dużo dalej niż przejęcie władzy przez Fidesz w 2004 roku.

Do, wydawałoby się odległych wydarzeń, które jednak do dziś kształtują zbiorową wyobraźnię, nawiązuje niewielka wystawa *Petit Trianon*. Zorganizowana przez Chimera Project Space, oszczędna ekspozycja z pracami między innymi Nikity Kadana czy Nagy Csilli, odpowiada na pytanie o to, jakie znaczenie dla artystów młodego i średniego pokolenia mają traktat wersalski i wytyczone w jego następstwie granice państwowe. Istotnym tematem jest przede wszystkim utracona, ukochana Transylwania Węgrów.

Transylwanię oraz inne fundamenty narodowej tożsamości poddaje analizie w swoich fenomenalnych pracach KissPál Szabolcs, urodzony w Rumunii Węgier. Wystawa jego twórczości w budynku Fundacji Historii Politycznej, tuż obok węgierskiego parlamentu, to jeden z najciekawszych punktów biennale. Artysta za pomocą dwóch filmów i kolekcji obiektów dokonuje wiwisekcji nacjonalistycznych mitów, rozpalających od lat 20. ubiegłego wieku zbiorową wyobraźnię. Przywołuje kult mitycznego ptaka Turula, historię transatlantyckiego lotu „Sprawiedliwość dla Węgier”, który miał zwrócić uwagę świata na niesprawiedliwość traktatu wersalskiego czy fenomen pseudonauki szukającej antycznych korzeni swojego dumnego narodu.

Do nieco nowszej historii odwołuje się duet Little Warsaw. Na wystawie *Rebels* w byłym archiwum mikrofilmów artyści przywołują historię strajku przeprowadzonego przez studentów Akademii Sztuk Pięknych w czasach transformacji. Przygotowany przez Little Warsaw komiks opowiada o wydarzeniach 1990 roku, kiedy przyszli artyści (wśród nich między innymi Attila Csörgő) opowiedzieli się przeciwko skostniałej kadrze profesorskiej. Postulowali, by ich miejsca zajęli twórcy z kręgu neoawangardy: László Beke, Ákos Birkás i György Jovánovics. Sprzeciw wobec komunistycznej struktury akademii był również próbą stworzenia demokratycznej instytucji i okazją do zadania istotnych pytań o miejsce edukacji w nowej, wolnorynkowej rzeczywistości.

Tematy pozostałych wystaw oscylują wokół kilku wątków, niezwykle popularnych w świecie sztuki: ważne dla kuratorów są pojęcia demokracji, edukacji i wolności, a także relacji pracy i czasu wolnego. Organizatorzy nie wartościują wydarzeń skupionych pod marką biennale, ale wskazać można kilka wystaw wysuwających się na pierwszy plan. Są wśród nich *City Theater* oraz *People Players*. Pierwsza składa się z dokumentacji historycznych performansów z Europy Środkowej i odwołuje się do artystycznych praktyk odzyskiwania przestrzeni publicznej.

People Players wychodzi od pojęć gry i zabawy, które mogą być drogą do wolności i niezależności. Tytuł zaczerpnięto od instalacji koletywu Ex-Artists (Tamás Kaszás i Anikó Loránt) o edukacji, wernakularnej nauce i ekologii. Wystawa zorganizowana w przestrzeni kawiarni w remoncie oferuje świetnie wyselekcjonowane prace wybornych artystów z regionu z ostatnich kilku lat. Są tu hybrydy przyrządów rehabilitacyjnych i dziecięcych zabawek autorstwa Evy Koťátkovej,



Eva Koťátková, *E (Ed)*, instalacja, 2016, widok wystawy
People Players, Három Holló, fot. OFF-Biennale Budapest
 Archive / Boglárka Zellei



Danièle Huillet / Jean-Marie Straub, *En rachâchant*,
kadr z filmu, 1982, widok wystawy *People Players*,
Három Holló, fot. OFF-Biennale Budapest Archive /
Boglárka Zellei

Kuratorzy OFF-Biennale zdecydowali się na stępienie ostrza potencjalnej krytyki i zamiast mocnych, politycznie nacechowanych prac, których można byłoby się spodziewać na Węgrzech A.D. 2017, widzowie oglądają subtelne, kurtuazyjne realizacje o możliwych utopiach, alternatywnych metodach edukacji i zabawie będącej drogą do wolności.

niepokojący film Zbynka Baladrána o grupie dzieci-
outsiderów czy seria czarno-białych fotografii *Frantic*
Joanny Piotrowskiej przedstawiająca wykonane z mebli
i koców konstrukcje, czyli dziecięce „bazy”.

Tu pojawia się jednak paradoks całej imprezy,
a może raczej moich (naszych?) oczekiwań.

Korzystając z możliwie najbardziej niezależnych
źródeł finansowania, kuratorzy OFF-Biennale zde-
cydowali się na stępienie ostrza potencjalnej krytyki
i zamiast mocnych, politycznie nacechowanych prac,
których można byłoby się spodziewać na Węgrzech
A.D. 2017, widzowie oglądają subtelne, kurtuazyjne
realizacje o możliwych utopiach, alternatywnych me-
todach edukacji i zabawie będącej drogą do wolności.

Taka sytuacja może mieć kilka przyczyn: z oba-
wy przed zepchnięciem do szufladki sztuki „publi-
cystycznej”, z której trudno będzie się wydostać, lub
z przyzwyczajień kuratorek, które pracowały w pań-
stwowych instytucjach. Wydaje się jednak, że nie jest
to niedopatrzenie, ale świadoma decyzja: kuratorzy
być może są zmęczeni jałowym, bo nieprzynoszą-
cym żadnych zmian, krytycyzmem, starają się więc
wykreować program pozytywny i zastanowić się nad
potencjalnymi rozwiązaniami. Wykluczeni z udziału
w obiegu instytucjonalnym chcą grać na własnych
warunkach i robić wystawy, które uznają za warto-
ściowe, zamiast skupiać się wyłącznie na polityce
i odgrywać rolę ofiary. Ich celem jest nie protest, ale



Ewa Partum, *Empathic Portraits – My Problem Is a Problem
of a Woman*, 1979, widok wystawy *City Theatre*, Kisterem
Gallery, fot. OFF-Biennale Budapest Archive / Dániel Végel

**Szukanie wolności w zabawie
wobec rosnącego w siłę reżimu
wydaje się naiwne – to narracja
przegranych i pogodzonych
z tym, że sztuką świata zmienić
się nie da.**

robienie sztuki – dobrej, ciekawej, normalnej. Pro-
gramowe robienie wystaw niekontrowersyjnych,
w których polityczność jest głęboko ukryta za woalką
subtelności i estetyki, odczytać można właśnie jako
walkę o normalność. Ale brak pazura i skupienie się
na czymś pozornie apolitycznym traktować też moż-
na jako symboliczny akt kapitulacji i pogodzenie się
z własną – przegraną – pozycją. Szukanie wolności
w zabawie wobec rosnącego w siłę reżimu wydaje
się naiwne – to narracja przegranych i pogodzonych
z tym, że sztuką świata zmienić się nie da.

Nie o zbawienie świata tu jednak chodzi. Nadrzęd-
nym celem całej imprezy jest szukanie rozwiązań ak-
tywizujących lokalną scenę. To zadanie OFF-Biennale



W promocji galerii prywatnych OFF-Biennale jest dużo skuteczniejsze niż odbywający się dwa tygodnie wcześniej niezbyt spektakularny Budapest Gallery Weekend. Podczas biennale galerie mają okazję ogrzać się w blasku niezależnego działania i zbudować swój kapitał symboliczny, prezentując się ze szlachetnej strony działalności non profit.

wypełnia znakomicie. Łączy inicjatywy studenckie, off space’y i znane komercyjne galerie, jak Kisterem i acb. Ta ostatnia, będąca odpowiednikiem Fundacji Galerii Foksal, to dziecko przedsiębiorcy Gézy von Radvániego. Oprócz działalności komercyjnej prowadzi także badawczą (acb research lab) i wydawniczą, opracowując dorobek węgierskiej neoawangardy. Na biennale acb przygotowało wystawę Ferenca Grófa, zgłębiającą relacje tekstu, znaku i ciała. Wydaje się nawet, że w promocji galerii prywatnych wydarzenie jest dużo skuteczniejsze niż odbywający się dwa tygodnie wcześniej niezbyt spektakularny Budapest Gallery Weekend. Podczas biennale galerie mają okazję ogrzać się

Dóra Maurer, *5th 1 May Parade (on Artificial Earth)*, 1971, widok wystawy *City Theatre*, Vintage Gallery, fot. OFF-Biennale Budapest Archive / Boglárka Zellei



Tamás Kaszás, *Back to the Future*, instalacja (detal), 2017, widok wystawy *Forecasting a Broken Past*, aqb Project Space, fot. Csongor G. Szigeti

wydarzeń pod szyldem prawicowych reżimów. Przysłowie o „dwóch bratankach” nabiera nowego znaczenia, kiedy rozmawia się dziś z Węgrami o polityce Fidesz i PiS: być może nasze kraje jeszcze nigdy nie „znajdowały się” tak blisko siebie. W porównaniu z sytuacją węgierską instytucje zajmujące się sztuką współczesną w Polsce nadal funkcjonują jednak praktycznie bez większych problemów, ale zobaczymy, jak długo. W momencie oddawania tekstu do druku minister Piotr Gliński właśnie zabiera się do rozmontowywania PiSE.

„Na Węgrzech od lat panuje przekonanie, że to państwo powinno być głównym mecenasem sztuki: to nie tylko kwestia tego czy tamtego rządu. Taka sytuacja panuje od drugiej wojny światowej – chcemy sprawdzić, czy da się działać inaczej”, tłumaczyła założenia biennale Nikolett Erőss. Przy całym sukcesie przedsięwzięcia nie sposób nie wspomnieć jednak o pewnym zagrożeniu. To, że bez państwowego wsparcia można uprawiać krytyczną sztukę współczesną i pokazywać ją szerokiemu gronu odbiorców, jest spełnieniem marzeń neoliberalistów. „Kultura i nauka muszą utrzymywać się same”, mówił przecież Leszek Balcerowicz. Po Fidesz nastaną kolejne rządy, które mogą wykorzystać tę sytuację. Podobnie zaczyna dziać się również w Polsce. Gdy Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Przy całym sukcesie przedsięwzięcia nie sposób nie wspomnieć jednak o pewnym zagrożeniu. To, że bez państwowego wsparcia można uprawiać krytyczną sztukę współczesną i pokazywać ją szerokiemu gronu odbiorców, jest spełnieniem marzeń neoliberalistów.

Ferenc Gróf, *X*, widok wystawy *X*,
acb Gallery, fot. OFF-Biennale
Budapest Archive / Boglárka Zellei



Ferenc Gróf, *One year meter*, detal, 2017, widok
wystawy *X*, acb Gallery, fot. OFF-Biennale
Budapest Archive / Boglárka Zellei

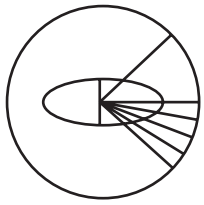
Mimo aury eskapizmu powracająca wolność i zniewolenie nie są na wystawach jedynie ogólnikowymi pojęciami. Mogą odnosić się do zrozumiałych w Europie Środkowej kodów: 1956 roku, stanu wojennego czy ostatnich wydarzeń pod szyldem prawicowych reżimów.

odmawia obiecanego wsparcia finansowego Zachęcie i festiwalom teatralnym Malta czy Dialog, mnożą się aukcje dzieł sztuki i akcje crowdfundingowe. Dobrze, że są ludzie, którzy chcą wspierać sztukę, ale gorzej będzie, gdy to oni zastąpią mecenat państwa nad kulturą współczesną. W ten sposób ci, którym zależy na kulturze, sami wcielają w życie neoliberalną zasadę, według której artyści może i mają prawo do eksperymentowania i wolności słowa, ale tylko za prywatne pieniądze. Wydaje się, że kuratorzy biennale są świadomi tego zagrożenia: chcą działać niezależnie od państwa, ale nie uzależniać się też od jednego sponsora. W modelu, w którym ważne są przede wszystkim

solidarność i współpraca, rozumiane zarówno lokalnie, jak i paneuropejsko.

Choć poza kilkoma wyjątkami wystawy w tegorocznej edycji OFF-Biennale trudno uznać za rewelacyjne czy rewolucyjne, jedno jest pewne: biorąc pod uwagę okoliczności i widoki na przyszłość, polskiemu światu sztuki w kwestii organizacji i modelu działania przyjdzie odrobić lekcję i uczyć się niekoniecznie od Aten, jak chciałby Adam Szymczyk, ale właśnie od Budapesztu.

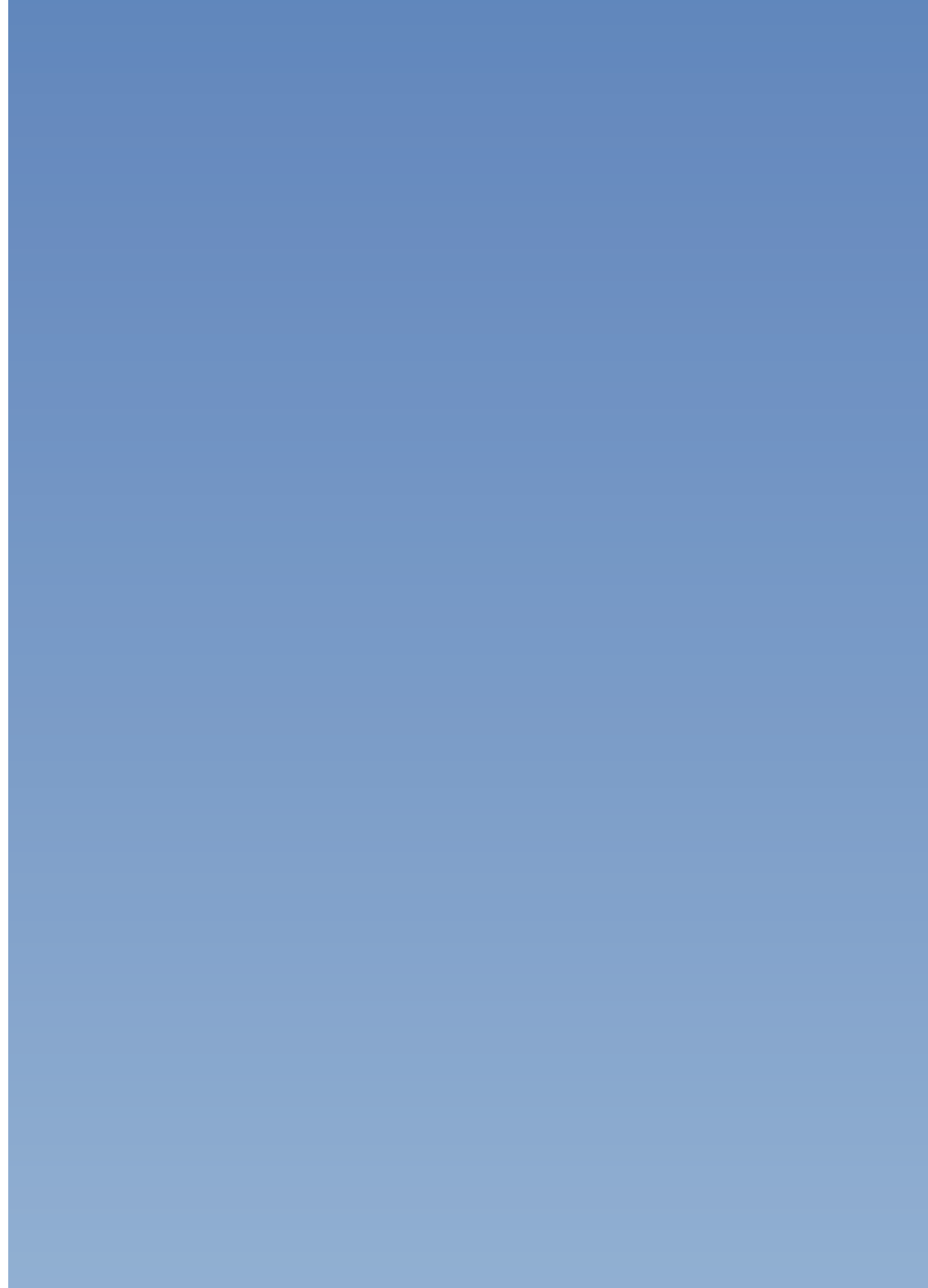




298 111

THE
EARTH
WILL
SURVIVE
US





Ayesha Sultana, *bez tytułu*, 2017



Martyna Miller, *bez tytułu*, 2017

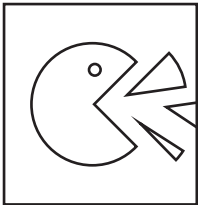


Shannon Ebner, *TEMPLE HIGH AND LO*, 2017



Ox Tongue from: *False Chamomile, Wild Carrot, Ox Tongue* (Cycle 2), 2017; heliogravure, using Ox Tongue - pigment wherein Aluminium, Arsenum, Caesium 137, Copper, Deoxyribonucleic Acid, Gadolinium, Germanium, Lanthanum, Lead, Lignin, Magnesium, Mercury, Nickel, Uranium 235, Vanadium, Zinc, and added 0,6 g soot, 84,6 x 64,6 cm, © Susanne Kriemann

Susanne Kriemann, *Ox Tongue from: False Chamomile, Wild Carrot, Ox Tongue* (Cycle 2), 2017



Raport większości

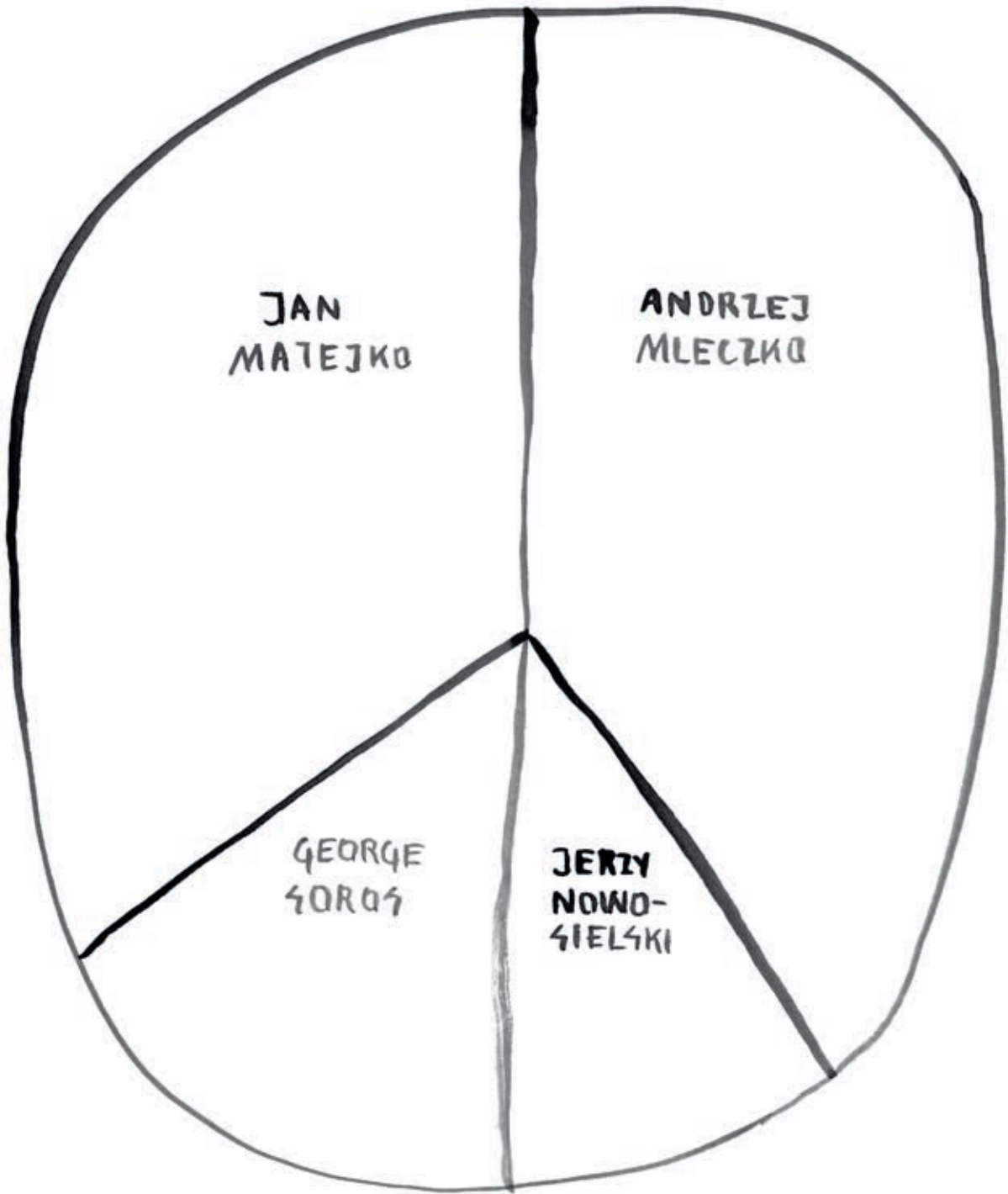
TEKST: Adam Mazur
ILUSTRACJE: Bolesław Chromy

Dyskusja o stanie świata sztuki oraz – co za tym idzie – o jego reformie rozgorzała na nowo wraz z przygotowaniami rządu Prawa i Sprawiedliwości do zmian w ustawodawstwie regulującym działalność w polu kultury. O ile światopoglądy antagonistów są doskonale znane, o tyle poparta badaniami wiedza na temat faktycznego stanu pola produkcji artystycznej wydaje się nikła.

Ideologiczne fantazmaty – jakkolwiek intrygujące z psychologicznego punktu widzenia – można demontować za pomocą twardych statystycznych danych. Dopiero wnioski z błędów, przeinaczeń i rojeń budowniczych dawnego porządku pozwolą mieć nadzieję na autentycznie nową jakość pola sztuki przyszłości. Jeśli nie IV, to może V RP.

w wyborach 2015 roku okres dojrzałej lub, jak kto woli, „schyłkowej” III RP charakteryzuje się falą raportów o stanie kultury. Wśród kilkudziesięciu publikacji zbiorowych i indywidualnych – nie licząc osobnych, prowadzonych rutynowo przez Główny Urząd Statystyczny badań – odnaleźć można zamawiane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (w ramach programu Obserwatorium Kultury) lub pokrewne agendy rządowe w rodzaju Narodowego Centrum Kultury oraz instytucje muzealne i naukowe wydawnictwa: *Polscy artyści w wielkim świecie*¹, *Marka artystyczna jako fenomen społeczny*², *Muzea w Polsce*³, *Procesy digitalizacji dziedzictwa*⁴, *Oddziaływanie festiwalu na polskie*

CZY ZNA PAN/PANI WSPÓŁCZESNYCH ARTYSTÓW DZIAŁAJĄCYCH W POLSCE?



¹ Tomasz Kukłowicz, *Polscy artyści w wielkim świecie*, Narodowe Centrum Kultury, [b. m., r.].
² *Marka artystyczna jako fenomen społeczny. Tworzenie, zróżnicowanie i role marek artystycznych we współczesnej Polsce*, pod opieką merytoryczną Marka Krajewskiego, Fundacja SPOT, Poznań 2015.
³ Dorota Folga-Januszewska, *Muzea w Polsce 1989–2008. Stan, zachodzące zmiany i kierunki rozwoju muzeów w Europie oraz rekomendacje dla muzeów polskich*, MKiDN, Warszawa 2008; *Muzea w Polsce. Raporty na podstawie danych z projektu „Statystyka muzeów” (2013–2015)*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2016.
⁴ Mariusz Dziegłowski, Aldona Guzik, *Procesy digitalizacji dziedzictwa. Prawodawstwo, typy repozytoriów i przykłady ich wykorzystania w latach 2004–2014*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków [b. r.].

Wspólnym mianownikiem raportów wydają się biurokratyczna wsobność oraz całkowite wyobcowanie z życia artystycznego, jakie znamy. Tak, to nie przypadek, że masowo produkowane przez grono specjalistów od tematu opracowania nie dotyczą prekariatu, nędzy i wykluczenia artystów.

miasta⁵, *Kondycja sztuk wizualnych*⁶, *Rynek pracy artystów i twórców w Polsce*⁷, *Raport o sztuce współczesnej w województwie śląskim*⁸ i tym podobne, i tak dalej. Tylko przy okazji Kongresu Kultury w 2009 roku powstało 15 raportów o stanie poszczególnych dyscyplin⁹. Ciekawym źródłem są również raporty pokontrolne między innymi Najwyższej Izby Kontroli, to jest *Budowa muzeów w latach 2008–2015*¹⁰. Wspólnym mianownikiem raportów wydają się biurokratyczna wsobność oraz całkowite wyobcowanie z życia artystycznego, jakie znamy. Tak, to nie przypadek, że masowo produkowane przez grono specjalistów od tematu opracowania nie dotyczą prekariatu, nędzy i wykluczenia artystów. Przeciwnie, dominująca w raportach narracja to rosnące słupki dotyczące finansowania, infrastruktury, zarobków oraz uczestnictwa połączona z konstatacją, że dla dobra ogółu kulturę należy wspierać jeszcze bardziej z publicznych pieniędzy. Owszem, wśród opracowań znaleźć można te najbardziej poczytne w kręgach akademickiej bohemy wielkowiejskiej publikacje Bęc Zmiana (*Fabryka Sztuki*, *ABC Projektariatu*¹¹), Krytyki Politycznej (*Czarna księga artystów*¹²) czy Fundacji Katarzyny Kozyry (*Marne szanse na awanse*¹³), lecz w gruncie rzeczy stanowią one coś w rodzaju aktywistycznego suplementu do istniejących raportów¹⁴.

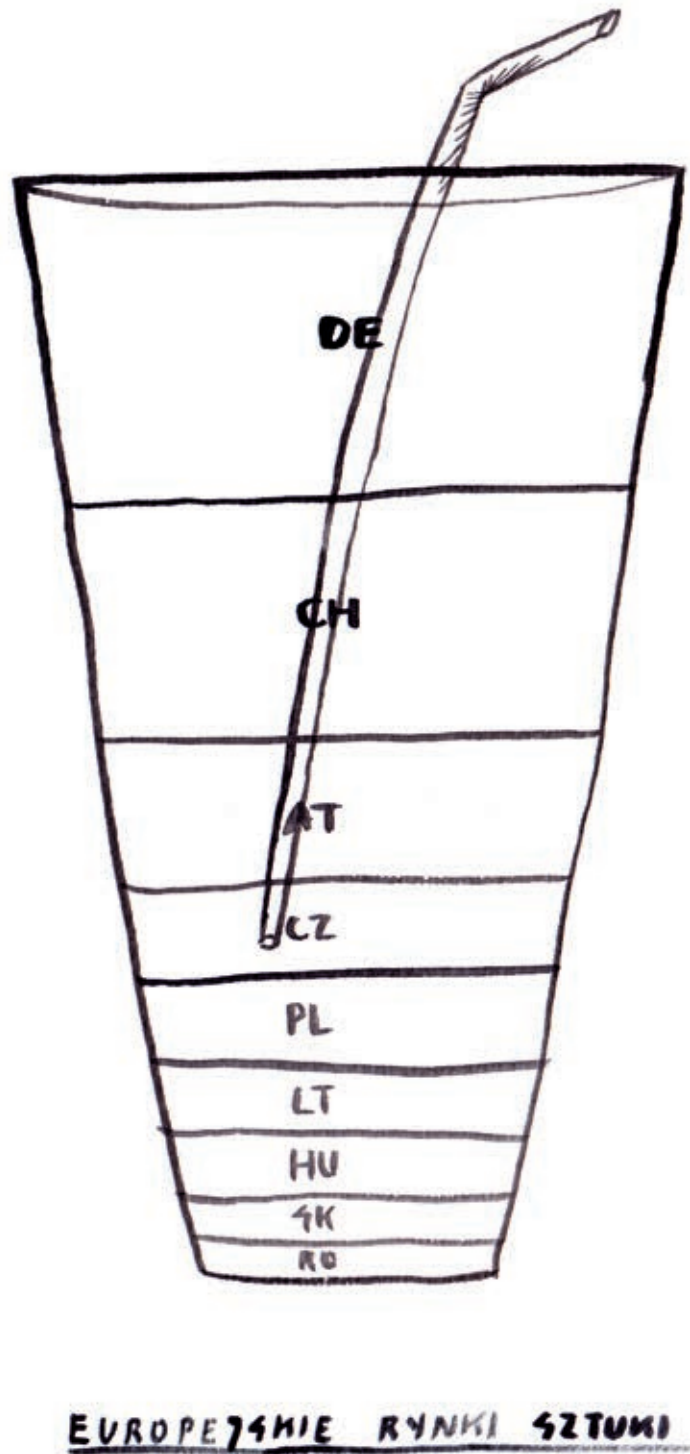
Wizualne, niewidzialne

Jeden z ostatnich raportów, domykający badania nad sztuką III RP, powstał przy warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i jak to bywa z raportami, przeszedł właściwie bez echa. Opublikowany w grudniu 2016 roku pod tytułem *Wizualne, niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie*, przygotowany został przez zespół badawczy, w którym znaleźli się nie tylko teoretycy i socjologowie, tacy jak Marek Krajewski, Filip Schmidt, i statystycy: Natalia Hipsz, Zbigniew Marczewski, ale też kilku doświadczonych praktyków współtworzących od lat polski świat sztuki po 1989 roku,

z Joanną Kiliszek, Pawłem Nowakiem i Dorotą Folgą-Januszewską na czele. Już w tytule zawarty jest paradoks – to, co wizualne, jest niewidoczne i, w domyśle, wymaga wydobycia na światło dzienne. Z raportu wyłania się fragmentaryczny obraz, niezbyt budujący, ale wart krytycznej interpretacji. Parafrazując podtytuł raportu, można powiedzieć, że stan sztuk wizualnych w Polsce jest niezły, choć ich rola mała, a znaczenie znikome. Jest to oczywiście uproszczenie, a zasadniczym pytaniem, jakie rodzi ten wniosek, jest to, jak do tego doprowadziliśmy, co z tym można zrobić i czy na pewno

Z pewnością *Wizualne, niewidzialne* nie tyle uruchamiają, co podsumowują i przenoszą na inny poziom dyskusję dotyczącą stanu pola sztuki w Polsce.

dosypywanie do systemu kolejnych milionów publicznych pieniędzy jest dobrym rozwiązaniem? Z pewnością *Wizualne, niewidzialne* nie tyle uruchamiają, co podsumowują i przenoszą na inny poziom dyskusję dotyczącą stanu pola sztuki w Polsce. Opracowanie



5 Marcin Poprawski, Alicja Jakubowska (koordynacja zespołu badawczego), *Oddziaływanie festiwalu na polskie miasta. Studium kompetencji kadr sektora kultury oraz synergii międzysektorowej. Raport z projektu badawczego*, Związek Miast Polskich, Poznań 2015.
6 *Kondycja sztuk wizualnych. Percepcja i społeczny obieg sztuki współczesnej w Polsce. Raport z Badań*, Question Mark. Biuro Badań Społecznych, [b. m., r.].
7 *Rynek pracy artystów i twórców w Polsce. Raport z badań*, red. Dorota Ilczuk, [b. w.], Bydgoszcz–Warszawa 2013; *Ekonomika kultury. Nowe wyzwania. Materiały konferencyjne*, red. Ewa Gruska, BART, Sopot 2014. Por. także Teresa M. Dudzik, Dorota Ilczuk, *Sosart. Badanie rynku pracy artystów i twórców w Polsce*, „Zarządzanie Kulturą” 2013, t. VI, nr 3, s. 125–136.
8 Marek Meschnik, *Raport o sztuce współczesnej w województwie śląskim*, Narodowe Centrum Kultury, [b. m., r.].
9 Zob. www.kongreskultury.pl [dostęp: 15.10.2017].
10 *Budowa muzeów w latach 2008–2015*, [b. w., m., r.].
11 *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*, red. Michał Kozłowski, Jan Sowa i Kuba Szreder, Bęc Zmiana, Warszawa 2014; Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
12 *Czarna księga artystów*, red. Katarzyna Górna, Karol Sienkiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej – Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2015.
13 Anna Gromada, Dorka Budacz, Jutta Kawalerowicz, Anna Walewska, *Marne szanse na awanse. Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, Katarzyna Kozyra Foundation, [b. m., r.].
14 Warto wskazać fundamentalną i pionierską dla dyskursu „księgę wstydu” polskiej sztuki epoki transformacji, jaką jest towarzyszący kuratorowanej przez Małgorzatę Lisiewicz wystawie pod tytułem *Sposób na życie* (CSW Łaźnia, 13 grudnia 2002 – 17 stycznia 2003) katalog pod red. Piotra Juszkiewicza, CSW Łaźnia, Gdańsk 2002.

wprawdzie bazuje na wcześniejszych raportach i publikacjach [desk research], ale znacząco się od nich różni. Wynika to z faktu, że choć otrzymane wyniki – zwłaszcza z badań ankietowych – nie odstają od innych tego typu dokumentów, to w połączeniu z rezultatami pogłębionych wywiadów ukierunkowanych (od Moniki Małkowskiej, przez Bogdana Zdrojewskiego, po Mirosława Bałkę) oraz specyficznym dyskursem obecnym w tezach i wnioskach z badań, końcowy efekt jest intrygujący poznawczo. Dysonans widoczny jest już na internetowej witrynie raportu, którą otwierają słowa

Chcąc nie chcąc, raport podkreśla upadek wiary w geniusz artysty na rzecz mechanizmów instytucjonalnej promocji oraz odseparowanie pola sztuki w szerszym ujęciu społecznego świata kultury.

Aleksandra Wallisa z 1964 roku (sic!): „Zawód artysty plastyka ze względu na niepewność związanej z nim kariery i ryzyko straconych lat [...] nie jest zdaniem plastyków ceniony przez opinię publiczną”¹⁵. To ambiwalentne motto po pierwsze sugeruje ciągłość społecznej roli i pozycji „artysty plastyka”. Po drugie, zakłada ono – w duchu gomulkowskiego PRL – konieczność walki z niepewnością i potrzebę stabilizacji. Po trzecie, jest mylące ze względu na zawartość samego raportu przedstawiającego stan świadomości pola sztuki okresu małej stabilizacji III RP za rządów PO; raportu, który jest lekturą wstrząsającą nie tyle ze względu na to, że dowodzi, jak niski jest status artystów w hierarchii społecznej, lecz że istnieje zasadnicza alienacja świata sztuki oraz nieporozumienie dotyczące definicji i reguł jego funkcjonowania.

Styl życia komunikatywnego absolwenta

Tytułowe sztuki wizualne to nic innego jak sztuka współczesna. Autorów nie interesują kinematografia zawodowa ani amatorska, fotografia czy nowe technologie cyfrowe, które są eliminowane z pola badawczego. Niefortunny tytuł zapewne wzięt się z podobieństwa do przygotowanego przez konkurencyjny zespół raportu¹⁶. Ciężar definicji sztuki autorzy przerzucają na badanych, dzieląc ich na ogół ludności i artystów. Przy czym artyści definiowani są przez wykształcenie (absolwenci szkół artystycznych). Można jedynie zaznaczyć, że zachowawczy charakter definicji artysty wizualnego podkreśla analogia z definicją artysty plastyka Aleksandra Wallisa z połowy XX wieku.

„Sztuki nie da się zdefiniować, ale raczej wiemy, co nią jest, co zaś nie”, głosi jedna z 10 tez przedstawionych przez autorów raportu. Przy czym dużo łatwiej zdefiniować sztukę przeciętnemu Kowalskiemu niż przeciętnemu absolwentowi ASP. Statystyczny

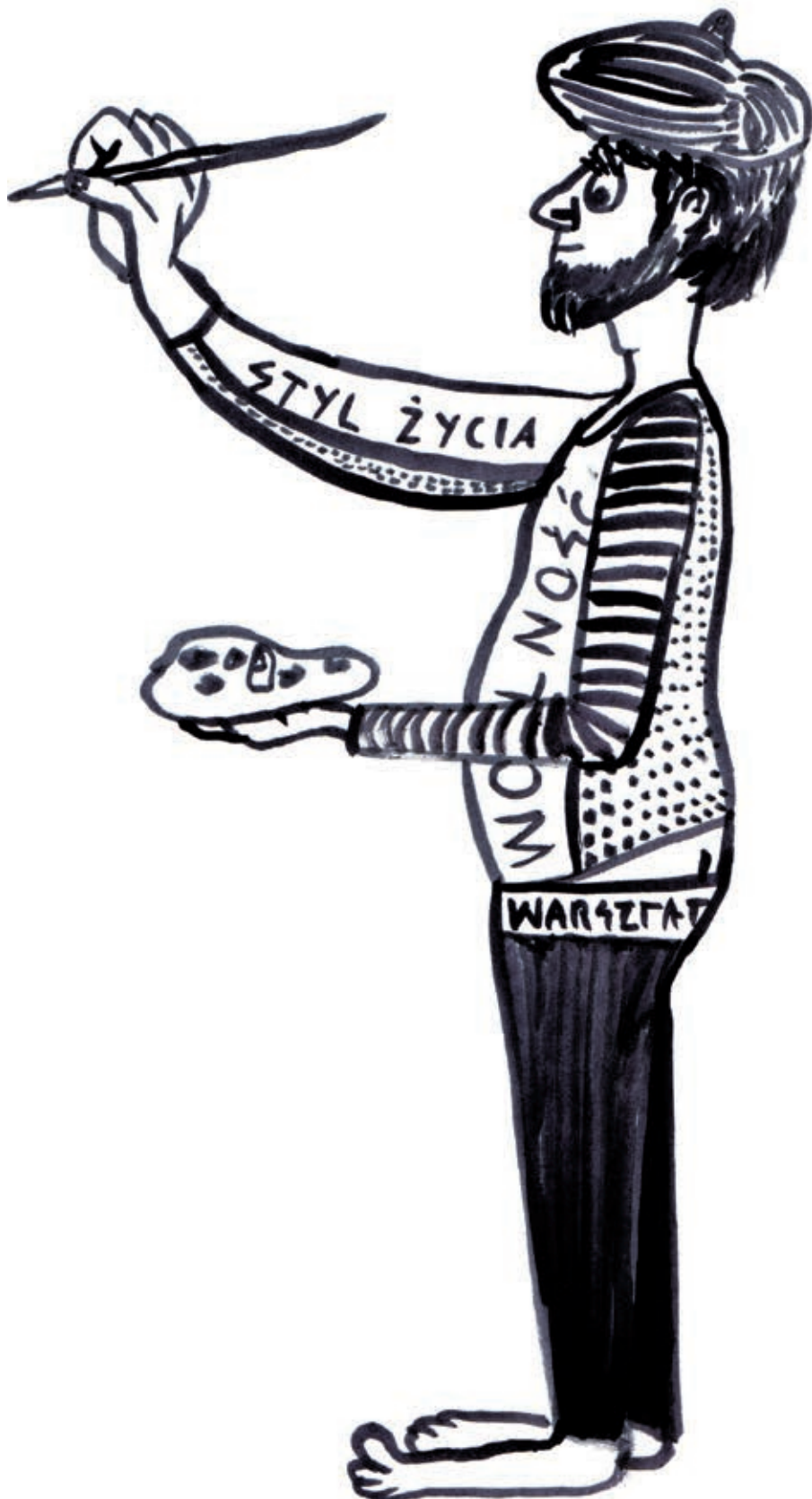
artysta pod pojęciem „sztuka” rozumie umiejętności komunikacyjne (najwięcej wskazań – 47 proc.) i styl życia (drugi wynik – 31 proc.), jednocześnie bagatelizując rolę warsztatu, umiejętności technicznych (4 proc.) oraz myślenia o sztuce w kategoriach przestrzeni wolności (4 proc., najmniej wskazań). Przy czym tylko 2/3 artystów ma pewność, że tak akademickie gatunki, jak malarstwo, rysunek czy rzeźba są z definicji sztuką. Obserwatora zanurzonego w głównym nurcie sztuki współczesnej uderzyć może to, jak absolwenci uczelni rozmijają się z dominującym w polu sztuki

dyskursem, w którym zmagają się, jak się wydaje, trzy koncepcje sztuki współczesnej rozumianej jako celebrowanie wolności artystycznej, fetyszyzacja warsztatu i umiejętności technicznych oraz narzędzie społecznej zmiany. Być może to rozejście się jest przyczyną odosobnienia tak wielu artystów i podkreślania niezrozumienia reguł sztuki (16 proc.) oraz złej atmosfery w środowisku (23 proc.). W pewnym sensie zagubienie absolwentów akademii sztuk wytwarza próżnię, którą wypełniają instytucje i instytucjonalna teoria sztuki (upraszczając: sztuką jest nie to, co robi artysta, lecz to, co pokazują instytucje).

Trudność z ustaleniem, czym właściwie jest sztuka, to początek problemów badaczy, ale też aktorów pola „sztuki”, ze szczególnym uwzględnieniem akademii sztuki, które z racji kontekstu instytucjonalnego są dla raportu ważnym punktem odniesienia. Ankieta obejmująca absolwentów szkół artystycznych z lat 1975–2012 (sic!) przynosi niezwykle wyniki wskazujące na pełzający kryzys tego rodzaju szkolnictwa. O ile zabawne wydaje się, że tylko 80 proc. badanych interesowało się sztuką, wybierając kierunek artystyczny, o tyle za krytyczne można uznać wskazanie, że 63 proc. absolwentów jeszcze raz wybrałoby uczelnię artystyczną, w tym 23 proc. spośród nich raczej tak. Spadające od lat zainteresowanie studiami artystycznymi (może z wyjątkiem grafiki oraz architektury) nakłada się na problem definiowania, czym jest sztuka.

Jeśli zastanowić się nad kwestią komunikacji i stylu życia, wyświetla się wynik ogółu populacji. Przeciętny Kowalski to esencjalista, który bez problemu wskazuje na dyscypliny akademickie jako z definicji artystyczne (rzeźba 97 proc., malarstwo 92 proc., grafika i rysunek 85 proc., nawet fotografia ma spore wsparcie – sztukę widzi w niej z zasady 79 proc. ankietowanych), ale też bez większego problemu artyzmu doszukuje się w takich przejawach stylu życia, jak fryzjerstwo (40 proc.), gotowanie (57 proc.) czy

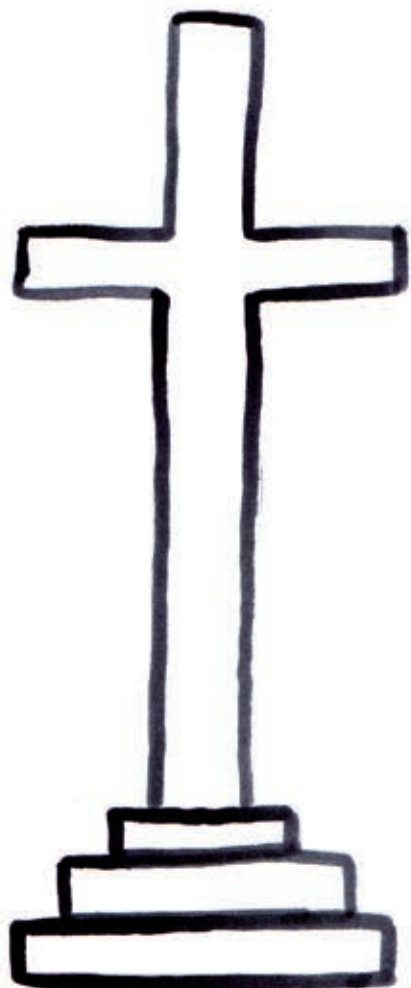
CO TO JEST SZTUKA?



¹⁵ Por. <http://wizualneniewidzialne.pl/> oraz Aleksander Wallis, *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*, PWN, Warszawa 1964, s. 5.

¹⁶ *Kondycja sztuk wizualnych. Percepcja i społeczny obieg sztuki współczesnej w Polsce...*, dz. cyt.

PO CZYM POZNAĆ DOBRĄ SZTUKĘ?



SKŁANIA DO
MYŚLENIA

NICZEMU NIE SŁUŻY

tatuowanie (42 proc.). Być może żyjemy w przełomowych czasach, gdy rozumienie sztuki przez artystów i przeciętnego obywatela zbliża się do praktyki instytucji muzealnych, które zamiast na akademicką sztukę chętniej stawiają na fitness, jogę, ekologię i tym podobne. A może to epoka postartystyczna stała się faktem? Inna sprawa, że raport zachęca do refleksji nad możliwością rezygnacji z kategorii „sztuk wizualnych”, „sztuk pięknych” czy „sztuki” w ogóle. Tego, jak bardzo myślenie o sztuce zmieniło się na przestrzeni dekad, dowodzi porównanie danych dotyczących

dobrą sprawę kłopotliwy status sztuki polega na tym, że w społecznym rozumieniu fenomenu następuje charakterystyczne pomieszanie z poplątaniem. Z jednej strony sztuka to kompletnie marginalna działalność, nisko oceniana w hierarchii zawodów, której reprezentanci są szerzej nieznani, a instytucje świata sztuki nieodwiedzane. Z drugiej dzieła sztuki są czymś pożądanym, a znakomita część ankietowanych żywo wspiera sztukę i zapewnia, że powinna być dotowana z pieniędzy publicznych (zarówno instytucje, jak i edukacja artystyczna). Przy czym aż 2/3 ankietowanych nie chodzi do galerii

Neoliberalne rządy przez deregulację, brak inicjatywy w zakresie odpisów podatkowych, preferencyjnego opodatkowania handlu sztuką oraz korzystnego dla artystów systemu umów zapewniających ochronę socjalną doprowadziły do rozrostu szarej strefy i wypchnięcia całej grupy społecznej poza granicę legalnej z punktu widzenia fiskusa działalności.

jednostkowego odczytywania sztuki przez artystów z badaniami Wallisa. O ile w *Wizualne, niewidzialne* sprowadza się to do tezy (czy też raczej komunału), że „sztuka zajmuje centralną pozycję w tożsamości artystów”, o tyle u Wallisa ważnym czynnikiem różnicującym dynamikę w polu sztuki jest indywidualny, niepowtarzalny talent, który nieprzypadkowo wyparowuje z raportów współczesnych¹⁷. Dodatkowo, ujęcie tematu w *Atlasie kultury* Wallisa wyprzedza raport *Wizualne, niewidzialne* z racji tego, że pozwala dostrzec korelację między różnymi obszarami aktywności twórczej – od działań plastycznych do performatywnych, z muzyką, teatrem i literaturą włącznie; Wallis wychwytywał także różnice w obrębie samej plastyki¹⁸. Chcąc nie chcąc, raport podkreśla upadek wiary w geniusz artysty na rzecz mechanizmów instytucjonalnej promocji oraz odseparowanie pola sztuki w szerszym ujęciu społecznego świata kultury. Stąd już tylko krok do – jak zauważają autorzy raportu – coraz częstszego rozumienia kariery w sztuce przez pryzmat układów, znajomości, mafii...

Dyskusja zamiast estetyki

W raporcie z gruntu socjologicznym zadziwiać musi teza badawcza, zgodnie z którą „sztuka jest zjawiskiem społecznym o kłopotliwym statusie, jednocześnie czymś marginalnym i doniosłym”. Można ją próbować reinterpretować, dowodząc, że sztuka jest czymś „doniosłym dla marginesu” i „marginalnym społecznie”. Na

ani do muzeów (wskazanie, że byłem raz czy dwa należy zrzucić na karb przyzwyczajenia wobec ankietera lub przymusowych wizyt szkolnych). Z kolei artyści są bytami wręcz legendarnymi, o których nie słyszało nigdy 2/3 populacji. Ci zaś, którzy „znają” artystów, znają ich nie z galerii, lecz z mediów (przede wszystkim z radia, telewizji i internetu). Dopytywani o osobistą (w sensie wizyty na wystawie lub pokazie) znajomość artystów – nieliczni (9 proc.), którzy taką znajomość zadeklarowali – wskazują przede wszystkim na artystów nieznaną, spoza głównego obiegu, krewnych i znajomych, potwierdzając, że bycie artystą to „problem rodzinny”. Ot, jest ktoś taki, dziwny, studiuję na ASP, robi coś artystycznego, jest grafikiem lub malującym po godzinach outsiderem... Tezę o niejasnym statusie sztuki rozjaśnia kolejna teza postawiona przez badaczy, mówiąca wprost, że „sztuka posiada nadal zdolność dystynktywną, ale istnieją kategorie jednostek, które jej umykają”. Sztuka współczesna jest dla wielkomiejskiej, względnie zamożnej i wykształconej elity. Reszta nie widziała, nie słyszała, ale ten przemysł wspiera, również finansowo, bez udziału w nim. W badaniu zadziwia wiele wyników, a być może różnica między artystami a odbiorcami w oczekiwaniach wobec sztuki jest jedną z najciekawszych. Ankietowani Polacy deklarują, że chcieliby sztuki, która skłania do myślenia i dyskusji (62 proc., drugi wynik) i która zostanie „zauważona i zapamiętana” (52 proc., trzeci wynik), a nie tylko budzi pozytywne odczucia (67 proc. wskazań i pierwszy wynik). Nad zamykającymi listę wskazaniem, że sztuka powinna wzmacniać religijność

¹⁷ Aleksander Wallis, dz. cyt., s. 150–151.

