

Sztuka w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej

S Z U M

„Szum” nr 20
25,00 PLN (w tym 5% VAT)
wiosna-lato 2018
ISSN 2300-3391



Marian
Bogusz

Desa

Joanna
Kiliszek

Ryszard
Grzyb

Queer

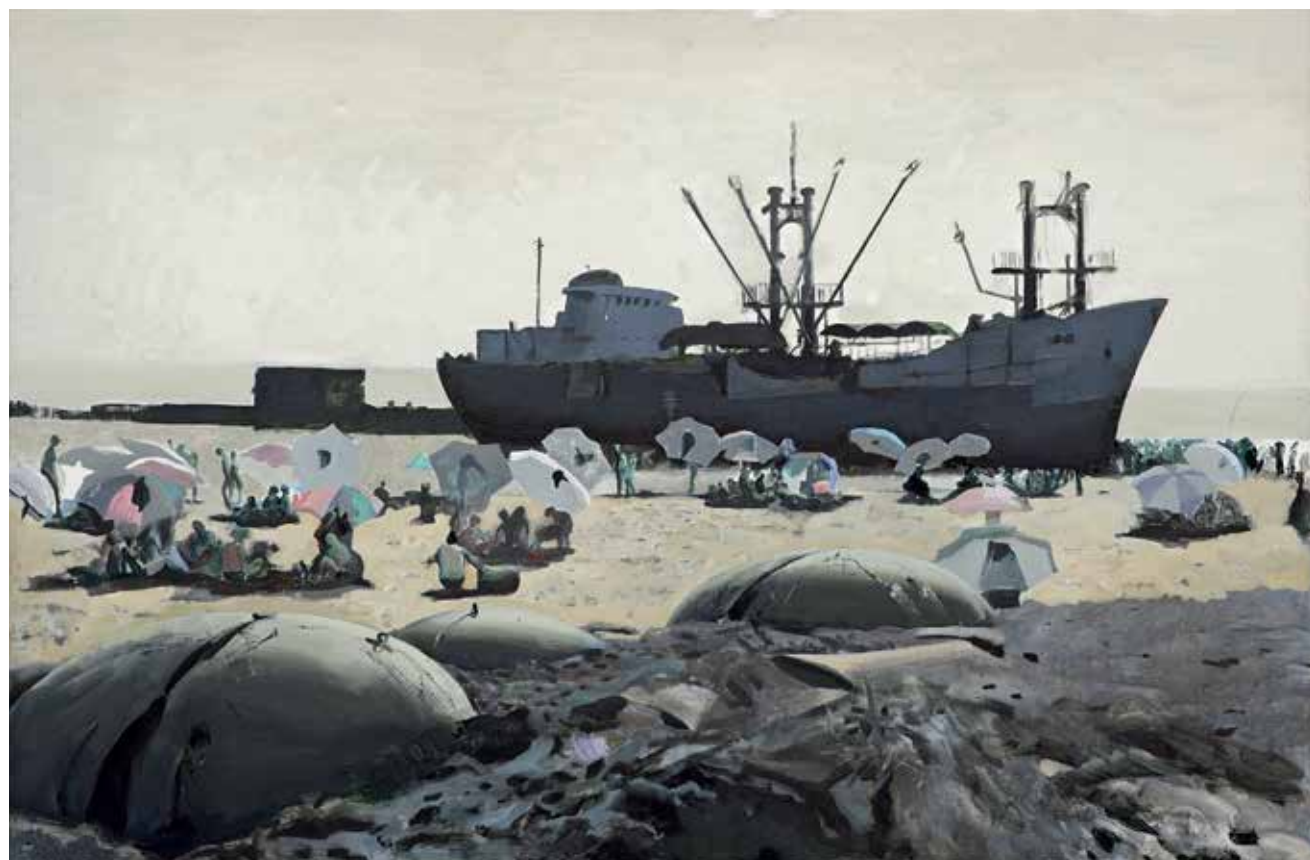


MUZEUM
sztuki
nowoczesnej
w warszawie
M

EDI HILA

2 MARCA –
6 MAJA 2018

MALARZ
TRANSFORMACJI



W podrym słońcu, 2005, z serii „Paradoxy”, olej, płótno, 82 x 101,5 cm, Kolekcja Briana McCarthy'ego / Daniela Sagera

WSTĘP 1 ZŁ
ARTMUSEUM.PL

MUZEUM NAD WISŁĄ
WYBRZEŻE KOŚCIUSZKOWSKIE 22

Dzielnica Muzeum / Wybrane projekty
finansuje / The Museum is funded by the
Ministry of Culture and National Heritage

Siedziba Muzeum oraz wybrane projekty finansuje
m.st. Warszawa / The premises and selected projects
are funded by the City of Warsaw

Partner wystawy /
Partner of the Exhibition
Kontakt, Art Collection
Briana McCarthy'ego / Daniela Sagera



Mecenas Muzeum / Kolekcja /
Patron of the Museum and the
collection

Partner Strategicznego Muzeum /
Strategic Partner of the Museum



Partner Muzeum /
Patron of the Museum and the
collection



Partner Muzeum /
Partner of the Museum



Partner projektu
Muzeum / Legal advisor



Partnerzy medialni / Media partners



WEJDŹ W OBIĘG I POSZERZ POLE SZTUKI

17. edycja konkursu
Artystyczna Podróż Hestii

Zgłoszenia do **25 marca 2018!**
artystycznapodrozhestii.pl/konkurs
#konkursaph



MEDIA I KRYTYKA ARTYSTYCZNA



WARSZAW GALLERY WEEKEND



FUNDACJA ARTYSTYCZNA PODRÓŻ HESTII

ASP I WYDZIAŁY ARTYSTYCZNE



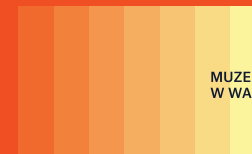
ODBIORCY



RU, UNIWERSYTET W WALENCJI /
BECA DKV



MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ
W WARSZAWIE



INSTITUCJE



Organizator:



Mecenas:





Plusy i minusy

— O elektrowni białostockiej

— 23.03 - 02.05.2018

— Galeria Arsenał elektrownia
ul. Elektryczna 13
Białystok

— artyści:

Bas Jan Ader, Witosław Czerwonka / Kuba Dąbrowski /
Maurycy Gomulicki / Małgorzata Gurowska /
Mirosław Filonik / Vadim Fishkin / Igor Krenz /
Robert Kuśmirowski / Kobas Laksa / Marcin Maciejowski /
Antoni Mikołajczyk / Deimantas Narkevičius /
Wojciech Puś / Karol Radziszewski / Wojciech Zamecznik /
kolektyw artystyczny Xolor /

— kuratorki:

Agata Chinowska / Magdalena Godlewska-Siwerska /

G A L E R I A



SZ U M

O.pl

wyborcza

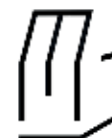
wyborcza.pl

TVP 3

Białystok

Białystok ONLINE

www.BialystokOnline.pl



MUSEUM JERKE

JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

Muzeum Jerke

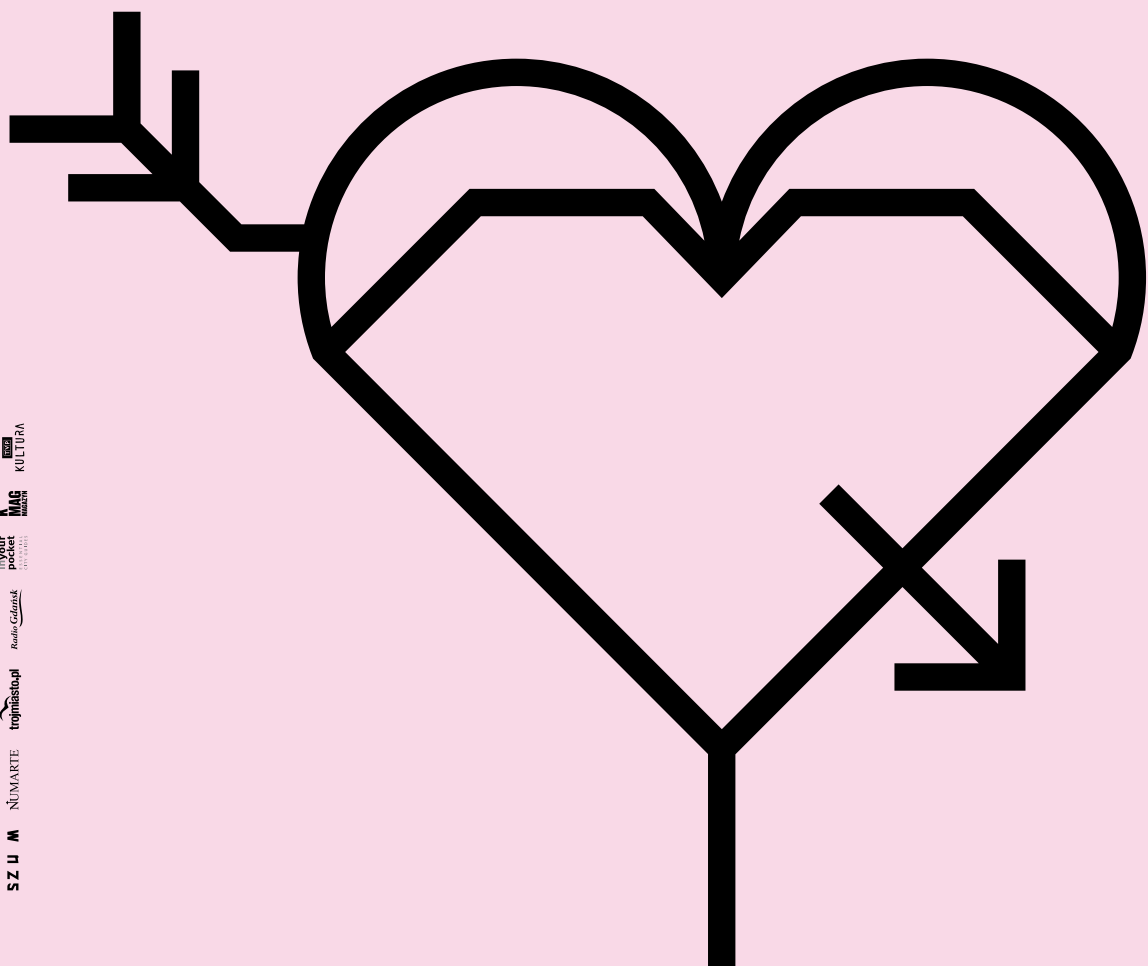
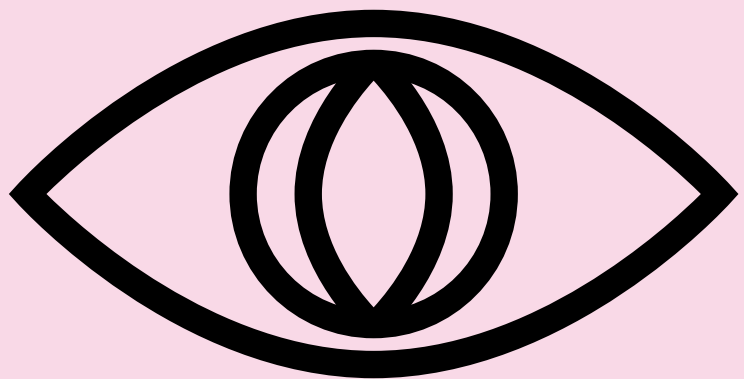
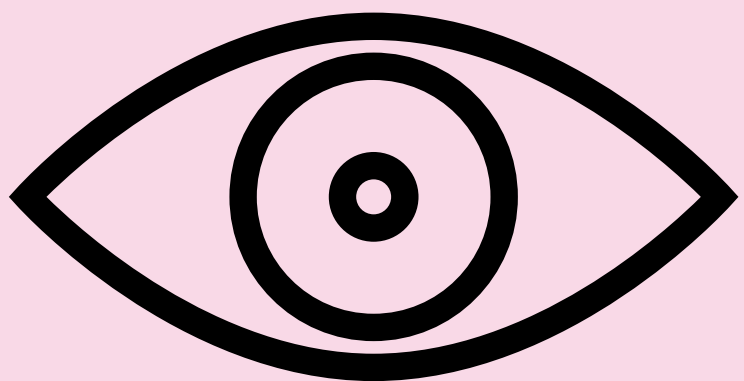
**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**



16.03–29.04

KIJEWSKI/
KOCUR

ggm.gda.pl



ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19

GOD'S CHILDREN, GOD'S POEMS

JIMMIE DURHAM

2.03. – 13.05.2018

BOŻE DZIECI, POEMATY



Jimie Durham, Łoś / Elk, 2017
Sammlung Migros Museum
für Gegenwartskunst
photo:
Stefan Altenburger Photography,
Zürich
© the artist

WYSTAWA ZREALIZOWANA
W RAMACH PARTNERSTWA
Z MIGROS MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST
W ZÜRICHU

THE EXHIBITION WAS REALIZED
IN PARTNERSHIP WITH THE MIGROS MUSEUM
FÜR GEGENWARTSKUNST,
ZÜRICH

ms
Muzeum Sztuki

Instytucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego

Łódźka

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

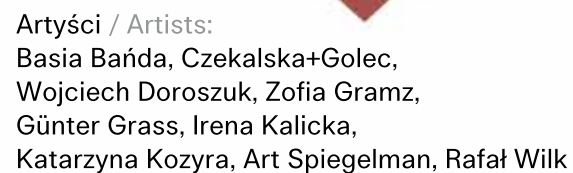
Współprowadzona
przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

MIGROS MUSEUM
für Gegenwartskunst

Partner

opus/film

Günter Grass / Basia Banda



Gdańska Galeria Güntera Grassa / Szeroka 37
Günter Grass Gallery in Gdańsk ggm.gda.pl



GDANSK
miasto wolności

4G

Radio Gdańsk



GAME CHANGERS

APRIL 30 — JULY 27

GRAND OPENING
April 30 – Olympic Stadium Munich

Aleksandra Wasilkowska
Alexandra Pirici & Jonas Lund
Alexander Kluge
Anders Eiebakke
Ari Benjamin Meyers
Cana Bilir-Meir
Dan Perjovschi
Flaka Haliti & Markus Miessen
Franz Wanner
Olaf Nicolai
Mariam Ghani
Massimo Furlan
Michaela Melián
Lawrence Abu Hamdan
Leon Eixenberger
Rudolf Herz & Julia Wahren
The 9th Futurological Congress

Curated by Joanna Warsza



LAWRENCE
ABU HAMDAN

Radio Wolna Europa
6–8 Lipca 2018 Monachium

This project is funded by
 City of Munich
**Department of
 Arts and Culture**

Facebook: Public Art Munich 2018 Instagram: #publicartmunich www.PAM2018.de

Od redakcji

TEKST: Jakub Banasiak, Karolina Plinta, Piotr Policht

Po co w 2018 roku zajmować się queerem? Jeśli przyjrzyć się instytucjonalnym projektom poświęconym temu tematowi powstałym w Polsce, nietrudno zauważyć, że to jeszcze prawie niezbadany teren.

W tym roku mija już osiem lat od pokazania głośnej wystawy kuratorowanej przez Pawła Leszkowicza, czyli *Ars Homo Erotica* w warszawskim Muzeum Narodowym, którego dyrektorem był wówczas Piotr Piotrowski. Klimat instytucjonalny zmieniał się przez ten czas wielokrotnie, jednak kolejna ważna queerowa wystawa powstała dopiero pod koniec ubiegłego roku. Było to *Dziedzictwo* zorganizowane w ramach festiwalu Pomada dzięki crowdfundingowej zbiórce. Jaka jest jednak geneza polskiego queeru? Jak przepisać historię polskiej sztuki polskiej przez jego pryzmat? Przyczynek do odpowiedzi na to pytanie stanowi najważniejszy tekst tego numeru, w którym Aleksander Kmak i Piotr Policht przyglądają się narodzinom queerowego dyskursu i jego niejednoznacznej pozycji w instytucjonalnym mainstreamie. Temat numeru uzupełnia tekst Wojciecha Szymańskiego, jednego z kuratorów *Dziedzictwa*, poświęcony inicjatywie drugiego z twórców tej wystawy, Karola Radziszewskiego: *Queer Archives Institute*. Inne spojrzenie na queer proponuje z kolei Adam Mazur w dziale „Blok”, omawiając dwa projekty Siergieja Bratkowa i Tomislava Gotovaca – artystów badających i kwestionujących konwencje fotografii erotycznej. W dziale „Wskazane” głos oddaliśmy natomiast Ryszardowi Kisielowi, twórcy jednego z pierwszych w Polsce queerowych magazynów, wydawanego początkowo w podziemiu „Filo”.

W tym numerze „Szumu” przyglądamy się także historii najważniejszych instytucji i projektów artystycznych drugiej połowy XX stulecia. Igor Bloch wnikliwie rekonstruuje historię założonej w latach 50. Desy, która przez długie dekady dyktowała warunki na polskim rynku sztuki i kształtowała go. Z kolei Joanna Kiliszek

w obszernej rozmowie z Adamem Mazurem opowiada o swojej pracy w Instytutach Polskich w Berlinie i Lipsku, studenckiej galerii Wieża, a przede wszystkim w stołecznej Dziekance. Adam Przywara w dziale „Teoretycznie” przygląda się dorobkowi Mariana Bogusza, zapomnianego szerszemu odbiorcy za sprawą przekrojowej wystawy w Zachęcie. To oczywiście nie wszystkie omówienia istotnych wydarzeń minionego kwartału w sztuce – w dziale „Recenzje” znajdziecie krytyczne analizy wystaw z całej Polski i nie tylko: recenzujemy dla was pokazy od Szczecina do Białegostoku, śledzimy, co się dzieje na Śląsku, zaglądamy do czeskich sąsiadów, nie zabrakło nas w Kijowie. Czyli – jak zwykle – oddajemy w Wasze ręce zestaw *the best of* w sztuce Polski i okolic w kompaktowej formie. Inspirującej lektury!





Katarzyna Kobro, Akt 3, 1925, Starmach Gallery, fot. Agnieszka Zgirska

Katarzyna Kobro. Medytacje Fibonacciego + sztruksowy zajęc

(wystawa kontekstowa)

27.04–15.08.2018

Państwowa Galeria Sztuki,
Plac Zdrojowy 2
81-720 Sopot

Artyści:

KRZYSZTOF BEDNARSKI/ JAN BERYDZAK/
GERHARD BLUM-KWIATKOWSKI/ HANNA BRZUSZKIEWICZ/
TATIANA CZEKAŁSKA+LESZEK GOLEC/ WANDA CZEŁKOWSKA /
WITOSŁAW CZERWONKA/ EMILIA GRUBBA/ MARIA JAREMA/
SYLWIA JAKUBOWSKA/ ANNA JARNUSZKIEWICZ/ KRYSZTIAN
JARNUSZKIEWICZ/ KATARZYNA KOBRO/EDWARD KRASIŃSKI/
SŁAWOMIR LIPNICKI+ ANNA ZELMAŃSKA LIPNICKA /
NITA OBORSKA-ORACZ / ANDRZEJ PARUZEL/ ROMAN PNIEWSKI/
KATARZYNA PODPORA/ JÓZEF ROBAKOWSKI +
JANUSZ ZAGRODZKI / HENRYK STRĄŻEWSKI/ MACIEJ
SZAŃKOWSKI/ WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI /
HENRYK WICIŃSKI/ ANDRZEJ WOJCIECHOWSKI/
AGNIESZKA ZGIRSKA + IWONA TEODORCZUK-MOŹDŻYŃSKA/
AGATA ZIELIŃSKA-GŁOWACKA



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 Sopot, Plac Zdrojowy 2, tel.: (+48) 581 551 06 21, fax: 551 52 62, NIP 585-122-40-52, REGON 000277167

Dyrektor Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie zaprasza na otwarcie wystaw:

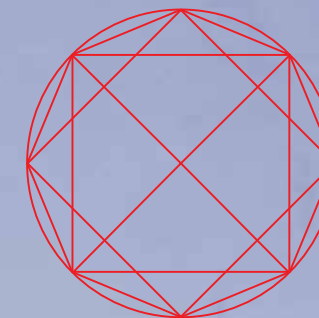
Geometrica de physiologiam pictura

malarstwo / obiekty / wideo

Krzysztof Gliszczyński

23.02–25.03.2018

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
Plac Zdrojowy 2 / 81-720 Sopot



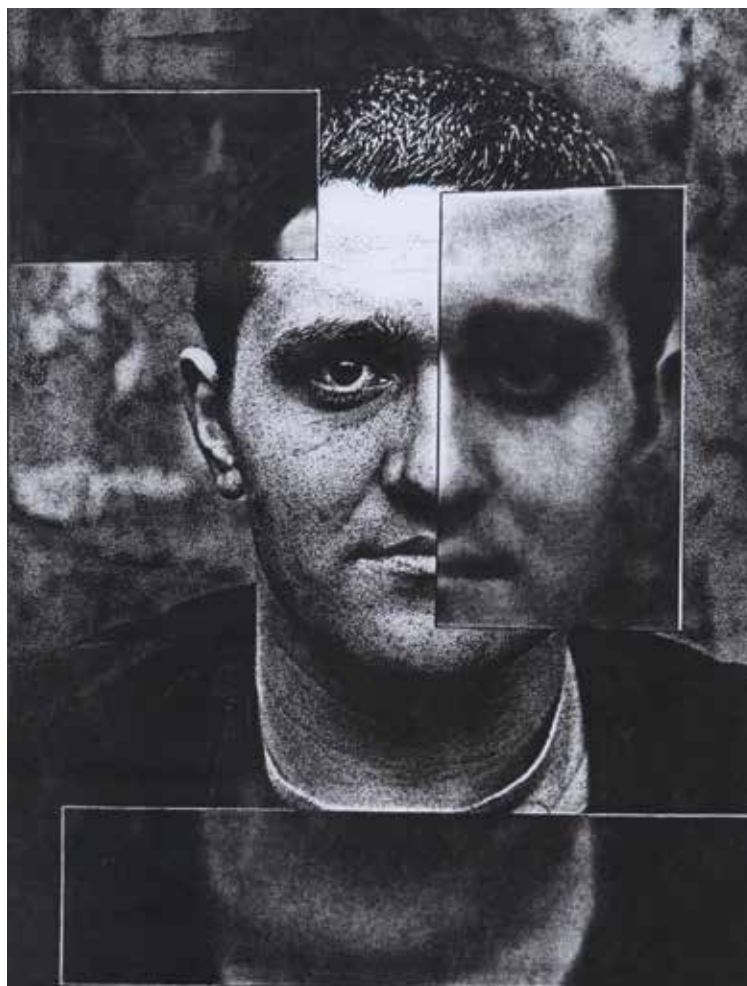
...Visible et mobile, mon corps
il est pris dans le tissu du
Mais puisqu'il se meut,
elles sont une annexe ou un prolonge
elles font partie de sa définition p
Ces renversements, ces antinomies sont
au milieu des choses, là où un visible
choses, là où persiste, comme l'eau

Józef Robakowski. Baczność! Wysokie napięcie!

11.05–24.06.2018

Państwowa Galeria Sztuki,
Plac Zdrojowy 2
81-720 Sopot

Robakowski, J., 4 pola ostrości, 1969, 60 x 44,5 cm



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 Sopot, Plac Zdrojowy 2, tel.: (+48) 581 551 06 21, fax: 551 52 62, NIP 585-122-40-52, REGON 000277167

JULITA WÓJCİK

NIEDZIELNE
POPOŁUDNIE

A SUNDAY AFTERNOON

02.03–22.04.2018

rys. Julita Wójcik, 2018

Organizatorzy

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 Sopot, Plac Zdrojowy 2, tel.: (+48) 581 551 06 21, fax: 551 52 62, NIP 585-122-40-52, REGON 000277167



Patroni Medialni

SZUM

Radio Gdańsk

inyour
pocket

trojmiasto.pl

! Pomorskie

prestiz



OKŁADKA:
Krzysztof Jung, archiwum prywatne, *Jungówka*, lata 80.,
dzięki uprzejmości Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

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 współ

KOREKTA:
Paulina Bieniek

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Tania Arcimovič, Dorian Batycka, Waldemar Baraniewski, Anežka Bartlová, Barnabás Bencsik, Łukasz Białkowski, Wiktoria Biezuńska, Jolanta Bobala, Maksymilian Bochenek, Igor Bloch, Tyrnek 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, Wiktoria Koziol, Anna Krawczyk, Zofia Krawiec, Yulia Krivich, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Tomasz Łysak, Jakub Majmurek, Szymon Maliborski, Santa Mićule, Mateusz Mondalski, Łukasz Musielak, Luiza Nader, Agnė Narušytė, Martyna Nowicka, Dagmara Ochendowska, Ewa Opalka, Janek Owczarek, Lidia Pańków, Klára Peloušková, Paweł Polit, Arkadiusz Póltorak, Adam Przywara, Agata Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Joanna Ruszczyk, Piotr Rypson, Marta Skłodowska, Piotr Ślódkowski, Daria Skok, Magdalena Starska, Stach Szablowski, Wojciech Szymański, Magdalena Uljma, Maja Wolniewska, Łukasz Zaremba, Artur Zmijewski, Rafał Zwirek

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

70

Wojciech Szymański – krytyk i historyk sztuki, niezależny kurator, adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki i Kultury Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, członek Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Autor książki *Post-minimalizm i sztuka po nowoczesności*. *Eva Hesse – Felix Gonzalez-Torres – Roni Horn – Derek Jarman* (Korporacja Ha!art, 2015). Obecnie pracuje nad książką poświęconą sztuce i (nie)pamięci Wielkiej Wojny w Polsce pod tytułem *Chłopcy malowani. Fragmenty dyskursu wojennego*. Członek polsko-niemiecko-brytyjsko-hiszpańskiego projektu badawczego „CruSev: Cruising the Seventies: Unearthing Pre-HIV/AIDS Queer Sexual Cultures”, w którym wraz z Karolem Radziszewskim przygotowuje cykl wystaw i publikacji poświęconych polskim fenomenom queerowym przed 1989 rokiem.

87

Larisa Crunțeanu – artystka; studiowała fotografię i obraz ruchomy w Narodowym Uniwersytecie Artystycznym w Bukareszcie, obecnie doktorantka tej uczelni. Jej praktyka artystyczna sytuuje się na styku wideo i performansu, naukowego badania i spekulacji. Działania Crunțeanu często budują kontekst do powstania nowych inicjatyw i organizacji. W latach 2012–2016, razem z Xandrą Popescu, prowadziła w Bukareszcie przestrzeń projektową Atelier 35. Żyje i pracuje w Bukareszcie i Warszawie.

32

Aleksander Kmak – filmoznawca, krytyk sztuki i doktorant w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Regularnie pisze o sztuce współczesnej, publikuje także eseje z zakresu teorii filmu i studiów nad kulturą wizualną. W IKP prowadzi autorskie zajęcia poświęcone ekstremalnym obrazom cielesności. Stale współpracuje z „Szumem” – niemal od początku jego powstania.

STYRMIR ÖRN GUÐMUNDSSON



Absolutnie wdychać, 2017–2018

S Z U M

NR 20

wiosna–lato 2018

9

OD REDAKCJI
Jakub Banasiak, Karolina Plinta,
Piotr Policht

30

STRONA ARTYSTY
Weronika Gęsicka, *Bez tytułu #56*,
z cyklu „Ślady”
Mikołaj Sobczak, *Drag Queens Eating
a Nazi (Powstanie Warszawskie 1944)*

32

TEMAT NUMERU
Duma i uprzedzenie
tekst: Aleksander Kmak, Piotr Policht

52

INTERPRETACJE
*W darze dla antyrewolucyjnej
burżuazji. Historia Przedsiębiorstwa
Państwowego Desa*
tekst: Igor Bloch

62

BLOK
Sexy Lady, Foxy Mister
tekst: Adam Mazur

70

OBIEKT KULTURY
*Anioł historii. Queer Archives Institute,
pedalskie przeszłości i queerowa
przyszłość*
tekst: Wojciech Szymański

86

STRONA ARTYSTY
Grzegorz Stefański
Larisa Crunțeanu, *Zombie Routine*

88

TEORETYCZNIE
Poza dogmat świadectwa
tekst: Adam Przywara

98

DO WIDZENIA
Ryszard Grzyb, *Protoekspresje
prace wczesne 1978–1980*

104

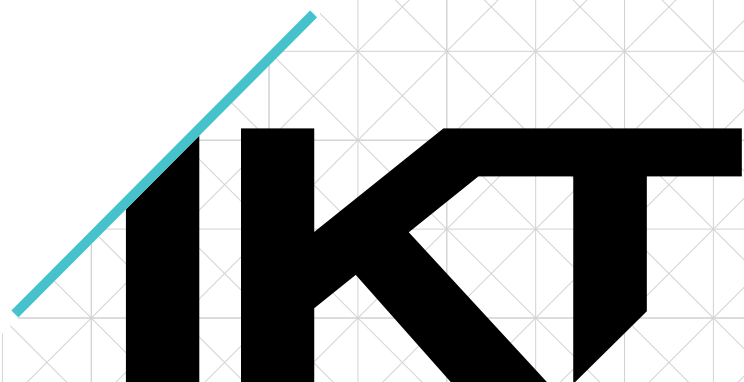
ROZMOWA
Moment bliskości
Z Joanną Kiliszek
rozmawia Adam Mazur
fotografie: Yulia Krivich

126

RECENZJE

176

WSKAZANE
Ryszard Kisiel



MIĘDZYNARODOWY KONGRES KURATORÓW SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ IKT

GDAŃSK-SOPOT-GDYNIA

10.05
-13.05
2018

Międzynarodowy Kongres Kuratorów Sztuki Współczesnej IKT organizowany jest każdego roku w innym kraju. Jego głównym inicjatorem jest Międzynarodowe Stowarzyszenie Kuratorów Sztuki Współczesnej IKT zrzeszające ponad 500 kuratorów i kuratorek sztuki z całego świata. Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŻNIA jest współorganizatorem kongresu w Trójmieście.



LAT
CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ŁAŻNIA

KONGRES ODBYWA SIĘ W RAMACH
20-LECIA CENTRUM SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ ŁAŻNIA

OFICJALNY PROGRAM 20-LECIA:

09.03-27.05.2018 / ŁAŻNIA 1
WYSTAWA DOMINIKA LEJMANA - OPATRZENIE. HEALING LOOP

10.05-5.08.2018 / ŁAŻNIA 2
WYSTAWA KATARZYNY JÓZEFOWICZ

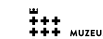
15.06.2018 / ŁAŻNIA 1
„WHAT IS GILBERT&GEORGE” - SPOTKANIE Z ARTYSTAMI
(PROWADZENIE: MICHAEL BRACEWELL),
PROMOCJA KSIĄŻKI I POKAZ FILMÓW

Więcej: www.laznia.pl / www.iktsite.org

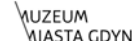


GŁÓWNI ORGANIZATORZY:

WSPÓŁORGANIZATORZY:



PARTNERZY:



Paulina Ołowska

*'Amoreski - Intelktualny
Koktajl Erotyki Kobiecej'*

Fundacja Galerii Foksal
Górskiego 1A, Warszawa
fgf.com.pl

Program wydarzeń:
(26 styczeń - 30 marzec)

'Wystawa Dynamiczna'
*rysunki Mai Berezowskiej z kolekcji
Biblioteki Narodowej w Warszawie*

2 luty, g. 19:00

'Wieczór rozkoszy i bólu'
*pokaz filmów Mari Beatty wprowadzenie
Amandy Wieczorek*

Czarna rękawiczka - 30'

Eleganckie klapsy - 30'

Panie nocy - 30'

9 luty, g. 19:00

**'Maja Berezowska. Pionierka rewolucji
seksualnej w Polsce'**
wykład Małgorzaty Czyńskiej

16 luty, g. 19:00

**'Namiętności. Rzecz o estetyce i polityce
pożądania'**
wykład Tomasa Sikory

23 luty, g. 19:00

'O seksualności i Teatrze Okrucieństwa'
*wieczór filmów Sylvere Lotringere'a
ze wstępem Ewy Tatar*

Wściekłe kobiety - 28' (Sylvere Lotringer)

Jak sfilmować zbrodnię - 30'
(Chris Kraus, Sylvere Lotringer)

Delikatne, nie dotykać - 30'
(Sylvere Lotringer, Michael Oblowicz)

Układ - 16' (Kathryn Bigelow)

Człowiek który zniknął - 50'

(Sylvere Lotringer)

2 marzec, g. 19:00

**'Viva Viva? Pornografia i feminizm:
dziwny romans'**
wykład Alison Gingeras

Amoreski - Intelktualny Koktajl Erotyki Kobiecej

Paulina Ołowska
wernisaż:
26.01.2018, g. 18:00
wystawa:
26.01.2018 - 30.03.2018
Fundacja Galerii Foksal
Górskiego 1A
Warszawa
fgf.com.pl

*Jeśli męski członek nie wzwidzie nie jest wart
tego aby znajdować się w muzeum. To nie jest
wystawa. Pokazano gość się w kobiecie.*

Anita Steckel, Manifest walki z cenzurą, 1973



Jan Berdyszak

M I Ę D Z Y W A R T O Ś C I

MAZOWIECKIE CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ „ELEKTROWNIA”
W RADOMIU UL. KOPERNIKA 1

kurator wystawy: Tamara Woźniak-Książek

wernisaż: 2.03.2018, godz. 17:00

wystawa czynna do: 6.05.2018

www.elektrownia.art.pl

Tomasz Rogaliński

To, czego się boisz

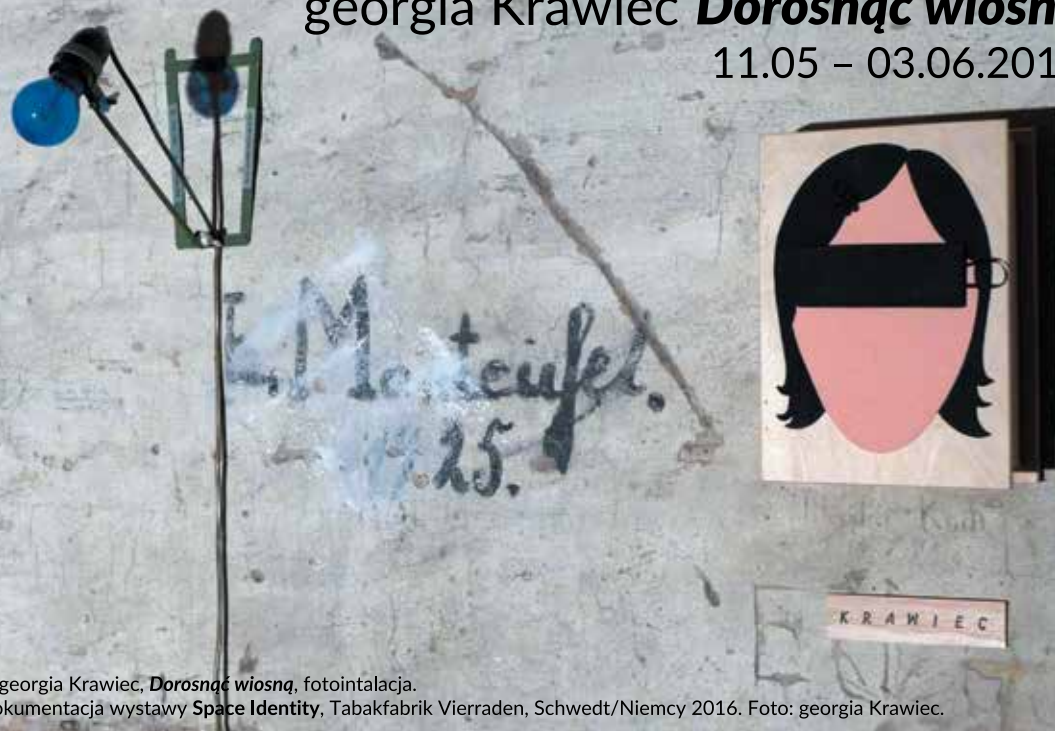
06.04 – 06.05.2018



Tomasz Rogaliński, *Dobieranie w pary*, 2014–2018

georgia Krawiec **Dorosnąć wiosną**

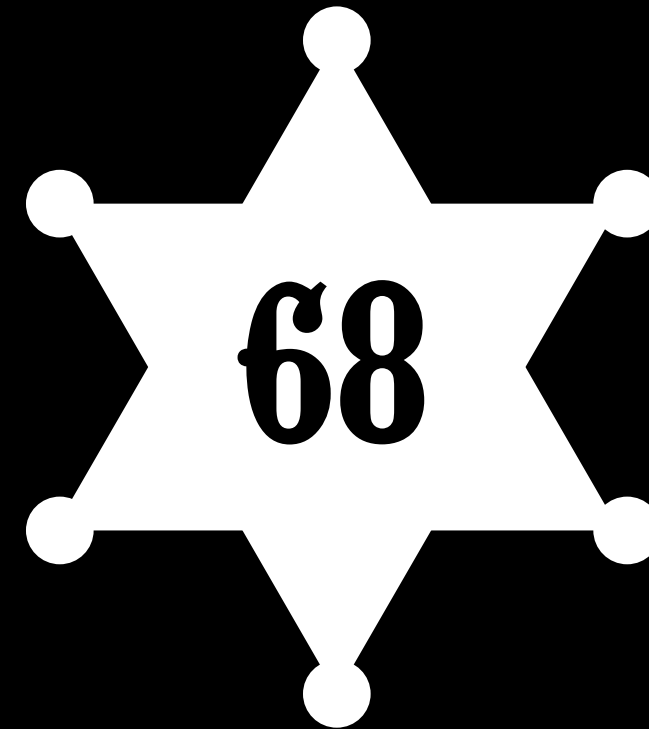
11.05 – 03.06.2018



© georgia Krawiec, *Dorosnąć wiosną*, fotointalacja.
Dokumentacja wystawy *Space Identity*, Tabakfabrik Vierraden, Schwedt/Niemcy 2016. Foto: georgia Krawiec.

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca



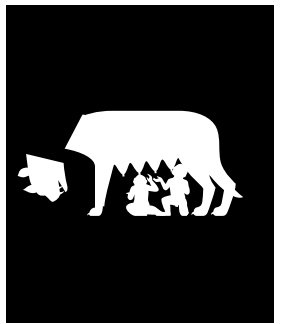
Sprawiedliwość

Michał Zadara

21, 22, 24 marca

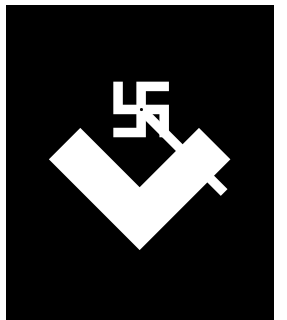
3, 10 kwietnia

W latach 1968, 1969 i 1970 około dwunastu tysięcy osób pochodzenia żydowskiego zostało zmuszonych do opuszczenia Polski. Twórcy badają, w jakim stopniu możliwe jest ustalenie winnych wypędzenia. Czy po 50 latach od tych wydarzeń można jeszcze komuś postawić zarzuty za zachowania niezgodne z prawem? *Sprawiedliwość* to spektakl o kraju, w którym została popełniona zbrodnia, za którą nikt nie został ukarany. Zupełnie jak *Król Edyp* Sofoklesa.



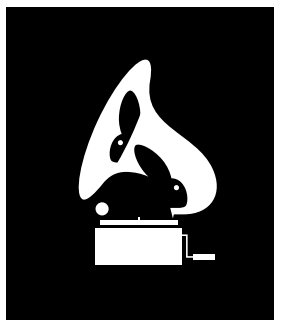
Juliusz Cezar

12, 13, 14 kwietnia



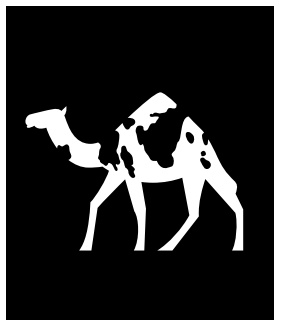
Mefisto

17, 18, 21, 22 kwietnia



Kram z piosenkami

26, 27, 28, 29 kwietnia



Strach zżerać duszę

26, 27, 28, 29 kwietnia



Galeria Sztuki Wozownia
ul. Rabiniańska 20, 87-100 Toruń
tel. 56 622 63 39, www.wozownia.pl
dyrektorka: Anna Jackowska



24.03.2018–28.04.2018

Grzegorz Hańderek

Nic się nie stało

kurator: Stanisław Ruksza

Małgorzata Szandała

*Internacjonalizm: przypis do landszaftu
z fikusem i szpilplacem*

kuratorka: Agata Cukierska



KRONIKA

Galeria Miejska Arsenał

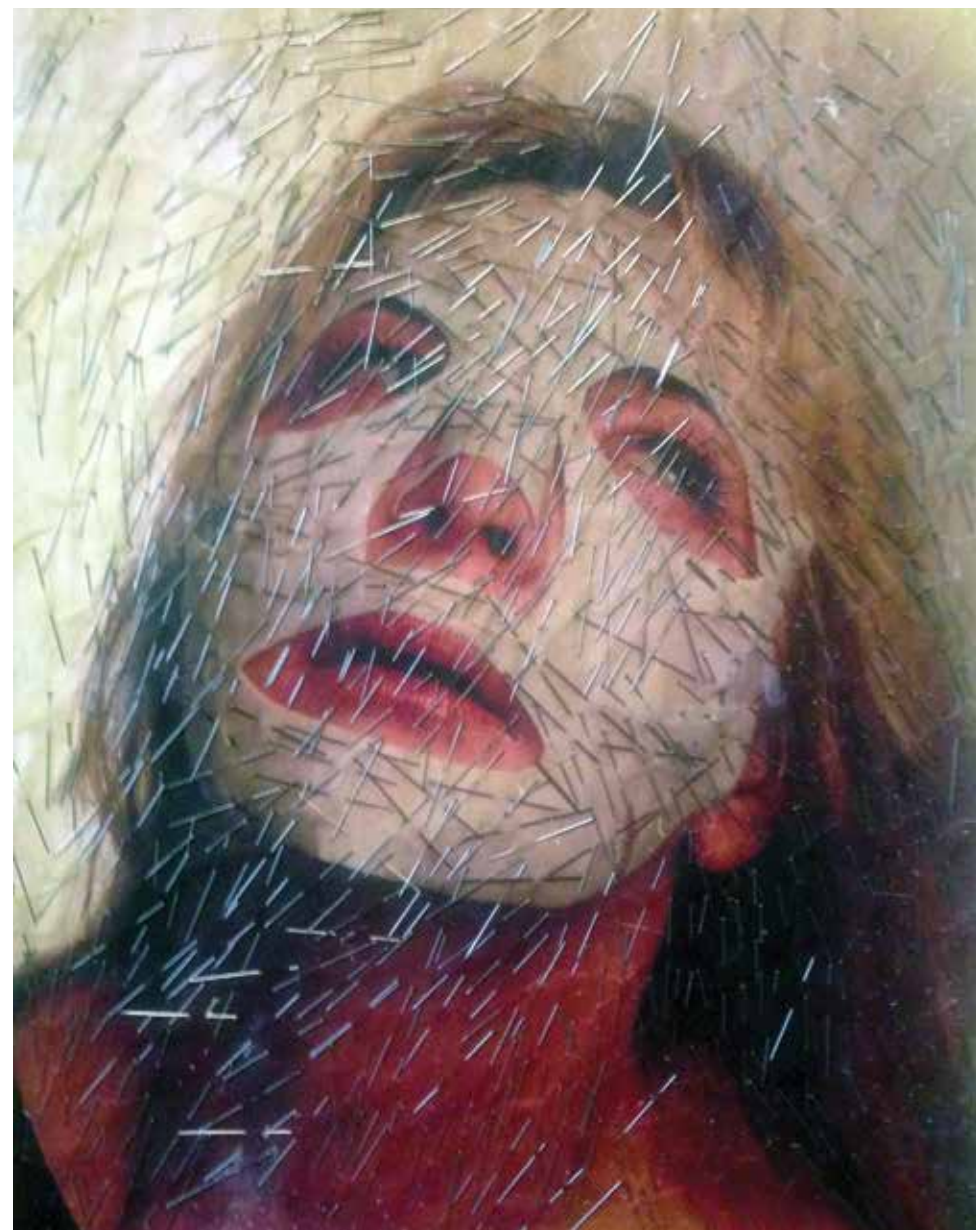
Stażewski
Sosnowski
Bąkowski

Twarda
awangarda

2.03_1.04.2018

kurator: Włodzimierz Nowaczyk

www.arsenal.art.pl



Teresa Tyszkiewicz, *Twarz ospilkowana 1*, 2007, technika własna, 38 x 29 cm

Teresa Tyszkiewicz

SZPILKA ZWYKŁA I NIEZWYKŁA

THE COMMON AND THE UNCOMMON PIN

01.03 - 20.04.2018



GALERIA PIEKARY

9/11 ART SPACE

Fundacja 9/11 Art Space
www.fundacjaartspace.pl

PATRONAT MEDIALNY / MEDIA PATRONAGE
artinfo.pl SZUM

Galeria Piekary, ul. Św. Marcin 80/82, 61-809 Poznań, CK Zamek, Dziedziniec Różany, +48 61 811 35 55, www.galeria-piekary.com.pl

REZYDENCJI W ——— REZYDENCJI 2018

Bettina BEREŚ

WSPOMNIENIA WSPOMNIENI

luty, listopad — grudzień

Azem DELIU

DŹWIĘKI PAMIĘCI

marzec — czerwiec

Izabella GUSTOWSKA

ANTONINA

kwiecień — grudzień

Dawid MISIORNY

PROCES JAKO DZIEŁO.