¹⁸ Tenże, *Atlas kultury Polski 1946–1980*, Międzychód, Warszawa 1994.

(17 proc.), dobrze się sprzedawać (18 proc.) i podobać wszystkim (21 proc.), górowały wskazania o użyteczności (39 proc.) czy prowokowaniu do działania (29 proc.). Jest to jakiś wyróżnik. Zwłaszcza na tle upodobań artystów do estetyki, komunikacji i stylu życia. Rozminięcie się z oczekiwaniami publiczności jest zastanawiające. Właściwie można pomyśleć, że przeciętny Kowalski woli sztukę dużo bardziej angażującą, dyskusyjną, przełomową od wycofanych, zdystansowanych artystów, którzy interesują się zgola czym innym (zasadniczo sobą).

Niech żyje prekariat!

Wokół pojęcia prekaryjności rozwinął się w ostatniej dekadzie dyskurs (złośliwi powiedzą: biznes) akademicko-aktywistyczny, mający swoje gwiazdy i swoje święte księgi (*Czarna księga artystów*, którą na Konferencji Kultury w Krakowie we wrześniu 2017 roku szermują członkowie zarządu ZPAP). Zarówno badania *Wizualne, niewidzialne*, jak i raporty badającej przemysły kreatywne Doroty Ilczuk wskazują, że zjawisko wykluczenia i marginalizacji artystów

pominięciem jakichkolwiek pośredników”. To właśnie neoliberalne rządy przez deregulację, brak inicjatywy w zakresie odpisów podatkowych, preferencyjnego opodatkowania handlu sztuką oraz korzystnego dla artystów systemu umów zapewniających ochronę socjalną doprowadziły do rozrostu szarej strefy i wypchnięcia całej grupy społecznej poza granicę legalnej z punktu widzenia fiskusa działalności. Oczywiście, należy pamiętać o korzyściach płynących z deregulacji. Sytuacja sprzyja między innymi spekulacjom, ryzykownym i zyskownym transakcjom, a także praniu brudnych pieniędzy. Zważywszy, że dotyczy to obrotu dziełami sztuki nabywanymi zwykle przez elitę społeczną, można uznać sztukę współczesną za symptom epoki „rozszczelnionego” VAT-u, kiedy to miliony i miliardy złotych fluktuowały w strefie niedostępnej organom skarbowym i instytucjom statystycznym. Doceniając wynikający z badań niewątpliwy sukces rynkowy artystów jako grupy poddanej systemowej deregulacji, należy bez ironii dostrzec, że to właśnie ta grupa zawodowa stanowi nie tyle ofiarę transformacji, co awangardę neoliberalnych reform III RP. Cytowane na stronie internetowej słowa Wallisa pobrzmiwają w tym kontekście cokolwiek ironicz-

Jakkolwiek raporty maskują klasowy charakter nierówności dostępu do kultury, to czytając je pod włos, można dostrzec magiczną liczbę 1, maksymalnie 3 proc. aktywnych uczestników pola sztuki.

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

istnieje, ale ma charakter incydentalny¹⁹. „Podstawowy problem, z jakim borykają się artyści w Polsce, to nie ubóstwo, co raczej brak poczucia bezpieczeństwa egzystencjalnego”, głosi teza raportu. Bieda to metafora, to egzystencjalny niepokój w biegu z jednej pracy do drugiej, to artystyczne niespełnienie od jednej fuchy do drugiej. Ponad połowa artystów i absolwentów utrzymuje się na poziomie średniej krajowej, liczonej dla wielkich miast, tworząc sztukę lub wykorzystując swoje umiejętności artystyczne w pracy zarobkowej. Aż 14 proc. artystów żyje wyłącznie ze stypendiów i grantów. Tego Wallis nie badał, ale kto wie, czy to nie więcej niż w socjalizmie! Siedemnaście proc. plasuje się w grupie niskich zarobków (wobec średniej 7 proc. dla całości populacji). Przy czym warto zaznaczyć, że chodzi tu o dochody deklarowane oficjalnie, co jest o tyle znaczące, że badania podkreślają znaczenie szarej strefy w obrocie sztuką. Szarej strefy, która w III RP jest niemal tożsama z rynkiem sztuki. Jak głosi nieco eufemistycznie teza raportu: „Rynek sztuki w Polsce nie tyle nie istnieje, co raczej najczęściej objawia się w najprostszej do pomyślenia postaci, jaką jest bezpośrednia transakcja pomiędzy odbiorcą i nabywcą, z całkowitym

nie. Warto podjąć jednak zasugerowany przez autorów *Wizualne, niewidzialne* trop komparatystyczny. O ile autorzy w duchu PRL domagają się większego wsparcia finansowego dla instytucjonalnego systemu sztuki (z naciskiem na szkolnictwo artystyczne), to nie wspominają – co czyni Wallis – o możliwości powrotu do złotych lat socjalistycznego mecenatu z przydziałami pracowni, zleceniami państwowymi, scentralizowanym wystawiennictwem, handlem sztuką, kontrolowanymi przez władzę związkami. To były czasy! Całkiem serio, wydaje się, że w kontekście danych ilościowych dostarczanych przez raport raczej trudno obronić tezę wysnutą przez autorów *Wizualne, niewidzialne*: „Podstawowym czynnikiem ograniczającym rozwój sztuki, w tym poprawę sytuacji artystów, jest niski poziom edukacji artystycznej oraz zaspokojenia przez Polaków podstawowych potrzeb egzystencjalnych”. Z anonimowych ankiet raczej wynika, że artyści w III RP świetnie – mimo wszystko – sobie radzą, jednocześnie zapytani o sytuację w polu sztuki przez prowadzącego wywiady pogłębione, zgodnie na nią narzekają. Podstawowymi czynnikami niezadowolenia wydają się: zepchnięcie artystów do szarej strefy oraz postępująca instytucjonalizacja

i centralizacja sektora publicznego wraz z uzależnieniem od niego lwiej części oficjalnego obrotu dziełami sztuki, nieprzejrzystością reguł i praktykami monopolistycznymi²⁰.

Kompleks muzealny

Choć raport *Wizualne, niewidzialne* nie jest skoncentrowany na instytucjach, to pośrednio dowodzi postępującej instytucjonalizacji i centralizacji życia artystycznego. Tezę wspierają inne publikacje skupione na muzeach i galeriach sztuki, jak *Muzea w Polsce*²¹. Fenomen rozkwitu nowego muzealnictwa (przerostu państwowej biurokracji, powiedzą krytycy) jest pochodną specyficznie rozumianej w III RP polityki historycznej i dofinansowania rozwoju infrastruktury ze środków Unii Europejskiej. Jednak jego charakter określa również całkowita marginalizacja prywatnych instytucji muzealnych, uzależnienie od siebie galerii sztuki współczesnej i podporządkowanie artystów wystawionych na łaskę i niełaskę artystycznej nomenklatury (nie chodzi o zapewnienie minimum potrzebnego do egzystencji czy dobicie do średniej krajowej, lecz

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Przekładając to na statystyki – jeszcze w latach 80. znakomita większość ankietowanych przyznawała, że odwiedza muzea, i potrafiła wskazać na kanoniczne nazwiska Jana Matejki (87 proc.), Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Chełmońskiego, Juliusza i Wojciecha Kossaków (po 65 proc.), braci Gierymskich (49 proc.) czy Leona Wyczółkowskiego (25 proc.)²². Dziś do muzeum więcej niż raz lub dwa razy w życiu zagląda 21 proc. populacji, regularnie odwiedza muzea 1 (słownie – jeden) proc., a 59 proc. nie potrafi wymienić nazwiska choćby jednego artysty. Czasy się zmieniły, ktoś powie, szkoda, że instytucje tym czasem nie sprostały. Wniosek, że biurokracja działa dla siebie, byłby jednak nadużyciem. Jakkolwiek raporty maskują klasowy charakter nierówności dostępu do kultury, to czytając je pod włos, można dostrzec magiczną liczbę 1, maksymalnie 3 proc. aktywnych uczestników pola sztuki. To elita składająca się – jak łatwo obliczyć – z około 750 tys. dorosłych Polek i Polaków, a więc wcale nie tak znów mała, którą kompleks muzealny obsługuje i której jest poświęcony. Trudno zgodzić się na obecną w raportach nowomowę maskującą faktyczne podziały uczestników kultury. Według raportu *Wizualne, niewidzialne* mamy

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

Wykres przedstawiający dane z raportu „Wizualne, niewidzialne”

19 Badania zespołu Doroty Ilczuk wykazały również, że artyści zarabiają więcej od muzyków, tancerzy czy literatów, *Rynek pracy artystów*, dz. cyt.

KOBIETY NA UCZELNIACH



się informacja, że bynajmniej nie chodzi o dyskurs krytyczny – ten w polskiej prasie głównego nurtu niemal nie istnieje – lecz o wzmianki dotyczące remontów, przebudów, konserwacji i tym podobne. Innymi słowy, przeciętny Kowalski nie zna sztuki Tadeusza Kantora z wystaw czy pokazów, lecz zobaczył w telewizji news o budowie Cricoteki imienia „jakiegoś” Tadeusza Kantora. Otwartą kwestią pozostaje, co z tym kompleksem muzealnym zrobić, zwłaszcza że jego pozycja ideologiczna wydaje się niezachwiana i wszyscy zgodnie wypowiadają się za utrzymaniem finansowania

skomplikowany, Kraków walczył o status stolicy kultury, i to nie w sensie „europejskiej stolicy łatwej turystyki”, zaraz za nim były Poznań, aglomeracja śląska, Trójmiasto...).

Poważnym brakiem publikowanych raportów jest ich lokalna skala i ograniczenie do Polski²⁵. Brak ujęcia komparatystycznego pozwala na niemal dowolną interpretację wyników i wskazanie ulubionego modelu funkcjonowania pola sztuki jako właściwego. Nieliczne wyjątki – w tym raporty o muzeach – sugerują dalszy wzrost inwestycji w instytucje, których w Polsce jest 2,22 na 100 tys.

Faktycznie funkcjonujemy w ściśle zhierarchizowanym, biurokratyzowanym państwowym folwarku, gdzie chlebem powszednim jest szowinizm, gdzie kluczową rolę odgrywają znajomości i przetransformowane z PRL polityczne układy, gdzie pochodzenie, płeć oraz wiek decydują o szansach na kontrolowaną odgórnie karierę instytucjonalną, gdzie poza garstką wybrańców reszta musi sobie radzić, dorabiając w szarej strefie.

publicznego edukacji oraz instytucji artystycznych. Uczestnicy badania wskazują, że państwo powinno wspierać budowę nowych i rozwijanie istniejących instytucji artystycznych (89 proc. pozytywnych opinii) oraz zapewniać edukację artystyczną (również 89 proc.), a także finansować kształcenie artystów (74 proc.), zaś z podatków i dochodów z monopoli sztukę powinny finansować zarówno władze centralne (65 proc.), jak i samorządowe (66 proc.). Coś poszło nie tak po upadku PRL, skoro nigdy nie wybrzmiały i nie zakorzeniły się w świecie sztuki postulaty skutecznej decentralizacji, powszechnej indywidualizacji kontaktu ze sztuką, autentycznej prywatyzacji oraz odstąpienia od dalszej, sterowanej przez polityków ideologicznej muzeifikacji. Patrząc na statystyki, należy zrekapitulować całkowity brak skuteczności wielkich, średnich i małych muzeów w zakresie edukacji, informacji, a nawet zwykłej promocji. Jedyną specjalnością instytucji jest reprodukcja *status quo*, produkcja własnego, oderwanego od realiów społecznych dyskursu i podtrzymywanie niskiej jakości przestrzeni publicznej ramującej wątpliwą jakość doświadczenia sztuki. Wyjątkiem jest oczywiście Warszawa, absolutny hegemon pod każdym względem (w czasach Wallisa „atlas kultury” był jednak bardziej

mieszkańców, a docelowo mogłoby ich być tyle, co w... Szwajcarii (14 na 100 tys.)²⁶. Oczywiście, instytucjonalne pole sztuki w Polsce jest ograniczone ilościowo – jak pokazują raporty dotyczące zmian w globalnym czy też globalnym świecie sztuki – znajdujemy się na poziomie Czech, a nie Niemiec, jeśli chodzi o bezwzględną liczbę instytucji²⁷. Wprawdzie o jakości oferty i intensywności życia artystycznego raporty ilościowe milczą, lecz wystarczy spojrzeć – z zaskocznością – za południową miedzę, by zdać sobie sprawę, że liczba polskich muzeów nie przekłada się na jakość oferty, a kto wie, czy nie jest aby odwrotnie proporcjonalna.

Ideologia świata sztuki

Niezbyt to ciekawie wygląda, ale to jeszcze, niestety, nie koniec. Im raporty są bardziej szczegółowe, tym wyniki bardziej groteskowe. I tak z raportu Fundacji Katarzyny Kozyry wynika czarno na białym, że choć na uczelniach od co najmniej ćwierćwiecza dominują studentki, to wśród kadry nadal kobieta, artystka i profesor słabo się rymują. Tak źle jest tylko na... wydziałach teologicznych²⁸. Do tego warto dodać rozrost (męskiej) kadry i spadek

²⁵ Do wyjątków należą Małgorzata Dąbrowska, *Instytucje sztuki współczesnej w Polsce i we Francji. Analiza porównawcza studiów przypadków*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013; Dorota Ilczuk, *Ekonomika kultury*, PWN, Warszawa 2012.

²⁶ *Muzea w Polsce. Raporty na podstawie danych...*, dz. cyt., [b. p.].

²⁷ Cornelia Kastelan, Christian Tarnai, Ulf Wuggenig, *Komparative Kunstfeldforschung*, [w:] *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*, Hrsg. Heike Munder, Ulf Wuggenig, Migros Museum für Gegenwartkunst, JRP Ringier, Zürich 2012, s. 27–87.

²⁸ *Marne szanse...*, dz. cyt., s. 5.

Parafrazując tytuł jednego z PRL-owskich raportów wieszczącego świetlane jutro kultury polskiej XXI wieku, można powiedzieć, że wczoraj było nieźle, dziś jest marnie, a jutro zapowiada się jeszcze gorzej.

liczby studentów, by otrzymać niewiarygodny, a jednak prawdziwy rachunek za edukację artysty/artystki – 37,8 tys. złotych rocznie (2013)²⁹. Kształcenie artystyczne jest najdroższe, jeśli chodzi o wszystkie typy uczelni w Polsce. Dla porównania, wykształcenie lekarza kosztuje 27 tys. złotych (średnia krajowa na studenta to 17,6 tys. złotych). Ktoś powie, że to demagogia, że nie można szkół artystycznych porównywać z akademiami medycznymi, a instytucje muzealnych ze szpitalami, które swoją drogą w dużo większym stopniu muszą walczyć o lekarzy specjalistów i pacjentów niż muzea o kuratorów i publiczność. Owszem, to brutalne porównanie, niemniej na obsługę kompleksu muzealniczego i sieci szpitali, na młodszych kuratorów i lekarzy rezydentów przeznaczane są te same pieniądze publiczne. Argument pozwala też lepiej dostrzec kuriozalność sytuacji, w jakiej wszyscy się znaleźliśmy. „Pole sztuk wizualnych jest ogromnie zróżnicowane, zaś część przecinających je różnic ma charakter nierówności”, delikatnie zaznaczają w jednej z tez autorzy raportu *Wizualne, niewidzialne*. Innymi słowy, wydaje nam się, że działamy w skrajnie zindywidualizowanej przestrzeni wolności i ekspresji talentu, gdzie reguły są jasne i demokratyczne, a do tego przestrzegane, parytet jest normą, sztuka służy krytycznej refleksji i uruchamia społecznie ważną dyskusję. Faktycznie funkcjonujemy w ściśle zhierarchizowanym, zbiurokratyzowanym państwowym folwarku, gdzie chlebem powszednim jest szowinizm, gdzie kluczową rolę odgrywają znajomości i przetransformowane z PRL polityczne układy, gdzie pochodzenie, płeć oraz wiek decydują o szansach na kontrolowaną odgórnie karierę instytucjonalną, gdzie poza garstką wybrańców reszta musi sobie radzić, dorabiając w szarej strefie. Znów: w Warszawie jest – trochę – inaczej. Ten świat sztuki jest jedynym, jaki znamy i jaki mamy. Powiedzieć, że to świat daleki od doskonałości, to nie powiedzieć nic. Pytanie, co robić? Ponawiane co jakiś czas wezwania do zmian systemowych, sprawiedliwszej i bardziej przejrzystej regulacji jak do tej pory były ignorowane³⁰. Na pewno powtarzające się jak mantra w podsumowaniach raportów wskazanie dalszego zwiększania dofinansowania nie broni się w żaden sposób (jakkolwiek w centrum stolicy chętnie przywitamy kolejne megainstytucje z ciekawą

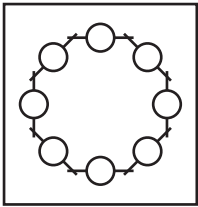
ofertą dla bywalców). To nic nie zmieniło ani nie zmieni w przełamaniu etatystycznego i elitarystycznego podejścia do sztuki. Stworzona infrastruktura jest podatna na polityczne manipulacje i naciski, gdyż w III RP nie wytyczono jasnych reguł gry, a te, które utworzono, były nagminnie łamane (tu litania opowieści poliszynela o ustawionych grantach, koleżeńskich komisjach, wątpliwych konkursach, politycznych nominacjach...). Parafrazując tytuł jednego z PRL-owskich raportów wieszczącego świetlane jutro kultury polskiej XXI wieku, można powiedzieć, że wczoraj było nieźle, dziś jest marnie, a jutro zapowiada się jeszcze gorzej³¹. Stworzony w III RP model, w którym zanurzone w PRL publiczne instytucje, pełniąc rolę *gate-keepera*, wystawiają dla transformacyjnej elity sztukę tworzoną przez względnie zamożnych prekariuszy, wydaje się coraz trudniejszy do obrony. A jego porażka otwiera drogę do fantazji o powrocie do PRL, takiego gomułkowskiego, całkiem przyjemnego, rodem z badań, świetnych przecież, Wallisa. Może się okazać, że nawet cena – polityczna – wcale nie jest tak wysoka. System przetrwał i jest do dyspozycji. No i przecież badania pokazują, że wolność i sztuka są ważne... dla 4 proc.



CO JEST NAJWAŻNIEJSZYM PROBLEMEM ARTYSTÓW I ARTYSTÓW?
NIEDOTRZAŁY RYNEK I NIECHĘĆ PUBLICZNOŚCI



29 Tamże, s. 10.
30 Między innymi: Małgorzata Dąbrowska, *Stan badań nad sytuacją finansową artystów*, <http://obserwatorium.ikm.gda.pl/wp-content/uploads/2014/12/HISTORIA-SZTUKI-A-EKO-NOMICZNE-ASPEKTY-PRACY-ARTYST%C3%93W.-PRZEGL%C4%84D-HISTORYCZNY.pdf> [dostęp: 13.10.2017].
31 Andrzej Siciński, *Dziś i jutro kultury polskiej. Prognozy perspektywy*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975.



Impreza niespektakularna

FOTOGRAFIE: Karolina Zajączkowska

Z Aurelią Nowak, Romualdem Demidenką i Tomkiem Pawłowskim rozmawiają Karolina Plinta i Piotr Policht

Triennale było dla nas formą eksperymentu. Było również próbą dla nas samych. Czy możliwe jest odejście od myślenia jedynie o swoim własnym interesie, a skupienie się na pracy grupowej i pozbawionej hierarchii? Chociaż na chwilę.

Piotr Policht: Jak zostaliście kuratorami Triennale Młodych w Orońsku?

Aurelia Nowak: Tomek zaproponował, abyśmy zastanowili się wspólnie z Romualdem, czy chcielibyśmy podjąć się takiej współpracy. Nie znaleźliśmy się wówczas jeszcze zbyt dobrze. Mnie osobiście pomysł Tomka wydał się bardzo kuszący, nigdy nie pracowałam z dwoma innymi kuratorami przy jednym projekcie. Zdarzało mi się pracować w duetach, ale nigdy w trio. Okazało się, że się wzajemnie świetnie uzupełniamy i napędzamy. Przygotowaliśmy wspólnie propozycję ósmej edycji Triennale Młodych i przedstawiliśmy ją Kamilowi Kuskowskiemu, z którym pracuję w Akademii Sztuki w Szczecinie, a który zasiada w radzie programowej Centrum Rzeźby Polskiej, i zapytaliśmy, co sądzi o naszym pomysśle. Kamilowi bardzo się spodobało i zachęcił nas, abyśmy wysłali go Eulalii Domanowskiej. Sporo czasu nam zajęło, zanim udało się przekonać dyrekcję i zespół do podjęcia z nami współpracy, ale w końcu zdobyliśmy ich zaufanie.

Karolina Plinta: To triennale jest inne od poprzednich. Jaka jest idea Otwartego Triennale?

Romuald Demidenko: Odnosimy się między innymi do kwestii dystrybucji prestiżu w ramach przeglądów, podczas których wyłaniany jest najlepszy artysta. W trakcie naszej pracy padła ze strony CRP propozycja przyznania tak zwanej Nagrody im. Jana Berdyszaka jednej z osób, którą zaprosiliśmy do triennale. Nagroda miała gwarantować indywidualną wystawę w Centrum. Staraliśmy się przekonać organizatorów, żeby przyznać nagrodę więcej niż jednej osobie, kolektywowi lub uczestnikom, których nie ma z nami fizycznie podczas sympozjum. Ostatecznie zrezygnowaliśmy z nagrody, żeby uniknąć sytuacji, w której zwycięzcą jest tylko jedna osoba.

Tomek Pawłowski: Rzeczywiście był taki pomysł, ale to CRP otrzymało propozycję ze strony spadkobierców Berdyszaka, inicjatora triennale, i z tego, co pamiętam, miała to być nagroda pieniężna. Na szczęście zdecydowano, żeby jej ostatecznie nie



Od lewej: Aurelia Nowak, Romuald Demidenko, Tomek Pawłowski



W ostatnich latach strasznie się namnożyło konkursów i oprócz takich, które faktycznie otaczają opieką i wsparciem młodych artystów, jest wiele przypadków, w których organizatorzy żerują na uczestnikach.

przyznawać. To właśnie brak takiej nagrody odróżnia triennale od innych przeglądów młodej sztuki. Centrum, zamiast wyróżniać jedną czy dwie osoby, stara się podtrzymywać kontakt z uczestnikami poprzednich edycji i towarzyszyć im w rozwoju. Jednym ze sposobów takiego wsparcia jest zaproszenie do przygotowania indywidualnej wystawy. Tak w tym roku było z Arturem Rozenem, uczestnikiem poprzedniej edycji, który otworzył swoją wystawę w Galerii Kaplica tego samego dnia, kiedy my podsumowywaliśmy symposium. Nie jest to oficjalna nagroda, przyznawana przez jury jako rezultat wystawy, ale właśnie forma długofalowego wsparcia. To rzadkie podejście.

KP: Ten dystans do idei konkursu jednak zastanawia. Przecież są z konkursów pewne korzyści, artyści dostają pieniądze, mogą robić wystawy.
TP: A jednak niewiele z nich wynika, zwłaszcza dla artystów. W ostatnich latach strasznie się namnożyło tych konkursów i oprócz takich, które faktycznie otaczają opieką i wsparciem młodych artystów, jest wiele przypadków, w których organizatorzy żerują na uczestnikach. Wykorzystują ich ambicję i pracę, kusząc fałszywymi obietnicami. Większość przeglądów i konkursów



Triennale Młodych w Orońsku, 2017,
fot. archiwum prywatne Romualda Demidenki

młodej sztuki opiera się na ograniczających formatach. W wielu regulaminach podane są na przykład maksymalne wymiary prac. To jest bardzo prosty przykład, ale jest ich dużo więcej, na przykład brak zwrotu kosztów przejazdu i honorarium za wzięcie udziału w wystawie. My staraliśmy się pracować z formułą przeglądu tak, żeby wszyscy jego uczestnicy czuli, że mają tyle samo miejsca, przestrzeni do wypowiedzi, o którą nie muszą z nikim rywalizować.

KP: Odwracacie tradycyjny układ takich wydarzeń jak triennale, więc po tej edycji żaden jej uczestnik nie będzie miał wystawy w Orońsku.
RD: Nie wiem, czy coś odwracamy, ale okazało się, że nasze wyobrażenie dotyczące na przykład nagrody jest nie do przyjęcia przez instytucję. Z kolei nam wydawało się to zaprzeczeniem równości, która wynika z koncepcji tej edycji, w której kładziemy nacisk na aspekty współpracy i niehierarchiczności w polu sztuki.
TP: Notabene, najprawdopodobniej któraś z osób uczestniczących w tegorocznej edycji taką wystawę przygotuje. O tym zdecyduje jednak zespół CRP, ale takie długofalowe wsparcie w przeciwieństwie do jednorazowych nagród jest fajne.

Otwartość tej edycji triennale miała prowokować do dyskusji nad rolą kuratorów i artystów w tego typu przedsięwzięciach. Zależało nam na negocjowaniu formatu i kształtu triennale z uczestnikami, a nie na przedstawianiu im konkretnych warunków, które przyjmą albo nie.

Zaprosiliśmy skrajnie różne osoby. Nie wartościujemy postaw, pokazujemy, że dla każdego jest miejsce.

RD: Proces negocjacji z instytucją, którą ostatecznie udało nam się przekonać do otwarcia formatu triennale, zajął więcej czasu, niż się spodziewaliśmy. Zależało nam, żeby uczestnicy też mogli negocjować warunki, na jakich zamierzają zaistnieć w tym miejscu podczas naszego sympozjalnego pobytu, i to też odbywało się powoli i dość organicznie. Nasze początkowe zamierzenie polegało na tym, żeby wystawa nie miała charakteru wystawy jako pokazu obiektów w przestrzeni. Jeśli jednak ktoś zamierzał zaprezentować jeden ze swoich ostatnich projektów lub zrobić na miejscu coś zupełnie nowego, to staraliśmy się elastycznie przyjmować takie propozycje.

AN: Zależało nam też na tym, żeby uczestnicy współtworzyli z nami kształt sympozjum. Znaleźliśmy bardzo ogólne ramy, cała reszta była płynna i otwarta na to, co zaproszone osoby chciały zrobić. Otwartość tej edycji triennale miała też prowokować do dyskusji nad rolą kuratorów i artystów w tego typu przedsięwzięciach. Zależało nam na negocjowaniu formatu i kształtu triennale z uczestnikami, a nie na przedstawianiu im konkretnych warunków, które przyjmą albo nie.

PP: Kogo w takim razie zdecydowaliście się zaprosić?
TP: Piętnaścioro artystek i artystów oraz trzy kolektywy z różnych zakątków Polski i Europy, którzy reprezentują różne strategie artystyczne i modele funkcjonowania. Chcieliśmy pokazać, jak różnorodne są postawy, doświadczenia i pozycje, z których wypowiadają się artyści na początku swojej drogi. Mamy tu skrajnie różne osoby. Od takich, które podążają stabilną, znormalizowaną ścieżką zawodową, po osoby bardziej podważające reguły, szukające alternatywy. Od indywidualistów po radykalne kolektywy. Od ludzi robiących obiekty po performerów. To są też różne poglądy. Nie wartościujemy ich, pokazujemy, że dla każdego jest miejsce.

RD: Chodziło nam o zderzenie różnych modeli praktyk i wypowiedzi poprzez własną praktykę lub postulat. Umówiliśmy się na przykład, że Martyna Czech, zgodnie z tym, co napisała w odpowiedzi na zaproszenie, zamierza przyjechać po to, żeby dosłownie malować przez kilka dni. Podczas naszego pierwszego spotkania w Katowicach wspominała, że musiała „całe życie walczyć, by malować”. To konfrontacyjne i radykalne podejście do swojej pracy przejawia się też w tym, jak opowiada o relacjach z innymi ludźmi. Zaprosiliśmy ją, żeby dać jej przestrzeń do pracy, w tej dość luźnej atmosferze spotkania. Z drugiej strony jest z nami Wykwit, który działa jako rodzaj społeczności wspierających się artystów, bardzo wrocławskiej i być może ostatniej tego typu inicjatywy.

AN: Zaprosiliśmy też ciebie, Karolina, jako uczestniczkę sympozjum i wystawy!

PP: Co to znaczy, że nie wartościujecie postaw artystycznych? Przecież samo zaproszenie kogoś na triennale jest nobilitacją.
RD: Wartościujemy, ale nie nagradzamy.
AN: Wartościujemy, jednak mam nadzieję, że nie w tradycyjny sposób, jak to się odbywa podczas przeglądów młodej sztuki. Dobrym przykładem jest choćby kategoria „świeżości”. Już w trakcie naszych przygotowań do triennale i wizyt studyjnych wiedzieliśmy, że nie o to nam chodzi. Nie skupialiśmy się na samej sztuce, ale bardziej na tym, kim są poszczególne osoby, w jaki sposób żyją, pracują, odnajdują się w obecnym systemie świata sztuki. Duże znaczenie też miało to, co potencjalnie mogą dać zaproszonemu gronu uczestników. Struktura tej grupy była bardzo istotna.
TP: Głównym kryterium była dla nas przede wszystkim różnorodność i swoistość każdej z osób i grup, które zostały zaproszone.

KP: Wspomnieliście, że kolektyw Wykwit jest prawdopodobnie ostatnią tego typu inicjatywą w Polsce. Co to za grupa i dlaczego uważacie, że jest wyjątkowa?
RD: Wykwit koncentruje się wokół jednego konkretnego miejsca, ponad stutrydziestoletniego domu w okolicy wrocławskiego Zacisza. Jego nowi mieszkańcy, czyli kilku studentów i absolwentów akademii, postanowili zabrać się do pracy nad stopniową adaptacją budynku, który w wyniku zaniedbań nosił ślady ingerencji przestrzennych poprzednich lokatorów. Zapraszali przy tym innych artystów, nie tyle do współpracy nad projektem, co nad wspólnym wytwarzaniem narracji o tym miejscu. Powstawały w ten sposób projekty daleko wykraczające poza pracę wystawienniczą. O inicjatywie dowiedzieliśmy się z mediów społecznościowych, ale będąc na miejscu, przekonaliśmy się, że jej aktywność nie ogranicza się do dokumentacji. Być może to, co robi Wykwit, jest wcieleniem niezbyt już popularnej idei kolektywu. Jego członkowie mieszkają razem i funkcjonują na zasadzie wzajemności, współdzielności. Dziś, jeśli istnieją jeszcze tego typu kolektywy, to najczęściej ich aktywność kończy się na formatach wystawienniczych i ich dystrybucji. Wiadomo, że bycie wieloosobowym ciałem zmniejsza gwarancję na przykład uczestniczenia w wystawie i otrzymania honorarium, bo jest ono dzielone na wszystkich członków. Ale kolektywy – poza

Nie skupialiśmy się na samej sztuce, ale bardziej na tym, kim są poszczególne osoby, w jaki sposób żyją, pracują, odnajdują się w obecnym systemie świata sztuki.



Aurelia Nowak



Triennale Młodych w Orońsku, 2017,
fot. archiwum prywatne Romualda Demidenki

rezygnacji miał być sukces, wieńczący drogę od momentu wyjścia z akademii. Ponieważ sukces wydarza się dość rzadko, należy, cytując Karola Komorowskiego z Różni, „wypierdalać ze sztuki”. Często jednak to nie sukces miał być gwarantem satysfakcji, ale bardziej przyziemne aspekty, na przykład możliwość pogodzenia ekonomicznego funkcjonowania i praktyki artystycznej. Zainteresowało nas to i zasmuciło. Może to wypierdolenie jest efektem braku infrastruktury, wsparcia dla artystów, szczególnie tych, którzy nie są już „młodzi”? Pracując od początku nad triennale, postanowiliśmy nieco odświeżyć formułę, zaczynając od nazwy, i odkleić się trochę od tej tradycji poszukiwania młodych talentów. Popularny limit wieku „mniej niż 35” stosowany często w regulaminach konkursowych reprodukuje myślenie, że trzeba zrobić jak najwięcej w jak najkrótszym czasie, żeby odnaleźć się na mapie.

**Kolektywy – poza Wykwitem –
związują się z wiarą w sukces.
Nie są w stanie działać
przez więcej niż kilka lat, bo
uwarunkowania ekonomiczne
na to nie pozwalają.**

AN: Poza wspomnianym przez Romualda pojęciem rezygnacji ze sztuki zadawaliśmy też pytania o to, co sprawia satysfakcję. Bardzo zależało nam na tym, aby spotkania, a w rezultacie całe sympozjum, nie miało charakteru lamentu, ale by raczej skupiało się na tym, jak można bez konieczności zmian systemowych pracować tak, aby czerpać z tego satysfakcję. Chcieliśmy poprzez spotkanie tak różnych osób, reprezentujących różne modele funkcjonowania, sprowokować uczestników, ale też samych siebie do zastanowienia się nad tym, jak można znaleźć swoją własną ścieżkę, niekoniecznie wpisując się w model wyścigu, w którym tylko nieliczni wygrywają.

KP: Czy jakieś postawy lub nastroje dominowały w gronie spotkanych artystów?

RD: Podczas naszych wizyt studyjnych mieliśmy okazję spotkać osoby często wyrażające pewne rozczarowania wobec świata sztuki. Prawdopodobnie ich własne doświadczenia związane z funkcjonowaniem po ukończeniu akademii lub z jeszcze wcześniejszych etapów związanych z edukacją były odmienne od wyobrażeń.

AN: Postawy były bardzo różne. Artyści, którzy wciąż studiują, byli entuzjastyczni i pełni energii. Jednak rok lub dwa po studiach nastroje radykalnie się zmieniają. Myślę, że nie zależy to jedynie od uwarunkowań personalnych, tylko od sytuacji, z jaką artyści muszą się mierzyć. Po studiach przestają ich wspierać rodzice (jeśli robili to wcześniej) i trzeba znaleźć sposób na przetrwanie. Rzadko komu udaje się utrzymywać z honorariów i sprzedaży



prac tuż po studiach. Artyści i artystki często muszą szybko znaleźć pracę, która pozwoli opłacić czynsz, życie i zasili jeszcze projekty, które realizują. Najlepiej, by taka praca, o ile niezwiązana bezpośrednio z praktyką artystyczną, nie zajmowała zbyt wiele czasu. Oczywiście codzienna praca wiąże się z różnego rodzaju trudnościami – pierwsza to zwykające zmęczenie, ale też wciąż niechętnie się po prostu wspomina o swojej pracy znajomym, bo nie jest to powszechnie akceptowane. Sami nie wiemy dlaczego, ale być może posiadanie innej pracy niż po prostu bycie artystą czy artystką jest postrzegane jako niepowodzenie? A przecież wszyscy wiemy, że tak zwana kariera zależy przede wszystkim od ilości czasu, jaką można w nią zainwestować, i od tego, jak długo uda się utrzymać w polu sztuki.

TP: Bardzo dużo rozmawialiśmy o akademiach, o sposobach utrzymania i radzenia sobie. Najmniej interesowały nas same portfolia.

PP: Jak to?

TP: Mało nas interesowały portfolia, bardziej podejście do systemu, szukanie alternatywy, sposobów na przekroczenie barier. Interesowały nas motywacje, również te stojące za decyzją o rezygnacji. Rozmawialiśmy o instytucjach, sytuacji ekonomicznej. Mapowaliśmy przede wszystkim ograniczenia systemowe, z którymi artyści mierzą się na początku swojej kariery.

RD: Ale też nie chcieliśmy się na nich koncentrować, tylko raczej znaleźć przykłady funkcjonowania wbrew ograniczeniom, które łamią zero-jedynkową zasadę sukcesu lub rezygnacji.

**Jedną z zaskakująco często
powtarzających się kwestii było
pojęcie rezygnacji ze sztuki.
Niektórzy opisywali to jako
efekt długoterminowej „walki”
o miejsce w polu sztuki.**

I zastanawialiśmy się też, czy praktyki indywidualne to jedyny obowiązujący model.

AN: Interesowali nas przede wszystkim ludzie z energią i motywacją, by walczyć o swoje. Wszyscy z zaproszonych przez nas uczestników i uczestniczek znaleźli swój własny sposób na funkcjonowanie. Byli z nami między innymi: artysta pracujący na pół etatu w korporacji, artystka idąca ścieżką akademicką, osoby próbujące się utrzymać jedynie z projektów artystycznych, artysta uznający siebie za „artystę hobbystę”... Ważne były dla nas indywidualne decyzje o tym, jak można się odnaleźć w obecnie obowiązującym systemie i czy można być w nim szczęśliwym.



Tomek
Pawłowski

Wszyscy z zaproszonych przez nas uczestników i uczestniczek znaleźli swój własny sposób na funkcjonowanie. Byli z nami: artysta pracujący na pół etatu w korporacji, artystka idąca ścieżką akademicką, osoby próbujące się utrzymać jedynie z projektów artystycznych, artysta uznający siebie za „artystę hobbystę”...

KP: Nie robicie wystawy, nie zależy wam na nagrodzie. Zjeżdżamy się tu pod enigmatycznym hasłem poznania się, może nawet terapii. Jeśli nie interesuje was sztuka, to czego szukacie?

TP: Odkrywając historię Triennale Młodych, szybko zorientowaliśmy się, że od początku „sztuka” była tam tylko jednym z elementów, najbardziej eksponowanym, ale według mnie mniej istotnym niż aspekt sieciotwórczy i środowiskotwórczy. Semina-ria, w których uczestniczyły przede wszystkim osoby zajmujące się animacją i organizowaniem życia artystycznego w różnych miastach Polski, były z jednej strony źródłem fermentu, z drugiej integrowały ludzi z różnych miast. Zapraszając osoby, które bardzo często zajmują się obok twórczości również oddolną współpracą z innymi artystami, tworzeniem niezależnych miejsc, w pewien sposób wracamy do tej pierwotnej idei triennale.

RD: Interesowały nas osoby, których sposób funkcjonowania może być pewną propozycją lub komentarzem dotyczącym obecności w polu sztuki. Nie tylko artyści, którzy robią tak zwaną dobrą sztukę, ale też tacy, którzy podążają własną ścieżką lub wspierają innych. Zastanawialiśmy się, czym można zastąpić hasła, takie jak rezygnacja i porażka, które padały z ust spotkanych przez nas podczas wizyt studyjnych osób. Nie staraliśmy się jednak skupiać na niezadowoleniu, tylko na rozwiązaniach, nawet tymczasowych. Może problemem jest to, że pedagogami w akademiach są artyści, którzy sami podjęli decyzję o odejściu, ale nie tak radykalnym. Wychowują więc kolejne generacje absolwentów, którym nie pozwalają odejść, przekroczyć nawet granicy jednego medium? I może to jest problem? Pytaliśmy podczas naszych spotkań o takie uwalniające metody pracy lub współpracy, które nie skazywałyby ich na to, by „wypierdalać”.

PP: Czy jednak próba zniesienia artystycznych hierarchii nie jest trochę naiwna?

AN: Nie mieliśmy ambicji odgórznej, systemowej zmiany tego, co jest. Triennale było dla nas formą eksperymentu. Było również próbą dla nas samych. Czy możliwe jest odejście na chwilę od myślenia jedynie o swoim własnym interesie, a skupienie się na pracy grupowej i pozbawionej hierarchii? Czasem okazywało się, że to jest supertrudne i że żadne z nas nie jest przyzwyczajone do tego typu pracy.

PP: Dla nas jedną z ciekawszych obserwacji podczas triennale była kompletna zmiana etosu artysty.

AN: Tak, to było coś, co podkreślaliśmy przy każdej możliwej okazji. Zależało nam też na wskazywaniu na pozytywne przykłady i łamaniu tabu mówienia o tym, w jaki sposób się utrzymujemy,

z czego żyjemy, z czego żyją artyści, jak mogą się wzajemnie wspierać i dbać o swój wspólny interes. To oczywiste, że młody artysta nie jest w stanie poradzić sobie sam. Albo ma wsparcie rodziców, albo inną pracę. Spotkaliśmy się w trakcie wizyt studyjnych z dużym oporem i dużymi emocjami, gdy pytaliśmy o to, jak artyści sobie radzą. Dowiedzenie się tego trochę trwało, bo ludzie nie chcą o tym mówić.

PP: Czego konkretnie się dowiedzieliście?

AN: Na jednym ze spotkań podczas sympozjum Justina Los opowiadała, jak w Berlinie i innych miastach ludzie aż tak się z tym nie kryją, że po prostu wszyscy mają pracę, *day job*. Tak powszechna dywersyfikacja zajęć powinna być zjawiskiem, jakiemu się wszyscy przyjrzymy z większą uwagą i zastanowimy się, do czego może ona prowadzić. Niektórzy wykorzystują doświadczenia z pracy zarobkowej w swoich projektach – jest to chyba jedno z ciekawszych podejść.

RD: Dywersyfikacja zajęć jest jednym z haseł z naszego słownika po wizytach studyjnych. W wielu krajach artyści i kuratorzy pracują zarobkowo w różnych rolach i polach, by się utrzymać, ale przyjęło się, że nie należy mówić o tym wprost.

KP: System chałtur? Jak kiedyś?

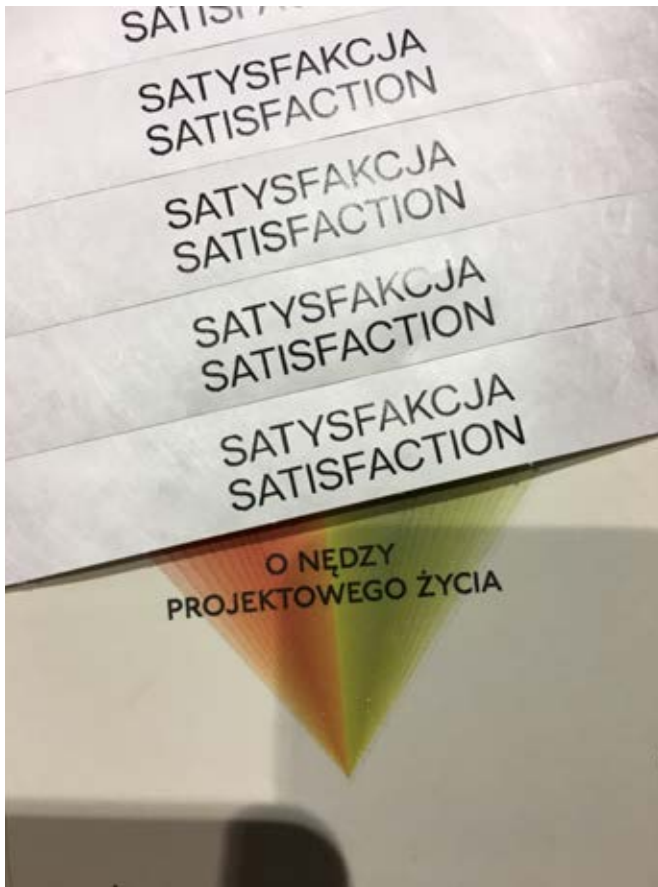
AN: Nie chcemy tego nazywać chałturą. Zastanawialiśmy się, jak można wykorzystywać te różne aktywności, łączyć je i czerpać z nich satysfakcję.

PP: Powstała jakaś recepta?

RD: Trudno mówić o receptach. Podczas sympozjum Tobiasz Jędrak w swojej prezentacji przywołał postać Tehchinga Hsieha, który w 2000 roku postanowił przestać zajmować się sztuką. Hsieh dawniej wykonywał wiele performatywnych akcji, które splatały się z jego życiem. Jako artysta emigrant udowadniał, że jest gotowy obsesyjnie pracować lub radykalnie poświęcać dla swojej sztuki swój czas i zdrowie, wyprzedzając o wiele lat akcelerationistyczne narracje. Naszym celem podczas triennale było posadzenie przy stole ludzi reprezentujących bardzo różne postawy. Efekt sami zauważyliście – są głosy dość tradycyjnych artystów, którzy wyrażają postulat wystawy prezentującej obiekty i wierzą w linearność swojej pracy jako prowadzącej do sukcesu i uznania. Są też artyści wyrażający luźniejsze podejście.

KP: To chyba nie jest szczególne odkrycie.

RD: Nie chodziło nam o odkrycia, ale profesjonalizacja i coraz większa samoorganizacja podtrzymują mity. Wierzy się, że trzeba utrzymywać się ze sztuki zaraz po studiach i odnieść



Triennale Młodych w Orońsku, 2017,
fot. archiwum prywatne Romualda Demidenki

sukces przed trzydziestką. Marina Abramović nie wypłynęła, mając 20 czy 30 lat, tylko później. Ciągłe pokutuje mit artysty, który szybko łączy się z galerią prywatną i jest prezentowany przez największe instytucje, chociaż wiemy, że taki sukces zdarza się raz na parę lat. W wielu rozmowach pojawiają się te same nazwiska i te same miejsca, ludzie mówią o galeriach prywatnych, jak Raster i Fundacja Galerii Foksal. Tymczasem jest więcej nowych możliwości realizowania praktyk artystycznych i ich dystrybucji.

KP: Co to za nowe możliwości?

RD: Na przykład Pracownia Portretu w Łodzi, którą zaprosiliśmy do udziału w symposium. Prowadzona przez Maćka Łuczaka i Kasię Stańczak przestrzeń jest miejscem pracy i przestrzenią wystaw, finansowaną między innymi z portretów Maćka Łuczaka. Pracownia zaprasza do siebie artystów z różnych stron świata oraz lokalnych, z Łodzi. Stosunkowo mało osób w Polsce w ogóle kojarzy to miejsce. Czasem można za to o nich usłyszeć, siedząc na kawie z kimś w Rotterdamie lub Brukseli. Pracownia pomogła nam podczas wizyt studyjnych, oferując nocleg w przestrzeni studio, potem Kasia Stańczak, która jest architektką, zaprojektowała okrągły stół służący nam podczas symposium, a do Orońska przywiozła projekty rzeźb od artystów, takich jak Sabrina Chou, Ryo Ikeshiro, Dico Kruijsse oraz Agnieszka Chojnacka, Joanna Szumacher, Łukasz Ogórek, Zbigniew Olszyna i Wiktor Polak.

Nie było środków na produkcję obiektów i poszczególnych realizacji, więc wszystko było wynikiem negocjacji. Jeśli coś faktycznie powstało, to tylko dlatego, że zależało na tym poszczególnym osobom lub grupie osób.

PP: Twórczość zaproszonych artystów była dla was mniej istotna niż ich diagnoza systemu?

RD: Bardziej niż diagnoza systemu interesowała nas możliwość niezrobienia spektakularnej imprezy, na którą zaprosimy zarówno ciekawych, jak i mniej znanych artystów. Na początku chcieliśmy oczywiście nie robić wystawy.

PP: Dlaczego „oczywiście”?

TP: Żeby skupić się tylko na wymianie i doświadczeniu bycia razem. Od wystawy nie udało się jednak uciec i ostatecznie postanowiliśmy potraktować ją jako rodzaj aneksu do symposium, jego dokumentację. W pewnym momencie okazało się nawet, że mimo dużego oczekiwania ze strony instytucji na wymierne efekty, czyli produkcję prac i tradycyjną wystawę, zabrakło na nią środków w budżecie CRP – w tym momencie było już zupełnie jasne, że chociażby ze względu na brak finansowych możliwości to nie wystawa, a spotkanie będzie istotą tego triennale.

KP: Nie chcieliście spróbować zdefiniować nowego pokolenia?

TP: Opracowując koncepcję triennale, staraliśmy się odwrócić zasady przeglądu; podobnie jest z oczekiwaniami diagnozy dokonanej przez instytucję. Tutaj to odwrócenie działa tak, że tym razem to nie instytucja i jakieś „grono ekspertów” przypatruje się artystom, tylko oni sami infiltrują instytucje oraz towarzyszące im



Romuald
Demidenko

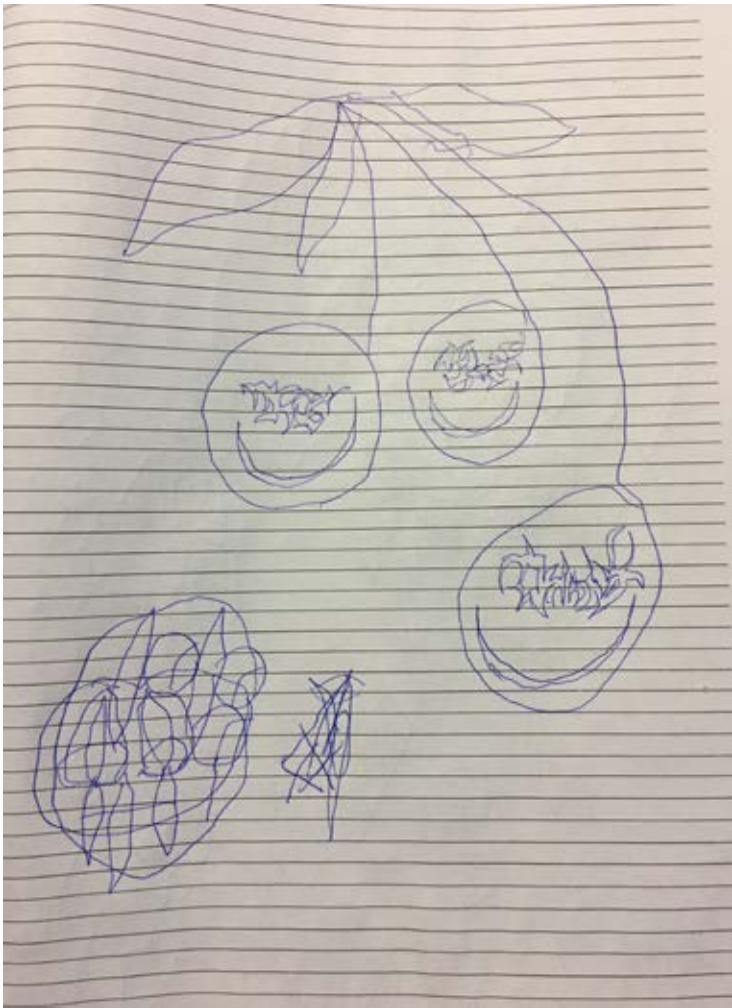
mechanizmy władzy. Odwracamy spojrzenia, nie definiujemy tego, co robią, tylko pozwalamy im coś powiedzieć.