ZA NASZEGO ŻYCIA

BĘDZIEMY UMIERAĆ

kwiecień — lipiec

Małgorzata MYŚLIŃSKA

ZAKŁAD FOTOGRAFICZNY

luty — kwiecień

Patryk PIŁASIEWICZ

WIEŚŁAW MYŚLIWSKI / TARAS PROCHAŚKO

Z RÓŻNYCH STRON TYCH SAMYCH GÓR

kwiecień — październik

CENTRUM KULTURY ZAMEK w Poznaniu

WOJCIECH
Plewiński
Archiwum teatralne

www.wojciechplewinski.com

Organizator: Finansowanie: Partnerzy:

FUNDACJA
SZUKWI
ZAL
NYC

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

lablab

Steinke
Communications

Akademia
Fotografii

PRZE
KRÓJ

Patroni medialni:

TVP
KULTURA

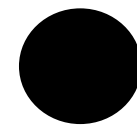
TYGODNIK
POWSZECHNY

co
jest
grane24

SZUM

fotopolis

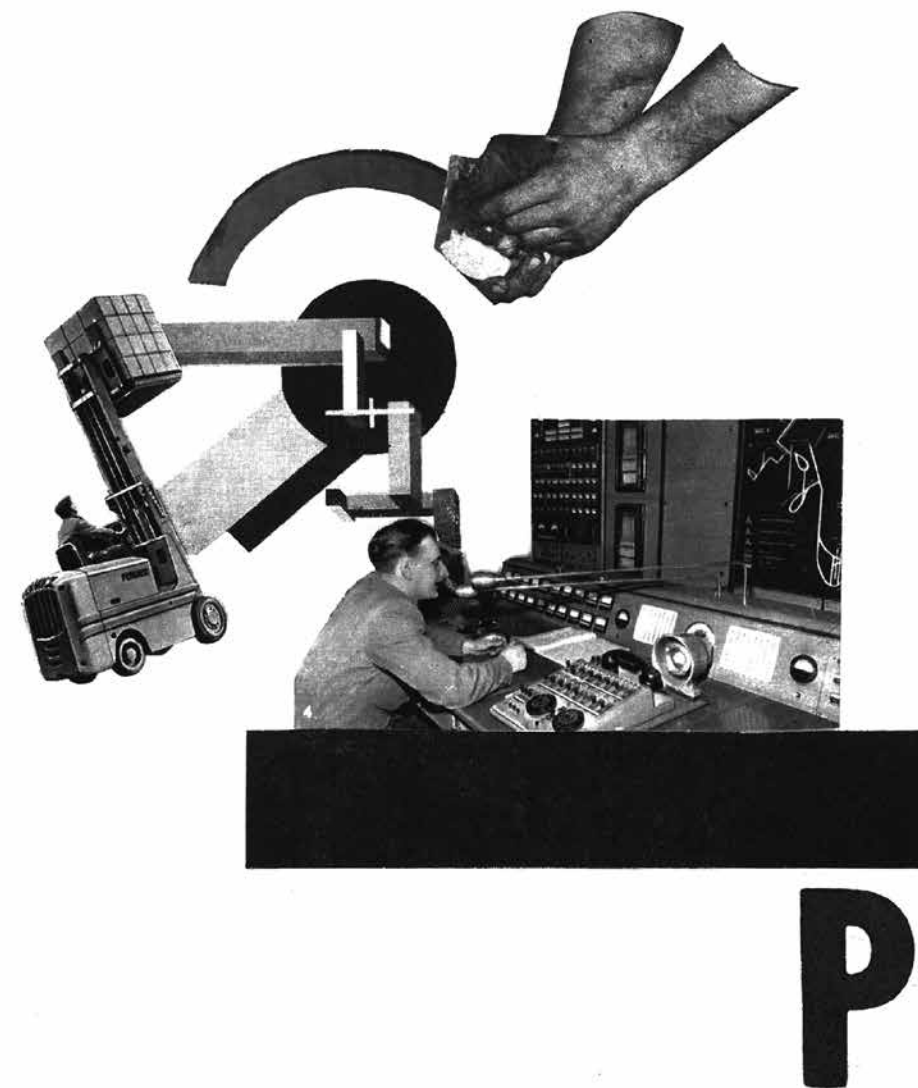
Digital
Camera



**poznań
art
week**

REDYSTRYBUCJA

25.05-01.06.2018



UNIwersytet ARTYSTYCZNY
W POZNANIU

Projekt sfinansowany ze środków:

RARYTAS

POZnań*



SAMORZĄD WOJEWÓDZTWA
WIELKOPOLSKIEGO

PLATO



5,000 m²

The former Bauhaus
hobby-market opens
to the public as an
Art Space

for Art

Exhibitions opening
11 April, 2018 at 6pm

Con-temporary Structures 1 (Library, Bistro, Shop)

Developing the institutional infrastructure with artists

Julia Gryboš & Barbora Zentková, Milan Houser, Dominika Olszowy, Johana Pošová, Jan Šerých

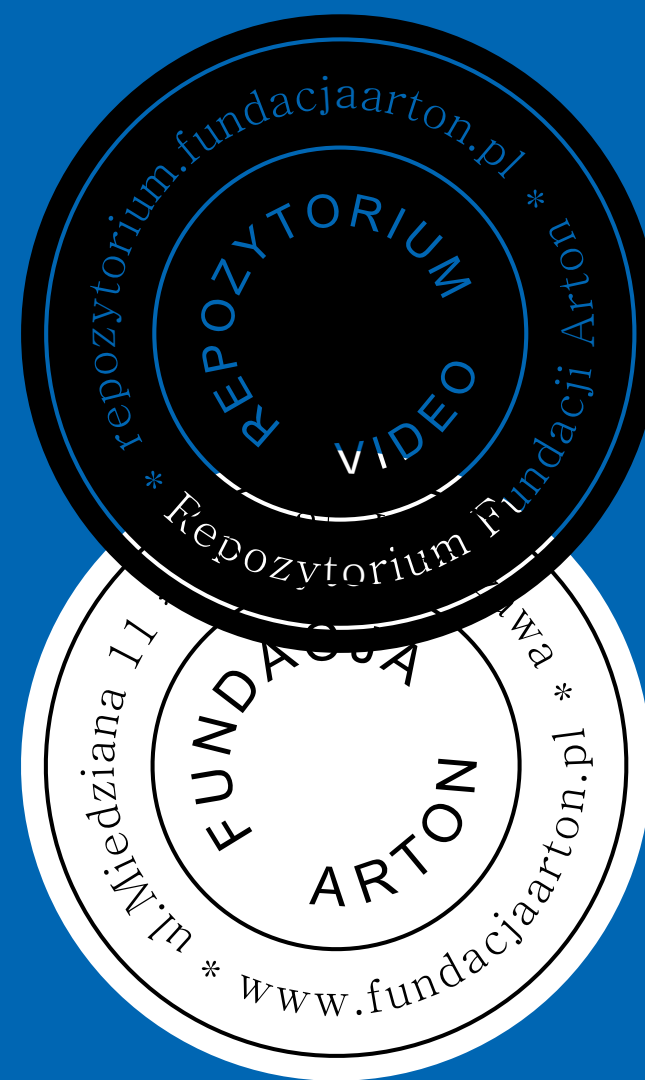
Concept_decor

Winners of the Jindřich Chalupecký Award from the Magnus Art Collection

Jiří Černický, David Černý, Michal Gabriel, Vladimír Houdek, Matyáš Chochola, Barbora Kleinhamlová, Barbora Klímová, Martin Kohout, Vladimír Kokolia, Eva Kořátková, Radim Labuda, Dominik Lang, Martin Mainer, Ján Mančuška, Michal Nesázal, Petr Nikl, Markéta Othová, Michal Pěchouček, Jiří Příhoda, Lukáš Rittstein, František Skála, Jiří Skála, Kateřina Šedá, Roman Štětina, Mark Ther, Tomáš Vaněk, Kateřina Vincourová

PLATO, Janáčkova 22, Ostrava, Czech Republic
(former Bauhaus hobby-market) www.plato-ostrava.cz

OSTRAVA!!!



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

VIDEO
REPOZYTORIUM
FUNDACJI ARTON

Tomasz Lazar

生死-しょうし

wystawa:
22.02. – 30.03.2018

kurator:
Stanisław Ruksza

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



MW/ Królikarnia

導演 咖容琳娜 布瑞秋拉 **wystawa**

SKWER **廣** **場**

KAROLINA BREGUŁA
6 marca-27 maja 2018

Muzeum Rzeźby
im. Xawerego Dunikowskiego
ul. Puławska 113 A

攝影 羅伯特 姆萊奇科
錄音 薇若妮卡 瓦斯娜

音樂作曲 角銅真寶

PRODUCENT
FILMÓW
海馬選
光畫館
Fotopura
Institute of
Photography

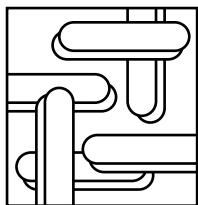
GŁÓWNYM PARTNEREM PROJEKTU
JEST INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA

ADAM
MICKIEWICZ
INSTITUTE

PROJEKT POWSTAŁ
W RAMACH STYPENDIUM

Stypendium
Ministra
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego





Duma i uprzedzenie

TEKST: Aleksander Kmak, Piotr Policht

Rozdźwięk w obrębie polskiej sztuki queerowej umieścić można na osi, idąc za Douglasem Crimpem, dumy i wstydu. O ile jedni artyści przepaść uprzedzeń starają się mozolnie zasypywać, o tyle inni przyjmują postawę konfrontacyjną. Źródło tego pęknięcia współcześnie należy upatrywać w odmiennym podejściu do strategii emancypacyjnych, nierozzerwalnie związanych z queerową praktyką artystyczną.

Rok 2011, festiwal Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim. Przemek Branas wykonuje performans, w którym unieruchamia swoje ramię siecią linek, nawiązując do ikonografii św. Sebastiana i „nitkowań” Krzysztofa Junga. Zamiast oplatać, nici przebijają ciało, z ramienia sączy się krew, wreszcie zmęczona ręka opada i zrywa sieć. Echa Jungowskich akcji pojawiają się też w *Wyspie* – Branas ustanawia połączenie między ciałem swoim a drugiej performerki, Justyny Górowskiej, jednak nici zastępuje tu kaftanem

Łukasz Rusznica,
Bez tytułu,
z książki fotograficznej
*Najważniejszego i tak
wam nie powiem*,
Miliigram, Wrocław 2012,
dzięki uprzejmości artysty



bezpieczeństwa, a rozcinięcie ubrania – rozerwaniem go serią gwałtownych ruchów. Kilka lat później artysta wykonuje *zagłuszanie/czyszczenie*. Krząta się przy nowej jarmarcznej fontannie na krakowskim rynku, a gdy rozbrzmiewa hejnał, zagłusza go historycznym krzykiem. Punktem wyjścia dla performansu jest postać Krzysztofa Niemczyka i jego poranne niedzielne kąpiele w oryginalnej fontannie stojącej w tym samym miejscu. Tych kilka akcji to historia polskiej queerowej sztuki w pigułce – poszukiwanie ojców (przede wszystkim) i matek w neoawangardzie lat 60. i 70. oraz rozdźwięk między afirmacją zmysłowości i delikatną metaforą a ekscysem, przegięciem, nawet brutalnością.

Rozdźwięk ten umieścić można na osi, idąc za Douglasem Crimpem, dumy i wstydu. Z jednej strony mamy więc prace wpisujące się w logikę ruchu dumy gejowskiej i lesbijskiej, z drugiej – akcentujące wstyd, zderzające się z uprzedzeniami i stygmatyzacją będącymi jego podłożem, traktujące to jątrzenie jako podłoże nowej godności. O ile jedni artyści przepaść uprzedzeń starają się mozolnie zasypywać, o tyle inni przyjmują postawę konfrontacyjną. Historia queerowej sztuki biegnie więc dwutorowo od kluczowego okresu przełomu XX i XXI wieku, który można uznać za moment jej właściwych narodzin, choć rozdźwięk ten widoczny jest już w postawach wspomnianych ojców założycieli, dwóch Krzysztofów: Junga i Niemczyka. Niemczyk, *enfant terrible* krakowskiej neoawangardy – po tym, jak popadł w niełaskę Tadeusza Kantora, wyciągnięty z niebytu przez Ankę Ptaszkowską i Piotra Mareckiego właśnie na przełomie wieków – kąpać się nago pośrodku miasta, w niczym nie przypominając zanurzonego w strumyku pośród idyllicznego pejzażu prywatnej działki Junga, przystojnego młodzieńca rodem z gejowskich magazynów erotycznych. Jego akcje w przestrzeni publicznej, nieopatrywane etykietką sztuki, z jednej strony wpisują się w sytuacjonistyczną performatyzację życia codziennego, z drugiej pobrzmiewają w nich echa dziewiętnastowiecznej bohemy z jej ekscentryzmem *pour épater le bourgeois*. Źródeł tego pęknięcia współcześnie należy zaś upatrywać, jak sądzimy, w odmiennym podejściu do strategii emancypacyjnych, nierozdzielnie związanych z queerową praktyką artystyczną i kuratorską.

Queerowanie historii sztuki

Jung i Niemczyk to już mocno ugruntowany, choć nad wyraz skromny kanon polskiej sztuki queerowej. Czy na tym jednak kanon ten się kończy? Artyści ci niewątpliwie ustanowili ramy, w których zamknąć daje się cała późniejsza już otwartość queerowa sztuka. Jeśli zaś sięgniemy dalej wstecz, budować możemy *de facto* osobny zbiór queerowych reinterpretacji. Ambicją queerowo zorientowanych badaczy i twórców nie będzie więc zbudowanie kanonu odmienności, ale raczej właśnie prowizoryczne sklejanie fragmentów,



Krzysztof Jung, *Performans wspólny*, 1980, fot. Janusz Prajs, dzięki uprzejmości Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Historia queerowej sztuki biegnie dwutorowo od kluczowego okresu przełomu XX i XXI wieku, który można uznać za moment jej właściwych narodzin, choć rozdźwięk widoczny jest już w postawach ojców założycieli, dwóch Krzysztofów: Junga i Niemczyka.

przyglądanie się im pod różnymi kątami i uznanie, że ich miejsce w historii sztuki jest zawsze tymczasowe i zmienne.

Tworzenie archeologii współczesnego queeru można by rozpocząć w krótkim, ale bardzo znaczącym epizodzie – między 1949 a 1955 rokiem, kiedy centralnie zadekretowaną sztuką niepodzielnie rządziła doktryna socrealizmu. Mająca spełniać przede wszystkim propagandowe funkcje, wolna od jakichkolwiek formalizmów sztuka jednocześnie odzwierciedlała i konstruowała warunki społeczne – odzwierciedlała, bo rzeczywistość zastała Polskę w budowie, konstruowała, bo jak każda forma propagandowa była głęboko utopijna. Należy zwrócić uwagę, że postulowana rzeczywistość – chociaż opresyjna i oparta na przemocy – miała jednak niezaprzeczalny charakter emancypacyjny, czego szczególnie dowodzi nowy wizerunek kobiety, która w tym samym stopniu co męczyzna włączona była w budowanie socjalistycznego raju. Na warszawskim MDM, udekorowanym między innymi przez rzeźbiarza Karola Tchorka, obok figur męskich przodowników pracy pojawiają się przeciwieństwa na równych prawach włókniarki i nauczycielki, a w *Przygodzie na Mariensztacie* (reż. Leonard Buczkowski, 1953) to gorliwość głównej bohaterki zasługuje na największe uznanie. Czy w samej programowo wpisanej w socrealizm prokobiecości jest jednak coś queerowego? Niekoniecznie – przedstawienia „olbrzymek”, jak określiła kobiety socrealizmu Ewa Toniak, są rzeczywiście radykalnym przełamaniem tradycji portretowania bezwolnych i pasywnych kobiet w sztuce, niemniej nie chodzi tu przecież o samo wyjście poza schemat, a o stworzenie nowej i równie sztywnej matrycy. Opancerzone uniformami robotnice nie są pochwałą różnicy, ale zapowiedzią normy, w której indywidualna tożsamość nie ma większego znaczenia. Centralne miejsce zajmowała w niej w końcu figura nowego człowieka przekraczającego barierę płci

w sposób bynajmniej nie queerowy. Jak pisał Grzegorz Wołowiec: „Antropologicznym ideałem spełniającym wymogi «nowego świata» mógł być – równie jak ów przysły świat doskonały w swej totalności – «nowy człowiek», syntetyzujący w sobie rodzącą tyle kłopotów płciową dwoistość. Figuralizowano go na różne sposoby, np. jako *homo duplex*, stalinowską Androgyne, istotę biseksualną bądź aseksualną, ogólnie mówiąc – «przekraczającą barierę płci», a tym samym niemalże samorodną”¹.

Dlatego też może właśnie queerowym zacznem w socrealizmie byłoby konfrontowanie normatywnego ciała robotników obojga płci z wieloznaczną figurą ideologicznie podejrzanego elementu. Przykładem jest znany obraz Wojciecha Fangora *Postaci* z 1950 roku. W kompozycji dominuje para opierających się o narzędzia pracy robotników w uniformach, spoglądająca na trochę nieproporcjonalną kobietę ubraną w elegancki, z pewnością podpatrzony na Zachodzie strój, w okularach przeciwsłonecznych i z małą torebką trzymaną w dłoniach, z pomalowanymi paznokciami. Wymowa obrazu nie pozostawia żadnych wątpliwości – opalony lud pracy jest zdrowszy tak na duszy, jak na ciele niż chorobliwie błada elegantka, zainteresowana bardziej bezmyślnym naśladowaniem mody imperialistów niż wspólną pracą nad rzeczywistością i symboliczną odbudową kraju. Do tego wyraźnie topornego i nieskomplikowanego przedstawienia wkrada się jednak element queerowej wątpliwości – zestawienie dwóch kobiet, nawet jeśli bardzo mocno nacechowane, pokazuje przecież jakąś możliwość wyboru między dwoma, właściwie sprzecznymi, modelami pozornie tej samej kobiecości. Centralne usytuowanie mężczyzny wpatrującego się z pogardą w kobietę sugeruje też dwuznaczne erotyczne napięcie na obrazie, w którym na erotykę w ogóle nie ma miejsca, zwłaszcza że obejmuje się on z robotnicą w wyraźnie kumpelski sposób, bez podtekstów

1 Grzegorz Wołowiec, *Totalna i totalitarna*, „Teksty Drugie” 2000, nr 1/2, s. 162.



Wojciech Fangor, *Postaci*,
olej na płótnie, 1950,
ze zbiorów Muzeum Sztuki
w Łodzi

Czy w samej programowo wpisanej w socrealizm prokobiecości jest coś queerowego? Niekoniecznie – przedstawienia „olbrzymek”, jak określiła kobiety socrealizmu Ewa Tonia, są rzeczywiście radykalnym przełamaniem tradycji portretowania bezwolnych i pasywnych kobiet w sztuce, niemniej nie chodzi tu przecież o samo wyjście poza schemat, a o stworzenie nowej i równie sztywnej matrycy.

seksualnych, jakby była ona po prostu kolegą z budowy. *Postaci* wskazują więc zarówno na konflikt między światowością a lojalnością wobec ideologii, jak i na złożone relacje między erotyzmem a amorficzną postseksualnością socjalistycznej utopii. W ten układ wikłany jest też patrzący na obraz, chociaż z pewnością inaczej niż chciałaby tego socrealistyczna doktryna – to nie z parą robotników widz sympatyzuje, ale z wrogą systemowi kobietą, która jako jedyna na płótnie odwzajemnia spojrzenie widza. Jej okulary przeciwsłoneczne jakby maskują to połączenie, ale to jednoznaczne, w którą stronę jest skierowany jej wzrok. Robotnicza para tymczasem wydaje się odległa i nieosiągalna, do pewnego stopnia też nieludzka. Obraz Fangora oferuje więc możliwość naprzemiennych wywrotowych identyfikacji, w ramach których sam widz staje się elementem wrogim światu przedstawionemu, a ponadto włączony zostaje w (homo)erotyczną

grę spojrzeń ujawniającą płynność i niestabilność ujętych na płótnie tożsamości. Nawet idealistyczna para robotników nie istnieje przecież w obrazie sama dla siebie, co sugerować też może to kumpelskie, trochę niezdarne objęcie kobiety przez mężczyznę – wpatrzeni w elegantkę, potrzebują jej obecności, aby uzasadnić swoją rację. Ostatecznie u Fangora obserwujemy więc raczej genderowe spektrum niż radykalne zerwanie ciągłości, a pewna niejasność, która temu towarzyszy, otwiera obraz na queerowe reinterpretacje – i nie chodzi tutaj tylko o (homo) erotyczne napięcie między postaciami Fangora, ale o niestabilność i płynność w przebraniu hipernormatywnego, propagandowego przekazu. Nie przez przypadek w 2009 roku kopia *Postaci* znalazła się na wystawie *Siusiu w torcik* w Zachęcie na tle op-artowego muralu Karola Radziszewskiego, skądinąd kuratora wystawy. Iluzja ruchliwych, falujących czarnych linii



Kazimierz Mikulski,
Widok z mojego okna,
olej na płótnie, 72 x 91 cm,
1977, z kolekcji Muzeum
Narodowego w Krakowie

w obrazie Fangora trafia w samo sedno – trwałe, autonomiczne tożsamości, które również są tylko samozwrotną iluzją.

Typy tożsamości zestawiał też w socrealistycznej fazie swojej twórczości Andrzej Wróblewski, malując w 1949 roku obraz *Dwie mężatki* prezentujący dwie kobiety – jedną ubraną w prostą zieloną sukienkę z białym kołnierzem i skromnie spiętymi włosami, trzymającą nagie dziecko, drugą w wymyślnej bluzce z dekoltem i mocno zaznaczoną talią, tulącą do siebie psa z kokardą. Napięcie między próżną i narcystyczną dekoracją a prawdziwym życiem jest tutaj wygrywane jeszcze silniej niż w *Postaciach* przez ścisłą symetrię postaci – każdy gest burżujki oddaje pionierka, wydaje się nawet, że kobiety patrzą w jedną stronę, a jednak nie ma oczywiście wątpliwości, że dzieli lub przynajmniej dzielić powinno je wszystko. Niezależnie od socrealistycznej propagandy dzieło oferuje

dziś też wgląd w bezprecedensowy chyba w kulturze polskiej rozłam tradycyjnych norm płci – naturalnie w praktyce okazywał się często bardzo powierzchowny, a *status quo* został ostatecznie utrzymany, niemniej kultura wizualna epoki jednoznacznie sugerowała, że indywidualna tożsamość jest formą pracy i performansu, raczej procesualna niż dana na zawsze. Płótna Fangora i Wróblewskiego dokumentują właśnie to „stawanie-się-kobietą”, a nawet może niewspółmierność tradycyjnych kategorii i socjalistycznej utopii, którą projektowano.

Sztuka porażki

W malarstwie następnych dwóch dekad – zdominowanym przez abstrakcję – pojawiają się spontaniczne queerowe przebłyki, chociaż dopiero nowe media, a w szczególności ciało artysty jako



Krzysztof Jung, archiwum prywatne, lata 70., fot. Grzegorz Kowalski, dzięki uprzejmości Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

płaszczyzna wyrazu, będą sprzyjać queerowym reinterpretacjom. Wśród malarzy można wymienić ciekawy przypadek Kazimierza Mikulskiego, zwłaszcza z końcowej fazy twórczości. Zainspirowane surrealizmem, płasko namalowane pastelowymi kolorami kiczowate obrazy wypełnione fragmentami nagich kobiecych ciał i rozczulającymi zwierzętami jawnie eksplorują tak ważną dla queeru estetykę kampu, czyli wywrotowej przesady, kpiny i pastiszu. Sielskie przedstawienie w stylu *Widoku z mojego okna* z 1977 roku uderza kiepskim żartem (głowa kota widoczna zza drzewa-kobiety), sentymentalizmem (wiernie, po biedermeierowsku oddane wróble na pierwszym planie), niezbornym erotyzmem (zwracająca uwagę plama ciemnego koloru tworząca kobiece łono), ale także poczuciem niewypowiedzianej makabry (poćwiartowane ciało kobiety z antycznym uśmiechem) podminowującej naiwność pracy Mikulskiego. Bajeczne i w złym guście przedstawienie Susan Sontag mogłaby z pewnością zaliczyć do kanonu kampu, w którym wymienia między innymi filmy pornograficzne oglądane bez podniecenia czy rysunki Aubreya Beardsleya. U Mikulskiego również wyczuwalne są bezkompromisowe przesycenie (okropnym) stylem oraz tendencja do budowania złożonej aż do śmieszności symboliki, lecz właśnie ta nachalna słabość jest czymś, co tak bardzo predestynuje dzieło Mikulskiego do jego recepcji w kampowo-queerowych kategoriach. Jak pisze Judith Halberstam w książce pod znamienym tytułem *The Queer Art of Failure* [Queerowa sztuka porażki], to w klęsce i niepowodzeniu kryje się potencjał odkrywania odmięncowych wzorów kultury, a także, co udowadnia przykład Mikulskiego, sztuki.

Eksploracja tematu odmienności najpełniej wybrzmiała w performansie, co nie powinno dziwić, wzięwszy pod uwagę jego cielesną specyfikę. Polska historia sztuki doczekała się w tej dziedzinie nawet swoich queerowych klasyków w postaci Natalii LL i przede wszystkim *Sztuki konsumpcyjnej*, ironicznie zrównującej konsumpcję z seksualną rozkoszą, czy Jerzego Beresia, jak nikt wcześniej problematyzującego performatywno-rytualny wymiar męskiej nagości. Tutaj w końcu na scenę wkraczają Jung i Niemczyk. Zanim jednak staną się oni punktami odniesienia dla kolejnych generacji, do niewielkiej eksplozji queerowej sztuki, biegnącej dwutorowo, zgodnie z przetartymi przez nich szlakami, doszło w latach 90. Małgorzata Malinowska i Marek Kijewski, działający jako duet Kijewski/Kocur, w okresie potransformacyjnym łączą zainteresowania duchowością i nową konsumpcyjną kulturą wystrojoną w jaskrawe fatałaszkę, piórka i błyskotki. Totemiczne rzeźby z tego okresu wyglądają jak mieszanka kultowych posążków i zabawek z sex shopu. Między nimi pojawiają się

hybrydyczne figury – syrena czy Andy’ego Warhola pod postacią centaury, w czarnym futerku, którego dolna partia ciała to ciało zebry we wściekle różowe pasy. W tradycyjnej interpretacji, próbującej wpisać twórczość duetu w ramy polskiego pop artu, którego istnienie swego czasu żarliwie próbowano udowodnić, najważniejsza jest sama obecność figury ojca chrzestnego tego nurtu. Queerując odczytanie dorobku Kijewskiego/Kocur, warto jednak zwrócić uwagę na kluczowe znaczenie Warhola dla innej narracji – tej rozwijanej przez Douglasa Crimpa, analizującego długo pomijane przez historię sztuki filmy artysty, między innymi *Screen Test #2* z udziałem Maria Monteza. Przywołajmy fragment eseju *Co za wstyd, Mario Monteziel!*. „W *Screen Test #2* Mario myśli, że jest przesłuchiwany do roli Esmeraldy w nowej wersji *Dzwonnika z Notre Dame*. Przez cały czas widzimy nieco nieostre zbliżenie jego twarzy. Ma na sobie (i często nerwowo przyczesuje) tanią, szmatawą, ciemną perukę. Ma też duże, zwisające kolczyki i długie wieczorowe rękawiczki. Przez dłuższy czas na początku filmu przewiązuje sobie perukę jedwabnym szalikiem i, jak się wydaje, używa obiektywu jako lusterka. Po wypowiedzeniu spoza kadru czołówki filmu, niewidoczny przez cały czas [Ronald] Tavel [scenarzysta filmu – przyp. aut.] przemawia, daje do zrozumienia, przymila się, ponagla, żąda: «A teraz, panno Montez, proszę się rozluźnić... jest pani kobietą luksusową, wielką damą. Proszę powiedzieć, jak się pani teraz czuje»”². Zawstydenie bohatera, jego obnażenie, udzielające się widzowi filmu, jest dla Crimpa kategorią kluczową. „Przygnębiające we współczesnej polityce dumy gejowskiej i lesbijskiej jest to, że [...] dopomina się widoczności opartej na homogeniczności i na wykluczaniu wszystkich niedostosowujących się do norm uznawanych za moralność, którą powinniśmy przyjąć jako brzemię naszej tak zwanej dojrzałości. Ta polityka postrzega wstyd jako zwykłą znieprawę, a nie jako afektywne podłoże, konieczne do przekształcenia własnej indywidualności w rodzaj queerowej godności. To dlatego kultura odmięnców lat sześćdziesiątych, uwidocznioma w filmach Warhola, stanowi konieczne przypomnienie tego, o czym powinniśmy pamiętać dzisiaj”³. W pracach duetu Kijewski/Kocur pożeniona z religijną pruderią i powściągliwością rozbuchana, radosna erotyka owocuje eksploracją właśnie wstydu – wstydliwego postrzegania własnego statusu postsowieckiej „młodej demokracji”, która jak uczeń przygląda się zachodnim wzorcom, a także wstydu przed prywatnymi, tłumionymi fantazjami, niepodlegającymi normatywnym wzorcom. Warhol zaś przyjmuje postawę pełną oczekującego napięcia, podpierając dłonią podbródek, ścigając brwi, a małe, owalne lustro umieszczone na postumencie przypomina lustro obiektywu przed twarzą Maria Monteza.

² Douglas Crimp, *Co za wstyd, Mario Monteziel!*, tłum. Tomasz Basiuk, Bartosz Żurawiecki, „Artium Quaestiones” 2003, nr 14, s. 356.
³ Tamże, s. 364.

Poland is not ready for this

W czasach, gdy „cały kraj okładał się sajdingiem, a artyści udawali, że tego nie widzą”, jak określili to Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński w *D.O.M.-u POLSKIM*, wątki otwarcie queerowe i – w znacznie większym stopniu – genderowe zaczynają się w polskiej sztuce zadomawiać. Zamiast queerowania historii możemy już mówić o celowym pisaniu historii queerowej. Wraz z początkiem lat 90. spadkobiercy neoawangardy z kręgu Kowalni zaczynają rozwijać problematykę, jak w tytule książki Izabeli Kowalczyk, ciała i władzy. Władza nierzadko oznacza jeszcze ustrój miniony, jak u Zofii Kulik, w której fotografiach pochodzących z okresu wczesnotransformacyjnego genderowe hierarchie zlewają się z opresją autorytarnego państwa. Ciało występujące w nich jako model Zbigniewa Libery, kościste jak Chrystus z późnogytyckich krucyfiksów, wpisywane jest przez Kulik w maswerkowe ornamenty lub przysłonięte, w serii *Ogród*, monstrualnymi kwiatami. Co ciekawe, w przypadku samego Libery queerowe wątki pojawiają się w drugiej połowie lat 80.; dekadę później dominują już rozważania nad normatywną tożsamością genderową

bliższe zainteresowaniom nieco młodszych artystów z kręgu Kowalni (Katarzyna Górna, Anna Senkara, Monika Zielińska). W 1986 roku powstaje niezachowany film *Hermafrodyta*, który Libera niszczy w obawie przed nalotem służb bezpieczeństwa i ewentualnym posądzeniem o pedofilię – kiedy film powstaje, mijają dwa lata od wyjścia artysty z więzienia. Zachowują się kadry, które Libera pokazuje jako serię fotografii. W odróżnieniu od późniejszych prac w formie dziecięcych zabawek przyglądających się tresurze dzieci mającej na celu przystosowanie ich do przyjętych społecznie wzorców kobiecości i męskości, performatywów będących konsekwencją pierwszego, analizowanego przez Judith Butler w *Uwikłanych w płć* gestu przyporządkowania – wypowiedanego po narodzinach dziecka zdania: „To chłopiec!” lub „To dziewczynka!” – *Hermafrodyta* powstaje w wyniku przypadkowej obserwacji. Lalki z serii *Ciotka Kena*, *You Can Shave the Baby* czy urządzenia treningowe *Body Master* to zaprojektowane przez artystę wizualne metafory udające *ready mades*. *Hermafrodyta* jest z kolei rejestracją spontanicznego dziecięcego tańca do muzyki Niny Hagen. Tańczący chłopiec jest nagi, ale jego genitalia zasłania rodzaj bruzdy, a i pozy uchwycone

Zofia Kulik, z serii *Ogród* (*Libera i kwiaty*),
ink jet print, wymiary zmienne, 1996–2004,
dzięki uprzejmości artystki



TEMAT NUMERU



Katarzyna Kozyra,
Cheerleaderka,
wideo klip z cyklu
W sztuce marzenia stają się rzeczywistością,
2006, fot. Marcin
Oliva Soto, dzięki
uprzejmości Fundacji
Katarzyny Kozyry

Duma i uprzedzenie



Zbigniew Libera, *Ktoś inny*, 1988/2006, dzięki uprzejmości Galerii Raster w Warszawie

na fotografiach nie pozwalają na jednoznaczne wskazanie płci – na jednej z klatek chłopiec zasłania łono dłonią i ściąga uda w klasycznej pozie *Venus pudica*. Na późniejszych o dwa lata fotografiach z serii *Ktoś inny* Libera sam zaciera swoją tożsamość. Jak pisała w tekście *Wesoły, niewinny i bez serca (bo tylko taki potrafi latać)*. Zbyszek Libera powraca Ewa Majewska: „Trudno powiedzieć, że staje się on kobietą, wygląda raczej jak transwestyta – osoba niezdecydowana płciowo, akcentująca płciową wieloznaczność”. W tym samym czasie już od ponad dwóch dekad swój totalny projekt na uboczu oficjalnego (i drugoobiegowego) świata sztuki realizuje Tomasz Machciński z Kalisza, wcielający się a to w Elizabeth Taylor, a to w Karola Marksa.

Odwrotną do Libery drogę przechodzi Katarzyna Kozyra, która od podważania wzorców kobiecej i męskiej urody, nawiązujących do nowożytnego kanonu historii sztuki w serii *Łażnia*, dochodzi do kempowej do granic serii *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*. Wchodzące w skład tego kilkuletniego projektu prace to feeria doczepianych i odcinanych penisów, tanich kostiumów i męskich pośladków w brokatowych majtkach; w tej scenografii Kozyra, zawsze rzecz jasna w centrum uwagi, kompulsywnie żongluje swoimi tożsamościowymi kostiumami. W *Cheerleaderce* tańczy w szatni pełnej półnagich i nagich sportowców, w kolorowej peruce i ubrana w kusy kostium tytułowej cheerleaderki, by później włożyć na moment przebranie starej kobiety, uszminkowanej i uróżowionej, a na koniec przechadzać się ze znudzoną miną jako „chłopczyca” z doczepionym penisem. W *Il Castrato* wciela się w rolę operowej diwy w tłumie mężczyzn w barokowych sukniach, którzy odkrywają, że sama pod kryoliną skrywa penisa, który po jej rozebraniu zostaje jej ceremonialnie odcięty. W performowaniu odmieńcowych tożsamości zarówno Libera, jak i Kozyra podkreślają sztuczność kolejnych kreacji. Najdalej jednak tą drogą idzie Alicja Żebrowska. Z jednej strony w cyklu *Kiedy inny staje się swoim* przygląda się bohaterce po operacji zmiany płci, z drugiej fascynuje ją concept hermafrodytyzmu, czego najpełniejszy wyraz znajdziemy w wideo i serii fotografii *Onone*. Jej bohater(ka) to postać o zarówno żeńskich, jak i męskich, ale wyjątkowo mocno podkreślonych cechach płciowych, z ogromnym członkiem między nogami i dwoma dodatkowymi penisami wyrastającymi na czubkach piersi. Hybrydyczną postać Żebrowska ubiera w skąpy, przezroczysty, futurystyczny kostium i osadza w scenerii rajskiego ogrodu, ale w wersji science fiction, na zielonej łące znajduje się dziwaczne urządzenie pompujące wodę. Psychodeliczną atmosferę wideo podkreśla dodatkowo muzyka Dariusza Bastera. Androgyniczna tożsamość powraca w sztuce lat 90. i na początku XXI wieku jak refren w twórczości wielu artystek i artystów – wymienimy tylko Monikę Zielińską (Mamzeta) i jej *Androgyne Gyneandros* czy *Bestiarium podświadomości* Aleki Polis.

Przy Alece Polis warto zatrzymać się również ze względu na nowsze prace, przede wszystkim akcję *O dildowatości moralności* z 2011 roku, czyli

udokumentowanym na wideo, zrealizowanym w ramach drugiej edycji festiwalu Pomada partyzanckim ślubie lesbijskiego trójkąta w warszawskim kościele Najświętszego Zbawiciela. W tym samym roku powstaje *Parkour d'amour*, w którym artystka ze swoją partnerką całują się na tle monumentalnego pomnika Powstania Warszawskiego, z widocznym w tle kościołem garnizonowym. Dwa lata później tropem artystki podążają Liliana Piskorska i Martyna Tokarska w *Podróży*, której pokłosiem stały się film, fotografie oraz seria dyskusji. Artystki przemierzyły Polskę w strojach panien młodych, publicznie okazując sobie czułość, całując się, trzymając za ręce i obejmując pod katedrą wawelską czy bramą Stoczni Gdańskiej. Pod Pałacem Prezydenckim w Warszawie, gdzie również się udały, na jednej z fotografii za całującą się parą stoi nie tylko dwóch strażników, ale i mężczyzna w masce Władimira Putina, z którego inicjatywy w Rosji wprowadzona została wówczas ustawa zakazująca „promocji homoseksualizmu”. Dwuletni odstęp oddzielający te prace oraz pokoleniowa różnica między artystkami sprawiają jednak, że te z pozoru zbliżone działania dzieli niemal wszystko. Piskorska i Tokarska wkładają klasyczne białe suknie ślubne, na głowy zakładają welony i wyruszają w podróż mającą pokazać, że są „normalną” parą. Wybierają ikoniczne lokalizacje, ale pozostają w obrębie przestrzeni publicznej, nie tyle kwestionując *status quo*, co starając się uczynić go bardziej elastycznym, by się w nim odnaleźć. Aleka Polis działa według logiki odwrotnej, celowo mierząc w sferę *sacrum* i naigrawając się z rządzących nią zasad. *O dildowatości moralności* ma więcej wspólnego z czarną mszą niż ze zwykłym ślubem homoseksualnej pary – kościelny rytuał zostaje przenicowany na każdy możliwy sposób – zamiast pary mamy homoseksualny trójkąt, ślubu również udziela kobieta, wszystkie na dodatek ubrane są nie w tradycyjną biel, lecz w czerń (panny młode noszą również czerwone szaliki, a Ewa Majewska w roli kapłanki – stułę). Piskorska i Tokarska wpisują się więc raczej w logikę, którą najpełniej reprezentuje cykl fotografii Karoliny Breguły z 2003 roku *Niech nas zobaczą*. Wykorzystane w pierwszej polskiej kampanii społecznej przeciwko homofobii zdjęcia, które zawisły na billboardach, celowo podkreślają „zwykłość” fotografowanych, proste, monotonne kadry trzymających się za ręce homoseksualnych par wyglądają jak najzwyklejsze zdjęcia z rodzinnego albumu. Mają przekonać uprzedzonego widza, że historyczne wyobrażenia na temat homoseksualistów są budną – że ci groźni inni są w gruncie rzeczy tacy jak on. Celem nie ma być więc rozsadzenie zastanych ram, a poszerzenie ich na tyle, by społeczność LGBTQ mogła się w nich zmieścić – przynajmniej wtedy, gdy powieli tradycyjny model rodziny. Jednak zgodnie z dwubiegunową logiką polskiej sztuki queerowej seria Breguły ma swój lustrzany odpowiednik, niemal o dekadę późniejszy photobook Łukasza Rusznicy, którego celem nie jest poklepywanie widza po plecach, a raczej wywołanie dyskomfortu, zgodnie ze słowami Crimpa – udzielającego się widzowi obnażenia.



Martyna Tokarska, Liliana Piskorska,
*Podróż, podróż performatywno-
-przygodowa*, 2013, fot. Agata Kubis,
dzięki uprzejmości artystek



Aleka Polis, *Sznury i marionetki*, 2004,
fot. Wojciech Swoboda, dzięki uprzejmości artystki

Queerowanie historii sztuki dawnej w wydaniu Pawła Leszkowicza oparte jest na klasycznym, postwinckelmannowskim kanonie homoerotycznego piękna i na szukaniu właśnie owej transhistorycznej tożsamości homoseksualnej, a przynajmniej takiegoż transhistorycznego spojrzenia.

Album *Najważniejszego i tak wam nie powiem* z 2012 roku, bardzo osobisty, wypełniony zdjęciami rodziny, przyjaciół i kochanków to zupełne przeciwieństwo *Niech nas zobaczą*. Obok fikuśnej filiżanki z herbatą na stole preżą się dilda i inne zabawki seksualne. Zwyczajnym kadrom z okna pociągu, roześmianym dzieciom i słodkim kotkom towarzyszą sceny seksu z udziałem mężczyzn dalekich od sympatycznych par ze zdjęć Breguły – starsi mężczyźni, tędzy i obficie owłosieni kochają się na wysłużonych tapczanach pokrytych tandetnymi narzutami; kadry są niedbałe, sceny oświetlone fleszem – można odnieść wrażenie, że oglądamy prywatny album, który nie powinien trafić w niczyje ręce.

Z offu do mainstreamu i z powrotem

Jednym z bohaterów cyklu *Niech nas zobaczą* Breguły jest Paweł Leszkowicz, który strategię przyświecającą artystce przeniesie na grunt kuratorski. Spojrzenie Leszkowicza wpisuje się raczej w poprzedzające rozwój teorii queer w latach 90., a rozwijające się na przestrzeni poprzednich dwóch dekad, studia gejowskie i lesbijskie. Jak pisała Magda Szcześniak w tekście *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi*: „Prowadzone od końca lat 70. XX wieku badania nad historią homoseksualności opierały się na założeniu, że istnieje względnie stała, transhistoryczna tożsamość homoseksualna, możliwa do uchwycenia i wytropienia, pozwalająca na rozpiśnięcie linearnej genealogii losów mniejszości seksualnych”⁴.