KP: I co na triennale zostało przez nich powiedziane?
RD: Spędziliśmy ze sobą sporo czasu, około 15 godzin każdego dnia. W takiej sytuacji wiele rzeczy mogło zostać wypowiedzianych w bardzo różnym tonie. Mówienie o tym w skrócie jest tak samo banalne jak próba wybrania najciekawszych momentów sympozjum.

PP: Mimo luk w budżecie i pierwotnego założenia niezrobienia wystawy ona jednak powstała. Dlaczego? Ulegliście artystom?
RD: Zależało nam na wykreowaniu krótkiej rezydencji w ramach sympozjum, pięciodniowego spotkania opartego na różnych formach wymiany, pracy i relaksu. Niektórzy postanowili pozostawić po sobie mniej lub bardziej widoczne ślady obecności, artefakty, a nawet prace w przestrzeni. Mieliliśmy kilka dyskusji dotyczących wystawy i jej celów. Pojawiły się różne głosy, w większości opowiadające się za tym, żeby pozostał po naszym spotkaniu ślad w postaci wystawy, więc nie jest niespodzianką, że wystawa jest w przestrzeni, gdzie odbywało się sympozjum. Zostało to zaplanowane przez nas wspólnie z artystami.
AN: Z jednej strony ma ona charakter dokumentacyjny, z drugiej znajduje się tam kilka projektów poświęconych temu miejscu i samemu triennale. Jednak jeśli ktoś nie chciał niczego pokazywać ani zaznaczać swojej obecności, nie musiał tego robić. Nie było środków na produkcję obiektów i poszczególnych realizacji, więc wszystko było wynikiem negocjacji. Jeśli coś faktycznie powstało, to tylko dlatego, że zależało na tym poszczególnym osobom lub grupie osób.
TP: Ta wystawa jest pozostałością po sympozjum. O jej kształcie zdecydowali wszyscy, a na samej wystawie większość prac odnosi się do doświadczenia sympozjum lub powstawały one pod jego wpływem.

KP: Częścią triennale były też odbywające się noc w noc imprezy. Zgodnie z koncepcją Gregora Różańskiego CRP miało zamienić się w instytucję rave’ującą. Co to znaczy?
RD: CRP stało się „instytucją rave’ującą” ostatniego dnia wieczorem po otwarciu wystawy. Zgodnie z tym, o czym pisze Gregor, rave’u nie da się kontrolować, więc instytucja, której mury wzruszają się pod jego wpływem, staje się zdecentralizowana. Oczywiście rave’ujące CRP miało miejsce tylko symbolicznie podczas otwarcia wystawy.

KP: Nie baliście się, że na Otwartym Triennale, zamiast intensywnych dyskusji, będą po prostu codziennie odbywały się popijawy?
TP: Najważniejsze jest to, że naprawdę byliśmy tu na własnych zasadach. Przez rok negocjowaliśmy warunki z CRP, próbowaliśmy zmienić przyzwyczajenia instytucji i rzeczywiście na ten cały tydzień, w którym odbywało się sympozjum, cały zespół funkcjonował w pewnym sensie jak w stanie wyjątkowym.
AN: To było jedno z najbardziej pozytywnych doświadczeń w trakcie pracy nad triennale. Jak już znaleźliśmy się wszyscy w Orońsku, to cały zespół CRP okazał się niezwykle wyrozumiały, wspierał specyfikę naszego projektu i pojawiające się nagle nowe pomysły.
RD: Znakając warunki funkcjonowania instytucji i ograniczenia organizacyjne, budżetowe, wiedzieliśmy, że pewne rzeczy wydarzą



Triennale Młodych w Orońsku, 2017, fot. archiwum prywatne Romualda Demidenki

się albo nie, i daliśmy sobie margines niedopowiedzenia w kwestii harmonogramu. Jeśli system nie daje się nagiąć, to nie da się stworzyć kreatywnej wypowiedzi artystycznej. Wiemy, że rezygnacja ze sztuki często może wynikać z istnienia zbyt sztywnych reguł. Powiedzmy, że chcielibyśmy, by zaistniał tu czynnik satysfakcji i poczucia względnego komfortu, a wystawa nie była efektem pracy na siłę lub pod przymusem.

KP: Ewentualnie pracy na kacu...
TP: Karolina, nie wszyscy ludzie piją alkohol, a duża grupa pijących potrafi to kontrolować. Chciałem przypomnieć, że to akurat wy z Piotrem zaspaliście na 8.20, czyli godzinę, na którą się umawialiśmy na wywiad.
RD: Na kacu, ale jednak codziennie o 8.00 siedzieliśmy grzecznie przy śniadaniu.

KP: To ważny element tego triennale. Tomek ciągle podkreślał, że będziemy mieć wspólne posiłki.
TP: W tym przypadku posiłki ustalają rytm dnia, dynamikę pracy grupy. Harmonogram był podzielony każdego dnia na trzy części: po śniadaniu spotykaliśmy się w muzeum na forach dyskusyjnych, po obiedzie była sekcja zajęć praktycznych, czyli czas

Podczas sympozjum wspominaliśmy o Wolnej Akademii Orońskiej, jak nazywało się trochę ironicznie inicjatywę Józefa Brandta, który przyjeżdżał na kilka miesięcy w ciągu roku do majątku żony w Orońsku. Zapraszał grono znajomych artystów i pisarzy na kilkutygodniowe pobyty, podczas których miały miejsce rozmowy o sztuce, plenery, spotkania.

na pracę, research i przygotowania, a po kolacji, już w luźniejszej atmosferze, kolejne wystąpienia i prezentacje w muzeum. Wyjątkiem była środa, po dwóch pierwszych intensywnych dniach przewidziana była zmiana dotychczasowego trybu, rodzaj pauzy. Tego dnia posiłki jedliśmy poza stołówką i w innych godzinach.

PP: Posiłki teoretycznie narzucały pewien reżim programu, ale jednak było w nim sporo dziur, dyskusje trwały krótko i było ich niewiele. Dlaczego, skoro to najważniejsza część triennale?
AN: Zależało nam na intensywnym programie sympozjum. Nie wszyscy jednak dzielili podobne przekonania. Niektórzy przyjechali na triennale, aby odpocząć lub po prostu spędzić czas z innymi artystami i artystkami. Postanowiliśmy zaproponować dość konkretne punkty programu, ale resztę po prostu pozostawić uczestnikom. Sympozjum i wystawa były takie jak podejście poszczególnych osób. Nie chcemy tego wartościować, tak po prostu jest i to jest też dla nas ważne.
TP: W programie nie było żadnych dziur. Byłeś przecież z nami od samego początku i widziałeś, jak dużo działo się każdego dnia i jak trudno było doprowadzić wszystkie te punkty do realizacji. Pewnie jako dziury odebrałeś zajęcia praktyczne – w tym czasie

większość osób pracowała, albo przygotowując realizacje na wystawę lub sympozjalne wystąpienia, albo w ramach researchu, czyli badań terenowych przygotowanych we współpracy ze Stowarzyszeniem Odnowy i Rozwoju Gminy Orońsko i kwerendy w Centrum.

KP: Siedziba CRP to dawny dworek, w PRL znacjonalizowany. Teraz znów jest to folwark, tyle że artystyczny: są pracownicy różnych szczebli, są goście. Czy odnieśliście się do tego faktu?
RD: W pewnym sensie tak. Podczas sympozjum wspominaliśmy o Wolnej Akademii Orońskiej, jak nazywało się trochę ironicznie inicjatywę Józefa Brandta, który przyjeżdżał na kilka miesięcy w ciągu roku do majątku żony w Orońsku. Zapraszał grono znajomych artystów i pisarzy na kilkutygodniowe pobyty, podczas których miały miejsce rzadziej lub częściej rozmowy o sztuce, plenery, spotkania. Były służba i mecenas, ale i otwarta brama dla osób z zewnątrz. Czyli podobnie, choć w zupełnie innych czasach.

KP: Kontestujecie kategorię sukcesu, jak więc właściwie ocenić to, co stało się w Orońsku?
RD: Trudno ocenić coś, co się dopiero zaczęło. Doprowadziliśmy do spotkania w Orońsku, ale nie ono samo jest naszym celem.



Nie da się uwspólnić naszych praktyk. Pracujemy w różny sposób i przyjmujemy różne modele kuratorstwa. Jednak praca kuratorska bazuje na relacjach i komunikacji – to jest fundamentalna kwestia.

PP: Artyści z reguły przyjeżdżają na wystawy, na które są zaproszeni i dostają honoraria. A inne cele?
RD: Celów jest na pewno więcej. Może trzeba by zapytać artystów. Na pewno wielu z nich ma okazję się spotkać po raz pierwszy. Potem te spotkania mogą zostać powtórzone z inicjatywy ich samych w zupełnie innych okolicznościach.

KP: Cały czas mówicie o relacjach. Jesteście kuratorami relacji? Czy to w ogóle jest nadal kuratorstwo?
RD: Kuratorzy pracują z ludźmi, więc kładzenie akcentu na relacje wydaje się czymś naturalnym. Są kuratorzy prezentujący dorobek martwych artystów i wtedy to inaczej wygląda, ale akurat w naszym przypadku najczęściej jest tak, że pracujemy z rówieśnikami, często więcej niż jeden raz lub powracając do kontaktu przy okazji kolejnych projektów. Może to jest też nasza odpowiedź na postulat rezygnacji, który pojawił się na etapie naszych wizyt studyjnych.
TP: Nie da się też uwspólnić naszych praktyk. Pracujemy w różny sposób i przyjmujemy różne modele kuratorstwa. Choć praca kuratorska, moim zdaniem, bazuje na relacjach i komunikacji – to jest fundamentalna kwestia.
AN: Dla mnie praca jest sposobem na tworzenie relacji i poznawanie ludzi. Zaproszenie do projektu i współpraca jest dla mnie



Triennale Młodych w Orląsku, 2017,
fot. archiwum prywatne Romualda Demidenki

często początkiem znajomości, które często przeradzają się w przyjaźnie, choć nie mam grupy artystów, z którymi stale pracuję.

PP: A jak oceniacie dzisiejszą sztukę, nie w perspektywie systemowej, ale wytwórczości artystycznej?
TP: Ja na przykład mało zajmuję się sztuką, bardziej ludźmi. Dzieła sztuki do mnie mniej przemawiają. To ludzie, którzy je tworzą (lub nie), są interesujący.
RD: Mam wrażenie, że tego, co się wydarzy, nie da się jeszcze nazwać. Balonik, który funkcjonował jeszcze kilka lat temu, został przekuty.

PP: Co to znaczy?
RD: Tobiasz Jędrak, o którym wcześniej wspomniałem, nawiązał w swojej prezentacji do Nika Kosmasa, który zaczął się przedstawiać jako trener osobisty zamiast, jak wcześniej, artysta. Profesjonalni artyści, kuratorzy i historycy sztuki nie tylko pracują w polu sztuki i robią wystawy, ale też przechodzą do innych pól i to wcale nie musi oznaczać, że kategorycznie są obecni albo skazują się na wykluczenie. To oczywista odpowiedź na ograniczenia. Być może indywidualny opór to jedyna droga. W książce *Self-Organised* kilka lat temu wydanej przez Open Editions w ramach serii Occasional Table mowa jest między innymi o tym, jak

Profesjonalni artyści, kuratorzy i historycy sztuki nie tylko pracują w polu sztuki i robią wystawy, ale też przechodzą do innych pól i to wcale nie musi oznaczać, że kategorycznie są obecni albo skazują się na wykluczenie.

kurczące się budżety w organizacjach oraz praca wspierana technologią i mediami społecznościowymi zmieniły obraz działań wewnątrz i wokół instytucji kultury, opresyjnie wywierając wpływ na pracowników, asystentów, wolontariuszy. Ich wielozadaniowość i prekarność, mimo oszczędności, nie zmniejszyły nadprodukcji – przeciwnie, sprawiają, że musimy korzystać z różnych kompetencji, żeby w ogóle się utrzymać blisko pola sztuki i relacji z jego aktorami. Nie pokażą tego może dystrybutory obrazków przetwarzających się przez Art Viewera i inne blogi, ale tak naprawdę tempo, w jakim te obrazki się wyświetlają na naszych ekranach, zmusza nas do dość intensywnej pracy z różnymi ludźmi, co ostatecznie opiera się na relacjach. To stosunkowo mały świat, kontakty prywatne często są kapitalizowane i przeradzają się w pracę nad projektami lub na odwrót.
AN: Na pewno nastąpiła duża profesjonalizacja artystów i to też się wyczuwa na triennale.

KP: Czyli jaka jest diagnoza?
RD: Nie chcemy mówić o diagnozach.

PP: A jakie nowe sposoby pracy wyróżniły się na Otwartym Triennale? Czego się nauczyliście?
RD: Osobiście uważam tę współpracę za ważne doświadczenie i test, a generalnie okazję do zrealizowania po raz pierwszy przedsięwzięcia na spółkę z dwójgiem innych kuratorów. Dla mnie wystawa jest formatem ograniczającym, dlatego cieszę się, że udało nam się doprowadzić do sytuacji, w której nie jest ona finalnym efektem.
AN: Wydaje mi się, że jednym z istotniejszych aspektów było przełamanie barier i wypowiedzenie na głos pewnych kwestii, o których tu mówimy. Dotyczy to przede wszystkim naszego zespołu kuratorskiego, ale również innych uczestników sympozjum. Bardzo otworzyliśmy się na siebie w ciągu tego roku. Kwestia otwarcia i zrozumienia wzajemnych modeli funkcjonowania jest bardzo wyzwalająca. Problemy z brakiem czasu, czasami kryzysów emocjonalnych, zobowiązań, jakie każdy z nas ma, sprawiają, że myśli się o projekcie jako o wspólnym przedsięwzięciu. Nagle okazuje się, że zamiast troszczyć się jedynie o własny interes, wspierając się wzajemnie, można osiągnąć więcej.

126 Triennale składa się z sympozjum, którego efektem jest wystawa, ale przy stole w muzeum w kolejnych tygodniach będą się jeszcze odbywały różne wydarzenia, spotkania, między innymi konferencja naukowa wokół krzemienia czekoladowego, konferencja o sztuce w przestrzeni publicznej. Wiemy, że nasz stół będzie także miejscem spotkań pracowników. Oprócz tego w Poznaniu odbyło się współczytanie *Pochwały przyjaźni* Michała Herera z Grupą Samoczytającą, a w Zielonej Górze wystawa indywidualna *Two 4 One*, w której wezmą udział Dominika Olszowy i Cezary Poniatowski oraz Alex Rathbone i Antoine Donzeaud. Antoine przyjedzie też na rezydencję do CRP.



RAZVAN BOAR

STRONA ARTYSTY



RECENZJE

- 130 Wilhelm Sasnal, *Plakat i świat. Wystawa malarstwa*, tekst: Wojciech Albiński
- 132 *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej 1972–1998 na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie*, tekst: Waldemar Baraniewski
- 135 9. Biennale Sztuki Młodych „Rybie Oko”, tekst: Piotr Policht
- 137 Spojrzenia 2017, tekst: Karolina Plinta
- 140 Not Fair 2017, tekst: Piotr Policht
- 142 Bruce Nauman, Krzysztof Niemczyk, *Ja to ktoś inny*, tekst: Arkadiusz Półtorak
- 144 Katarzyna Przezwańska, *Wczesna polskość*, tekst: Piotr Policht
- 146 Gizela Mickiewicz, *Dać, odebrać, zostawić poczucie braku; Rzeczy w kształtach rzeczy*, tekst: Karolina Plinta
- 149 Florian Auer, *Zmiana Koła*, tekst: Aleksander Kmak
- 150 *Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70. XX wieku*, tekst: Daria Grabowska
- 153 Joanna Rusinek i Filip Kalkowski / Wolny Związek Zawodowy, *Życie jest gdzie indziej*, tekst: Daga Ochendowska
- 155 Wojtek Urlich, *New Deal*, tekst: Inés Ruiz Artola
- 157 Natalia Wiśniewska, *Olbrzymka*, tekst: Martyna Nowicka
- 159 *Uwaga! Granica*, tekst: Piotr Kosiewski
- 162 *Metoda. Wystawa wg Projektu Pauliny Ołowskiej w Studio Voltaire w Londynie, 2013*, tekst: Jakub Knera
- 164 *Przesilenia*; Bartek Buczek, *Abstrakcja użytkowa*, tekst: Marta Kudelska
- 166 Ines Doujak, *Bezpańskie głosy; Nowy region świata*, tekst: Jakub Majmurek
- 169 ROK AWANGARDY: *Miejska rewolta. Awangarda w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, tekst: Piotr Słodkowski
- 171 Igor Krenz, *Sanyofikacja. Cud reprezentacji*, tekst: Marta Skłodowska
- 173 ROK AWANGARDY: *Od Malewicza do Strzebińskiego*, tekst: Maja Wolniewska
- 174 *Warsztat Formy Filmowej*, tekst: Katarzyna Oczkowska
- 177 *Fotoreporterzy*, tekst: Jolanta Bobala
- 179 *Photon*, tekst: Jakub Majmurek
- 181 *298 111*, tekst: Piotr Kosiewski



Wilhelm Sasnal *Plakat i świat* Wystawa malarstwa

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
22 września – 28 października 2017

Plakat i świat, taki tytuł miała wystawa obrazów Wilhelma Sasnala w Fundacji Galerii Foksal pokazywana przy okazji Warsaw Gallery Weekend. Tytuł wystawy uważam za świetnie dobrany, a tekst o wystawie, o ile ktoś ją widział, za właściwie niepotrzebny. Tytuł załatwia wszystko. A co z tymi, którzy nie widzieli? OK. Piszemy i czytamy.

Ale najpierw o pewnych okolicznościach towarzyszących oglądaniu wystawy. Idę na nią właściwie uzbrojony po pachy w wiedzę sasnalologiczną, czuję się jak stawiana dopiero co wspólnymi siłami ściana otoczona rusztowaniami, Sasnal przybity do niej ma świecić wysoko i pięknie. Jedno z rusztowań stawia redakcja „Szumu”, użyczając mi ostatniej książki naczelnego pisma, wywiadu-rzeki z Sasnałem *15 stuleci*, drugie z rusztowań stawiane jest już przez serdeczne pracownice galerii Joannę i Olę – dostaję mnóstwo informacji niejawnych o historiach powstawania obrazów, których niestety nie mogę wyjawić, dostaję też nagrania dźwiękowe artysty, abym wiedział, jak oglądać obrazy. Korzystam z tego, a jakże, dziękuję wszystkim zaangażowanym, ale też myślę sobie o jednym – jak bardzo czasy są trudne, werdykty niepewne, nie można zostawić człowieka z jego własnym nosem i upodobaniami na krok. Ale moja sytuacja nie jest lepsza niż czasy. Oglądanie teraz Sasnala z jakąś próbą zebrania myśli krytycznej to wysiłek i branie się za bary z tradycją co najmniej ostatnich 15 lat.

Ale uspokajam wszystkich. Bo choć, niestety, nie nadamy nowego nazwiska temu artyście i nie będzie on nowym hitem, zaś oczekująca wszystkiego, tylko nie starych hitów, publiczność zawsze będzie nieco rozczarowana, to z głębi serca piszę, że wystawa jest świetna i cieszę się, że ją widziałem. A teraz, po bożemu, do recenzji.

Otóż tak. *Plakat i świat. Wystawa malarstwa* to jeszcze jedna, iście sasnalowska próba przebiccia się przez tytułową opozycję



Wilhelm Sasnal, *bez tytułu*, 55 x 70 cm, 2017, dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal w Warszawie

i próba uplasowania, zdefiniowania tego, czym to całe malarstwo między światem a plakatem może być. Właściwie jestem wrogiem wywiadów i opinii Wilhelma Sasnala na tematy polityczne, wydają mi się czystą dozą czasów i środowisk, w których żyjemy, nie to, żebym się z nimi ogólnie nie zgadzał, ale zawsze brakuje mi w nich samodzielnej myśli. Spotykam się tam, w moim przekonaniu, z jakimś ekwiwalentem nawet nie plakatu, lecz politycznych „przekazów dnia” posyłanych politykom SMS-ami, którymi mają tapetować świat i ciszę dookoła. Ale potem zawsze przychodzi jego malarstwo, które idzie z drugiej strony, nie przez płaskość i nudę dnia, ale z głębi rzeczywistości.

Podobnie na tej wystawie dochodzi do przemiany. Sasnal, może świadomie wybierając tytuł *Plakat i świat*, może nieświadomie, jeszcze raz pokazuje, jaką moc w ręku – przez farby, pędzel – ma artysta. Nie musi mówić, żeby pokazać, jak umysł, zwyczajny, widzący ludzki umysł poszukuje głębi, przebija się przez plakaty, tapety, wzruszeń i masowe sentymenty, żeby dotknąć tego, co jest rzeczywistością, światem. W tym sensie to, co jest już samym plakatem tej wystawy, przebijanie się pięści przez swastykę z dopisanym tytułem i datą wernisażu, jest dobijaniem się malarstwa, czyli obecności w świecie, do świadomości widza. I to się udaje doskonale. Z takim samym impetem jak ruch plakatowej pięści.

Jakie to są obrazy? Można skakać między nimi, próbując utkać narrację z tego, jak rozmieszczono je w galerii, można próbować tematycznie – jedno są osobiste, inne próbują komentować światowe niepokoje, ale każdy z nich jest właściwie samodzielną glossą, komentarzem do procesu widzenia.

Na początku wita nas żyrandol, wielki, rozłożysty modernistyczny żyrandol z dzieciństwa Sasnala i którejś z kulturalnych sal Małopolski. Co za wspomnienie, co za jasność i obietnica na resztę życia. Zakłęte w jednym widoku *Bildungsroman*. Kto nie ma takich powidoków, ale i kto umie je tak przedstawić? Są jednak i inne komentarze.

Brama do morza – jakaś grecka wyspa. Zapewne temat uchodźców. Można patrzeć

Właściwie jestem wrogiem wywiadów i opinii Wilhelma Sasnala na tematy polityczne, nie to, żebym się z nimi ogólnie nie zgadzał, ale zawsze brakuje mi w nich samodzielnej myśli. Ale potem zawsze przychodzi jego malarstwo, które idzie z drugiej strony, nie przez płaskość i nudę dnia, ale z głębi rzeczywistości.

na to płasko, ideologicznie. A można zobaczyć w tym wyrok na człowieka, nasze miejsce w świecie. Tak właśnie jest. Bycie z bliznim zaznaczone jest na zawsze dystansem, tym, co się wydarzyło po drodze, historią, ale ten dystans to także obietnica, brama. Przypominają mi się poematy greckiego poety Seferisa o wielkich morskich wyprawach. Ale czy jest jeszcze dokąd płynąć?

Wśród obrazów jest też przemalowany zegar, zwyczajny zegar ze stacji kolejowej, który można powiesić sobie na dowolnym boku i wymusić dowolną godzinę – piękna zabawa, wolność od czasu.

Jest człowiek patrzący na krajobraz, ale na innym obrazie jest i oko, któremu krajobraz zwyczajnie wpada do środka, znikając w środku cienką piłą świerkowego lasu. Jak lepiej, mocniej przedstawić to

zespole nie oczu z tym, co oglądają? W którymś z wierszy (*Tatuaz*) Wallace’a Stevensa jest mowa o pajęczynie, czyli oczach, którą pająk-światło rozplata między kośćmi naszych ciał. Tu ujawnia się ta sama cielesna gęstość wizualnego doświadczenia. Oto my, nie nasze przesłanie, *doxa idej*, ale jedność ze światem.

Ale są też przestrogi. Drugi największy obraz przedstawia Igora Strawińskiego przemalowanego z fotografii, której dodana jest ucięta część rzeczywistości. Fortepian odbija się groźną plamą na suficie, obciąża kadr, wisi w wielokrotnieniu odbić. W świecie jest się tylko na moment, na chwilę. W błysku.

Tak jak w innym obrazie, gdzie widać zwyczajny śmietnik południowych krajów, porzucone skrzynki po owocach, zdaje się

żadnej symboliki, nic nie ma, a jednak za sprawą światła rozłożonego gęstniejącymi plamami farby na płótnie znowu jest obecność. Są i inne obrazy, studium *serial shootera* z prasowej fotografii, jest i – powieszony w mojej obecności, na końcu, bo przyszedłem na tę wystawę pierwszy, jeszcze przed otwarciem – Stevie Wonder z okładki przemalowanej płyty. Co za podsumowanie. Stevie Wonder, Stevie Cud w ciemnych okularach patrzy na zachodzące słońce w nadmorskich tropikach.

Zapewne trzeba to napisać, choć lepsze byłoby milczenie. Stevie jest ślepcem. Okulary przeszkadzają nam to zobaczyć. Widok, który odbija się w okularach, to mniej więcej najpiękniejszy, według ludzkiej statystyki, obraz świata. Widok ten, nałożony na mącące (zasłaniające) prawdę okulary, dostrzegamy tylko my, widzowie. Ale pod spodem, pod imitacją wzroku, jest czuwanie drugiego człowieka. Stevie jest muzykiem. Może i tak samo ślepy świat bawi się z nami w odbicia. Wiadomo oczywiście, że ktoś tę okładkę wcześniej wymyślił. Ale Sasnal powielił ją jeszcze raz. Jeszcze raz. I jeszcze raz. „Play it again, Sam”.

Czy nie na przywoływanie nas do takiej obecności polega malarstwo?

Wojciech Albiński

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

Galeria Salon Akademii, Warszawa
16 października – 24 listopada 2017
kuratorzy: Paweł Nowak, Joanna Kiliszek

„Zaledwie 90 metrów kwadratowych – pisze Joanna Kiliszek – przy Krakowskim Przedmieściu 56 w Warszawie wystarczyło artystom do stworzenia w latach 1972–1998 wolnej artystycznej i intelektualnej oazy”. Artystyczna Dziekanka – oaza stworzona przez artystów w początkach epoki Gierka – stała się jedną z ważniejszych przestrzeni alternatywnej ekspresji i swobody kreacji. Co z tego pozostało? Jak badać i jak przede wszystkim pokazywać instytucjonalne fenomeny polskiego życia artystycznego? To kwestie, które nasuwają się na wystawie *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej 1972–1998 na Krakowskim Przedmieściu*

w Warszawie. Wystawa była z jednej strony próbą historycznej rekapitulacji działań, które w ciągu ponad 30 lat miały tu miejsce. Ale – w intencji jej twórców – była też próbą aktualizacji uniwersalnych kwestii dotyczących swobody ekspresji artystycznej i funkcjonowania ram instytucjonalnych dla tych procesów. Kuratorzy wystawy piszą: „Chcemy zadać pytania o aktualną kondycję sztuki i artysty oraz możliwości otwartego tworzenia w społeczeństwie. Dzisiaj w czasach populistycznych podziałów i niepewności, braku szacunku do dyskusji i urynkowienia sztuki, problematyka ta jest jak najbardziej paląca”.

Wystawa tworzyła wielowątkową i złożoną narrację, tak jak złożone i niejednorodne były działania podejmowane pod szyldem Dziekanki. Ta historyczna warstwa wystawy jest osnową całej ekspozycji. Ale pokazuje też, jak skromnymi środkami dysponujemy, jak wątła jest materialna, dokumentalna baza, jak ulotna jest nasza pamięć. Stąd też konieczność wprowadzenia pewnych uzupełniających form narracji, które tę historyczną rekonstrukcję czynią możliwą.

Historia Dziekanki rozpoczyna się w 1972 roku, gdy w dawnej sali klubowej w akademiku warszawskich uczelni artystycznych rozpoczęli działania warsztatowe ówcześni studenci grafiki – Zygmunt Piotrowski i Ryszard Kryski prowadzący grupę SAB. Potencjał kulturowy tego

miejsca wydobył Wojciech Krukowski, tworząc w 1975 roku przy udziale prowadzonej przez siebie Akademii Ruchu Studenckie Centrum Środowisk Artystycznych. Otworzył Dziekankę dla młodej publiczności, zdynamizował działania, wreszcie (od 1976 roku) zaprosił do współpracy ówczesnych studentów ASP: Janusza Bałdygę, Jerzego Onucha i Łukasza Szajnę. Moment ten trzeba uznać za kluczowy dla specyfiki tego miejsca i tej formuły działania. Krukowski, który prowadził zespół teatralny, był z wykształcenia historykiem sztuki i zdecydował się powierzyć kierowanie Pracownią Dziekanka młodym artystom. I fakt ten zdecyduje o odmienności i wyjątkowości prowadzonych tu działań, skierowanych przede wszystkim do artystów i wynikających z ich potrzeb,

zainteresowań, kontaktów. Jak piszą kuratorzy: „Dziekanka nie preferowała jednego, określonego kierunku czy tendencji w sztuce współczesnej. Sztuki wizualne współistniały z działaniami muzycznymi i teatralnymi; malarstwo, rzeźba, rysunek, instalacje były prezentowane na równi z fotografią, wideo, performance’em”.

Po odejściu Akademii Ruchu, która profesjonalizowała swoją działalność, w 1979 roku Dziekanką zaczęli kierować Jerzy Onuch i Tomasz Sikorski. Przejęli ją na dziewięć szalonych lat, wpisanych w dynamikę kultury artystycznej lat 80. Pracownia Dziekanka stała się miejscem aktywności formującego się wówczas, złożonego, ale bardzo wyrazistego pokolenia artystycznego. Dziekanka została zamknięta w stanie wojennym na rok.

Zbigniew Warpechowski, *RASIA*, performans, 6 marca 1981, fot. T. Sikorski, dzięki uprzejmości Galerii Salon Akademii w Warszawie



Wznowiła działalność w grudniu 1982 roku. Wraz z ogłoszonym wówczas bokotem oficjalnych instytucji artystycznych jej wiarygodność, jako instytucji tworzonej przez artystów, sprawiła, że przeniosło się tu wiele najwartościowszych inicjatyw i środowisk twórczych. W murach Dziekanki prezentowano warszawską Grupę, Neue Bieriemienost’, Leona Tarasewicza czy Sławomira Marca, a także środowiska neoawangardy, KwieKulik i alternatywne grupy muzyczne.

W połowie 1987 roku kierownictwo Dziekanki objęła młoda absolwentka historii sztuki na UW – Joanna Kiliszek, współpracująca z absolwentem ASP – Andrzejem Rosołkiem. Dziekanka cieszyła się wówczas renomą ważnej instytucji niezależnego życia artystycznego i z pożytkiem to dyskontowała, pokazując najnowsze zjawiska w sztuce. Przemiany społeczno-polityczne początku lat 90. osłabiły ten testatorski potencjał niezależnej instytucji. Docenionej i uznanej, ale jednocześnie jakby niewpisanej w programy reformowanych instytucji. W 1990 roku dorobek Dziekanki został po raz pierwszy pokazany w szerszym kontekście innych instytucji na zorganizowanej w Zachęcie wystawie *Galerie lat osiemdziesiątych*. A w 1992 roku pojawiły się pierwsze pomysły komercyjnego wykorzystania pomieszczeń. Oprotestowane wówczas przez wiele środowisk. Ostatecznie w 1998 roku Dziekanka zniknęła z mapy polskiej sztuki. Pozostały po niej ulotna pamięć i sentymentalne wspomnienia. Wystawa w Salonie Akademii była próbą rekapitulacji naszej wiedzy i jej wizualizacji. Zaprezentowano prace, które powstawały w Dziekance, zapisy wideo, rekonstrukcje, dokumentacje fotograficzne i dokumenty wytwarzane w toku wielu artystycznych działań, programy, manifesty, druki. Dają one wyobrażenie o skali i różnorodności inicjatyw, które w tym miejscu powstawały. Ich artystyczną puentą może być współczesny kolaż Tomasza Ciecierskiego (z 2016 roku), diagram postaw i nurtów, z którymi mieliśmy do czynienia w Pracowni Dziekanka. W wirującej strukturze wykresu możemy odczytać kluczowe dla tej historii terminy: „Instalatorzy, protestujący, niepokorni, kontestujący, Conceptualiści, awangardowi, akcyjniści, nowi dzicy, Performerzy, Multimedialiści, neokonceptualiści, lewicujący, niekomercyjni, wściekli, Videoartyści, abstrakcyjni, figuratywni, graficyarze, inni”. W przestrzeni wystawy ta różnorodność nie jest tak widoczna. Materiał, jakim dysponowali

kuratorzy, nie był w stanie oddać temperatury i energii działań w Dziekance. Surowa stylistyka ekspozycji tworzy wrażenie uporządkowania, dyscypliny i nawet dzikie obrazy Sobczyka, Pawlaka, Woźniaka czy Grzyba jakoś dostojnie się prezentują.

Czasem jakaś błahostka potrafi więcej powiedzieć o atmosferze tych lat, jak kartka z archiwum Tomasza Sikorskiego z marca 1983 roku: „Tomku, Wzięłam mydło. Zostawiłam cukier. Dziękuję. Grażyna”. Cukier był na kartki od 1976 roku, a kartki na mydło i proszek do prania wprowadzono w 1981 roku. Tyle z życia. Ale to był kontekst dla sztuki, dla artystycznej niezależności, dla moralnej odpowiedzialności artysty, dla działań niekomercyjnych i bezinteresownych.

Ale jak oddać to, co nie do odtworzenia? Dyskusje, wykłady, działania performatywne, filmy, muzykę? Trudno to wszystko zwizualizować, tak by nie utracić przesłania dzieła i spójności ekspozycyjnej narracji. By uniknąć pułapek sentymentalizmu i kombatanctwa. A siłą rzeczy ekspozycja o czymś, w czym wielu z nas uczestniczyło i co wciąż pamięta, jakiś sentyment budzi. Może nie powinienem o tym pisać, ale ze wzruszeniem śledziłem zachowaną filmową rejestrację z akcji *Happy Day* na Krakowskim Przedmieściu, w której brałem udział. Nagle na kilkanaście sekund, przy fragmencie *Lata* Giuseppe Vivaldiego, w ponurej szarości zjawiało się kilkadziesiąt kolorowych postaci: panna młoda, różowy żołnierz, kelnerzy z tacami pełnymi egzotycznych owoców. Według precyzyjnie nakreślonego przez Wojtkę Krukowskiego scenariusza wszyscy znikali jednocześnie, jakby nic się nie wydarzyło. Film jest jedyną formą zapisu tej efemerycznej,

partyzanckiej akcji, ale żywo budzi pamięć i przypomina o wielu szczegółach. Takich emocjonalnych węzłów jest na wystawie mnóstwo. I te emocje równoważą zamierzoną surowość ekspozycji.

Autorzy wystawy wyraźnie wskazują na aktualność jej przesłania, na znaczenie takich pozainstytucjonalnych, niezależnych inicjatyw artystycznych. W ulotce towarzyszącej wystawie czytamy: „Takiej formy istnienia, miejsca bezpośredniej dyskusji artystów nie ma już w polskiej rzeczywistości od ponad 20 lat. Ale właśnie, czy w obecnym dyskursie o roli artysty w społeczeństwie i jej deprecjacji, o brutalności i pustce współczesnego *art worldu*, o innych alternatywnych formach finansowania kultury, nie warto byłoby przemyśleć takiej formuły na nowo?”. Okazja, którą była wystawa, chyba nie została wykorzystana. Ale to nie znaczy, że problem nie istnieje. Specyficzny status sztuki, całego jej „poszerzonego pola” tworzy warunki do ciągłego eksperymentu, do dialogu i poznawania rzeczywistości z innej niż dominująca narracja perspektywy. Ale też wymaga ram instytucjonalnych czy pozainstytucjonalnych, które by takie działania inkubowały.

Waldemar Baraniewski



9. Biennale Sztuki Młodych „Rybie Oko”

Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk

6 października – 10 grudnia 2017



Grzegorz Stefański, *restraint*, 2016, kadr z trzykanałowej instalacji wideo, full HD, dzięki uprzejmości artysty

Żyjemy w złotej erze konkursów dla młodych artystów. Przynajmniej dopóki pewne banki nie przestaną łożyć na kilka z nich. Biennale Sztuki Młodych „Rybie Oko” jest dziś jednym z najstarszych, istnieje od początku milenium. Zaczynało w momencie, gdy młodzi artyści mieli o wiele mniej okazji, by zaprezentować się szerszej publiczności. Pomysłodawcą i twórcą samej nazwy był Łukasz Gorczyca, a na pierwszej wystawie znalazły się prace m.in. Pauliny Ołowskiej, Rafała Bujnowskiego i Doroty Nieznalskiej. W kolejnych latach sporo się zmieniło, przybyło nowych konkursów, także w miejscach mniej oddalonych od centrum życia artystycznego niż Słupsk i Ustka. Dziś, będąc młodym artystą, trzeba się wręcz postarać, by nigdzie nie zostać wyróżnionym. Jest też druga strona medalu – wraz z rozmnożeniem nagród podziałowi ulega kapitał symboliczny, rozmieniany na drobne i wypłacany dziś raczej w bilonie. Do tego stopnia, że zdobywcy konkursowych laurów zaczynają w swoich pracach pokpiwać z obietnicy sukcesu, jaką te ze sobą niosą, jak w przypadku wystawy Olgi Kowalskiej w Galerii

Studio o takim właśnie tytule – *Obietnica sukcesu*. W obliczu nowych, często dość konkretnie sprofilowanych konkursów, jak Artystyczna Podróż Hestii, Rybie Oko ma dziś dość rozmytą charakterystykę.

Dla kogo jest przeznaczone? W myśl regulaminu standardowo, dla wszystkich artystów do uświęconego konkursową tradycją trzydziestego piątego roku życia, ale w grę wchodzi i udział twórców bardziej doświadczonych i rozpoznawalnych, i tych, którzy jeszcze nie ukończyli akademii. Zgłaszać się mogą nawet finaliści starszych edycji, o finalistach i laureatach innych konkursów nie wspominając. Tym sposobem część grupy tegorocznych finalistów zdobyła już laury tu i ówdzie. Znaleźli się tu więc Martyna Czech, sensacja poprzedniej Bielskiej Jesieni, czy Kamil Kukla, zwycięzca ostatniego konkursu Fundacji Grey House. Czech nie dostała żadnej z licznych nagród na Rybim Oku, najpewniej z tego właśnie względu, że ma już za sobą zwycięstwo w najważniejszym konkursie dla malarzy. Jest i zwyciężczyni tegorocznej Artystycznej Podróży Hestii, Katarzyna Szymkiewicz, i jedna z jej uczestniczek,

Agnieszka Mastalerz. Największą niewiadomą były na tej liście występujące w duecie Natalia Dołgowska i Michalina Musielak. Ich wideo *Czy to warto* świetnie wypadło na zeszłorocznej edycji Warszawy w Budowie w przestrzeni zaaranżowanej przez BudCud i w kontekście całej wystawy. Okazało się jednak, że był to klasyczny *one-hit wonder* i artystki do tej pory poszerzają kontekst pierwszej realizacji, zapraszając kolejne kobiety do tańca w rytm tytułowej piosenki Zdzisławy Sośnickiej. Cóż, trzeba przyznać, że założenie kolektywu i zakwalifikowanie się do konkursu na podstawie dosłownie jednego pomysłu jest jakimś wyczynem.

W takich okolicznościach rozprasza się wartość symboliczna Rybiego Oka. Mimo że jest to biennale, a więc dwuletnie rozdania powinny sprzyjać rotacji nazwisk, zaskoczeń tu ze świecą szukać. Tym samym konkurs organizowany przez Bałtycką Galerię Sztuki Współczesnej z imprezy mającej na celu pomaganie młodym artystom w zdobyciu widoczności nieuchronnie zamienia się w coś na kształt funduszu stypendialnego, który po prostu przyznaje artystom nagrody finansowe.

To, rzecz jasna, również cel ważny, nawet najważniejszy – materialne wsparcie artystom, zwłaszcza tym dopiero wchodzącym na scenę, potrzebne jest zawsze. Jednak nic dziwnego, że oprócz artystów niewiele osób – a konkretnie kuratorów i krytyków – się do Słupska fatyguje. Im wystarczy rzut oka na listę finalistów, by stwierdzić, że większość z nich, jeśli nie wszystkich, znają już skądinąd i mają o ich twórczości wyrobione zdanie.

W przypadku tegorocznej edycji również trudno mówić o specjalnych zaskoczeniach. Może z wyjątkiem nagrody głównej, której laureatem został Grzegorz Stefański, studiujący w Londynie i na polskiej scenie obecny z rzadka. Stefański na konkurs przesłał video *restraint*, trójkanałową, czarno-białą projekcję sceny obezwładniania

Konkurs organizowany przez Bałtycką Galerię Sztuki Współczesnej z imprezy mającej na celu pomaganie młodym artystom w zdobyciu widoczności nieuchronnie zamienia się w coś na kształt funduszu stypendialnego, który po prostu przyznaje artystom nagrody finansowe.

bliźniacza praca, w której w jeszcze bliższym kadrze, w zwolnionym tempie sfilmowana została rozgrzewka dwóch zawodników jiu-jitsu. Oko kamery zniekształca charakter ruchów, które z mechanicznych ciosów i rzutów zamieniają się niemal w homoerotyczne pieszczoty. Stefański buduje do swoich prac erudycyjne konteksty, snując refleksję nad medialnie przefiltrowaną zbiorową pamięcią – refleksję właściwie ciekawszą od samych prac, których forma jest doskonale uniwersalna, by nie powiedzieć nijaka. Gdzieś już to widzieliśmy – u klasyków takich jak Douglas Gordon, ale i polskich artystów, choćby w fotografiach Joanny Piotrowskiej. Ciekawiej podobna strategia Stefańskiego sprawdza się w działaniach w przestrzeni publicznej, jak w zrealizowanym w Dublinie *epiphanies in three acts*, serii performansów delegowanych, wplecionych prawie niezauważalnie w życie miasta na promenadzie nad rzeką Liffey, choć i za tego rodzaju działaniami stoi bogata tradycja, do której należą między innymi realizowane od dobrych kilkunastu lat w różnych miejscach i wariantach *Filmy* Pawła Althamera.

W odróżnieniu od tegorocznych Spojrzeń, które miały być niemal za wszelką cenę polityczne, tutaj jury nie czyniło specjalnych wysiłków w tym kierunku. Właściwie tegoroczna edycja Rybiego Oka jest jednym z tych konkursów, o których można powiedzieć, że faktycznie pokazują przekrój dzisiejszej młodej sztuki. Dla podstaw zaangażowanych jest tu więc mała niszka, którą zagospodarowuje przede wszystkim Jana Shostak ze swoim sztandarowym projektem *Nowak, nowaczka, nowacy*. Jest i małe zaskoczenie w tej kategorii, bowiem drugim artystą zaangażowanym okazał się Tytus Szabelski, dotychczas znany ze swojej aktywności fotograficznej i redakcyjnej w poznańskim magazynie „Magenta”. Od tumblerowej estetyki i fotografii dotyczących przenikania się świata fizycznego z wirtualnym Szabelski niespodziewanie przeszedł do *Działań protestacyjnych*, na które składa się obszerna dokumentacja jego uczestnictwa z pustym, białym transparentem w licznych protestach i ulicznych demonstracjach organizowanych przy różnych okazjach przez skrajnie odmienne grupy ideologiczne. Praca Szabelskiego wypada jednak w tym kontekście dość płasko. Jak deklaruje sam artysta, nie chodzi o to, by miała ona jakiś polityczny „skutek”, liczy się raczej sam potencjał białego transparentu wprowadzonego w przestrzeń demonstracji. Rzecz sprowadza się więc

do prostej i uroczo oldschoolowej zabawy semantycznej, w duchu akcji pachnących mocno latami 70., gdy eksperymenty z językiem ulicznych banerów i transparentów podejmowała na przykład radziecka grupa Kolektywny Diejstwija. Shostak pozostaje więc jedyną artystką, której udało się wejść z butami w medialny dyskurs i swoją pracą sprowokować jakąkolwiek debatę.

W przeglądzie trendów na Rybim Oku mamy jeszcze: prostoduszny postinternet po poznańsku w wykonaniu Agnieszki Antkowiak, dekoracyjną abstrakcję pomalarską Katarzyny Szymkiewicz, Martynę Czech z jej impulsywną, ale i na swój sposób wyrafinowaną malarsko ekspresją czy Krzysztofa Piętkę, prywatnie partnera Czech, co w tym przypadku jest o tyle nie bez znaczenia, że wpływy jej malarstwa dają o sobie wyraźnie znać w jego płótnach na równi z wpływem Tomka Kręcickiego. Prezentacja Piętki wypadła za to najbarwniej – gdy malarz zaczął opowiadać historię swojego dorastania na terenie zalewowym, brzmiało to co najmniej równie dobrze jak najlepsza literatura reprezentująca współczesną odmianę „nurtu chłopskiego”, jak *Skoruń* Macieja Płazy czy *Po trochu* Weroniki Gogoli.

Prezentacje to zresztą ważny element całego wydarzenia, o tyle nietypowy, że odbywają się one nie za zamkniętymi drzwiami przed komisją, a publicznie. Prezentacja Piętki, podobnie jak Czech czy Macieja Szczęśniaka (reprezentującego duet, który współtworzy z Sarą Piotrowską), odstawiały od pozostałych, dość klasycznych prezentacji w PowerPoint. Podczas towarzyszącej otwarciu dyskusji zwrócił na to uwagę Karol Sienkiewicz, poirytowany faktem, że artyści przyjmują tak schematyczną formułę i tracą okazję na zaprezentowanie się od ciekawszej strony. I to zapewne złożyć należy na karb rozrostu konkursowej struktury i dostosowywania się artystów do rządzących nimi reguł. Jeszcze niedawno grupa studentów Akademii Sztuki w Szczecinie wystosowała list otwarty do organizatorów APH, w którym wypunktowywała mankamenty reguł prezentacji przed komisją. Bez skutku. Pogodzeni z tymi zasadami artyści nawet wtedy, gdy jak na Rybim Oku zyskują pełną dowolność, sami obierają znany, korporacyjny schemat. Z prezentacjami artystów jest więc dokładnie tak jak z samym konkursem – niby w porządku, ale nie zaszkodziłoby poszukać nowego pomysłu na siebie.

Piotr Policht



Spojrzenia 2017

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

9 września – 12 listopada 2017

kuratorka: Dorota Monkiewicz

Rok Awangardy w Polsce zasadniczo nie zaowocował zbyt wieloma emocjonującymi wystawami poświęconymi samej awangardzie, był za to czasem, gdy niektórzy kuratorzy z zapałem wzięli się za bary z polskością. Mogliśmy więc obejrzeć kilka pokazów krytycznie siłujących się z tematyką i żaden z nich nie był szczególnie dobry (*Późna polskość*, *Historiofilia*, *Polki*, *Patriotki*, *Rebeliancki*). To chyba jednak wciąż za wcześnie, żeby nasze środowisko artystyczne wyciągnęło właściwe wnioski lub chociaż się zmęczyło, a patrząc na co niektóre jesienne pokazy, łatwo wywnioskować, że ciśnienie na polityczność-za-wszelką-cenę jest naprawdę duże. Otwarte we wrześniu Spojrzenia, konkurs ciągle uważany za najważniejszy dla naszej sceny (pytanie, jak długo?) i traktowany jako wyznacznik aktualnych tendencji w polskiej sztuce, tym razem miał wabić widzów ową podwyższoną temperaturą polityczności. Jeden z członków jury tegorocznych Spojrzeń, Stach Szablowski, w komentarzu opublikowanym na internetowej stronie „Szumu” z zadowoleniem zauważał, że tegoroczna edycja konkursu nareszcie premiuje artystów wyrazistych, sytuujących się niejako w kontrze do letniej młodej sceny w Polsce. No cóż. Pamiętam dobrze poprzednią edycję, w której dominowała właśnie taka „letnia”, formalistyczna sztuka czasów „ciepłej wody w kranie”, i wydaje mi się, że pod względem artystycznym była ona dużo bardziej prowokująca od tego, co można zobaczyć w Zachęcie teraz. Na swój sposób była to też twórczość bardziej przekonująca od wysiłonych późnopolskich propozycji obecnych Spojrzeń.