Alicja Zebrowska, *Onone – Świat Po Świecie. Synchron*,
fotografia barwna, *lightbox*, 150 x 150 cm, 1996,
fot. Piotr Górka, dzięki uprzejmości artystki

4 Magda Szcześniak, *Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 209.



Ars Homo Erotica, widok wystawy,
© Piotr Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie

Dziś przypadek Pomady i Karola Radziszewskiego pokazuje specyficzne oswojenie queeru przez publiczne instytucje. Sztuki wizualne, przynajmniej w wymiarze instytucjonalnym, oddały obecnie w dużej mierze pole innym dziedzinom bardziej zdecydowanym podejmującym queerowe wątki – przede wszystkim z natury rzeczy teatrowi.

Queerowanie historii sztuki dawnej w wydaniu Leszkowicza oparte jest na klasycznym, postwinckelmannowskim kanonie homoerotycznego piękna i na szukaniu właśnie owej transhistorycznej tożsamości homoseksualnej, a przynajmniej takiegoż transhistorycznego spojrzenia. Sztandarowym kuratorskim dziełem Leszkowicza stała się wystawa *Ars Homo Erotica* w warszawskim Muzeum Narodowym, zorganizowana za krótkiej kadencji Piotra Piotrowskiego, queerująca przede wszystkim historyczne prace ze zbiorów instytucji. Strategia Leszkowicza wpisuje się w dość długą tradycję queerowania instytucjonalnych zbiorów w ramach muzealnych blockbusterów, której najokazalszym współczesnym przykładem była zeszłoroczna wystawa *Queer British Art 1861–1967* w londyńskim Tate. Warszawska wystawa wzbudziła mieszane reakcje i obok głosów entuzjastycznych krytykowana była z różnych pozycji. Izabela Kowalczyk zwracała uwagę na nikłą reprezentację kobiet, przede wszystkim jednak wytykano kuratorowi artystyczno-konceptualną banalność czy wręcz mieszczańską kiczowatość wystawy. Najdobitniej swoje zastrzeżenia wyraził Karol Sienkiewicz, pisząc: „*Ars Homo Erotica* okazała się niewypałem, niestety także artystycznym. Kurator Paweł Leszkowicz w swoim zafiksowaniu na męskim ciele i pewnych jego częściach pozostał w ariergardzie procesów, które zachodzą na co dzień poza murami muzeum. A afirmacja gejostwa w jego wykonaniu zamieniła się w karykaturę. Nie musi się ono przecież kojarzyć z tandetą”⁵.

W wydanej w podobnym czasie i zafascynującej się z wystawą książce Leszkowicz pisze wprost o „sztuce gejowskiej”. „Nie inspirowałem się teorią queer, ale raczej studiami gejowsko-lesbijskimi. Szczególnie zaś badaniami nad homoseksualnością w historii sztuki”, deklarował Leszkowicz w rozmowie z Samuelem Nowakiem⁶. O ile na Zachodzie dyskurs queerowy

w dużej mierze wyparł czy może raczej wchłonął i rozszerzył dyskurs studiów gejowsko-lesbijskich na takiej samej zasadzie, jak feminizm trzeciej fali rozwinął osiągnięcia feminizmu drugofalowego (zwracając uwagę na marginalizowanie nienormatywnych osób niebędących białymi gejami z klasy średniej), o tyle w Polsce przyjęty został z większą ostrożnością. Dobre wyobrażenie o powodach tej sytuacji daje artykuł z portalu Inna Strona, powstały na rok przed antyhomofobiczną kampanią ze zdjęciami Breguły, która zresztą wywołała spodziewaną histerię, zwłaszcza wśród prawicowych polityków. Na wspomnianym portalu (równą dekadę później przemianowanym na *Queer.pl*) pytano wówczas: „Czy [...] nie jest za wcześnie na rozmywanie granic tożsamościowych w momencie, gdy nie są one jeszcze do końca określone, gdy brak konsolidacji tzw. środowiska oraz pewnego prototypowego, pozytywnego wizerunku polskiej lesbijki czy rodzimego geja?”⁷. Wizerunek ten postanowił zbudować właśnie Leszkowicz, działając pod patronatem ruchu Euro Pride. Książka *Art Pride. Polska sztuka gejowska* spotkała się jednak z podobnymi zarzutami jak *Ars Homo Erotica*. W recenzji opublikowanej w „Lampie” Andrzej Pałys wytykał autorowi między innymi brak jakościowych kryteriów w doborze prac – starając się zmieścić w książce jak największą liczbę prac, Leszkowicz dowartościowywał również projekty ewidentnie miałkie, w efekcie piłując gałąź, na której się usadził, i budując niezbyt korzystny obraz tytułowej sztuki gejowskiej⁸. Ostrożnie nastawiano się do teorii queer również po wydaniu książki i warszawskiej wystawie. Samuel Nowak pisał w 2010 roku w recenzji *Art Pride*: „Autor stawia [...] słuszną tezę, że w społeczeństwach konserwatywnych (jakim niewątpliwie jest społeczeństwo polskie) to gejowskie i lesbijskie polityki tożsamościowe oraz towarzyszące im estetyki mają bardziej wywrotową siłę niż amorficzny queer”⁸.

⁵ Karol Sienkiewicz, *Głównie parowy, a tylko od święta krakowska suszona*, „Obieg”, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/19972> [dostęp: 16.02.2018].

⁶ *Homoseksualizm na świętniku*, Paweł Leszkowicz w rozmowie z Samuelem Nowakiem, E-splot, <http://www.e-splot.pl/index.php?pid=articles&id=668> [dostęp: 16.02.2018].

⁷ Andrzej Pałys, *Artystyczne rozpinanie rozporków*, „Lampa” 2010, nr 7–8, s. 109.

⁸ Samuel Nowak, *Sztuka gejowskiego PRu*, E-splot, <http://www.e-splot.pl/index.php?pid=articles&id=718> [dostęp: 16.02.2018].

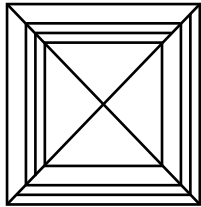


Karol Radziszewski, plakaty AIDS, Nowy Jork, 2013, dzięki uprzejmości artysty

Nie wszyscy jednak są podobnego zdania. Równolegle z rozwojem kuratorskiej kariery Leszkowicza powstają kolejne projekty Karola Radziszewskiego. Rok przed wystawą *Miłość i demokracja* Leszkowicza w ramach Art Poznań (2006), zorganizowaną z jeszcze mniejszym rozmachem niż *Ars Homo Erotica*, choć w podobnym estetyzująco-konciliacyjnym duchu, Karol Radziszewski organizuje w prywatnym mieszkaniu Sarmena Beglariana przełomową wystawę *Pedały*. Jedną ze ścian pokrywa homoerotycznym murem, w hasłach wypisywanych na ścianach i własnej twarzy. Zamiast robić delikatne podchody do tematu homofobii w przestrzeni publicznej i wkuć się w łaski niechętnie nastawionych grup społecznych, zawłaszcza obraźliwe hasła, podobnie jak dwie dekady wcześniej amerykańskie środowisko LGBTQ zawłaszczało pogardliwe „queer”. Deklaruje: „Jestem padałem”, przepisuje hasło narodowców: „Bóg nienawidzi pedałów”. Zamiast łagodnie tłumaczyć, że nie ma się czego obawiać, natrząsa się z uprzedzeń, tworząc fikcyjną bojówkę Fag Fighters – grupę tytułowych pedałów w różowych kominiarkach, którzy napadają i gwałcą heteryków. Równolegle Radziszewski zaczyna prowadzić „DIK Fagazine” i przetrząsa queerowe archiwa, między innymi w tworzonym przez kilka lat wieloelementowym *Kisielandzie*, poświęconym postaci Ryszarda Kisiela i założonego przez niego magazynu „Filo”. Najpełniejszym zwieńczeniem archiwistycznych zainteresowań Radziszewskiego staną się kolejne numery „DIK-a” i wreszcie zeszłoroczna wystawa *Dziedzictwo* w ramach festiwalu Pomada (o „DIK-u” oraz Queer Archives Institute pisze obszernie w tym numerze „Szumu” Wojciech Szymański). Pierwsza edycja Pomady rusza w tym samym roku, w którym odbywa się *Ars Homo Erotica*. Od początku funkcjonuje w duchu DIY, jako alternatywa dla Euro Pride, przestrzeń dla zjawisk, które w oficjalnej narracji się nie mieszczą. Organizowana jest kolektywnie, w gronie założycielskim pierwszej edycji znajdują się obok Radziszewskiego między innymi Stefan Ingvarsson, Paweł Kubara, Katarzyna Szustow, Agnieszka Weseli-Furja. Nie jest też wydarzeniem o czysto artystycznym charakterze – wystawy i performansy przeplatają się w programie ze spotkaniami, dyskusjami, pokazami filmowymi i tak dalej. Działanie poza sztywno wyznaczonymi dyscyplinarnymi granicami charakterystyczne jest dla całej offowej sceny queerowej. Współtworząca Pomadę Szustow kilka lat wcześniej prowadzi przy ulicy Koźłej, a następnie na Pradze, przy Mińskiej, Le Madame – klub, imprezownię, a zarazem przestrzeń wystawienniczą, miejsce dla performansu i teatru. Goszczą w niej liczne teatry z Polski, ale nie tylko. W 2005 roku pojawiają się crossdressingowi performerzy z londyńskiego Club Wotever. W tym samym roku trafia tam Suka off – kolektyw praktykujący działania na styku radykalnego body artu i teatru. Stosunek do offowej sceny ujawnia trwający podział i lęk części środowiska aktywistów LGBTQ, że „nie jesteśmy jeszcze na to

gotowi”. Wokół plakatu pierwszej edycji Pomady, zaprojektowanego przez Karola Radziszewskiego, rozpętuje się kolejna burza. Na charakterystycznych rysunkach Radziszewskiego roi się od młodych chłopców całujących się, dotykających, a najczęściej po prostu uprawiających seks w różnych pozycjach. Skandal próbują, rzecz jasna, wywołać media, ale i środowisko bliższe Euro Pride nie jest zachwycone – mówi się o wulgarności i potencjalnym umacnianiu stereotypów.

Dziś przypadek Pomady i Karola Radziszewskiego pokazuje specyficzne oswojenie queeru przez publiczne instytucje. Sztuki wizualne, przynajmniej w wymiarze instytucjonalnym, oddały obecnie w dużej mierze pole innym dziedzinom bardziej zdecydowanie podejmującym queerowe wątki – przede wszystkim z natury rzeczy teatrowi – od najgłośniejszych twórców pokroju Krzysztofa Garbaczewskiego, podejmującego albo kwestie otwarcie nienormatywnych żądz bohaterów, albo kwestionującego podziały na role męskie i żeńskie, po spektakle realizowane przez młodszych reżyserów, jak choćby *Cezary idzie na wojnę* Cezarego Tomaszewskiego w Komunie// Warszawa. Z jednej strony w instytucjach nie ma miejsca na wystawy takie jak *Dziedzictwo*, które organizowane są dzięki crowdfundingowym zbiórkom, z drugiej – Radziszewski rozchwytywany jest przez muzea i galerie, które gładko wkomponowują jego prace w bezpieczne narracje – *Syren* z całą swoją genderowo-etniczną subwersywnością stał się symbolem otwierającej nowy etap w historii Muzeum Sztuki Nowoczesnej wystawy *Syrena herbem twym zwodnicza*, pragnącej przypodobać się wszystkim warszawiakom, od niegdysiejszych bywalców Le Madame po kibiców Legii i niedzielnych warszawianistów. Czarnoskóry powstaniec warszawski Ali odnalazł się w *Gabiniecie Portretów* Muzeum Warszawy. W obu przypadkach sprawdziły się świetnie, choć fakt, że żadna z dużych instytucji nie podjęła się dotąd zorganizowania wystawy na miarę *Dziedzictwa* i zmapowania ewidentnej białej plamy w rodzimej historii sztuki, świadczy o tym, że queer został zręcznie przez mainstream przeżuty i rozbrojony. Wzorem 15 procent abstrakcji (będących *notabene* fantazmatem powtarzanym za kolokwialnym stwierdzeniem Andy Rottenberg, a nie realnym zapisem) dostajemy dziś 15 procent queeru.



W darze dla antyrewolucyjnej burżuazji

Historia Przedsiębiorstwa Państwowego Desa

TEKST: Igor Bloch

Założona w latach 50. XX wieku Desa na długo zawładnęła rynkiem sztuki w Polsce, będąc symbolem luksusu i klasowych ambicji władz i obywateli PRL.

W latach 70. tylko nieliczni obywatele PRL stać było na zakup dzieła sztuki w Państwowym Przedsiębiorstwie Desa (skrót od Dzieła Sztuki i Antyki), które mimo to posiadało wówczas prawie 60 galerii i antykwariatów. Sekretarze komitetów wojewódzkich Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej marzyli o otwarciu Desy, będącej dla miasta i regionu wyróżnieniem. Salony przedsiębiorstwa były traktowane na równi z instytucjami kultury, takimi jak BWA i muzea

regionalne. Działająca pod prostym i eleganckim znakiem Desa stała się marką utożsamianą nie tyle z samymi dziełami sztuki i antykami, ile z luksusem. Marka zakorzeniona w wyobraźni obywateli Polski Ludowej została uwieczniona w jednym z odcinków serialu *Czterdziestolatek*. Stefan i Magda Karwowscy po przyjęciu u dyrektora zjednoczenia zdecydowali się wynająć architekta wnętrz, który doradził powieszenie w salonie portretu przodka. Karwowscy trafili do

Salon Desy,
ul. Koszykowa
w Warszawie, 1973,
fot. Lubomir T. Winnik/
Ośrodek KARTA



Desy, gdzie ekspedientka natychmiast odgadła zamiar nabycia portretu przybranego przodka¹. Karwowscy stanowią znakomity przykład inteligencji ludowej, która awans społeczny zawdzięczała polityce PZPR. Tak jak przedstawiciele prawdziwej inteligencji ludowej Karwowscy prowadzili tryb życia PRL-owskiej wyższej klasy średniej, której aspiracje urosły najbardziej pod rządami Edwarda Gierka². Lata 70. przyniosły odwrót od polityki egalitaryzmu oraz dywersyfikację pensji.

Rozpoczęła się socjalistyczna globalizacja i westernizacja. LOT otworzył regularne połączenia do Nowego Jorku (1973), Kuwejtu, Trypolisu i Algieru³. Granice państwa zostały otwarte przed zachodnimi turystami, dla których zbudowano hotele, takie jak stołeczna Victoria i zakopiański Kasprowy. Polskie elity partyjne i finansowe zaczęły wyjeżdżać na wakacje na Krym, do Bułgarii i Jugosławii. Inżynierowie i architekci podejmowali pracę na Bliskim Wschodzie. Otwarcie granic zrewolucjonizowało system bankowy: Polacy zyskali możliwości otwarcia dewizowych kont oszczędnościowych⁴. W 1972 roku otwarto pierwszy Pewex. Najzamożniejsi zaczęli budować domy wakacyjne typu Brda, dokąd podróżowali fiatami mirafiori. W pełni ukształtowała się dojrziała antyrewolucyjna burżuazja. Dyrektorzy Desy oraz ministrowie odpowiedzialni za rozwój przedsiębiorstwa w latach 70. musieli myśleć o trzech grupach klientów: po pierwsze, o inteligencji ludowej i prywatnej inicjatywie spragnionych reglamentowanych dóbr luksusowych, po drugie, o zachodnich turystach (również Polonii) zaopatrzonych w twardą walutę. Monopol Desy na handel sztuką trwał do 1974 roku, kiedy wprowadzona została Ustawa o wykonywaniu handlu oraz niektórych innych rodzajów działalności przez jednostki gospodarki nie uspołecznionej⁵. Pozwoliła ona na otwarcie pierwszych prywatnych i komercyjnych galerii sztuki w Polsce (Galerii Piotra Nowickiego w 1977 roku oraz Galerii Alicji i Bożeny Wahl w 1979 roku). Jednakże zanim to nastąpiło, Desa ukształtowała oficjalny handel sztuką i antykami w kraju gospodarki centralnie sterowanej.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej nowe władze rozpoczęły szybką i masową nacjonalizację (uspolecznienie) różnych sektorów gospodarki. W 1950 roku działające wspólnie Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Ministerstwo Handlu Wewnętrznego zamknęły wszystkie istniejące antykwiariaty i salony sztuki, po czym utworzyły Państwowe Przedsiębiorstwo Desa⁶. Pierwsze delegatury zostały otwarte w największych miastach, w tym we włączonych do Polski Gdańsku i Wrocławiu. W latach 70., w czasach największej prosperity przedsiębiorstwa, Desa posiadała 17 galerii (sprzedających sztukę współczesną), 19 antykwiariatów (sprzedających sztukę dawną i antyki) oraz 19 salonów mieszkanych w mniejszych miastach ze sztuką współczesną, dawną i antykami⁷. W samej Warszawie Desa miała 12 filii⁸. Aż cztery z nich sprzedawały sztukę współczesną⁹. Jakość artystyczna obiektów była jednak bardzo zróżnicowana: obok obrazów i kameralnej

**Mapa Delegatur PP Desa,
dzięki uprzejmości
„Nowin Raciborskich”**



Desa była przede wszystkim przedsiębiorstwem handlowym, ale czasami także instytucją sztuki.

rzeźby prezentowano i sprzedawano biżuterię artystyczną, szkło, porcelanę, tkaniny i meble. W niektórych kręgach Desa została zapamiętana jako sieć sklepów ze sztuką dekoracyjną, co jest jednak generalizacją. Krakowska Desa przy ulicy św. Jana prowadzona przez Danutę Józefiakową czy warszawski Zapiecek pod kierownictwem Mirosławy Arens były galeriami z różnorodnym programem wystaw, które starały się jednocześnie osiągnąć wyniki sprzedaży oczekiwane przez dyrekcję przedsiębiorstwa. Desa przy św. Jana była pierwszą powojenną komercyjną galerią sztuki w Krakowie. Danuta Józefiakowa nie tylko sprzedawała dzieła sztuki, ale i pokazywała sztukę uważaną przez dyrekcję Desy za trudną: w 1973 roku Jerzy Beres zaprezentował tam *Transfigurację II*, a Zbigniew Warpechowski pokazał na wystawie *Autopsja*, *Symulacja* swój *Dialog z rybą*. Warszawski Zapiecek stał się galerią profesorską, skoncentrowaną na malarstwie: wystawiali w nim Jan Tarasin, Stanisław Fijałkowski czy Stefan Gierowski. Pod patronatem Desy działała przez krótką chwilę prowadzona przez Marię Potocką Galeria Foto Video. Niemniej jednak Desa była przede wszystkim przedsiębiorstwem handlowym, ale czasami także instytucją sztuki.

PP Desa było podzielone na cztery regiony: Region Sopot z delegaturami w dziewięciu miastach¹⁰, Katowice z delegaturami w dziesięciu miastach¹¹, Kraków z delegaturami w pięciu miastach, Warszawa z delegaturami w sześciu miastach¹². Niektóre salony w mniejszych miastach, tak jak w Białej Podlaskiej, nie przynosiły żadnych dochodów z powodu niewielkiej liczby klientów krajowych i turystów¹³. Poza Warszawą Desa miała największe obroty na Śląsku. Była kierowniczką salonu w Raciborzu wspomina, że mieszkańcy przychodzili na ogół po drobne rzeczy, prezenty ślubne i imieninowe. Kopalnie i kombinaty kupowały natomiast dużo współczesnych obrazów (raczej dekoracyjnych) wykorzystywanych do urządzania biur i ośrodków czasowych¹⁴. Śląsk stał się centrum handlu antykami ze względu na dużą liczbę obiektów pozostawionych przez przedwojennych mieszkańców regionu, chętnie kupowanych przez turystów z RFN. Desa współpracowała z Milicją Obywatelską w celu wykrywania zabytków skradzionych z publicznych kolekcji. Sprzedawcy nie mieli jednak obowiązku pytać komitentów – próbujących sprzedać lub oddać w komisię dzieła sztuki – o ich pochodzenie¹⁶. Przedsiębiorstwo sprzedawało dobra poniemieckie i pożydowskie. Srebrne świeczniki szabasowe i chanukowe, jeśli nie zostały przetopione w czasie wojny, po jej zakończeniu

kończyły na czarnym rynku lub w Desie. Duża część obiektów trafiających do przedsiębiorstwa pochodziła z wojennych szabrow lub była przekazywana w komis przez zubożałe ziemiaństwo (w Desie wyprzedawał się bohater serialu *Dom*, hrabia Alfred Bizanc: w jednym z odcinków sprzedawał obraz Wojciecha Weissa Ministerstwu Spraw Zagranicznych PRL). Dzięki pracy desowskich Komisji Ocen i Wycen wiele cennych obiektów trafiło do państwowych kolekcji – muzea miały prawo pierwokupu. Komisje składające się z historyków sztuki i muzealników działały we wszystkich regionach Polski. Obiekty trafiające do Desy były najpierw wyceniane przez pracowników salonów. Jeśli obiekt został zakwalifikowany jako posiadający wysoką wartość artystyczną lub historyczną, musiał zostać przedstawiony Komisji Ocen i Wycen. W sytuacji, kiedy klient nie zgadzał się z wyceną i chciał zachować obiekt, musiał zapłacić 3 procent od wycenionej kwoty¹⁷.

W Sopocie i na spładowanym przez Armię Czerwoną Pomorzu Desa handlowała głównie sztuką współczesną. Tak jak w całym kraju była to też forma pomocy lokalnym artystom, którzy mogli wystawiać i sprzedawać nie tylko w galeriach Związku Polskich Artystów Plastyków, ale również w Desie. W Gdyni sprzedawano dużo szkła artystycznego, które miało bardzo dobrą markę na Zachodzie i było cenione przez turystów ze Szwecji. Desa realizowała również zamówienia stoczni kupujących metaloplastykę na wyposażenie statków pasażerskich¹⁸. To jednak instytucje rządowe pozostawały najważniejszym klientem Desy. Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Desa sprzedawała dobra poniemieckie i pożydowskie. Duża część obiektów trafiających do przedsiębiorstwa pochodziła z wojennych szabrow lub była przekazywana w komis przez zubożałe ziemiaństwo.

¹ *Kosztowny drobiazg, czyli rewizyta, Czterdziestolatek*, reż. Jerzy Gruza, Krzysztof Teodor Toeplitz, Telewizja Polska, 1976.

2 Maciej Gdula, *Odwążyć się być średnim. Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej*, „Krytyka Polityczna” 2015, nr 42, s. 83–132.

3 *Historia Polskich Linii Lotniczych LOT*, <http://corporate.lot.com/pl/pl/historia> [dostęp: 5.01.2018].

4 Jerzy Kochanowski, *Gra w zielone*, „Polityka” 2009, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/284569,1,gra-w-zielone.read> [dostęp: 5.01.2018].

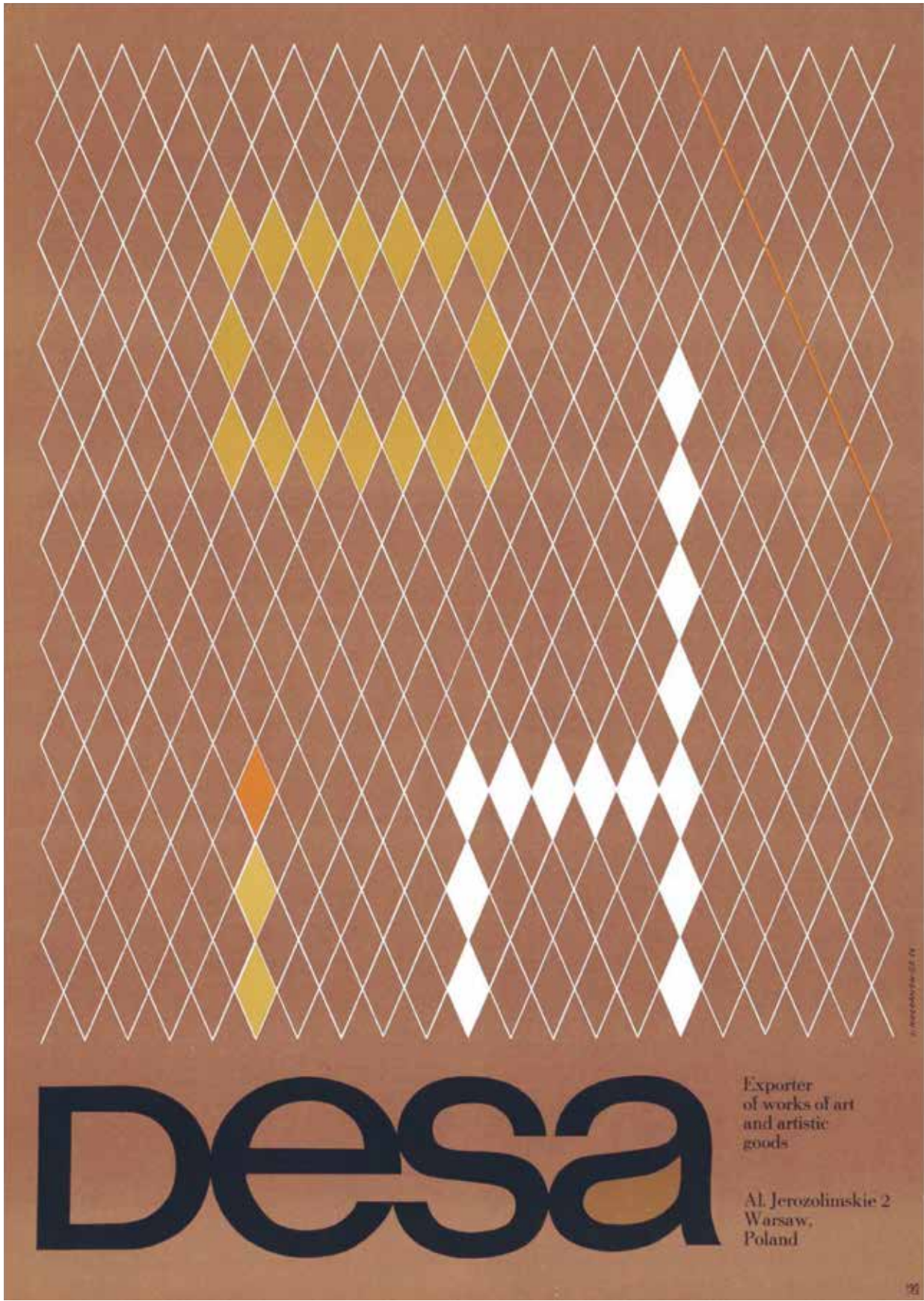
5 Ustawa z dnia 18 lipca 1974 r. o wykonywaniu handlu oraz niektórych innych rodzajów działalności przez jednostki gospodarki nie uspołecznionej, Dz.U. 1974 nr 27 poz. 158.

6 Sławomir Bołdok, *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne*, Neriton, Warszawa 2004, s. 436.

7 *Historia Domu Aukcyjnego Desa Unicum*, <https://desa.pl/pl/pages/11/historia> [dostęp: 5.01.2018].

8. Salony Desy w Warszawie w latach 70. i 80. (1) ul. Nowy Świat, róg ul. Wareckiej, (2) ul. Nowy Świat (sztuka współczesna), (3) Rynek Starego Miasta, (4) ul. Marszałkowska (antyki), (5) ul. Nowy Świat (bizuteria), (6) ul. Koszykowa, (7) ul. Nowotki (obecnie ul. Andersa; numizmaty), (8) Galeria Zapieček (sztuka współczesna), (9) ul. Nowogrodzka (sztuka współczesna), (10) ul. Targowa, (11) ul. Rutkowskiego (obecnie ul. Chmielna; plakaty i grafiki), (12) stoisko w hotelu Victoria. Dyrekcja Desy mieściła się przy ul. Rutkowskiego, a później przy ul. Żurawiej 48. Biuro Handlu Zagranicznego Desa mieściło się przy Alejach Jerozolimskich 2. Ramiarnia i konserwacja obiektów mieściły się na pl. Leńskiego przy ul. Szarej.

9 Galerie sztuki współczesnej: ul. Koszykowa, ul. Nowy Świat, ul. Nowogrodzka, Desa Zapiecek.



Leszek Holdanowicz, *Desa*, 1966,
fot. dzięki uprzejmości artysty



Leszek Holdanowicz, *Desa*, 1966,
fot. dzięki uprzejmości artysty

Instytucje rządowe pozostawały najważniejszym klientem Desy. Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły

z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka. W 1978 roku pracownik Desy w Krakowie dostarczył 50 obrazów do Kancelarii Prezesa Rady Ministrów: wśród obrazów było wiele płócien Wojciecha Kossaka i malarstwa batalistycznego, cenionego przez zorientowanych narodowo komunistycznych dygnitarzy. Po prezentacji premier Piotr Jaroszewicz podjął decyzję o zakupie płócien na podstawie biografii artystów, lecz odmówił zakupu jednego obrazu – ukraińskiego artysty Iwana Trusza.

Desa przynosiła największe dochody na Śląsku i w Warszawie – w stolicy dużą część klientów stanowili dyplomaci (na przykład Bart N. Stephens¹⁹), wśród których byli kolekcjonerzy, ale i handlarze sprzedający prace na Zachodzie z kilkukrotnym zyskiem²⁰. Ze względu na dwa kursy dolara (oficjalny i czarnorynkowy) polska sztuka była bardzo tania. Andrzej Starmach, który pracował w Desie w latach 70., wspominał, że klient mógł kupić obraz Henryka Stażewskiego za równowartość 100 dolarów. Nieco droższe były obrazy Tadeusza Kantora²¹. Stażewski i Kantor nie widzieli najwyraźniej nic niestosownego w sprzedawaniu prac w państwowej i komercyjnej Desie. Obrazy obydwu były jednak nieosiągalne dla większości Polaków. W latach 70. średnia miesięczna pensja wynosiła 20–35 dolarów²². Tylko niewielką część kupujących stanowili rodzimi kolekcjonerzy (w większości lekarze)²³. Tak jak muzea woleli oni jednak kupować bezpośrednio od artystów. Desa doliczała do ceny 3 procent na zasilenie Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej. Do Desy, oprócz turystów, trafiali przedsiębiorcy (prywatna inicjatywa) oraz wyższa klasa średnia – ludzie, którzy nie znali artystów. Pracownik Desy wspomina mechanika samochodowego, który kupił obraz Artura Nachta-Samborskiego²⁴. Polacy posiadający dużą ilość gotówki nie chcieli deponować jej w bankach, ponieważ nie ufali państwu. Tak jak na Zachodzie kupowanie sztuki i antyków było formą inwestycji i lokowania kapitału, także ukrycia nierejestrowanych przychodów²⁵.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

- ↑ Bart N. Stephens, attaché kulturalny w Ambasadzie Stanów Zjednoczonych w Warszawie w latach 1963–1965 i kolekcjoner polskiej sztuki opublikował esej *Where Shall We Hang It? Notes on Collecting Polish Art*, do którego niestety nie dotarłem. *Shapiro Auctions*, http://www.shapiroauctions.com/anna-guntner-polish-1933-2023.html [dostęp: 1.05.2017].
- ↑ Piotr Nowicki, Galeria Piotra Nowickiego (w rozmowie z Igorem Blochem), rozmowa z 5 kwietnia 2017 roku.
- ↑ Andrzej Starmach, Starmach Gallery (w rozmowie z Igorem Blochem), rozmowa z 10 kwietnia 2017 roku.
- ↑ Tomasz Szcherbicki, *Za 20 dolarów miesięcznie. Jak żyliśmy w PRL*, „Interia Nowa Historia”, http://nowahistoria.interia.pl/prl/news-za-20-dolarow-miesiecznie-jak-zyalismy-w-prl-,nId,1065472 [dostęp: 28.04.2017].
- ↑ Zarówno Andrzej Starmach, jak i Jan Michalski wspominali doktora Lecha Siudę z Wielkopolski, który posiadał kolekcję obrazów kolorystów.
- ↑ A. Stroka, dz. cyt.
- ↑ Monika Bryl, *Rynek sztuki w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 65.
- ↑ Sławomir Bołdok napisał, że zaraz po wojnie ceny dzieł sztuki były porównywalne z cenami z 1939 roku i tymi z czasu okupacji. Ceny nie były regulowane, ponieważ cały rynek dzieł sztuki pozostawał w prywatnych rękach. Po nacjonalizacji handlu Desa nie ustaliła nowej listy cen, ale dopasowała się do cen wolnorynkowych. Sławomir Bołdok, *„Ile za sztukę?*, „Art & Business” 1988, nr z lipca/sierpnia (1), s. 4–10.
- ↑ A. Stroka, dz. cyt.
- ↑ Jan Michalski, *The Art Market in Poland 1985–2005. Practice and Experience*, Galeria Zderzak, Kraków–Berlin 2005, s. 7.
- ↑ Desa miała swoje przedstawicielstwo w RFN – PP Depolma z siedzibą w Düsseldorfie, która zajmowała się również handlem dziełami sztuki. Polscy i międzynarodowi korespondenci prasy angażowali się w handel dziełami sztuki. Jaga Berezowska reprezentowała Desę na targach Hannover Messe w RFN w 1978 roku. Jaga Berezowska-Kernbach (w rozmowie z Igorem Blochem), rozmowa z 5 maja 2017 roku.
- ↑ Nina Rozwadowska, dz. cyt.

Wszyscy pracownicy Desy, z którymi rozmawiałem, wspominają, że handlowano w większości poza oficjalnym obiegiem.

Ceny dzieł sztuki w Desie były ustalane indywidualnie z artystami, którzy kierowali się przede wszystkim cenami prac kolegów²⁶. Antyki były wyceniane przez Komisję Ocen i Wycen, które miały ograniczony dostęp do zachodnich katalogów aukcyjnych. Pracownicy Desy podróżujący do Europy Zachodniej i USA przywozili tamtejsze katalogi aukcyjne, po to jedynie, żeby mieć świadomość realnej ceny obiektów na wolnym rynku. Prowizja Desy była niewysoka i wynosiła zazwyczaj 25 procent. Każda delegatura miała do zrealizowania miesięczny plan. Kierownicy z trudem szacowali wpływy ze sprzedaży w następnym miesiącu. Najłatwiej było zrealizować plan, jeżeli salon sprzedawał meble z fabryki Zakładów Wytwórczych Mebli Artystycznych Henryków²⁷. Jeżeli dzieło sztuki nie sprzedawało się w przeciągu sześciu miesięcy od wstawienia w komis, jego cena była obniżana, co zdarzało się bardzo często²⁸.

W obrębie Desy działało Biuro Handlu Zagranicznego odpowiedzialne za sprzedaż polskiej sztuki za granicą. W BHZ PP Desa klienci mogli płacić w dolarach. W 1966 roku Leszek Hołdanowicz zaprojektował dla przedsiębiorstwa plakaty, na których widniał napis w języku angielskim: „Desa – Exporter of works of art and artistic goods”. Plakaty filmowe zaprojektowane przez przedstawicieli Polskiej Szkoły Plakatu cieszyły się dużym zainteresowaniem za granicą: Desa wprowadziła ich reedycje, dublując pierwotny nakład opiewający na 2 tys. egzemplarzy²⁹. Łatwe do transportowania, na Zachodzie sprzedawane były po 40 centów amerykańskich³⁰. Ze względu na przepisy uwarunkowane ogromnymi stratami wojennymi nie można było wywieźć za granicę żadnego dzieła sztuki powstałego przed 9 maja 1945 roku. W Desie była to również umowna data oddzielająca sztukę dawną od sztuki współczesnej. Biuro Handlu Zagranicznego PP Desa miało swoją siedzibę i galerię przy ulicy Smolnej. Placówka szyfrowała



Wnętrze salonu Desy w Raciborzu, fot. Bolesław Stachow, dzięki uprzejmości autora

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

ceny – zamiast cyfr na metkach były litery. Według systemu na-

zwanego DESAKOLUMB D odpowiadało 0, a B odpowiadało 9.

Na przykład, SLM oznaczało 368 dolarów. System został stworzony, żeby chronić tajemnicę handlową, ale mógł również być wykorzystywany do manipulowania ceną. W przedsiębiorstwie opowiadano sobie dowcip, że jeśli pracuje się w Desie, trzeba być jak saper, bo pomylić można się tylko raz. Kilku pracowników odsiadywało wyroki na skutek swoich działań w przedsiębiorstwie³¹.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

Wszystkie dzieła sztuki znajdujące się w ambasadach

Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej na świecie pochodziły z Desy, bardzo często z flagowego Zapiecka.

^[1] A. Stroka, dz. cyt. Obok sieci hoteli Orbis i Cepelii Desa była pierwszą firmą, która w latach 80. wprowadziła płatność kartami kredytowymi

^[2] Piotr Nowicki, dz. cyt

^[3] Wystawa – Targi Sztuki Współczesnej Contart 1976, http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Wystawa-Targi_Sztuki_Współczesnej_Contart_1976 [dostęp: 1.05.2017].

Interart – Międzynarodowe Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych – były organizowane co roku w Poznaniu w latach 1984–1990. Desa była na nich głównym przedstawicielem PRL. Kuba przywiozła wypchane ryby i krokodyle, podczas gdy Mongolia oferowała ręcznie robione lalki i obiekty z laki.

Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych Interart '88, listopad 1988, Poznań, fot. PAP / Tomasz Prażmowski

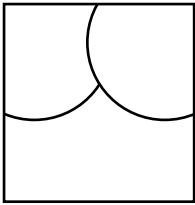
stylu satyry i groteski. Największą gwiazdą tego nurtu był Jerzy Duda-Gracz, ze swoimi gawędziarskimi obrazami prezentującymi typy prowincjonalne. Contart przetrwał tylko sześć lat³⁴. Pierwsze strajki Solidarności w 1980 roku oraz wprowadzenie stanu wojennego zatrzymały inicjatywę. Nowe targi sztuki powołano już w 1984 roku, prawdopodobnie aby poprawić wizerunek zdyskredytowanej władzy wśród ludzi sztuki. Interart – Międzynarodowe Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych – były organizowane co roku w Poznaniu w latach 1984–1990 przez Państwowe Przedsiębiorstwo Sztuka Polska we współpracy z Międzynarodowymi Targami Poznańskimi. Desa była na nich głównym przedstawicielem PRL. Związek Radziecki był reprezentowany przez Ministerstwo Kultury³⁵. Kuba przywiozła wypchane ryby i krokodyle, podczas gdy Mongolia oferowała ręcznie robione lalki i obiekty z laki³⁶. Janusz Miliszkiewicz napisał, że Interart był wtedy wielkim wydarzeniem i na targach pojawiał się dobry towar – na przykład grafiki i fotografie legendarnych czeskich artystów, które można było kupić w rozsądnej cenie (prawdopodobnie przywiezione przez państwowe czechosłowackie przedsiębiorstwo Delo będące odpowiednikiem Desy)³⁷. Sprzedawano również szkło artystyczne i tkaniny. Przedsiębiorstwa Państwowe z krajów Rady Wzajemnej Pomocy Gospodarczej dokonywały transakcji w rublach transferowych. Muzea i galerie państwowe otrzymywały pieniądze, które mogły wydać na targach na powiększenie kolekcji. Fotografie z targów w 1988 roku pokazują rozmach wydarzenia, szokujący, jeżeli wziąć pod uwagę stan gospodarki. W 1980 roku pracownicy Desy, tak jak i innych zakładów pracy w kraju, dołączyli do Solidarności,

wkrótce zmiażdżonej przez stan wojenny. W drugiej połowie lat 80. sytuacja firmy się ustabilizowała dzięki rosnącej liczbie turystów płacących w dolarach. Oczywiście to nie transakcje w rublach transferowych, lecz te dokonywane w twardych wymiernych walutach gwarantowały zysk. Po transformacji 1989 roku eksport znacząco się zmniejszył. Pracownicy Desy próbowali sprywatyzować firmę. Desa została ostatecznie podzielona na dwie firmy: filie w Warszawie zostały przekształcone w spółkę miejską, a w 1998 roku sprywatyzowane i połączone z Domem Aukcyjnym Unicum. Filie w kraju zostały przemianowane w prywatną firmę Desa sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie³⁸. Do dzisiaj starsze pokolenie Polaków sprzedające dzieła sztuki i antyki w internecie, jak i liczni oszuści, powołują się na Desę w opisach wystawionych obiektów: „Autentyk! Kupiony w Desie!”.

Powyższy artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej *‘This exhibition is for sale.’ The State-Owned Enterprise Desa and the first private commercial art galleries in Communist Poland* napisanej pod opieką doktor Klary Kemp-Welch w Courtauld Institute of Art w Londynie w 2017 roku.



34 Edycje Contart: Warszawa – 1974 rok, Poznań – 1975 rok, Lidzbark Warmiński – 1976 rok, Olsztyn – 1977 i 1978 rok, Toruń – 1979 rok.
35 Według rosyjskiego galerzysty Ildara Galejewa, w Związku Radzieckim nie istniało przedsiębiorstwo będące odpowiednikiem Desy. W latach 30. radzieckie przedsiębiorstwo Torgsin (Торгсин – odpowiednik polskiego Pewexu) organizowało aukcję sztuki rosyjskiej w Europie Zachodniej. Od lat 50. do 80. istniało tylko kilka salonów w Moskwie i Leningradzie, które miały pozwolenie na handel antykami i dziełami sztuki, i podlegały bezpośrednio radzieckiemu Ministerstwu Handlu (PCФCP – RSFSR). Ildar Galejew (rozmowa z Igorem Blochem), rozmowa drogą e-mailową z 16 maja 2018 roku.
36 A. Stroka, dz. cyt.
37 Janusz Miliszkiewicz, *Rodziny bez ciasta, czyli krajowe targi sztuki*, „Obieg”, <http://archiwum-obieg-u-jazdowski.pl/felieton/31582> [dostęp: 9.01.2017].
38 *Desa – Dzieła Sztuki i Antyki*, <http://www.desa.art.pl> [dostęp: 9.01.2018].