Przejdźmy jednak do meritum, czyli do samych finalistów i przygotowanych przez nich prac. Teoretycznie artyści typowani do Spojrzeń powinni być rozpoznawalni i u szczytów swoich karier. Z tymi karierami wśród polskich artystów różnie bywa, z rozpoznawalnością tym bardziej, tak więc małą tradycją Spojrzeń jest zwyczaj zapraszania na nie artystów właściwie nieznanych. Dwa lata temu sporym zaskoczeniem dla wszystkich była nominacja Agnieszki Piksy, graficzki znanej tylko w Krakowie,



Ewa Axelrad, *Sztama 2*, widok ekspozycji, Spojrzenia 2017 – Nagroda Deutsche Banku, fot. Marek Krzyżanek, materiały prasowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

w tym roku takie przypadki mamy dwa – chodzi tu o Agatę Kus i Przemka Branasa – lecz oczywiście mniejsza sława wcale nie oznacza, że nie warto przyjrzeć się temu, co dani artyści proponują. Bardziej wnikliwi mogą nawet wczytać się w przygotowane na potrzeby konkursu wywiady z artystami, aby lepiej zapoznać się z ich intencjami i ambicjami. A one są wielkie. Agata Kus na przykład już na wstępie deklaruje, że jej malarstwo nie ma nic wspólnego z trendem „zmęczonych rzeczywistością”, który ponoć nadal jest obecny w sztuce. Muszę przyznać, że ta deklaracja naprawdę mnie zadziwiła, w tym sensie, że nagle, jak za dotknięciem magicznej różdżki, przeniosłam się do czasów studenckich, Krakowa A.D. 2010, kiedy to „zmęczeniu” faktycznie byli jakimś tematem. W Krakowie najwyraźniej w ciągu tych siedmiu lat niewiele się zmieniło, ale na szczęście Agata Kus brnie

RECENZJE



już ku nowoczesności, tak więc na jej obrazach możemy zobaczyć... zmęczonych życiem krakowskich hipsterów, temat grunto-ownie już przepracowany przez Marcina Maciejowskiego. Obrazy Kus stylistycznie są nawet podobne, choć momentami jakby celowo niedokończone, rozmazane, co, jak rozumiem, ma im dodawać artystycznego sznytu. Jeśli dalej porównywać z Maciejowskim – Kus sili się także na bardziej jednoznaczny, społeczny komentarz, jej obrazy przedstawiają więc członków dekadenc-kiej, zblazowanej generacji starzejących się millenialsów. A gdyby ktoś miał wątpliwo-ści, artystka szczegółowo zakresła kryjące się na obrazach historie, z których przynaj-mniej część może wywołać salwy śmiechu. Mnie najbardziej ubawił obraz *Jadwiga*, na którym widzimy ciężarną kobietę leżącą na kanapie, upodobnioną do nagrobka królo-wej Jadwigi, co ma stanowić „ironiczny

RECENZJE

komentarz postawy pokolenia dzisiejszych trzydziestolatków, którzy przyzwyczajeni do wygodnego i beztróskiego życia, posiadanie potomstwa zrównują ze śmiercią towarzyską”. Morał godny dyskusji generacyjnych toczonych na łamach „Wyborczej”, które mnie nieszczególnie bawią, za to mocno irytują. Co się zaś tyczy samego malarstwa Agaty Kus – gratuluję, że udało się jej wyzwolić z wpływów takich malarzy jak Jakub Julian Ziółkowski, szkoda, że w ramach swojej artystycznej emancypacji zaczęła naśladować innego krakowskiego malarza. Niezależną artystką z pomysłem na siebie raczej nie jest.

Z odwoływaniem się do tematów współczesnych trochę lepiej radzi sobie Przemysław Branasa, druga zagadka tegorocznych Spojrzeń. Nawiązując do historii miejsca i idei zamachu – jakże *hot* w aktualnej polityce – Branasa w Zachęcie pokazał film, na którym łączy trzy wydarzenia: zamach na prezydenta Gabriela

Narutowicza w 1922 roku, zabójstwo rosyjskiego dyplomaty w Muzeum Sztuki w Ankarze w grudniu 2016 roku oraz performans *Shoot* Chrisa Burdena. Łącząca te trzy wątki fabuła filmu rozgrywa się we współczesnych salach Zachęty, widzimy w nim obecną dyrektorkę galerii, Hannę Wróblewską, i kuratorkę Spojrzeń, Dorotę Monkiewicz, pogrążone w rozmowie; druga z nich w pewnym momencie wymownie patrzy w obiektyw, co rzuca na całą sytuację zagadkowe światło. Na końcu kamera skupia się na samym Branasie, który dostaje kulę w ramię. Czy jednak strzał jest prawdziwy, nie wiemy do końca, bo ostatecznie jest to praca o postprawdzie, jednym z najważniejszych tematów ostatnich miesięcy. Wszystko więc jest jakby na swoim miejscu, wszystko najbardziej aktualne i fajne, a jednak, jak to czasem z pracami Branasa bywa, końcowy efekt jest średnio przejmujący. Jego praca wydaje się poprawna, ale sytuuje się, mimo kompilacji

motywów-hitów, raczej tylko na poziomie krajowej średniej. Wypada mi więc choć raz zgodzić się ze Stachem Szabłowskim, który nazwał Branasa dobrym uczniem. W sztuce jest to kategoria niekoniecznie atrakcyjna.

Na pocieszenie mogę dodać, że nie tylko Branasa w konfrontacji z nobliwą sytuacją Spojrzeń zaliczył spadek artystycznej potencji. Łukasz Surowiec, być może jeden z najciekawszych uczestników konkursu, autor prac bardzo prowokujących, niełatwych w ocenie i etycznie dwuznacznych, na wystawie w Zachęcie pokazał projekt na dobrą sprawę banalny. Jeszcze nie tak dawno Surowiec urządzał skupy łez lub alkoholowe przychodnie, w Zachęcie tymczasem zaprasza do butiku z odzieżą wzorowaną na przebraniach antyfaszystów, które można nabywać, albo normalnie płacąc pieniędzmi, albo zbierając punkty na marszach protestacyjnych. Wydaje się, że dawne napięcie i balansowanie na granicy

etyczności w tej pracy jest nieobecne. Pomysł, żeby urządzić butik z modą protestacyjną na establishmentowej imprezie artystycznej jest oczywiście śmieszny, ale to raczej tyle. Jeśli zaś projekt Surowca skłania do zadawania jakichś pytań, to w zasadzie do jednego – z czego właściwie zrobione są te ubrania i skąd pochodzą? Czy to jakaś tania produkcja *made in China*, czy lokalny, luksusowy wyrób rzemieślniczy? Jeśli miałabym włożyć kreacje Surowca za cenę swojej aktywności politycznej, raczej chciałbym to wiedzieć. W końcu moda też ma swoją politykę, tą jednak Surowiec nie wydaje się szczególnie zainteresowany. Jego praca wypada więc naiwnie na tle podobnych, lecz bardziej świadomych projektów, jak choćby butiku Clemens en August wprowadzonego w 2014 roku przez Paulinę Ołowską do Zachęty czy performansu Tobiasza Kaspasa zorganizowanego w maju tego roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

pewnego rodzaju krytyczność, ale raczej taką pluszową, która mogłaby funkcjonować wszędzie – w willi bogatego przedsiębiorcy lub w kolekcji jakiegoś banku. Ewentualnie w konkursie sponsorowanym przez jakiś bank, a konkretnie jego „politycznej” edycji.

Co ciekawe, w stronę fetyszyzacji obiektu poszła też Honorata Martin, ostatnia nadzieja tegorocznej odsłony Spojrzeń. Martin, która swój mocny moment miała dwa lata temu i powinna znaleźć się na Spojrzeniach właśnie wtedy, pojawia się na nich dopiero teraz, kiedy emocje wokół niej trochę już opadły. Jej instalacja *Wikiup* – skonstruowany z przedmiotów po babci i dziadku namiot – nawiązuje do poprzednich realizacji, z przewijającym się w nich niezmiennie motywem zamieszkania i życia nomadycznego. Tym razem jednak w jej namiocie nikt nie mieszka, choć teoretycznie został on stworzony z myślą o (a może raczej na cześć?) tych, którzy domu nie

w nurt nowej rzeczowości, tak przecież powszechnie lubiany. Ze wszystkich prac pokazywanych na Spojrzeniach najlepiej broni się więc właśnie instalacja Martin, nawet jeśli jest ona tylko namiastką emocji, jakie oferowała nam (a może przede wszystkim samej sobie) ta artystka wcześniej.

Tegoroczną, ósmą, edycję Spojrzeń trudno uznać za pokaz, który rzeczywiście definiowałby aktualny stan polskiej sztuki, na pewno jest jednak wyrazem krążących w środowisku przekonań na temat tego, jak powinna sztuka wyglądać i przede wszystkim odpowiadać na rzeczywistość. Wiadomo, mamy czasy dobrej zmiany, przywoitość nakazuje więc nie być wobec tego faktu obojętnym, trudno jednak zignorować niski poziom wystawy. Widz może odbić się tu nie tylko od nazwisk artystów, którzy zdecydowanie nie byli ważni dla polskiej sztuki w ostatnich latach, ale także od dosyć naiwnej polityczności poszczególnych prac, sprowadzającej się do epatowania estetyką kija baseballowego i koktajlu Mołotowa. Nie wiem, jak długo polskie środowisko artystyczne będzie przekonane o wartości tego typu propozycji, ale w kwestii politycznego zaangażowania sztuki ciekawy przykład płynie z Węgier, gdzie polityczne zmiany były dużo boleśniejsze dla sztuki niż w Polsce. Spacerując ostatnio po wystawach dwóch najważniejszych węgierskich imprez sezonu – OFF-Bienale i Leopold Bloom Art Award – zdałam sobie sprawę, że tam takiego manifestacyjnie krytycznego nastawienia właściwie nie ma. Leopold Bloom Art Award jest po prostu ciekawą wystawą sześciorga wyróżniających się artystów, bez szczególnego ukierunkowania politycznego, OFF-Bienale eksploruje temat dziecięcych utopii. Wygląda więc na to, że w obliczu głębokiego systemowego kryzysu polityczne może być robienie sztuki po prostu na takim poziomie, w kontrze do instytucjonalnej słabizny i na przykład ultrakonserwatywnej Węgierskiej Akademii Sztuki. Takiej sztuki zresztą chce się także bronić, czy to na ulicy, czy to krytycznym piórem, i być może to jest problem, który nasze środowisko artystyczne będzie musiało poważnie rozważyć w niedalekiej przyszłości.

Karolina Plinta

Na tegorocznych Spojrzeniach widz może odbić się nie tylko od nazwisk artystów, którzy zdecydowanie nie byli ważni dla polskiej sztuki w ostatnich latach, ale także od dosyć naiwnej polityczności poszczególnych prac, sprowadzającej się do epatowania estetyką kija baseballowego i koktajlu Mołotowa.

Zaskakującym *pendant* dla pracy Surowca, gdzie jednym z gadżetów na sprzedaż były kolorowe kije baseballowe, okazały się instalacja i film Ewy Axelrad z nowego cyklu *Sztama*. Ułożone w fałę kijki i film z ciałopodobną kamizelką kuloodporną przyciągają wzrok głównie dzięki swojej uwodzącej estetyce – fetyszyzacja przedmiotów kojarzących się z przemocą czy militariami to specjalność tej artystki, i jest ona w tym wprawiona do tego stopnia, że jej prace nierzadko przypominają wyroby designerskie, operujące estetyką nęcącą, ale łatwą, właściwie na granicy kiczu. Może i nawet da się to podpiąć pod

mają. Sama artystka z kolei ze swojego domu rezygnuje, deklarując w wywiadzie, że zamieszka z chłopakiem w samochodzie, już nie w ramach działania artystycznego, lecz po prostu z potrzeby serca. Nam pozostaje więc kontemplacja pustego namiotu, który na dobrą sprawę przypomina pracę innego artysty pokazywaną dwa lata temu na Spojrzeniach, czyli namiot Piotra Łakomego. Tamta praca emanowała pewną aurą tajemnicy, niedopowiedzianymi uczuciami, namiot Martin wydaje się z kolei trochę cikliwy (cóż jednak począć, babcia w sztuce to ulubiony temat wielu artystów), ale na dłuższą metę wdzięcznie wpisuje się

Honorata Martin, *Wikiup*, widok ekspozycji, Spojrzenia 2017 – Nagroda Deutsche Banku, fot. Marek Krzyżanek, materiały prasowe Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie





Not Fair 2017

Pałac Kultury i Nauki, Warszawa
21–24 września 2017

Na targach liczy się dobre wrażenie. A dobre wrażenie budują liczby – liczba galerii, liczba sprzedanych prac (choć już nie kwoty, bo jednak mówimy o rynku peryferyjnym), wreszcie każda kolejna cyfra przy numerze edycji, która świadczy o tym, że na razie jakoś leci i udaje się przetrwać. Not Fair można więc uznać za zdecydowany sukces. To druga międzynarodowa edycja imprezy i widać tendencję wzrostową. Rok temu w Not Fair brało udział 14 galerii, w tym o trzy więcej. Z czysto pragmatycznego punktu widzenia galerzyści mają powody do zadowolenia – udaje się sprzedawać prace i zarobić na pokrycie wyśrubowanych kosztów wynajęcia przestrzeni na parterze Pałacu Kultury i Nauki.

Megan Rooney, *bez tytułu*, glina, materiał, farba, żwirek, sznurek, 280 x 280 cm, 2016, fot. Bartosz Górka / NOT FAIR



Nie da się mówić o targach organizowanych przez Michała Wolińskiego, nie wspominając o odbywającym się równolegle Warsaw Gallery Weekend. Not Fair i WGW to naczynia połączone; targów zapewne nie byłoby – a na pewno nie w takiej formie i nie w tym czasie – bez weekendu galeryjnego. Targi zresztą zawsze uchodziły i nadal uchodzą za rodzaj wyższego szczebla na drabinie rozwoju rynku. Gdy WGW dopiero zaczęto organizować, jego współtwórcy byli zgodni co do tego, że na targi lokalna scena nie jest jeszcze gotowa. Dziś, gdy sinusoida prestiżu WGW zaczyna opadać, by pozostać na fali wznoszącej, trzeba z niej przynajmniej jedną nogą przeskoczyć właśnie na targi. Not Fair ciągle towarzyszy więc powiew świeżości, w przeciwieństwie do WGW, którym targają wewnętrzne problemy, od braku entuzjazmu ekipy obecnie znajdującej się u steru imprezy i braku potencjalnych następców na horyzoncie, do problemu z utrzymaniem w miarę stałej liczby dobrych galerii zaangażowanych w przedsięwzięcie. Choć od zeszłego roku warszawski

gallery weekend konsekwentnie spuszcza z tonu – w tym roku poza flotą samochodów Suzuki dla „VIPów” niewiele już pozostało z wcześniejszej fanfaronady – widać w nim pewien zastój. Zmieniają się też nastroje. Gdy wcześniej na zbytne nasycenie wystaw WGW niemal wyłącznie polską sztuką kręcili nosem goście z zagranicy, teraz coraz częściej słychać podobne głosy w lokalnym środowisku.

Not Fair robi niezbędny w tym momencie krok ku wyrwaniu się z coraz ciaśniejszej klatki „polskości” – zwłaszcza że owa polskość wylewa się już zewsząd coraz bardziej ostentacyjnie – i stawia na zacieśnianie więzów z galeriami z regionu Europy Środkowo-Wschodniej, z kilkoma zachodnimi wyjątkami. Budowanie relacji jest z perspektywy organizatorów niezwykle ważne i pieczołowicie przy każdej okazji podkreślane, zdecydowanie mocniej niż komercyjny aspekt przedsięwzięcia. To w końcu *Not Fair*. W tej nomenklaturze odbija się i poczucie humoru organizatora, i mityczny „etos” warszawskich galerzystów, którzy z upodobaniem podążają

Wizerunkowo Not Fair stawia na strategię *poor but sexy*. To są targi, ale ważne jest, żeby nie wyglądały do końca jak targi.

za staroświecką zasadą, że o pieniądzach rozmawiać nie wypada, za to gorliwie opowiadają o tym, jak to wykonują swoją pracę głównie z poczucia misji – wobec artystów, ich spadkobierców, publiczności, niedostatecznie wykształconego systemu instytucji, potomnych i diabli wiedzą kogo jeszcze. Nawet gdy o kulturotwórczej roli galerii nie opowiada się już wprost, to przywiązanie do tej narracji tak czy inaczej daje o sobie znać. Nawet w logo Not Fair ciężkie „NOT” przygniata tycie „FAIR”, choć zagraniczni galerzyści nie ukrywają, że przyjeżdżają do Warszawy przede wszystkim po to, żeby jednak coś sprzedać.

Wizerunkowo Not Fair stawia więc na strategię *poor but sexy*. To są targi, ale ważne jest, żeby nie wyglądały do końca jak targi. Ma nie być sterylnie i z podziałem na boksy, lecz wspólnotowo, odważnie i bez walenia po oczach czysto komercyjnymi wytworami. Jak w młodych agencjach reklamowych, które lokują się w ładnie zaaranżowanych open space’ach i sadzają pracowników przy wspólnych stołach gęsto zastawionych monsterami, by przekonać wszystkich, że od wielkich korporacji, w których pracownicy siedzą w swoich małych kubikach, dzieli je nie tylko kapitał, ale i zasadnicza różnica aksjologiczna, tożsamościowa czy po prostu „fajność”. Do pewnego stopnia się to sprawdza. Berlińska galeria Exile pokazuje na przykład na tegorocznych Not Fair zaangażowaną instalację Kingi Kiełczyńskiej, odnoszącą się do wycinki Puszczy Białowieskiej. Kupić ją niby można, ale artystka i galeria wręcz oczekują tego, że to raczej nie nastąpi, ponieważ wtedy zostanie ona dopełniona ostatnim gestem – przewiezieniem tworzących ją desek z powrotem do puszczy, by tam zgniły.

Not Fair dzięki swojej międzynarodowej formule nie ma jakościowego problemu z dopychaniem zestawu galerii po to, by liczby się zgadzały. Wręcz przeciwnie – Michał Woliński może sobie pozwolić na luksus wyboru i odrzucania niektórych kandydatów. Polskie galerie stanowią jedynie niewielką część uczestników i wymowne jest to, które z nich akurat się na tej liście znajdują. Obecność Piktogramu jest oczywista, poza nim w Not Fair uczestniczą

jeszcze Fundacja Galerii Foksal, Leto, Dawid Radziszewski, Kasia Michalski i Wschód. Warsaw Gallery Weekend w obliczu zamykania się kolejnych galerii musi się coraz bardziej egalitaryzować. Do swojego grona włącza więc bardziej offowe miejsca, które nawet niekoniecznie nastawione są na podążanie ścieżką komercyjną i mozolne wspinanie się po drabinie coraz bardziej prestiżowych targów, od Wiednia i Sztokholmu, przez Paryż i Londyn, po Bazyleę. W tym roku na liście uczestników WGW jest więc Stroboskop, nie ma za to zamkniętego Startera, który jeszcze rok temu pokazywał na WGW aż trzy wystawy (choć Polana Institute, współprowadzona przez Marię Zamojską ze Startera właśnie, przygotowała wystawę w ramach programu towarzyszącego), podobnie jak debiutującej zaledwie dwa lata temu Kohanej, ślad zagał po Aleksandrze Bruno i Lookoucie. Na Not Fair dostajemy z kolei przekrój sceny, od galerii największych i najstarszych (FGF) po najmłodsze i najbardziej energiczne, które reprezentuje Wschód. Galeria Piotra Drewki względnie niedawno doczekała się dopiero swojej siedziby, ale wydaje się, że prosperuje całkiem nieźle, od początku mierzy w międzynarodową scenę i stawia na strategię czysto komercyjną zamiast misyjnego dłubania w jeszcze niezagospodarowanych marginaliach polskiej historii sztuki, jak robiła to chociażby wspomniana Kohana, programowo skoncentrowana na poodwilżowej abstrakcji. Przypadek Wschodu jasno daje do zrozumienia, jak można dziś wejść na scenę i przetrwać. Wschód gra w czyste karty, zabiega o organizowanie swoim artystom wystaw za granicą (Włochy, Rumunia), dba o widoczność na międzynarodowych portalach i reprezentuje również artystów spoza lokalnej sceny.

Sytuację targową Wschód wykorzystuje jednak do promowania jednego z lokalsów, najbardziej obiecującego i najefektowniejszego w swoich pracach postminimalisty ze stajni Drewki, czyli Mateusza Choróbkiego. Po tym zresztą można poznać, że mimo nastawienia na spójną prezentację mamy jednak do czynienia z sytuacją targową. Jak w przypadku większych imprez

galerie stawiają po prostu na swoje *highlights*. Praski SVIT na przykład do Warszawy przywiózł obrazy jednego z bardziej uznanych i najciekawszych czeskich malarzy, Jana Mertya. Berliński Sperling prezentuje z kolei fantastyczne prace na papierze i rzeźby Andrew Gilberta, szkockiego artysty, który podejmuje w swoich pracach wątki kolonialne, tworząc absurdalne, neodadaistyczno-totemiczne figury.

Sale PKiN stanowią dla prac efektowne tło, ale z jego ostentacyjnym przepychem trudno konkurować. W otwarty konflikt wchodzi z nimi jedynie kuratorski projekt Ewy Borysiewicz i Romualda Demidenki *Beyond the Desk*, który szczerze mówiąc, wygląda jak kolejny minianeks do niegdyśiejszej wystawy tego drugiego, *Cały czas w pracy*. Całkiem zmyślny ekspozycyjnie kubik z tabletami i telefonami, na których wyświetlane są prace, w salach PKiN został mocno stłamszony. Czasem jednak nie ma to jak *white cube*. Agnieszka Brzeżańska, której prace na Not Fair zaprezentowała Kasia Michalski, zdecydowała się natomiast na otwartą wymianę ognia w tej estetycznej konkurencji. Małe, poskręcane kandelabry na okrągłych lustrach jak gdyby przedrzeźniały swoich sąsiadów – ciężkie, złote żyrandole, kinkiety i błyszczące tafle marmurów. Zgromadzone w sporej liczbie, z tłącymi się gdzieś tam świeczkami, wyglądały przy tym jak rekwizyty służące do przeprowadzenia jakiegoś dwuczynnego obrzędu, co rymuje się zresztą świetnie z pobliskimi pracami Gilberta i nową rzeźbą Pawła Althamera z jej „egzotyczną” stylizacją. Taki jest zresztą ogólny klimat tej edycji; poprzednią odsłonę Not Fair zapamiętałem jako bardziej stonowaną, w tegorocznej pracy były często równie kempowe jak architektura PKiN. Gdyby

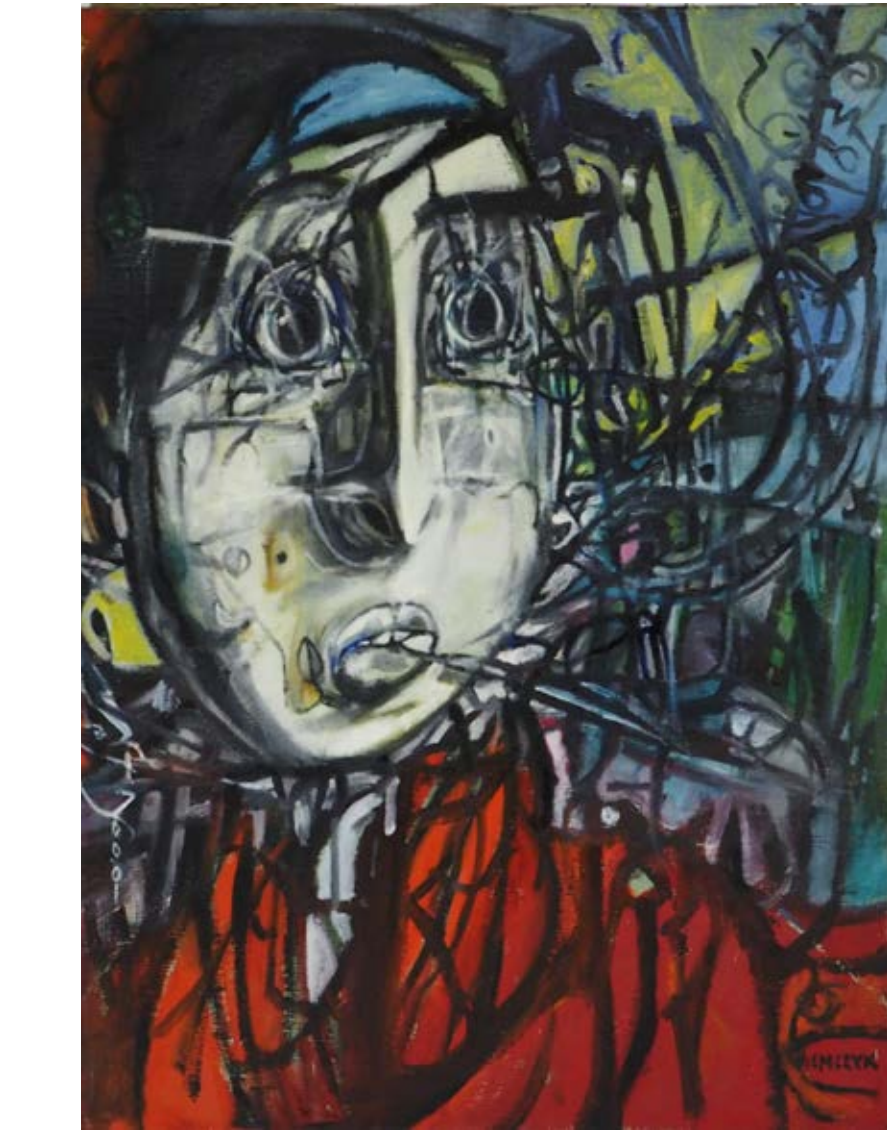
Piotr Policht



Bruce Nauman, Krzysztof Niemczyk, *Ja to ktoś inny*

Fundacja Arton, Warszawa
22 września – 22 października 2017

Za nami kolejny Warsaw Gallery Weekend. Jak pisał „na świeżo” dla „Szu-mu” w wersji online Stach Szablowski, „zajmowanie politycznych stanowisk to zdecydowanie nie był leitmotif tego week-endu”; w tym samym tekście krytyk zwrócił uwagę na hermetyczność większości wystaw oraz wysublimowaną – a niekiedy wręcz pretensjonalną – estetykę prezentowanych tam prac. Przy okazji Szablowski poruszył też ważny problem: kwestię zarządzania kapitałem symbolicznym przez galerie, którym zdarza się pretendować do standardów muzealnych, która przesądza często o „niewyraźnym charakterze granicy między [polskimi] światami sztuki: publicznym i prywatnym” (to znów cytata z Szablowskiego). Rzecz jasna, uproszczeniem (i to niepokojąco podobnym do konspiracyjnych teorii zwolenników „dobrej zmiany”) byłoby uznanie, że komercyjne galerie dyktują muzeom programy – i byłoby nim (jednym z wielu powodów) choćby dlatego, że „interesantów” jest znacznie więcej. Obok wspomnianych galerii należą do nich organizacje pozarządowe, zwłaszcza te zarządzające różnymi archiwami, tak jak Fundacja Arton, która – *notabene* – również przygotowała wystawę na Warsaw Gallery Weekend; dodajmy, że jedną z kilku na tym przeglądzie, obok lokalu_30 czy BWA Warszawa, o formacie „paramuzealnym”. Po zapoznaniu się z uwagami Stacha Szablowskiego warto poświęcić tej propozycji nieco uwagi – posłużono się tu bowiem wyrazistym zestawieniem (twórczości Bruce’a Naumana i Krzysztofa Niemczyka); ponadto można było odnieść wrażenie, że „żyruje się” czyjś (a konkretnie Niemczyka) wizerunek. Zarzykuję jednak przypuszczenie, że w przypadku wystawy *Ja to ktoś inny* impresja ta nie była wynikiem świadomej polityki organizatorów (a w każdym razie nie tylko jej), lecz – dużo gorzej – kuratorskich błędów. Za ich sprawą organizatorom udało się nawet zneutralizować polityczny ładunek pokazywanych materiałów, a ten jest przecież niebagatelny – mowa tu o pracach badających najbardziej uwikłanych w politykę ze wszystkich, jakie zaprezentowano na tym niepolitycznym gallery weekendzie.



Krzysztof Niemczyk, *bez tytułu*, lata 60., dzięki uprzejmości Moniki Niemczyk i Fundacji Arton

Przyznam, że pomysł wspólnej prezentacji prac Niemczyka i Naumana wydał mi się od razu intrygujący i płodny, jakkolwiek kontestatorskie nastawienie pierwszego twórcy wobec zinstytucjonalizowanego świata sztuki nie współgra najlepiej z mocnym osadzeniem Amerykanina w tymże. Jednocześnie nie sposób zapomnieć, że łatkę innowatora Bruce Nauman dostał z powodu niezłomnego przekonania, z którego artysta zwierzył się w 1975 roku w rozmowie z Janem Butterfieldem – przekonania, że najciekawsze odpowiedzi na wyzwania współczesnego

świata można znaleźć na marginesach tradycyjnego *art worldu*; że głosząc prognozy na temat przyszłości sztuki, „patrzmy na niewłaściwe jej elementy lub jej zbyt mały wycinek, przez co umykają nam te wszystkie rzeczy, które wydarzają się o, tam, na obrzeżach”. Z polskiej perspektywy twórczość Krzysztofa Niemczyka można do dziś uznawać z łatwością za jedną z takich rzeczy; jak piszą organizatorzy wystawy *Ja to ktoś inny* w tekście wprowadzającym, autor prowokacyjnych happeningów, tekstów literackich, jak i ekspresyjnych obrazów, które można było oglądać w siedzibie

Pomysł wspólnej prezentacji prac Niemczyka i Naumana wydał mi się od razu intrygujący i płodny, jakkolwiek kontestatorskie nastawienie pierwszego twórcy wobec zinstytucjonalizowanego świata sztuki nie współgra najlepiej z mocnym osadzeniem Amerykanina w tymże.

Fundacji Arton, „istniał poza systemem społecznym i politycznym” lat 60. Jako członek polskiego ruchu hippisowskiego, Niemczyk „kwestionował zasady działania społeczeństwa socjalistycznego”, jak i zasady „oficjalnego” życia artystów, w którym, skądinąd, zdarzało mu się uczestniczyć dzięki zainteresowaniu Tadeusza Kantora czy Anki Ptaszkowskiej (choć nie bez skandali i nie przy bezwzględnym poparciu protektorów – zwłaszcza Kantora).

Gdy weźmie się pod uwagę zapal Niemczyka oraz Naumana do eksperymentów, a także ich wspólne zainteresowanie cielesnością, nietrudno orzec: mamy do czynienia z materiałem na odważną wystawę w muzeum sztuki współczesnej. Jak zepsuć tak dobry pomysł? Odpowiedź jest prosta, otóż – muzeifikując właśnie. „Muzeifikując”, lecz w sensie pokrewnym mumifikacji, o co wcale a wcale nietrudno, nawet gdy mowa o sztuce współczesnej. Wystarczy, że raz uczepiwszy się pewnej koncepcji (streszczonej pobieżnie w kuratorskim tekście – tym razem było to przekształcenie kamuflażu „w komunikat i język prawdy”), pokazać prace w taki sposób, jak gdyby koncept wykladał się „sam przez się”; jak gdyby obrazy – podobnie jak fakty – mówiły za siebie, a przy tym mówiły dokładnie to, co wkładają im w nieistniejące usta kuratorzy. Wykładając koncepcję – to ważne – należy zwracać uwagę na zbieżności omawianych zjawisk w czasie oraz ich podobieństwa formalne. Pokazywana praca Naumana – *Flesh White to Black to Flesh* – powstała w 1968 roku, a Niemczyk też tworzył w latach 60.; zgadza się. Na pokazanym filmie amerykański twórca maluje swoją twarz na białą, a później na czarno;

na pokazanych zdjęciach natomiast widać twarz Niemczyka pokrytą monstrualnym makijażem, zaś twarze przedstawione na jego obrazach przypominają maski. Występują jawne podobieństwa, a zatem wszystko się zgadza! Niestety, historyczna paralela między twórczością obu przedstawionych twórców wydaje się naszkicowana zbyt grubą kreską (czy pobielona twarz Naumana i ta Niemczyka w istocie mówią to samo?), a zestawienie obrazów i zdjęć polskiego artysty rama w ramę nie doczekało się komentarza, choć stojące za nim intencje nie są – przynajmniej dla mnie – oczywiste. Czego nie powiedzieli kuratorzy, powiedziała jednak architektura wystawy – wewnątrz zaaranżowano na sposób amfiteatralny; tak, by zapewnić kinowe niemal warunki do oglądania filmu Bruce’a Naumana. Do Artonu ewidentnie przychodziło się „na Bruce’a”. Fotografie oraz obrazy Niemczyka upchnięto tymczasem w korytarzu zbudowanym przy pomocy czarnych zasłon dookoła obszernej sekcji, w której centralne miejsce zajmował telewizor (a tym samym film *Flesh White to Black to Flesh*); korytarzu na tyle wąskim, że „intymność” kontaktu z pracami przerażała się tam w niewygodę, zaś uwagę od tego, co na ich powierzchni przedstawione, odciągały przypadkowe aspekty ich materialności (jak refleksy na oprawach zdjęć czy oznaki starości na obrazach).

Podaję, że projektantom wystawy w Fundacji Arton – Magdalenie i Arturowi Frankowskiemu z Fontarte Studio – przyświecała jak najsłuszniejsza idea, by prace tak kontrowersyjnej postaci jak Krzysztof Niemczyk pokazać w scenerii dalekiej od muzealnego *white*

cube’a (zwłaszcza gdy te miały być zestawione z pracą tak „zmuzeifikowanego” twórcy jak Bruce Nauman). Niestety, zaaranżowany przez nich *black box* stał się najzwyczajniej kinowym *black boxem*, w którym – jak to w kinach bywa – nadrzędną rolę odegrał film: praca amerykańskiego giganta. Nie kryjąc swej fascynacji Niemczykiem, mniemam, że mógł on doczekać się lepszego przypomnienia na tle białej ściany: próba uniknięcia „polityki *white cube’a*” przez organizatorów wystawy *Ja to ktoś inny* przerodziła się bowiem w politykę „żyrowania” – nie tyle przez zestawienie polskiego artysty z twórcą o międzynarodowej sławie, co przez dostawkę-do-niego – która Niemczykowi jest dziś najzupełniej zbędna. Bez względu na formalne czy historyczne zbieżności z praktyką jakiegokolwiek innego twórcy jego prace zachowują żywotność – w istocie, „mówiąc za siebie” więcej, niż mogą powiedzieć nawet najbardziej elokwentni kuratorzy – w dzisiejszym kontekście społeczno-politycznym, w którym stwarzanie własnego „ja” przez maski-niemaski zyskuje na nowo ciężar wywrotowej, kontestatorskiej działalności (dlatego też, choć wyszedłem z Artonu rozczerowany, muszę pokłonić się Marice Kuźmich za sięgnięcie po prace autora *Kurtyzany i piskląt* w tak niesprzyjających kontekstach okolicznościach jak Warsaw Gallery Weekend; miejmy nadzieję, że to zwiastun prawdziwej mody).

Arkadiusz Półtorak



Katarzyna Przezwańska

Wczesna polskość

Galeria Dawid Radziszewski, Warszawa
22 września – 4 listopada 2017

W krótkim odstępie czasu na dwóch wystawach w Warszawie znalazły się dwie makiety Katarzyny Przezwańskiej. Pocho-dząca z 2014 roku praca bez tytułu trafiła do CSW Zamek Ujazdowski na *Późną polskość*. Nowa realizacja, zaprezentowana w Gale-rii Dawid Radziszewski podczas Warsaw Gallery Weekend, to pokpiwająca z re-prezentowanej przede wszystkim właśnie przez zamkową wystawę polonocentrycznej fiksjacji świata sztuki *Wczesna polskość*. W swojej niewielkiej galerii Dawid Radzi-szewski poszedł o jeszcze jeden krok dalej niż dotychczas – cała wystawa Przezwań-skiej to jedna praca, na dodatek zajmująca nie galeryjną salę, lecz pozbawioną na tę okazję kratownicy przeszkloną witrynę lokalu przy ul. Krochmalnej. Miniaturowa prehistoryczna rekonstrukcja Katarzyny Przezwańskiej nie tylko stanowi ironiczną odpowiedź na eksplorację „późnej” polsko-ści, wybiegając daleko w przeszłość, ale i kontrastuje z ekspozycyjnym rozbucha-niem Zamku Ujazdowskiego, ograniczając się do absolutnego minimum.

Charakter *Wczesnej polskości* wpisuje się w politykę galerzysty, u którego z coroczną regularnością odzywa się podczas WGW potrzeba organizowania wystaw równie czupurnych, co w czasach poznańskiego Psa. Dwa lata temu pokazał powiększone artykuły biurowe na wystawie opatrzonej tytułem z The Smiths – *Some Girls Are Bigger Than Others* – i reklamowanej w katalożku WGW zdjęciem tłustego kota. Rok temu artystów zaprezentowanych pod-czas weekendu galeryjnego łączyło to, że chorują na boreliozę. *Wczesna polskość* nie tylko pasuje do profilu galerii, bez specjal-nego zadęcia podchodzącej do prezentacji na WGW, ale przede wszystkim jest dość symptomatyczna, jeśli chodzi o rozwój sa-mej Przezwańskiej.

Prace Przezwańskiej od początku miały trzy wspólne mianowniki: naturę, architekturę, a przede wszystkim kolor. Intensywny, zaczerpnięty z otoczenia, czy to rosnących przy chodniku kwiatków, czy stojących nieco dalej bloków po pastelowej

termomodernizacji, lub opalizujący jak lakier na paznokciach artystki. Kolor po-jawiał się w subtelnych detalach małych form – żyłkowaniach liści, sporofilach szyszek – albo pochłaniał powierzchnie ścian, mebli, a nawet okien, jak w przypadku polegającej na zaaranżowaniu od a do z przestrzeni własnego mieszkania w pracy dyplomowej Przezwańskiej. Po otrzymaniu dyplomu i zatrzaśnięciu drzwi za komisją artystka bynajmniej nie przejechała po wszystkim białym wałkiem, więc fiksjacja na kolorach, detalach architektonicznych i ich oddziaływaniu na funkcjonowanie człowieka nie jest w tym przypadku częzą deklaracją.

W kluczu psychologicznym, dążąc do stworzenia sprzyjającej atmosfery i bazując

między innymi na ankietach przeprowa-dzonych wśród grupy posłów (o imponu-jącym rozstrzale od Roberta Biedronia do Krystyny Pawłowicz), Przezwańska zaproponowała również kolorystyczną modernizację sali sejmowej. To ta pra-ca, znana wcześniej z *Co widać*, gdzie była jedną z nielicznych realizacji o politycz-nym zabarwieniu, znalazła się niedawno w Zamku Ujazdowskim. Wątki politycz-ne w pracach Przezwańskiej występują raczej rzadko, za to jeśli już się pojawiają, to z impetem. Oprócz zaprojektowania garnituru dla Fabia Cavallucciego, któ-ry w radosnych barwach i w radosnym nastroju (choć podobno nie było mu zbyt wygodnie) rozpoczynał swoją wkrótce już nie tak radosną karierę w CSW Zamek



Katarzyna Przezwańska, *Wczesna polskość*, 2017,
fot. Michał Matejko, dzięki uprzejmości Galerii
Dawid Radziszewski w Warszawie



Ujazdowski, Przezwańska przeprojekto-wała też garnitury dla polskich polityków, od Donalda Tuska po Lecha Kaczyńskiego. Tym razem niestety tylko w Photoshopie, zresztą po epoce promujących dobrze skro-jone granatowe garnitury Tuska i Radosła-wa Sikorskiego moda sejmowa zmierza w kierunku przeciwnym do wyobrażeń Przezwańskiej w jeszcze bardziej zawrotnym tempie. Artystka przeprojektowała też Pałac Prezydencki, ściany pokrywając intensywnymi kolorami, pokoje zapewniając ikonami modernistycznego designu, a na ścianie wieszając między innymi *Bez tytułu (Solidarność)* Piotra Ukłańskiego.

Wczesna polskość aż się prosi o odczyta-nie jej nie tylko jako gestu prześmiewczego wobec gargantuicznej wystawy Stacha

Szablowskiego i Ewy Gorządek, ale i wcześ-niejszych prac samej artystki. Przezwańska obalała mity o nieskazitelnej bieli i prostocie modernizmu i nie podzielała entuzja-zmu architektów, którym wydawało się, że odnaleźli idealną formułę na polepszenie ludzkiego życia. Produkowała swoje małe, kolorowe utopie, szyte na miarę, pod sie-bie i konkretnych ludzi, badając, szkicując i przyglądając się z bliska danym miejscom i ich użytkownikom. Z jej mieszkaniem może i się udało, ale nad resztą ciąży chy-ba jakieś fatum. Jakie były losy dyrektora Cavallucciego po kolorowym otwarciu, wszyscy wiemy. Co spotkało prezydenta Kaczyńskiego, dla którego powstało wiele wirtualnych projektów nowych garnitu-rów, tym bardziej nie trzeba przypominać.

Miniaturowa prehistoryczna rekonstrukcja Katarzyny Przezwańskiej nie tylko stanowi ironiczną odpowiedź na eksplorację „późnej” polskości, wybiegając daleko w przeszłość, ale i kontrastuje z ekspozycyjnym rozbuchaniem Zamku Ujazdowskiego, ograniczając się do absolutnego minimum.

Sejm nie został przemalowany fizycznie, za to rok po powstaniu projektu Prze-zwańskiej zrobiło się w nim jakby bardziej brunatno. Nawet władarze Zielonej Góry nakazali zamalowanie polichromii kilku ornamentów na tamtejszych kamienicach po zakończeniu wystawy Przezwańskiej w BWA, przy okazji której powstały.

Przezwańska odchodzi więc od prób ulepszania świata, skoro i tak zwykle kończy się to katastrofą. W ostatnim czasie w jej sztuce dominują formy naturalne, geologiczne i organiczne, które wcześniej stanowiły tylko jeden z wielu elementów w wachlarzu motywów. Artystka przygląda się im coraz dokładniej i sięga dalej – nie dziesiątki i setki lat wstecz, do zamierz-chłych epok architektonicznych, ale setki tysięcy, a nawet miliony, do czasów, zanim pojawili się na Ziemi pierwsi ludzie, nie mówiąc o Polakach. Artystka wplotła hi-storie starannie wybranych skamielin w niedawną wystawę *19 okazów geologicznych znalezionych w Polsce* w Pawilonie Art Walk. Liczyła się już nie tylko barwność i racjo-nalność spleciona z fantazyjnością form natury, ale i zapisana w obiektach historia.

Anegdota leży też u podstaw *Wczesnej polskości*. Oprócz tego, że makietą urzek-nie każdego, kto w dzieciństwie szalał na punkcie dinozaurów (a kto nie szalał), jej siła leży w specyficznej formie *site-specificity*. Przezwańska odtwarza wygląd konkretnej okolicy z czasów prehistorycznych. Nie jest to rekonstrukcja muzealna, ale nieco przegięta, podrasowana na modłę sztu-ki Przezwańskiej, z wściekle zielonymi liśćmi palm, intensywnie turkusowym

jeziorkiem, radośnie gradientowym tłem i dość pokraczną figurką dinozaura. Ta wizja ma w sobie coś z ducha *Robót ziemnych* Macieja Salomona i Macieja Chodzińskiego, pokazywanych przed kilkoma laty w bytomskiej Kronice, a następnie w Krakowie, w dwóch wynajętych kamienicznych przestrzeniach na *Dzieciach szatana* Stacha Rukszy. Dwóch artystów ironicznie przedstawiało w nich receptę na idealną konserwację pierwotnego stanu naszej

planety i ostateczne uwolnienie się od destrukcyjnych biologicznych przemian. W ich wizji należało przyspieszyć globalne ocieplenie, posypać Ziemię solą i zalać ją całą betonem. *Wczesna polskość* to zrealizowana w nieco radośniejszej wersji kpina ze zmagañ z fatalizmem historii i postękiwañ, że kiedyś było lepiej. Ziemowit Szczerek próbował udowodnić, że nawet gdyby wyśnione przez endecję międzymorze powstało, to i tak skończyłoby się to wszystko

syfem całkiem podobnym do dzisiejszych realiów. Tomasz Kozak wskazuje, że po transformacji powracają uporczywie autorytarne, wodzowskie fantazje, od lewa do prawa. Generalnie coś jest mocno nie tak, najlepiej byłoby więc zrównać wszystko z ziemią lub udać się na emigrację. Choćby wewnętrzną lub mentalną – do mezozoiku.

Piotr Policht



Gizela Mickiewicz, *Dać, odebrać, zostawić poczucie braku*

Galeria Stereo, Warszawa
22 września – 28 października 2017

Rzeczy w kształtach rzeczy

Dom Słowa Polskiego, przestrzeń Griffin Art
Space, Warszawa
22 września – 14 października 2017

Formuła Warsaw Gallery Weekend, mimo prób jej odświeżenia przez rozszerzenie grona uczestników o klika nowych podmiotów, zaczyna być coraz bardziej przewidywalna. Pomimo drobnych zmian skład galerii tworzących WGW jest w końcu podobny, wiadomo także, czego mniej więcej spodziewać się po której galerii. Z tych względów, jak co roku, udałam się do Domu Słowa Polskiego, by zobaczyć wystawy przygotowane przez Arton i Stereo – i jak zwykle obie galerie zaprezentowały się na wysokim poziomie. Są więc pewne plusy tej stabilności WGW, choć patrząc na sypiący się budynek Domu Słowa Polskiego, trudno zapomnieć, że wszystko, co dobre, kiedyś się kończy, ma też swoją cenę. Melancholijna atmosfera końca szczególnie sprzyja Stereo, które pokazało u siebie nowe prace Gizeli Mickiewicz. Przyznam, że akurat po tej wystawie nie spodziewałam się wiele, pomysł wydawał się raczej nudny – prace Mickiewicz widuję często na różnych wystawach, znam jej poetykę, a ta nie zmienia się w końcu z dnia na dzień. A jednak po wejściu do galerii skonfrontowałam się z tak wielką energią rzeźbiarską, że w zasadzie zasysającą. Była to wystawa z tych, które trudno szybko opuścić.

W swojej twórczości Mickiewicz zawsze koncentrowała się na oddawaniu emocji i stanów paradoksalnych. Na początku swojej kariery głównie obrazowała je przy użyciu gotowych przedmiotów, które rozkładała na części pierwsze, podważała ich użytkowość lub zmieniała jej charakter. Z czasem artystka przestała wykorzystywać *ready mades*, i od tamtej pory jej działania coraz bardziej skręcały w stronę konstruowania – już nie z konkretnych przedmiotów, ale raczej materiałów. Mimo to jej prace ciągle dosyć łatwo można było interpretować na podstawie modnej teorii nowej rzeczowości, co dla odbiorcy oczywiście jest pewnym ułatwieniem, ale może też spłaszczać odbiór tego typu sztuki – mając prosty wytrych, widz nie musi zastanawiać się dłużej, co się kryje za danymi pracami. Ewolucja prac Mickiewicz trwa jednak nadal, coraz trudniej jest więc opisywać ją w konkretnym teoretycznym kluczu. Stykając się z tymi pracami, trudno już myśleć o nich jako o rzeczach, które mają nam coś mówić: są to przede wszystkim rzeźby. Wyrafinowane, subtelne, poetyckie, ale zarazem masywne i pełne powagi.

Kategoria masywności i masy narzuca się od pierwszego spojrzenia na wystawę: dotąd rzeźby Mickiewicz były stosunkowo

niewielkie, teraz galeria została zapełniona pracami o znacznie większej objętości i kubaturze, jak gdyby za dużymi na tę przestrzeń. W galerii jest więc ciasno, na rzeźby nie możemy popatrzeć z dystansu, a kontakt z nimi jest niemalże fizyczny. Na jedną z nich – instalację *Rozmiar domysłu*, złożoną z wiszącego na ścianie czarnego kubika i żwirku rozsypanego na podłodze – można właściwie obwąchać. W podobną „zażyłość” można wejść z innymi pracami, co jednak znaczące – nawiązywanie takiego kontaktu jest podbudowane dużą niepewnością, wywoływaną niezwykle delikatnością i kruchością tych konstrukcji. Weźmy na przykład pracę *Dać, odebrać, zostawić poczucie braku*, której nazwa jest zarazem tytułem samej wystawy, jak miemam, nieprzypadkowo. Jest to konstrukcja wykonana ze szklanych segmentów, wypełnionych w środku różnobarwnym pyłem i drobnymi elementami; między górnym i dolnym segmentem wije się jeszcze metalowa linka, niczym naprężona żyła tego tajemniczego organizmu. Praca ta była już wcześniej pokazywana na jednej z wystaw w Stereo, ale znajdowała się wtedy w stojącym na zewnątrz kontenerze i uległa delikatnej korozji. Teraz, z wyraźnym pęknięciem

na jednej ze ścian, sprawia wrażenie, jakby zaraz miała się rozpaść na tysiące kawałków i poranić nam skórę. Wydaje się więc niebezpieczna, ale wizualnie uwodzi; jest to równocześnie uwodzenie dość dziwne, urok wypreparowany jakby z niczego, pustki, brudu i rdzy. Obcowanie z taką pracą to doświadczenie osobiwe, trudno je do końca nazwać, chociaż wiadomo, że nie są to wrażenia ani nowe, ani obce.