Sexy Lady, Foxy Mister

TEKST: Adam Mazur

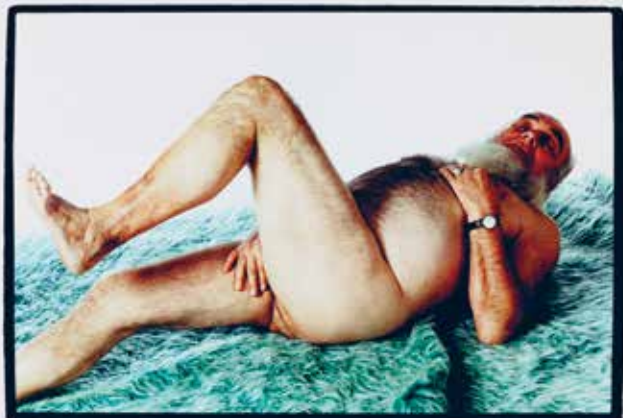
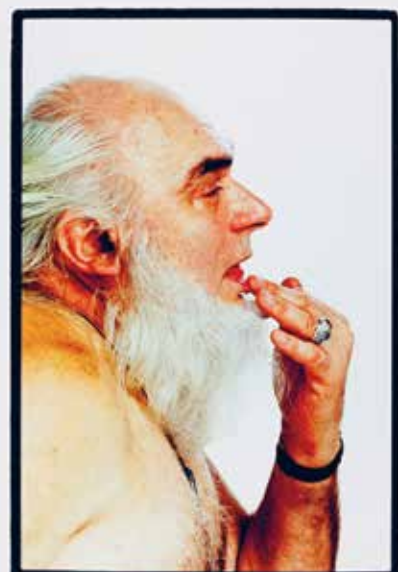
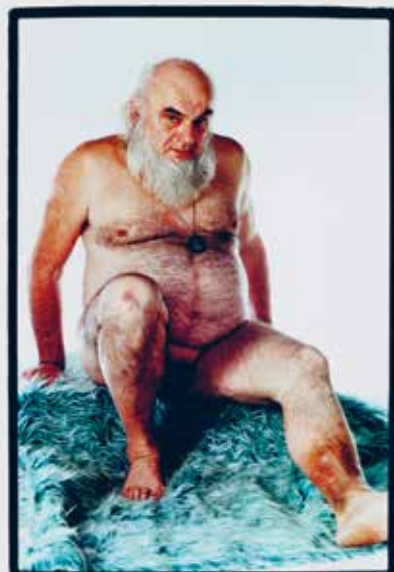
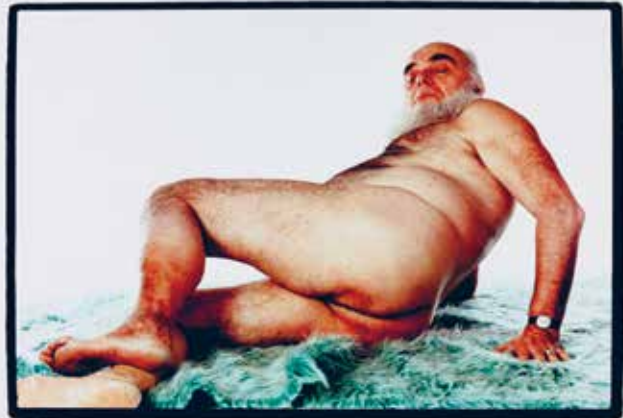
Siergiej Bratkov, *Kostja*, kolorowa fotografia,
lightbox, 120 x 200 cm, ed. 10, 2003, dzięki
uprzejmości Deweer Gallery, Otegem, Belgia



Sztuka Siergieja Bratkowa i Tomislava Gotovaca krytycznie przygląda się męskiej tożsamości i heteronormatywnym sposobom patrzenia. W czasach kryzysu męskiego podmiotu, także w wersji środkowoeuropejskiej, można ją odczytać jako próbę jego wyzwolenia – za pomocą fotografii.

Czasy są ciężkie. Zwłaszcza dla białych mężczyzn w średnim wieku. Egzekwowanie władzy (spojrzenia) już nie cieszy, a w status ofiary nikt nie uwierzy. „Pale stale male” jest dziś w głębokiej defensywie, no a jeśli jest jeszcze do tego „old”, „Slavic” i „hetero”, to w ogóle nie ma o czym mówić. W przejściu z godnością przez kryzys tożsamości i przyjęciu z dystansem schyłku męskiej dominacji pomaga klasyka sztuki współczesnej w wykonaniu Ukraińca Siergieja Bratkowa i Chorwata Tomislava Gotovaca.

„Co Siergiej Bratkov chce nam pokazać?”, pyta retorycznie Boris Buden, po czym odpowiada: „Świat postkomunizmu, oczywiście. Gdzie jest ten świat? Hen, za dawną żelazną kurtyną, we Wschodniej Europie, w dawnym Związku Radzieckim, w Rosji, oczywiście”. Pośród portretów tworzonych przez Siergieja Bratkowa (ur. 1960) od połowy lat 90. są zdjęcia wachających klej bezdomnych dzieci, podstarzałych marynarzy sowieckiej floty, pozujących w biurach sekretarek w bikini, walczących bez reguł bokserów, ukraińskich komandosek, zdeklasowanych robotników czy bezlitosnych żołnierzy specnazu. Kontrastowe, kolorowe klisze epoki transformacji



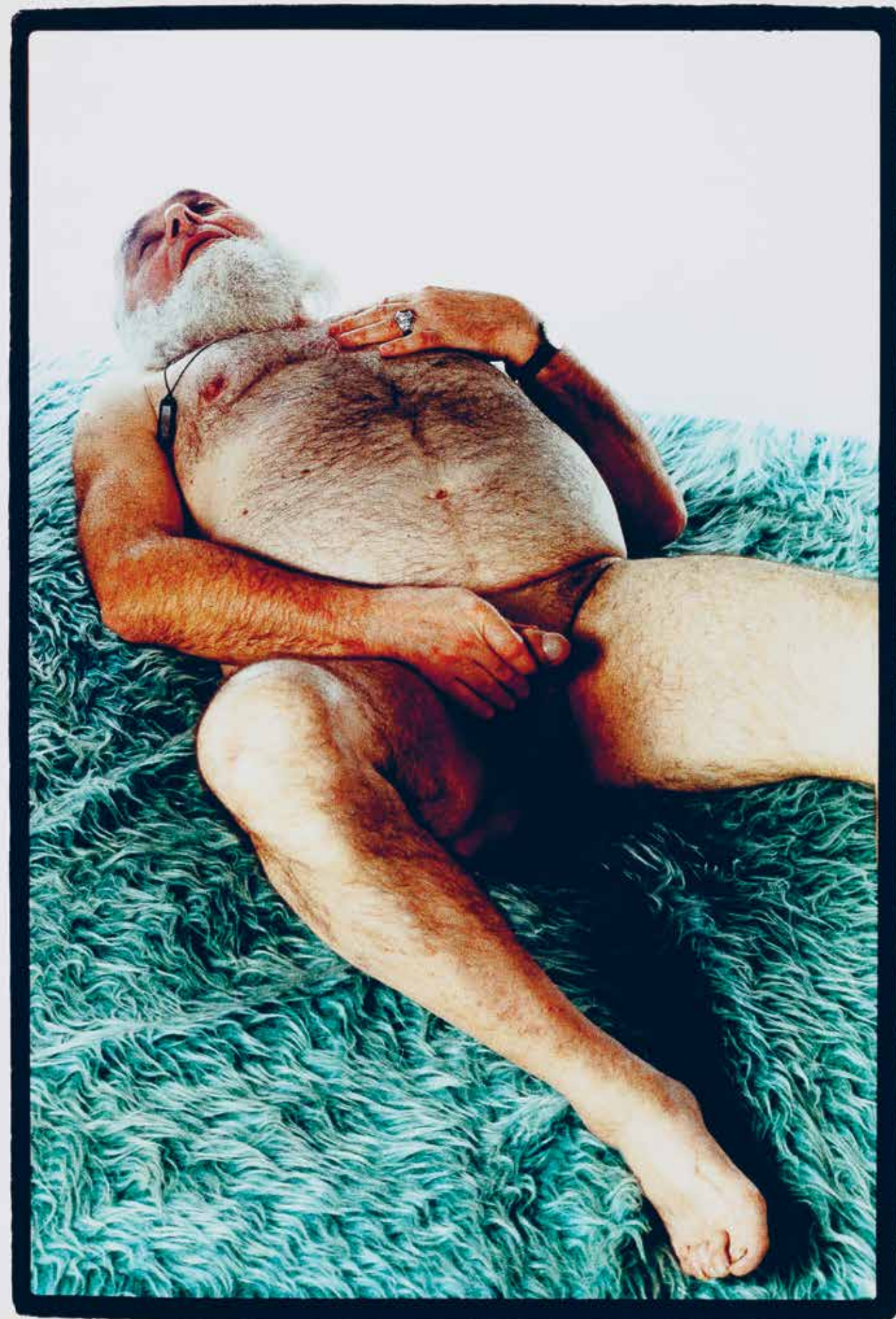
Tomislav Gotovac, *Foxy Mister*, 14 kolorowych fotografii, 2002, fot. Tomislav Čuvaljak, z kolekcji Sarah Gotovac, dzięki uprzejmości Tomislav Gotovac Institute w Zagrzebiu

podkreślają, jak zauważa Buden, „różnicę kulturową” między kapitalistycznym Zachodem i próbującym go za wszelką cenę doścignąć Wschodem. Jest w tym postkomunistycznym spojrzeniu przesada, za którą skrywa się kryzys tożsamości, także Bratkowa. Urodzony w położonym we wschodniej Ukrainie Charkowie Bratkov po studiach na politechnice pracował jako inżynier w Instytucie Fizyki i Inżynierii Niskich Temperatur. Wkrótce rzucił posadę i został artystą. Punktem odniesienia dla Bratkowa są działania artystów starszego pokolenia z kręgu tak zwanej charkowskiej szkoły fotografii tworzonej między innymi przez Borysa Michajłowa, Olega Malewannego, Aleksandra Supruno i Jewgienija Pawłowa. Inaczej niż jego poprzedników Bratkowa nie interesują rysowanie po kliszy, niszczenie odbitek i tym podobne zabiegi podkreślające materialność fotografii. Artystę pociąga szybko zmieniająca się rzeczywistość rozpadającego się ZSRR. Wyjeżdżając do Moskwy za pracę i żeby zrobić karierę, Bratkov trafił do branży reklamowej i z jej estetyki czerpał inspirację do własnych działań. To dzięki zamówieniom z agencji modelek zrzeszającej głównie modeli dziecięcych powstał cykl portretów *Kids I* (2000), który ściągnął na artystę oskarżenia o szerzenie pedofilii. Również *Kostja* nie powstałaby, gdyby nie przemysł mediów komercyjnych. „W 2002 roku miałem kilka zleceń od «Playboya». Oczywiście, nie dali mi fotografować nagich dziewczyn”, wspomina Bratkov. „Fotografowałem polityków, sportowców i motocyklistów. Redaktorzy pokazali mi za to stos listów, jakie otrzymują od kobiet, które pragną, żeby ich zdjęcia znalazły się w magazynie”. Podczas wycieczki do Jałty artysta zadzwonił do jednej z nich i umówił się na sesję. Modelka na co dzień pracuje jako kucharka; na zdjęcia przyszła z mężem. Na pierwszy rzut oka postkomunistyczna Wenus odpowiada stereotypowej *playmate*, jakich pełno w popularnych w dawnym bloku wschodnim klonach amerykańskiego magazynu „dla panów”. Podobnie jak w innych pracach Bratkowa również na tym zdjęciu istotna jest różnica między zachodnim ideałem a wschodnimi realiami. Fotograf celowo nie używa żadnych zmiękczających filtrów ani tym bardziej narzędzi do cyfrowej postprodukcji obrazu. Leżąca na obdrapanej kamiennej ławie naga dziewczyna przyjmuje wprawdzie pozę, która przypomina rozkładówkę „Playboya”, ale czyni to w sposób daleki od doskonałości. Brak wprawy widać w ułożeniu nóg, które sprawia, że uda są zbyt ściśnięte, brzuch się fałduje, piersi opadają, a na twarzy maluje się mało atrakcyjny grymas. Nawet amator Photoshopa dostrzeże na ponadnaturalnych rozmiarów odbitce (200 × 120 cm) mankamenty tego młodego i pięknego przecieź ciała: nierówną opaleniznę, ślady po obrączce, zadarty nos, małe oczy i wąskie usta, zbyt wydatne kości policzkowe. Na potrzeby „Playboya” nie zaszkodziłoby też zaokrąglić bioder i piersi, poprawić łona, wyretuszować pierścionka i wisiorka. Dziewczyna na zdjęciu nie jest już sowiecką kucharką, ale też nie jest jeszcze

doskonałą *playmate*. Dla Bratkowa jest czymś więcej – jest sztuką. Tytuł fotografii pochodzi nie od imienia modelki ani tym bardziej od nazwiska jej męża, lecz od napisu wydrapanego w prawym górnym rogu oparcia klasycyzującej kamiennej ławy. КОСТЯ, skrót imienia Konstantin, napisany cyrylicą podkreśla nieprzetłumaczalność wschodniego idiolektu na zachodni dyskurs. Boris Buden przekornie pisze, że Bratkov właściwie nie jest postkomunistą (jakby to była bardziej obelga niż diagnoza), a w jego zdjęciach widzimy utraconą niewinność, nieudany początek, a nawet prawdziwą społeczną niesprawiedliwość. To typowo wschodnia, trącąca nostalgią lektura zdjęć transformacji ustrojowej. Z drugiej strony sam Bratkov, autentycznie zaskoczony swoimi sukcesami w świecie sztuki, próbuje zrozumieć fenomen popularności własnych fotografii. Wreszcie dochodzi do wniosku, że „zachodni odbiorca” jego sztuki być może dzięki tym obrazom „zbliży się do własnej nieświadomości”, zdaje sobie sprawę „z natury własnego pożądania i voyeuryzmu”. Tak jakby to nie Wschód pragnął imitować Zachód, lecz zblazowany Zachód ukradkiem zerkał na Wschód, poszukując prawdy o sobie. Wykorzystywanie maszyny medialnej na usługach patriarchy przez Bratkowa może wydać się krytykom i krytyczkom podejrzane w stosunku do mężczyzn (nazywanych dziś bez cienia ironii „posiadaczami penisa”), niezbyt przekonujące, a nawet mizoginiczne. Moskwa to nie Londyn i Los Angeles, więc z powodu braku dziennikarskich dociekań trudno stwierdzić, czy ukraiński artysta jest „seksualnym drapieżnikiem” [*sexual predator*], czy opowieść o mężu spoglądającym przez ramię fotografa na sesję żony-kucharki nie jest czczym wybiegiem mającym oddalić oskarżenia o nadużywanie władzy. Sens działań Bratkowa bardziej się uwidacznia, jeśli w dialektyczny, ale też psychodeliczny sposób zestawić go z działaniami Tomislava Gotovaca. Zmarły w 2010 roku Gotovac, w niemal tym

Realizowane od końca lat 60. performansy Tomislava Gotovaca wpisywały się w akceptowaną przez jugosłowiański reżim rewolucję seksualną i sztukę ciała i odnosiły się do płci kulturowej.

Tomislav Gotovac,
Foxy Mister, 2002,
fot. Tomislav Cuvajlak,
z kolekcji Sarah
Gotovac, dzięki
uprzejmości Tomislav
Gotovac Institute
w Zagrzebiu





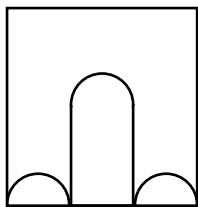
Tomislav Gotovac, *Foxy Mister*, 2002, fot. Tomislav Čuvaljak, z kolekcji Sarah Gotovac, dzięki uprzejmości Tomislav Gotovac Institute w Zagrzebiu

samym czasie co Bratkov fotografujący w Jalcie, stworzył cykl autoportretów pod tytułem *Foxy Mister*. Pracę Gotovaca dobrze jest również zobaczyć w kontekście jego wcześniejszej praktyki artystycznej, która uczyniła z chorwackiego artysty gwiazdę jugosłowiańskiej neoawangardy i klasyka środkowo-europejskiego performansu. Realizowane od końca lat 60. performansy Tomislava Gotovaca wpisywały się w akceptowaną przez jugosłowiański reżim rewolucję seksualną i sztukę ciała i odnosiły się do płci kulturowej. Gotovac unikał moralizatorstwa, nie stronił zaś od ironii, wystawiając na próbę cierpliwość względnie liberalnego reżimu Josipa Broza-Tity – czy to przez bieganie nago po Belgradzie (*Streaking*, 1971), czy przez przekazywanie własnych aktów do publikacji jugosłowiańskim „świerszczykom” (*Tom. A Proposal for a Sexy Mag*, 1978). W całym bloku komunistycznym pornografia była zakazana, a przymyś kaset i magazynów z Zachodu stanowił odrębny problem służb celnych. Wyjątek stanowiła Jugosławia, której władze zezwoliły nawet na wydawanie magazynów z miękką pornografią. Fotografowany przez żonę Zorę Cazi-Gotovac artysta chciał jako pierwszy opublikować w magazynie dla panów akt męski. Erotyczne pozy z penisem w stanie erekcji nie znalazły uznania redakcji, ale pytanie o równouprawnienie kobiet i mężczyzn również w sferze seksualności zostało postawione. Dlaczego jest tak, pytał Gotovac, że socjalistyczne, a więc dążące do równości także między płciami państwo zaspokaja tylko męskie żądze? Czy już zawsze kobiety będą przedmiotem, a mężczyźni podmiotem oglądu? Na zdjęciach Gotovaca z końca lat 70. widzimy wciąż młodego i atrakcyjnego szczupłego mężczyznę z owłosioną klatką piersiową, czarną brodą i łysiną, bardziej hipisa czy inteligenta niż aktora porno. Mężczyzna wprawdzie rezygnuje z pozycji voyeura, wystawiając się na pożądliwe i oceniające spojrzenia innych (w domyśle – kobiet), lecz sam nie poddaje się rygorowi piękna. Czterdziestoletni wówczas Gotovac miałby nawet szansę zostać pierwszym jugosłowiańskim „pin-up boyem”, gdyby tylko poszedł na siłownię i do fryzjera. Atrakcyjność chorwackiego artysty dostrzegł historyk sztuki Paweł Leszkowicz. Według Leszkowicza „ten chorwacki artysta jako performer jest jednym z najciekawszych autorów aktów męskich o erotycznym posmaku, co go zdecydowanie różni od męskiej, heteroseksualnej sztuki ciała w Europie, nie tylko wschodniej. Gotovac łączy męskość, seksualność i humor, co jest rzadko spotykane wśród innych performerów”. To połączenie jest widoczne również w późniejszym, zrealizowanym po rozpadzie Jugosławii cyklu zdjęć *Foxy Mister*. Tej serii nie sposób zrozumieć bez przywołania postaci Teresy Orlowskiej (właściwie Orlowskiej). Wpływ urodzonej w Dębicy polskiej aktorki i producentki porno na kulturę popularną lat 80. i 90. oddaje wpis anonimowego komentatora portalu „Filmweb”, który pisze krótko: „Seria *Foxy Lady* zryła mi psychę jako małodolowi”. Międzynarodowy sukces występującej pod

Pozując, Gotovac miał 65 lat, zmarszczki, brzuszki, siwiznę, starcze plamy, łysinę, sflaczałego penisa i wciąż zachowywał poczucie humoru.

pseudonimem Foxy Lady Orlowski oddawała niezliczona liczba pirackich kopii kaset wideo będących w drugim obiegu w państwach za żelazną kurtyną. Pozując, Gotovac miał 65 lat, zmarszczki, gruby brzuch, siwiznę, starcze plamy, łysinę, sflaczałego penisa i wciąż zachowywał poczucie humoru. Cykl składa się z 14 barwnych zdjęć niewielkiego formatu będących powtórzeniem sesji Teresy Orlowskiej z magazynu „Inside Foxy Lady”. Modelka w sekwencji ujęć podczas sesji porno prezentuje piersi, pośladki, genitalia, wyginając się w przód i tył, klęcząc, leżąc i stojąc. Tym razem zamiast młodej i atrakcyjnej kobiety w pełnej okazałości widzimy starego i odpychającego mężczyznę. „Jego ciało jest niezaprzeczalnie męskie, a przez to jeszcze bardziej perwersyjne i obsceniczne”, pisze Leszkowicz, dla którego *Foxy Mister* jest hołdem dla talentu polskiej aktorki i producentki porno. To także rewers pracy Teresy Orlowskiej. Tematem głównym cyklu jest daleki od doskonałości heteroseksualny mężczyzna, biały, stary, a do tego artysta. Niegdyś ceniony i podziwiany, dziś śmieszny w swoim patetyzmie. Sesja Gotovaca jest jednak czymś więcej niż pornografią starości i męskości – jest sztuką. W dodatku o działaniu emancypacyjnym. „Tomislav Gotovac, unoszący i rozkładający nogi, wypinający owłosione pośladki, odtwarzający pornograficzne grymasy, opanował do perfekcji technikę wyzwalań męskości”, pisze Paweł Leszkowicz. Wyzwalania tożsamości środkowoeuropejskiego męskiego podmiotu za pomocą fotografii.





Anioł historii Queer Archives Institute, pedalskie przeszłości i queerowa przyszłość

TEKST: Wojciech Szymański

Queer pojawił się i istniał w twórczości artystycznej i działaniach społeczno-artystycznych Karola Radziszewskiego na długo przed tym, zanim ten artysta i aktywista 15 listopada 2015 roku, uruchamiając stronę internetową projektu¹, powołał do życia Queer Archives Institute (QAI).

Queer before Institute

Queer jako kategoria porządkująca i dyskursywna rama co najmniej od 2005 roku stanowił zasadnicze pojęcie, które Karol Radziszewski wielokrotnie prze-myślał, wykorzystywał, reperformował i do którego wprost lub aluzyjnie się odnosił. Nie chcę przez to powiedzieć, że 13, a nawet 10 lat temu wszyscy do-strzegali queerowość jego sztuki – wręcz przeciwnie,

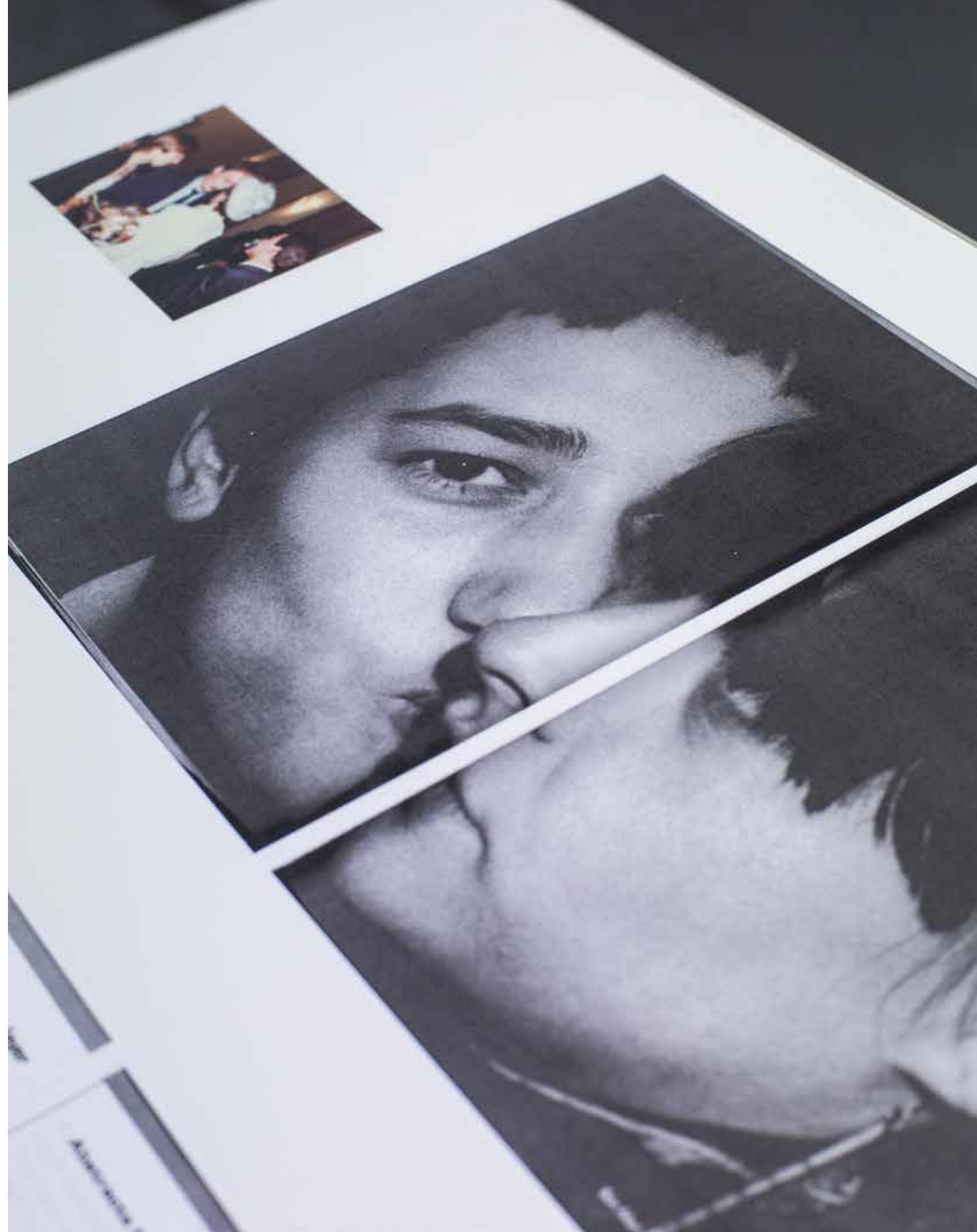
większość, chyba na złość artyście, co doprowadzało go czasem do szału, niekiedy wprowadzając w me-lancholijny stan niedowierzania pomieszanego z rezygnacją, pisała o nim jako o artyście gejowskim² – twierdząc jedynie, że zanim Radziszewski wykrzyczał trzema czarnymi literami QAI, i nikt już nie mógł zi-gnorować jasności takiego przekazu, queer już tam był.

Sam artysta za paradygmatyczną dla swojego queerowego projektu uważa swoją indywidualną

¹ Działania QAI śledzić można pod adresem <http://queerarchivesinstitute.org>.

² Pamiętam ten stan, gdy w 2010 roku został w ten sposób dwukrotnie upupiony przez ówczesnego apologetę gay artu – Pawła Leszkowicza. Raz w ka-talogu głośnej wtedy wystawy *Ars Homo Erotica*, a raz w książce *Art Pride. Gay Art from Poland / Polska sztuka gejowska*.

Karol Radziszewski,
QAI//CEE, widok wystawy,
galeria Centrala,
Birmingham, UK, 2017,
fot. Handover Agency,
dzięki uprzejmości QAI





Karol Radziszewski, *Pedały*, widok wystawy, Warszawa, 2005, fot. Karol Radziszewski, dzięki uprzejmości artysty

wystawę *Pedały*, która odbyła się właśnie w 2005 roku. W swoim programowym tekście sprzed dwóch lat, zatytułowanym *In Search for Queer Ancestors* [W poszukiwaniu queerowych przodków; 2016], pisał bowiem tak: „W prywatnym mieszkaniu w Warszawie w 2005 roku otworzyłem moją indywidualną wystawę *Pedały*, która była moim artystycznym coming outem, a jednocześnie pierwszą otwarciem homoseksualną wystawą w Polsce”³. Kluczowy dla wystawy coming out nie miał jednak wiele wspólnego z gejowskim modelem tożsamościowym z centralnym dla niego pojęciem *gay pride*. Z (queerowej) szafy wychodził tutaj bowiem nie gej, jak przecież być powinno zgodnie z ćwiczoną przez amerykańskich uśmiechniętych edukatorów scenariuszem, a – jak sam artysta zakomunikował, wypisując czarną farbą na jednym z płócien wiszących na ścianie mieszkania deklarację: „Jestem pedałem” – tytułowy pedał. Dziwny to (queer!), przyznać trzeba, coming out; raczej problematyzujący – *gender bender* – tożsamość niż wyjawiający o niej binarną, prostą – *straight or gay* – „prawdę”.

I chociaż swojskiemu pedałowi dużo bliżej przecież do angielskiego queer, nie przeszkodziło to piszącym o wystawie – czy to

Z (queerowej) szafy na wystawie *Pedały* wychodził nie gej, jak przecież być powinno zgodnie z ćwiczoną przez amerykańskich uśmiechniętych edukatorów scenariuszem, a – jak sam artysta zakomunikował – tytułowy pedał.

„DIK Fagazine” bardzo szybko i zdecydowanie ze środowiskowego zina wyewoluował w stronę queerowego archiwum w formie periodyku dokumentującego i zbierającego materiały – wizualne i tekstowe zarazem – dotyczące nieheteronormatywnego życia i kultury w Europie Środkowej i Wschodniej przed 1989 rokiem.

krytycznie (Jakub Banasiak⁴, Karol Sienkiewicz⁵), czy sprawozdawczo (Joanna Sokołowska⁶) – nie użyć w swoich tekstach słowa queer, tylko skupić się na odmienianych przez wszystkie przypadki (Sokołowska) „gejowskim pożądaniu”, „gejowskiej subkulturze”, „gejowskiej kulturze”, „gejowskim spojrzeniu”⁷. Nie chciałbym wyrokować, skąd w polskiej krytyce artystycznej A.D. 2005 i 2007 (wtedy to Banasiak pisał swój tekst) wziął się zupełny brak refleksji nad queerem i dlaczego nieheteronormatywne działania Radziszewskiego w obrębie kultury wizualnej sprowadzane były do prostej, gdyż łatwo już wówczas dającej się zrozumieć, przeciwicznej w dekadzie lat 90. figury geja i gejostwa [*gayness*], nie zaś do queeru i queerowości [*queerness*].

Być może zadecydował o tym fakt późnego przyswojenia sobie u nas pism matek założycielek queer studies, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick i Teresy de Lauretis. Dwie przełomowe książki, w których zdefiniowana została problematyka płci i seksualności, jak również nie pozostały bez wpływu na praktykę i teorię artystyczną lat 90. tak zwanego Zachodu, wydane w 1990 roku *Epistemology of the Closet* Kosofsky Sedgwick i *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości* Butler, albo nie zostały przetłumaczone na język polski (Kosofsky Sedgwick), albo doszło do tego zdecydowanie za późno (Butler w 2008 roku)⁸. Pierwsza zaś, i długo jedyna, wydana w 2004 roku, polska queerowa książka i swego rodzaju podręcznik teorii, czyli *Fantazmat różNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów* Jacka Kochanowskiego (czytałem, jak pamiętam, z wypiekami na twarzy dziewiętnastolatka, którym podówczas byłem), nie wpłynął, jak się zdaje, na lokalny świat sztuki, który zachował kamienną twarz.

W takiej sytuacji doszło zatem do powstania nie tylko tożsamościowej – o wiele bardziej queerowej niż gejowskiej – wystawy Radziszewskiego, lecz również do jego pozostałych projektów składających się na prehistorię QAI i archeologię projektu.

W tym samym roku artysta uruchomił bowiem swój najdłużej trwający projekt artystyczno-wydawniczy – „DIK Fagazine”. Do dziś ukazało się dwanaście numerów tematycznych tego magazynu, który bardzo szybko i zdecydowanie ze środowiskowego zina wyewoluował w stronę queerowego archiwum w formie periodyku dokumentującego i zbierającego materiały – wizualne i tekstowe zarazem – dotyczące nieheteronormatywnych życia i kultury w Europie Środkowej i Wschodniej przed 1989 rokiem. Dotychczas ukazały się między innymi numery w całości poświęcone queerowemu życiu codziennemu i artystycznemu w Jugosławii (Chorwacji), Czechosłowacji, ZSRR (Ukraina i Białoruś) oraz Rumunii, jak również numer specjalny – *the best of* – będący przekrojową prezentacją krajów byłego bloku wschodniego⁹.

Ewolucja nieregularnie ukazującego się czasopisma w stronę archiwum była istotną trajektorią w kontekście powołania QAI, a na jego łamach zaczęły pojawiać się pozyskiwane metodycznie archiwalia: wypowiedzi i wywiady z osobami opowiadającymi o homoseksualnej Europie Środkowej i Wschodniej przed przemianami politycznymi lat 1989–1992 i w latach 90. – dekadzie nadziei i szybkich przemian tożsamościowych, kiedy rozmaite polskie cioty i pedały, czechosłowaccy – po 1992 roku czescy i słowaccy – *buzeranci*, postsowieccy *gołuboję*, *pieńdiki* i *pietuchy* stawali się gejami. Co istotne, Radziszewskiego – doskonale uwidacznia się to znów, jak było w przypadku wystawy *Pedały*, w tytule magazynu („Fagazine”, nie zaś „Gayzine”) – interesowała nie tyle sama przemiana zbiorowej tożsamości osób nieheteronormatywnych i kwestia samoidentyfikacji, co – przede wszystkim może – każda forma zbiorowego, przeważnie undergroundowego i półlegalnego życia, kultury i samoorganizacji zatamizowanych, rozproszonych mikrospołeczności oraz modus oporu; słowem, to wszystko, na co składa się ukuta przez – ważnego skądinąd dla artysty – Douglasa Crimpa formuła *queer before gay*¹⁰.

³ Karol Radziszewski, *In Search for Queer Ancestors*, „L’Internationale”, http://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/55_in_search_for_queer_ancestors [dostęp: 15.01.2018].

⁴ Jakub Banasiak, *Sztuka typu light*, „Krytykant”, <http://krytykant.blogspot.com/2007/05/sztuka-typu-light.html> [dostęp: 15.01.2018].

⁵ Karol Sienkiewicz, *O pedałach dla pedałów – prywatna wystawa Karola Radziszewskiego*, „Seksja” 2005, nr 7.

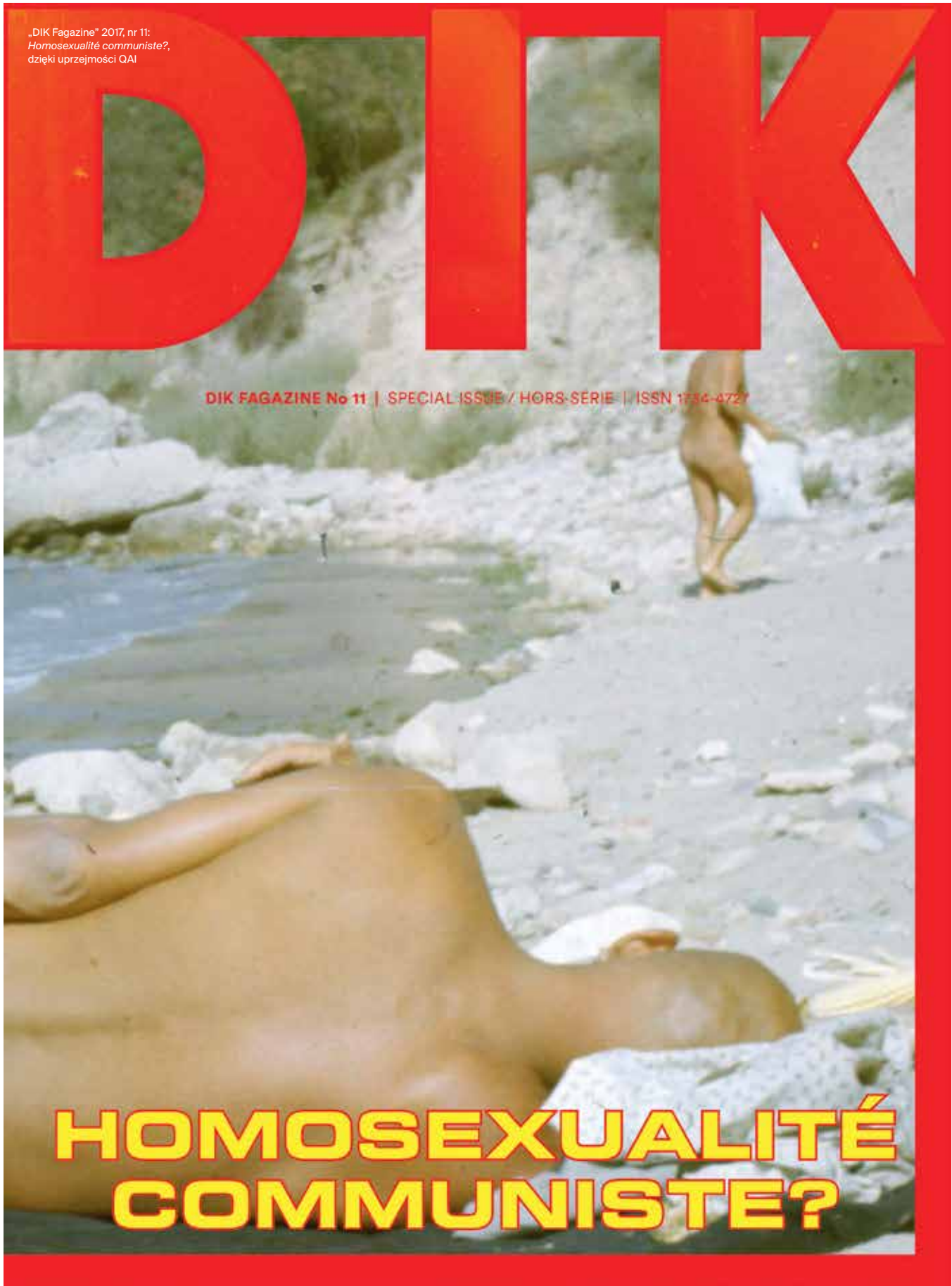
⁶ Joanna Sokołowska, „*Pedały*” Karola Radziszewskiego, „Obieg”, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/2427> [dostęp: 15.01.2018].

⁷ Tamże.

⁸ Nie była to, nawiasem mówiąc, sytuacja charakterystyczna tylko dla Polski. Jak pisze Bruno Perreau, przyswojenie queer studies i konsekwencji z nich płynących rozkładało się w czasie zależnie od kraju, języka i kultury intelektualnej. Następowało bardzo szybko (na przykład w Niemczech) lub później i nie bez oporów, jak miało to miejsce we Francji. Bruno Perreau, *Queer Theory: The French Response*, Stanford University Press, Stanford 2016, s. 96–101.

⁹ Chorwacja jest tematem numeru 10 z 2016 roku, Czechosłowacja numeru 9 z 2014 roku, Ukrainie został poświęcony numer 5 z 2006 roku, Białorusi zaś zeszłoroczny numer 12. Numer 7 z 2008 roku opowiada o Rumunii, a numer 11 z 2017 roku to wydany po angielsku i francusku z okazji międzynarodowej paryskiej konferencji „Communist Homosexuality 1945–1989” numer o całym dawnym bloku wschodnim. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że dwa numery z ubiegłego roku wydane zostały już przez QAI, a „DIK Fagazine” stał się tym samym oficjalnym periodykiem instytutu.

¹⁰ Zob. Mathias Danbolt, *Front Room – Back Room: An Interview with Douglas Crimp*, „Trickster” 2008, nr 2, <http://www.trikster.net/2/crimp/5.html> [dostęp: 15.01.2018]. Radziszewski Crimpa – oraz piszącego te słowa – spotkał po raz pierwszy na seminarium historyka i krytyka sztuki, jakie odbyło się w Instytucie Awangardy w Warszawie w maju 2008 roku. Czytane wówczas wspólnie z Crimpem teksty – *Co za wstyd, Mario Montez!* i opublikowany w ostatecznej formie w jego ostatniej książce *Before Pictures* (University of Chicago Press, Chicago 2016) *Way Out on the Nut* – stanowiły dla artysty, jak sądzę, istotny punkt odniesienia i teoretyczną ramę także dla QAI.



Crimpowski – antygejowski w pewnym sensie i antyho-monormatywny – projekt skupiony był (i wciąż jest) na odko-pywaniu, opisywaniu, przepisywaniu i problematyzowaniu nieheteronormatywnego życia i kultury w Nowym Jorku przed powstaniem ruchu wyzwolenia gejów [*gay liberation movement*], dla którego – w jego amerykańskim wydaniu – cezurę stanowi na-turalnie rok 1969 i Stonewall. Przekładając ten pomysł na teorię i praktykę QAI, dostajemy więc platformę współpracy i wymiany, która zbiera, archiwizuje, wystawia i reperformuje przedgejow-ską przeszłość krajów w pewnej mierze peryferyjnych¹¹, usiłując opisać, nazwać i pokazać czas, kiedy nie byliśmy jeszcze gejami, gdy nie słyszano jeszcze o wspólnocie czy środowisku [*community*], grupie LGBT, LGBTQ czy LGBT+ i LGBTI+, gdy istniał jedynie nienormatywny, niedookreślony i przez to destabilizujący, i z tego względu niebezpieczny, queerowy – homo niewiadomo, jak ma-wiał heterodyskurs ustami swych poddanych – podmiot¹².

Queer in QAI

Zarysowana powyżej – przyznając, niepełna z powodu koniecz-nego ograniczenia rozmiarów tego tekstu, pomijająca istotne, queerowe właśnie, projekty artystyczne Radziszewskiego z lat 2005–2015¹³ – ewolucja od *Pedałów* przez „DIK Fagazine” do QAI dobrze, jak wierzę, tłumaczy wybór nazwy własnej instytutu¹⁴. Jeśli, w myśl rozpoznania Crimpa, przed emancypacją gejowską – w USA rozpoczętą pod koniec lat 60., w Polsce zaś w latach 90. – nie było gejów, tylko *fags*, *queers*, *queens* i *pederasts*, w medycynie, nauce i mediach zaś pozornie neutralni *homosexuals*, trudno by-łoby Radziszewskiemu budować instytut poświęcony archiwom gejowskim i nazywać go GAI (Gay Archives Institute). Zapewne, gdyby QAI miało swoją polską nazwę, byłoby zatem Instytutem Archiwów Pedalskich, względnie Instytutem Archiwów Ciot. Szczęśliwie jednak Radziszewski nie wikła się w skomplikowaną problematykę translatorską i, co za tym idzie, nie gubi niczego w przekładzie. Takie proponowane powyżej bowiem spolszczenie QAI wykluczałoby sporą i ważną część jego wizualnych i teksto-wych zasobów, a także nagrań i artefaktów, które już dzisiaj, po nieco ponad dwuletniej działalności, opiewają na kilka tysięcy jednostek. Trudno byłoby wówczas uwzględnić będące przed-miotem ciągłego zainteresowania instytutu archiwa lesbijskie, transseksualne czy – z rozmaitych powodów – zwyczajnie nienormatywne, łamiące kanony heterodyskursu, transgresywne i subwersywne archiwalia. Owszem, zbiory QAI w przeważającej mierze są homoseksualne, ale jednocześnie nie są one gejowsko homonormatywne.

Nie bez znaczenia dla wyboru nazwy i zawartości archiwów pozostają jeszcze przynajmniej dwa fakty. O ile jest zrozumia-łe, dlaczego QAI nie nazywa się GAI, można zastanawiać się,

dlaczego Radziszewski nie postawił na HAI (Homosexual Ar-chives Institute); o ile bowiem istotnie przed latami 90. nie było w Europie Środkowej i Wschodniej¹⁵ gejów i, co za tym idzie, gejowskich archiwów, żyli tu przecież, ba!, oni się tutaj narodzi-li – jeszcze w XIX wieku – homoseksualiści, kiedy to w 1868 roku Karl-Maria Kertbeny, pisarz austro-węgierski, użył po raz pierwszy terminu „homoseksualizm”. Po pierwsze, należy



Karol Radziszewski, QAI/CEE, widok wystawy, galeria Centrala, Birmingham, 2017, fot. Handover Agency, dzięki uprzejmości QAI

jednak pamiętać o – symbolicznej – dacie powołania do życia QAI. To, przypomnijmy, 15 listopada 2015 roku, a więc trzy-dziesta rocznica zapoczątkowanej 15 listopada 1985 roku akcji „Hiacynt”. Tego dnia, na rozkaz kierującego Ministerstwem Spraw Wewnętrznych generała Czesława Kiszczaka funk-cjonariusze Milicji Obywatelskiej zatrzymali lub aresztowali wiele osób uznanych za osoby homoseksualne. Zatrzymywa-no je w ich domach i miejscach pracy, przeszukano pikiety,

11 QAI wychodzi o wiele dalej niż „DIK Fagazine”, koncentrując się na krajach Europy Środkowej i Wschodniej oraz Ameryki Łacińskiej. To miejsce, powróć jeszcze do tego, spotka-nia dwóch peryferii: globalnego Wschodu i globalnego Południa.
12 Popularne w języku polskim, zwłaszcza przed (udaną) implementacją w Polsce mocnej tożsamości gejowskiej i wprowadzeniem terminu „gej”, swojskie „homo niewiadomo”, jako eufemizm (wobec na przykład słowa pedał lub jednoznacznego homoseksualisty) i obelgę zarazem, jako polski odpowiednik angielskiego queer sproblematyzował Błażej Warkocki. Zob. Błażej Warkocki, *Homo Niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 9–13.
13 Wymienić tu można na przykład współpracę Radziszewskiego z Michałem Witkowskim (2005) nad „złotym wydaniem” *Lubiewa* (Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2006), do którego artysta wykonał serię polaroidów, projekt *Kisieland* – długoletnią pracę nad archiwum Ryszarda Kisiele, gdańskiego aktywisty i wydawcy półlegalnego pisma „Filo”, którego jednym z efektów jest film pod tym samym tytułem, czy *MS 101* (2012), film o domniemanej niespełnionej miłości Ludwiga Wittgensteina i Georga Trakla, który w queerowy i kontr-faktyczny/konfraktualny sposób przepisuje przeszłość historyczną. Na temat queerowej strategii konfraktualności na przykładzie *MS 101* pisze Małgorzata Sugiera. Zob. Małgorzata Sugiera, *Altered Pasts: Mimesis/Diegesis in Counterfactual Stage Worlds*, „Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies” 2016, 2/2, s. 203–222.
14 Gwoli ścisłości, pierwszy numer „DIK-a” ukazał się w marcu 2005 roku, podczas gdy wystawa *Pedały* odbyła się w czerwcu tego samego roku. Nie zmienia to faktu, że kolejne nu-mery „DIK-a” sytuują się właśnie między *Pedałami* a QAI.
15 Wyłączając naturalnie stolicę Europy Środkowej, Wiedeń, która mimo że nie chce, geograficznie leży tam, gdzie leży.

zakładano im teczki osobowe i zmuszono je do podpisania pseudotożsamościowej deklaracji o byciu homoseksualistą. Przynajmniej kilkanaście tysięcy osób padło ofiarami tej prowadzonej do 1988 roku akcji.