Podobną dwuznacznością operuje praca *Tęsknota w dwie strony* – zbudowany z różnych materiałów blok z jednej strony odsłania swoje wnętrze, ale jego warstwy są na tyle nieprzejrzyste, że trudno rozpoznać, co tak naprawdę jest w środku. Widzimy więc, że coś tam jest, nasza ciekawość rośnie, nie możemy jednak tego sprawdzić, cielistą powłoka skutecznie utrudnia wzrokową penetrację. Praca ta, swoją drogą, dobrze pokazuje logikę działania Mickiewicz i sposób, w jaki kształtuje ona wizualne paradoksy. W jej pracach ciężkie zestawiane jest z lekkim, geometryczne, zdecydowane bryły z rozsypanymi lub rozmazanymi substancjami (żwirkiem, betonem), drobne elementy z monumentalnymi. Jeśli więc stawia na środku galerii ścianę, to w jej środku wybita jest wielka dziura, zaprzeczająca całej konstrukcji; jeśli stawia obok solidny betonowy słup, to w towarzystwie płaskich i cienkich płytek. Wszystkie te zestawienia cechują się jednak dużym wyczuciem i smakiem, które wskazują na niezwykle wrażliwość artystki. Posługując się formą, która umyka łatwemu nazwaniu i zdefiniowaniu, potrafi stworzyć prace o właściwie egzystencjalnym charakterze.

Emocjonalna i poważna wystawa Mickiewicz została przez galerzystów Stereo skonstrastowana z drugim pokazem – tym razem prezentującym samych mężczyzn, ale o podobnej atmosferze. Leitmotiwem tej wystawy jest również pewien paradoks – zobaczymy na niej rzeczy, które przybierają formę innych rzeczy, jakby ich pierwotna postać im nie wystarczała. Jest to zresztą zjawisko dzisiaj powszechne, świadczące o wielowymiarowym i zawikłanym statusie rzeczy, jakimi człowiek się otacza. Ostatnio jest to także istotny wątek w twórczości Wojciecha Bąkowskiego i to właśnie od tytułu jednego z jego rysunków – *Rzeczy w kształtach rzeczy* – pochodzi nazwa wystawy.

Melancholijny charakter rysunków Bąkowskiego nadaje również ton całej ekspozycji. Wchodząc na wystawę, najpierw konfrontujemy się z jego ponurymi pejzażami,

w przeważającej mierze przedstawiającymi najbliższe otoczenie artysty: przedmioty ustawione na biurku, parapecie, widok za oknem. W części z nich rozpoznamy sceny z jego ostatniej animacji *Analiza wzruszeń i rozdrażnień*, która pokazywała podróż Bąkowskiego przez świat własnych emocji, w którym różne płaszczyzny świadomości zdawały się ze sobą przenikać, dając w rezultacie niezwykle poetycki i oniryczny obraz. W świetle tym narrator nie tylko otoczony jest przez przedmioty, które potrafią ożywać lub zyskiwać zaskakujące znaczenia (but może być pojemnikiem na ołówki, wieszak przyjmie formę postaci ludzkiej), ale sam zamienia się

w rzecz, zimne popiersie odwrócone tyłem do chaosu codzienności.

Mikronarracjom kryjącym się za rysunkami Bąkowskiego sekundują prace pozostałych artystów. Mathis Altmann specjalizuje się na przykład w tworzeniu miniaturowych światów przy użyciu materiałów o proveniencji w dużej mierze przemysłowej: z drutów, kabli, resztek jakichś urządzeń, betonowych skorup, starych mebli czy sprzętów AGD (które służą mu często za postumenty) tworzy miniaturowe domki, place budowy lub inne scenerie przywodzące na myśl filmy grozy czy science fiction. Na wystawie w Domu Słowa Polskiego zobaczymy trzy jego

Gizela Mickiewicz, *Powroty do miejsca nieznanego*, 2017, dzięki uprzejmości Galerii Stereo w Warszawie



prace: jedna na pierwszy rzut oka wygląda jak kawałek bloku wyrwanego ze ściany, w którym przypadkowo zostały przewody elektryczne, by dopiero z bliska ujawnić swój prawdziwy charakter; drugi to srebrzysta kula, kształtem przypominająca czaszkę; trzeci obiekt jest domkiem grozy, który pełni równocześnie funkcję półki na

Czarnego humoru nie brakuje także w pracach ostatniego bohatera wystawy, czyli Willa Benedicta, który koncentruje się na malarstwie i animacji. Twórczość malarska Benedicta jest specyficzna. Artysta łączy technikę kolażu i stylu abstrakcyjnego, w efekcie tworząc aranżacje przypominające fotomontaże ze stocka. Na

Zuzanna Hadryś i Michał Lasota
zawsze bardzo dobrze orientowali się w międzynarodowej sztuce i jako pierwsi pokazywali w Polsce sztukę postinternetową czy z kręgu industrialnego minimalizmu. Wydaje się także, że nadal mają w tej kwestii sporo do powiedzenia, nawet w momencie, kiedy estetyki wspomnianych nurtów zdążyły już spowszednieć.

leki. Wydaje się, że w takim połączeniu porzmięwa nuta czarnego humoru; w post-apokaliptycznych pejzażach Altmanna dopatrzeć się można także rodzaju komentarza czy fantazji na temat współczesnego, wysoce stechniczowanego świata. Co ciekawe, niedaleko nich znajdujemy prze-dziwne prace przypominające duchy czy mumie – to z kolei dzieła Tobiasa Spichtiga, dla którego kluczowy wydaje się temat ciała. W pracach Spichtiga jest ono jednak zastąpione przedmiotami użytku codziennego – w odsłonie warszawskiej były to po prostu ubrania ułożone w ludzkie kształty, chociaż określenie „ludzkie” trzeba tu chyba wziąć w cudzysłów. Są to raczej zjawy albo zombie, sunące absurdalnie na deskach snowboardowych lub siedzące pod ścianą. W innych wariantach mogą one być mumiami zastygłymi przed komputerami albo nawet prehistorycznymi gadami, skonstruowanymi z części samochodów.

swoich płótnach często ukazuje pracowników korporacji, siedzących w biurach lub przyłapanych w porze lunchowej, a ich pozy kojarzyć się mogą z dawnymi portretami arystokracji. Niegdyś takie jednostki były otoczone drogocennymi przedmiotami symbolizującymi ich funkcję, z kolei bohaterowie obrazów Benedicta wpatrzeni są w zdjęcia znalezione w internecie, mapy lub zagadkowe formy abstrakcyjne. Artysta wyraźnie lubi bawić się absurdalną wizualnością współczesnego kapitalizmu, co na wystawie w Domu Słowa Polskiego znalazło swoje odzwierciedlenie w takich płótnach jak *Mutacja* z 2015 roku, na którym widzimy komiksowego rekina przemieniającego się w upieczonego kurczaka. Podsumowaniem całej wystawy może być z kolei jego animacja *The Bed That Eats*, której głównym bohaterem jest śpiewające łóżko. Z początku puste, z kolejnym zwrotkami piosenki (o tytule,

a jakże, *The Bed That Eats*) minimalistycznego zespołu Stair Case łóżko zapełnia się śmieciowym jedzeniem i alkoholem, by następnie wszystko to pożreć. Widz z kolei zaproszony jest do podróży do jego gardła, która odbywa się przy dźwiękach komunikatu z McDonald’sa: „Delivery now available”. Film kończy scena, w której dom zamieszkały przez łóżko odrywa się od swoich fundamentów i wiruje w przestrzeni. W filmie Benedicta nawet raz nie pojawia się człowiek, ale wiadomo, że przedstawione w nim przedmioty służą opisowi bardzo ludzkich uczuć: samotności, smutku, zagubienia, zapewne depresji. To właśnie one są zresztą głównym tematem wystawy, teoretycznie skoncentrowanej na rzeczach.

Wystawy przygotowane w tym roku z okazji WGW przez galerię Stereo (oraz Griffin Art Space, stałego partnera galerii) udowadniają, że istnieją obszary, w których nikt w Warszawie ciągle nie może im dorównać. Zuzanna Hadryś i Michał Lasota zawsze bardzo dobrze orientowali się w międzynarodowej sztuce i jako pierwsi pokazywali w Polsce sztukę postinternetową czy z kręgu industrialnego minimalizmu. Wydaje się także, że nadal mają w tej kwestii sporo do powiedzenia, nawet w momencie, kiedy estetyki wspomnianych nurtów artystycznych zdążyły już spowszednieć. Udać się to być może dlatego, że oni sami nigdy nie byli zainteresowani po prostu lansowaniem trendów – prowadzą swoją własną narrację, bardzo egzystencjalną, choć zdystansowaną i lakoniczną, której pozostają wierni, podobnie jak ich artyści. Trudno też nie przyznać, że nawet mimo czasów „dobrej zmiany” taki sposób mówienia o rzeczywistości pozostaje aktualny – teraz być może nawet bardziej niż wcześniej.

Karolina Plinta



Florian Auer, *Zmiana Koła*

Piktogram, Warszawa

22 września – 10 listopada 2017



Florian Auer, *Changing the Wheel*, widok ekspozycji, fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości Piktogramu w Warszawie

Michał Woliński, godząc rolę gale-rzysty i organizatora targów, w czasie tegorocznego Warsaw Gallery Weekend zaprezentował w Piktogramie wystawę niemieckiego artysty Floriana Auera, jak i nadzorował alternatywne wobec weekendu galerii targi Not Fair. Podwójna rola nie przeszkodziła w powstaniu interesującej, a jak na standardy WGW także zapadającej w pamięć – obok świetnych wystaw u Dawida Radziszewskiego i w Stereo – ekspozycji. Problemy zaczynają się jednak już po opuszczeniu Piktogramu, kiedy okazuje się, że jedynym paliwem sztuki Auera jest urzekająca, niejednoznaczna i niełatwa do zaklasyfikowania estetyka, a paliwo takie ma to do siebie, że bardzo szybko się wyczerpuje, pozostawiając widza z poczuciem niedosytu.

Wydaje się, że sam artysta zdaje sobie sprawę z powierzchowności swoich prac i asekuracyjnie powołuje się na Bertolta Brechta (Brecht pojawia się w dwóch tekstach kuratorskich towarzyszących wystawom tej edycji WGW!) jako patrona wystawy. Otóż niemiecki dramaturg napisał egzystencjalny wiersz o obserwowaniu zmiany koła w samochodzie, a Auer zdecydował się to mniej więcej bezpośrednio zobrazować. W pokojach Piktogramu znajdujemy więc futurystyczne rzeźby przypominające – żadnej niespodzianki – opony, wydruki przedstawiające zegarki w różnych stadiach rozpadu, instalację z błotnikiem, koszulę przypominającą samochodową tapicerkę, mroczne symbole konsumpcji i dyskretnie odniesienia

do korporacyjnej rzeczywistości. Trzeba przyznać, że estetycznie na tej pozornie prostej wystawie dzieje się dużo – Auer porusza tematy technologii, prędkości, posiłkuje się jednocześnie odniesieniami do sztuki zainspirowanej estetyką internetu, ale ostatecznie prace mają wydźwięk zdecydowanie retro. Jeśli jest mowa o samochodach, to raczej nie o autonomicznych pojazdach Google’a, ale DeLoreanach z lat 80., wyświetlana na ekranie telewizora tapeta ze stalowym motywem również przypomina bardziej wczesne platformówki niż VR, a inne gadżety sprawiają raczej wrażenie wyciągniętych z filmu o amerykańskiej korporacji za czasów Ronalda Reagana. Nowoczesność jest tutaj więc obrazkiem z przeszłości, ale, co istotne,

Wystawa w Piktogramie traktuje o spotkaniach, a nawet zderzeniach ciała z technologią, brakuje jej jednak krytycznego spojrzenia – Auer wydaje się urzeczony estetyką pogranicza cielesno-technologicznego, nie roztrzásając innych problemów niż to, żeby dobrze się prezentowało.

pozbawionym nostalgii czy sentymentu. To napięcie między niejasno oddzielonymi przeszłością i przyszłością jest w pracach Auera najciekawsze, ponieważ wpisuje się zarazem w szerszą tendencję obrazowania przyszłości w stylu retro – jak to ma na przykład miejsce w wielu filmach ostatnich lat. Brecht nie tylko jest tutaj zupełnie niepotrzebny – Auer nic nie wnosi ani do twórczości, ani do tego konkretnego wiersza pisarza – ale przede wszystkim staje się ciężkim balastem, bardzo dosłownym odwołaniem, które co więcej nie jest w żaden sposób sproblematyzowane, a co najwyżej – zilustrowane, ale i co do tego mam wątpliwości.

O wiele bliższym i bardziej obecnym na wystawie odniesieniem byłby tutaj z pewnością James Graham Ballard, a zwłaszcza jego fetyszystyczna, moralizatorska powieść *Kraks*, w której seksualną przyjemność bohaterów warunkuje udział w wypadkach samochodowych. Ballard pisał swoją książkę jako odpowiedź na naiwną, jego zdaniem, wiarę w technologię jako ostateczne zerwanie z ograniczeniami ludzkiego organizmu. O spotkaniach, a nawet zderzeniach ciała z technologią jest również wystawa w Piktogramie, ale Auerowi zdecydowanie brakuje krytycznego spojrzenia i przenikliwości Ballarda, wydaje się bowiem urzeczony estetyką

pogranicza cielesno-technologicznego, nie roztrzásając innych problemów niż to, żeby dobrze się prezentowało. Dotyczy to przede wszystkim instalacji zderzaka samochodu, na który rzutowane są zarysy ludzi – to rzeczywiście ładne, ale co z tego? Pracom Auera brakuje akcentu i zdecydowania, a podjęte próby nadania intelektualnego ciężaru – nieszczęsny Brecht – kończą się porażką.

Chociaż Auer skoncentrowany jest głównie na estetyce, wydaje się jednocześnie nieświadomy tego, co w tej estetyce jest najbardziej zajmujące, czyli jej udanego połączenia futurologii ze spojrzeniem w przeszłość. Nie zostaje to jednak w żaden sposób sproblematyzowane na wystawie, a dość mgliste odniesienia do symboli konsumpcji czy pracy w korporacji nie naprowadzają też na żadne inne konkretne tropy. Oczywiście może to być po prostu wystawa bardziej do oglądania niż myślenia, ale jednak daje się odczuć ambicję artysty, aby zawrzeć w pracach coś więcej, z tym, że chyba sam Florian Auer nie jest przekonany, co miałoby to być. Piktogram tymczasem wystawia prace umiarkowanie interesujące i, niestety, płytkie.

Aleksander Kmak

Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70. XX wieku

Galeria Piekary, Poznań
23 czerwca – 29 września 2017

Po fali czarnych protestów, w tym wzrostu powszechnej świadomości na temat feminizmu i jego aktualnych form, poznański świat sztuki zdaje się nieśmiało aktualizować własny dotyczący wspomnianego zagadnienia *status quo*. W poznańskim środowisku na nowo popularyzowane są wystawy stworzone przez kobiety, mówiące o kobietach (*Złe kobiety* czy *Obudziłam się dorosła*, 2017, Centrum Kultury Zamek; *Polki*, *Patriotki*, *Rebeliantki*, 2017, Galeria Miejska Arsenał), które wraz z przeniesionym ze stolicy do Poznania IX Ogólnopolskim Kongresem Kobiet stwarzają atmosferę

społecznej determinacji. Kierowane w naszą stronę komunikaty to wciąż tylko początek pracy nad kwestią nierówności płci i nie tylko. W wartki nurt aktualnego feminizmu wpisują się: walka o prawa osób niepełnosprawnych, LGBTQ+, poruszanie tematów seksualności, dostępu do edukacji seksualnej i tak dalej. Tak rozumiany feminizm jest więc nie tyle sprawą kobiet, co rodzajem demokratyzacji, w którym każda i każdy ma prawo do głosu oraz zindywidualizowanych postulatów.

W opisanym mirażu form zaangażowania: społecznego aktywizmu, wyczuwalnej chęci do dalszego uświadamiania czy współdzielonego krytycyzmu względem obecnej władzy, zdarzają się powroty do wydarzeń, które znacząco wpłynęły na

współczesną kondycję polskiego, butnego feminizmu. Historyczne już akcje nie miały charakteru gwałtownie wykrzykiwanych haseł, były sztuką spokojniejszą, kontemplacyjną. W takiej właśnie atmosferze stworzono w Galerii Piekary w Poznaniu wystawę *Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70. XX wieku*.

Tytuł wystawy przejęty został z opowiadania Virginii Woolf, angielskiej pisarki, a uczynienie jej patronką wystawy sprawiło, że zestawione na niej prace stały się przedłużeniem twórczości Woolf. Jest to posunięcie trafione, zważywszy na melancholijny (choć w tej melancholii zdecydowany) charakter wybranych dzieł. Teksty Woolf, cechujące się specyficzną miękkością oraz autorefleksją, dużo lepiej

Maria Pinińska-Bereś,
List-Latawiec, fotografia,
23 × 17 cm, 1976, dzięki
uprzejmości Galerii Piekary
w Poznaniu



wpisują się w sztukę feministyczną lat 70., niż zrobiłaby to współczesna, klasyfikowana jako feministyczna literatura polska, na przykład Sylwii Chutnik, Ingi Iwasiów czy Olgi Tokarczuk. Woolf gładko wnika w siebie i w osobowości kobiet ją otaczających, tymczasem pozostałe wymienione pisarki zdają się wychodzić na zewnątrz, opisywać kobiety w rzeczywistych, surowych realiach oraz polityczno-społecznej codzienności.

Dama w lustrze ze zbioru opowiadań o tym samym tytule staje się więc inspiracją dla zaprezentowanych dzieł. Główna bohaterka tekstu, Isabella Tyson, obserwowana jest przez narratorkę przy pomocy zawieszonego w holu lustra. Świat, oprawiony w złotą ramę, odbijający się

w zwierciadle, określony zostaje jako „zastrzymany w nierzeczywistości”; posiada moc wgryzania się pod wierzchnią warstwę wizualnej obłudy, by na końcu procesu pozostawić samą prawdę o człowieku. Narratorka, w domyśle sama Woolf, staje się wizualizacją spojrzenia odbiorczyni i odbiorców wystawy.

Całość ekspozycji rozpoczyna legendarna praca Ewy Partum, przedstawiająca jej w połowie postarzoną twarz. W *Zmianie* artystka oświadcza: „Mój problem jest problemem kobiety”. Wystawę zaczynamy więc wyjątkowo niewinnie w stosunku do opisanych na początku tekstu obecnych inicjatyw. Partum gra z popularyzowaną przez media, społeczeństwo czy kulturę atrakcyjnością (to, co młode, jest

pociągające; to, co stare, wręcz przeciwnie). Przygląda się sobie jako kobiecie, ale jest to spojrzenie obce, filtrujące powszechne wymagania. Rezultatem tego zabiegu jest próba przywłaszczenia własnego ciała, do tej pory wciąż oglądanego, ocenianego przez innych. Podobny zabieg dostrzegamy w fotografiach *Sztuka konsumpcyjna* Natalii LL, które prezentują artystkę spożywającą różne produkty o fallicznym kształcie. Podobnie jak Partum, choć przy pomocy pewnego spojrzenia, Lach-Lachowicz dominuje nad odbiorczyniami i odbiorcami przez przejmowanie kontroli nad ciałem i jego celowością. Na całej wystawie kwestie cielesności wciąż się pojawiają, choćby w pracy *Ona I (Kobieta I)* Izabelli Gustowskiej, w której twarz tęższej kobiety schowana

została za czarną „kominiarką”; dostrzec można ją również w zestawionych ze sobą pracach: *Względne Cechy Podobieństwa* tej samej artystki i *Sztuczną fotografią* Natalii LL, mówiących o konieczności walki o podmiotowość kobiet.

Wydaje się, że współczesne artystki i współcześni artyści kontynuują te problemy. Pojawiają się one w zabarwionych erotyzmem i seksualnością działaniach Zofii Krawiec, fotografiach z serii *Olimpia* Kacpra Szaleckiego, modowych realizacjach Tomasza Armady czy w końcu niemal performatywnym modelingu Coco Kate. Ten rodzaj sztuki, wypracowany na bazie całkowitej świadomości własnego ciała, jest najaktualniejszym rodzajem feminizmu. Nieograniczającym się do płci, medium, poglądów. Jest to feminizm całkiem wolnościowy, ironiczny i absurdalny. Oczywiście

Wystawa *Dama w lustrze* była ciekawym odbiciem dla aktualnego natłoku rozmów o feminizmach.

ukształtowany przy pomocy matek-artystek pokazanych w Galerii Piekary, jednak poniekąd autonomiczny, pojmujący estetykę lat 70. jako dzieła-totemy schowane w białych ścianach, bezpiecznie wpisane w kanon i już poznane. To, co dzisiaj zajmuje, kształtowane jest na bazie nowatorstwa i braku patetyczności przy niebezpośrednim manifestowaniu istotnych kwestii społecznych, politycznych, tożsamościowych, na przykład łamaniu podziału na to, co kobiece, a co męskie, czy oswajaniu własnej seksualności. Współczesny feminizm nie jest kanonem, w który można się wpisać. Feminizm się przejawia, jest kategorią możliwą do zobaczenia w każdej pracy artystycznej, w każdej osobie. Nie trzeba go deklarować i ustanawiać, za to bardzo ważna jest w nim otwartość. Dlatego istotne są również projekty wychodzące poza

instytucje, a jeśli już w nich organizowane, to z uwzględnieniem prac feministycznych tworzonych również przez mężczyzn.

Choć nie bezpośrednio, to w Galerii Piekary również ukazano takie relacje partnerskie. Zaprezentowano je chociażby w dokumentacji performansów duetu KwieKulik czy *Sytuacji symulowanej – monologu* Anny Kutery. Działalność drugiej z artystek kojarzona jest przede wszystkim z postacią Jana Świdzińskiego oraz rozwijaną w latach 70. ideą sztuki kontekstualnej, ale jednocześnie w twórczości artystki pojawiają się tematy cielesności, analizy idei kobiecości, które w społecznej świadomości odbierane są jako feministyczne. Na takie pojmowanie sztuki Kutery mógł wpłynąć fakt jej partycypacji w jednej z ważniejszych wystaw o polskiej sztuce feministycznej, mianowicie *Women’s Art 1980* w poznańskiej Galerii ON. W tej samej ekspozycji udział wzięły Ewa Partum, Natalia LL czy, do której przejdę w kolejnych partiach tekstu, Maria Pinińska-Bereś. *Dama w lustrze* nie tylko wraca do tamtego czasu, ale i utrwała go, nadając wydarzeniom z lat 70. czysto historyczny kontekst. I tak jak wystawa *Women’s Art. 1980* była żywą, działającą tkanką (podczas sympozjum towarzyszącego wystawie działania performatywne przeprowadziły Natalia LL i Ewa Partum), tak wystawa w Galerii Piekary jest zalaminowaniem tego okresu.

Wracając do prac pokazanych na wystawie, Anna Kutera w *Sytuacji stymulowanej – monologu*, składającej się z ośmiu fotografii uzupełnionych podpisami, sugeruje rozmowę ze swoim partnerem, Romualdem Kutera. Postawiony poza kadrem mężczyzna („Siedzę wygodnie w fotelu, a Romuald robi mi zdjęcia”) obserwuje artystkę, natomiast aparat staje się przedłużeniem jego spojrzenia. Podobnie jak w opowiadaniu Virginii Woolf postać kobiety jest unieruchomiona. Całość ożywiona zostaje rozmową spisaną pod zdjęciami. Sama artystka śmiało spogląda w obiektyw aparatu, natomiast w rozmowie pozostaje powściągliwa. Monolog jest monologiem Romualda, natomiast Anna oświadcza, że „nie ma ochoty prowadzić dialogu”. Odwołując się do dawnych wystaw sztuki feministycznej, zdanie to można zinterpretować jako niechęć do kolejnego wniknięcia mężczyzny w wizerunek oraz myśli artystki.

Zgodnie z koncepcją archiwalnych powrotów do przeszłości na wystawie *Dama w lustrze* dominują fotografie dokumentujące dawne prace. Najbardziej fascynujące te, które rzeczywiście miały możliwość

wniknięcia w społeczną i publiczną przestrzeń miast i wsi. Działania Teresy Murak (*Kalendarz kobiety, Procesja, Zasiew, Lady’s Smock*), w których artystka w różny sposób pracowała z witalną i estetyczną formą rzeźb, stawały się częścią wewnętrznych i pozainstytucjonalnych performansów (motyw scalania się z naturą znajdziemy także u Teresy Tyszkiewicz, która w swoim wideo *Ziarno* bada kobiecość przez pryzmat plonów i nasion). W zestawieniu z pracami Marii Pinińskiej-Bereś (dokumentacjami działań *List-Latawiec* oraz *Pranie I*, a także obiektem *Magiel*) nabierają antagonistycznego wydźwięku względem realiów lat 70. Podobnie jak literatura Virginii Woolf nie atakują, nie krzyczą, dokonują natomiast głębokiej autoanalizy czasów, w których przyszło tworzyć obu artystkom. W *Liście-Latawcu* Pinińska-Bereś wypisuje na płótnie tytułowego latawca hasło: „Przepraszam, że byłam, że jestem”. Posyłając wraz z wiatrem zacytowane słowa, rozprzestrzenia własne myśli oraz stara się wznieść je wysoko ponad siebie. Wykorzystane przez artystkę zdanie jest przewrotne: przez gest przeprosin stara się ona wymazać własną postać, paradoksalnie podkreślając istotność egzystencji wszystkich kobiet, które żyły w patriarchalnych strukturach komunistycznej Polski. W działaniu *Pranie I*, również zaprezentowanym w postaci czarno-białej dokumentacji fotograficznej, Pinińska-Bereś pierze pieluchy z literami układającymi się w słowo „feminizm”. To odniesienie do macierzyństwa jako stereotypowej roli kobiety było przejawem walki o równouprawnienie kobiet pracujących; w tym artystek, od których oczekuje się, że poświęcą swoją twórczość na rzecz macierzyństwa i prac domowych.

Po tak długim czasie problematyka przedstawiona w *Praniu I* jest wciąż aktualna, ale mówi się o niej z większą irytacją i złością przelewającą się na transparenty. Matki nie są już posłuszne, ale wymagające, wraz z ojcami walcząc o swoje prawa, między innymi o dostęp do żłobków, przedszkoli czy finansowanie przez państwo metody in vitro. Sztuka jest elementem wpisującym się w szeroko pojętą walkę o wolność do bycia, do poglądów, do wciąż aktualizowanej tożsamości jednostki i ogółu społeczeństwa. Niestety brakuje mi w wystawach określanych jako feministyczne pewnej frywolności i niedookreślenia. Kategoryzując i zamykając tematycznie dany obszar artystyczny, sami siebie wpisujemy w ograniczone pole poglądów i pojęć. Dlatego tak cenię młode artystki

i artystów, którzy pozwalają sobie na lawirowanie między konkretnymi definicjami. Wystawa *Dama w lustrze* była ciekawym odbiciem dla aktualnego natłoku rozmów o feminizmach. Przede wszystkim zadawała pytania, przez przypomnienie działań z lat 70., o współczesne problemy, z jakimi musi zmierzyć się także polskie środowisko artystyczne. Być może pewną odpowiedzią jest tu przypomnienie działania *Legalność przestrzeni* Ewy Partum. Instalacja miała miejsce w Łodzi w 1971 roku na placu Wolności i prezentowała różnego rodzaju znaki zakazu, od tych realnie istniejących po całkiem absurdalne, między innymi: „Nie dotykać”, „Nie deptać trawników” czy „Wszystko wzbronione”, „Zabrania się zabraniać”. Tytułowa legalność zderzyła się więc z całym mnóstwem ograniczeń narzuconych przez artystkę. I choć świat zdążył się zmienić, przekształcając to, co publiczne, w prywatne, wpuszczając do galerii Zachód i jego standardy, to ulice zdają się bardziej przynależeć do ludzi. Przynajmniej w ostatnich latach, w których czarne parasolki chronią głowy większości obywaterek i obywateli. W ramach łączącej je niezgody społeczeństwo zdaje się podążać za hasłem Ingi Iwasiów z książki *Bambino*: „Obojętnie, ile minęło czasu, bo na manifestacjach zawsze jest go wystarczająco dużo. Na manifestacjach czas przelicza się na zmiany”.

Daria Grabowska



Joanna Rusinek i Filip Kalkowski / Wolny Związek Zawodowy Życie jest gdzie indziej

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie

29 września – 12 listopada

kurator: Bogusław Deptuła

Wystawa malarstwa Joanny Rusinek i Filipa Kalkowskiego, czyli kolektywu Wolny Związek Zawodowy, pod zaczerpniętym z powieści Milana Kundery tytułem – *Życie jest gdzie indziej* – zapowiadała się intrygująco. Ta dobrze znana trójmiejskiej publiczności para współpracuje ze sobą jeszcze od czasów studiów. To właśnie wtedy powstał pomysł na WZZ. Wolny, bo niczym nieograniczony. Związek, bo prywatnie funkcjonują jako para. Natomiast zawodowy, bo łączy ich wspólna praca – zawód malarza. I choć od lat pracują w jednej pracowni, to nie łączy ich ani styl, ani technika, ani też wspólne działanie. Jednak na wystawę w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie zaproszeni zostali właśnie jako kolektyw i razem przygotowali zupełnie nowe realizacje. Każde w typowej dla siebie estetyce.

W centralnej części ekspozycji umieszczone zostały metafizyczne pejzaże Kalkowskiego. Ostre, jaskrawe żółcienie, charakterystyczne dla jego twórczości, odcięte precyzyjnym ruchem pędzla, tym razem spotykały się ze stonowanymi błękitami, korespondującymi z kobiecymi portretami Rusinek w kolorze indygo. Próbując objąć całość wystawy wzrokiem, odniosłam wrażenie, że w twórczości tej dwójki duże znaczenie ma ich doświadczenie życia nad

morzem. Gdy na horyzoncie słońce wchodzi do wody, powstaje nierzeczywista fuza odcieni złota przelewającego się z nieba ku ziemi, którą można zaobserwować właśnie na obrazach Kalkowskiego. Półotwarte, surrealistyczne budynki ograniczone są w nich abstrakcyjnymi podziałami ścian. Irracjonalne rozplanowanie okiennych wnęk, przez które przelewają się do środka raz chmury, raz ciepłe światła wnetrz. Na tej efemerycznej granicy światów powstała próżnia, którą uchwycił Kalkowski. Nierealna, lecz wielowymiarowa, i choć skończona, to przerażająca w swojej spokojnej postaci.

Prace Kalkowskiego w tym nowym wydaniu, przygotowanym specjalnie na wystawę w Sopocie, przywodzą na myśl architekturę z obrazów Giorgia de Chirico. Miejscami też bardziej puszczoną i ze zgubioną perspektywą zbliżoną nieco do obrazów Salvadora Dalego. Te abstrakcyjne konstrukcje z przejściami donikąd jak gdyby znamionowały zły czar, który sprawił, że nikt do tych przestrzeni dostać się nie może. Tę autorską, mizantropijną rzeczywistość Kalkowski zatytułował *Świat jako scenografia, w której mnie nie uwzględniono*.

Tłem surrealistycznej architektury Kalkowskiego stały się kobiece wizerunki autorstwa Rusinek. Wielkoformatowe portrety kobiet, ograniczone jedynie do twarzy, w odcieniach niebieskości. Rozmyte oblicza z niewyraźnymi grymasami, które trudno zamknąć w kanonach klasycznego piękna. Te niebanalne piękności na pierwszy rzut oka wydawały się dalekimi krewnymi, znanymi jedynie ze starych zdjęć. Od wejścia ze wszystkich stron sali omiały widza swoimi spojrzeniami. W poczuciu tego niepokosmionego osaczenia i ja zaczęłam się im bacznie przyglądać. Wśród tych portretów dało się rozpoznać kilka kobiecych twarzy z trójmiejskiego środowiska artystycznego. Jednak, jak przyznaje sama artystka, często inspiracją dla niej stają się anonimowe fotografie kobiet, które znajduje zupełnie przypadkowo.

Z pozoru odmienne historie Rusinek i Kalkowskiego tworzą wspólną opowieść o przynależności, odrzuceniu i akceptacji, ale także o próbie ucieczki z zastanej rzeczywistości w życie całkowicie nam obce.



Filip Kalkowski, *bez tytułu*, z cyklu *Świat jako scenografia*, w której mnie nie uwzględniono, olej na płótnie, 180 x 160, 2017, dzięki uprzejmości Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie



Wojtek Ulrich, *New Deal*

BWA Wrocław

9 sierpnia – 24 września 2017

kurator: Paweł Jarodzki

New Deal jest pierwszą wystawą monograficzną Wojtka Ulricha w Polsce. Konkretniej – we Wrocławiu, miejscu, gdzie uczył się sztuki i od którego przez całe życie oddalał się coraz bardziej na Zachód – najpierw osiadł w Düsseldorfie, później w Nowym Jorku, gdzie obecnie mieszka. Po drodze były jeszcze: Brazylia, Meksyk, Karaiby, Nepal. Ta wyliczanka nie ma służyć podkreśleniu międzynarodowej kariery artysty. Jest ona istotna dlatego, że każda z prezentowanych na wystawie prac odnosi się do kontekstu miejsca jej powstania i jest w nim wyraźnie osadzona. W ogóle „miejsce” i „przestrzeń” w prezentowanej we wrocławskim BWA wystawie odgrywają ważną rolę. Ciekawe w niej jest bowiem nie tylko to, co artysta przedstawia, ale też to, jak przedstawia. Nie ma tu granicy między publicznością i sztuką. Artysta nie tylko pokazuje nam coś „mocnego”, lecz idzie o krok dalej i stawia nas w środku, jako element scenografii. Scenografii inspirowanej bezpośrednio rzeczywistością – ale taką rzeczywistością, na którą nie chcemy patrzeć. Jednak będąc już w galerii, nie mamy wyjścia.

Ulrich rzuca w nas znanymi nam tematami. Takimi, które widzimy i których doświadczamy na co dzień – na ulicy, w wiadomościach, w reklamach czy na przyszłych do naszych ubrań metkach z informacją, w jakim kraju je wyprodukowano. To pierwszy poziom wystawy – rzeczywistość. Niekoniecznie miła, ale jednak rzeczywistość. Nad nim pojawia się poziom kolejny, subtelniejszy – granice. Nie zawsze jesteśmy w stanie je dostrzec, nie zawsze wiemy, gdzie one przebiegają. Często czujemy, że ktoś narzucił nam je z zewnątrz bez pytania nas o zdanie, a i tak musimy znaleźć się po którejś ze stron – tyle że nie wiemy, czy dobrej i czy sami ją wybraliśmy. Poziomów zresztą jest tu więcej i układają się one w swego rodzaju spiralę.

Leitmotivem wystawy jest okrucieństwo. Pytanie, czy jest to okrucieństwo ze strony autora, ze strony prezentowanych obiektów, czy może okrucieństwo w nas samych? Nie jest to oczywiście przyjemne ani miłe – raczej przytłaczające, jak w koszmarze. Ale nie ma co udawać: wszyscy

wiemy, że koszmary są czasem cholernie potrzebne. Wojtek Ulrich podkłada nam więc wszystkim świnie. I bardzo dobrze.

Akurat podkładanie świni jest gestem, który autor wykonuje dosłownie w jednej z prezentowanych prac – instalacji wideo *The Dog* (2011–2017). Sam tytuł wywołuje semantyczny niepokój, bo z jednej strony czytany od tyłu brzmi „God”, a z drugiej w wideo zamiast psa pojawia się... ukrzyżowana świnia. Praca jest prowokacyjna już w swojej formie (co niekoniecznie było założeniem artysty) – pięknej i dość ironicznej. W czerni i bieli, jak w filmie Bustera Keatona, ukrzyżowana pod wo-

Bardziej niepokojąca jest reakcja na instalację *Kobra* (*koniec historii ostatniego człowieka*) – zamiast współczuć prawdziwym zwierzętom zamkniętym w miejscu bez wyjścia z prawdziwą kobrą, współczujemy tylko również tam umieszczonemu – w pudełku do butów – robotowi o kształcie niemowlęcia (lalka Reborn). Ta manipulacja twórcy idzie bardzo daleko. Sama przestrzeń jest duszna (trafnie wykorzystana piwnica Galerii Awangarda), w niej słyszymy muzykę z klasyki horroru w reżyserii mistrza Polańskiego, a lalka jest nadzwyczaj podobna do prawdziwego dziecka. To obraz śmierci. Tyle że cała scenografia

Leitmotivem wystawy *New Deal* jest okrucieństwo. Pytanie, czy jest to okrucieństwo ze strony autora, ze strony prezentowanych obiektów czy może okrucieństwo w nas samych?

Zafascynowana ich urodą, maluje portrety, za każdym razem tworząc nową historię, którą sama dla nich układa.

Trudno byłoby mi wpisać twórczość Rusinek czy Kalkowskiego w szczyty politycznej propagandy, ale oglądając wystawę *Życie jest gdzie indziej* nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że to wystawa nie tylko aktualna, ale i ponadczasowa. Artystyczne studium kobiecego piękna Rusinek, pozbawione męskiego pierwiastka, mam wrażenie, wpisywało się w dyskurs feministyczny, prezentując kobiety różniące się od siebie pod względem wieku, kulturowego pochodzenia i wyglądu fizycznego. Wszystkie przedstawione jednak jako postaci sobie równe. Bez podziałów i wyróżnień. Dzięki temu wystawa zyskała nowy wymiar i kolejny

kontekst, mogący być subtelnym komentarzem do aktualnych, społeczno-politycznych wydarzeń w naszym kraju.

Wchodząc jeszcze głębiej i łącząc te z pozoru odmienne historie Rusinek i Kalkowskiego, można powiedzieć, że to ich wspólna opowieść o przynależności, odrzuceniu i akceptacji, ale także o próbie ucieczki z zastanej rzeczywistości w życie całkowicie nam obce. Właśnie tak, jak podpowiada nam tytuł wystawy, że „życie jest gdzie indziej”. Próba przełamania i podniesienia głosu niezgody na otaczającą nas rzeczywistość, nieustannie ograniczaną strachem przed nieznanym. A jednak, oglądając pokaz tego sopockiego duetu, muszę przyznać, że cechowała go nieopisana lekkość. Przyczynił się do tego także udział

w wystawie najmłodszego członka Wolnego Związku Zawodowego – siedmioletniego Brunona Kalkowskiego, który w nawiązaniu do swojego dziecięcego świata stworzył fikuśne portrety i obrazki inspirowane twórczością jego rodziców.

Z tych względów wystawa *Życie jest gdzie indziej* jest dla mnie głosem artystów świadomych. Ufając własnej intuicji, swobodnie wykorzystują oni materię swojej twórczości jako subiektywny głos środowiska twórczego na aktualne i ponadczasowe tematy. Życzyłabym sobie więcej takiego artystycznego oddechu, przekornie nie o życiu gdzie indziej, ale właśnie o życiu tu i teraz.

Daga Ochendowska

dami oceanu świnia jest powoli pożerana przez stado rekinów. Okrutna scena, lecz mimo to nie sposób oderwać od niej oczu. Jest po prostu poetycko piękna. Wideo Ulricha przypomina pracę Andresa Serrana *Piss Christ* – podobnie poetycko piękne, klasyczne już dzieło, które w 2011 roku zostało zniszczone przez chrześcijańskich fanatyków. Ale tu nie ma Chrystusa – jest świnia. Nie ma fanatyków – są rekiny. Kierujące się instynktem zwierzęta, które nie znają znaczenia ani Boga, ani okrucieństwa. Jako widzowie, natychmiast identyfikujemy się z rekinami (bo przecież nie ze świnia – ofiarą), co wywołuje niekomfortową myśl, że jednak jesteśmy ludźmi, a nie zwierzętami, i odróżnia nas od nich to, że my możemy wybrać: atakować czy nie.

utrudnia nam dostrzeżenie której. Dziecka-roбота czy żywego zwierzęcia? Dzięki tej manipulacji nagle zdajemy sobie sprawę, jak sztuczna rzeczywistość może wywoływać u nas sztuczne uczucia. *Et voilà* – witamy w świecie transhumanistycznym.

Muzyka, ale tym razem rwana i gwałtowna, przyciąga do sali z wideo *Portret rodzinny bez głowy z blondynką w tle* (2016). To praca szokująca, tym bardziej że jest to prawdziwa rejestracja, bez żadnej manipulacji, z festiwalu w Bariyarpur na południu Nepalu, gdzie co pięć lat ogromna liczba zwierząt jest składana w ofierze bogini Gadhimai. Ulrich nie tylko pokazuje film dokumentalny. On zabiera nas na ten festiwal. Znów nagle znajdujemy się w środku sceny, jak blondynka, która

tam jest (prawdziwa *vouyeur*), przez okulary przeciwsłoneczne obserwująca cały rytuał, nic nierobiąca oprócz patrzenia. A to właściwie znowu my – identyfikacja jest całkowita, nie da się jej uniknąć. Wychodzimy więc z sali i myślimy: „Ile razy znajdujemy się w równie nieprzyjemnych sytuacjach, na które tylko patrzymy, bez żadnej reakcji?”.

Kolejny festiwal. Tym razem bez muzyki. Wyłącznie cisza (bezpośredni hołd dla Johna Cage’a) w konfrontacji z dokumentacją wideo święta *El grito* [Święto krzyku]

instalacji nie ma zwierząt, przywołajmy tu słowa Georges’a Bataille’a, który trafnie uważał, że ludzie w sytuacjach ekstremalnych przyjmują pozycję bardziej podobną do pozycji zwierzęcia niż człowieka. Rodzi się więc pytanie: kiedy słuchać siebie, a kiedy krzyczeć?

Ogród koncentracyjny. W tej pracy też towarzyszy nam cisza. I wątpliwości, czy znajdujemy się we właściwym miejscu i po właściwej stronie. Ironiczny tytuł na ironiczne podejście do samego życia, które też ustala granice, też ustawia nas po którejś ze

jest podobne – po co ta granica? Czy to jest naprawdę nasz wybór, czy prosta selekcja, na którą nie mamy wpływu?

Ale to nie wszystko – na wystawie Wojtki Ulricha można kupować T-shirty. Poważnie. I to szyte przez dzieci. Niepokój budzi jednak kosmiczna cena za tak zwyczajny towar, a także widok wytwarzającej go manufaktury. Lepiej nie patrzeć na pracujące dzieci i dalej kupować tanie ubrania. Dlaczego więc astronomiczne kwoty, za jakie Ulrich chce sprzedawać wyprodukowane specjalnie do galerii koszulki,

(artysta, galerzysta, kolekcjoner czy właściwie ktokolwiek) może pozbyć się posiadanych przez siebie obiektów artystycznych. Bo nie wie, co z nimi zrobić, bo zajmują za dużo miejsca, bo są brzydkie. Pozbyć się jak? Spalić. Po prostu. Ale w dobrym celu. Powstała ze spalania energia ma zostać wykorzystana do niesienia pomocy bezdomnym – na przykład do przygotowywania dla nich posiłków. Sztuka, której nie udało się zaistnieć w obiegu społecznym czy która nie poradziła sobie „na rynku”, ma pomóc ludziom, których dotknął ten sam problem... Coś za coś.

Ostatnia część wystawy to przeskok na zupełnie inne tematy i podejście do nich. Znajdziemy tam *opus magnum* Ulricha – instalację *Scum* (2007). Trzy ekrany, trzy kanały nagrane w 16 mm to historia, ale bez narracji. Zaloopowane. Z jednej strony to dobrze – możemy oglądać, ile razy chcemy, starać się zrozumieć. Ale z drugiej powtarzalność obrazu powoduje, że nie jesteśmy w stanie wyjść z koszmaru, który się rozgrywa przed naszymi oczami. Dantejska atmosfera *Scum* tworzona jest przez specyficzną technikę nagrywania nagiej postaci pokazywanej z różnych punktów widzenia, przez okrucieństwo i przede wszystkim przez scenariusz. Scenariusz nie jest fabularny, ale akcja jakby rzeczywista i... bliska. Rozgrywa się bowiem w labiryncie Riese, znajdującym się w nieodległych Górach Sowich hitlerowskim projekcie górniczo-budowlanym. To znana historia, ale mimo to trudno ją tu przetrawić. Panuje tu wyjątkowa atmosfera – trochę kiczowata, trochę komiksowa i trochę beckettowska. Tworzy ona nierealny kontekst narracyjny – jakby sama metafora była okrutniejsza od opowiadanej historii.

New Deal to sarkastyczny tytuł. Ten „nowy porządek”, „nowy ład” czy też może nawet „nowy układ”, to, według słów kuratora wystawy, Pawła Jarodzkiego, „coś pozornie bardzo optymistycznego”. Jest to zaproszeniem do refleksji nad „drugą stroną”. Zaproszeniem do obserwacji tego, co tkwi w nas, w środku, i tego, co jest wokół nas. To dobra pora na takie wystawy. Szczególnie tu i teraz, gdy raczej nie widzimy dalej niż poza czubek własnego nosa, a *New Deal* daje się przetłumaczyć jako „dobra zmiana”.

Inés Ruiz Artola



CSW Kronika, Bytom

19 sierpnia – 23 września 2017

kuratorka: Agata Cukierska

Marta: 178 centymetrów wzrostu i 178 kilogramów wagi. Wiemy o niej jeszcze, że ma 31 lat, a jej ciało zajmuje powierzchnię 3,26 metra kwadratowego. Natalia Wiśniewska, której wzrostu i wagi nie znamy, ale która informuje o swoim nazwisku i zawodzie, kilkanaście lat temu na Marcie ćwiczyła swoje rysownicze umiejętności. Dziewczyna, wtedy o wiele szczuplejsza, pracowała, pozując do aktów artystce przygotowującej się do egzaminów na Akademię Sztuk Pięknych. Lata minęły: Natalia zyskała wykształcenie, a Marcie przybyło kilogramów. Teraz nie tyle ma nadwagę, co cierpi na skrajną ołbrzymią otyłość: jej ciało stało się przypadłością, chorobą, z którą ona sama musi się codziennie zmagać. Marta postanawia się odchudzać (podróż ku normie rozpoczyna od chirurgicznego pomniejszenia żołądka) i zaprasza Natalię, by towarzyszyła jej, dokumentując walkę o chudsze ciało i prostsze życie. Zdjęcia, filmy i instalacje powstałe podczas obserwacji tych zmagających zbiera pokazywana w bytomskiej Kronice wystawa *Olbrzymka*.

Stawka jest wysoka: trudno mówić o otyłości, unikając wszelkich możliwych pułapek: jednocześnie w sposób angażujący i osobisty, ale nie popadając w sentyment; bez obwiniania lub żalowania bohatera/bohaterki, ale też nie ignorując ich szczególnej kondycji. Opowiedzieć o doświadczeniu życia w ogromnym ciele, bez naruszania granic, które każdy ma prawo wyznaczać. No i ostatnie – nie zrobić z wystawy współczesnego *freak show*, w którym ogromne ciało jest niepokojącym, przekraczającym normy mięsem, a przestaje być osobą.

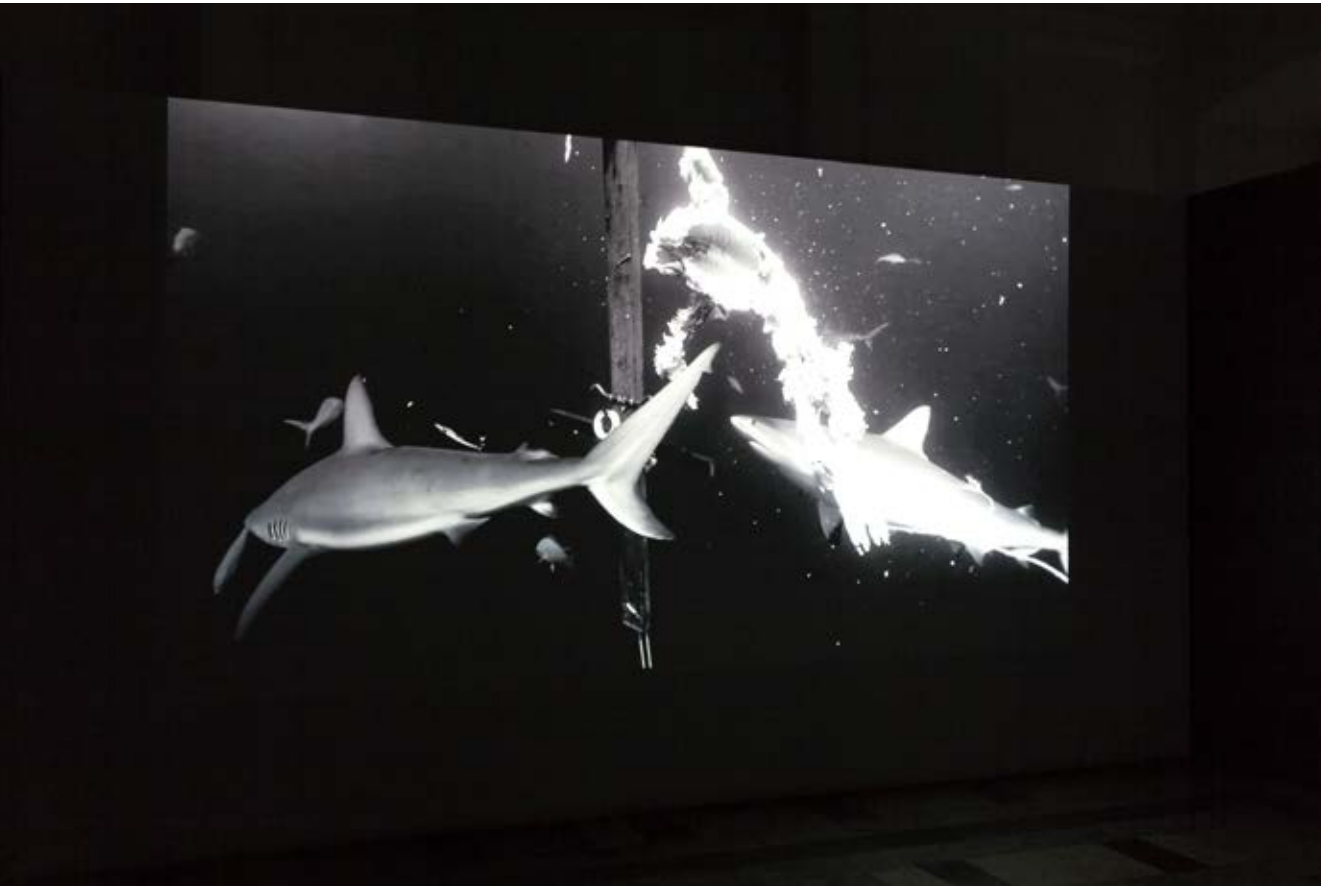
Natalii Wiśniewskiej udaje się uniknąć większości tych pułapek: nawet jeśli formalna strona jej pracy bywa nierówna, *Olbrzymka* to wystawa pełna zrozumienia, nieocenijająca, która jednocześnie daje widzowi pewne pojęcie o tym, jak żyje się w większej skórze. Zdecydowanie najmocniej wypadają prace, które szukają dla kondycji olbrzymki jakiegś metafory: nie wtedy, kiedy po prostu pokazuje i mierzy jej ciało, ale kiedy z tej dokumentacyjnej pracy wyłaniają się dzieła sztuki. Tak jest w wypadku pracy polegającej na mierzeniu

powierzchni ciała Marty – zgodnie z niektórymi wzorami obliczania tejeż skóra dziewczyny powinna być płatem mierzącym 2,64 metra kwadratowego, wedle niektórych mierzy 2,52 metra kwadratowego. Chałupniczą metodą artystka obkleja ciało modelki kwadratami białej folii samoprzylepnej o różnych rozmiarach, a w wyniku tych badań otrzymuje rozmiar 3,26 metra kwadratowego.