Rocznica rozpoczęcia akcji „Hiacynt” wskazuje na jej znaczenie dla projektu QAI. Z jednej strony bowiem była szokiem dla zatrzymanych, wszak stosunki seksualne między mężczyznami zostały zdekryminalizowane i zdepenalizowane w Polsce jeszcze w 1932 roku, z drugiej zaś skutkowała pierwszymi próbami samoorganizacji i półlegalnego, nierzadko podziemnego, zrzeszania się, co, paradoksalnie, doprowadziło do narodzin samoświadomej grupy tożsamościowej. Przykład akcji „Hiacynt” ukazuje jednocześnie niemożliwość i anachroniczność użycia przez Radziszewskiego przymiotnika *homosexual* w nazwie powoływanego instytutu. „Homoseksualista” to bowiem pseudotożsamościowy termin użyty przez władzę przeciwko *gejom*¹⁶, termin przemocowy, wyjęty z dyskursu państwowej nauki, psychologii, seksuologii i mediów.

Rocznica rozpoczęcia akcji „Hiacynt” wskazuje na jej znaczenie dla projektu QAI. Z jednej strony bowiem była szokiem dla zatrzymanych osób, wszak stosunki seksualne między mężczyznami zostały zdekryminalizowane i zdepenalizowane w Polsce jeszcze w 1932 roku, z drugiej zaś skutkowała pierwszymi próbami samoorganizacji i półlegalnego, nierzadko podziemnego, zrzeszania się, co, paradoksalnie, doprowadziło do narodzin samoświadomej grupy tożsamościowej.

w São Paulo w Brazylii w 2016 roku¹⁷. Ekspozycję tę traktować należy jako swego rodzaju manifest programowy QAI. Z jednej strony zmapowany został kształt przyszłych działań i poszukiwań instytutu, z drugiej zaś zdefiniowany został nowy kształt queerowego świata. Na wystawie, na którą złożyły się przede wszystkim ekspozycyjne stoły-gabloty, zestawiono ze sobą archiwalia, które Radziszewski przywiózł ze sobą do Brazylii z Polski, obejmujące nieheteronormatywne wizualia i tekstualia z Czechosłowacji, Polski i Białorusi, z brazylijskimi, to jest tymi, które pozyskał w wyniku kwerend i spotkań podczas swojego wyjazdu do Brazylii. Materiały archiwalne, z których najstarsze pochodziły z lat 60. (Brazylia), najnowsze zaś z lat 90. (Białoruś), zorganizowane zostały tematycznie wokół istotnych z perspektywy tej nowej geografii globalnych zagadnień: AIDS, pierwszych queerowych publikacji, plaż i pikiet oraz tematów transgenderowych i transseksualnych. To w São Paulo po raz pierwszy na jednej wystawie i w jednej gablocie spotkały się obrazy gejowskich plaż w Rio de Janeiro, bułgarskich Złotych Piaskach i w Gdańsku.



Karol Radziszewski, *Queer Archives Institute*, widok wystawy, Videobrasil, São Paulo, 2016, fot. Everton Ballardin, dzięki uprzejmości QAI i Videobrasil

Innym istotnym powodem, dla którego QAI nazywa się tak, a nie inaczej, przez co unika skojarzeń z mocną tożsamością i podmiotowością gejowską oraz homofobiczną, jak starałem się to ukazać, ale i ze względu na zawartość archiwów, uzasadnioną częściowo homoseksualnością, jest geograficzny zasięg badań i kolekcjonowania, jakich podejmuje się Radziszewski.

Queerowanie mapy. Nowa kartografia i geopoetyka

Zasoby i ambicje archiwistyczne QAI nie ograniczają się jedynie do, jak to miało miejsce w przypadku „DIK Fagazine”, terenu Europy Środkowej i Wschodniej i krajów dawnego bloku wschodniego. Świadczy o tym pierwsza, inaugurująca działalność instytutu wystawa QAI, zorganizowana przez Radziszewskiego

Pomysł, aby rzeczywistość drugiej połowy XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej zestawiać z odpowiadającymi jej czasowo realiami krajów Ameryki Łacińskiej, zwłaszcza zaś Ameryki Południowej, nie jest oczywiście autorską koncepcją Radziszewskiego, wpisuje się jednak doskonale w analogiczne, od pewnego czasu coraz popularniejsze, próby¹⁸. Tego rodzaju zestawienia, w których zderzane są ze sobą zjawiska występujące na dwóch odległych, wydawałoby się niemających ze sobą nic wspólnego, łądach, wpisywać można w sproblematyzowane przez Piotra Piotrowskiego próby przepisania akademickiej, modernistycznej i wertykalnej, posługującej się ideą centrum i peryferii koncepcji historii sztuki na rzecz ujęcia wyzwolonego od binarnego i hierarchicznego myślenia postmodernistycznego, które, za Piotrowskim właśnie, nazywać możemy modelem

W São Paulo po raz pierwszy na jednej wystawie i w jednej gablocie spotkały się obrazy gejowskich plaż w Rio de Janeiro, bułgarskich Złotych Piaskach i w Gdańsku.

horyzontalnym historii sztuki¹⁹, lub, za klasykiem Wolfgangiem Welschem, modelem transwersalnym rozumienia. W ten sposób konstruowana jest specyficzna geografia, która zestawiając ze sobą kraje globalnego Południa (Brazylia) i Wschodu (Polska, Białoruś, Czechosłowacja), snuje tożsamościową opowieść bez pomocy mediującego i pośredniczącego w tradycyjnych (to jest wertykalnych) ujęciach centrum – krajów-hegemonów globalnej Północy i globalnego Zachodu²⁰.

To transnarodowe pisanie historii nienormatywności z perspektywy horyzontalnej jest naturalnie projektem tożsamościowym, który może mieć miejsce właśnie dzięki swobodzie i labilności, oferowanych przez kategorię queer, niedostępnych w perspektywie gejowskiej lub w modelu homoseksualnym. Analizę kultury spod znaku queer bowiem, jak wiadomo, uprawiać należy zawsze globalnie i zwłaszcza tam, gdzie sprzężona z homoseksualnością kategoria *gayness* oferowana przez wczesne studia gejowskie i polityki emancypacji oparte na imperatywie

¹⁶ Słowo zapisuję ze skreśleniem, gdyż w chwili rozpoczęcia akcji „Hiacynt” nie funkcjonowało ono jako termin tożsamościowy. Jego użycie jest więc tutaj anachronizmem.

¹⁷ Wystawa *Queer Archives Institute* odbyła się w siedzibie Videobrasil i trwała od 2 kwietnia do 11 czerwca.

¹⁸ Z ostatnich wystaw tego typu wymienić można *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, która odbyła się w nowojorskim MoMA na przełomie 2015 i 2016 roku, jak również zapożyczającą się w pomyśle nowojorskim, co widoczne jest nawet w tytule, trwającą ciągle, kiedy to piszę, wystawę *Inny Trans-Atlantyk. Sztuka kinetyczna i op-art w Europie Wschodniej i Ameryce Łacińskiej* w stołecznym Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Druga wystawa jednak, chociaż zapożycza model horyzontalnej historii sztuki, nie wykorzystuje go jednak tożsamościowo. To raczej formalistyczna narracja, w której tytule ani potencjalnie queerowy Inny, ani Transatlantyk (Gombrowicz!) nie aktualizują swoich znaczeń. A szkoda.

¹⁹ Piotr Piotrowski, 1989: *zwrot przestrzenny*, [w:] tegoż, *Agorafilii. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010, s. 15–55.

²⁰ Globalne Północ i Zachód są, oczywiście, tożsame. To ten sam łąd, raz widziany z globalnego Południa (Brazylia), a raz z globalnego Wschodu (Europa Wschodnia).

dumy gejowskiej zwyczajnie nie spełnia pokładanych w niej nadziei, okazując się albo kategorią ahistoryczną, albo przemocową wobec pozaeuropejskich, niebinarnych modeli tożsamości psychoseksualnych i ich społecznego, genderowego funkcjonowania, jak było i nadal w pewnym stopniu jest na przykład na Bliskim Wschodzie czy właśnie w Brazylii²¹.

Potencjalność modelu wykorzystanego przez Radziszewskiego w Brazylii okazała się na tyle obiecująca, pojemna i skuteczna, że użyta została za przyzwoleniem artysty-aktywisty rok później

zaktywizować może lokalne grupy artystyczne lub działacze. Wystawy w Bogocie, Kijowie i Mińsku były istotne przynajmniej z jeszcze jednego powodu. Ustanowiły, można powiedzieć, rodzaj queerowej wrażliwości na performatywność podróży i badania terenowego. Żywnie początkowo przez artystę obawy o to, czy gest wystawienia wizerunków Kolumbijczyków i włączenia ich do zasobu archiwalnego QAI nie zostanie odczytany jako reperformans podróży o charakterze etnograficzno-antropologicznym, okazały się zbędne. Wszak pochodzenie z globalnego



Performans grupy Severas Flores na wystawie QAI/CO, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogota, 2017, fot. Juan Betancurth, dzięki uprzejmości QAI

QAI/CO, widok wystawy, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogota, 2017, fot. Andrés Camilo Gómez, dzięki uprzejmości QAI

w innym państwie Ameryki Łacińskiej, w Kolumbii. Na odbywającą się w grudniu 2017 roku w Fundación Gilberto Alzate Avendaño w Bogocie wystawę QAI/CO²² złożyły się materiały archiwalne z Kolumbii, pozyskane przez artystów i aktywistów i ofiarowane następnie QAI, jako globalnej, nie tylko już regionalnej, platformie queerowej, które zestawione zostały z materiałami polskimi – z przekazanymi lub zakupionymi archiwaliami Ryszarda Kisiela.

Sprawdzona w Ameryce Południowej strategia wystawiania i tożsamościowy projekt wystawienniczy, a zarazem nowe mapowanie świata miały swoje analogie w projektach, które odbyły się w Europie Wschodniej. Mowa tutaj o dwóch wystawach QAI, które miały miejsce w Kijowie (QAI/UA) oraz Mińsku (QAI/BY)²³. Na obydwu pokazywane były archiwalia, odpowiednio ukraińskie i białoruskie, jak również, co nie bez znaczenia, *know-how* Radziszewskiego, które, jak w przypadku Kolumbii,

Wschodu jest tożsame z pochodzeniem z krajów globalnego Południa; skolonizowany nie może bowiem skolonizować skolonizowanego. Ta postkolonialna lekcja jest ważna także, a może przede wszystkim, w kontekście pracy Radziszewskiego w krajach byłego ZSRR. Nie przychodzi on tam jako hegemon i potomek byłych polskich kolonizatorów, lecz po wyrzuceniu starego atlasu Kresów do kosza prezentuje nową – queerową – mapę tego regionu.

Znamienne, że przepisane i przerysowane w ramach QAI mapy świata stają się propozycją widzianą i rozpoznawaną także na globalnych Zachodzie/Północy. Świadczy o tym obecność Radziszewskiego i jego queerowego działania na kartach wydanych lub wydawanych właśnie książek. Stanowisko artysty przedrukowane zostało w tomie *Queer* (2016), kolejnym w wydawanej przez londyńską Whitechapel Gallery i MIT Press serii „Documents of Contemporary Art”, fotografia dokumentująca wystawę *Pedaly*



21 Bruno Perreau, dz. cyt., s. 125–134.

22 Przyjętą zasadą jest, że tytułami kolejnych wystaw-rozdziałów projektu są akronimy, w których po nazwie QAI następuje skrót oznaczający państwo, region lub instytucję, których dotyczy ekspozycja. Odstępstwem od tej reguły była warszawska wystawa *Dziedzictwo* otworzona w ramach 7. Festiwalu Pomada (2017) oraz inaugurująca wystawa w Brazylii.

23 Kijowska wystawa przybrała formę instalacji, która zaistniała w ramach grupowej wystawy *Amazing Perplexities* w Lavra City Gallery w maju i czerwcu 2017 roku, wystawa białoruska miała miejsce w Galerii V, trwała od lipca do sierpnia 2016 roku i tworzyły ją prace współczesnych artystów i artystek białoruskich, jak również wyniki białoruskiej kwerendy archiwalnej QAI.



Postkolonialna lekcja jest ważna w kontekście pracy Radziszewskiego w krajach byłego ZSRR. Nie przychodzi on tam jako hegemon i potomek byłych polskich kolonizatorów, lecz po wyrzuceniu starego atlasu Kresów do kosza prezentuje nową – queerową – mapę tego regionu.

znalazła się w wydanej przez Tate książce Alex Pilcher *A Queer Little History of Art* (2017), w tym roku zaś nakładem MoMA ukaże się *Art and Theory of Post-1989 Central and East Europe: A Critical Anthology* z tekstem artysty poświęconym będącemu częścią zasobów QAI archiwum i projektowi *Kisieland*.

Queerowanie instytucji sztuki i performatywne archiwum

Równie znaczące jak przerysowywanie mapy świata, do którego dochodzi w ramach QAI, jest performatywne queerowanie instytucji świata sztuki. Już sama nazwa QAI, przywodząca na myśl przecież skojarzenia instytucjonalne, okazuje się sarkastycznym żartem, jeśli wziąć pod uwagę, że za całym poważnie brzmiącym instytutem stoi jedna osoba, a cały projekt jest w istocie oddolnym, pozainstytucjonalnym – i pozainstytutowym – przedsięwzięciem. Queerowanie instytucji przez QAI odbywa się jednak także w konkretnych instytucjach wystawienniczych lub za pomocą konkretnych instytucji wystawienniczych, a polegając na testowaniu ich granic w formacie queerowym, przypomina najlepsze dzieła nurtu krytyki instytucjonalnej.

Najpełniejszy obraz tej sytuacji jak dotąd daje współpraca QAI z zagrzebskim Muzeum Sztuki Współczesnej (MSU), do której doszło w 2016 roku i której namacalnym świadectwem jest dziesiąty numer magazynu „DIK Fagazine”. Radziszewski został zaproszony do współpracy z MSU w popularnym dziś formacie polegającym na zbadaniu jakiegoś tropu w historii muzeum, dokonania interwencji w obrębie jego kolekcji lub architektury czy na tematycznym wykorzystaniu instytucji i jej zaplecza. Jasna Jakšić, kuratorka MSU, dała artyście wolną rękę w queerowaniu muzeum. Powstał niezwykle kompleksowy projekt łączący przepisanie historii muzeum, nadpisanie i odnowienie znaczeń wybranych dzieł znajdujących się w jego kolekcji, jak również przygotowanie performansu wykonanego w budynku muzeum jako *QAI/MSU*.

Podczas swojego całodziennego performansu, utrzymanego w duchu klasycznych realizacji i wpisującego się w tkanę instytucji sztuki Michaela Ashera, Radziszewski – w peruce, z uszminekowanymi ustami i pomalowanymi paznokciami – zamienił część przestrzeni wystawienniczej MSU w tymczasową siedzibę QAI i skupił się na pracach edytorskich nad dziesiątym numerem „DIK-a”. W muzeum pracował wraz z graficzką, Rafaelą Dražić, gotowy jednocześnie udzielać wyjaśnień i odpowiedzi na pytania potencjalnych gości odwiedzających w tym czasie MSU. Na stołach porozkładane były także materiały, jakie artysta pozyskał podczas swojej rezydencji w Chorwacji, które miały wejść do chorwackiego specjalnego numeru „DIK-a” opatrzonego podtytułem „Zagreb – Queering the Museum”.

Opracowywane materiały były w dużej mierze owym upragnionym przez instytucję „queerowaniem kolekcji”. Z jednej więc strony Radziszewski wyciągnął z niebytu i dyskursywnej szafy postać Davora Matičevića, niegdysiejszego dyrektora MSU. Artystę zainteresowała przede wszystkim orientacja seksualna (był gejem) Matičevića, jak również jego śmierć z powodu AIDS. Te fakty pozwoliły Radziszewskiemu przeprowadzić naukowe śledztwo wokół postaci charyzmatycznego dyrektora i włączyć pozyskane wówczas historie i wizualia go dotyczące do QAI, jak również rozważać, jaki wpływ na poszczególne wybory – kuratorskie i zakupowe – i szerzej, na politykę MSU, miał Matičević. Czy kolekcja – biorąc pod uwagę wpływ dyrektora na jej kształt – jest miejscami homosensualna i czy, jeśli popatrzeć na nią z ukosa,

Karol Radziszewski,
performans *QAI/MSU*,
Muzeum Sztuki
Współczesnej, Zagrzeb,
2016, fot. Bojan Mrdenovic,
dzięki uprzejmości QAI



umożliwia fantazmatyczne, queerowe lektury, przewartościowania i gry w „zboczone – znaczone”?

Idąc tym tropem, Radziszewski przeprowadził wywiad z ponad osiemdziesięcioletnim Josipem Kovačićem, historykiem sztuki i kolekcjonerem, który w rozmowie z nim przepisuje ustaloną, formalistyczną analizę jednego obrazu Stjepana Lahovskiego z 1930 roku znajdującego się w kolekcji MSU²⁴. Uświęcona wielokrotnymi powtórzeniami, utrzymana w duchu modernistycznym, odrzucającym kontekst biograficzny na rzecz autonomii tego abstrakcyjnego dzieła, interpretacja podczas rozmowy okazuje się niepełna, a wręcz fałszywa. Kolekcjoner, powołując się na znajomość z malarzem i szereg rozmów, które z nim odbył, jednocześnie jednak posługując się całym aparatem formalnym, opowiada o obrazie, umieszczając go w kontekście biograficznym artysty. Abstrakcyjna kompozycja okazuje się wówczas alegorią miłości między dwoma mężczyznami, rodzajem kryptoautoportretu, a dwa kształty dwoma – jak w logo „DIK Fagazine” – stykającymi się penisami.

Tego rodzaju queerowe i wieloaspektowe performowanie instytucji, które metodologicznie odwołuje się nie tylko do historii praktyk artystycznych (Asher, Hans Haacke), lecz również do *oral history* i wielokrotnie ćwiczonej przez Radziszewskiego strategii animacji czy też ożywiania archiwów, wpisuje się doskonale w jeden z głównych dylematów queerowego kuratorstwa i muzealnictwa. Dylemat ten, upraszczając z konieczności

sprawę, sprowadzić można do zasadniczego pytania: jak opowiadać o nieheteronormatywnej przeszłości historycznej za pomocą sztuki w sytuacji, gdy kolekcje nie zawierają ani działów poświęconych właśnie tej tematyce i tej grupie ludzi, ani artefaktów, które w jednoznaczny sposób można byłoby zaklasyfikować do takich nieistniejących jednostek muzealnych? Zazwyczaj na tak postawione pytanie padają dwie, aplikowane z różnym skutkiem i wynikami praktycznymi, odpowiedzi. Według pierwszej należy budować nowe kolekcje i nowe muzea w całości poświęcone historii i kulturze osób nieheteronormatywnych (to *casus* berlińskiego Schwules Museum). Według drugiej należy queerować to, co znajduje się w istniejących już kolekcjach (*casus* nowej ścieżki tematycznej *Desire and Diversity* w British Museum).

Radziszewski postępuje tak, jakby zgadzał się z obydwoma powyższymi odpowiedziami. Z jednej strony istotnie rozbudowuje wciąż pęczniejącą kolekcję QAI, nową i niezależną od instytucji. Z drugiej zaś, jak pokazuje przykład działań w zagrzebskim MSU, queeruje to, co jest dane. Przykładem połączenia tych dwóch strategii jest ubiegłoroczna wystawa *Dziedzictwo*, zorganizowana w Sali im. Czesława Miłosza na szóstym piętrze Pałacu Kultury i Nauki. Współkuratorowana przez piszącego te słowa, artystę oraz Michała Grzegorzka, pozostając w modelu krytyki instytucjonalnej – trollując bogoojczyźnianą i zgodną z rządową wizją polityki historycznej wystawę *#dziedzictwo* w krakowskim Muzeum Narodowym²⁵ – z jednej strony pokazywała zespół

24 Interview with Josip Kovačić, „DIK Fagazine” 2016, nr 10, s. 85–105.

25 *Dziedzictwo*, przynajmniej ze smutkiem, nie było najlepszym trollowaniem wystawy w MNK. Najlepszym trollem okazała się pewna starsza kobieta, która zapytała bibliotekarkę w krakowskim MOCAK-u: „Przepraszam, czy to tutaj jest wystawa *krzyżyk dziedzictwo*?”. Za anegdotę dziękuję Magdzie Mazik, którą pozdrawiam z tego miejsca.



Widok wystawy *Dziedzictwo*, zorganizowanej przez Queer Archives Institute w ramach Pomady 7, sala im. Miłosza, PKiN, Warszawa, 2017, fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości QAI i Pomada

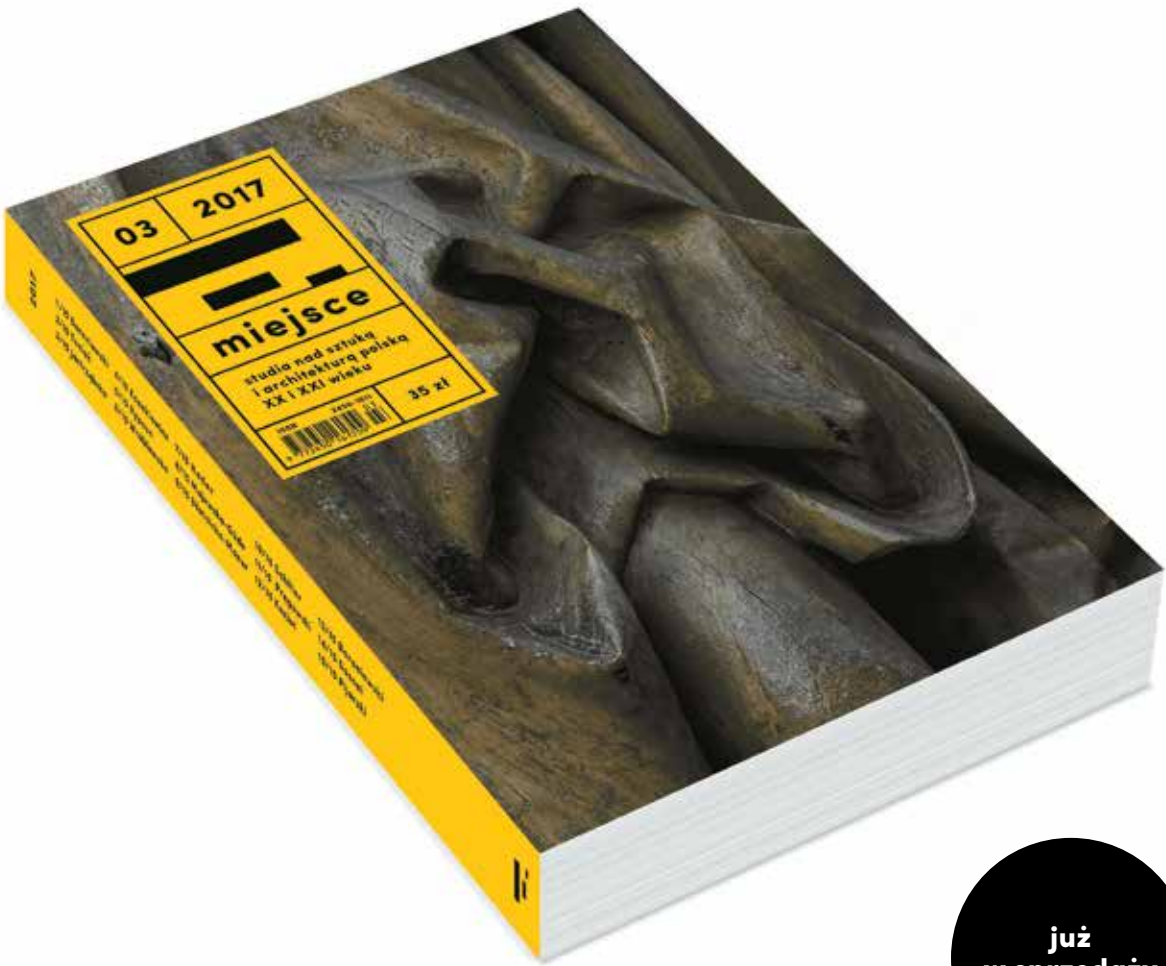
pozyskanych lub zakupionych przez QAI specjalnie na tę okazję archiwaliów, dając początek nowemu, sięgającemu w odległą przeszłość historyczną działowi w QAI, z drugiej zaś queerowała wypożyczone z bibliotek, ogólnodostępne książki, jak i reprodukcje – rzadziej oryginały – znajdujących się w – programowo heteronormatywnych – kolekcjach muzealnych w Polsce prac.

Radziszewski w końcu, z trzeciej jeszcze strony, na pytanie o queerowe wystawiennictwo daje odpowiedź własną, omijającą pozorną alternatywę. Istotnym punktem działań QAI jest także bowiem swoiście rozumiana animacja archiwów. Takie podejście do archiwum i przeszłości uwidoczniło się już w filmie *Kisieland* (2012), w którym historia mówiona (wywiad z Ryszardem Kisiel) zostaje zestawiona z wykonanymi przez Kisiela w latach 80. fotografiami utrzymanymi w konwencji drag queen oraz z wyreżyserowaną przez Radziszewskiego sytuacją, w której Kisiel, dostając do dyspozycji nagiego modela, przy jego pomocy reperformuje swoje własne sesje zdjęciowe sprzed przeszło ćwierćwiecza, odtwarzając i reanimując fragment queerowej historii, ucieleśnionej przez modela. Historyczne fotografie Ryszarda Kisiela, jak również film będący dokumentacją reperformansu, stały się częścią zasobów wizualnych i nagrań w kolekcji QAI.

Ten cielesny aspekt animowania archiwum za pomocą inkorporowania go i performatywnego odgrywania przeszłości

swoje apogeum osiąga w performansach. Jak wykonany we Włoszech *Ceremony* (2016), podczas którego Radziszewski – teraz Indianka-Szamanka – sam wcielał się w Ryszarda Kisiela jako drag, ubierając się i malując tak, jak ubrany i umalowany był pierwowzór na zdjęciach z lat 80., wykonanych w tym czasie, gdy w Polsce trwała akcja „Hiacynt”. Jak również wówczas, gdy ubrany w białą, prostą sukienkę i w wianku na głowie reperformuje *Śnienie* (od 2014) Natalii LL, wykonane oryginalnie przez artystkę w latach 70.

W końcu, gdy reperformuje siebie samego z przeszłości, prze-malowując swoje rysunki wykonane w dzieciństwie flamastrem, których pierwowzory z lat 80. znajdują się – a jakże! – w zasobach QAI. Queeruje tym samym archiwum dziecka, którym kiedyś był, archiwum, które pochodzi z tych samych czasów, kiedy Kisiel fotografował się jako Indianka, do Polski dotarł wirus HIV, organizowano akcję „Hiacynt”, z zamierzchłych czasów *queer before gay*. To dziecko, jak anioł historii, wskazując na pedalską przeszłość, wyznacza queerową przyszłość.



już
w sprzedaży

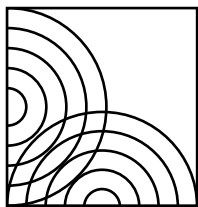
miejsce studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku

rocznik naukowy
Wydziału Zarządzania
Kulturą Wizualną
Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie

www.miejsce.asp.waw.pl







Poza dogmat świadectwa

TEKST: Adam Przywara

Radość nowych konstrukcji.
(Po)wojenne utopie Mariana Bogusza
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
7 listopada 2017 – 4 lutego 2018

Radość nowych konstrukcji przeczesuje dorobek Bogusza w poszukiwaniu niejednostkowych inicjatyw twórczych w szerokiej perspektywie czasowej. Prace prezentowane w Zachęcie ukazują witalną ciągłość produkcji artystycznej, wymykającej się takim kategoriom, jak świadectwo czy dokument archiwalny.

Wystawa Mariana Bogusza otwarta w Zachęcie na początku listopada 2017 roku wpisuje się w badania nad sztuką po 1945 roku, prowadzone przez tę instytucję od kilku lat. Wystawę odczytywać można jako dopisek do zamkniętej dwa lata temu przekrojowej prezentacji *Zaraz po wojnie*. Tym razem jedna z kuratorek tamtej wystawy, Joanna Kordjak, kieruje naszą uwagę na społeczne i organizacyjne wymiary twórczości Bogusza, artysty przenoszącego tradycję sztuki awangardowej w realia powojennej Polski. Wybór wydaje się trafiony – artysta znany jest przede wszystkim właśnie ze swojej organizacyjnej pracy na rzecz rozwoju środowiska artystycznego w powojennej Warszawie i Polsce. Trudno jednak nie ulec wrażeniu, że w Zachęcie nie udaje się zaprezentować kompleksowości, zniuansowania i kontekstu działań artysty, które poszerzyłyby refleksję nad polską historią sztuki. Mierzymy się

zatem z wystawą, która z jednej strony zawiera wiele istotnych obiektów i inicjatyw autorstwa Bogusza, z drugiej zaś tłumi ich obecność pracami, które choć wizualnie dominują, mają mały potencjał intelektualno-estetyczny – zarówno w perspektywie historycznej, jak i współczesnej.

Radość nowych konstrukcji przeczesuje dorobek Bogusza w poszukiwaniu niejednostkowych inicjatyw twórczych w szerokiej perspektywie czasowej. Napotkamy tu zarówno prace z okresu wojny, którym poświęcę więcej uwagi, jak i późną działalność sympozjalną z połowy lat 70., którą przywołam tylko pobieżnie, gdyż stanowi materiał na osobne opracowania. Wystawa rekonstruuje powojenną historię sztuki, ukazując awangardową tradycję, która w pojedynczych umysłach przetrwała wojnę. Przetrwała jednak w zmienionej formie, przekształcona doświadczeniami

TEORETYCZNIE



Marian Bogusz,
Mister Brown greets the fighting Palestine, olej,
płótno, 1948, Muzeum
Sztuki w Łodzi, fot. MSK



Marian Bogusz, *Radość nowych konstrukcji, (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza*, widok wystawy, fot. Marek Krzyżanek, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

bombardowań i obozów, egzystując w cieniu ruin nowoczesności, stawiając na eskapizm utopii czy oddając się przypadkowości masy społecznej. Prace prezentowane w Zachęcie ukazują witalną ciągłość produkcji artystycznej, wymykającej się takim kategoriom, jak świadectwo czy dokument archiwalny.

W lutym 1941 roku dwudziestoletni Marian Bogusz, numer obozowy 22624, trafił do Mauthausen po aresztowaniu przez niemieckich żołnierzy. Podczas pierwszego roku uwięzienia wykonywał wycieńczające prace w kamieniołomach, wydobywając granit, który służył III Rzeszy do budowy monumentalnych założeń architektonicznych projektu między innymi Alberta Speera. Rok później Bogusz przeniesiony został do obozowego *Baubüro* [biuro budowlane], gdzie uczył się i przygotowywał projekty techniczne nowej zabudowy obozu. W 1943 roku rysownik zmienił medium, został przeniesiony do obozowej pracowni malarskiej, gdzie otrzymywał dodatkowe racje żywnościowe i papierosy za malowanie pejzaży morskich dla członków komanda. W obu pracowniach Bogusz nawiązał międzynarodowe przyjaźnie z architektem Emanuele Muñozem czy praskim malarzem Zdenkiem Sekalą¹. Wspólnie realizowali pierwsze potajemne działania o charakterze kulturalnym, wycinając z makulatury reprodukcje malarstwa i wklejając z nich albumy, pieczętowane opatrzone podpisami w języku czeskim, niemieckim i polskim. Albumy Rembrandta, Hansa Holbeina czy późniejsze Vincenta van Gogha były przekazywane

w obozie z rąk do rąk, ukradkiem przeglądane pod kocami na pryczach². Pozwalały oderwać się od rzeczywistości definiowanej przez dymiące kominy krematorium. W listopadzie 1944 roku do obozu trafił Zbigniew Dłubak, artysta i członek Polskiej Partii Robotniczej. Razem z Boguszem i grupą współtwierźniów o różnej narodowości zrealizowali w ukryciu trzy wystawy. Odbywające się w niedziele prezentacje pozwalały obejrzeć prace rozłożone na pryczach i dyskutować nad przedstawionymi ideami i formami. Jedna z wystaw, odbywająca się w święto 1 Maja, została także wzbogacona o otwarty konkurs na plakat. W tym okresie powstały ilustracje autorstwa Bogusza do wiersza *Oczy Palacza* czeskiego komunisty i poety Jiříego Wolkera.

Albumy, wystawy i obozowa działalność kulturalna wynikały ze wspólnotowej potrzeby aktywizacji, potrzeby o charakterze politycznym i emancypacyjnym, w warunkach radykalnego podporządkowania i osłabienia obozowego życia jednostki. Być może z tego powodu wprost do tych doświadczeń wspólnych wystaw i dyskusji odwołał się Bogusz kilka lat później, kiedy przyszło mu się skonfrontować ze zrujnowaną Warszawą. W otwartym w 1947 roku Klubie Młodych Artystów i Plastyków Bogusz i Dłubak zorganizowali wystawy współtwierźniów z Mauthausen, jak i najważniejszych dla polskiej awangardy twórców starszego pokolenia. To w tej instytucji warszawskie środowisko sztuk wizualnych, literatury i teatru zasiadło do pierwszych dyskusji nad sztuką po wojnie:

Narracja wystawy
Radość nowych konstrukcji swój początek bierze w obozowych doświadczeniach Bogusza, jednak za myśl przewodnią obiera architektoniczne wizje przyszłości datowane na wiosnę 1944 roku, które Bogusz realizuje wraz z Emanuele Muñozem.

realizmem, formalizmem, abstrakcją, masą i jednostką, pamięcią zniszczenia i ideałami awangardy. Znajomości i wymiany intelektualne, które miały się zawiązać w klubie, stały się trampoliną, od której po 1954 roku odbijali się artyści rozwijający swoją praktykę w kręgu awangardy i współtworzący takie zjawiska, jak Grupa 55 czy Galeria Krzywe Koło³. W kontekście twórczości i myślenia Bogusza lata 40. stanowią zatem nierozzerwalną całość w kształtowaniu się jego postawy estetycznej, charakteru formalnego jego twórczości, jak i myśli polityczno-społecznej, swój początek biorąc w Mauthausen, gdzie doszło do tak znaczącego dla artysty spotkania ze sztuką.

Dyskurs wystawy *Radość nowych konstrukcji* swój początek bierze w obozowych doświadczeniach Bogusza, jednak za myśl przewodnią obiera architektoniczne wizje przyszłości datowane na wiosnę 1944 roku, które Bogusz realizował wraz z Muñozem. Rysunki to przygotowawcze studia do projektu Międzynarodowego Osiedla Artystów, które po wojnie miało powstać w miejscu obozu. Projekt nigdy nie doszedł do skutku, podobnie jak jego reminiscencja po latach, którą Bogusz prezentował i próbował zrealizować w ramach swojej wystawy w Rawce w 1979 roku. To w katalogu do tej wystawy, po ponad 30 latach, Bogusz zamieścił list do zmarłego już wtedy Muñoza, w którym tłumaczył projekt Osiedla Artystów

w Mauthausen. Jest to list bardzo emocjonalny, który wskazuje, że sama architektura odgrywa tu rolę drugoplanową wobec relacji, którą dwaj twórcy nawiązali w obozie⁴.

Studia architektoniczne stają się zatem pewnym pretekstem do wspólnej pracy i kultywowania relacji w warunkach opresji. Przyglądając się ukazanym na rysunkach obłym kształtom przeszklonych modernistycznych konstrukcji, łatwo zauważyć, że jest to także swoiste terapeutyczne odwrócenie, jak i opór wobec prac, które obaj twórcy wykonywali w obozowym *Baubüro*. Eskapizm wyobraźni funduje tu podróż do czasu po przyszłości, równoległego świata, w którym tajemne tendencje i inicjatywy współtwierźniów przejęły przestrzeń opresji i ustanowiły nowy ład. Taka eskapistyczna czy utopijna postawa wobec rzeczywistości na stałe zakorzeniła się w inicjatywach podejmowanych przez Bogusza, a jej szczególnym rozwinięciem będą wszelkie działania wychodzące poza przestrzenie galerii czy wprost aplikujące sztukę rzeczywistości. Stanowią one element szerszego procesu, jakiemu poddawana jest sztuka po wojnie – rekonfiguracji wartości, wpływów i miejsca produkcji artystycznej w rzeczywistości. Odwołanie się do starych paradygmatów wystawiennictwa ma bowiem znikome szanse, gdy architektura publiczna i muzealna zostaje zrównana z ziemią, a kontekstem dla dzieł sztuki staje się pustynia gruzów i grobów rozciągająca się na obszarze całej centralnej Europy.

Inny ciekawy wątek na temat twórczości artysty, powiązany także z materialnością obozowego doświadczenia, może ujawnić porównanie go z innym artystą-organizatorem, austriackim rzeźbiarzem, Karlem Prantem, podobnie jak Bogusz zaangażowanego w powojenny ruch sympozjalno-plenerowy⁵. Prant jest prekursorem sympozjów rzeźbiarskich w Europie, organizował je od końca lat 50. w Niemczech, motywowany silnie wyczuwalną potrzebą negacji pustki, rewitalizacji miejskiego otoczenia, zdewastowanego po wojnie. To środowisko dla sztuki, z którym Prant mierzył się w 1961 roku, organizując sympozjum pośród zgłiszcz Berlina Zachodniego, a Bogusz na I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, również zrujnowanym mieście. Międzynarodowe kontakty obu środowisk zawiązały się dzięki sympozjom w Czechosłowacji, które wprowadziły element współpracy artystów z zakładami pracy. To w miejscowościach takich jak Ravne w 1964 roku pojawiły się pierwsze artystyczne realizacje ze stali, choć wcześniej preferowano drewno czy granit. Granit to materiał, który powrócił jednak w kontekście twórczości Bogusza wraz ze wspomnieniami z pierwszego roku jego pobytu w obozie. Drogi Karla Pranta i Mariana Bogusza przecinały się bowiem na początku lat 70. w Norymberdze, mieście, w którym obaj realizowali prace w kontekście granitu, materii nazistowskiej architektury, speerowskiego monumentalizmu.

Praca Bogusza pod tytułem *Mobil dla Norymbergi* zrealizowana dla Symposium Urbanum, otwartego w Norymberdze w 1971 roku, wychodzi poza kategorię formy przestrzennej, stanowiąc punkt odniesienia nie tylko w przestrzeni miasta, ale i w przestrzeni historii. Okrągła zakrzywiona bryła z wyżłobionymi bokami na poziomie przestrzennym i społecznym stanowi miejscotwórczy obiekt, stopniując przepływ ludności na jednym z chodników Norymbergi. Jednocześnie żłobienia, które formalnie pozwalają na grę światłocienia na bryle, odnoszą się też wprost do klasycystycznych form kolumny. Żłobienia wydają się jednak zaburzone, to tu,

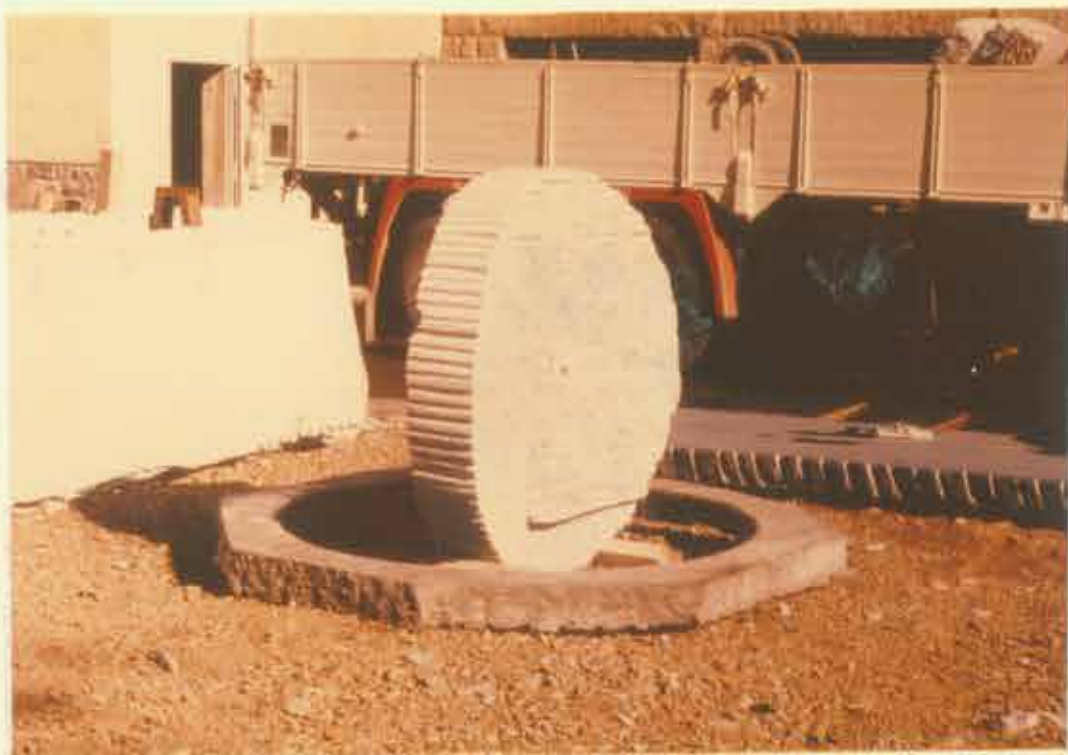
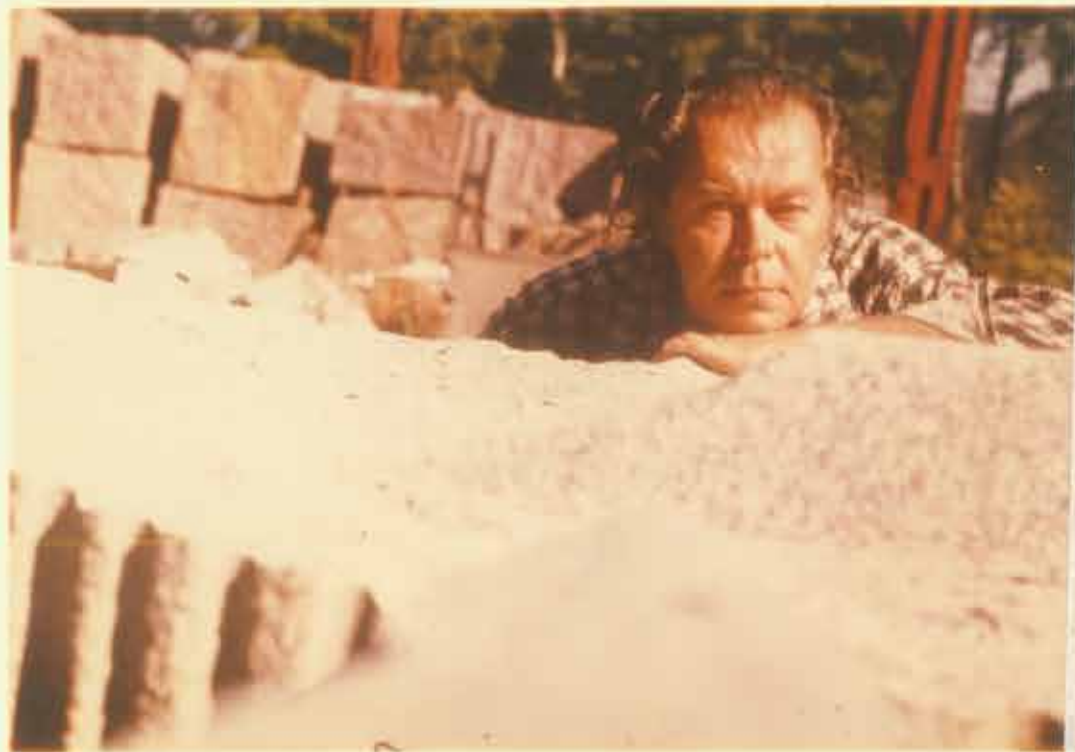
¹ Bożena Kowalska, *Bogusz – artysta i animator*, Muzeum Regionalne w Pleszewie – Pleszewskie Towarzystwo Kulturalne, Pleszew 2007, s. 14–15.