Wielkoformatowy *lightbox* ze zdjęciem olbrzymki, całkowicie pokrytej białą folią samoprzylepną, sam w sobie byłby jednym z najmocniejszych punktów wystawy, ale w tym działaniu Wiśniewska nie zatrzymuje się na powierzchni. Na ścianie obok wyznaczyła fragment o wielkości 3,26 metra

Wiśniewska, która sama decyduje, że „najmocniejszą częścią jej działania” jest „pozbawiona ucieczki w cudzystowy, symbolikę i estetyzację” dokumentacja z wizyty swojej bohaterki u lekarza, może się po prostu myli.

kwadratowego, który jest w niewidoczny sposób podgrzewany. Dotykając białej ściany możemy się poczuć, jakbyśmy przez białą folię dotykali ciepłego ludzkiego ciała – powierzchnia staje się powierzchnią kontaktu, pozwala niemal dosłownie poczuć skórę, własnymi rękami dojrzyć jej rozmiar. Dzięki temu nawet jeśli nadal nie wiemy, jak to jest w cudzej skórze, przynajmniej przez chwilę możemy poczuć jej powierzchnię. Szkoda tylko, że ta „ciepła”



Wojtek Ulrich, *The Dog*, instalacja wideo, 2011–2017, fot. Alicja Kielan, dzięki uprzejmości BWA Wrocław

156 w Meksyku, gdzie „podekscytowany tłum krzyczy przez całą godzinę, być może, by milczeć przez pozostałą część roku” (Octavio Paz). Zamknięci w dźwiękoszczelnej budce, słyszymy tylko dwa tony – wysoki, wydawany przez system nerwowy, i niższy, czyli szum krwi w żyłach. Przez 4 minuty i 33 sekundy. (Nie) słysząc patrzymy na ludzi, których krzyk został wyciszony – może po to, żeby przypomnieć nam, że chyba czas krzyczeć dziś o wszystkim. I choć w tej

stron – niekoniecznie tej, którą sami byśmy wybrali. Nieskończone granice ogrodu koncentracyjnego są piękne, atrakcyjne i osłepiające... No cóż, przecież takie strategie i mechanizmy znamy, doświadczamy ich ze strony, już wiemy jakiej, władzy także w naszym „ogrodku koncentracyjnym”, który znajduje się blisko, bardzo blisko nas. Ustalone i wyraźne granice znajdziemy natomiast w instalacji *Man/woman*. Tu już nie ma wyboru, ale jednak ostateczne pytanie

rażą jeszcze bardziej? Kto tu jest hipokrytą? I czyja to wina? Nasza? Ich? Abstrakcji zwanej kapitalizmem?

Twórczość Wojtki Ulricha może czasem przywołać na myśl prace chilijskiego artysty, Alfreda Jaara. Podpalił on kiedyś stworzone przez siebie muzeum (mówił, że chętnie podpaliłby też MoMA). Ulrich także proponuje palenie dzieł sztuki. Jako świetne rozwiązanie problemu nadprodukcji. *Art Piec* to projekt, w którym każdy



Natalia Wiśniewska, *Pomiar powierzchni ciała*, druk cyfrowy, lightbox, dzięki uprzejmości CSW Kronika w Bytomiu

część pracy pozostaje nie tylko niewidoczna, ale i niezwykle skromnie oznaczona (wspomnienie o „wpisaniu ciepła w ten obszar i naznaczenia nim ścian galerii” pojawia się tylko w jednym z licznych i przydługich tekstów).

Zaskakujące wydaje się rozróżnienie, które zarówno artystka, jak i kuratorka stosują wobec Marty i jej ciała. Proces leczenia, zdaniem Agaty Cukierskiej, rozpoczyna więc nie dziewczyna, lecz jej ciało, jakby kartezjański dualizm nadal pozwalał nam rozpatrywać osobno kwestie ducha i ciała. Jest więc Marta-osoba i ciało-problem, ważące tyle i tyle, o konkretnej powierzchni. W tekście kuratorskim towarzyszącym

kwestią jest sama otyłość – jednak czy dokumentacja czyjegoś zmagania z wagą wystarczyć jako temat na wystawę? W momentach, kiedy Wiśniewska zatrzymuje się na zapisie (tworząc ogromną tabelę wymiarów Marty, robiąc jej zdjęcia nago, dokumentując zapis lekarskiej wizyty przed chirurgicznym usunięciem skóry z brzucha), zbiera mocny materiał, ale raczej go nie wykorzystuje. W innych – pracując z ciepłym płatem ściany czy z trzema filmami, przedstawiającymi skoki dziewczyny do basenu, tworzy ramę dla doświadczenia, które jednak niewiele ma wspólnego z utratą wagi. Cielisty kawałek ściany, film o chodzeniu po równoważni czy stworzony przy pomocy trzech projekcji wideo basen, w którym poniekąd pływamy wraz z olbrzymką, pozwalają zanurzyć się w świecie Marty, poczuć wywoływane wagą trudności i niepokoje. Gdyby te dzieła nie ginęły pośród wielu innych, wystawa byłaby jeszcze lepsza.

Prac w Kronice pokazano zbyt dużo: szkic przedstawiający Martę lata temu, kilka fotografii, instalacja audio, tabela, *lightbox* i fragmenty podgrzanej ściany, cztery filmy (trzy z nich tworzą instalację), dokumentacja wizyty u lekarza. Niemal każda opowiada o czymś innym – o poszukiwaniu równowagi, o przełamywaniu własnych lęków, o więzi między artystką i modelką, o utracie wagi, o braku oczekiwanej utraty wagi, o lęku przed śmieszością. A wszystko to nie tylko zostaje widzowi pokazane, ale też w wielu przypadkach napisane na kartce i powieszone obok prac. Teksty mają uzupełniać prezentowane prace, dopowiadając dzieje przyjaźni dziewczyn, wspominając o obawach i marzeniach bohaterki. Czy to naprawdę niezbędne? Artystka, która sama decyduje, że „najmocniejszą częścią jej działania” jest „pozbawiona ucieczki w cudzysłowy, symbolikę i estetyzację” dokumentacja z wizyty u lekarza, może się po prostu myli.

Olbrzymka to wystawa prezentująca realizowany ciągle projekt Natalii Wiśniewskiej – może właśnie dlatego zabrakło momentu, by zastanowić się, dokąd właściwie on zmierza. Pokaz w Kronice, choć momentami przegadany – zwłaszcza z powodu wszechobecných tekstów, towarzyszących każdej, nawet najmniejszej pracy – zawiera ciekawy materiał i kilka świetnych prac. Żeby olbrzymią pracę modelki i artystki łatwiej było docenić, warto byłoby zastanowić się nad kilkoma skrótami.

Martyna Nowicka



Uwaga! Granica

Galeria Arsenał, Białystok

2 września – 13 października 2017

Galeria Labirynt, Lublin

31 sierpnia – 22 października 2017

kuratorzy: Monika Szewczyk, Waldemar Tatarczuk

Uwaga! Granica w białostockim Arsenale i lubelskim Labiryncie to dwie przenikające się ze sobą opowieści. Bardzo ambitnie pomyślane. Zebrano prace 34 artystów lub grup pochodzących przede wszystkim z naszej części Europy. W większości przypadków pokazano różne ich dzieła – inne w Lublinie, inne w Białymstoku. Dlatego też poznanie wystawy we wszystkich jej wymiarach wymaga wizyty w obu miejscach, co dla widza jest pewnym wyzwaniem. Co więcej, są też prace złożone z dwóch części. Jedną z nich są *Punkty* (2017) Elżbiety Jabłońskiej. Stworzyła ona katalog przejść granicznych. W Labiryncie można

zobaczyć ich spis. Większość nazw nic nie mówi. To niewielkie miejscowości. Czasami jedyną ich funkcją jest obsługa ruchu granicznego. W Arsenale zaznaczono je na mapie świata. Powstał zarys linii wyznaczających granice państw i definiujących ich polityczny status.

Interesujące jest porównanie obu części wystawy – są to dość różne ekspozycje. Same przestrzenie są dość trudne, bo obie galerie zajmują budynki powstałe w całkiem innym celu. Kuratorzy też przyjęli odmienne strategie. W Białymstoku powstała ekspozycja – przygotowana przez Waldemara Tatarczuka – o bardziej konsekwentnie

prowadzonej narracji. Poszczególne prace układają się w dłuższe, dość przekonujące narracje. Nie ma tu narzucającej się, dominującej interpretacji. Jednak samo zestawienie prac uzupełnia je o dodatkowe konteksty. Wchodzą ze sobą w dialog, dopełniają się, wzajemnie komentują. W Lublinie – tu kuratorowała Monika Szewczyk – mamy do czynienia z wieloma, dość autonomicznymi wypowiedziami, z których to widz sam musi sobie ułożyć własną opowieść.

Uwaga! Granica jest jednocześnie zakorzeniona w miejscach, w których jest pokazywana. W wielu wymiarach: miast, jak i samych instytucji. W Arsenale od lat stale obecna jest sztuka powstająca w Europie Środkowej i Wschodniej, by wymienić jedynie ubiegłoroczne wystawy Nikity Kadana i Cipriana Murešana czy trwającą równolegle z *Uwaga! Granica* prezentację Open Group, jednego z najciekawszych kolektywów artystycznych działających dziś na terenie Ukrainy. Twórczość z tej części Europy jest też wyraźnie obecna w kolekcji Arsenau, w której znalazły się prace między innymi takich twórców, jak

David Chichkan, *Przekraczanie granic 2 (Ukraina-Polska)*, akwarela na papierze, 2017, fot. Kacper Gorysz, dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku



Attila Csörgő, Żanna Kadyrowa, Wołodymyr Kuzniecowa czy Martin Zet. Ten regionalny rys w istotny sposób określa tożsamość białostockiej galerii, czyniąc z niej jedno z najważniejszych miejsc na mapie artystycznej kraju.

W Lublinie twórczość artystów zwłaszcza z wschodniej granicy także od lat jest stale obecna. Ich prace można było zobaczyć między innymi podczas kolejnych edycji Festiwalu Sztuki w Przestrzeni Publicznej „Otwarte Miasto”. Także w Labiryncie od pewnego czasu goszczą oni coraz częściej. To tu w 2014 roku miał miejsce imponujący pokaz R.E.P., jeden z najważniejszych w historii tej ukraińskiej grupy.

Na *Uwaga! Granica* można spojrzeć jako na podsumowanie dotychczasowej aktywności obu galerii, ale także na ich tożsamościową manifestację, istotną w chwili, w której Polska coraz bardziej zamyka się na świat. Co więcej, niecałe 50 kilometrów

pierwsze duże miasta po jego „lepszem”, bo unijnej stronie.

Nie powinno zatem dziwić, że na wystawie wiele prac dotyczy granicy, przede wszystkim wschodniej granicy UE, jako realnego, fizycznego doświadczenia. Janusz Bałdyga – to jedno z jego działań z lat 80. posłużyło za tytuł całej ekspozycji – wraca do przeszłości. Jego *Przejścia graniczne* z 2007 roku – prezentowane w Arsenale – przywołuje historię podlaskiej wsi Tokary. W 1945 roku przez jej teren przebiegała granica oddzielająca Polskę od ZSRR. Podziału dokonywano brutalnie, bez oglądania się na własność. Po jednej stronie granicy znalazł się kościół, po drugiej cmentarz. Bywało, że po jednej zostawały stodoły, a po drugiej domy ich właścicieli. Czasami linia graniczna przebiegała przez same budynki. Mieszkańcy próbowali zmienić przebieg niektórych fragmentów granicy – a za jej korektę płacili alkoholem. Czasami się

Ridnego. Jest to zapis jego akcji z 2006 roku. Młody wówczas ukraiński artysta kilkakrotnie starał się o wyjazd do Niemiec. Po kolejnej odmowie zdecydował się na akcję pod konsulem tego kraju w Kijowie. Położył się przed budynkiem i zażądał wydania wizy. Bez rezultatu – był zastraszany przez ochronę, a gdy to nie poskutkowało, ukarano go pracami społecznymi. Dopiero zmiany w paszportowym zapisie nazwiska artysty „wyczyściły” wizową historię Ridnego. Mógł wreszcie wyjechać do Niemiec.

Z kolei Marina Napruszkinska stworzyła prace-diagramy, na których pokazuje zyski, jakie Niemcy czerpią z obecności emigrantów w ich kraju. Ile dzięki nim powstaje miejsc pracy, jaki jest ich wkład w niemieckie PKB. Z innej strony emigranckie doświadczenie pokazuje Pavel Braila. Jego *Eurolines catering, czyli kuchnia nostalgiczna* (2016) to zapis dość karkołomnego przedsięwzięcia. Artysta poprosił

Twórcy wystaw w Arsenale i Labiryncie podkreślają szczególny charakter polskiej granicy wschodniej, będącej jednocześnie wschodnią granicą Unii Europejskiej. Trudną do przekroczenia, postrzeganą jako nowa żelazna kurtyna.

na wschód od Białegostoku jest granica z Białorusią, a około 100 kilometrów od Lublina – z Ukrainą. Status pograniczności w dziejach Rzeczypospolitej zmieniał się wielokrotnie. W jednym czasie miasto mogło znajdować się na rubieżach kraju, by w innym znaleźć się w jego centrum. Trudno powiedzieć o Lublinie i Białymstoku, że „są «wschodnie», ale też z pewnością nie są «zachodnie»”, zaznaczają twórcy wystawy. Status pograniczności, miejsca obecności wielu nacji i kultur w przeszłości i dzisiaj podkreślają władze tych miast. Na tych elementach jest budowana ich terażniejsza tożsamość.

Twórcy wystawy podkreślają również szczególny charakter polskiej granicy wschodniej, będącej jednocześnie wschodnią granicą Unii Europejskiej. Trudną do przekroczenia, postrzeganą jako nowa żelazna kurtyna. Nowy mur dzielący Europę na dwie części. Białystok i Lublin to

udawało. Jednak podział wsi pozostał. Dziś po polskiej stronie granicy są Tokary, a po białoruskiej Takapy.

Podczas swojego performansu Janusz Bałdyga na scenie ustawił słoiki wypełnione do połowy wodą. Następnie liną zaczął te słoiki przepychać. Jedne odbijają się od wyznaczonej w ten sposób granicy, dają się swobodnie przesuwac. Inne wracają się, na deskach sceny pozostają mokre plamy.

Piotr Wysocki pokazuje zaś granicę w XXI wieku. Na wideo z 2010 roku można zobaczyć szczegółowe przeszukiwanie samochodów, ich rozbieranie, wyjmowanie siedzeń, otwieranie skrytek, zagłądanie w koła... Wszystko po to, by znaleźć przemycaną paczkę papierosów, butelkę wódki... Na *Uwaga! Granica* są też prace o tych, którzy do Unii przybywają. O emigracji zarobkowej i życiu poza własnym krajem. W Lublinie przypominano wideo *Leż i czekaj* Mykoły

swoją matkę o przygotowanie tradycyjnych mołdawskich potraw aż dla 50 osób. Do tego potrzebna była cała grupa kobiet, które wspólnie zabrały się do gotowania. Następnie całe to jedzenie przez kolejne granice trafiło do Berlina, gdzie artysta nakarmił nim swoich gości. Przez chwilę stolica Niemiec była namiastką Mołdawii.

Na wystawie dominuje refleksja nad problemami naszego regionu. Szczęśliwie jednak nie jest to jedyna perspektywa. Dobrze, dziś największym problemem nie jest przecież wschodnia, lecz południowa granica Unii i rozgrywające się tam dramaty. W wideo Tymona Nogalskiego *Green White Orange – Composition* z lotu ptaka obserwujemy ziemię. Leżą na niej gruz i śmieci. Przypominają jakąś abstrakcyjną kompozycję. Dopiero po chwili można dostrzec, że to sterty kamizelek ratunkowych i fragmenty zniszczonych łodzi rybackich. Jesteśmy na greckiej wyspie Lesbos.

Ekspozycja chwilami przypomina wielobarwną układankę, w której trudno dopasować poszczególne elementy. Jednak to sprawia, że zrywa z oczywistościami i skłania do stawiana ważnych pytań. Pokazuje różne wymiary granic, nie tylko w ich geograficznym sensie.

Jeden z nich dotyczy podziałów wewnątrz poszczególnych społeczeństw, tego, co łączy i co dzieli, różnicuje. *Przekraczanie granic 2 (Ukraina – Polska)* Dawida Czyżczkana to diagram wykonany na podstawie internetowych testów na prawicowość/lewicowość. Na podstawie kolejnych pytań odtwarza się poglądy polityczne danej osoby. Narysowane przez artystę portrety osób z Polski i Ukrainy tworzą mapę poglądów. Nic tych twarzy nie wyróżnia, ani pozytywnie, ani negatywnie. Są przeciętne, zwyczajne. Każdy może się odnaleźć na podobnym wykresie i utożsamić się z jedną z narysowanych przez artystę osób. W tej pracy nie ma łatwych ocen, prostych odpowiedzi. Niestety, w innej pracy tego artysty – *Przekraczanie granic* (2017) – wszystko jest proste, oczywiste i banalne. Osoby wierzące są nacjonalistami, ksenofobami. Dobro cechuje tych, którzy nie są związani z żadną religią.

Różnice, czasami właśnie te drobne, pozornie banalne, mają znaczenie. Więcej, na ich podstawie buduje się silne tożsamości. Mirosław Bałka przywołał jerozolimską Złotą Bramę – bramę o wielu nazwach. Wykonał nową wersję zamykających ją krat. I podzielił na dwie części. Pokazywana w Lublinie nosi żydowską nazwę – *Szarar Ha-Rahamim*, czyli Brama Miłosierdzia. W Białymstoku arabską *Bab al-Dhahabi*, czyli Brama Żółu. Są takie same, ale jakże inne znaczenia się z nimi łączą.

Na *Uwaga! Granica* znalazły się prace Lubomyra Tymkiwa. Artysta został wcielony do armii ukraińskiej i skierowany do walk z donieckimi separatystami. Podczas służby tworzył kolaże z tego, co znalazł: z kawałków tektury, strzępów papieru pakowego, ze starych książkowych ilustracji i ze zdjęć z kolorowych czasopism. Jest też *Placz* Jarosława Futymskiego. To instalacja, w której artysta wykorzystał bilety kolejowe z własnych, rozlicznych podróży. Tworzą one swoisty dziennik aktywności artysty.

Futymski przy zastosowaniu najprostszych środków stworzył pracę dyskretną, bezpretensjonalną. Jednocześnie przypominającą o nieoczywistym statusie artysty, twórcy podróżnika, dobrze osadzonym w europejskiej tradycji. Tymczasem, jak oznajmia Agata Pyzik, autorka

przewodnika po wystawie, jego praca jest „odzwierciedleniem prekarnej egzystencji artysty, skazanego na nieustanne przemieszczanie się po to, żeby pracować i przetrwać, nawet jeśli to jego świadomy wybór”. Okazuje się, że wystawa nie może się obyć bez ukazania klasowego „cierpienia” twórców, chociaż Futymski – co świetnie widać na ekspozycji – należy raczej do uprzywilejowanej części mieszkańców naszego świata.

Podobnych wątpliwości można mieć więcej. Jednym z najmocniejszych punktów wystawy są zapisy działań Piotra Pawlenskigo. W Lublinie można zobaczyć wszystkie jego rosyjskie akcje. W Białymstoku jest tylko jedna – *Płonące drzwi Łubianki*. Jej projekcja zajmuje jedną ze ścian dawnej elektrociepłowni. Widok płomieni w ciemnościach robi ogromne wrażenie.

„W swoich pracach bada on granice ciała i odporności na ból”, można przeczytać w tekście towarzyszącym wystawie. Tylko czy jego prace rzeczywiście dotyczące ciała artysty są kolejnym wcieleniem *bodų artu*? To częsty trop, pozwalający na uniwersalizację działań Pawlenskigo i „wyciągnięcie” go z rosyjskiego kontekstu. Tymczasem jego działania dotyczą konkretnych, bardzo politycznych kwestii. „Uprawiam określoną politykę, opartą na inicjatywie i odpowiedzialności”, mówił w rozmowie z Arturem Żmijewskim. Odnosząc się do tu i teraz. Pokazuje ból, by ujawniać to, co jest ukrywane. Sama akcja jest jedynie częścią dzieła, które dalej rozgrywa się w reakcji na nią władz, opinii publicznej czy w ogóle społeczeństwa. „Moim zadaniem jest wyznaczenie granic i nadawanie sposobu postrzegania świata przez społeczeństwo formy sztuki politycznej”, podkreśla artysta w rozmowie w Witalijem Kotowem i Artiomem Langenburgiem.

Towarzyszący wystawie tekst Moniki Szewczyk i Waldemara Tatarczuka został opatrzony mottem zaczerpniętym z *Testamentu* Witolda Gombrowicza: „Czymże jest Polska? Jest to kraj między Wschodem a Zachodem, gdzie Europa już poczyną się wykańczać, kraj przejściowy, gdzie Wschód i Zachód wzajemnie się osłabiają”. *Uwaga! Granica* okazuje się wystawą o tożsamości polskiej, środkowo-, a może wschodnioeuropejskiej. Jest próbą postawienia pytania o jej odrębność. O tym, czy ta część kontynentu rzeczywiście różni się od pozostałej części Europy.

Długo tego pytania nie zadawano. W tej części kontynentu definiowaliśmy siebie przede wszystkim jako Europejczycy, bez

dodatkowych przymiotników. I coraz częściej tak nas postrzegano. Dzisiaj coraz mocniej podkreślane są różnice, zwłaszcza przez rządzących i wspierające ich środowiska opiniotwórcze. Widać to dobrze w Polsce czy na Węgrzech. Pytania o to, co nas różni, stawiają też inni. Wystarczy przywołać głośny tekst Seána Hanleya i Jamesa Dawsona opublikowany na początku stycznia 2017 roku na łamach „Foreign Policy”, o bardzo znaczącym tytule: *Polska nigdy nie była tak demokratyczna, jak na to wyglądała*. Wbrew pozorom liberalna demokracja w naszym kraju – ale też w innych krajach tej części Europy – nigdy nie była solidnie zakorzeniona – jak podkreślają jego autorzy. „Warunki członkostwa w UE tylko przebrały nieliberalne społeczeństwa w kostiumy demokratów. Teraz widzimy tego skutki”.

Jest też inny ważny temat związany z białostocko-lubelską wystawą. Nie tylko Zachód nas orientalizuje, by przywołać termin Edwarda Saïda. My też dokonujemy orientalizacji obszarów leżących na wschód o Polski. „Wyzwaniem dla polskiej refleksji na tematy wschodnie jest uproszczony i schematyczny obraz Wschodu” – zwrócił uwagę Adam Balcer w tekście poświęconym pisarstwu między innymi Andrzeja Stasiuka i Ziemowita Szczerka opublikowanym w tym roku w „Nowej Europie Wschodniej” (wywołał on burzliwą dyskusję z udziałem między innymi Łudwiki Włodek i Przemysława Czaplińskiego). Co ciekawe – jak podkreśla Balcer – temu obrazowi Wschodu towarzyszy równie uproszony obraz Zachodu.

Czy jesteśmy zatem skazani na patrzenie na nasz świat przez orientalizujące okulary? Przez proste schematy, klisze? Na zewnętrznej ścianie Labiryntu znalazł się rysunek Dana Perjovschiego, w którym jak zwykle celnie, dowcipnie, ale też odpowiedzialnie komentuje on naszą rzeczywistość. Są tu odniesienia do kryzysów demokracji postkomunistycznych, ale też zachodnich, niechęci do uchodźców oraz ubogich wyczuwalnej w całej Europie, do buntów i protestów społecznych. To opowieść o całej Europie, bez podziałów na Wschód i Zachód, Północ i Południe. Ważna, bo próbująca pokazać nasze problemy bardziej całościowo.

Piotr Kosiewski



Metoda. Wystawa wg Projektu Pauliny Ołowskiej w Studio Voltaire w Londynie, 2013

Gdańska Galeria Miejska
15 września – 29 października 2017
kuratorka: Patrycja Ryłko



Metoda. Wystawa wg Projektu Pauliny Ołowskiej w Studio Voltaire w Londynie, 2013, widok wystawy, fot. Joanna Zastróżny, dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

Paulina Ołowska znana jest z wykorzystywania i łączenia wielu technik – od malarstwa, przez kolaż i instalację, po modę – dzięki czemu poszerza swoje spektrum wypowiedzi. Jeśli – sugerując się tytułem wystawy w Gdańskiej Galerii Miejskiej – w jej twórczości jest jakaś metoda, to jest to jukstapozycja, w myśl której łączy różne elementy i wytwory kultury, nadając im nowe znaczenia. Z jednej strony będzie to chociażby komunistyczna estetyka z kiczowatą popkulturą, z drugiej wspomnienia czy duchologiczne wydarzenia z przeszłości. Ołowska obficie czerpie z rosyjskiej awangardy, Bauhausu czy polskiego teatru kabaretowego. Wyciąga pozostałości po zimnej wojnie i umieszcza je w kontekście żarłocznego kapitalizmu. Zajmuje się wizualnym samplingiem, w ramach którego tworzy kalejdoskop pełen odmiennych wpływów i estetyk.

Tak samo jest i w GGM, gdzie buduje wystawę w wystawie. Teoretycznie jest jej uczestniczką jako artystka, ale jednocześnie kuratoruje ekspozycję, umieszczając w niej prace innych twórców: Władysława Hasiora, Matthiasa Schauflera i Włodzimierza Wieczorkiewicza. Nie jest to ekspozycja prezentowana po raz pierwszy. *Metoda* debiutowała przed czterema laty w londyńskim Studio Voltaire, nazwą odnosząc się zarówno do sposobu przygotowania ekspozycji, jak i do miejsca, w którym owa instytucja się znajduje – dawnego kościoła metodystów. Gdańska Galeria Miejska jako typowa *whitecube*’owa przestrzeń już na starcie nadaje ekspozycji inne

zabarwienie. Trafiamy na niej na te same obiekty, więc potencjalną rolą kuratorki gdańskiej odsłony wystawy, Patrycji Ryłko, i aranżatorki przestrzeni, Agnieszki Lasoty, było tylko rozplanowanie ich położenia w GGM. Okna od strony Motławy zasłonięto ciemnymi brązowymi zasłonami – na taki sam kolor wymalowano ściany. Dodatkowo nastrój wzmagają wystawione w brązowych donicach ogromne sukulenty, które wprowadziły twinpeaksową atmosferę gabinetu osobliwości, tajemniczej przestrzeni z niesamowitymi i odrealnionymi obiektami.

Ołowska coraz rzadziej jest obecna w Polsce, częściej funkcjonuje w obiegu międzynarodowym – „The New York Times” wskazał ją jako jedną z 28 osób, które definiują kulturę w 2016 roku (obok między innymi Michelle Obamy, Lady Gagi, Zadie Smith, Natalie Portman, Benjamin Clementine’a czy Isabelle Huppert). Wykorzystując swoją pozycję, stara się zwrócić uwagę na artystów na polskiej scenie być może zapomnianych albo niedocenionych, funkcjonujących niegdyś poza obiegiem sztuki, na obrzeżach, w dosyć ekstrawagancki sposób. Wieczorkiewicz w położonym nieopodal Gdańska Sulminie tworzył między innymi rękodzieło artystyczne wykonane z metalu lub skóry, które przypominało totemy. Matthias Schaufler skupia się na ludzkim ciele, które prezentuje na wielkoformatowych płótnach. Z kolei Władysław Hasior tworzył psychodeliczne instalacje, w których zestawiał znalezione przedmioty, fragmenty manekinów czy dewocjalia. Ich prace zostały rozwieszone lub ustawione w różnych miejscach galerii. Jest miejsce na rzeźby, kostiumy, malarstwo czy kolaże, mocno ze sobą przemieszane. Najbardziej zróżnicowane formy to te autorstwa samej Ołowskiej. Z jednej strony grafiki, z drugiej kostiumy, z trzeciej kolaże, w których zdjęcia lub obrazy fabryk przemysłowych łączy ona z portretami kobiet. Jako pierwsza przy wejściu wita nas pracownica fabryki samochodów w Tychach, która zwraca uwagę na PRL-owski etos pracy i próbę uwspółcześnienia go w wymiarze sceny artystycznej w drugiej dekadzie XXI wieku. Produkcja przemysłowa równa produkcji kulturalnej?

Metoda to barwny i zaskakujący, ale często pełen grozy gabinet osobliwości. Najbardziej dziwaczne są tu asamblaże Hasiora: *Ofelia z Czarnego Dunajca*, *Nigdy o tobie nie zapomnę* i *Uzurpator* – w ich centrum znajduje się ekscentryczna postać, bohater

lub bohaterka, na zawsze pozostająca w pamięci lub do tego pretendująca. Hasior łączy znalezione i kiczowate przedmioty, tworząc osobliwy współczesny folk tandety i prowincjonalności, śmietniska kultury; poddaje je recyklingowi.

Co chwilę uwagę przykuwają prace Włodzimierza Wieczorkiewicza – obiekty ze skóry lub metalu zawieszane na ścianach, przypominające ni to rozłożone damskie torebki, ni to wielkie ćmy. Modernistyczne formy stają się majestatyczne, jak te w korytarzu-przejściu między dwiema salami, gdzie wyciemnione światło dodaje im dostojności. Zamieszczone na ścianie większe lub mniejsze prace są jak symetryczne totemy, którym charakteru dodaje wystylizowana przestrzeń.

Z kolei wielkoformatowe malarstwo Matthiasa Schauflera to apoteoza męskości, a zwłaszcza męskiego torsu w niby-niszczącej, abstrakcyjnej formie. Obrazy przywołują na myśl antyczne rzeźby, także ze względu na wielowymiarowość – z odali sprawiają wrażenie, jakby wręcz wpływały z płótna.

Artyści wchodzą ze sobą we wzajemne relacje i mimowolnie przywołują ducha minionych lat. Czuć ten posmak, gdy zestawia się ze sobą rzeźby Wieczorkiewicza i instalacje Hasiora. Z kolei do quasi-folkowych prac tego pierwszego odwołuje się malarstwo wzornicze Ołowskiej, nazwane w tytule pracy pociętym „folk designem” – artystka namalowała na obrazie ludowe ornamenty w popartowej stylizacji, a następnie pocięła materiał, na którym znalazły się symetryczne wzory, przez co zyskał on kolejny wymiar.

Jednocześnie prace każdego z artystów funkcjonują też autonomicznie, w oderwaniu od reszty, wrzucone w obcą przestrzeń, w której muszą razem zaistnieć. Tak jest przecież z kolażami obrazów Ołowskiej czy jej kostiumami rozmieszczonymi w różnych miejscach sal ekspozycyjnych, na które natrafia się przypadkowo. Niemal połowa prac na ekspozycji została nazwana *bez tytułu*, co tylko pogłębia poczucie zagubienia. Ołowska zestawia różne elementy i umieszcza je w nowym kontekście, ale odbiorca sam musi wytyczyć szlak.

Przed 15 laty w sopockiej Państwowej Galerii Sztuki artystka przygotowała podobny projekt – *Romansując z awangardą*. Bazował on na jej kolekcji prac różnych artystów oraz malarstwie ściennym, które sama stworzyła. Wyciągnęła na światło dzienne zapomnianych, przywracając ich na chwilę sztuce współczesnej. Podobnie

dzieje się w GGM, kiedy z prac powstałych wiele lat temu artystka rekonstruuje rzeczywistość i opowieść, odtwarzając sytuacje z przeszłości.

Połączenie twórczości różnych artystów pokazuje ich wyjątkowe, bardzo zindywidualizowane podejście twórcze i niezwykle postawy, często wcześniej niedostrzeżone. Prace mężczyzn wchodzą w relacje z dziełami Ołowskiej. Jej manekiny ubrane w strzępki ubrań odwołują się do metod pracy Hasiora, który tworzył obiekty z różnych wycinków. Płótna Schauflera przedstawiają fragmenty ciała wrzuczone w abstrakcyjną i mętną przestrzeń, zupełnie jak graficzno-malarsko-fotograficzne kolaże Ołowskiej. Kolaż to zresztą dobry trop do całej ekspozycji – Ołowska zestawia różne elementy, niektóre wysuwa na pierwszy plan, nadaje im – zebrany razem – nowe znaczenia. Wydobywa je i ich autorów z odmętów przeszłości, a przez połączenie ich ze sobą tworzy nową narrację i wyjątkowy klimat, o jaki w galerii niełatwo. Swego rodzaju abstrakcja, szamanizm i tajemniczość, które objawiają się w pracach artystów to wspólny mianownik wystawy, ale nadrzędnym celem wydaje się przywołanie twórczości artystów w nowym kontekście, a przez to przypomnienie o nich (warto zaznaczyć, że na *Metodzie* w Londynie pierwszy raz zaprezentowano prace Hasiora i Wieczorkiewicza w tym mieście). Ołowska niczym archeolog wykopuje je z odmętów pamięci i przywraca do życia według swojego zamysłu, tytułowej metody – być może kluczem jest renoma artystki i wykorzystanie jej do pokazania światu artystów spoza głównego nurtu? Wszystko to odbywa się w efektownie zaaranżowanej przestrzeni, w której na odbiorcę oddziałują różne media. Świetnie, że udało się aż tak odmienić przestrzeń GGM, chociaż nie ukrywam, że *Metoda* może oddziaływałaby silniej w jeszcze bardziej oryginalnej przestrzeni – może powstała w latach 80. galeria w Sulminie, którą założył Wieczorkiewicz (niestety przestała działać po jego śmierci), a może jeszcze inne dziwniejsze i znajdujące się na odludziu miejsce (zapomniane?) byłoby dla niej najwłaściwszym kontekstem?

Jakub Knera

Wykorzystując swoją pozycję, Ołowska stara się zwrócić uwagę na artystów na polskiej scenie być może zapomnianych albo niedocenionych, funkcjonujących niegdyś poza obiegiem sztuki, na obrzeżach, w dosyć ekstrawagancki sposób.



Przesilenia

Bartek Buczek, *Abstrakcja użytkowa*

Galeria Sztuki Współczesnej BWA
w Katowicach
28 lipca – 10 września 2017
kuratorka: Marta Lisok

Od kilku lat w polskiej sztuce rośnie fascynacja dźwiękiem i muzyką. Artyści zakładają zespoły, koncertują, wydają płyty, a kuratorzy budują wystawy poświęcone współczesnym muzycznym fenomenom. W tekście otwierającym wystawę Marta Lisok zaznacza: „*Przesilenia* wyrastają z rozważań nad rytualnym potencjałem dźwięku, wykorzystywanym w procesach budowania wspólnoty. Są zbiorem zmysłowych geografii, konstruowanych na bazie uważnego wsłuchiwania się w ciało”. Zasygnalizowane tu wątki Lisok podejmowała w swoich wystawach już wcześniej. Wystarczy wspomnieć cykl *Drobnostki* z 2012 roku, późniejsze, bo zrealizowane w 2014 roku, *Nocne aktywności* czy zeszłoroczne *Widmo*. Wszystkie te projekty dotyczyły miasta i wrażeń zmysłowych wywoływanych za sprawą kontaktu z nim. W charakterystyczny, często minimalistyczny i poetycki równocześnie sposób Lisok wraz z zaproszonymi artystami tworzyła projekty zakładające bardziej ich odczuwanie przez uczestników niż wzrokowe przyjemności. Dlatego chciałam zapoznać się z *Przesileniami*.

Wchodząc na wystawę, natrafiam na lewitującą nad głową pracę Alicji Bielawskiej. Wielka, jaskrawożółta mufka ryzykownie balansuje na niebieskim drążku. Patrząc na nią, można przez chwilę poczuć ochotę, aby się schować w jej wnętrzu. Wygląda to tak, jakby artystka chciała stworzyć wielki kokon – podłużny, ciepły, chroniący przed zewnętrznym światem. W twórczości Bielawskiej można dopatrywać się nawiązań do ludzkiej praktyki wydzielania sobie własnych, niewielkich przestrzeni. Delikatna konstrukcja drga jak membrana, zbierając i pozwalając przepływać przez siebie otaczającym ją dźwiękom.

Z konstrukcyjnego punktu widzenia wystawę *Przesilenia* można podzielić na trzy części – dźwięk, dotyk, wzrok. W przypadku tej ostatniej, pod wpływem dawno pracowanych już paradygmatów modernistycznej przestrzeni sztuki, czai się pewna dwuznaczność. Wystawę wypełniają bowiem obiekty do oglądania, jak chociażby

Reprymendator Iwony Demko, *Światłostref* Karoliny Breguły czy *Blind Spot* Darii Malickiej. W filmie Breguły główna bohaterka – urzędniczka po godzinach pracy zamieniającą się w złodziejkę żarówek – swoje działanie argumentuje stwierdzeniem, że „w ciemności jest wolność”. Kto wie, może właśnie takiej wolności szukały mieszkanki pensji dla panien w *Pikniku pod Wiszącą Skalą*, który przywołuje z kolei Daria Malicka. Część z nich zaginęła w niewyjaśnionych okolicznościach i według legendy nigdy nie odnaleziono ich ciał. Do dziś sugestywność obrazu filmowego, obecnego w nim ukrytego i tajemniczego rytuału, któremu poddały się pensjonariuszki, rozpala wyobraźnię. Kulminacyjnym wydarzeniem na pikniku towarzyszącą świadrującą dźwięk i ciemność, których doświadczają pozostałe bohaterki, zapadając w sen. W pracach Breguły i Malickiej dźwięk i ciemność stają się figurami niepokoju. Hipnotyzujący rytm wabi do swojej jaskini, będącej, zgodnie z obietnicą urzędniczki z filmu Breguły, wyzwoleniem.

Czy można na tej podstawie wskazać na jakąś myśl przewodnią *Przesileni*? Kto wie, może kuratorka wraz z artystami sygnalizuje nam pewne wyczerpanie, jakiś brak. W końcu hałas stał się dzisiaj czymś naturalnym i mimo powtarzających się krytycznych głosów o współczesnym pędzie i kakofonii życia, nie potrafimy skutecznie od tego uciec. Świadczyć może o tym także fascynacja artystów dźwiękiem – jak chociażby w pracy *ecstatic instant* Marcina Dymitra i *The joy of painting* Michała Frydrycha, w których ukazana jest ambiwalencja dźwięku, wynikająca także, a może przede wszystkim, z naszej kultury. Wątek ten sygnalizuje Karolina Grzywnowicz w *Piosence na przesiedlenie*, do której wykorzystana pieśń z 1947 roku, opowiadająca o doświadczeniu mieszkańców wysiedlanych z południowo-wschodniej części Polski. Piosenki te, układane niezręcznie w momencie opuszczania rodzinnych stron, miały podwójną funkcję: z jednej strony stanowiły remedium na utratę

i gwałtowną zmianę, ale także ułatwiały późniejszą identyfikację mieszkańców i budowanie nowych wspólnot.

Część prac na wystawie, *Protezy* Damiana Reniszyna, *Kropla* i *Krok* Magdaleny Starskiej, to dzieła interaktywne, odwołujące się do cyklu prac *Bodyspacemotionthings* Roberta Morrisa prezentowanych w 1917 roku na wystawie w Tate Modern. Morris zaprezentował wówczas kilkanaście prostych obiektów do dotykania: platform, kul, walców, lin. Niestety obecnie formuła polegająca na zachęceniu widzów do interakcji nie sprawdziła się. Wystawę szybko zamknięto z powodu licznych wypadków, aktów wandalizmu i zakłócających spokój innych zwiedzających hałasów. W przypadku pracy Reniszyna trudno mówić o generowaniu hałasu, niemniej perspektywa turlania, przestawiania, a nawet zakładania na głowę i wchodzenia do środka obiektów przypomina zabawę na interaktywnym placu zabaw. W przypadku pracy Magdy Starskiej zgodnie z instrukcją wchodzę więc na deskę zamontowaną między dwoma drążkami nakrytymi folią. Gdy moje ciało na nią naciska, zakrywa mnie ciemny, szeszczący materiał. Prowizoryczne ściany zaczynają się przybliżać. Przez moment robi się nieprzyjemnie ciasno i ciemno. Przez ułamek sekundy słychać trzask i szeslest. Zupełnie jakbym przeciskała się przez wąski korytarz w jaskini, na którego końcu natrafiam na *Spitting the abstraction* Kuby Bąkowskiego. Wielkoformatowe wydruki przedstawiają dwóch zwróconych w swoją stronę przedstawicieli *homo ergaster*. Z ich ust wychodzą świecące linie, czerwona i niebieska, przypominające stróżkę śliny. W El Castillo w Hiszpanii znajduje się najstarszy przykład sztuki jaskiniowej w Europie. Ówcześni mieszkańcy groty wykonali go, plując na ścianę barwnikami. Wracamy tu do symbolicznego początku wszystkiego. Żeby zrozumieć *Przesilenia*, trzeba się im poddać, odrzucić dotychczasowe doświadczenia, jak bohaterki *Pikniku pod Wiszącą Skalą* zrzucić niewygodną halkę, pończochy i wejść do ukrytej w skale pieczary.



Alicja Bielawska, *Mufka na trapezie*, 2014, dzięki uprzejmości BWA Katowice

Najnowsze wystawy przygotowane przez Martę Lisok w katowickim BWA to polifoniczna podróż po dźwiękach i ukrytych, wywołujących gęsią skórę drganiach.

Tylko tam, z dala od zgiełku miasta, można odrzucić i przyjąć jednocześnie wszystko i nic – jak w filmie *Stanie nad stygającym ciałem wroga* Bartka Buczka.

Ta znajdująca się na granicy dwóch sal galerii praca Buczka odsyła do jego wystawy *Abstrakcja użytkowa*, pokazywanej w sąsiedniej Małej Przestrzeni BWA. Sztukę Buczka charakteryzuje zamiłowanie do dzikich przygód, filmów, mrocznych obrazów. Artysta unika tanich sztuczek.

Jak przystało na rasowego twardziela i zbrodniarza doskonałego, oblewa swoje ręce wybielaczem, by zetrzeć z dłoni linie papilarne. Kreowana przez Buczka figura łobuziaka-trickstera niepokojąco przypomina Sinobrodego, który dobrze strzeże swoich sekretów. Przyglądając się niewielkiej wystawie, w pewnym momencie dostrzegam cień zakończonej pazurami dłoni. Kto i kogo tu atakuje? Czy w tej niewielkiej przestrzeni jesteśmy intruzem, czy może razem z Buczkiem na końcu wspólnie stanimy nad ciałem pokonanego przez nas wroga? Tylko kto nim jest tak naprawdę? W jednym ze swoich najnowszych filmów zostaje on porwany i wywieziony w samochodzie do lasu. Przy dźwiękach psychodelicznej muzyki zamaskowani oprawcy mszczą się na naszym bohaterze...

Przesilenia i *Abstrakcja użytkowa* to wystawy zupełnie inne od tych, które kojarzą się z dźwiękiem obecnym w galeriach czy muzeach, co jest zasługą charakterystycznego stylu kuratorskiego Marty Lisok. Obie wystawy stają się empirycznym doświadczeniem i podkreśleniem tego, że strategię artystów doskonale rezonują z efemeryczną naturą dźwięku. Może w przypadku wystawy *Przesilenia* nie należy mówić o tęsknocie, która również pobrzmiwa na tej

wystawie, lecz właśnie o wspólnotowym doświadczeniu dźwięku, który podkreślała na wstępie Lisok. Na wystawie dyskutuje ona z naszymi przyzwyczajeniami na temat hałasu, szumu i szmerów, rozwija również refleksję o samym procesie wydobywania tych dźwięków z otoczenia. Jednak wystawa *Przesilenia* przede wszystkim opowiada o naszej teraźniejszości. Mówi o konstruowaniu przez nas świata, którego osvajanie nierozdzielnie związane jest z dźwiękiem.

Warto jeszcze wspomnieć o sensualności całej ekspozycji. Wystawy *Przesilenia* i *Abstrakcja użytkowa* należy smakować, dotykać ich, głaskać je, dać się im uwieść, a następnie oddać i wejść na grząski teren dźwięku i szmerów. Odejście od wzrokocentryzmu pozwala doświadczyć świata inaczej, zwrócić uwagę na jego inny aspekt. Najnowsze wystawy przygotowane przez Martę Lisok w katowickim BWA to polifoniczna podróż po dźwiękach i ukrytych, wywołujących gęsią skórę drganiach. Przystępując próg galerii, wkraczamy do przestrzeni odbywającego się wciąż i wciąż dźwiękowego rytuału, i tylko od nas zależy, jaki nadamy mu rytm.

Marta Kudelska



Ines Doujak, *Bezpańskie głosy*

kuratorka: Magdalena Ziółkowska

Nowy region świata

kuratorki: Anna Bargiel, Olga Stanisławska

Bunkier Sztuki, Kraków

8 września – 12 listopada 2017

Ines Doujak, *Bezpańskie głosy*, widok wystawy,
2017, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier
Sztuki w Krakowie, fot. Studio FilmLOVE



Krakowski Bunkier Sztuki przygotował na otwarcie jesieni dwie wystawy poruszające (post)kolonialną tematykę: *Bezpańskie głosy* austriackiej artystki Ines Doujak oraz gromadzący prace twórców z kilku kontynentów *Nowy region świata*. Pierwsza wystawa za punkt wyjścia obiera współczesny przemysł i system mody, druga *Jądro ciemności* Josepha Conrada. Obie skonstruowane są bardzo podobnie, wręcz homologicznie: badają archeologie kolonialnych zależności, śledzą ich współczesne formy, wreszcie szukają utopijnych obrazów i idei pozwalających na marzenia o bardziej egalitarnym, sprawiedliwym świecie. Obie też potwierdzają, że właśnie z artykułowaniem tych ostatnich współczesna kultura ma wyjątkowo poważny problem.

Deбата na temat kolonializmu toczy się w polu sztuki już od dawna – także w Polsce. Co w jej ramach mają do zaproponowania krakowskie wystawy? Z pewnością ciekawe, niezłe obiekty artystyczne. Zwłaszcza te badające historię przemocy, na której zbudowane zostały stosunki między tym, co nazywamy dziś Pierwszym i Trzecim Światem.

Wystawę Doujak kończy bardzo interesująca instalacja *Karnacje*. Na wielkiej planszy artystka zestawia obrazy z anatomicznych atlasów z początku XX wieku, przedstawiające ludzi różnych „ras”. Ciała, które oglądamy, są chore. Ich skóra pokryta jest liszajami, wypryskami, strupami i innymi efektami chorób zakaźnych, które zaczęły się rozprzestrzeniać wraz z erą wielkich odkryć geograficznych, gdy zetknięcie populacji o różnych stopniach odporności na określone choroby prowadziło często do wybuchów epidemii.

Tablicy towarzyszy obszerny tekst, pełen wypisków z dziesiątków archiwów, dokumentujących pierwsze spotkania Europejczyków z „kolorowymi” ludami Azji, Afryki i Ameryki. Kolonialne urządzenie od początku opierało się na kodowaniu ludzkiego ciała. Kolor skóry służył w nim jako wyznacznik miejsca w hierarchii, racjonalizowanej przez takie konstrukty jak „rasa”.