² Warto zwrócić uwagę na telewizyjne archiwalne nagranie prezentowane w ramach wystawy w Zachęcie, na którym Dłubak i Bogusz opowiadają o albumach.

³ Bożena Kowalska, *Polska Awangarda Malarska 1945–1980*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1988, s. 53–54.

⁴ Na szeroki zakres aspektów projektu osiedla zwraca uwagę Agata Pietrasik w eseju opublikowanym w katalogu wystawy. Zob. *Radość nowych konstrukcji. (Po)wojenne utopie Mariana Bogusza*, red. Joanna Kordjak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017, s. 30.

⁵ Waldemar Baraniewski, *Biennale – historia nienapisana*, [w:] *W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu*, Centrum Sztuki Galeria El, Elbląg 2015, s. 65.



Marian Bogusz
podczas pracy
nad rzeźbą *Mobil*
dla Norymbergi,
1971, Symposium
Urbanum,
Norymberga



Marian Bogusz podczas Sympozjum
Form Przestrzennych w Aalborgu, 1967,
fot. Magdalena Więcek

to tam ręka rzeźbiąca w bryle obsuwa się, a kanelura pozostaje wykrzywiona, antyklasyczna. Klasycystyczna stylistyka, monumentalizm, tak chętnie wykorzystywany w architekturze III Rzeszy, staje się tu obiektem obróbki Bogusza, który nie łączy granitu z idealistyczną wizją narodowego przedczasu, a raczej z taktylnym doświadczeniem cierpienia i niewolniczej pracy w kamieniołomach w Mauthausen.

Po 10 latach od swoich doświadczeń marinistycznych w obozowej pracowni malarskiej na łamach „Sztandaru Młodych” Bogusz pisał: „Założenia kolorystów nie dadzą się, moim zdaniem, w żadnym razie pogodzić z naszymi dążeniami do sztuki realistycznej, której celem jest wypowiadanie się nowego człowieka o nowych treściach życia”⁶. Artysta, wyrzucony z partii, kultywował w latach 50. pamięć o polskiej awangardzie artystycznej, na przekór tendencjom koloryzmu i schyłkowego socrealizmu organizując i projektując pierwszą pośmiertną retrospektywę Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro. Wystawa otwarta w 1956 roku w Łodzi zaprojektowana została przez Bogusza, a na łamach „Głosu Robotniczego” artysta wraz z architektem Jerzym Opustilem opisał propozycję budowy Nowej Galerii Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, użytkowego pomnika dedykowanego Strzemińskiemu⁷.

Po okresie socrealizmu i realnego stłumienia praktyk awangardowych w Polskiej sztuce działania te w istotny sposób rekonstruowały, budowały i przenosiły elementy tradycji awangardowej w nową rzeczywistość.

Ożywianie pamięci o awangardzie łączy się w przypadku Bogusza wprost z jego polityczną postawą, którą określić można jako połączenie romantycznego idealizmu z instytucjonalnym komunizmem. Z jego niezgodą na koloryzm szła w parze wiara w nowego człowieka i życie nowoczesne. Ten człowiek był częścią nowego systemu komunistycznego, mimo jego nadużyć, uchybień i problemów. Nowy realizm, który być może chciał zaoferować nowemu człowiekowi sam Bogusz, można odnaleźć w jego wczesnych pracach, które prezentowane są w większym wyborze na wystawie w Zachęcie.

Mowa o dwóch obrazach z większej serii malowanej w 1948 roku, utrzymanych w konwencji surrealizującej figuracji, zatytułowanych *Mister Brown pozdrawia walczącą Palestynę* i *Drogi białych wdzierają się w Czarny Łąd*. Obrazy te na wielu poziomach stanowią unikatowe przykłady odniesień do globalnej polityki kolonialnej w sztuce wczesnych lat powojennych. Jako kuratorskie przeoczenie nie można potraktować ich brak na zeszłorocznej wystawie *Postwar: Art between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965* kuratorowanej przez byłego dyrektora documenta Okwuia Enwezora⁸. Pierwszy obraz jest komentarzem do konfliktu izraelsko-arabskiego, zamieszanego w niego imperium Wielkiej Brytanii, a także rezolucji ONZ w sprawie podziału Palestyny, której tragiczne skutki dla ludności palestyńskiej widzimy do dzisiaj. Drugi obraz w sposób dosłowny w tytule, a abstrakcyjny w formie malarskiej odnosi się do fundamentalnych w kontekście wojny europejskich kolonii w Afryce, których administracyjną emancypację trudno było przewidzieć w 1948 roku. Odniesienia w postulatach o sprawiedliwości społecznej do światowej skali krytyki polityki kolonialnej i imperializmu są tu interesujące na poziomie wczesnego funkcjonowania dzieł. Na fotografii prezentowanej w Zachęcie jako kontekst do obrazu widzimy Bogusza, który ubrany jedynie do pasa, pozuje do zdjęcia przed obrazem *Mister Brown*, a sam obraz zdaje się przechodzić na jego skórę, która pokryta jest motywami widocznymi na płótnie.

Ożywianie pamięci o awangardzie łączy się w przypadku Bogusza wprost z jego polityczną postawą, którą określić można jako połączenie romantycznego idealizmu z instytucjonalnym komunizmem.

Happening, dodatek do studyjnej dyskusji o dziele, a może żart artysty? Nie sposób stwierdzić, jednak z pewnością warto zdjęcie i obraz zachować w pamięci.

Działalność artystyczna Bogusza, która podwaliny miała w życiu obozowym Mauthausen i rozwijała się we wczesnych latach 40., zyskała międzynarodową widoczność w latach 60. Wtedy też wybuchła tak zwana gorączka sympozjalno-plenerowa, zjawisko nader ciekawe, choć tutaj tylko wspomniane. Jak wskazują publikacje na ten temat, historia sympozjów daleko wykracza poza sprawczość czy inicjatywy pojedynczych artystów, a jej analiza, wychodząc poza ramy historii sztuki, sytuuje ten typ wydarzeń w szerokim kontekście ekonomii politycznej i ideologii. W tym czasie nastąpiła swoista subsumpcja większych inicjatyw pod kulturalną produkcję komunizmu, która jest zjawiskiem kompleksowym i wymykającym

Marian Bogusz, *Drogi białych wdzierają się w Czarny Łąd*, olej, płótno, 1948, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, fot. Zbigniew Suliga



6 Bożena Kowalska, *Bogusz...*, dz. cyt., s. 44.

7 Historia galerii obecna jest w opracowaniach dotyczących sztuki powojennej. W kontekście wystawy rekonstrukcja odbywa się w tekście kuratorki w katalogu wystawy: *Radość nowych konstrukcji...*, dz. cyt., s. 3.

8 *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965*, katalog wystawy, red. Enwezor Okwui, Prestel, Monachium 2016.

Koncept kuratorski wystawy w Zachęcie okazuje się jednak mało zniuansowany, jeśli wziąć pod uwagę charakter wczesnej i późnej twórczości Mariana Bogusza.

się rozróżnieniom dyscyplinarnym⁹. Jednocześnie ruch sympozjalny, czerpiący z dyskusji lat 40., poruszał szereg podstawowych zagadnień, próbując po raz kolejny połączyć sztukę awangardową z masami pracującymi, przeddefiniowywał geografie sztuki w Polsce, przenosząc ją do mniejszych ośrodków na Ziemiach Odzyskanych. Wydaje się, że interesujących w tym kontekście sposobów rozumienia sztuki tamtego okresu szukać należy poza konkretną, indywidualną historią Bogusza¹⁰.

Koncept kuratorski wystawy w Zachęcie okazuje się jednak mało zniuansowany, jeśli wziąć pod uwagę charakter wczesnej i późnej twórczości Mariana Bogusza. Przemieszczanie fragmentarycznych prezentacji obiektów o proveniencji obozowej, malarstwa z lat 40., czy wczesnej działalności wystawienniczej Bogusza z późniejszymi projektami rzeźbiarskimi, sympozjalnymi i plenerowymi działa na niekorzyść zarówno samych obiektów, jak i widzów. Ekspozycji nie ratuje również współpraca kuratorki wystawy ze współczesnymi artystami: Katarzyną Przezwańską i Piotrem Kopikiem. Mimo że materiał, który organizuje w jedną całość wystawa, opowiada o toczonej po wojnie walce artystów o społeczną rolę i podmiotowość, współczesne inicjatywy artystyczne sprowadzają się do wtórnego odtwarzania historycznych projektów, antykwarycznego i martwego gestu reprezentacji.

Mimo to posiłkując się dodatkowymi studiami i odwiedzając wystawę *Radość nowych konstrukcji*, jesteśmy w stanie odbudować szeroką narrację o Marianie Boguszu, która naświetla jego twórczość i inicjatywy w kontekście powojennej sztuki w Europie, sytuując artystę w interesującym punkcie mapy polskiej produkcji artystycznej. Narracja ta pomaga nam uchwycić przesunięcia, jakie w okresie wojny dokonały się w sztuce awangardy, na nowo uwypuklając pragnienie masy i „nowego człowieka”, jak i brutalną transformację fundamentów sztuki z kultowych fetyszów zamkniętych w świątyni muzeum w stronę politycznych i społecznych zworników w przestrzeni publicznej¹¹. Wymykając się łatwej kontekstualizacji, (po)wojenna twórczość Bogusza sugeruje nam sposoby, którymi możemy myśleć i mówić o sztuce wczesnego powojnia, wychodząc poza dogmat świadectwa, w stronę oporu wyobraźni i materialności pamięci.

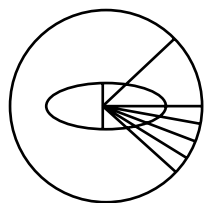


Marian Bogusz, *Radość nowych konstrukcji*.
(Po)wojenne utopie Mariana Bogusza,
widok wystawy, fot. Marek Krzyżanek, dzięki
uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

9 Piotr Juskiewicz, *Cień modernizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 139.

10 W tym kontekście interesujące wątki pojawiają się w tekście Konrada Schillera w katalogu wystawy.

11 Odnoszę się tu do pojęciowości zaproponowanej przez Waltera Benjamina w tegoż, *Dzieło w dobie reprodukcji masowej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Hubert Orłowski, Poznań 1975.



DO WIDZENIA

Ryszard Grzyb, *Protoekspresje* prace wczesne 1978–1980



Ryszard Grzyb, *Głodna gołębica*, tempera na papierze, 58,5 × 71 cm, 1979

Ryszard Grzyb, *Diabły rosną poprzecznie do krawędzi ziemi*, rysunek ołówkiem na papierze, 21,5 × 17,5 cm, 1980





Ryszard Grzyb,
Bez tytułu,
tempera na
papierze,
70,5 x 50 cm,
1978



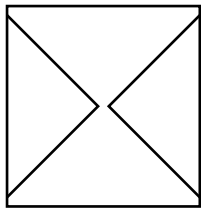
Ryszard Grzyb, *Autoportret jako wagonik na węgiel*, rysunek pędzlem na papierze, 48 x 57,2 cm, 1978



Ryszard Grzyb, *Diabelki wiozą gnój samochodem*, rysunek ołówkiem na papierze, 20,5 x 19,5 cm, 1979



Ryszard Grzyb, *Bez tytułu*, tempera na papierze, 70 x 49 cm, 1979



Moment bliskości

FOTOGRAFIE: Yulia Krivich

Z Joanną Kiliszek rozmawia Adam Mazur

Próbować za każdym razem poszerzać horyzonty, mając różne doświadczenia, po to żeby próbować zmienić struktury, zacząć na nowo myśleć. I za każdym razem mieć świadomość, że takiego stanu rzeczy trzeba bronić – to jest moje credo.

Adam Mazur: Pamiętasz, w jakich okolicznościach trafiłaś do Dziekanki?

Joanna Kiliszek: Urodziłam się na „wsi”, która nazywa się „Centrum Warszawy”. Mieszkaliśmy na placu Teatralnym, wszędzie miałam blisko. Pamiętałam Krakowskie Przedmieście jako bardzo żywe miejsce. Bywałam tam prawie codziennie. Po raz pierwszy w Dziekance pojawiłam się jako licealistka w 1980 roku, na koncercie grupy Osjan. To było miejsce kompletnie z innej rzeczywistości. Ale pamiętam, jak wcześniej miałam sześć lat i wyszłam na Krakowskie Przedmieście: zobaczyłam pana w bardzo dziwnym kapeluszu, niezwykle rozfilozofowanego, z kieliszkiem czerwonego wina – potem się dowiedziałam, że to był Andrzej Partum. Pamiętam liczne i ważne wówczas kawiarnie – Hopfera, Poziomkę, Telimenę, hotel Bristol i Europejski oraz Ogród Saski... To było moje dzieciństwo.

Chodziłaś tam regularnie, już jako nastolatka?

Tak. Jest nawet moje zdjęcie na performansie Ihora Ciszke-wycza i Jurka Onucha, to był 1981 rok. Do dzisiaj pamiętam performans Ewy Partum *Stupid Women* z 1981 roku. Pamiętam, jak koledzy performerzy niestety nieprzychylnie wyrażali się o urodzie performerki.

Bywałaś tam ze znajomymi czy sama?

Sama. Dostyc wcześniej zaczęłam uczestniczyć w bardzo różnych wydarzeniach. Miałam 16 lat i chodziłam na Jazz Jamboree; rodzice pozwalali. Dzięki temu mam przerobione takie wydarzenia, jak występy Milesa Davisa dwa razy w Polsce, Carli Bley czy Dona Cherry’ego... Cały ten kwiat, który pokazywał się wówczas na Jazz Jamboree. To było dla mnie naturalne.

Jazz Jamboree było wydarzeniem ogólnopolskim, organizowanym w Sali Kongresowej i transmitowanym w TVP, natomiast Dziekanka to miejsce alternatywne.

Tak, ale centrum Warszawy. Krakowskie Przedmieście było po prostu moim domem – moim kulturowym i geograficznym azy-mutem, z którego pochodzę. To było naturalne. Potem nastąpiła przerwa, a później w Dziekance zaczęłam się pojawiać w okresie pierwszych manifestacji Gruppy.

Już na studiach?

Tak, to były początki studiów. Od 1985 roku prowadziłam w ko-ściele św. Anny Galerię Wieża i jedną z pierwszych rzeczy, jaką



zrobiliśmy wspólnie z Tomkiem Sikorskim, była wystawa Neue Bieriemiennost’, która odbyła się w dwóch miejscach. W galerii kościelnej pokazywaliśmy rzeczy dosyć niekonwencjonalne...

Kiedy to było?

W latach 1985–1987. W 1985 roku byłam na drugim roku studiów.

Dostałaś tę przestrzeń od księdza?

To była akurat inicjatywa kolegów z mojego liceum, a chodziłam do liceum Frycza-Modrzewskiego na Elektorальной. Doświadczeniem pokoleniowym i osobistym była dla mnie śmierć Grzesia Przemyska, z którym się bardzo dobrze znaliśmy. To był potworny dramat. Szkoła była bardzo ciekawa – w sensie nauczycieli. Uczyłam się tam historii z bibuły, ale w tej szkole wolność myślenia była normalna. Miałam dwóch kolegów, Jacka Jonaka i Jacka Michalskiego, którzy kompletnie nie mieli nic wspólnego ze sztuką, ale jakoś znali się z księdzem. Nie byłam wierząca, w wieku 17 lat całkowicie wycofałam się z polskiego katolickiego Kościoła. Chodziło raczej o działanie, a w tym politycznym klimacie w kościołach odbywały się alternatywne rzeczy.

Zanim trafiłaś na studia i zanim prowadziłaś Wieżę, chodziłaś do Dziekanki, ale nie uczestniczyłaś w działaniach jako artystka i nie chciałaś być artystką?

Chodziłam na rysunek na Łazienkowską – to była taka słynna szkoła plastyczna. Chciałam ewentualnie zdawać na Akademię Sztuk Pięknych. Do dzisiaj się śmiejemy z tego z Tomaszem Ciecierskim – on wtedy już wykładał rysunek jako profesor na ASP. Poszłam do niego ze swoją teczką i on mi doradził, że może jednak nie. Miał absolutną rację. Przeważnie wydaje się, że historykiem sztuki zostaje się z powodu pewnego kompleksu. To nieprawda. Startowałam dwa razy z Maciejem Nowakiem w olimpiadzie wiedzy o sztuce w liceum. Mieliśmy 16, a potem 17 lat. Za pierwszym razem dostaliśmy wyróżnienie, a za drugim zostaliśmy laureatami. Dzięki temu mogliśmy pójść na studia bez egzaminu.

Jako licealistka znałaś się z już Dorotą Monkiewicz?

Pamiętam Dorotę, która jeszcze nazywała się Skaryszewska, ale przede wszystkim pamiętam Jacka Kryszkowskiego. Oczywiście też z Krakowskiego Przedmieścia, bo wszyscy się tam widywaliśmy, a Jacek był bardzo charakterystyczną postacią. Pamiętam Dorotę, ale wtedy nie rozmawialiśmy, nie przyjaźniłyśmy się. Traf chciał, że jak zaczęłyśmy rok akademicki, to się okazało, że Dorota jest na tym samym roku. Od początku dobrze się rozumiwałyśmy, wspierałyśmy się. Miałyśmy wspólne przekonania i wiarę w alternatywną sztukę.

Działalność w Galerii Wieża nauczyła cię pracy z artystami?

Tak, to był bagaż doświadczeń, kapitał, który już miałam, zaczynając pracę w Dziekance. To było bardzo naturalne. Chodząc na akademię, ale też w Dziekance, po prostu poznałam ludzi i mogłam im pewne rzeczy zaproponować. Istniał pewien rodzaj niepisanej solidarności między ludźmi. Trzy postawy nie były tolerowane w Wieży i później w Dziekance: fanatyzm, antysemityzm i faszyzm. Poza tym mieliśmy bardzo różne poglądy, a mimo wszystko mogliśmy razem funkcjonować. Paradoksalnie życie było łatwiejsze w późnej fazie socjalizmu. Były takie momenty, że Marek Kijewski zbierał chłopaków, czyli Mirosława Bałkę i Mirosława Filonika, po czym jechali do Norwegii. To,

co zarabiali w przeciągu dwóch miesięcy jako malarze, pozwalało im na w miarę spokojne życie przez kolejny rok. Wszystko trzeba było zorganizować samemu. Mieliśmy jakiś minimalny budżet. Robiliśmy zaproszenia na ksero i przy użyciu maszyny do pisania...

Mówisz o faszyzmie i antysemityzmie, a nie na przykład o antykomunizmie, który mógłby was łączyć. To jest jedna rzecz, a druga z zupełnie innego poziomu niż świat sztuki – nie mówisz o tym, że łączyła was wspólnota myślenia o sztuce w jakiejś mierze pozostającej poza oficjalnym obiegiem...

Nie, wprost przeciwnie. Kwestia polityki oczywiście była ważna, ale jak już jesteś w środku, to dla ciebie jest to tak zrozumiałe samo przez się, że po prostu nie jesteś w tych oficjalnych instytucjach.

To nie jest oczywiste, zwłaszcza z dzisiejszego punktu widzenia...

Dla nas to było oczywiste. W 1980 roku, jeszcze jako licealistka, byłam zaangażowana w ruchy solidarnościowe. Poznałam wtedy Włodzimierza Paszyńskiego, Krystynę Starzewską, Łukasza Ługowskiego, Janusza Kostynowicza i razem przy ich pomocy stworzyliśmy z licealistami organizację, która była samorządem wszystkich liceów w Warszawie. Spotykaliśmy się, wszyscy się znaliśmy. Znałam takich ludzi, jak Piotr Niemczyk, Kuba Wygnański, nieżyjący niestety Krzysztof Miller, Krzysztof Król, Jacek Giżyński, Justyna Duriasz i Iga Walc, z którymi byliśmy młodymi liderami. W 1981 roku przy wprowadzaniu stanu wojennego mój ojciec, warszawiak, który w wieku 21 lat walczył w powstaniu warszawskim, bał się bardziej niż ja. A my, młodzi, patrząc z perspektywy centrum Warszawy, wiedzieliśmy, że system za chwilę się zawali. Za chwilę, za kilka lat. Było jasne, że nie jesteś po tamtej obmierzłej stronie.

Robiąc wystawy w Wieży, a potem w Dziekance, nie brałaś pod uwagę artystów, którzy sprzeciwiali się bojkotowi i wystawiali w tym czasie w Zachęcie?

Zdecydowanie. Poza tym ci oportunistyczni artyści nie byli w najmniejszym stopniu interesujący. Kiedy ogłoszono stan wojenny, ludzie bardzo jasno się określili, po której są stronie. Było wiadomo, że około 90 procent środowiska – może przesadzam, bo nie prowadziłam żadnych badań – ale z pewnością ci ciekawi artyści byli absolutnie niezainteresowani instytucjami. Do instytucji w ogóle się też nie chodziło, to była kompromitacja. Tym bardziej, że duża część osób chodziła właśnie do takich alternatywnych miejsc czy na przykład na wystawy, które robili Janusz Bogucki i Nina Smolarz w kościele na Żytniej.

Skąd wiedziałaś, jak prowadzić Galerię Wieża? Podpatrywałaś, jak się to robi właśnie w Dziekance?

Zawsze miałam zmysł organizacyjny. Dużo polegało po prostu na rozmowach z artystami, w jaki sposób oni chcieli być traktowani. To była właściwie podstawa, która nauczyła mnie warsztatu.

Czy Galeria Wieża sprzedawała sztukę?

Nie. Nigdy niczego nie sprzedawaliśmy, podobnie jak w Dziekance. To też był taki moment, w którym nie było obciążenia komercyjnego. To były raczej miejsca eksperymentu, laboratoria, miejsca refleksji, żywej rozmowy...



Performans *The Commediants* Ihora Ciszewyca i Jerzego Onucha w Pracowni Dziekanka, 1981, (wśród publiczności pierwsza z prawej: Joanna Kiliszek), fot. Jerzy Onuch



Mirosław Bałka, Alicja Filonik, Katarzyna Maria Koczyk i Joanna Kiliszek na Wystawie *Poświętecznej Neue Bieriemniennost'*, 1 kwietnia 1986, Galeria Wieża w Warszawie, fot. Archiwum Galerii Wieża

Książd was nie kontrolował?
To było zaskakujące, nie wiem, jakim cudem się to udało... Książd Andrzej (nie znam nazwiska) był po prostu niesamowity. Na przykład otwierał wystawę Gruppy na tle obrazu nagiej kobiety – Madonny, która rodziła dziecko – to był obraz Marka Sobczyka. Nie miał z tym zupełnie problemu. Oczywiście, że był konserwatywny, ale jakoś kompletnie nie był osobą, która ingerowała.

Podlegaliście cenzurze?
Nie. Ze względu na to, że to był kościół. W tym sensie byliśmy wolni. Podobnie takim parasolem nad Dziekanką były Akademia Sztuk Pięknych i Akademia Muzyczna.

Wtedy jednak musiałś już pójść do cenzury lub ktoś od nich przychodził na wystawy?
Nie w latach 80. Już tego na szczęście nie było u nas.

Prowadziłaś Wieżę, będąc na drugim roku studiów?
Tak. Byliśmy na tym samym roku z Dorotą [Monkiewicz] i Maćkiem Nowakiem. Maciek poszedł na historię sztuki, dlatego że nie było wtedy teatrologii – rozwiązano ją w stanie wojennym. Byłyśmy z Dorotą zawsze dosyć aktywne, na przykład na pierwszym roku studiów w 1983 roku nagle okazało się, że mamy mieć teorię marksizmu i leninizmu. Pamiętam, że obydwie poszłyśmy do profesor Marii Poprzęckiej i powiedziałyśmy: „Po naszym trupie. Czy państwo w ogóle nie wiedzą, co się wydarzyło w Polsce? Naprawdę nie będziemy się tego uczyć, prosimy coś z tym zrobić”. W związku z tym mieliśmy wtedy wykłady z młodym doktorem nauk historycznych, czyli z Włodzimierzem Borodziejem, który prowadził z nami najnowszą historię polityczną Polski. Mieliśmy też to szczęście, że od drugiego roku można było mieć indywidualny tok studiów. Chodziłam na wykłady Andrzeja Wiercińskiego, na socjologię do Antoniny Kłoskowskiej i Andrzeja Tyszki, czasami na Wydział Historii... Ale problem polegał na tym, że na pierwszym

roku przydarzyło mi się coś strasznego, co spowodowało, że chciałam jak najszybciej skończyć studia. Zostałam wybrana do rady studentów. To był moment, kiedy wybierano dyrektora Instytutu Historii Sztuki. Po raz pierwszy spotkałam się z manipulacjami. Wydawało mi się, że środowisko profesorów jest inne, otwarte, światowe, posiadające wysokie standardy. Czytasz książki, szanujesz tych ludzi... A spotkałam się z próbami przekonywania, urobienia niedoświadczonej studentki, żeby zagłosowała na konkretne osoby. Było wtedy wówczas trzech kandydatów. Jeden z nich był wychowankiem profesora Jana Białostockiego. Profesor Białostocki to był łącznik z myśleniem sprzed wojny, ze światem historii sztuki. On właściwie wszystkim tym ludziom umożliwił stypendia, wykształcił ich, woził za granicę, przywoził książki i tak dalej. Pojawiły się zarzuty, że Białostocki jest Żydem. Tak mnie to wtedy zdenerwowało, zniesmaczyło i oburzyło, że pomyślałam, że chcę jak najszybciej ukończyć studia. Przestałam mieć szacunek do większości profesorów. Ze względu na ich postawę. Pamiętam, że z Dorotą zawsze starałyśmy się, żeby profesor Białostocki w ramach seminarium robił nam prawdziwe wykłady. To był intelektualny luksus.

U kogo pisałaś pracę?
U wspaniałego profesora Wiesława Juszcza. A drugą osobą była profesor Maria Poprzęcka.

Oni też wpadali na wernisaże do Wieży, do Dziekanki czy to były osobne światy?
Nie, osobne. Właściwie z historyków sztuki nie pamiętam zbyt wielu osób. Pamiętam Andę Rottenberg, która zawsze przychodziła, a swoich profesorów nie pamiętam. Wydaje mi się, że Waldemar Baraniewski był...

Jak się skończyła Wieża?
Kiedy Tomasz zaproponował mi Dziekankę, to jeszcze przez jakiś krótki czas ciągnęłam równoległe te dwie rzeczy, czyli Wieżę



Andrzej Rosołek i Joanna Kiliszek w Dziekance, 1987, fot. Archiwum Galerii Dziekanka

i Dziekankę. To było w 1987 roku. Potem po prostu nie dałam rady. To była coraz większa odpowiedzialność i po kilku miesiącach, w marcu lub w kwietniu 1987 roku, powiedziałam, że chcę zakończyć działalność w Wieży. Koledzy jej nie kontynuowali.

Część artystów przeszła z tobą do Dziekanki?
Nie, oni wcześniej też tam byli... Pamiętam, że w Wieży robiłam wystawę Pawła Kwaśniewskiego. Robiłam wystawy osób, które wcześniej znałam – na przykład Katarzyny Marii Koczyk, Gruppy czy Neue Bieriemniennost’. To był interdyscyplinarny miks, my się po prostu wszyscy doskonale znaliśmy. Tomek Sikorski pokazywał tam swoje prace...

Co było najważniejsze? Był jakiś program?
To było coś, co później było bardzo charakterystyczne właściwie dla całego okresu Dziekanki, czyli po prostu spotkania, bardzo częste i długie dyskusje o sztuce.

Próbuję ustalić specyfikę tego, co cię interesuje w sztuce. Jednym tchem wymieniasz Stefana Gierowskiego i Grupę, a to nie jest do końca oczywiste.
Dla mnie jest, nie dzieł sztuki. Traktuję ją integralnie i interdyscyplinarnie. Wówczas wynikało to z pewnego rodzaju fascynacji. Zawsze mi się wydawało, że warto jest robić coś, co jest jak najbardziej aktualne, eksperymentalne, a z drugiej strony szukać po prostu pewnej kontynuacji, linii, tradycji i źródeł. Jak mówisz

o Stefanie Gierowskim, to uczniami Stefana Gierowskiego, jak się spojrzy na historię Dziekanki, byli Janusz Bałdyga i Jerzy Onuch, a potem Andrzej Rosołek. Nie ma tu mowy o przypadku. Rozmowa z Tomaszem Ciecierskim spowodowała, że nagle miałam kontakt z artystą, którego bardzo szanuję, cenię, uważam za wybitnego malarza i rysownika. To powodowało głębsze rozmowy, nawarstwianie się. Te wybory stawały się w pewnym sensie bardzo naturalnym momentem. Ktoś przychodził do ciebie z projektem, pomysłem, rozmawiałeś, czy można to zrobić i tak dalej.

Jak byś opisała Warszawę z tamtych lat? Mówiłaś o Krakowskim Przedmieściu, gdzie w pewnym momencie była Dziekanka i Wieża, ale był też, nieco wcześniej, chociażby Repassage.
Bywałam w Repassage. Pamiętam performansy Krzysztofa Junga, z którym potem, jak już poznałam Andrzeja Rosołka, zaprzyjaźniliśmy się. Potem poznałam Romana Woźniaka, Wojtkę Krukowskiego... W którymś momencie to wszystko zaczęło się składać w całość.

Twoja opowieść jest bardzo przyjemna dla ucha. Awangardowi artyści spacerują po Krakowskim Przedmieściu, piją kawę, wino, chodzą na performansy, gdzieś się spotykają, są wystawy, niekończące się dyskusje, bojkotują niefajne instytucje... Tymczasem to była też przestrzeń napięć i koteryjnych walk. Na przykład Allan Kaprow mógł



Joanna Kiliszek w biurze
Galerii Dziekanka, 1987,
fot. Tomasz Sikorski

się pojawić w Dziekance, ale nie mógł się pojawić chociażby w Foksal, bo tam Kantor by go nie zniósł. Artyści Repassage tworzyli swój krąg, a Dłużniewscy mieli swój salon, Dłubak z kolei powołał Małą Galerię, by mieć miejsce dla swojego środowiska, a młodzi drapieżni przejęli Galerię Współczesną z rąk Boguckiego. Wszystko to, jak powiedziałaś, w jednej ulicowej wsi, jaką było centrum Warszawy.

W przypadku Kaprowa to była współpraca Galerii Współczesnej z Dziekanką. Ludzie się po prostu przyjaźnili, nie było takiego rodzaju konkurencji. To też był moment chęci pokazania różnych środowisk, w tym czasie, kiedy była Pracownia Dziekanka, czyli Bałdyga-Onuch-Szajna, to zapraszani byli artyści z Łodzi, Wrocławia i Lublina.

Rozumiem, ale chciałbym, żebyś opowiedziała też o napięciach, które także jakoś budowały program Wieży w kontrze choćby do Dziekanki.

Nie mieliśmy takich napięć. W błyskawicznym tempie, co było naturalne, doszło do zaprzyjaźnienia się Wieży z Dziekanką...

Postawię pytanie inaczej: chodziłaś na wernisaże do Foksal?

Mieszkam w takim miejscu w Warszawie, że jako mała dziewczynka widziałam, jak co dzień Henryk Stażewski i Edward Krasiński przechadzają się na Foksal i z powrotem. To było zabawne, bo Krasiński po prostu bawił się z nami, z tymi skaczącymi dziewczynkami przy murku na ulicy Bielańskiej. Chyba nie było takiego momentu konkurencji... Z drugiej strony to już było po tych bardzo ostrych sporach lat 70. i początku 80. – Repassage już w tym czasie nie było. Roman Woźniak pojawił się potem w Dziekance, to było bardzo istotne. Ciekawa też była historia z Grzegorzem Kowalskim, który pokazywał po raz pierwszy swoją pracownię właśnie w Dziekance w 1992 roku. Potem w ramach wystawy *Powinność i bunt* zapomniał o tym fakcie.

Może to polegało na rodzaju umiejętności koncyliacji z ludźmi? Nie wyczuwałam w każdym razie takiego fatalnego napięcia

i wielkiej konkurencji. Owszem, Foksal była niedostępna dla większości młodych artystów. W połowie lat 80., dzięki Miladzie Śliżńskiej, po raz pierwszy w Foksal pojawił się Leon Tarasewicz. Ale przede wszystkim byli to artyści innego pokolenia: Zbigniew Gostomski, Koji Kamoji, Tomek Tatarczyk... To już był moment nie tak wielkiej konkurencji, chociaż Foksal była kompletnie odległa. Ale też w pewnym momencie, jak byliśmy w Dziekance, to przychodzili do nas kuratorzy z Muzeum Sztuki w Łodzi – Jaromir Jedliński czy Maria Morzuch... Wiesław Borowski przyszedł na wystawę Mirosława Bałki, jego pracownicy bywali częściej, po czym Bałka został przejęty przez Galerię Foksal; tam odbyła się jego następna wspaniała wystawa. Ale to nie był, w moim odczuciu, moment walki. Szukało się rzeczy wyżej, lepiej, dalej dla artysty, a nie konkurencji. Tym bardziej, że miejsc sztuki było tak mało.

Pytam o to, bo chciałbym dobrze uchwycić twoją osobistą perspektywę.

Moja perspektywa była troszeczkę inna. Polegała zawsze na tym, żeby stworzyć artyście jak najlepsze warunki do rozwoju. Na przykład Mirosław Bałka: jego wystawa, która wydarzyła się w 1990 roku, czyli *Good God*, była absolutnie przełomowa dla jego kariery. Wtedy też przyjeżdżało do nas dużo ludzi z zagranicy. Na przykład późniejszy dyrektor Kunsthalle w Bazylei, Peter Pakesch, który był zafascynowany tym, że robimy dosyć proste ręczne zaproszenia, składając je w drukarni zecerskiej, robiąc zdjęcia i przyklejając je. Sam potem to wykorzystał. Przyjechali Rafał Jabłonka czy Isabella Kacprzak-Czarnowska. Isabella spytała wtedy, czy nie mogłaby dostać od nas dokumentacji wystawy Mirosława i dokumentacji kilku obrazów Jarosława Modzelewskiego. Tak się wówczas złożyło, że Wenzel Jakob – znajomy Isabelli – był dyrektorem Kunsthalle w Bonn i został współkuratorem Aperto na Biennale w Wenecji w 1991 roku. Zobaczył te zdjęcia dzięki Isabelli Kacprzak, zachwycił się i Bałka pojechał w 1991 roku na Biennale w Wenecji. Generalnie jednak chodziło o ten rodzaj myślenia, który zakłada, że stwarzasz jak najlepsze warunki artystom i jeśli oni trafiają na następną historię, możliwość, to się cieszysz z nimi... U nas pewnym luksusem był ten



brak wymiaru ekonomicznego, komercyjnego. Jeżeli artysta zdecydował się iść dalej, to wiadomo było, że to dla jego dobra, dla jego dalszego rozwoju.

O twoim zatrudnieniu w Dziekance zdecydował Ryszard Winiarski. Opowiedz o nim, proszę. On miał bardzo ciekawą pozycję w Warszawie. Przez lata był zapomniany, a teraz powraca za sprawą cen obrazów. Jego postać jest jednak wciąż stosunkowo mało znana.

Winiarski był jedną z tych osób, które, podobnie jak Jarosław Kozłowski w Poznaniu, są nie tylko przełomowymi, wielkimi artystami, ale mają siłę i wizję zmieniania, kształtowania świata wokół siebie, dzielenia się swoją wiedzą i kontaktami z innymi. Mieli oni otwartą wizję sztuki i poczucie jej misji. Winiarski miał pierwsze wykłady, kiedy zaprosili go Bałdyga-Onuch-Szajna. Mieliśmy kolosalne szczęście z Winiarskim! On przywoził bardzo wielu artystów, swoich przyjaciół z Niemiec i Holandii. Ci ludzie często przyjeżdżali na zasadzie kontaktów akademickich, niejednokrotnie za własne pieniądze – byli zainteresowani tym, co się dzieje w Polsce, ale też po prostu jego postacią. Winiarski był dobrym duchem Dziekanki. Z perspektywy czasu rozumiem, że miał obawy, czy powinien kierować galerią. Może to dla niego było dziwne, że nie artystka, że nie osoba praktykująca sztukę, będzie Dziekankę współprowadzić.

Moja perspektywa zasadzała się na tym, by stworzyć artystom jak najlepsze warunki i nowe możliwości. W Dziekance luksusem był brak wymiaru ekonomicznego, komercyjnego. Jeżeli artysta zdecydował się iść dalej, to wiadomo było, że to dla jego dobra i dalszego rozwoju.



Tomasz Sikorski i Joanna Kiliszek na zapleczu Dziekanki w tak zwanym herbatkowym pokoju (w tle prace Stefana Ficnera), 1989, fot. Archiwum Pracowni Dziekanka



Joanna Kiliszek i Wojciech Krukowski w herbatkowym pokoju Dziekanki, 1989, fot. Tomasz Sikorski

Opowiedz, jak wyglądało to zatrudnianie cię w Dziekance przez niego.

Mieliśmy to szczęście, że od 1985 roku Winiarski był prorektorem do spraw studenckich i artystycznych oraz naukowych. Pod jego skrzydłami mogła funkcjonować Dziekanka. W dużym stopniu to właśnie Winiarski znajdował ludzi. Zresztą później, w latach 90., to on wynalazł Krzysztofa Wretowskiego, który był w jego pracowni. Wcześniej Andrzej Rosolek był w jego pracowni. Winiarski to była osoba konstytuująca, z innego pułapu, z perspektywy uczelni, czyli Akademii Sztuk Pięknych.

Jeśli Winiarski był podejrzliwy, to kto ciebie tam wsparł? Gierowski?

Mnie tak naprawdę wspierał Tomek Sikorski. W czasie, kiedy przyszłam do pracy, w Dziekance były dwa etaty w ramach

Akademii Sztuk Pięknych, a jeden w ramach Akademii Muzycznej. Pracowałam w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Andrzej był pracownikiem Akademii Sztuk Pięknych. Mieliśmy jeszcze etat sprzątaczkę, ale szczerze mówiąc, ważniejsza była dla nas dokumentacja i w związku z tym ten etat przeznaczaliśmy dla fotografa. Moment, kiedy w 1990 roku Winiarski przestał być prorektorem do spraw studenckich, czyli między innymi Galerii Dziekanka, był jednym z najcięższych. Następcą Winiarskiego został Grzegorz Pabel i to była katastrofa.

Winiarski opiniował wasze programy, przychodził, rozmawialiście?

Tak, ale to było artystyczne i intelektualne wsparcie.

Miał wpływ na program?

W tym sensie, że prowadziliśmy regularne rozmowy, ale nigdy na zasadzie cenzury w stylu „zróbcie to, zróbcie tamto”. Czasami pomagał nam nawiązać kontakty z różnymi artystami. Czasami też wykorzystywaliśmy takie okazje, że ktoś przyjeżdżał do Polski na jego zaproszenie i wtedy mogliśmy tę osobę zaprosić do galerii, jak Renate Anger czy Toinego Horversa. Ale nigdy nie było cenzury. Cenzura w innym sensie przyszła później. Pamiętam jedną z najgorszych rozmów, jakie przeprowadziłam z następcą Winiarskiego, która polegała na tym, że za mało pokazujemy studentów. Dlaczego pokazujemy absolwentów? A może byśmy pokazali tego profesora? No zgroza. Więc nagle zaczęły się takie rodzaje nacisków, które udało nam się jakoś odeprzeć, ale między 1991 a 1993 rokiem to nie był dobry czas, jeśli chodzi o wsparcie ze strony ASP.

Pracowałaś i jednocześnie studiowałaś, tak?

Tak. Spóźniłam się z magisterką, nie zrobiłam jej w czerwcu, tak jak planowałam, tylko we wrześniu 1988 roku.

Nie chciałaś pracować w jakiejś dużej instytucji?

Poznałam wówczas Ryszarda Stanisławskiego i on mi proponował, żebym się zastanowiła, czy nie chcę przejść do Muzeum Sztuki w Łodzi. To były trochę inne czasy, Łódź była dla mnie daleko. Być może nawet to połączenie nie było takie straszne, ale zaobserwowałam tam jedną, dosyć niepokojącą sytuację dotyczącą traktowania kobiet w muzeum i pomyślałam sobie, że to nie jest dla mnie.





Nie było wtedy galerzystek ani tym bardziej kuratorek...

Właściwie to jak byś opisała to, co robiłaś, na czym polegała twoja praca w Dziekance?

To było wszystko. Prowadzenie biura. Przede wszystkim wybijanie artystów, kontakt z nimi. Jeśli była wysyłka pocztowa, to ją robiliśmy. Jeśli produkowaliśmy katalog, to sami pisaliśmy, często siedzieliśmy w zecerni na Krakowskim Przedmieściu i sami składaliśmy te publikacje. Sami kupowaliśmy różne rzeczy, sprzątaaliśmy... Prowadziliśmy międzynarodową korespondencję, zbieraliśmy dokumentację. Po prostu od A do Z. Wiedziałam wystawy, i to też nie był żaden problem. Owszem, była osoba, która pomagała nam technicznie od strony Akademii Muzycznej bądź ASP, ale umieszczenie prac w przestrzeni zależało od nas.

Akademia Muzyczna wpływała na wasz program?

Nie. Byliśmy zupełnie wolni, natomiast rzeczywiście było dużo projektów muzycznych, performatywnych, teatralnych. Stale współpracowaliśmy z Krzysztofem Knittlem, z Mieczysławem Litwińskim, z Markiem Chołoniewskim, Piotrem Bikontem, Marcinem Krzyżanowskim, z Tadeuszem Wieleckim, z Warszawską Jesienią...

Kto wtedy odpowiadał za program?

My z Andrzejem. Dziekanka to było takie miejsce, do którego się zawsze wpadało. Kiedyś, jeszcze przed naszym okresem, okazało się niestety, że rachunek telefoniczny jest dosyć wysoki, bo to było jedyne miejsce, z którego można było zadzwonić „poza świat”. Już się tego nie pamięta, tych stacjonarnych telefonów, braku faksów – ich w ogóle wtedy nie było. Używało się telegramów, stacjonarnego trzeszczącego telefonu, maszyny do pisania – absolutnie ręczna robota, ale być może dlatego tak dużo dająca w sensie warsztatu i efektywności pracy.

Interesuje mnie ten moment, kiedy pracujesz w Dziekance, kończysz pracę magisterską, nie chcesz być artystką, nie chcesz zostać na uczelni i nie chcesz piąć się po drabinie w dużej instytucji. Komunizm się kończył – wszyscy zaczęli zarabiać, sprzedawać, otwierali galerie, biznesy. Nawet w muzeach robiono niezwykle jak na dzisiejsze standardy rzeczy. Natomiast ty byłaś w galerii studenckiej, która miała swoje ograniczenia. Świat się zmieniał, a ty byłaś w Dziekance. Chciałaś tam być?

Do pewnego momentu. Nie chciałam wtedy otwierać własnej galerii. To wszystko się trochę wiązało z moją prywatną sytuacją, ponieważ zakochałam się w niemieckim krytyku i po prostu w 1992 roku wyjechałam do Brukseli na pół roku.

Mówię o latach 1989–1990, kiedy wszystko się zmieniało.

Wcale tak się nie zmieniało. Pamiętam, jak zaprosiła mnie Anda Rottenberg, która była wtedy dyrektorem Departamentu Plastyki. Ja wtedy zasiadałam, o ile dobrze pamiętam, w komisji socjalnej z wyjątkowym Maciejem Gutowskim. I to wcale tak szybko się nie działo...

Zależy. Jak Anda spotkała Krukowskiego, który przecież też był w swoim czasie w Dziekance, to z miejsca została dyrektorką nowo powstałego CSW... Od strony instytucjonalnej bardzo dużo się zmieniało. Na przykład Zachęta czy inne instytucje, które były „skomuszałe”, przechodziły jakiś rodzaj ułomnej, ale jednak transformacji. Nawet na poziomie personalnym to była rewolucja.

To nie była aż tak wielka rewolucja. Nawet dzisiaj doskonale widać, że liczba tych miejsc jest dosyć ograniczona. Ja to oceniam dosyć tradycjonalistycznie.

Czyli wtedy nie interesowała cię polityka kulturalna ani polityka jako taka? To był taki moment przesilenia, a ty robiłaś wystawy w Dziekance...

Nie tylko w Dziekance. Zaczęłam też robić wówczas wystawy za granicą na zlecenie ministerstwa, też z polecenia Andy Rottenberg. Zrobiłam jedną wystawę na zlecenie w Finlandii, drugą w Danii, trzecią – na zaproszenie ówczesnej dyrektorki Barbary Majewskiej – w Zachęcie – to była wystawa retrospektywna Stefana Gierowskiego, w 1992 roku. W pewnym momencie moja osobista sytuacja sprawiła, że postanowiłam wyjechać za granicę. Dokładnie w styczniu 1992 roku. W efekcie zaczęłam studiować historię sztuki w Kolonii, gdzie poznałam wówczas studentów – dla przykładu Sabrinę van der Ley, która potem prowadziła targi w Berlinie, Susanne Titz, Nicolausa Schafhausena i wielu innych...

Na jaki temat pisałaś pracę magisterską?

Pisałam o pojęciu nowoczesności. O utraconym śnie, zrywie, który dokonał się w latach 1955–1956 w Polsce. O jego upadku i rozwodnieniu, sytuacji, która skończyła się w 1968 roku. Najciekawsze spotkania, które mi się wówczas przydarzyły, to rozmowy z Jerzym Stajudą. Przeczytałam właściwie wszystkie jego teksty. On wtedy jeszcze nie był na ASP, przeprowadzałam z nim te rozmowy w latach 1987–1988. Dopiero później zaprosił go na Akademię Grzegorz Kowalski. Stajuda, a obecnie także moja wielka mistrzyni profesor Iwona Szmelter, to etyczny, metodologiczny, międzynarodowy i intelektualny wyznacznik mojego funkcjonowania. Traktuję sztukę wielodyscyplinarnie, nie uznaję takiego *sensu stricto* podziału na rzeźbę, malarstwo i tak dalej.

Pisałaś, byłaś krytyczką?

Byłam. Jak wyjechałam do Niemiec, to napisałam dość dużo tekstów. Pisałam dla „Gazety Wyborczej”, dla „Rzeczpospolitej”, a potem do „Art & Business” i niemieckich pism, jak „Focus”. Zrezygnowałam z tego w momencie, kiedy wygrałam – ku mojemu kompletnemu zaskoczeniu – konkurs na dyrektora Instytutu Polskiego w Lipsku. Było 200 kandydatów, a wybrali wówczas trzydziestoletnią, w dodatku kobietę. To było w 1995 roku, a funkcję objęłam w 1996 roku.

W Niemczech chciałaś zrobić doktorat?

Tak. Zaczęłam studiować od 1993 roku u profesor Antje von Graevenitz. Chciałam wtedy pisać pracę o Thomasie Schüttem. Problem polegał na tym, że w Niemczech, studiując kierunki humanistyczne, trzeba mieć dwa dodatkowe kierunki. Po prostu musiałam je nadrobić. Na początku wybrałam socjologię i slawistykę, ale po pół roku wymieniałam socjologię na wiedzę o teatrze, filmie i telewizji. Musiałam najpierw zrobić tytuł magisterski w Niemczech, bo nie został mi tam nostryfikowany. Musiałam też nadrobić pewne zaległości metodologiczne, historyczno-artystyczne, zdążyłam to zrobić przez dwa semestry. Ale w przypadku studiów na tych dwóch dodatkowych kierunkach musiałam je robić od początku, żeby w ogóle w przyszłości móc zdobyć tytuł doktora. Pracowałam wówczas jako asystentka na Wydziale Wiedzy o Teatrze. Pojawiła się jednak nieoczekiwana sytuacja, że mogłam aktywnie pracować, w takim sensie, że stanęłam do konkursu na dyrektora Instytutu Polskiego w Lipsku. Konkurs został wtedy rozpisany na zewnątrz

Ministerstwa Spraw Zagranicznych, co było wyjątkiem. Zrobił to profesor Władysław Bartoszewski. Pomyślałam, że to jest miejsce, które mogłabym poprowadzić, i okazało się, że wygrałam, napisałam dobry program.

I zostawiłaś wtedy doktorat i krytykę?

Duża część moich kolegów, dyrektorów instytutów robiła równolegle inne rzeczy. Być może był to pewien rodzaj etycznej naiwności podziału ról, ale dla mnie to było jasne, że poświęcam się pracy w instytucie. Jak w tamtych latach pracowało się dla Ministerstwa Spraw Zagranicznych, to za każdym razem trzeba było spytać, czy można publikować jakiś tekst. Tu wyszła moja buntownicza natura. Stwierdziłam, że może dam sobie z tym spokój. Wolałam robić rzeczy bardziej interdyscyplinarne, organizacyjne. Najpierw – w Lipsku i w Berlinie – zmieniałam strukturę organizacyjną, nawiązałam nowe kontakty, przeprowadziłam instytuty do budynku w samym centrum miasta. Do Instytutu Polskiego w Lipsku zaprosiłam wtedy Katarzynę Kozyrę, Roberta Rumasa, Piotra Uklańskiego, Mirosława Filonika... Mieli spotkania w tamtejszej uczelni – Hochschule für Grafik und Buchkunst (obecnie Akademia Sztuk Wizualnych) i wystawy w Instytucie. Wolałam współpracować z nimi i robić ich katalogi.

Mówisz o Instytucie Polskim jak o galerii, gdzie robisz wystawy artystom, ale to już nie jest Dziekanka. Profesor Bartoszewski prawdopodobnie nie chciał powielić alternatywnej sytuacji z Krakowskiego Przedmieścia, tylko uprawiać rodzaj polityki kulturalnej, programu, który będzie reprezentował polską kulturę za granicą. Ty później robisz to przez wiele lat. Interesuje mnie ten moment, kiedy w to wchodzisz. Jak myślałaś wtedy o polityce kulturalnej?

Wydawało mi się, że to jest po prostu kolosalna szansa zebrania wielu wątków ze swojego życia i próba pokazania tego w środowisku, które dosyć dobrze rozumiesz. Jeszcze kiedy studiowałam w Kolonii, to również dzięki mojemu ówczesnemu przyjacielowi, krytykowi sztuki Christophowi Blasemu (jego ojciec współzakładał documenta w Kassel), poznałam cały świat sztuki, który koncentrował się w Kolonii i w Niemczech, ale też we Francji i krajach Beneluksu. W 1990 roku na zaproszenie Isabelli Kacprzak byłam na targach sztuki w Kolonii i pracowałam na stoisku. Rafał Jablonka zaprosił mnie następnie na miesięczne stypendium. To było kapitalne. Pierwsze galerie, które tam powstawały, właśnie na przełomie lat 80 i 90. Kolonia to specyficzne, otwarte miejsce, z którego bardzo szybko znajdziesz się w Brukseli, we Francji, w Holandii, a w efekcie w świecie anglosaksońskim...

Tym dziwniejsze wydaje się to, że nie poszłaś drogą galerzystki. Co ciekawe, z Jablonką współpracował też Andrzej Starmach, który otwierał swój biznes w Krakowie. Z tymi wszystkimi galerzystami nawiązywali kontakty na przykład kuratorzy z Foksal. Andrzej Przywara, który pojawił się także w Kolonii, nie miał problemu z tym, żeby równolegle pisać, wystawiać, sprzedawać i kuratorować. Jednocześnie te kontakty zaczynały działać. Ty jesteś osobą, która była bardzo blisko tego wszystkiego – znasz artystów, pracowałaś z Mirkiem Bałką, z Leonem Tarasewiczem, z Grupą, którzy szybko odnosili znaczące sukcesy komercyjne – ale ty już w tym nie uczestniczyłaś. Wybrałaś najpierw pracę naukową, a później pracę w Instytucie Polskim w Lipsku. Ani nie

były to duże pieniądze, jeśli porównać to ze stawkami z targów w Kolonii, ani nie była to praca łatwa, nie byłaś też niezależna.

Pamiętam, że w pewien sposób ich wszystkich wspomagałam. Wiesław już nie chciał jeździć za bardzo za granicę, więc wysyłał tam młodzież, która potem go wykorzystwała, poszła – wykorzystując zdobyte kontakty i adresy – na swoje. Wówczas byliśmy traktowani specjalnie – jako Europa Wschodnia, za stoiska nic nie płaciliśmy, to był czysty zysk. Nie wiedzieliśmy, jak dalej się życie potoczy, ale być może – w moim przypadku – ten rys zaczął się od tej licealnej Solidarności, odpowiedzialności, misji, że budujesz rzeczy od podstaw, że masz odwagę pewne rzeczy rozwalić, a potem i tak się okazuje, że nic nie było przypadkiem i wychodzi na dobre...

Czy nie jest jednak tak, że doświadczenie Dziekanki było na tyle frustrujące, że w pewnym momencie postanowiłaś nie być galerzystką, że to cię nie interesowało? Trochę jak z historią sztuki, która cię rozczerowała i nie chciałaś tam już być?

Nie, te decyzje nigdy nie były podejmowane na zasadzie negatywnego wyboru. Choć przyznaję, że rozmowy z kolekcjonerami są wymagające. Nie lubię też namolnej i bezrefleksyjnej interpretacji – stosowanej przez część galerzystów – prac reprezentowanych przez nich artystów. Ale przede wszystkim nie miałam z kim takiej galerii założyć, a wówczas byłoby to skuteczne i nie miałam konkretnych finansowych środków na początek.

To też jest silna motywacja, której nie kwestionuję.

Zawsze bardzo szybko zapominam o rzeczach złych. Szkoda mi na to życia i czasu. W przypadku Wieży i Dziekanki nie mieliśmy tej refleksji, ale pewna sytuacja się zwyczajnie kończyła. Nagle otworzył się zupełnie nowy rozdział, w który po prostu wchodzisz, czasami intuicyjnie, a okazuje się, że on prowadzi cię do kompletnie innej rzeczy. W moim przypadku nauczyłam się w błyskawicznym tempie języka niemieckiego, zaczęłam tam studiować, poznałam ludzi. A potem znalazłam się nagle w Lipsku, poznałam nieśmiałego artystę Neo Raucha, ale też Tila Schulza i nawet się z nimi w pewnym sensie zaprzyjaźniłam. To były sytuacje, które zamykając jedno, otwierały inne. Dodawały coś nowego, czego nie próbowałam wcześniej.

Chciałbym wrócić do wątku polityki kulturalnej czy też włączenia sztuki współczesnej do myślenia o państwie. To jest u ciebie bardzo mocno obecne od Lipska, przez Berlin, aż do pracy w Instytucie Adama Mickiewicza...

Jako jedna z pierwszych osób zaczęłam organizować wizyty studyjne. Po prostu zebrałam tych wszystkich niemieckich i polskich kolegów. Obserwowałam, jak wyglądała sytuacja w Niemczech, w porównaniu do Polski wyjątkowo stabilna: jeśli wchodzisz w świat sztuki, to po prostu w nim zostajesz. O pokoleniu, które ma teraz 40–50 lat i więcej, mogę powiedzieć, że ja tych wszystkich ludzi przywoziłam do Polski, będąc w Instytucie Polskim najpierw w Lipsku, później w Berlinie. Są to takie osoby, jak Sebastian Preuss, Nicolaus Schafhausen, Susanne Titz, Bernhart Schwenk, Jan Winkelmann, Susanne Gensheimer, Urlike Groos, Yilmaz Dziewior, Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni. Raz udało mi się zorganizować za pieniądze niemieckie wymianę. Cała grupa polskich krytyków, między innymi Hanna Wróblewska, Magdalena Kardasz, Bożena Czubak, Maria Morzuch, Piotr Krajewski, Krzysztof Morcinek, pojechała na objazd po Niemczech. Pamiętam



Leon Tarasewicz i Joanna Kiliszek podczas kręcenia dokumentu o artyście w Stacji Walily, 1990, fot. Gabrielle Cardazzo

także Joannę Mytkowską – jeszcze w Galerii Foksal, która ganiała za nami, pytając, co stanie się z karierą Pawła Althamera. Pierwsza taka wizyta odbyła się w 1998 roku, czyli dwa lata po tym, jak zaczęłam pracować w Instytucie Polskim w Lipsku. W ramach tych wizyt przewinęło się całe pokolenie osób w Niemczech, które później zostały dyrektorami muzeów. Oni wszyscy tam byli na początku, w latach 90. To był bardzo dobry moment, który tak naprawdę potem wsparł symbolicznie w przyszłości takie instytucje, jak Fundacja Galerii Foksal czy Galeria Raster, ponieważ dla tych ludzi polska sztuka nie była już anonimowa. Oni na początku nie wiedzieli, co zrobić z tą wiedzą o Polsce, którą mają. Dla przykładu Susanne Titz, która przez wiele lat nie potrafiła tego wykorzystać, w pewnym momencie w prowadzonym przez siebie Muzeum Abteiberg w Mönchengladbach, gdy miała taką szansę, zrealizowała trzyletni program artystyczny wraz z Muzeum Sztuki w Łodzi, z Jarosławem Suchanem. Ale gdyby nie miała tego kapitału wcześniej, po prostu nie wiedziałaby, jak to zrobić.

Tak, ale to są już bardzo konkretne rozwiązania organizacyjne, które służą pewnemu celowi. Mnie natomiast chodzi o moment, gdy off z Dziekanki staje się sztuką oficjalną.

Okazuje się, że czasami bardzo pojedyncze i najprostsze działania są najbardziej efektywne. Od początku pracy w Instytucie Polskim w Lipsku wydawało mi się, że wizyty studyjne są istotne. Tego nie było, nie było żadnego IAM, nikt do Polski nie przyjeżdżał

– jeśli już, to za własne pieniądze. To była próba podzielenia się ze środowiskiem, a nie zabieranie wszystkiego dla siebie. Wzmocnienie środowiska sztuki, co do którego jestem przekonana, że w sytuacji Polski jest generalnie jednym z najsłabszych środowisk. Pracując w Instytucie Polskim, miałam porównanie ze środowiskiem filmowym, teatralnym, muzycznym, z pisarzami i poetami... Coś niesamowitego. Jeśli chodzi o osoby, które działają w dziedzinie sztuki, kultury, to jesteśmy chyba na ostatnim miejscu. Chodzi o to, żeby mieć poczucie odpowiedzialności za dalszy rozwój tego, co się dzieje w Polsce, mimo że ta tkanka w Polsce jest bardzo cienka i miejsc jest tak naprawdę mało. A wydaje mi się, że w ostatnich latach – to jest też wynik neoliberalizmu, ale również wynik pewnego bardzo egoistycznego podejścia w tym środowisku – znajdujemy się w sytuacji, że większością instytucji zarządzają osoby, które myślą tylko o własnej karierze... To jest ogólna tendencja – kuratorzy potwierdzają rynek sztuki, a nie sztukę.

Ten moment bliskości z artystą, pracy, którą mam od początku od Wieży, a potem Dziekanki, pewnego szacunku dla talentu i dla ryzyka, które artysta podejmuje – tego właściwie teraz już nie ma. Bardzo nie lubię określenia „menadżer kultury”. Od początku ważny był dla mnie pewien rodzaj eksperymentu, otwartości w prezentowaniu czegoś kompletnie nowego. Neoawangarda, która była w Dziekance, to jest mój kręgosłup. To jest pytanie o to, jak opisywać bardzo trudną i bardzo szybko zmieniającą się rzeczywistość. Nagle masz do czynienia z artystami, co do których



jesteś przekonany, że mówią językiem i o sprawach, które będą zrozumiane przez wielu za kilka, może za kilkanaście i kilkadziesiąt lat. To było przekonanie, że to są te osoby, ci artyści, którzy w tym momencie potrafią bardzo mocno zaakcentować pewne sytuacje.

Pamiętasz, kiedy poznałaś Andę Rottenberg?

Andę poznałam jeszcze w Wieży, kiedy przyszła na jedną z pierwszych wystaw Gruppy. Potem widywałyśmy się zwłaszcza w Dziekance na performansach, happeningach Neue Bieriemien-nost’. Później już w ministerstwie. Asystowałam Andzie przy wystawie *Dialog* w Kunstpalast w Düsseldorfie w 1990 roku, a w następnym roku w CSW w Warszawie.

Powiedziałaś tak łatwo, że był w Dziekance Mirek Bałka, a potem go sobie wzięli, podobnie było z Leonem Tarasiewiczem, Gruppą. Nie bolało?

Nie. Był taki moment, że się pojawiali kolejni nowi artyści, którzy byli w sytuacji takiego ruchu, jaki parę lat wcześniej miał Mirosław Bałka – czuło się potencjał danej osoby, i pasjonujące było, jak ten potencjał rozwinąć... A w przypadku Bałki to kapitalnie, super, udało mu się – świetna sytuacja, że funkcjonuje w sposób międzynarodowy. Czyli spróbujmy teraz następną osobę wypchnąć dalej. To było dla mnie istotne. Ja nigdy nie musiałam na tym zarabiać. W Dziekance za naszego okresu z Andrzejem wprowadzi-liśmy taką rzecz, że w odniesieniu do wystaw każdego z artystów

Ten moment bliskości z artystą, pracy, którą mam od początku od Wieży, a potem Dziekanki, pewnego szacunku dla talentu i dla ryzyka, które artysta podejmuje – tego właściwie teraz już nie ma. Bardzo nie lubię określenia „menadżer kultury”.

pokazywaliśmy kontekst jego pracy, jego tradycji. Tomasz Ciecierski jest bardzo ważną postacią dla młodszego pokolenia artystów. Czy właśnie Stefan Gierowski, który też jako osobowość był dla nas istotny. Albo Winiarski... To, że pokazaliśmy u nas wystawę Jerzego Stajudy czy wystawę Jana Dziędziory z rysunkami o szmalcownikach w 1987 roku, było dość niezwykle.

Pamiętasz moment, gdy Dziekanka się kończyła?

Nie było mnie wtedy w Polsce, więc trudno mi powiedzieć, jak to przebiegało. Wydawało mi się, że skończyło się w 1995 roku, a ku mojemu zdumieniu okazało się, że powolne odchodzenie trwało jeszcze kolejne trzy lata. Odbywały się tam nieregularne akcje, jakieś spotkania, nawet nie ma dat, są po prostu opisane wydarzenia. To był moment zwiększającej się popularności myślenia neoliberalnego – niech sobie każdy sam daje radę.

Po Lipsku awansowałaś do Berlina?

Dwukrotnie wygrałam konkurs na dyrektorkę Instytutu Polskiego w Berlinie, ale za pierwszym razem nią nie zostałam, ponieważ ówczesny wiceambasador mnie nie chciał. Prawdopodobnie byłam zbyt radykalna, zbyt niezależna w prowadzeniu programu. Potem wygrałam konkurs po raz drugi. Zmieniłam strukturę w Lipsku, a potem w Berlinie, zatrudniłam w większości nowych pracowników...

Miałaś autonomię?

W tamtych latach zdecydowanie. Nie tak jak dzisiaj, teraz jest dramat. Miałam to szczęście, że spotykałam bardzo ciekawych ludzi, jak między innymi Rafał Wiśniewski i Roman Kowalski, którzy bardzo mnie wspierali, chcieli pomóc. To było niesamowite. Oczywiście, program się przedstawiało, dyskutowało się, ale tak naprawdę nigdy nie było ingerencji – ani w Berlinie, ani w Lipsku. Dodatkowo dokonałam zmian strukturalnych. W obydwu przypadkach przeprowadziłam instytuty do lepszych miejsc w samym centrum miasta, co było prawnie i po ludzku bardzo trudne. To był rodzaj walki, którą, szczerze powiedziawszy, trochę podpatrywałam u Ryszarda Stanisławskiego, który w czasach socjalistycznych musiał rozmawiać na przykład z władzami Łodzi i ówczesnym ministerstwem. On się nie przejmował sytuacją, którą miał, więc też chciałam mieć podejscie takie, że nie mogę się przejmować sytuacją, którą mam, tylko chciałabym świat przesunąć o milimetr do przodu, mając tę świadomość, że każdy milimetr jest bardzo ciężko wywalczony i stale trzeba go potwierdzać, żeby ewentualnie pójść dalej. Bo może się tak zdarzyć, że to się kiedyś znowu cofnie – tak jak widzimy to w dzisiejszych czasach. To jest moje credo – próbować za każdym razem poszerzać horyzonty, mając różne doświadczenia, po to żeby próbować zmienić strukturę, zacząć na nowo myśleć. I za każdym razem mieć świadomość, że takiego stanu rzeczy trzeba bronić.

Teraz mówisz jak siłaczka. To odległe od undergroundu w stylu panów z Krakowskiego Przedmieścia, Partuma czy Kryszkowskiego...

Tak, ale ja też nie jestem artystką, jestem osobą, która stwarza warunki. Niejako producentem.

Uporządkujmy to wszystko. Kiedy pracowałaś w Lipsku i Berlinie?

Zostałam dyrektorem 1 czerwca, w Dzień Dziecka, w 1996 roku. A w Berlinie zaczęłam działać od końca lipca 2001 roku. Z przerwą tygodniową pomiędzy Lipskiem a Berlinem, żeby załatwić wszystkie

formalności. Czyli Lipsk to jest 1996–2001, a Berlin 2001–2007, potem urodziłam syna i skończyłam kontraktową pracę dla MSZ.

Co byłoby dla ciebie najważniejsze w tym czasie jako dyrektorki tych instytutów?

Jak przyjechałam do Lipska w 1996 roku, to zastałam kompletnie socjalistyczną instytucję. Musiałam wymyślić na nowo, jak ma funkcjonować Instytut, trzeba było go uwiarygodnić w oczach instytucji niemieckich. Udało się to zrobić, choć nie było łatwo, szczególnie jako kobiecie. Na przykład pamiętam rozmowy z ówczesnym doświadczonym życiem w NRD dyrektorem Galerie für Zeitgenössische Kunst, Kausem Wernerem, który już nie żyje. Traktował mnie jak podlotka, ścisłał mnie za policzek, aż się wkurzyłam i powiedziałam mu, co na ten temat myślę. Od tego momentu było partnerstwo.

Pamiętam cię z Berlina, kiedy pracowałaś jako dyrektorka.

To była praca już bardziej z instytucjami niż z artystami.

Nie do końca. Chodziło o to, żeby wyprowadzić na pewien pulap zjawiska, które wydawały nam się bardzo ważne. W Lipsku to była właśnie Zeitgenössische Kunst, ale jednocześnie targi w Lipsku, gdzie były kapitalne realizacje prowadzone przez historyczkę sztuki Christiane Schneider, która pracuje z rodziną Oetkerów. Znałam ją jeszcze ze studiów. Christiane zaprosiła do współpracy Marka Sobczyka, Piotra Młodożeńca i Stanisława Dróždza. Oni mają na targach swoje spektakularne realizacje. Potem współpraca w Berlinie z różnymi instytucjami. W dużym stopniu to była praca z Sabriną van der Ley i Anne Maier, czyli z targami Art Berlin, a także z Kunst Werke – zwłaszcza z kolejnymi edycjami Berlin Biennale, szczególnie przy czwartej, prowadzonej przez Cattelana, Gioniego i Ali Subotnick. To wówczas światowy debiut mieli Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga. Współpracowałam też z Friedrichem Meschedem z programu dla artystów DAAD. Pierwsza na nim z mojego polecenia była Kasia Kozyra w 2003 roku, potem Paweł Althamer i niejako automatycznie – Artur Żmijewski.

Co jest dla ciebie najważniejsze w życiu zawodowym?

Praca i rozmowa z artystą. Satysfakcja, że mu się udaje, że idzie dalej. W kontekście niedawnej wystawy o Dziekance – satysfakcja z kariery Mirka Bałki. Pamiętam, jak pokazywał na *Aperto* swoją pracę – zresztą to było dosyć perwersyjne, bo on z minimalistyczną pracą, która wcześniej wisiła w Dziekance, był tuż obok Jeffa Koonsa. Większego kontrastu być nie mogło. To było kapitalne.

Neoawangarda, która była w Dziekance, to jest mój kręgosłup.

Zawsze jak coś planuję, to mam jakieś niebotyczne marzenie, plan A. Ale zawsze mam też plan B, który nie deprecjonuje tego marzenia, które często jest po prostu nierealne. Ja to nazywam *double landing strategy*, podwójne lądowanie. Jeśli lądujesz na poziomie B, to i tak jest super.

Czyli odkrywanie i praca z artystami? Tak, to było najciekawsze.

Nie urzędnicze sukcesy? Nie... Bycie dyrektorem, jak widać po mojej karierze, jest kompletnie „przekorną” rzeczą. Nie podchodzę z namaszczeniem do funkcji, chociaż ona oczywiście ułatwia mnóstwo rzeczy i daje możliwość podejmowania decyzji, pewien rodzaj sprawczości. Władza nie napawa mnie żadnym poczuciem szczęścia. Nie mam tych deficytów, kompleksów spowodowanych potrzebą, żeby woić gdzieś swoją próżność, pokazywać się, z kimś pseudoważnym się spotykać... Bardziej chodzi mi o poczucie życia w konkretnym czasie, w którym warto robić coś sensownego na przyszłość. Wydawało się, że ten okres lat 1996–2007, kiedy funkcjonowałam w Lipsku, a potem w Berlinie, to jest taki bardzo wyjątkowy moment dla Polski w sensie geopolitycznym. Tak naprawdę, jak patrzę z perspektywy czasu, to fakt, że udawało się zrobić tyle rzeczy wcześniej, pod koniec lat 90. i na początku roku 2000, spowodował, że sztuka w Polsce znajduje się obecnie na takim etapie, a nie innym. Oczywiście nie mam z tego powodu żadnych medali i korzyści, ale pozostaje satysfakcja, że wprowadziło się pewne zjawiska, których wcześniej nie było. Jak na przykład wizyty studyjne. Najbardziej jestem zadowolona z pracy w Lipsku i w Berlinie – stworzenie konstrukcji, która zaczyna funkcjonować jak szwajcarski zegarek. Nawet kiedy cię w tym nie ma, to maszyna nadal chodzi. Zawsze jak coś planuję, to mam jakieś niebotyczne marzenie, plan A. Ale zawsze mam też plan B, który nie deprecjonuje tego marzenia, które często jest po prostu nierealne. Ja to nazywam *double landing strategy*, podwójne lądowanie. Jeśli lądujesz na poziomie B, to i tak jest super.

Pisałaś doktorat z historii sztuki, a nie myślałaś może o studiach z zarządzania, wszystkiego uczyłaś się na bieżąco?

Tak. Potem nawet przysyłali do mnie do Lipska i Berlina na szkolenia innych dyrektorów przyszłych Instytutów Polskich. Wykształciłam tam między innymi Pawła Potoroczyna, Monikę Fabijańską, Katarzynę Tubylewicz i Jarosława Goduna. Byłam w obydwu miejscach modelowym instytutem, co było dla mnie miłym zaskoczeniem.

Masz również opinię osoby, która jest absolutnie bezwzględna. Coś ty – ciepły, miły, normalny człowiek. Wymagający od siebie i innych.

Jedno nie wyklucza drugiego. Rozmawiamy o sukcesach, ale pomówmy też o porażkach. Jesteś w ciekawym momencie. Nie masz poczucia, że władza cię wyniosła i pochłonęła? Nie, ona kompletnie mnie nie pochłonęła. Wprost przeciwnie. Odeszłam z Instytutu Adama Mickiewicza po idiotycznej i przemocowej pseudomęskiej rozmowie z obydwoma dyrektorami. Były trzy rzeczy, które nas różniły, i było bardzo trudno wypracować pewne modele. To jest moje subiektywne zdanie, ale był moment, że instytut po prostu obsługiwał jedną osobę i wizję jednej osoby, która tak naprawdę o kulturze nie ma pojęcia, ponieważ ma podejście bardzo marketingowe, na wszystko patrzy z ekonomicznego punktu widzenia, a jednocześnie nie trzyma pewnych standardów i w ochronie swojego zatrudnienia zasłania się postępującą biurokracją. Pierwsza rzecz, która mnie poróżniła z IAM, to brak umiejętności pracy w zespole. Ja lubię pracować w zespołach, z mądrymi ludźmi, ale to jest bardzo rzadka umiejętność w Polsce, tego po prostu nie potrafimy. Wolę się spierać z kimś, kto ma inne zdanie, ponieważ z tego powstają czasem zupełnie kapitalne rzeczy. Druga sprawa to pewne standardy funkcjonowania, czyli po prostu brak korzenia intelektualnego, jak ja to nazywam, który zaczął się szybko pojawiać w instytucie. To znaczy, że organizujesz jakieś wydarzenie i ważniejsze jest wysłanie jakiejś wielkiej orkiestry na dwa–trzy koncerty zamiast zrobienie czegoś, co będzie długofalowe i będzie procentowało przez kilka–kilkanaście dobrych lat. Trzecia rzecz to fakt, że artyści byli na samym końcu łańcucha pokarmowego. O wiele ważniejsi byli na przykład coachowie, którzy w ogóle z kulturą i sztuką nie mają nic wspólnego. Czy też sytuacja, w której tacy, w większości przypadków, pseudokuratorzy mają decydujące słowo, natomiast artyści są pomijani – nie płacisz im diet, zaniżasz koszty podróży, zapominasz o honorariach. Tak właśnie wygląda korporacyjna (w kulturze, sic!) neoliberalna struktura z późnego okresu PO-wskiego. Wydawało mi się, że jako instytucja publiczna powinniśmy trzymać pewne standardy i nie możemy zatrudniać ludzi na umowy-zlecenia – częścio-wo oczywiście, do pewnych projektów – ale już nie jako firmy, na tak zwane umowy śmieciowe. To się pogłębiało, do tego rosła biurokracja w instytucie... Tam do dzisiaj panuje dyktatura biurokracji i oportunistu nad myśleniem. Byłam *de facto* dyrektorem programowym IAM i decydowałam właściwie o wszystkich projektach. Prowadziłam zespół ekspertów z poszczególnych dziedzin. Zawsze byliśmy zaskakiwani kolejnymi restrykcjami budżetowymi. Nawet doszło do takiego absurdu, że jeśli robiłeś jakąś rzecz z artystą, to nie mogłeś mu wręczyć katalogu, tylko artysta musiał podpisać umowę, w ramach której płacił jeszcze podatek VAT. To już jest absolutny kanibalizm, karykatura tego, co się powinno w publicznych instytucjach odbywać. Jednocześnie musisz pamiętać, że mówimy o gigantycznej instytucji. Na sam program masz mniej więcej co roku 33 miliony złotych. To są wielkie pieniądze.



Rozumiem twoją krytykę, ale czy twoim zdaniem można było tego uniknąć? Czy można było w IAM być tak blisko z artystami jak w Instytucie Polskim albo w Dziekance?

Oczywiście, że nie. Skala jest po prostu zupełnie inna. To nie jest skala odpowiedzialności, która dotyczy samych artystów, ale bliskość jest nadal możliwa, jeśli ich odpowiednio spytasz i odpowiednio się dopasujesz. Wtedy nie tracisz kontaktu z tym, co się dzieje. Szukasz rzeczywiście nowych rzeczy, a nie tego, co po prostu jest w mediach albo sobie w jakiś sposób wymyślasz, co zupełnie nie wynika z faktycznego rozwoju sztuki i kultury. Skala jest na pewno inna, natomiast wydaje mi się, że też chodzi o pieniądze, którymi operujesz. W instytutach w Berlinie i Lipsku na program były przeznaczane fundusze rządu 120 tysięcy euro rocznie. Oczywiście dzięki współpracy z różnymi instytucjami można było ten budżet zwielokrotnić. Natomiast tutaj masz bardzo bogatą, centralistyczną instytucję, która dysponując automatycznie takimi środkami, ma monopol.

Co było twoim najważniejszym osiągnięciem w IAM? Jaką wiedzę wyniosłaś z pracy w tej instytucji?

Ja wiem, jak funkcjonują instytucje, jak można niektóre z instytucji i struktur zreformować, tak aby efektywnie funkcjonowały w przyszłości i dla ludzi. Na pewno odchudziłabym IAM, jeśli chodzi o biurokrację. To nie jest potrzebne. Może tylko po to, żeby chronić kolejnych dyrektorów i administracyjną strukturę. To byłaby pierwsza rzecz. Ale też większy głos oddałabym w tej instytucji intelektualistom, a nie wymyślonym coachom. Brakowało mi spokojnej rozmowy z ekspertami. Jeśli chciałabym coś zacząć we Włoszech, to pierwsze kroki skierowałabym do poety, dziennikarza, dyplomaty Jarka Mikołajewskiego, żeby go posłuchać. To najwybitniejszy znawca Włoch. Jeśli chciałabym rozmawiać o sprawach rosyjskich, to – zresztą tak też było – poszłabym do Adama Pomorskiego, żeby dowiedzieć się, z kim i jak rozmawiać. W sprawach Turcji kontaktowałam się z profesorem Tadeuszem Majdą.

Pytając o to, co jest dla ciebie ważne, miałem też na myśli kwestie merytoryczne, jako dyrektorki odpowiedzialnej za program przez ponad sześć lat. Co było dla ciebie najważniejsze?

Obwiniłabym siebie za pewne lenistwo, za brak permanentnego jeżdżenia po Polsce i wydobywania zjawisk spoza Warszawy. Choć to robiłam na przykład jako jurorka wybierająca Europejską Stolicę Kultury w 2016 roku. Głosowałam w kolejności za Lublinem, potem za Katowicami, a na końcu za Wrocławiem. Polska jest bardzo centralistycznym krajem. Jak obserwowałam – około 75 procent wydatków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego przeznaczanych jest właśnie na Warszawę. To jest kolosalna kwota i dramatyczna dysproporcja. Drenujemy samych siebie z kapitału kulturowego i społecznego, po to by w końcu pozostała w wielu miejscach pustka.

To widać z przygotowanego przez zespół badaczy, w którym pracowałaś, raportu *Wizualne, niewidzialne*. Mamy do czynienia z katastrofalnymi skutkami polityki centralizacji. Nawet za PRL nie było czegoś takiego.

Dokładnie, a nawet wprost przeciwnie, w niektórych sytuacjach, jak w przypadku Biur Wystaw Artystycznych, było dużo lepiej. Centralizacja to jest pierwsza rzecz, z której bym zrezygnowała. Są czasami sytuacje, że musisz coś obejść, różnicować tak zwane rynki – inaczej się pokazuje kulturę w Chinach, inaczej w Europie, a inaczej

w Brazylii. Dla mnie genialne było odkrycie paraleli myślowych. A jeśli robisz projekty, które mają miejsce za granicą, to zawsze z tyłu głowy jest pytanie: co z tego wróci do Polski? Co będziemy z tego mieli? To nie jest przypadek, że tak naprawdę jedyna i kapitalna retrospektywa Tadeusza Kantora na jego stulecie odbyła się niestety nie w Polsce, tylko właśnie w Brazylii. Ale to było wypracowywane przez dwa–trzy lata intensywnej pracy. Tutaj zastosowaliśmy pewne nietypowe rozwiązanie, ponieważ kuratorem brazylijskim był jeden z najwybitniejszych teatrologów Sebastião Milaré, który już niestety nie żyje. Fascynacja Kantorem w Brazylii to jest przede wszystkim fascynacja teatrem, a dopiero później sztukami wizualnymi. Więc stosowałabym kompletnie nietypowe, niemechanistyczne próby wydobywania tego, co w polskiej kulturze jest najciekawsze w ramach



odświeżania, pracując w dosyć niekonwencjonalny sposób. Bo, jak widzisz, budżety na takie projekty są. Brakuje pomysłów, metodologii i warsztatu. Polskich twórców trzeba wywieźć za granicę, żeby się porozumieli i żeby zostali zrozumiani i docenieni.

Jaki kontakt artystyczny byłby dla ciebie najważniejszy z czasów pracy w IAM?

Cofnę się jeszcze do Lipska. To akt upamiętnienia (tablica, wystawy, sympozjum) Konsula Generalnego w Lipsku Feliksa Chiczewskiego, który – mimo oficjalnego (ówczesny MSZ) zakazu wpuszczania polskich Żydów do Polski w ramach wypędzania ich z Niemiec w październiku 1938 roku – jako jedyny w Niemczech ukrył ponad tysiąc osób i załatwił im wizy.

A z obszaru bliższego sztuce współczesnej?

Dla mnie największym odkryciem były trzy kraje, z którymi miałam kontakt dzięki Adamowi Pomorskiemu, Dorocie Foldze-Januszewskiej i Piotrowi Nowickiemu – to jest Rosja – oraz moim przyjaciółom z Niemiec – to z kolei jest Brazylia. Przede wszystkim muszę tutaj powiedzieć o Moskwie, Muzeum Puszkina i kuratorach, którzy dzięki pracy Doroty zyskali takie zaufanie, że wyjęli rulon polskiego kolekcjonera Paula Ettingera z częścią kolekcji jego plakatów. Rosjanie rozwinęli te plakaty po raz pierwszy od 75 lat. Odnaleźliśmy tam plakaty, o których w Polsce myślano, że nie istnieją, bo się spaliły. One tam są! Wysłaliśmy do Moskwy konserwatora i potem zrobiliśmy z tego wystawę. A drugi kontakt, dzięki Adamowi Pomorskiemu, to był kontakt ze Złotą Maską,

Około 75 procent wydatków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego przeznaczanych jest na Warszawę. To kolosalna kwota i dramatyczna dysproporcja. Drenujemy samych siebie z kapitału kulturowego i społecznego, po to by w końcu pozostała w wielu miejscach pusta.

gdy pokazaliśmy polski teatr po wielu, wielu latach w Moskwie, na partnerskich prawach. Pamiętam zupełnie wstrząsającą (A)pollonię na deskach wojkowego teatru, z panteonem, z czołgami... Rodzaj porozumienia z Rosjanami, z dwiema kobietami, które prowadzą ten festiwal teatralny, z Mariją Riewjakiną i Tamarą Arapową. Druga taka rzecz to odkrycie Brazylii i równoległości losów artystów i ludzi mimo dużego dystansu. Jeżeli się wejdzie do Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Rio de Janeiro i ogląda prace artystów z lat 60.-70., to one są zupełnie równoległe. Zmienisz język i jesteś w Polsce. Wielka tradycja sztuki brazylijskiej, do której w bardzo dużym stopniu przyczynili się Polacy, między innymi Ryszard Stanisławski, Julian Tuwim, Jorge Zalszupin, Yanka Rudzka, Zbigniew Ziembinski, architekt Lucjan Kronhold, o czym my właściwie nie wiemy. Jeśli chodzi o Rosję, to wrócili do Polski plakaty, co do których nikt nie przypuszczał, że istnieją, oraz szacunek dla teatru polskiego, co też jest dosyć istotne. A w przypadku Brazylii wraca taki motyw ludzi, którzy z Polski wyjechali, chodzi głównie o polskich Żydów. Oni tam tworzyli scenę aktorską, choreografię, są projektantami innowacyjnych mebli... No i wspomniany projekt kantorowski. Ta wystawa była tak bogata, ponieważ oni zdecydowali się na coś, co było niezwykle – obok obiektów Kantora dzień w dzień aktorzy odgrywali sceny z Kantorowskich obrazów, rysunków. Niezwykle poruszająca, sensualna wystawa, z bardzo dobrze opracowanym katalogiem. Chciałabym coś podobnego zobaczyć w Polsce. W Turcji, w dużej mierze dzięki profesorowi Tadeuszowi Majdzie, spotkałam się z najwybitniejszymi intelektualistami i wspaniale wykształconym młodym pokoleniem. Przerazająca była obserwacja, jak postępujące represje od 2012 roku zaczęły dusić ich i nas. Turcy wprowadzili cenzurę, do której dyrekcja IAM nie dorosła.

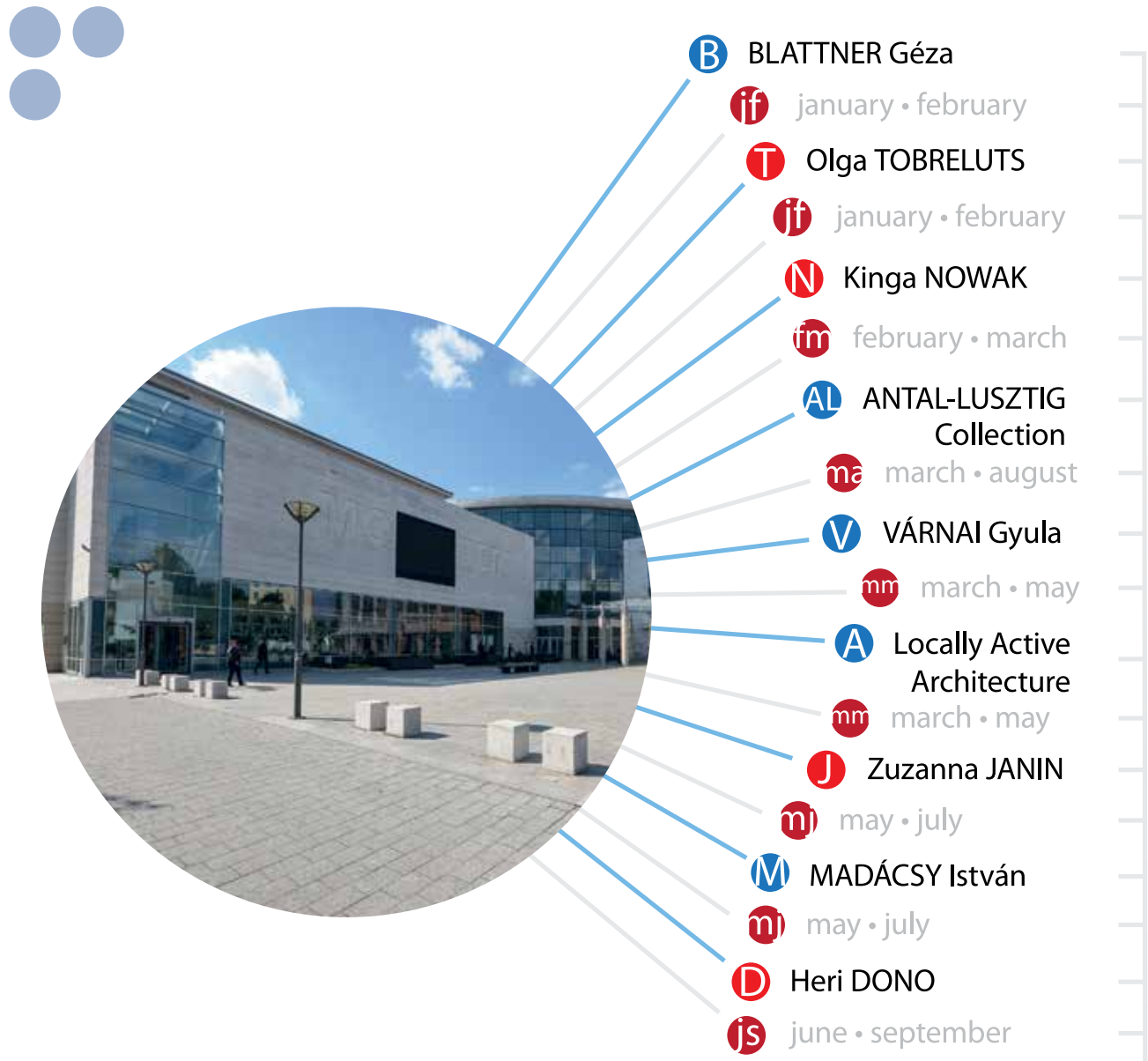
Z tego, co mówisz, wynika, że ważni dla ciebie są teraz Iwona Szmelter, Dorota Folga-Januszewska i Paweł Nowak. Po ponad 30 latach zatoczyłam krąg i wróciłam do ASP, gdzie pracowałam w czasach Dziekanki, i spotkałam fantastyczne kobiety. Dorotę Folgę-Januszkę poznałam chyba jeszcze dzięki Zygmuntowi Januszewskiemu, który robił wystawy w Niemczech... Drugą z tych osób jest profesor Iwona Szmelter, o której wiedziałam, ale której nie znałam. Mogę powiedzieć, że obie są dla mnie autorytetami. To są osoby otwarte, wspierające innych, niezwykle erudycyjnie wykształcone, wyjątkowe kobiety posiadające wizję przyszłości. Przy badaniach nad sytuacją sztuk wizualnych w Polsce trafiłam do Działu Współpracy z Zagranicą i tam wciąż jest Grażyna Wielicka, która była asystentką Winiarskiego w czasie, kiedy pracowaliśmy w Dziekance. Nagle jesteś w republice wybitnych kobiet na akademii. Współpracuję też od ponad trzech lat, i jest to wyjątkowo udana współpraca, z profesorem Pawłem Nowakiem, obecnie byłym prorektorem i szefem Galerii Salon ASP.