Artystka nie poprzestaje jednak na badaniu przemocy z odległej przeszłości. Schorowane ciała „ożywia”, łącząc je w nowe, hybrydyczne formy życia z organizmami roślinnymi. I to nieprzypadkowymi, a tymi, których kultury przedkolumbijskiej Ameryki używały jako środków psychodelicznych w praktykach religijnych. Rośliny te reprezentują całą duchową tradycję, jaką stłumiła ekspansja Zachodu – w pracy Doujak powraca ona do życia, bujnie kwitnąc.

Roślinny motyw pojawia się również w pokazywanej na sąsiedniej wystawie pracy Joscelyn Gardner *Portrety kreolskie III: „zrywanie kwiatów”*. Pochodząca z Karaibów artystka tworzy grafiki przedstawiające żelazne obroże, których fantazyjne kształty płynnie przechodzą w ukwiecone rośliny. Takie obroże zakładane były w Indiach Zachodnich czarnym niewolnikom za karę, gdy traciły płody – czarne kobiety miały obowiązek nie tylko pracować na plantacjach, ale także „produkować” kolejnych niewolników. Buntowały się przeciw temu, przerywając ciężę przy użyciu wywarów z roślin, które przedstawia Gardner. Jej praca tworzy w ten sposób poetycki obraz ludowej, kobiecej, nieznanej historii wysp Morza Karaibskiego.

Praca Gardner krąży przy tym wokół pytania: jak pokazać dawną przemoc bez popadania w afektację i podniecenie jej okrucieństwem. Karaibska artystka, by wyjść z tego impasu, sięga po alegorię, Niemka Christine Meisner po elegię. W wideo *Disquieting Nature* pokazuje miejsca rasistowskiej przemocy z amerykańskiego południa. Po dawnych linczach nie został żaden ślad, sfotografowana w czerni i bieli natura wydaje się piękna i majestatyczna. Tylko spokojny, przepełniony melancholią i żalobą głos I. D. Browna przywołuje okrutną przeszłość.

Obie wystawy pokazują też, że Globalne Południe, choć nie jest już dziś bezpośrednio administrowane z Londynu, Brukseli czy Paryża, ciągle doświadcza różnych form przemocy i wyzysku.

Centralną część wystawy Doujak stanowi praca, która posługując się medium kolekcji mody, mówi o mechanizmach ekonomicznej przemocy, kulturowego zawłaszczania, nierówności i akumulacji we współczesnym przemyśle odzieżowym. Artystka wpisuje w zawieszane na wieszakach tkaniny informacje o strukturze łańcuchów towarowych w branży, wykorzystywaniu podwykonawców, warunkach BHP w szwalniach ulokowanych w takich miejscach jak Bangladesz, marży, jaką kosztem pensji szwaczek narzucają właściciele rozpoznawalnych marek.

Brytyjska artystka Fiona Banner w swojej pracy *Oddychająca torba* stawia tezę, że wbrew narracji Conrada Kurtz – symbol wynaturzenia, a może logicznego końca europejskiego kolonializmu – wcale nie jest martwy. Na ścianie podziemi Bunkra Sztuki artystka umieszcza czarną reklamówkę ze złotym napisem „Mistah Kurtz – he not dead”. Torba unosi się

Kwestia kolonialnej przeszłości Polski nie pojawia się na wystawie Ines Doujak, co jest zrozumiałe, ale wielka szkoda, że sprawę bardzo zdawkowo traktuje *Nowy region świata* – zwłaszcza że postać patronującego wystawie Conrada skłaniałaby do postawienia takich pytań.

i upada wraz z wpompowywanym do niej powietrzem. Przywodzi na myśl makabryczny organizm z tworzywa sztucznego. Materiał, z którego jest wykonana, rozkładać się może dłużej, niż przetrwa przemysłowo-rynkowa cywilizacja, która go wynalazła. W pracy Banner widzimy zapowiedź dystopijnej przeszłości – produkowane przez współczesny kapitalizm śmieci przetrwają dłużej niż ludzkość.

W kolejnej pracy Brytyjka wystawia w galerii Conradowskie *Jądro ciemności* wydane w formie luksusowego magazynu lifestyle’owego. Prozę Conrada ilustrują zdjęcia Paola Pellegrina, zrobione w londyńskim City. Na kolejnych stronach drogiego papieru widzimy różne oblicza centrum europejskich finansów, z jego klubami tylko dla członków, bankami obsługującymi wyłącznie najbogatszych klientów, ekranami komputerów w czasie rzeczywistym obrazującymi fluktuację rynków na całym globie, klubami ze stripizmem, gdzie ubija się interesy.

Doceniam pomysł Banner, ale mam jednak poczucie, że jest on trochę uproszczony. Przy dźwigniach centrów światowych finansów zasiadają dziś przecież nie tylko biali, ale ludzie z całego świata. Gospodarka City zależna jest od pieniędzy rosyjskich oligarchów, afrykańskich dyktatorów, narkobaronów z Meksyku czy pęcniejących fortun chińskich koncernów. Banner jakby nie dostrzegała, że od 1899 roku, gdy ukazało się dzieło Conrada, przepływy kapitału, struktury władzy, wzorce podporządkowania i dominacji trochę się poprzesuwały.

Najciekawsze części *Nowego regionu świata* dokumentują te przesunięcia. Haitańsko-amerykańsko-niemiecki artysta Jean-Ulrick Désert umieszcza na wystawie wielką mapę Afryki widzianą od strony Wschodu. Kontynent zostaje obrócony

o 180 stopni, jego południowy brzeg znajduje się na dole mapy. To odwrócenie obrazuje zwrot, jaki w ostatnich latach dokonał się w geopolityce Afryki za sprawą Chin.

Fantastycznie rozwijające się Chiny lokują w Afryce swoje nadwyżki kapitałowe, szukają tam surowców mineralnych i ziemi uprawnych, inwestują w infrastrukturę pozwalającą na transport afrykańskich towarów do portów, skąd popłyną do Azji Wschodniej. Désert nie tylko odwraca mapę, ale także umieszcza na niej chińskie nazwy i taoistyczne znaki, oferując nową, sinocentryczną topologię Afryki, przyczynek do geografii świata po zmierzchu euro-amerykańskich hegemonii.

Obecność Chin w Afryce dokumentuje także kongijsko-belgijski artysta Sammy Baloji. Jego zdjęcia przedstawiają bieda-szyby z zagłębia miedziowego Kolwezi w Katandze. Chińskie przedsiębiorstwa na ruinach dawnego przemysłu wydobywczego, upadłego po latach dyktatury i wojen, organizują rzemieślnicze wydobycie miedzi w zagrażających życiu robotników warunkach. Dokumentalnym zdjęciom towarzyszą kiczowate, chińskie plakaty, ozdabiające chińskie sklepiki, dostarczające górnikom podstawowych towarów.

Obie te prace oferują postpostkolonialne spojrzenie na Globalne Południe. Wyrzuwają dyskusję o kapitalizmie, centrum i peryferiach czy kolonialnym podporządkowaniu z ram sporu o „winę białego człowieka”. Pokazują, że era zachodnich hegemonii być może właśnie dobiega końca, a przy tym w jej miejsce wcale nie powstaje bardziej egalitarny świat – zmienia się tylko ośrodek dominujący.

Przechadzając się po obu wystawach, można zapytać, gdzie w tym wielkim przesunięciu znajduje się Polska? Kraj, który stanowił bliskie peryferia kolonialnego Zachodu, choć sam kolonizował tereny



Jean-Ulrick Désert, *Negerhosen 2000*, wielofazowy projekt złożony z performansów, dokumentacji, fotografii / wideo, instalacji, obiektów, 2004, dzięki uprzejmości artysty

dzisiejszej Ukrainy. Jednocześnie znajdował się w kręgu quasi-kolonialnych wpływów Niemiec, imperium Habsburgów i Rosji. Dziś Rzeczpospolita odtwarza swoją peryferyjną pozycję w obrębie Unii Europejskiej, a jednocześnie pozostaje najbardziej monoetnicznym i zamkniętym na „obcych” obszarem Starego Kontynentu.

Zrozumiałe jest, że tą kwestią nie zajmuje się Doujak, ale wielka szkoda, że sprawę bardzo zdawkowo traktuje *Nowy region świata* – zwłaszcza że postać patronującego wystawie Conrada skłaniałaby do postawienia takich pytań. Na przygotowaną przez Annę Bargiel i Olę Stanisławską wystawie temat ten podejmują tymczasem tylko dwie prace.

Instalacja Janka Simona *Reakcje artysty na okładki „Morza”* przedstawia zapis dokonywanych galwanometrem reakcji twórcy na okładki magazynu „Morze” – organu międzywojennej Ligii Morskiej i Kolonialnej. „Morze” żądało dla Polski kolonii, na swoich okładkach przedstawiało głęboko zezgotyzowane, uwikłane w kolonialne, a często wprost rasistowskie stereotypy, obrazy Afryki i Azji. Co ciekawe, nie przestało ukazywać się po drugiej wojnie światowej, podobne treści można znaleźć na jego okładkach z czasów Polski Ludowej czy lat 90.

Wilhelm Sasnal z kolei przemalowuje obraz Maksymiliana Gierymskiego *Obóz*

Cyganów, wpisując go we współczesny pejzaż i dyskusję o różnych formach wykluczenia, wychodźstwa, wykorzenienia i dyskryminacji.

Obie prace są bardzo ciekawe, ale nie wyczerpują tematu. Jego potencjał pokazała niedawno – mimo kilku dyskusyjnych wyborów prac – przygotowana przez Joannę Warszę wystawa *Everything Is Getting Better: Unknown Knows of Polish Colonialism* z berlińskiej galerii SAVVY Contemporary. W Krakowie temat ten nie powinien zdominować wystawy, ale z pewnością zasługiwał na więcej uwagi.

Obie wystawy chcą nie tylko badać struktury dominacji, ale i szukać dla nich alternatywy. Średnio im to jednak wychodzi.

Doujak odwołuje się do karnawału. Jej praca przedstawiająca karnawałową „operę wideo” obudowana jest miniesejem, polemizującym z konserwatywnymi odczytaniem karnawału jako święta zawieszającego codzienny porządek tylko po to, by go wzmocnić.

Dla Doujak karnawał jest spełnioną utopią, społecznością bez pana, radosną praktyką hybrydyzacji wszelkich tożsamości. Po karnawale wcale nie musi następować posępny post. Wzorem dla Doujak jest karnawał londyńskiego Notting Hill – wydarzenie, w którym przybyli z Indii Zachodnich potomkowie czarnych niewolników zmieniają dzielnice imperium, które

kiedys zniewoliło ich przodków, w pole swobodnej zabawy i ekspresji. Zabawa ta pozostaje przy tym zupełnie oderwana od chrześcijańskiego kalendarza – karnawał w Notting Hill odbywa się latem. Przyznam, że pozostaje dość sceptyczny wobec tej narracji. Kiedy by nie miał miejsca, karnawał pozostaje świętem, które trudno przełożyć na konkretne praktyki politycznej organizacji i negocjacji.

Nie przekonują także utopijne projekty zaprezentowane na wystwie Stanisławskiej i Bargiel: nawiązujący do afrofuturizmu film *Gwiazdą 3* Gilles’a Elie-Dita-Cosaque’a czy dokumentacja projektu *Invisible Borders*. W jego ramach artyści z całego świata przemierzają pieszo kontynent afrykański: spotykają się z ludźmi, robią zdjęcia, „budują porozumienie między narodami”. Nie wiem, być może na trasie wędrówki dzieją się wspaniałe rzeczy, ale przedstawiona w Bunkrze dokumentacja sprawia wrażenie nieznośnie sentymentalnej turystyki humanitarnej-artystycznej.

W towarzyszącym wystawie eseju Stanisławska powtarza za Antoniem Gramscim, iż wobec rzeczywistości globalnych nierówności i podtrzymujących je struktur przemocy konieczny jest „pesymizm intelektu” i „ optymizm woli”. Współtworzona przez nią wystawa nie daje jednak wielu impulsów do tego drugiego – przynajmniej nie w formie całościowych, utopijnych projektów.

Zamiast utopii najlepiej sprawdzają się na niej projekty tricksterskie, anarchiczne, mikroemancypacyjne. Jak performans *Negerhosen* wspomnianego Déserta, który na początku XXI wieku podróżował po Niemczech w tradycyjnych bawarskich krótkich, skórzanych spodniach. W stroju stanowiącym symbol konserwatywnych Niemiec.

Czarnoskóry artysta trollujący Niemców, przywłaszczający sobie ich kulturowy symbol nie zmienia oczywiście nic w realnych stosunkach dominacji i władzy między niemiecką potęgą gospodarczą a Globalnym Południem. Trudno jednak oprzeć się ożywczej, ludycznej energii pracy Déserta, w mikroskali choć na chwilę wyzwalającej artystę, uczestników i widzów performansu. Wyzwolenie to bardzo skromne, ale w krakowskim Bunkrze Sztuki nic innego na początek nie ma.

Jakub Majmurek

ROK AWANGARDY



Miejska rewolta. Awangarda w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

Muzeum Narodowe w Warszawie

27 października 2017 – 21 stycznia 2018

kuratorki: Ewa Skolimowska, Anna Turowicz

Zacznijmy od bardzo generalnej uwagi, bo tu i ówdzie szumnie obchodzone stulecie awangardy sprzyja takim refleksjom. W 2013 roku, recenzując Galerię Sztuki XX i XXI wieku, mieszczącą się w tym samym gmachu, co *Miejska rewolta*, pisałem, że jednym z problemów wystawy stałej

jest niezmiernie ograniczona przestrzeń, wskutek czego począwszy od sztuki lat 60., jej narracja siłą rzeczy musi być nieznośnie pospieszna. Minęły cztery lata, a przestrzeń Muzeum Narodowego nie powiększyła się nawet o metr kwadratowy, mimo iż kolejni dyrektorzy – w co chcę

wierzyć – podejmują działania w tym kierunku. Łódzkie Muzeum Sztuki wywalczyło to samo ledwie 10 lat temu (2008), chociaż z dawien dawna o dodatkową powierzchnię wystawienniczą zabiegał jeszcze Ryszard Stanisławski. Tymczasem, wracając do Warszawy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej nadal nie dostało budynku z prawdziwego zdarzenia, przenosząc się tylko z jednej tymczasowej siedziby do drugiej. Może za 10 lat?

Wernisaż *Miejskiej rewolty* jak w soczewce pokazał tę wesołą sytuację. Politycy wyższego i niższego szczebla prześcigali się w biegłym recytowaniu ładnie skrojonych przemówień, bo przecież każdy chce sobie wytrzeć gębę awangardą. A tymczasem Agnieszka Morawińska zgodnie z prawdą powiedziała, że muzeum też chce mieć skromny udział w tegorocznych obchodach. Skromny – bo cóż innego mogła powiedzieć? Prawdziwe pytanie brzmi: czy

Sasza Blonder, *Kompozycja*, 1937, fot. Piotr Ligier, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie



takie słowa z ust dyrektorki historycznie najważniejszej placówki muzealnej w kraju, dla której problemu nie stanowią przecież braki w zbiorach, nie są miarą misji polskiej kultury w jej wymiarze instytucjonalnym? Stulecie awangardy to ważna inicjatywa, która wyszła oddolnie od Jarosława Suchana i która może / mogła być szansą na uwspółcześniony ogląd polskiej sztuki nowoczesnej. Nie sposób jednak abstrahować od faktu, że trudno w praktyce wystawienniczej szeroko spojrzeć na tradycję, kondycję, dziedzictwo awangardy, kiedy w istocie nie ma żadnej długofalowej polityki kulturalnej lub – mówiąc bardziej

Obchody stulecia awangardy powinny składać się z takich projektów jak *Miejska rewolta* w Muzeum Narodowym – nie hermetycznych, lecz otwierających instytucje na szeroką, niewyrobioną publiczność.

współcześnie – strategii zarządzania kulturą. Program Narodowych Kolekcji Sztuki nie wystarczy z prostego powodu: kolekcje trzeba jeszcze mieć gdzie pokazać.

Jak w tej sytuacji oceniać *Miejską rewoltę*? O ile wystawa musiała zmieścić się w jednej sali, o tyle jej problemem nie jest ani to, co eksponowane, ani merytoryczna interpretacja dzieł. W istocie kuratorki, Ewa Skolimowska i Anna Turowicz, stanęły na wysokości zadania i przygotowały najlepszą propozycję w granicach możliwości. Jako że mowa o wystawie wręcz kompaktowej, z całą pewnością trafne były dwa formujące ten projekt wybory. Po

pierwsze, skupienie na „papierach awangardy”, czyli pracach na papierze w zbiorach muzeum – ponieważ nie od dziś wiadomo, że to one są wehikułem eksperymentu artystycznego i bywają ciekawsze niż finalne realizacje. Po drugie, zwrot ku wystawie dydaktycznej, a nawet popularyzatorskiej w dobrym sensie tego słowa – ponieważ w tej skali i tak nie można było zaproponować nowych odczytań modernizmu dwudziestolecia międzywojennego ani przeprowadzić pogłębionej rewaluacji tych starych.

To podwójne sprofilowanie pokazu znajduje odbicie w głównym pomyśle kuratorskim: zestawieniu najważniejszych ośrodków polskiej awangardy międzywojennej. Od razu warto docenić rzecz z pozoru oczywistą – owa mapa artystyczna objęła także Lwów. Z jednej strony nie powinno to dziwić, bo mowa o jednym z najciekawszych skupisk awangardy w dwudziestolecie, z drugiej jednak zdarzały się już skądinąd udane wystawy o nieporównywalnie większych ambicjach, które z niezrozumiałych powodów przekładały pojałtańskie podziały na czas sprzed Jałty (przykładem *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation* z 2002 roku).

Nawiązanie do Lwowa nie jest przypadkowe, gdyż pracą, która posłużyła za punkt węzłowy całej ekspozycji, okazała się *Mona Lisa w sleepingu* Jerzego Janischa. Wychodząc od obrazu, zbudowano metaforę oglądania sztuki na zasadzie podróży, co wypada przekonująco, jeśli pamiętać, że *Miejska rewolta* w istocie proponuje szerokie spojrzenie na geografie artystyczną epoki: Warszawę z grupą Blok, Kraków z Formistami i Grupą Krakowską, Poznań z Buntem, Łódź ze środowiskiem zgromadzonym wokół Kobra i Strzezińskiego, wreszcie Lwów ze stowarzyszeniem Artes. Warto zaznaczyć, że – o ile wiem – 100 lat awangardy przyniosło dużo mniej tego rodzaju projektów przeglądowych. Przeważają raczej ujęcia problemowe o węższym zakresie tematyczno-geograficznym, czego najlepszym przykładem jest otwarta niemal równolegle do *Miejskiej rewolty* wystawa *Montaże*, ukazująca artystyczno-literacki Lwów przez pryzmat aktywności Debory Vogel (ms2, Łódź). Obie te strategie mają, jak wiadomo, swoje wady i zalety. Cieszy jednak to, że wyważony i przeglądowy pokaz przygotowało akurat Muzeum Narodowe, instytucja przecież pokryta szlachetną patyną i dlatego najbardziej uprawniona do prezentacji tego typu opowieści o sztuce.

Zadaniem dobrej wystawy dydaktycznej jest oczywiście – jak pisałem wyżej – raczej umiejętne zaprezentowanie posiadanej wiedzy aniżeli tworzenie nowej. I nie można mieć o to pretensji. Naturalnie rewersem projektów popularyzatorsko-educacyjnych musi być także pewna przewidywalność postaci, charakterystyk i konkluzji (na przykład surrealistyczny Lwów), trzeba jednak przyjąć, że w tym formacie nie ma od tego ucieczki. Być może prezentacja zyskałaby, gdyby poszczególne ośrodki nie tyle zestawiać ze sobą, ile w większym stopniu ukazać ich dynamiczne relacje, przepływy idei, wędrujące motywy i tak dalej. Niemniej, na to wszystko potrzebne byłoby lepsze zaplecze instytucjonalne.

Dla kogo zatem jest *Miejska rewolta*? Właściwie dla wszystkich, może poza specjalistami. To wystawa skrojona na miarę. Bardzo udana, jeśli idzie o dobór dzieł i ich ukontekstowanie dla widza niemającego na co dzień styczności z historią sztuki. Obchody stulecia awangardy powinny składać się z takich właśnie projektów, nie hermetycznych, lecz otwierających instytucje na szeroką, niewyrobioną publiczność. Muzeum Narodowe – w granicach swoich skromnych możliwości – dobrze wykorzystało tę okazję.

Piotr Słodkowski



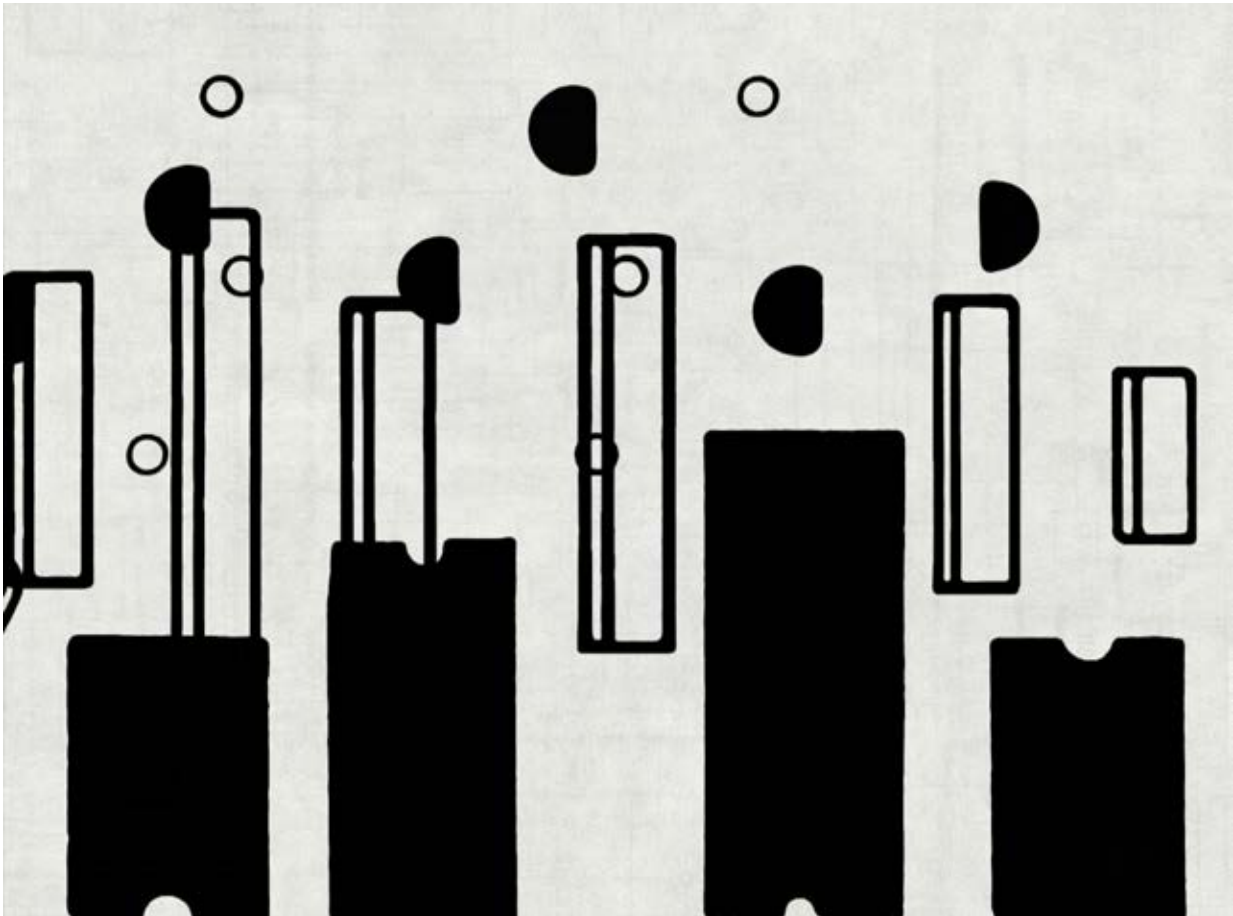
Igor Krenz, *Sanyofikacja. Cud reprezentacji*

Muzeum Sztuki w Łodzi

28 września 2017 – 14 stycznia 2018

kuratorzy: Daniel Muzyczuk, Michał Libera

Igor Krenz, *Sanyofikacja*, detal, 2017, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



Opisywanie tej wystawy jest jak zdradzanie widzom niespodzianki, bo na pierwszy rzut oka wchodzimy w przestrzeń wypełnioną po prostu sztuką z nurtu abstrakcji geometrycznej, (zbyt) idealnie wpisującą się w tożsamość Muzeum Sztuki w Łodzi. Minimalistyczne rzeźbiarskie kompozycje ułożone z czarnych sześcianów przypominają Malewiczowskie architektony, a niemal suprematystyczne obrazy zdają się wyrastać z tradycji awangardy. Płynące przez monitory telewizyjne surowe wizualizacje, a także hermetyczne, techniczne podpisy towarzyszące pracom, również nie zakłócają tego wrażenia.

Jednak artysta, Igor Krenz, autor filmów eksperymentalnych, badacz tak zwanych

nowych mediów i współtwórca Supergrupy Azorro, przyzwyczał nas do tego, że z najprostszych i najbardziej oczywistych elementów codzienności potrafi stworzyć wypowiedź łączącą ujawnianie absurdałności pewnych procesów z egzystencjalną wymową – tak jak na przykład w sfilmowanym eksperymencie *Światło gasi światło*, w którym żarówka, paląc się, jednocześnie przepalała sznurek podtrzymujący wycelowany w nią młotek, zmierzając do jasnego (choć mrocznego) finału.

Tak dzieje się też tym razem. Mimo że na początku przyjmujemy powagę narracji, to kiedy wśród materiałów, z których wykonane są prace bezpośrednio nawiązujące do konstrukttywizmu, odnajdujemy

makaron, wiemy, że to sygnał z innego, przekornego świata znaczeń.

Z rurek bucatini nawleczonych na metalowy drucik powstał umieszczony w ramce napis „WWV”. Ta praca, zatytułowana *Piąta wojna światowa*, to zarazem najkrótsze przedstawienie tematyki, jaką Igor Krenz bada wspólnie z Grupą Budapeszt, którą tworzy wraz z kuratorami wystawy – Danielem Muzyczukiem i Michałem Liberą. „WWV” to ideogram – polski odpowiednik angielskiej pisowni symbolu dwupółwymiarowości 2 ½ D (D – Dimension, W – wymiar). Jak czytamy w towarzyszącym wystawie informatorze: „Między istnieniem a nieistnieniem rozciąga się cała gama stanów pośrednich, wśród których

Robiąc wystawę opartą na estetyce archaicznego sprzętu i wizualizacjach z podręcznika naukowego, Krenz wkracza w obszar najżywiej obecnie dyskutowany, bo dotyczący wspólnej przyszłości techniki i ludzi, związany z wciąż pozostającym bez odpowiedzi pytaniem, „czy androidy snią o elektrycznych owcach”.

widmowość jest tylko jednym z bardziej oczywistych. Te pośrednie stany istnienia i nieistnienia ujawniają się, a także znikają, w miarę płynnego przechodzenia pomiędzy wymiarami, od drugiego do trzeciego”.

Namacalnym symbolem tego problemu stał się zwykły sprzęt domowy – tytułowy telewizor marki Sanyo. Kodowanie obrazu i wysyłanie go na odległość, aby obraz mógł zostać odebrany jako iluzja przestrzeni i rzeczywistości, czy to nie definicja procesu, do którego dochodzi za sprawą telewizji?

Oglądane przez nas do tej pory obrazy, rzeźby, obiekty i instalacje znajdujące się w pierwszej sali, mimo że tak idealnie wpisują się w wizualność abstrakcji geometrycznej, okazują się schematami technicznymi zaczerpniętymi bezpośrednio z instrukcji obsługi odbiornika, pełniącej tu rolę „tekstu kuratorskiego”, wyjaśniającej proveniencję prac i zarazem stanowiącej „obiekt znaleziony”, poddany przez artystę twórczej analizie.

Podobnie dzieje się w przypadku drugiej, stanowiącej przestrzenną aranżację, pracy. Enigmatyczne projekcje wideo (jedna z nich wyświetlana na oryginalnym telewizorze Sanyo), złożone z organicznych kształtów murale i rzeźby stanowiące rodzaj optycznych zagadek, łączy umieszczony na kubiku skromny podręcznik do *Morfologii matematycznej*. Każda z prac okazuje się dosłownym przeniesieniem na artystyczne media ilustracji pochodzących z tej książki. Uczynienie obiektów znalezionych tekstami kuratorskimi włącza w obręb prezentacji krytyczne spojrzenie na rolę kuratora i artysty – sygnalizując między innymi temat instrumentalizacji prac w procesie kuratorskim – a także pracę z samym medium wystawy i pytanie o status dzieła sztuki. To też gra z pojęciem

artystycznej kreatywności i pokazanie jej możliwości.

Głównym przedmiotem badań pozostaje jednak konsekwentna analiza wizualności (czy też widzialności) języka tworzącego przekaz. Jej celem jest to, aby posługując się konkretem jako punktem wyjścia, dotrzeć do tego, co znajduje się lub może znajdować się między drugim a trzecim wymiarem, a więc w przestrzeni między rzeczywistością, spojrzeniem i medium.

Sięgając do schematu telewizora Sanyo, pochodzącego z czasów, kiedy nastąpiło gwałtowne przyspieszenie rozwoju technologicznego, ale jednocześnie technika przemawiała jeszcze trochę prostszymi zdaniami niż teraz, a także śledząc poszczególne wykresy i schematy pomagające przekształcać rzeczywistość trójwymiarową w dwuwymiarową, mierzymy się z zagadnieniami związanymi z zaznaczonym już w podtytule wystawy kluczowym problemem sztuki – „cudem reprezentacji”, czyli przełożeniem doświadczenia wzrokowego, powstającego dzięki recepcji z dwóch różniących się nieznacznie punktów widzenia, na płaski obraz (na płótnie, papierze, monitorze, ekranie). Nawiązując do tego połączone w pary prace, podpisane jako przeznaczone dla lewego i prawego oka. Malarz Paul Cézanne poświęcił całe twórcze życie na badanie specyfiki tej transpozycji. Mimo że przez chwilę wydawało się, że problem rozwiązuje fotografia, to jednak okazało się, że jej zmechanizowany sposób przekształcania trzech wymiarów na dwa ma całkiem inne własności.

Odniesienie się do przeszłości i tradycji sztuki europejskiej związanej z problemem reprezentacji przekształca się w przypadku *Sanyfikacji* także w refleksję nad przyszłością. Z laboratoryjną, chłodną przestrzenią generowaną przez pozostałe prace

kontrastuje przywołana za pośrednictwem wielkoformatowej projekcji delikatność dziecka – filmowy portret „Tadzia”, co do którego statusu ontologicznego zaczynamy mieć wątpliwości. Czy dziecko istnieje naprawdę, czy też zostało wygenerowane przy pomocy algorytmów, tworzących złudzenie jego cielesności? I mimo że artysta wykorzystał po prostu nagranie wideo, to nasze oczy nie pozwoliłyby nam (tak jak w przypadku twarzy stworzonych w Photoshopie przez Anetę Grzeszykowską) rozpoznać, czy dana postać „naprawdę ma duszę”.

Związek między językiem techniki a „rozszerzoną rzeczywistością” staje się tu zauważalny. Zacieranie granic między nimi sprawia, że robiąc wystawę opartą na estetyce archaicznego sprzętu i wizualizacjach z podręcznika naukowego, Krenz wkracza w obszar najżywiej obecnie dyskutowany, bo dotyczący wspólnej przyszłości techniki i ludzi, związany z wirtualnością, ze sztuczną inteligencją i z wciąż pozostającym bez odpowiedzi pytaniem, „czy androidy snią o elektrycznych owcach”.

Ta wymagająca wysiłku poznawczego wystawa to intrygująca próba przywrócenia sztuce nauki, a nauce – sztuki. Ich drogi wydają się od dawna rozdzielone, a przecież całkiem długo biegły obok siebie, inspirując się nawzajem i wpływając na pogłębienie świadomości mechanizmów kształtujących świat.

Niemal jednocześnie z wystawą w Muzeum Sztuki odbywa się wystawa Grupy Budapeszt zatytułowana *Tadzio. Równanie cienia* w Trafostacji Sztuki w Szczecinie. Tak jak łódzka wystawa skupia się na przejściu od drugiego do trzeciego wymiaru, tak w Szczecinie proces jest skierowany w odwrotną stronę. Prace grupy wyrastają ze szczegółowej, rzetelnej i niemal strukturalistycznej analizy języka filmów eksperymentalnych (między innymi Kena Jacobsa, Johna Smitha, Michaela Snowa czy Dzigi Wiertowa), a także odnajdywanych w nich inspiracji do zmiany perspektywy patrzenia. Trochę już wiemy na temat tego, czym może być czarny kwadrat z perspektywy trójwymiarowego świata, ale czym jesteśmy my z perspektywy czarnego kwadratu? Pojęcia takie jak światło i cień stają się tu nośnikami trójwymiarowości, granicami naszych światów czy wymiarów. Pojawia się pytanie, co przy tej zmianie perspektywy ujawniają na swój temat przeglądające się w sobie systemy?

Marta Skłodowska

ROK AWANGARDY



Od Malewicza do Strzemińskiego

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom
1 września – 29 października 2017
kurator: Janusz Zagrodzki

Czarny kwadrat na białym tle należy z pewnością do jednych z najbardziej ikonicznych dzieł sztuki w historii. Od momentu zaprezentowania pracy w 1915 r. w Petersburgu wzbudzała ona liczne kontrowersje. W momencie dominacji sztuki figuratywnej ta odważna synteza obiektu, malarstwo abstrakcyjne silnie nacechowane pierwiastkiem metafizycznym i duchowym potężnie oddziaływało nie tylko na teoretyków, ale także na samych widzów. Zaproponowana przez Malewicza teoria suprematyzmu zrewolucjonizowała nie tylko ówczesne podejście do sztuki i jej analizowania, miała także zdecydowany wpływ na późniejsze teorie. Efekty oddziaływania *Kwadratu* i wariacje na jego temat kontynuowane przez autora ikonicznego już dzieła widoczne są właściwie do dzisiaj.

Zorganizowana przez Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej w Radomiu wystawa wpisuje się doskonale w panujące obecnie tendencje i mody – rok 2017 został mianowany rokiem stulecia awangardy w Polsce, zainteresowanie twórczością Władysława Strzemińskiego czy Katarzyny Kobro odżywa także w różnych publikacjach książkowych czy filmowych. Zainteresowanie Henrykiem Berlewim czy Henrykiem Stażewskim widoczne jest nie tylko w Polsce, ale także za granicą: coraz więcej kolekcjonerów sztuki współczesnej poszukuje prac polskich artystów awangardowych.

Od Malewicza do Strzemińskiego to wystawa kuratorowana w dość tradycyjny sposób. Składa się z trzech części: w pierwszej skupiono się na pracach prekursorów awangardy, jak Kazimierz Malewicz, Strzemiński czy Kobro, w drugiej zaprezentowane są przede wszystkim prace powojennych kontynuatorów teorii, w trzeciej znalazły się dzieła artystów nowoczesnych. Na szczególną uwagę zasługują przede wszystkim zaprezentowane w pierwszej sali eksperymenty Kobro i Strzemińskiego przeprowadzane na szkłe, które rzadko pojawiają się w publikacjach na temat



Paweł Susid, *Da się pogodzić Malewicza z Mondrianem*, akryl, płótno, 80 x 80, 2010; własność autora; fot. Marcin Kucewicz – Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu

Tytuł *Od Malewicza do Strzemińskiego* sugeruje pewne zamknięte ramy, skończoność, natomiast już końcowa część ekspozycji pokazuje, że zaproponowane w latach 20. czy 50. teorie są w pewnym stopniu nadal aktualne, wciąż inspirują współczesnych twórców.

unizmu i działań tego artystycznego detetu. Są to prace z pewnością innowacyjne, lekkie i świeże, monochromatyczne, część z nich utrzymana jest w bieli i czerni, część w kompozycjach wykorzystujących granat. Przyglądając się większości prac Strzemińskiego i Kobro prezentowanych

w MCSW, trzeba mieć jednak świadomość, iż są to prace poddawane licznym renowacjom lub całkowicie zrekonstruowane. Wiedząc, w jakich warunkach zarówno Strzemiński, jak i Kobro tworzyli, praktyka ta przestaje dziwić. Na niekorzyść prac działały również wykorzystane przez



Warsztat Formy Filmowej

red. Marika Kuźmicz, Łukasz Ronduda
Fundacja ARTon, Muzeum Sztuki
Nowoczesnej, Warszawa 2017

Opis akcji *Test I* Józefa Robakowskiego z 1971 roku informuje, że w czasie projekcji filmu kierował on za pomocą lustra strumienie światłne w stronę publiczności. W efekcie widownia była oślepiena silnymi błyskami, a odpowiedzią wielu widzów stała się kontrakcja światła fleszy skierowanych w autora prowokacji. Zdarzenie, zaaranżowane przez Robakowskiego między innymi podczas Biennale Form Przeszennych w Elblągu w 1973 roku, można potraktować jako przykład skondensowanej strategii działań Warsztatu Formy

Filmowej. W *Teście I* jest prawie wszystko – samo medium gra pierwszoplanową rolę, jest i wątek tradycji awangardowej, a więc relacja między filmem i ruchem oraz światłem, nie mogło też zabraknąć fizycznej obecności twórcy – niejako w roli narzędzia – który manipulował lustrem zastępującym ekran. No i wreszcie chyba najważniejsze – bezpośrednie angażowanie publiczności, która była poddawana artystycznej prowokacji, zmieniając tym samym status z widzów na uczestników. Punkt ciężkości został przesunięty

znalazła się przecież praca Sobel, a samą twórczość Fijałkowskiego trudno analizować bez nawiązań do jego nauczania i jego wpływów. Dobrze prezentuje się ostatnia sala, w której wystawione zostały prace artystów nowoczesnych. Wśród nich znalazły się między innymi obrazy Pawła Susida, którego komiksowa narracja (*Stażewski i Strzeмиński myślą mi się czy Projekt stołu dla czterech osób*) tworzy ciekawy kontrast z pozostałymi pracami abstrakcyjnymi.

Choć wystawa zaaranżowana jest dość spójnie i konsekwentnie, to trudno zrozumieć, dlaczego nadano jej akurat taki tytuł. Brzmienie nazwy *Od Malewicza do Strzeмиńskiego* sugeruje pewne zamknięte ramy, skończoność, natomiast już końcowa część ekspozycji pokazuje, że zaproponowane w latach 20. czy 50. teorie są w pewnym stopniu nadal aktualne, wciąż inspirują współczesnych twórców. Założenie chronologii, wyjście od początków awangardy jest pomysłem trafionym, pokazującym w spójny i przejrzysty sposób późniejsze inspiracje i teoretyczne badania oparte na założeniach prekursorów. Wystawa ma więc charakter otwarty, nie ogranicza się wyłącznie do jednego wąskiego wycinka historii, ale pokazuje, jak pewne idee i założenia były w stanie ewoluować, czego przykładem mogą być choćby prace artystów całkowicie współczesnych. Niestety, mimo ogromnego potencjału wystawy do chwili pisania tej recenzji MCSW nadal nie wydało katalogu – jest to spory zawód,

gdyż na rynku polskim nadal brakuje rzetelnych opracowań dotyczących poruszanego tematu. Podczas wernisażu jeden z kuratorów instytucji, Krzysztof Bochyński, wspominał, iż planowana jest ponad dwustustronicowa publikacja, można więc mieć nadzieję, że się rzeczywiście pojawi. Teraz jedynym tekstem towarzyszącym wystawie jest krótkie opracowanie kuratora (dostępne na stronie internetowej instytucji i w prospektach reklamowych), będące właściwie streszczeniem historii działań awangardowych w Polsce. Brakuje jednak bardziej krytycznego spojrzenia, głębszej analizy prezentowanych działań i rozwiązań. Można przez to odnieść wrażenie, że wystawa jest niekompletna, niedokończona i w pewien sposób pusta. Szkoda, gdyż historia awangardy i malarstwa abstrakcyjnego, ze szczególnym uwzględnieniem prac Strzeмиńskiego, Kobro i powojennych klasyków, daje ogromne pole do teoretycznych rozważań.

Od Malewicza do Strzeмиńskiego to z pewnością, mimo kilku niedociągnięć, wystawa poprawna. Wydaje się jednak, że kurator nie wykorzystał całego potencjału materiału. Prezentowane prace i historia kryjąca się za ich powstaniem stanowią poważny asumpt do analiz i rozważań.

Maja Wolniewska

Warsztatowców. Symptomatyczne, że redaktorzy zaprosili do współpracy wyłącznie autorów zagranicznych. Od Mike’a Sperlingera, teoretyka i kuratora, wykładającego na Akademii Sztuk Pięknych w Oslo, który współtworzył grupę LUX, nawiązującą do spuścizny London Filmmakers’ Co-op; przez zajmującą się wideo i telewizją Maeve Connolly oraz wielozadaniowego George’a Clarka – artystę, kuratora, a także krytyka; aż po Jana Verwoerta, który mimo że jest teoretykiem, świetnie potrafi wykorzystać analizowane przez siebie praktyczne narzędzia i bawić się swoim wizerunkiem. Dowodem tego jest zdjęcie ze strony rotterdamskiego Piet Zwart Institute, przedstawiające krytyka pozującego ze słoikiem przetworów marki Andros.

Książka jest efektem kilkuletnich kwerend oraz rozmów z członkami Warsztatu. Podstawą stały się tu prywatne archiwa znajdujące się w domach i pracowniach twórców w Łodzi, Warszawie czy Berlinie, bo tak naprawdę niewiele z ich prac znajduje się w domenie publicznej. Marika Kuźmicz we wprowadzającym, swoją drogą bardzo dobrym, historyczno-artystycznym tekście, pisze o podziale publikacji na trzy części. Pierwszą z nich stanowi jej tekst, porządkujący informacje o działalności oraz charakterze grupy, następnie pojawiają się problematyzujące eseje i wreszcie biogramy. To trochę dziwny podział. Zdaje się, że Kuźmicz pominęła pierwszą – bardzo ważną i niezwykle obszerną – część książki, jaką jest materiał wizualny. Znajdziemy tam zarówno fotografie, stopklatki z filmów, instalacje, dokumentacje akcji, jak i różnego rodzaju wykresy czy zapis poematu. Ten ostatni, zatytułowany *Reinkarnacja*, został napisany przez Wacława Antczaka, samozwańczego poetę i krawca z zawodu, który jako reprezentant nieprofesjonalnego świata sztuki stał się pełnoprawnym członkiem Warsztatu. Bezpretensjonalność Antczaka, robiąca tak duże wrażenie na Warsztatowcach, jest wyraźnie obecna w jego twórczości. *Reinkarnacja* zaczyna się od słów: „Na jednej gałęzi / rośnie wiele wisien / ja nie mam majątku / i nie spodoba ci się”.

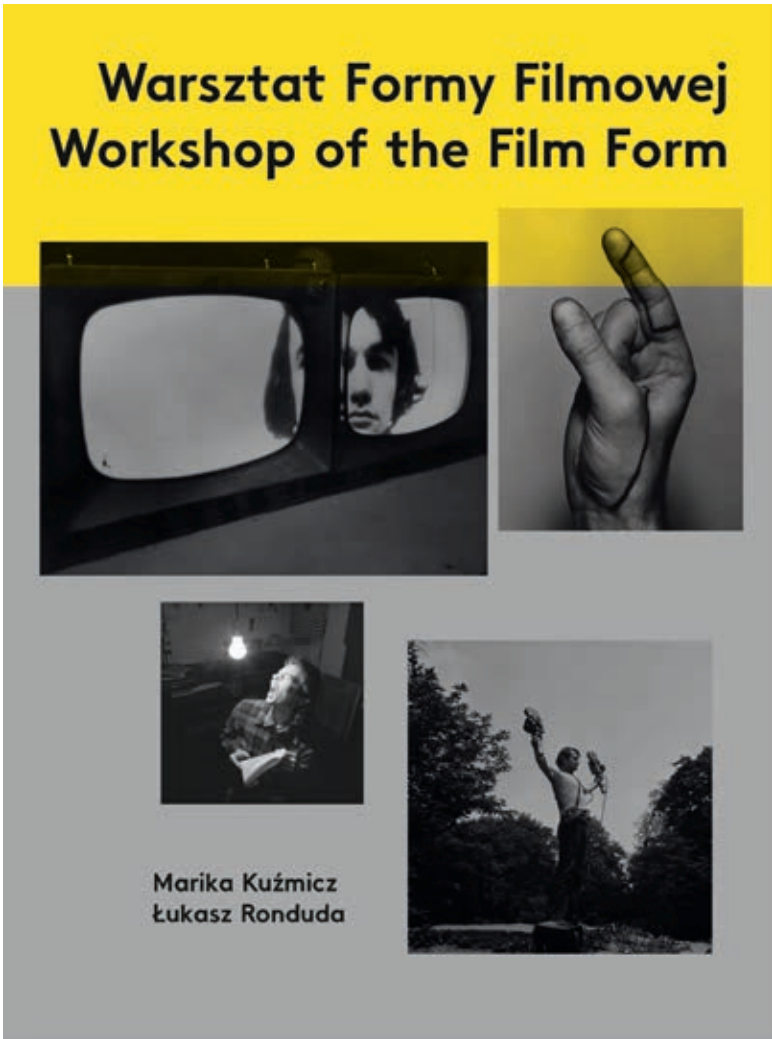
Wprowadzający tekst Kuźmicz to szczegółowy opis historii grupy – od okresu toruńskiego w latach 60., jeszcze przed powstaniem Warsztatu, aż do kulminacyjnej akcji w łódzkim Muzeum Sztuki w 1973 roku. Autorka wypunktowuje kilka istotnych problemów. Pisze na przykład o genzie wspólnotowości Warsztatowców, którzy zakładając grupę, inspirowali się Factory Andy’ego Warhola. Pojawiają się również

wątki obecnej w pracach członków grupy, choć często wypieranej cielesności czy wreszcie próba usytuowania działań Warsztatu w kontekście ówczesnej polityki. Co ciekawe, Kuźmicz, pisząc o toruńskiej grupie Zero-61, jak i o samym Warsztacie, zaznacza, że nie było w nich choćby jednej kobiety. Mimo że autorka źródła tego problemu upatruje w ówczesnej polityce Szkoły Filmowej, która dopuszczała do studiów na Wydziale Operatorskim i Reżyserii znikomą liczbę kandydatek, to w żaden sposób nie rozwija tego zagadnienia.

Kolejne teksty w dużym stopniu odnoszą się do problemów podjętych przez Kuźmicz, stanowiąc ich rozwinięcie, a momentami niepotrzebne powtórzenie. Tak jest w przypadku artykułu George’a Clarka czy tekstu Maeve Connolly. Ta ostatnia skupia się na analizie związków między działalnością Warsztatu a strukturą organizacyjną łódzkiej filmówki w latach 70. Autorka,

oprócz materiału opartego na wywiadach przeprowadzonych z częścią członków grupy, korzystała z publikacji Duncana Petriego i Roda Stonemana, traktującej o historii edukacji filmowej przed 1989 rokiem i później. Connolly sięgnęła także do analiz Petra Szczepanika, poświęconych socjalistycznemu modelowi produkcji filmowej w krajach bloku wschodniego. Wybór tego rodzaju narzędzi średnio sprawdza się w przypadku filmówki i działań Warsztatu. Żadna z publikacji, które przywołuje Connolly, nie podejmuje tematu środowiska szkoły filmowej, a sama autorka traktuje przykład jej działania jak odosobniony przypadek.

Na tym tle dobrze wypada tekst Rondudy o prawdziwie marksistowskim sznycie. Redaktor publikacji dokonuje bowiem ciekawej analizy użycia terminu „robotnik sztuki” w odniesieniu do nowojorskich artystów należących do Art Workers’



proj. Fontarte Studio

Coalition i Warsztatu Formy Filmowej. Omawia strategię od emancypacyjnej krytyki kapitalizmu do subwersywnego działania w ramach autorytarnego państwa. Ronduda, zestawiając dwie pozornie różne jakości, sytuuje Warsztatowców w globalnym polu działań związanych z krytyką instytucjonalną i koalicją z klasą robotniczą. Aż by się chciało zanucić piosenkę Billy’ego Bragga *There Is Power in a Union*.

Dwoma tekstami, które wyraźnie wybierają się na tle pozostałych, są artykuły Jana Verwoerta i Mike’a Sperlingera. Pierwszy z nich na wstępie zadaje dość prowokacyjne pytanie: „Czego chce awangarda?”. Chodzi nie tyle o znalezienie odpowiedzi, co o samą gest prowokacji na poziomie tekstu. Bo też właśnie na analizie gestów, które są prowokacyjne z samej swojej natury, opiera się artykuł Verwoerta. Biorąc na warsztat trzy filmy – *Ćwiczenie* Robakowskiego, *YYAA*

O ile tekst Verwoerta jest wyraźnie afirmacyjny, o tyle Sperlinger, jak to mówią, nie certoli się w tańcu. Problematyzując estetykę Warsztatu za pomocą *Teorii estetycznej* Theodora Adorna, autor traktuje prace grupy jako kino tautologiczne, które dopomina się oczywistości, a nawet tępej dosłowności. Rozwijając swój wywód, Sperlinger dochodzi do podobnych wniosków jak Verwoert – dzieła twórców związanych z Warsztatem wskazują nie tyle na jakiś rodzaj realności, co na jej konstruowanie w filmie. Odnajdując w nich historyczny i konceptualny paradoks, określony jako „minimalistyczny barok”, autor twierdzi, że tautologia Warsztatowców kieruje uwagę na totalitaryzm. Tautologiczny film odzwierciedla tautologiczną ideologię. Swoją krytyczną, nieoczywistą interpretacją Sperlinger zdobywa 10 punktów na 10 i w dużej mierze ustawia całą publikację.

Dopiero przyglądając się analizie gestu i realnemu wyzwaniu politycznemu, które było podejmowane przez Warsztat Formy Filmowej, możemy mówić o świeżym kontekście odczytania prac tej grupy.

Wojciecha Bruszewskiego i *Zaprzeczenie* Ryszarda Waśki, autor określa działanie tych prac jako radykalne. Powołując się na twierdzenia Giorgia Agambena czy „obraz-ruch” Gilles’a Deleuze’a, podkreśla, że – opisując to w dużym skrócie – członkowie Warsztatu zmierzali do wywołania alternatywnej społecznej sytuacji wobec panujących warunków historycznych. Zdaje się, że Verwoert doskonale rozumie intencje Warsztatowców, którzy zawsze odzegnawali się od polityki i nigdy bezpośrednio nie realizowali politycznych przekazów. A mimo to ich prace nie są pozbawione wyraźnego politycznego wydźwięku. Tyle że jest on w nich obecny na zasadzie opisywanej przez Verwoerta – świadome opróżnienie gestów z sensu powoduje, że wymykają się one ideologii. W związku z tym prowokacja staje się odmiennym systemem komunikacji.

Na koniec jeszcze trochę chwalenia, ale i mała skarga. Co do tego ostatniego – w publikacji pojawiają się gdzieniegdzie niedociągnięcia i wpadki redakcyjne. Pech chciał, że akurat w tytule najlepszego artykułu – *Tautologiczne kino. Kilka uwag na temat oczywistości w działach twórców Warsztatu Formy Filmowej*. Ale właściwie to wrażenie znika albo przynajmniej słabnie ze względu na dobry projekt graficzny. Tak jak Verwoert i Sperlinger rozumieją wymowę prac Warsztatowców, tak graficy – Artur i Magdalena Frankowscy – dobrze uchwycili ich formę w layocie książki. W części wizualnej odnajdziemy zdjęcia z cyklu *Autoportret z linią* Ryszarda Waśki. Przedstawiają one artystę *en pied*, a na ich powierzchni znajdują się żółte, niebieskie i czerwone linie. Reminiscencje tych linii odnajdujemy na każdej ze stron tytułowych kolejnych artykułów. Ładnie i ze smakiem.

Nie do końca można stwierdzić, jaki był teoretyczny punkt wyjścia redaktorów publikacji, bowiem nie ma w niej wstępu z jasno określonym stanowiskiem. W tekście wprowadzającym pojawia się jedynie króciutka informacja na temat próby opowiedzenia możliwie pełnej historii grupy oraz ponownego odczytania wybranych prac i aspektów działalności Warsztatu. O ile pierwszy cel został osiągnięty, a czasem historyczne wątki wręcz zaczęły powtarzać się w kolejnych artykułach, o tyle możliwość ponownego odczytania nie jest już tak oczywista. Nie chodzi nawet o kwestie merytoryczne, ale o umiejętność przełożenia języka estetyki członków Warsztatu na język tekstu. Posiadanie takich superumiejętności oczywiście nie jest konieczne, aby napisać dobry tekst. Kiedy jednak część autorów je posiada, to, czy tego chcą, czy nie, pozostawiają resztę nieco z tyłu.

Jeśli chcemy spojrzeć na twórczość Warsztatowców z nowej perspektywy, to nie dlatego, że przeczytamy o idei wspólnotowości czy zmianach programowo-educacyjnych łódzkiej filmówki. Dopiero przyglądając się analizie gestu i realnemu wyzwaniu politycznemu, które było przez grupę podejmowane, możemy mówić o świeżym kontekście odczytania prac Warsztatu Formy Filmowej. A wszyscy wiemy, jak to naprawdę z tą świeżością bywa. Jest tylko jedna – pierwsza i ostatnia.

Katarzyna Oczkowska



Fotoreporterzy

Muzeum Historii Fotografii, Kraków
16 lipca – 27 października 2017
kuratorka: Marta Miskowiec

W polskiej ofercie wydawniczej można znaleźć coraz większy wybór publikacji na temat rzeczywistości Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Ukazujące się, niczym grzyby po deszczu, kolejne reportaże czy relacje zaskakują nieoczywistym, bo wielowymiarowym i dalekim od jednoznacznego piętnowania charakterem. Za najlepszy przykład może posłużyć monumentalna książka *Polska Ludowa*, na którą składają się rozmowy Karola Modzelewskiego i Andrzeja Werblana (Iskry, Warszawa 2017). Obaj wybitni historycy na zaproszenie dziennikarza Roberta Walenciaka przeprowadzili ze sobą cykl rozmów, omawiając okres od końca drugiej wojny światowej aż do 1989 roku. Przechodząc płynnie od jednego do kolejnego z kluczowych

wydarzeń, profesorowie wymieniali mnóstwo półtonów, które różnicowały lub łączyły wówczas ludzi. Przyglądając się wielkim przełomom, wskazywali na całe spektrum zjawisk i tarć, które skutkowały na przykład wydarzeniami marcowymi czy Sierpniem ’80. Podobnie niejednoznaczny obraz minionej epoki wyłania się z wystawy *Fotoreporterzy* w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. Złożoność materiału świetnie koresponduje z relacją Werblana i Modzelewskiego – wybrane zdjęcia mogłyby stanowić materiał ilustracyjny urozmaicający lekturę.

Fotoreporterzy to ekspozycja przygotowana przez Martę Miskowiec. Kuratorka rozwija temat podjęty rok wcześniej (mikrowystawa *Z kręgu fotoreporterów magazynu*

„*itd.*” była prezentowana w budynku przy ul. Józefińskiej pod koniec 2016 roku), czyli prezentuje nieznaną szerzej twórczość 11 fotoreporterów związanych z czasopismami studenckimi w latach 70. i 80 XX wieku: Krzysztofa Paweli, Sławka Biegańskiego, Andrzeja Batury, Macieja Osieckiego, Anny Musiałówny, Macieja Musiała, Krzysztofa Barańskiego, Włodzimierza Pniewskiego, Harry’ego Weinberga, Andrzeja Polca i Stanisława Cioka. Większość prac na wystawie należy do kolekcji muzeum, która w 2016 roku powiększyła się o pokaźną liczbę fotografii niektórych ze wspomnianych fotoreporterów, rozszerzając całkiem spory zbiór. Obecna wystawa stanowi zatem okazję do prezentacji zeszlórocznych nabytków.

Czasopismem, z którym przez pewien czas współpracowali wszyscy wymienieni fotoreporterzy, był „*itd.*” – Ilustrowany Magazyn Studencki”. Pismo wydawała Młodzieżowa Agencja Wydawnicza w Warszawie w latach 1960–1990. W poczcie redaktorów naczelnych znalazły się takie osobistości, jak na przykład Jerzy Wójcik, Aleksander Kwaśniewski czy Marek

Krzysztof Pawela, Warszawa, 1984, dzięki uprzejmości Muzeum Historii Fotografii w Krakowie



Siwiec, który jako ostatni pełnił tę funkcję. Treść publikowanego materiału skupiała się wokół polityki, kultury i życia studenckiego. Od lat 70. obszerne fotoreportaże stanowiły wyróżnik czasopisma, coraz odważniej traktując o wspianiaej i dostatniej rzeczywistości czasów Edwarda Gierka, a potem Wojciecha Jaruzelskiego. Jan Rurański, jeden z redaktorów naczelnych, wspominał w tekście zamieszczonym w katalogu wystawy, że ówczesnie fotoreportaż traktowano tak samo jak teksty – ze względu na aluzyjność i zdolność do maskowania ewidentnych stwierdzeń. Andrzej Baturó z kolei rozwijał tę myśl, wskazując, że widz był świadomy konieczności „czytania między wierszami” w obrazie zdjęcia. Baturó stwierdził wręcz, że fotoreporterzy czuli się „w takim samym stopniu artystami, jak literatami”. Świadczy to o ogromnej roli, jaką mógł spełnić dobrze przygotowany, wielowątkowy zestaw pozornie oczywistych zdjęć. Władza musiała sobie z tego zdawać sprawę, ponieważ przygotowana na rok 1981 wystawa fotoreporterów związanych z „itd.” nie doszła do skutku, a materiały przygotowane w tym celu zniknęły jak kamfora. Planowane wznowienie wystawy także spełzło na niczym.

W grupie fotoreporterów wybranych przez Miskowiec znalazło się 10 mężczyzn i tylko jedna kobieta, fotoreporterka Anna Musiałówna. Współpracuje ona obecnie z „Polityką”, a publiczność kojarzy ją choćby z wystawy *Dokumentalistki – polskie fotografii XX wieku* (Zachęta, 2008, kuratorka: Karolina Lewandowska). Musiałówna trafiła do ekipy po wypadku, po którym profesjonalnie zajęła się fotografowaniem. Dwie wstrząsające serie jej autorstwa, będące także silnym wyrazem jej światopoglądów pro-life, czyli dokumentujący zabieg aborcji *Minus jeden* oraz *Rodziny wielodzietne*, do dziś bardzo mocno oddziałują na widza, wybijając go z nastroju nostalgii i rozbawienia. Poza Musiałówną w ekipie działała przez jakiś czas także Nina Smolarz (również wymieniona w Zachęcie), lecz na krakowskiej ekspozycji nie poświęcono jej uwagi.

Pośród tematów obecnych na wystawie dominują serie dotyczące życia codziennego typowych Kowalskich w czasach PRL: poziomu ich życia, pracy, sposobu obchodzenia świąt czy odpoczynku. Stereotypowo na hasło „komunizm” w głowie pojawiają się od razu kolejki, puste półki w sklepach czy akademie „na cześć”. Materiał zaprezentowany na wystawie porusza te kwestie, ale dużo obszerniej pokazuje mniej oklepane sceny: pokaz mody w Piotrkowie

Trybunalskim, tonące w błocie targi czy śluby (na przykład fotoreportaż Krzysztofa Barańskiego i Sławka Biegańskiego *Ruda się żeni*). W pamięci zapewne zapiszą się zabawna seria Macieja Osieckiego *Jeszcze Polska... kibice polscy na meczu Polska–Anglia w Chorzowie*, ukazująca bezzębny, ale zadowolony i podchmielony naród na trybunach, czy fotografie Włodzimierza Pniewskiego z wiejskich potańcówek. Polityki i relacji z przełomowych wydarzeń pojawia się jak na lekarstwo – trochę Wałęsy, trochę Jarocina, gdzieś mignie wizyta papieska. Widzowie poszukujący drugiego Chrisa Niedenthala i piorunujących ujęć pokręcą nosem. Co jakiś czas pojawia się odrobina lub całkiem spora doza absurdu, tak znamiennego dla ówczesnej epoki (na przykład szyld z napisem: „Sprzedaż wódki w sklepie obuwniczym od godz. 15” lub paraoficjalna fotografia odpicowanej rodziny pozującej na cementowych platformach na środku osiedla). Zakamuflowanym bohaterem, obecnym na znacznej części zdjęć, jest wódka, o którą kruszono kopie pod sklepami i która wylewała się z kieliszków na każdej uroczystości. Młodzi reporterzy przynajmniej kilkakrotnie dosadnie uwiecznili powszechny w PRL problem alkoholizmu, fotografując zaniebane dzieci, bawiące się na obskurnych podwórkach czy dorosłych w stanie całkowitego zamroczenia.

Na wystawie dominuje szacunek i życzliwość fotoreporterów wobec portretowanych osób i zdarzeń. Fotografie dotyczące realiów PRL często trącą sarkazmem i szyderstwem, a wśród zestawu wybranego przez Miskowiec nie uświadczy się żadnego z tych przykrych afektów. Obiektywizm zaprawiony empatią zbliżają te zdjęcia do fotografii humanistycznej z kręgu agencji Magnum z Henrim Cartierem-Bressonem na czele. Sami fotoreporterzy przyznawali się do ogromnego wpływu albumu

Pośród tematów obecnych na wystawie *Fotoreporterzy* dominują serie dotyczące życia codziennego typowych Kowalskich w czasach PRL: poziomu ich życia, pracy, sposobu obchodzenia świąt czy odpoczynku.

z wystawy *Rodzina człowieka*, który, zaczynany, krążył między nimi i stanowił jedno z ważniejszych źródeł inspiracji. We wspomnianym już tekście Jan Rurański podsumował wrażliwość fotoreporterów „itd.” w bardzo trafnych słowach, pisząc, że chwymane przez nich obrazy nigdy nie były prześmiewcze i nie siliły się na pozorowanie sztuczności. Starały się ukazywać samo życie bez odbicia w krzywym zwierciadle.

Przed przesadną czułościowością czy zbytnią anegdotycznością wystawy broni ją kilka bardzo ostrych w wymowie serii. Wspomniana już *Minus jeden* Musiałówny, przygnębiająca seria Stanisława Cioka *Smutne wesołe miasteczko* z samych początków transformacji czy drastyczna *Rzeźnia* Krzysztofa Paweli obnażają prawdę o czasach oficjalnie niezmaczonej szczęśliwości. W przypadku tych zdjęć w sukurs przychodzi pojęcie „czarnego reportażu” ukute przez Jerzego Lewczyńskiego dla scharakteryzowania zdjęć właśnie z czasów PRL ukazujących bez owijania w bawełnę marazm epoki.

Słowa klucze, czyli fotografia humanistyczna i „czarny reportaż”, w istocie oddają dominującą na wystawie atmosferę, jednak jak każda etykieta ograniczają one pełen wydźwięk niezwykle zniuansowanego materiału. Wyłania się z niego wielowątkowy i bynajmniej nie czarno-biały obraz PRL. Wystawa w Muzeum Historii Fotografii pozwala wytropić najróżniejsze wątki splatające się w niedalekiej przeszłości, dając tym samym możliwie szeroki, a przez to wiarygodny obraz. Kto szuka zero-jedynkowej relacji, mocno się rozczaruje.

Jolanta Bobala



Photon

reżyseria: Norman Leto
Lightcraft, 107', 2017

Photon Normana Leto to kolejna pełnometrażowa, kinowa fabuła nakręcona przez artystę wizualnego. Tak jak w przypadku projektów Anki i Wilhelma Sasnałów, *Walsera* Zbigniewa Libery czy filmów Łukasza Rondudy w *Photonie* Leto dokonuje transferu z galerii i pola sztuki do obiegu ściśle filmowego.

Na tle dotychczasowych eksperymentów artystów z kinem projekt Leto jest jednak wyjątkowy. Dlaczego? Na początku już choćby z tego powodu, iż trudno powiedzieć, czy w ogóle mamy tu do czynienia z filmem fabularnym. Fabularna rama ma wyłącznie pretekstowy charakter. Ogranicza się właściwie do jednej sceny: młoda telewizyjna reporterka (Karolina Kominek) prowadzi wywiad ze słynnym naukowcem (Andrzej Chyra). Wszystko, co widzimy, to ilustracja jego odpowiedzi przybierających kształt potoczystego wykładu. Obrazują go robione przez Leto wizualizacje, filmowe zapisy z domowego archiwum reżysera oraz dokumentalne zdjęcia Michała

Marczaka, z którym Leto współpracował wcześniej przy świetnych *Wszystkich nieprzespanych nocach*.

Na początku wydaje się, że Leto zrobił kinową wersję telewizji edukacyjnej, jaką pewnie pamięta z wczesnych lat 90. Chyra objaśnia budowę kolejnych cząstek elementarnych, zasady, które rządzą ich interakcjami, a na ekranie obserwujemy ilustrujące to wizualizacje. Dyskurs filmowego naukowca odrywa się jednak szybko od pedagogiki, wkraczając w rejony wysoce spekulatywnej, naukowej fikcji.

Od mikrokosmosu cząstek elementarnych przechodzimy do zasad rządzących się powstawaniem galaktyk, od materii nieożywionej do ożywionej, od pierwotnych form życia do inteligentnych, od prehistorii wszechświata do możliwych scenariuszy jego przeszłości. Rozmach *Photonu* przypomina kosmiczne wizje z *Drzewa życia* Terrence’a Malicka. Perspektywa amerykańskiego reżysera silnie naznaczona pozostawała teologią. Obrazy losów bohaterów z XX wieku, kosmicznych przestrzeni i prehistorycznych form życia łączyły się u niego w boskim spojrzeniu. Wizja Leto obywa się bez Boga, przynajmniej w jego formie znanej z religii abrahamicznych. Ramy, w których odbywa się narracja w *Photonie*, są przy tym odległe także od materialistycznego scjentyzmu rodem z XIX wieku.

W narracji naukowca na temat hipotetycznych scenariuszy przyszłości powstałe w wyniku ziemskiej ewolucji rozumne formy życia odrywają się najpierw od biologicznej, białkowej podstawy, a następnie w ogóle od materii. Uczą się, jak dysponować energią gwiazd, ba!, całych galaktyk. Nasi odlegli potomkowie, niemający już nic wspólnego z gatunkiem ludzkim, zostają inżynierami nowych słońc i planet, stworzycielami światów. Z tęsknoty za prehistorią własnego gatunku tworzą światy przypominające Ziemię z czasów, gdy kwitła na niej ludzka cywilizacja.

Narrację tę ilustrują kręcone współcześnie zdjęcia, co nadaje całości niesamowitego, niepokojącego wymiaru. Współczesna nauka bardzo poważnie rozważa przecież hipotezy, że wszechświat, odbierany naszymi zmysłami jako rzeczywisty, może być czymś w rodzaju hologramu albo komputerowej symulacji. Równie dobrze mogłby być więc czymś w rodzaju historycznej rekonstrukcji, stworzonej dla rozrywki nieskończenie bardziej od nas rozwiniętych istot, które miliony lat temu wyewoluowały z podobnych do ludzkich organizmów.

Narracja Chyry daje się wpisać w dobrze znany w fantastyce naukowej topos „ludzie jak bogowie”. W *Photonie* ludzie zupełnie dosłownie ewoluują w byty, które z naszej perspektywy mają boskie cechy. Tej narracji nie wspierają przy tym u Leto ani

Photon, kadzr z filmu, 2017, reż. Norman Leto



fabularna struktura, ani wizyjne, przepełnione poetycką symboliką obrazy. Przedstawia ją narrator, posługujący się pozornie suchym, obiektywnym, naukowym językiem.

Jednak gdy wsłuchamy się uważnie w to, co mówi, gdy przyjrzymy się wnikliwie jego relacjom z dziennikarką, łatwo zauważymy, że jego język nie jest wcale

nieistnienia Boga, ale na dopuszczeniu myśli, że jego powstanie jest w przyszłości możliwe – co nie byłoby bardziej radykalnym przełomem w dziejach wszechświata niż wykształcenie się materii organicznej z nieożywionej czy świadomych form życia z bakterii i ameb.

Stawką realizmu spekulatywnego jest odwrót od ruchu, którego w zachodniej

i symbolami, tymi samymi, do których odwołują się religia, (pop)kultura, poetyckie wizje.

Prawdziwy posthumanizm nie jest możliwy, dopóki pozostajemy ludźmi. Grany przez Chyrę Narrator nie jest się w stanie oderwać od ziemi i ciała, od form myślenia wyznaczanych przez te dwie podstawy jego egzystencji. A przy tym jego spekulacyjną

W *Photonie* ludzie zupełnie dosłownie ewoluują w byty, które z naszej perspektywy mają boskie cechy. Tej narracji nie wspierają przy tym u Leto ani fabularna struktura, ani wizyjne, przepełnione poetycką symboliką obrazy. Przedstawia ją narrator, posługujący się pozornie suchym, obiektywnym, naukowym językiem.

taki suchy, a podparta naukowym autorytetem narracja nie musi być wiarygodna. Obiektywną, naukową metodę wykrzywia bowiem cały świadomy i nieświadomy aparat psychiczny podmiotu, przemawiającego naukowym dyskursem. Ten znaczy zawsze więcej niż to, co wyraża w sposób oczywisty, wpisana weń wola prawdy niesie ze sobą zupełnie inne pragnienia.

To samo pęknięcie między naukowym opisem rzeczywistości a emocjami kształtującymi psychiczną dynamikę posługującego się nim podmiotu pojawiało się w twórczości Leto już wcześniej, w postaci Romana – głównego bohatera i narratora powieści *Sailor*. Pytanie o to, na ile cała psychiczna, biologiczna i społeczna złożoność ludzkiego życia daje się opisać za pomocą naukowych modeli, unosi się także nad innym projektem artysty: rzeźbami „brył życiorysów”, powstałych w wyniku wizualizacji danych na temat biografii konkretnych ludzi (im bardziej pozbawione zdarzeń życie, tym bardziej jednorodna bryła).

Zawarta w *Photonie* wizja boskiego bytu, będącego nie początkiem, ale efektem ewolucji wszechświata, zbliża film do rejonów, jakie w swojej refleksji podejmuje nurt współczesnej filozofii nazywany realizmem spekulatywnym. Jego przedstawiciel, Quentin Meillassoux, twierdzi, iż prawdziwy ateizm nie polega na świadomości

filozofii dokonał Immanuel Kant, odwrócenie uwagi filozoficznej refleksji od podmiotu, na rzecz – najogólniej to ujmując – świata. Leto w pierwszym kroku swojego projektu robi to samo. Przez zastosowanie naukowego języka odrywa się od ziemi i ludzkich problemów. O ile większość sięgających po medium filmowe twórców z pola sztuk wizualnych w kinie odnajdywało pewne „humanistyczne” kategorie, które w dużej mierze zarzuciła sztuka współczesna (bohater, emocje, proces identyfikacji), to Leto, jak się wydaje, przychodzi do kina po to, by je „zdehumanizować”. Jego interwencja ma szczególnie interesujący charakter na tle polskiego kina, które ciągle przywiązane jest do tego, że film ma być „uniwersalną historią o człowieku”, a poruszanie w nim jakichkolwiek ponadjednostkowych, ogólnych, a broń Boże abstrakcyjnych problemów to herezja wprost prowadząca do artystycznej klęski.

Photon pokazuje, że można nakręcić radykalnie „abstrakcyjny”, bardzo intelektualny film, który jest w stanie „nawiązać kontakt” z kinową publicznością. Jednak „antyhumanizm” filmu Leto przestaje być oczywisty, gdy przyjrzymy się mu wystarczająco uważnie. Pozornie abstrakcyjna, posthumanistyczna narracja o świecie po zagładzie naszego słońca ciągle przepełniona jest bardzo ludzkimi pragnieniami

gorączkę ożywia nigdy nieopuszczające ludzkości pragnienie, by przekroczyć te granice. Leto więc nie tyle „dehumanizuje” polskie kino, co pokazuje, że humanizm można rozumieć znacznie szerzej niż utrzymane w kluczu psychologicznego realizmu o „konkretnym człowieku” i jego codziennych, drobnych troskach. Jak w szczegółach różnie nie sprawdzały się jego filmowa propozycja, jest ona w polu polskiego kina artystycznego zdarzeniem nad wyraz oryginalnym, pożądanym i pożytecznym.

Jakub Majmurek



298 111

Muzeum Śląskie, OFF Festival, Katowice

3-6 sierpnia 2017

kurator: Sebastian Cichocki

W Katowicach 4 sierpnia otwarto wystawę *298 111* towarzyszącą tegorocznej edycji OFF Festivalu. Jej organizatorem jest tamtejsze Muzeum Śląskie. Jednak określenie „wystawa”, jak i „otwarcie” w tym przypadku są dość problematyczne. Podobnie jak wskazanie miejsca, czasu trwania, a nawet tytułu tej ekspozycji.

Sebastian Cichocki, kurator *298 111*, nawiązał do *Numbers Shows* [Liczone wystawy] przygotowywanych przed laty przez amerykańską teoretyczkę sztuki, kuratorkę i aktywistkę polityczną Lucy R. Lippard. Pierwsza – *557 087* – miała miejsce w 1969 roku w Seattle. Kolejne, organizowane do 1974 roku, odbyły się między innymi w Vancouver (*955 000*) i Buenos Aires (*2 972 453*). Tytuł każdej z wystaw odwoływał się do liczby mieszkańców miejscowości, w której ją pokazywano. Podobnie jest w przypadku Katowic – tytuł ekspozycji to liczba zamieszkujących to miasto w chwili jej przygotowywania. I wraz z trwaniem wystawy powinna się zmieniać.

298 111 towarzyszyła OFF Festivalowi i formalnie trwała trzy dni, ale nie kończyła się wraz z ostatnim koncertem. W ogóle nie ma czasu zakończenia. Podobnie jest z miejscem. Wystawa znalazła się nie tylko na terenie festiwalu i w jego najbliższych okolicach, ale na terenie całego miasta. Więcej, poszczególne prace mogą „migrować”, być zabierane i eksponowane w każdym dowolnym miejscu. Wystawiane są bowiem plakaty autorstwa 37 artystek, artystów i kolektywów (niektórzy zrobili więcej niż jeden wzór). Każdy z tych projektów został powielony w nakładzie 200 sztuk. Kilka tysięcy plakatów rozdano do rozwieszenia w bardzo różnych miejscach, od galerii, przez kawiarnie i sklepy, po prywatne mieszkania, warsztaty, przystanki autobusowe, płoty i parkany. Miasto stało się wielką ekspozycyjną witryną.

„Zmieniający się tytuł ma odpowiadać specyfice wystawy i całego programu, którego jest częścią. Chcemy na żywo reagować na to, co dzieje się w obszarze sztuki i we wszystkich dziedzinach, które mają na nią wpływ, ze światową polityką włącznie”, podkreśla Sebastian Cichocki w rozmowie

z „Gazeta Wyborczą”. *298 111* to też rodzaj testu, próby. Ostentacyjnie zrywa też z ideą ekspozycji sztuki w przestrzeni specjalnie przeznaczonej – przynajmniej czasowo – dla niej. Co prawda na terenie festiwalu oraz w siedzibie Muzeum Śląskiego można było zobaczyć wszystkie prace, ale w większości przypadków widz ma do czynienia z pojedynczymi plakatami. Do tego pozbawionymi podstawowych informacji o autorze i tytule (tylko niektóre są sygnowane), a nawet o tym, że są one częścią jakiegoś większego projektu. Można je uznać za reklamy komercyjne, za akcję polityczną, za formę aktywności społecznej lub artystycznej. Nie ma również jakiegoś wspólnego łącznika, hasła, tematu ani jednej stylistycznej formuły łączącej wszystkie te plakaty, poza ich formatem, oraz czasem, kiedy zostały upublicznione. Informacje o poszczególnych pracach i ich autorach są jedynie – stopniowo – zamieszczane na profilu wystawy utworzonym na Facebooku.

Do udziału w wystawie Sebastian Cichocki zaprosił twórców reprezentujących odmienne pokolenia, postawy, tradycje. Nie wszyscy mieszczą się w kategorii „artysta”, chociaż dzisiaj to określenie coraz bardziej traci na znaczeniu. Powstały też bardzo różne prace. Część z nich jest jawnie polityczna, wprost, jednoznacznie mówi o aktualnych kwestiach. Niektóre – jak autorstwa kolektywu Unite Against Dividers z hasłem „Potatoes Are Immigrants” i przedstawieniem ziemniaka – mają oddziaływać celną, oszczędną formą. Inne sięgają po bardziej skomplikowany, także tekstowo, przekaz. Turecka artystka Banu Cennetoğlu w ogóle zrezygnowała z tworzenia pracy. Swoją przestrzeń „odała” Krytyce Politycznej, która na plakacie umieściła cytata z Jacka Kuronia: „Program zwrócony przeciw ludziom innych narodowości ze względu na jego narodowość jest antyludzki, a więc głęboko niemoralny i to wystarczy, aby go zdyskwalifikować bez względu na jego polityczne zalety”, odnosząc się do wykorzystywania, także w Polsce, lęków wobec innych do bieżących, politycznych celów.

Z kolei kolektyw Center for Tactical Magic stworzył swoistą pracę-pułapkę. Ich plakat w swej dość odstręczającej stylistyce przypomina oficjalne, chociaż wykonywane chałupniczo, ogłoszenia rozmaitych polskich urzędów. Kolektyw, podszywając się pod polskie Ministerstwo Sprawiedliwości, prosi mieszkańców o informowanie o... zjawiskach paranormalnych. „Czy w ostatnim czasie zauważyłeś w swoim sąsiedztwie wzmożoną aktywność duchów?”, pada pytanie. Na plakacie znalazło się też ostrzeżenie: „Mimo że władza i policja milczą na ten temat, badania pokazują, że spotkania z duchami są częstsze w czasie społecznych napięć, zagrożeń dla środowiska naturalnego, kryzysu ekonomicznego, rasizmu i kłopotów rządowych”.

Inne bliskie są plakatом reklamowym. Projekt Agnieszki Polskiej przypomina afisze powstające w latach 70. ubiegłego wieku. Widzimy jedynie kieliszek wypełniony płynem w tęczowych barwach. Ten obraz intryguje, wręcz uwodzi. Nie wiadomo tylko, czy jest to jakiś alkohol, egzotyczny drink czy może skażony, niebezpieczny dla pijącego napój (artystka sfotografowała wodę wymieszaną z benzyną). Z kolei praca kolektywu z Zachodniego Wybrzeża Institute For New Feeling to reklama produktu z niedalekiej – ich zdaniem – przyszłości. Elegancko sfotografowany flakon perfum promuje linię zapachową IFNF powstałą z bardzo długiej – wymienionej zresztą na plakacie – listy składników. Jest to mieszanina zapachów, między innymi cementu, spalonego kabla do komputera, napoju energetycznego, frytek czy nawilżonej prezerwatywy. Natomiast praca Karoliny Brzuzan składa udział oglądającego. Jej plakat to biała, duża kartka z wydrukowanym hasłem: „Powiedz państwu, co czujesz”. Niektóre egzemplarze od razu zostały zapisane wyznaniem, ale inne pozostały puste, jakby miejsce, w którym je zawieszono, onieśmiało przechodniów.

Jednak wiele plakatów nie zawiera żadnego politycznego czy społecznego przekazu. Uwodzą samym obrazem. Są intrygujące, zagadkowe, odmienne od tego, co zazwyczaj można zobaczyć na ulicznych afiszach. Meksykański artysta Mario García Torres zaprojektował plakat nigdy nieorganizowanej wystawy. Ayesha Sultana z Bangladeszu zaproponowała jedynie niebieską płaszczyznę. Wydaje się ona jakimś abstrakcyjnym dziełem. W rzeczywistości jest to fragment nieba nad jej tymczasową pracownią na Filipinach. Na plakacie Szwedki Anniki Eriksson czai się trochę



Susan MacWilliam, *Telepatia*, 2017, dzięki uprzejmości artystki

Polskie festiwale muzyczne są ciekawym fenomenem. Najważniejsze z nich od dawna wychodzą poza ramy samej muzyki, pragną być czymś więcej.

nadejść; jest to płynna rzeczywistość, topniejąca, krucha, a zarazem plastyczna”. „Nie każdy widzi to samo, a zetknięcie się z obrazem nie zawsze musi przypominać rozwiązywanie zagadki kryminalnej”, zaznaczają twórcy *298 III*. Ostatecznie ta wystawa-niewystawa okazuje się puzzlami, z których można układać dowolny – zawsze uprawniony – obraz.

Jednak najbardziej intrygujące w przypadku katowickiej wystawy jest odwołanie do aktywności Lucy R. Lippard. Jej *Numbers Shows* były, jak podkreśla Sabeth Buchmann, istotnym głosem „na temat znaczenia praktyk dematerializacji i dehierarchizacji sztuki”. Sama Lucy R. Lippard w rozmowie opublikowanej we „Flash Art” w 2011 roku zwraca uwagę, że sztuka konceptualna „stworzyła międzynarodowe możliwości. Wcześniej artysta musiał mieć przedstawiciela dysponującego wystarczającymi środkami na wysyłkę obiektów za granicę. To oczywiście nadal dotyczyło sztuki minimalnej, która była ważną częścią moich pierwszych dwóch pokazów. Ale sztuka konceptualna w najczystszej formie może zostać wysłana pocztą. To bardzo przyspieszyło i poszerzyło widownię, a może, co ważniejsze, czyniło to samo w komunikacji między artystami”.

Od pierwszej z *Numbers Shows* niedługo minie pół wieku. Sztuka dawno wyszła poza instytucjonalne ramy (może inaczej: zostały one bardzo rozszerzone). Mimo to warto stawiać, także dziś, pytania o aktualność określonych praktyk artystycznych czy kuratorskich. Sebastian Cichocki to robi. Pyta, co dzieje się, kiedy polityka czy, szerzej, aktywność społeczna staje się sztuką, a sztuka aktywnością społeczną? Czym dziś jest polityczność w sztuce i jak może się ona przejawiać? To kwestie istotne zwłaszcza w naszym polskim kontekście. A jednocześnie – i to jest najciekawszy wymiar *298 III* – pokazuje, że idea zaangażowania nie musi oznaczać sprowadzenia sztuki do jednego, politycznego czy też społecznego wymiaru.

298 III nie miało przekształcić miasta w przestrzeń artystyczną. To bardziej sprawdzian, w jaki sposób obiekty określane mianem sztuki będą dziś funkcjonować poza przestrzenią zwyczajowo dla nich przeznaczoną. Jak zostaną odebrane prace pozbawione waloru unikatowości, masowo powielane oraz anonimowo prezentowane. Co więcej, jak podkreśla Cichocki: „Mnie najbardziej interesuje życie po życiu tej wystawy, czyli np. wieloletnia ekspozycja jakiegoś plakatu gdzieś w sklepie

wędkarskim na Giszowcu...”. Czy to się udało (uda)? Trudno powiedzieć. Plakaty można było znaleźć między innymi w witrynie perfumerii Lulua, w kawiarni Galerii Szarej, w oknach Teatru Śląskiego i na przystanku autobusowym tuż obok OFF Festivalu. A czy trafiły na przykład do kogoś warsztatu samochodowego czy sklepu spożywczego? Nie wiem, ale też do tych miejsc nie dotarłem. To zresztą kolejny wymiar *298 III* – to osobiste obyczaje, upodobania, potrzeby, ale też przypadki tworzą nasz obraz tej wystawy.

Ważny jest też kontekst lokalny, miejsca. Organizatorem *298 III* jest Muzeum Śląskie, z jego skomplikowanymi losami, powoływane, niszczone i tworzone na nowo. Jest to instytucja stara i nowa, przechowująca bardzo różne, zaskakujące zbiory. Próbuje odnaleźć się w sytuacji Śląska przechodzącego radykalne, także kulturowe i społeczne, zmiany. Regionu coraz silniej odkrywającego swą odrębność, inność, a jednocześnie odchodzącego od górnictwa, które przez wieki znacząco określało tamtejszą tożsamość. Nowy gmach muzeum, wzniesiony na terenach dawnej kopalni „Katowice”, to swoisty palimpsest, w którym dawne i nowe elementy nakładają się na siebie. A pokazywane w nim wystawy sprawiają, że muzeum przypomina patchwork stworzony z nie zawsze do siebie przystających (a może niezbyt dobrze dobranych) elementów: są tu wybitne dzieła polskiej sztuki powstałe od końca XVIII wieku po współczesność i nieznosnie steatralizowana, czasem bardzo naiwna ekspozycja prezentująca dzieje regionu. Jest Galeria Plastyki Nieprofesjonalnej z Górnego Śląska i Centrum Scenografii Polskiej.

298 III to swoisty „trailer” do serii wystaw zaplanowanych przez to muzeum i OFF Festival w latach 2018–2020. Pierwsza z nich ma się odnosić do historii i specyfiki Katowic, ale też stawiać pytania o granice między praktyką i teorią, obiektem i działaniem, widzem i użytkownikiem. Kolejna ma dotyczyć instytucji: eksperymentów z formatem i miejscem wystawy, tekstem, architekturą. Ostatnia – w 2020 roku – publiczności: emancypacji widza, współtwórcy, użytkownika, „wyborcy”. Czy będą one okazją do przemyślenia roli Muzeum Śląskiego? To się dopiero okaże.

298 III ma jeszcze jeden wymiar, może mniej istotny z punktu widzenia instytucji sztuki. Chodzi o obecność sztuk wizualnych na imprezach gromadzących publiczność niekoniecznie bywającą

w instytucjach artystycznych. Nie chodzi jedynie o dotarcie do innego odbiorcy. Nie mniej ważne jest pytanie o status sztuki dziś. Czy jest ona w stanie komunikować się z widzem niekoniecznie do takiego dialogu przygotowanym? A nawet szerzej: w jaki sposób (i po co) sztuka ma być obecna w przestrzeni publicznej?

Polskie festiwale muzyczne są ciekawym fenomenem. Najważniejsze z nich od dawna wychodzą poza ramy samej muzyki, pragną być czymś więcej. Przystanek Woodstock chce tworzyć przestrzeń dla debaty publicznej i edukacji obywatelskiej, Open’er być miejscem spotkania różnych form aktywności twórczej. Od lat na gdańskim festiwalu są obecne: warszawski Nowy Teatr (wystawiał tam między innymi *Anioły w Ameryce* Tony’ego Kushnera w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego) i warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej. To ostatnie przygotowuje nawet specjalne ekspozycje, jak *140 uderzeń na minutę*, prezentującą związki między kulturą rave w latach 90. a sztuką współczesną w Polsce – była to jedna z najważniejszych wystaw 2016 roku (jej nową wersję zaprezentowano niedawno w Warszawie).

OFF Festival, organizowany najpierw w Mysłowicach, a od 2010 roku w Katowicach, wydaje się bardzo dobrym miejscem dla sztuk wizualnych. Uważany za jedną z najciekawszych imprez muzycznych w Europie, z założenia przedstawia twórczość wyłamującą się ze standardowych wyobrażeń i masowej produkcji promowanej przez podobnie sformatowane telewizję i rozgłośnie radiowe. Artur Rojek, twórca festiwalu, deklaruje: „Dla mnie off to wszystko, co znajduje się w opozycji do mainstreamu. Mówiąc bardzo prosto, to, co niekoniecznie podnosi słupki słuchalności w stacjach radiowych. To, co nie jest zbyt dosłowne i nie proponuje mało zaskakujących rozwiązań”.

Katowice stały się miejscem, w którym można na żywo usłyszeć nie tylko najbardziej rozpoznawalnych wykonawców tak zwanej muzyki alternatywnej, ale też twórców niezwykle oryginalnych, ale w Polsce słabo obecnych. Wystarczy wymienić tylko kilku, którzy w ostatnich latach tam się pojawili: William Basinski, Mykki Blanco, Efterklang, Anna Meredith, Lali Puna, Perfume Genius czy Chelsea Wolfe. Tam też zagrała Niwea – wspólny projekt Dawida Szczęsnego i Wojtka Bąkowskiego. Zresztą sama formuła festiwalu łączącego bardzo różne odmiany rocka, metalu, elektroniki, hip-hopu, a nawet twórczość inspirowaną

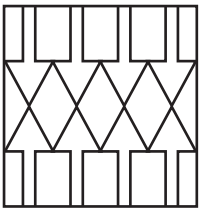
muzyką ludową przypomina polimorficzną strukturę *298 III*.

Od paru lat specjalnością OFF-u jest Kawiarnia Literacka, czyli miejsce rozmowy o literaturze czy, szerzej, o książkach (w tym roku jej program przygotowała Sylwia Chutnik). Bardziej problematyczna okazała się obecność na nim sztuk wizualnych. Przenosząc festiwal do Katowic, zrezygnowano z wystaw. Ich miejsce zajęły działania w przestrzeni publicznej. W 2010 roku na terenie OFF-u działały dwa niemieckie kolektywy: Umschichten i Baur-Niessner-Ballistic. Dwa lata później pojawił się Konrad Smoleński (w duecie z perkusistą Danielem Szwedem) ze swym BNNT, rodzajem miejskiej muzycznej partyzantki (na OFF-ie miał też premierę ich debiutancki album _ _). Jednak przygotowana w 2013 roku przez krakowski MOCAR „galeria pod gołym niebem”, czyli pokaz kilkunastu reprodukcji dzieł z muzealnej kolekcji przypadkowo zawieszonych na festiwalowych płotach, okazała się całkowitym nieporozumieniem.

Znacznie ciekawsze były jednak działania poza terenem festiwalu. W 2011 roku w samym centrum Katowic Sławomir Elsner wykonał bardzo oszczędny, utrzymany w szarościach i czerniach mural. Na wysoko zawieszonej linie idzie mały chłopiec. Poniżej stoi tłum. Jedni obserwują ten dość zaskakujący widok, inni, zajęci sobą, nie zwracają uwagi na to, co dzieje się nieopodal. W kolejnym roku na ul. 1 Maja, niemal w centrum miasta, powstał mural *Kim* autorstwa Juliana Jakuba Ziółkowskiego, obraz kalambur, w którym różne elementy składają się na zaskakujący, mocno nieoczywisty portret ni to kobiety, ni to klauna, ni to staromodnego eleganta w muszce pod szyją.

Ostatecznie przez ostatnie lata obecność sztuk plastycznych na OFF Festivalu ograniczała się do efektownego billboardu ustawionego obok głównej sceny, za każdym razem projektowanego przez wybranego artystę (od kilku edycji przez Marcina Maciejewskiego). Wystawa *298 III* jest szansą na nowe otwarcie, ciekawie rozszerza bowiem dotychczasową formułę łączącego obecność sztuki w przestrzeni festiwalu z obecnością samego OFF-u w mieście.

Piotr Kosiewski



Michał Woliński

3

Spacery

4

Taniec

5

Rower

6

Sofa

7

Drzewa, krzaki, łąki

8

Praca

9

Warszawa

10

Wiesław Juszcak,
Marek Jan Siemek,
Zbigniew Karkowski

1

Córki

2

Pływanie w morzu,
jeziorze, rzecze

WSKAZANE

100 LAT
AWANGARDY
W POLSCE

27.10.2017 – 4.02.2018

MONTAŻE.
DEBORA VOGEL I NOWA LEGENDA
MIASTA

MONTAGES.
DEBORA VOGEL AND THE NEW LEGEND
OF THE CITY

Alfred Aberdam
Sasza Blonder
Janusz M. Brzeski
Leon Chwistek
Eugène Deslaw
Otto Hahn
Jerzy Janisch
Maria Jerema
Katarzyna Kobro
Józef Koffler
William Klein
Aleksander Krzywoblocki
Fernand Léger
Leopold Lewicki
Ludwik Lille
Stanisław Osostowicz
Andrzej Pronaszko
Margit Reich-Sielska
Aleksander Riemer
Walter Ruttmann
Roman Sielski
Henryk Streng [Marek
Włodarski]
Władysław Strzemiński
Stanisław Teisseyre

Ludwik Tyrowicz
Eugeniusz Waniek
Tadeusz Wojciechowski
Mieczysław A. Wysocki
i inni | and others

ms²

ul. Ogrodowa 19, Łódź

NOTA

Wystawa odbywa się w ramach obchodów stulecia awangardy w Polsce

POD HONOROWYM PATRONATEM PREZYDENTA RZECZPOSPOLITEJ
POLSKIEJ ANDRZEJA DUDY ORAZ AUSPICJAMI:



Fot. Aga Bilka / warszawawarsaw.com



Michał Woliński

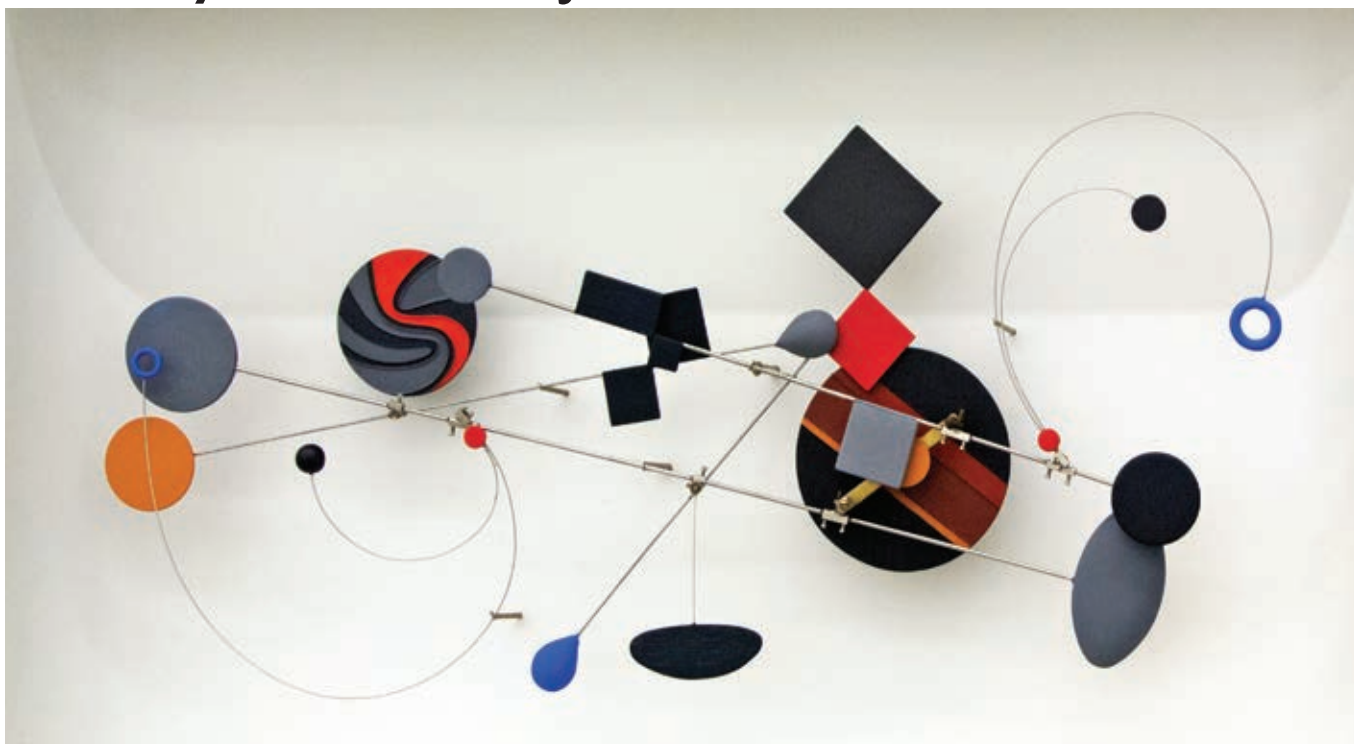
Galerzysta, kurator, krytyk i historyk sztuki. Absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Współpracował z miesięcznikiem „Fluid”. Twórca magazynu „Piktogram” oraz galerii o tej samej nazwie. Inicjator targów Not Fair, których druga międzynarodowa edycja odbyła się we wrześniu tego roku w Warszawie.





Muzeum nad Wisłą
Wybrzeże Kościuszkowskie 22

Muzeum Sztuki Nowoczesnej zaprasza na wystawę „Inny Trans-Atlantyk. Sztuka kinetyczna i op-art w Europie Wschodniej i Ameryce Łacińskiej w latach 50. - 70.”



Abraham Palatnik, Obiekt kinetyczny KK 9a, 1966/2009, drewno, silnik, formica, 61 × 98 × 17 cm. Dzięki uprzejmości Nara Roesler Gallery

Palatnik twierdził, że zadaniem artysty jest porządkowanie chaosu percepcji. By sprostać temu zadaniu, sztuka musi z jednej strony korzystać z właściwych sobie narzędzi takich jak intuicja i wyobraźnia, z drugiej – ze zdobyczy nauki. W powstających od lat 60. obiektach kinetycznych widz obserwuje powolny, zsynchronizowany ruch poszczególnych segmentów rzeźby. By działać, mechanizm nie potrzebuje ani oka, ani ciała człowieka, jest bowiem w swojej powtarzającej się sekwencji działań doskonale samowystarczalny. Uwalniając maszynę i czyniąc jej pracę dziełem sztuki, Palatnik mimowolnie odwołuje się do narracji tworzonych ówczesnie na rubieżach nauki przez literaturę fantastyczno-naukową.

Abraham Palatnik (ur. 1928) – brazylijski artysta i wynalazca. Pochodził z rodziny rosyjskich Żydów, którzy w 1919 roku przybyli do brazylijskiego miasta Natal, gdzie wywarli znaczący wpływ na rozwój aglomeracji, otwierając fabryki mebli, wyrobów ceramicznych i edukując miejscową ludność. Obok praktyki artystycznej, Palatnik przez całe życie wspierał rodzinne przedsiębiorstwo, a także pracował nad wieloma wynalazkami (zaprojektował m.in. przyrząd do otwierania kokosa i narzędzia usprawniające pozyskiwanie mączki rybnej).

artmuseum.pl

transatlantic.artmuseum.pl

Działalność Muzeum
i wybrane projekty finansuje

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Siedzibę Muzeum oraz
wybrane projekty finansuje
m. st. Warszawa



Współorganizatorzy
wystawy

GARAGE **Sesc**

Partnerzy wystawy



Mecenas Muzeum
i kolekcji



Partner strategiczny
Muzeum



Partner Muzeum nad Wisłą



Partner Muzeum



Partner prawny Muzeum



Partnerzy medialni Muzeum