Debiutował on w Dziekance w 1990 roku, czyli w czasie, kiedy ja Dziekankę współprowadziłam. Po tylu latach spotykasz ludzi, którzy są wyjątkowi i utrzymali linię, którą mieli ileś lat temu. To było dla mnie bardzo pozytywne doświadczenie w dzisiejszych trudnych, nienapawających optymizmem czasach.

Spośród rzeczy, które aktualnie robisz, istotny wydaje się wspomniany raport *Wizualne, niewidzialne*. Napisałam taki projekt i dzięki akademii udało mi się jeszcze zdobyć pieniądze z programu *Obserwatorium Kultury*, który został już zlikwidowany przez obecnego ministra (socjologa zresztą)... Już niepotrzebne są badania. Bo po co wiedzieć, skoro ma się ideologię? Ideologia generalnie nie pyta o wiedzę, prawda? Więc po prostu masz propagandę. Moją ambicją była próba, po pięćdziesięcioletniej przerwie (ostatnie takie wyniki opublikował profesor Aleksander Wallis w 1964 roku), opisanie całości, jeśli to jest możliwe, środowiska sztuk wizualnych w Polsce. Jak funkcjonują artyści, odbiorcy, media i czy to jest w jakikolwiek sposób skorelowane. W dużym skrócie. Kolejna sprawa to oczywiście historia Pracowni-Galerii Dziekanka. Czyli pomysł na wypełnienie archiwalnej i świadomościowej wyrwy. W historii sztuki, zwłaszcza w Polsce, gdzie też się poszukuje teraz matek, ojców, dziadków, babć, i bardzo często, moim zdaniem, to są fałszywe tropy. Bardzo często historycy sztuki nie mają warsztatu, nie sprawdzają. Mimo że duża część osób, która w czymś była, jeszcze żyje, można zadzwonić, dotrzeć do nich, trzeba wręcz ich poszukać. A tego nie ma. Gdy rozmawialiśmy długo na ten temat z Pawłem, zaproponował zrobienie wystawy, a ja wtedy doszłam do wniosku, że należy też przygotować porządną publikację.

Wrócił też temat twojego doktoratu. Tak, doktorat, który piszę u cenionego, światowej sławy wybitnego naukowca – pani profesor Iwony Szmelter. Piszę doktorat w ramach konserwacji współczesnych dzieł sztuki. To jest dziewięć uniwersytetów europejskich – dzięki pani profesor Akademii Sztuk Pięknych, to jest Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, jest jednym z partnerów. W grupie 15 osób z całego świata piszących doktoraty jest sześciu konserwatorów, a cała reszta to są osoby z różnych dziedzin, między innymi antropologii, etyki i prawa. Czyli to też taka próba wyprowadzenia bardzo złożonego i nowoczesnego tematu konserwacji współczesnej sztuki w stronę interdyscyplinarną i w przyszłość. Piszę o refleksyjnej praktyce, o wartości i wartościowaniu kolekcji sztuki współczesnej na przykładzie kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi.

MODEM Modern and Contemporary Arts Centre



2018

www.modemart.hu

modem:
DEBRECEN . HUNGARY



RECENZJE

- 126 Ahmet Ögüt and Goshka Macuga: *The Show is Over*, tekst: Arkadiusz Półtorak
- 129 Mirosław Bałka, „[(.,,:?!-...)]”, tekst: Łukasz Białkowski
- 131 *Przechwałki i pogrózki*, tekst: Stach Szablowski
- 135 The Kyiv International – Kyiv Biennial 2017, tekst: Jakub Gawkowski
- 137 *Opór formy. Nie-wystawa. Wypowiedzi wizualne w ramach Forum Przyszłości Kultury*, tekst: Piotr Kosiewski
- 139 *Narracje 9. Poza sezonem*, tekst: Wiktoria Biezuńska
- 142 *Od „Sztucznej rzeczywistości” do selfie. Autoportret w polskiej sztuce współczesnej*, tekst: Wojciech Szymański
- 144 *Zbigniew Gostomski. Powroty*, tekst: Adam Mazur
- 146 *Twarze Awangardy. Artyści i Grupy Krakowskiej*, tekst: Wiktoria Koziol
- 149 *Antonisz. Interpretacje*, tekst: Marta Kudelska
- 152 Agata Madejska, Anna Orlowska, Ronit Porat, *Miejsce. Tłomackie 3/5*, tekst: Anna Batko
- 154 *Zwrotnica. Początki neoawangardy na Górnym Śląsku*, tekst: Jakub Gawkowski
- 157 *Lwów, 24 czerwca 1937. Miasto, architektura, modernizm*, tekst: Marcin Ludwin
- 158 *Inny Transatlantyk. Sztuka kinetyczna i op-art w Europie Wschodniej i Ameryce Łacińskiej w latach 50.–70.*, tekst: Piotr Słodkowski
- 161 *Heroic vs. Holistic (Erotic eco-drama)*, tekst: Karolina Plinta
- 163 *Obraz wewnętrzny. Pojawiające się / znikające obrazy*, tekst: Karolina Plinta
- 165 *Białe kłamstwo*, tekst: Aleksandra Goral
- 168 *Punctum. Architektura krytyczna. Jarosław Kozakiewicz*, tekst: Łukasz Musielak
- 171 Karol Sienkiewicz, *Patriota Wszechświata. O Pawle Althamerze*, tekst: Piotr Policht
- 173 Piotr Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, tekst: Piotr Kosiewski



Ahmet Ögüt and Goshka Macuga: *The Show is Over*

8 września – 31 grudnia 2017

Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam
kuratorka: Goshka Macuga

Jak Ahmet Ögüt zauważył w wywiadzie, którego udzielił niedawno hollenderskiemu czasopismu „Metropolis M”, „wraz z pozycją (lokalizacją) dzieła można zmienić jego znaczenie”. Cytowane zdanie odnosi się w pierwotnym kontekście do popiersia Marksa, które po upadku muru berlińskiego zawędrowało z holu Uniwersytetu Humboldta do jego piwnicy. Z powodzeniem wypowiedź ta mogłaby jednak posłużyć za motto projektu, w który Ögüt zaangażował się wraz z Goshką Macugą z inicjatywy rotterdamskiego centrum sztuki współczesnej Witte de With. Była dyrektorka instytucji, Defne Ayas, zaprosiła dwoje artystów do wspólnego przygotowania dwóch wystaw, na których mieli dokonać wzajemnej rekontekstualizacji swoich twórczych dorobków. Wystawa *The Show Is Over*, w której kuratorkę wcieliła się Macuga, stanowi już drugą odsłonę omawianego projektu. Jak czytamy w tekście wprowadzającym, zamieszkała w Londynie artystka „zaproponowała wykorzystanie pojęć destrukcji i nagłej zmiany w odniesieniu do praktyki obojga artystów”. Wystawa, która stanowi rezultat owej propozycji, niewiele ma wspólnego z niszczeniem *sensu stricto*. W istocie Goshka Macuga wydaje się bardziej zainteresowana – jak zwykle – przemieszczaniem obiektów i postaci, które wzbudzają jej zainteresowanie, w nadzwyczajne miejsca. W świecie artystki obsesyjnie przetwarzającej historyczne archiwa żadne opowieści nie mają ani definitywnego końca (nie obowiązują w nim zatem prawo destrukcji), ani możliwego do ustalenia początku.

Przesunięciom, które mogą przywoływać na myśl wspomnianą „przeprowadzkę” berlińskiego popiersia Marksa, zostają poddane w Witte de With liczne prace Ahmet Ögüta, na przykład *The Castle of Vooruit* – wypełniony hełmem balon w kształcie ogromnej skały. Na jej szczycie widnieje miniatura gandawskiego gmachu Vooruit, w którym od XIX wieku

do lat 70. kolejnego stulecia mieściła się lewicowa kooperatywa. Pierwotnie pracę prezentowano w Gandawie pod gołym niebem; tam ów przedziwny przedmiot unosił się nad zabytkowymi kamienicami, przypominając – zgodnie z intencją artysty – lewitującą bryłę z obrazu René Magritte’a *Zamek w Pirenejach*. W Witte de With balon – nieco, wydaje się, sflaczały – przewrócono tymczasem na bok i upchnięto w jednym z pomieszczeń w obszernej przestrzeni wystawowej. Skala obiektu jest groteskowa; swoją drogą, okoliczna „scenografia” przypomina park rozrywki w trakcie demontażu, a zatem w stanie, w którym wszystkie elementy mogły ulec

przypadkowemu przemieszaniu. W tym *entourage’u* odnalezienie popiersia Marksa tuż obok dmuchanego zamku nie byłoby niczym nadzwyczajnym, nawet gdyby ten drugi nie przypominał siedziby belgijskiej komuny. Skądinąd, tytuł instalacji – *Where Is Karl Marx Expanded* – zachęca do rzeczywistych poszukiwań (nasuwając skojarzenia z książeczką *Gdzie jest Wally?*), a chociaż widz może czuć się nieco skrępowany, chcąc obejść obiekt z każdej strony, w swojej mikrej skali i niezgrabności jego ciało uzupełnia pokazywaną tu pracę. Niewygoda odbiorcy i jego (lub jej) rozterki dotyczące prawa do interakcji czy wstępu są na omawianej wystawie nieodzowne:

aranżacja *The Show Is Over* polega w dużej mierze na tym zjawisku, które Michael Fried nazwał – w odniesieniu do minimalistycznej rzeźby (niepełnej bez ciała obserwatora, który wchodzi z nią w interakcję) – „teatralnością” dzieła sztuki.

Momentów podobnie teatralnych – zarówno w rozumieniu friedowskim, jak i bardziej konwencjonalnym, opartym na skojarzeniach ze scenografią – jest na wystawie wiele. Znalazły się na niej na przykład pozostałości po zorganizowanym przez Macugę performansie oraz kostiumy, które zaprojektowała na wzór obscenicznych rysunków Mirosława Tichego (dalekich od tradycyjnego obrazu kobiety

Goshka Macuga, *Arriving at the Black*, 2017, w tym: Ahmet Ögüt, *River Crossing Puzzle*, 2010; Ahmet Ögüt, *Anti-Debt Monolith*, 2014, fot. Kristien Daem, dzięki uprzejmości Witte de With Center for Contemporary Art Rotterdam



w komunistycznej Czechosłowacji, gdzie domorosły artysta Tichý mieszkał i tworzył). W innym pokoju sylwetki żołnierzy z instalacji Ögüta *River Crossing Puzzle* zostały nakryte czarnym suknem, stając się niemożliwymi do rozpoznania, widmowymi bryłami, które w niesamowity sposób przypominają wciąż ludzkie ciała. Jeszcze inna

wskazanemu w syntetycznym tekście kuratorskim. Pod tym względem wystawa – mimo całej „teatralności” – oddala się od współczesnego teatru, a przynajmniej od jego najbardziej prowokacyjnych odsłon. Jeżeli w tych ostatnich temat destrukcji mógłby z powodzeniem zostać potraktowany „performatywnie” (tak, że zniszczeniu

mogłyby ulec jedna, dwie, a może i więcej ścian teatralnego pudełka), na wystawie w Witte de With Macuga wybrała podejście inne, alegoryczne. Jego przewrotną manifestacją wydaje się „obalenie” dmuchanej makiety gmachu Vooruit, która za sprawą Ögüta lewitowała jeszcze w 2012 roku nad starówką Gandawy jako symbol tłumionych fantazji na temat życia politycznego; manifestacją przewrotną, albowiem podającą w wątpliwość deklarowane przez Macugę przekonanie, że rujnowanie może stanowić proces ożywczy i twórczy. Rewolucyjnemu, twórczemu „niszczycielstwu” można przeciwstawić przecież destrukcyjne działanie hegemonów, którzy rujnują wszystkie alternatywy dla obowiązującego systemu politycznego. Podobną wymowę można przypisać tej sekcji wystawy, gdzie obok wazonu w kształcie głowy Marksa wyeksponowano książki o takich tytułach, jak *Archeologia przemocy* czy *Ludzie, rewolucje i narody*. Omawianej instalacji (pod tytułem *Star Smashers Occupation Room*) brakuje niestety ambiwalencji, która dodaje blasku przewróconemu *Zamkowi Vooruit*; choć we właściwych rękach bywają zbójckie, na wystawach książki sprzyjają zazwyczaj porządkowi i reifikacji. Również wybory, które wedle kuratorskich zamierzeń miały „rozszczelnić” ramy instytucji i w ten sposób tematyzować destrukcję (jak ulokowanie wypożyczonych prac Erika van Lieshouta czy Wendelien van Oldenborgh w trudno dostępnym pokoju, który nie przypomina tradycyjnej wystawy), rozszczelniają wspomniane ramy jedynie w symboliczny – a przy tym nader ugrzeczniiony – sposób.

Impulsem do przygotowania omawianej ekspozycji było zainteresowanie Goshki Macugi zniszczeniem i nowymi początkami, a jednak jej *show* – by tak rzec – *is never over*. Kuratorskie gesty, które zastosowała polska artystka podczas aranżacji spektakularnej wystawy, wydają się wręcz „natrętnie” powtarzalne. Post-

modernistyczna formuła, w którą wpisuje się wystawa Macugi (zbudowana na podobieństwo ponowoczesnego dramatu, który zaczyna się od nieprawdopodobnego spotkania historycznych postaci z odległych epok lub krajów bądź – dlaczego nie? – od odnalezienia odlewu popiersia Marksa w zakurzonej piwnicy), zyskała już niemal „papieską”, modernistyczną powagę. To, co pierwotnie wydawało się w postmodernistycznych grach filuterne, „nieortodoksyjne”, a nawet niszczycielskie lub obrazoburcze, z biegiem lat zaczęło wydawać się patetyczne. Na wystawie *The Show Is Over* brakuje przez to przede wszystkim lekkości, która wydaje się wspólnym mianownikiem licznych aktów destrukcji, jak i spon-tanicznej twórczości.

Arkadiusz Półtorak



Mirosław Bałka, „[(.,,:?!-...)]”

11 listopada 2017 – 16 września 2018
Muzeum Śląskie, Katowice
kuratorka: Anda Rottenberg



Mirosław Bałka, „[(.,,:?!-...)]”, instalacja, 2017, fot. Michał Jędrzejowski, dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach

W znanym fragmencie *Dzieła otwartego* Umberto Eco – swoim popkulturowym zwyczajem – podaje czytelnikowi receptę, jak wygenerować wieloznaczność. Mówiąc skrótowo, należy wziąć wyraz, który jest doskonale zrozumiały, a następnie zrobić w nim rodzaj małej dziury semantycznej. Rozumiemy słowa dzięki temu, że znamy kod, którym zostały zapisane. Żeby nadać im wieloznaczność, trzeba w tym kodzie pogmerać. Nie na tyle jednak, żeby podstawowe znaczenie znikło. Wtedy możliwa będzie gra między tym, co rozumiane, a paletą nowych skojarzeń wynikających z małych zakłóceń. Dobrym przykładem może być tu Rrose Sélavy albo „nuż w bżuhu”. A może zresztą cała historia sztuki, która polega właśnie na takich

drobnych przesunięciach – wprowadzając za każdym razem coś nowego, bazuje jednak na znanych kodach czy formułach. Biorąc za pewnik receptę Umberto Eco, musimy przyznać, że Mirosław Bałka poszedł o krok za daleko, gdy tytułował swoją instalację w Muzeum Śląskim „[(.,,:?!-...)]”. Na pewno jest to wyzwanie dla korektorów. I nie mniejsze dla widzów. W tym też dla mnie, bo wielokrotnie odwiedzając galerie lub oglądając portfolia artystów, miałem wrażenie, że przepis włoskiego strukturalisty stosują cokolwiek mechanicznie. Tutaj coś zestawia, tam coś im się skojarzy, i tak doprowadzają swoje prace do wieloznaczności, która czasami osiąga punkt masy krytycznej. Budząc przy tym podejrzenie, że za całą symboliką i siecią skojarzeń nie

kryje się nic innego niż pustka. Przy czym skwapliwie dodają, że to przecież odbiorca na własny rachunek ma interpretować prace, a wysiłek generowania znaczenia właściwie leży tylko po jego stronie. To przykład optymistów, którzy mówią, że szklanka jest do połowy pełna, a nie pusta. Sugerując jednocześnie, żeby z pustki wyciągnąć jak najwięcej. Z próżni niestety można zassać jedynie próżnię. Nie ma w biografii Mirosława Bałki jakichś ściślejszych związków z Górnym Śląskiem. Związany jest z Mazowszem, regionem o znacznie słabszym niż Śląsk poczuciu tożsamości i odrębności kulturowej od pozostałej części Polski. Krajobraz hałd, wyrobisk, niszczonej infrastruktury zna – podobnie jak ja i 30 mln Polaków – ze

zdjęć w gazetach i telewizji. Problem jednak polega na tym, że praca Bałki wpisuje się w cykl wydarzeń w Muzeum Śląskim, które mając charakter *in situ*, odwołują się do kontekstu instytucji. A jako że ta funkcjonuje na terenie byłej kopalni, odniesienie do całego regionu, razem z jego specyfiką kulturową i historią, pojawia się samo przez się. W niczym nie pomogą wizyty studyjne, researche i lektury, żeby ją uchwycić. Jak zawsze w takich przypadkach artysta-antropolog pozostanie obcy.

Instancja Mirosława Bałki daje wyraz pełnej świadomości artysty, że próby definiowania czy odkrywania charakterystyki Górnego Śląska pozostaną jałowe, jeśli podejmujemy je z perspektywy krótkofalowego projektu artystycznego. Dotyczy to oczywiście wszelkich innych grup społecznych i każdej tożsamości. Żeby móc je zrozumieć, należy stać się ich częścią i oglądać środek. Tylko wówczas będzie miała sens jakakolwiek wypowiedź na jej temat, jeśli nie ma poprzestać na poziomie wrażeń i jałowego „kojarzy mi się”. Jak większość widzów nie rozumiałem, co ma na myśli Bałka, nadając swojej instalacji ten chimeryczny, nieczytelny tytuł. Przyznam, że potraktowałem go jako kolejną grę z widzem. Jak by odbiorca sam sobie miał dopowiedzieć treść, o której artysta zapomniał, albo nie przyznaje się, że nigdy jej nie było. Zakładałem też, że być może to gra ze współczesnym językiem sieci: Facebooków, Instagramów, Twitterów i tym podobnych. Dlatego z zaskoczeniem słuchałem odpowiedzi, której udzielił Mirosław Bałka, gdy widzowie dopytywali go o znaczenie tytułu. Dla artysty jest to po prostu zbiór znaków przestankowych: nawiasy, kropka, znak zapytania, wielokropek i inne. To przerwy w mówieniu – krótkie chwile, gdy jeszcze niekoniecznie znamy dalszy ciąg zdania. Momenty, gdy nie wiemy, co powiedzieć.

Minimalizm – jako pewna stylistyka od dawna towarzyszący wielu realizacjom

przestrzennym warszawskiego artysty – już u samego swojego źródła, w latach 60. XX wieku, kładł nacisk na doświadczenie ciała i wrażenia związane z lokalizacją widza w kontekście obiektu. Wokół tych kategorii toczyły się najbardziej nośne dyskusje dotyczące minimalizmu w tamtym okresie. Nic więc dziwnego, że pojawiają się one regularnie w twórczości Mirosława Bałki. Wystarczy wspomnieć choćby jego realizację w Tate, a nawet krakowską instalację *Auschwitzwieliczka* (która po paru latach ekspozycji w sąsiedztwie MOCAK-u obecnie niszczy w magazynach Krakowskiego Biura Festiwalowego). Również tym tropem poszedł Bałka, pracując nad instalacją w katowickim muzeum. Znalazł jednocześnie patent na przywołanie paru impresji dotyczących specyfiki miejsca, któremu poświęcona była praca. Zamiast – jak robi to wielu artystów w podobnym przypadku – bazować na skojarzeniach z regionem (które często okazują się klišzami) lub poprzestawać na danych faktograficznych (często wyciągniętych z kape-lusza), skoncentrował się na projektowaniu *stricte* cielesnego doświadczenia.

Trudno wskazać, w którym miejscu właściwie instalacja się zaczyna i gdzie się kończy. Jej początek znajduje się pewnie gdzieś na klatce schodowej, która prowadzi w głąb dawnej kopalni. Idąc po schodach, mijamy zakryte żółtawą okładziną okienka, przez które normalnie wpada białe światło. Towarzyszący kolejnym krokom w dół ciepły, pomarańczowo-żółty poblask jakby zmiękcza betonowe ściany i wywołuje wrażenie zanurzania się w przyjemnej, delikatnej substancji. Tak dzieje się do momentu, gdy otwory znikają i wchodzi w surową, brutalistyczną przestrzeń poziomego korytarza. Wpadamy wtedy w półmrok, w którym wyraziste stają się jedynie świecące intensywną zielenią tablice ze strzałkami ewakuacyjnymi. Tak samo nieprzyjemnie głośny staje się dźwięk naszych kroków, rozchodząc się echem po

korytarzu. Docieramy wreszcie do głównej części instalacji – trafiamy do szerokiego na dwa-trzy metry prześwitu, długiego być może na 10 metrów. Początkowo widzimy tylko światło po drugiej stronie, nie możemy dostrzec niczego, co znajduje się po bokach. Zanim wzrok się przyzwyczai, odruchowo dotykamy ściany i czujemy, że zamiast betonu znajduje się na niej falista blacha. Nie widzimy podłogi, więc żeby poruszać się bezpiecznie, dalej wspieramy się o ścianę. Po paru krokach okazuje się, że trafiliśmy na kolejne źródło światła. Dochodzimy do wnęki, z której ono dobiega. Tuż za nią widzimy wejście, zza którego sączy się ciepła, żółtawa poświata. Gdy zmierzamy w jej stronę, okazuje się, że podłoga zaczyna się delikatnie wznosić. Znowu wspieramy się o ścianę. Stwierdzamy, że im bliżej wejścia jesteśmy, tym robi się goręcej. Temperatura ścian zaczyna się podnosić. Za wejściem osiąga już normalny poziom, a my mamy wybór – skręcamy w wąski korytarz na prawo lub lewo. Gdy już sprawdzimy obie możliwości, zdajemy sobie sprawę, że nie miało żadnego znaczenia, w którą stronę pójdziemy. Po obu stronach wiszą takie same fabryczne lampki i znajdują się takie same wnęki, w głębi których nie ma NIC.

Temperatura 45 stopni Celsjusza jest ponoć śmiertelna dla ludzkiego ciała. Gdyby przebywać w niej dłużej, spowoduje ściananie się białka. Do takiej ciepłoty – wedle zapewnień kuratorki, Andy Rottenberg – doprowadzono blachę falistą, jeden z elementów „[(,.,;?!-...)]”. Oczywiście to tylko temperatura ścian – klika centymetrów od nich jest już niższa. Nikomu w niczym nie zagraża. A parę metrów kwadratowych, gdzie faktycznie odczuwa się ciepło – przy wejściu do ostatniego pomieszczenia – to zaledwie fragment instalacji Mirosława Bałki. Jako element realizacji pełni jednak funkcję kluczową. Na swój specyficznie minimalistyczny sposób.

Zmierzając w kierunku punktu kulminacyjnego – otoczonego ciepłym powietrzem wejścia – przechodzimy kilka etapów, na których odczuwamy szereg delikatnych kontrastów. Między górą a dołem, ciepłymi lub zimnymi tonacjami barwnymi, pochłosem lub jego brakiem, ciemnością lub światłem, podniesioną lub zwykłą temperaturą. Instalacja – jako zaprojektowane przez artystę procesualne doświadczenie – opiera się jednak na innym podstawowym kontraście: między oczekiwaniem na konkluzję a „niczym”, które znajdujemy za węglem. Jeśli uznawać Bałkę za kontynuatora minimalizmu, to właśnie w tym napięciu znajdujemy

najpełniejsze odniesienie do tego nurtu, przynajmniej tak rozumianego, jak wskazałem wyżej. Budowane z każdym etapem przemierzania instalacji napięcie koniec końców nie doprowadza nas do spektakularnego finału. Odkrywamy w rezultacie „nic”, puste ściany i rozmyte światło. I tutaj dopiero pojawia się – z braku lepszej nazwy – „miękka puenta”: zostajemy sami ze sobą, a instalacja kieruje naszą uwagę na nas samych i nasze doświadczenie: ciała, wzorku, słuchu i zapachu. Na końcu znajdujemy po prostu: [(, . , ; , , ? , ! , - , , , , ,) ,] , szereg znaków przestankowych – chwilę na nabranie powietrza.

Bałka błyskotliwie wymyka się więc postawie wspomnianego wcześniej fostrowskiego artysty-antropologa. Sam będąc outsiderem, nie rości sobie pretensji do rozumienia czy odkrywania prawdy o specyfice przestrzeni instytucji, jej historii, „ślaskości” i tak dalej. Nie unika przy tym mniej lub bardziej oczywistych asocjacji ze Śląskiem, w tym szczególnie z jego przemysłowym charakterem: powiela w obrębie instalacji motywy kopalni, wykorzystuje przemysłowe lampki, blachę falistą i tak dalej. W świetle strategii, którą proponuje, te zazwyczaj kojarzone z regionem motywy i stosowane w przemyśle przedmioty stają się jednak tylko fizycznym materiałem lub fizyczną przestrzenią razem z ich estetycznymi właściwościami, bodźcem dla ciała – punktem wyjścia dla budowania doświadczenia zmysłowego.

Zamiast komentować charakter miejsca, w którym się znalazła instalacja, analizować symbolikę, podejmować dyskusję z jego historią, odwoływać się do researchu, definiować i rozwiązywać lokalne problemy – jak to często dzieje się w przypadku prac *site-specific* – Bałka skromnie proponuje minimalistyczną „ekfrazę”. Nie mówi o przestrzeni samego muzeum i (lub) regionu, a wszystko, co zastał – znaczenia, odniesienia, sugestie, lokalizacja, Górny Śląsk, kopalnie, mityczne hałdy, węgiel, niszcząca infrastruktura – rozkłada na czyste bodźce estetyczne. Redukuje klišze, wyobrażenia, potoczne przekonania, uprzedzenia i tym podobne do indywidualnego odczucia ciała. Przez zaprojektowanie jednostkowych wrażeń przechodzi do uniwersalnego języka estetyki. Języka, który nie zna – tak przynajmniej chcielibyśmy wierzyć – podziału na swoich i obcych, bliskich i dalekich.

Łukasz Białkowski



Przechwałki i pogroźki

Trafostacja Sztuki, Szczecin

7 grudnia 2017 – 28 stycznia 2018

kuratorzy: Łukasz Białkowski, Piotr Sikora



Stach Szumski, *Światowid*, druk 3d, 2017, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

Zamiast komentować charakter miejsca, w którym się znalazła instalacja, analizować symbolikę, podejmować dyskusję z jego historią – jak to często dzieje się w przypadku prac *site-specific* – Bałka skromnie proponuje minimalistyczną „ekfrazę”.

RECENZJE

RECENZJE

Gwiazdorska obsada, modni młodzi artyści, hiphopowy podtekst, do tego obiecana przemoc – wystawa *i pogroźki* ma wmontowanych wiele magnesów przyciągających uwagę. Zapowiadało się super, ale wyszło jak zwykle. Przechwałki są skromne, pogroźki uprzejme, a przemoc – symboliczna. Jak to bywa na zbiorówkach, w których bierze udział ponad 20 artystów, z każdą

kolejną pracą temat raczej się rozmywa, zamiast się wyostreć. To rozmycie można by rzucić na karb niedoborów kuratorskiej precyzji, ale w *Przechwałkach i pogroźkach* jest coś jeszcze. Między wierszami zebranych prac ujawnia się rodzaj zahamowań, które nie pozwalają przechwalać się tak naprawdę i sprawiają, że pogroźki z trudem przechodzą przez gardło.



Ewa Axelrad, *Anomalia*, obiekt, 2015, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości Szymona Gutkowskiego i Trafostacji Sztuki w Szczecinie

Łukasz Białkowski i Piotr Sikora (B & S), kuratorzy *Przechwałek i pogrózek (P & P)* odwołują się w eksplikacji swojego konceptu do pojęć „dissu” i „beefu”. W ich spojrzeniu jest coś tęsknego, kiedy spoglądają na świat hip-hopu, w którym przechwalanie się należy do podstaw poetyki, a artyści bez oporów dissują kolegów/konkurentów, otwarcie mówiąc, że scena–kraj–świat są za małe, by wszyscy się zmieścili. B & S zauważają przy tym, że w świecie sztuki konflikty i konkurencja między artystami są „zamiecione pod dywan”. Wystawa miała być, między innymi, próbą zajrzenia pod ten kobierzec i wypuszczania spod niego demonów wzajemnego *disrespectu*.

Świetny pomysł! Wystawa-beef to byłoby coś tak wyzwalającego jak godzina szczerości ze skandynawskiego filmu o wygarnianiu sobie w oczy na rodzinnych zjazdach. W granicach polskiego art worldu, na którego ciele operują B & S, artyści są jedną wielką rodziną.

Czy konkurują ze sobą? Uważają, że są lepsi od koleżanek i kolegów? Mówią o nich źle? Cóż, za plecami... to mogło się komuś gdzieś zdarzyć, choć ja osobiście

nigdy czegoś takiego słyszałem. Na scenie sztuki ego trzyma się na wodzy. Sztuka to nie hip-hop. Ale właściwie: dlaczego nie?

Jedno z wyjaśnień kryje się w domach polskich artystów, którzy zarobili konkretniejsze pieniądze na sztuce. Tak, tak, tacy artyści istnieją – miałem nawet okazję widzieć kilka wewnątrz, które sobie urządzili za hajsy ze sztuki. Niestety, żadne z nich nie przypominało chawir raperów z Zachodniego Wybrzeża. Nie było ludwików, plazm większych od człowieka, armatury z metali szlachetnych ani skór przedstawicieli zagrożonych gatunków. Złoto nie kapie. Zresztą czy wyobrażacie sobie Wilhelma Sasnała, który pali gumy w czerwonej sportowej bryce, popisuje się kasą na mieście i dmucha arogancko pierwszorzędną kokainą w oczy mniej zamożnych kolegów skazanych na cienką mefkę? Jak artyści wizualni, operujący w obszarze podwyższonej świadomości społecznej, wzmożonej troski o wykluczonych i tak dalej, mieliby szydzić z „frajerów”, obnosić się z sukcesem i mówić o kobietach „suki”? Jak w tej perspektywie miałyby się zachowywać artystki? Nucić: „Ama rich bicz”?

W fascynacji hiphopowym glamem, swagiem i penerskim szykiem czy bezczelnym, chuligańskim blichtrzem jest coś z kolejnej inkarnacji chłopomanii. To są ciekawe i pociągające rewiry, ale trudno przeskoczyć barierę klasową, żeby wejść w nie naprawdę, a nie w roli ironisty, etnografa czy, nie daj Boże, pozera. Hip-hop, gangsterka, chuliganerka – to autentyczna kultura ludowa, przynajmniej u swych korzeni. A sztuka? Tu w grę wchodzi kwestia wykształcenia, a nawet dobrego wychowania artystycznych elit, wśród których coraz więcej jest dzieciaków z dobrych (i/lub bogatych) domów. Popisywanie się pieniędzmi, samochwalstwo i publiczne wywyższanie się nad innych to nie są sprawy w dobrym guście, podobnie jak wypasione siedziby raperów – fajnie je pogooglować, ale czy artyści naprawdę chcieliby tak mieszkać, odgrywać dominujących samców / dominujące samice i strugać publicznie buców? Żeby bycie bucem miało wdzięk, musi przechodzić naturalnie, takiej postawy nie da się „skonceptualizować”. Po osiągnięciu pewnego stanu samoświadomości dostęp

do tego rodzaju naturalności może być odcięty bezpowrotnie.

Na konta nikomu nie zaglądam (choć może i chciałbym, to byłby materiał na ciekawy tekst). Zakładam jednak w ciemno, że Mirosław Bałka (dla przykładu) zbił na sztuce większy majątek niż Edward Dwurnik (też przywołany tylko dla przykładu). A jednak ten pierwszy nosi się dobrze, ale dyskretnie. Ten drugi tymczasem jest wyjątkiem potwierdzającym regułę, zgodnie z którą artyści nie obnoszą się z (materialnym) sukcesem. Dwurnik chętnie mówi, że lubi luksus, pieniądze i drogie bryki, oraz o tym, jakie markowe ubrania dziś włożył. Ot, taka konwencja; koncept na wizerunek ustawiony na sztorc wobec panującego w polskim art worldzie powściągliwego decorum. Czy ten wizerunek staje art worldowi kością w gardle? Powiedzmy, że mój apetyt na swag, glam & egotrip w wykonaniu malarzy Edward Dwurnik zaspokaja z nawiązką. Ten apetyt, nigdy wilczy, zmalął jeszcze, kiedy artysta kupował obrazy innych artystów i malował na nich swoje prace. To już było coś w rodzaju beefu, w każdym razie *next best thing*. Kiedy jednak jego ofiarą padło płótno Łukasza Korolkiewicza, utwierdziłem się

w przekonaniu, że to nie jest tak głupie, że aż fajne, tylko po prostu smutne. Szkoda Korolkiewicza.

Ale skoro już o wilku mowa: na *P & P* nie ma Edwarda Dwurnika (może warto go było zaprosić?). Jest za to jego córka, Pola. Pamiętacie niesławną „bekę z Poli Dwurnik”? Nie pochwalam fejsbukowych linczów tego rodzaju, ale sam nie jestem pewien, czy mój ogląd prac tej artystki nie jest wypaczony podświadomymi uprzedzeniami. Ilekroć trafiam na jej sztukę, dopadają mnie wątpliwości. Czy to przyblokowanie kredytu zaufania może mieć coś wspólnego z faktem, że jest bogatą z domu córką sławnego ojca i bawi się Berlinie, kiedy inni muszą pisać wnioski albo ciućać franki na ratę? Jak by nie było, w Trafo musiałem (niechętnie?) przyznać, że Pola Dwurnik daje radę. Artystka pokazuje klip do hiphopowego kawałka *Ama Painter*, we własnym wykonaniu. Teledysk nakręcony jest w Australii: są w nim fajne plenery (tropik, ocean), fajne chłopaki i fajne auta w tle. A Pola zmienia ciuchy co ujęcie i rapuje o tym, że malarstwo jest super w ogóle, a jej w szczególności, że uwielbia je robić – i ma wylane na hejterów, którzy próbują ją zdołować. „These critcs are so low/ They’re jelous, mean an’slow”, lepi rymy artystka i chociaż żadna z niej Mister D., to zbiera punkty za występ z podniesioną przyłbicą. Tak dosłownie nikt z uczestników w koncept projektu *P & P* się nie wpisał, przy czym akurat w tym przypadku dosłowność biorę za atut, a nie *handicap*. W całym tym przedsięwzięciu chodziło przecież między innymi o szukanie odpowiedzi na pytanie: czy współczesna artystka / współczesny artysta potrafi powiedzieć otwartym tekstem, jak w hip-hopie, że uważa się za zajebistą postać robiącą najlepsze rzeczy.

Pola Dwurnik rymuje blisko początku wystawy. W ogóle *Pogrózek i przechwałki* nieźle się zaczynają; zdają się spełniać kuratorskie obietnice zadziornej wystawy nasyconej ostentacją i pewnością siebie. Główna sala Trafo to taka mała hala turbin; przestrzeń postelektryczna, pozwalająca na trochę rozmachu. Na *P & P* zmieściła się w niej między innymi rajdowa bryka Jacka Kołodziejskiego, marzącego o fajnych, szybkich autach i fajnych, szybkich dziewczynach, widywanych w otoczeniu rajdowców. Jest także bryka do offroadów – tym razem na wielkoformatowej fotografii Macieja Stepińskiego. Jest elektryczny pastuch (Mateusza Choróbskiego), który podobno lekko kopie publiczność prądem, choć ja nie poczułem – może akurat w Trafo był

spadek napięcia? Wchodzących na *P & P* wita wypisany na podłodze tekst Karola Komorowskiego: „Słuchaj, masz biznes plan? Chcesz być racjonalny – no to wiesz co – wypierdalaj ze sztuki – to jest święta rzecz”. W tle co jakiś czas powstają dwa wielkie, czarne dmuchane chwieje z pracy Konrada Smoleńskiego *Dizzy Spells*. Postaci przez chwilę miotają się naprzeciw siebie, rzeczywiście przypominając raperów podczas beefu (albo dwa koguty demonstrujące, który ma większego egosa). Potem agregat napędzający dmuchawę robi sobie przerwę, chwieje flaczeją i opadają na podłogę. Wygląda to spoko.

Jeszcze bardziej spoko jest *Ochłap* Marcina Dudka – rzeźba w kształcie bokserskiego worka treningowego. Praca zrobiona jest z masy papierowej, papier pochodzi zaś z setek zmielonych numerów pisma „Wielcy Malarze”. Jak zręcznie ujmują to kuratorzy, w *Ochłapie* splatają się w jeden obiekt dwa etapy biografii Dudka, a właściwie dwa jego różne wcielenia. Pierwsze to chuligan, kibol Cracovii – Dudek był nim za młodu, ćwiczyl wtedy na workach ciosy przed ustawkami. Drugie wcielenie – obecne – to wykształcony w Salzburgu i Londynie, żyjący i pracujący w Krakowie i Brukseli artysta, który w tej i wielu innych realizacjach przepracowuje swoją chuligańską przeszłość i zebrane w kibolskich czasach doświadczenia przemocy, twardzielstwa i charakterności.

Negocjacje między sztuką a chuliganerką to jedno z narracyjnych odgałęzień, wyrastających z hiphopowego pnia *P & P*. Do tego wątku, oprócz Dudka, nawiązuje Dominika Olszowy (w postinternetowo-komediowy sposób), a według kuratorskiej notki także Ewa Axelrad w *Anomalii*, choć tu już jest mocno postkonceptualnie i bardzo daleko od dotknięcia czegoś naprawdę niebezpiecznego, czyli tego, co czyni prace Dudka tak ciekawymi i niepokojącymi. Jest jeszcze Karol Radziszewski z Fag Fightersami. Kiedy bawiłem w Trafo, z jakiegoś powodu zgaśł telewizor, na którym wyświetlana miała być dokumentacja chuligańsko-seksualnych wybryków tytułowej gejowskiej bojówki. Ale w sumie nie szkodzi: na przestrzeni ostatniej dekady sam pokazywałem tę pracę trzy razy na trzech różnych wystawach, a przecież nie byłem jedyny; oczyma duszy jestem w stanie zobaczyć Fag Fightersów nawet na wyłączonym ekranie.

Trafo zwiedza się przez wspinaczkę na kolejne poziomy galerii otaczających główną, otwartą na całą wysokość budynku

W perspektywie przechwałek i pogrózek artyści nie wydają się skorzy ani do jednego, ani do drugiego – jawią się jako ludzie skromni, skupieni na swojej pracy, a nie na pokpiwaniu z kolegów.

przestrzeń wystawową. Z najwyższego poziomu można sobie popatrzeć na parter, gdzie rozgrywa się efektowny wizualnie początek wystawy. Z tej perspektywy *Wypierdalaj ze sztuki* Komorowskiego wygląda najlepiej. Zanim jednak dojdzie się tak wysoko, zawiązujący się na początku konflikt zdąży się zaplątać w bezkształtny supeł. O jaki konflikt tu właściwie chodzi? „Rozumiemy go na wiele różnych sposobów”, piszą kuratorzy. „No to kuniec”, pomyślałem, kiedy przeczytałem te złowroźne słowa.

No i rzeczywiście: na wystawie „wielu różnych sposobów” znajduje się miejsce na narrację o konflikcie pokoleń. I miejsce na prace tematyzujące agresję rozumianą jako abstrakcyjne pojęcie oraz kategoria estetyczna. Na ironiczne/poetyckie analogie między sztuką i sportem. Jest także przestrzeń na (OMG!) krytykę instytucjonalną, a nawet na wyświetlenie mockumentu Karoliny Breguły *Fire-followers*.

W rozegranym na dwa „gadające” ze sobą laptopy wideoperformansie science fiction *Obietnica sukcesu* Olga Kowalska rozmawia z samą sobą z przyszłości. Kowalska A.D. 2017, młoda, idealistyczna artystka, wysłuchuje rad Kowalskiej A.D. 2037, artystki globalnej i doszczętnie skorumpowanej przez rynek sztuki oraz własny sukces. W kontekście wystawy to byłoby nawet ciekawe, gdyby autorka sympatyzowała ze swoim przyszłym Ja, ociekającym hajsem i cynizmem. Olga Kowalska stoi jednak oczywiście (?) po stronie idealistycznej teraźniejszości. Czy wspominałem, że sztuka to nie hip-hop?

Jest taki moment na wystawie, w którym kuratorzy zestawiają prace Cezarego Poniatowskiego i Mikołaja Moskala. Poniatowski i Moskal mylą mi się? No, mnie się nie mylą, ale na pierwszy rzut niezbyt sfokusowanego oka rzeczywiście można było wziąć jednego za drugiego i *vice versa* – zwłaszcza kiedyś. To artyści w podobnym wieku i zainteresowani podobnymi sprawami: obaj działają na granicy abstrakcji – a także na krawędzi zombie-formalizmu. Jeden i drugi lubią monochromatyczne gamy, obaj chętnie posługują się płaskimi plamami czerni. Pokazanie ich obok siebie jest zabawne; kryje się w tym zestawieniu zadziorna sugestia, że może na scenie sztuki nie ma miejsca dla dwóch takich artystów, jak Moskal i Poniatowski. Czas zdecydować, który lepiej kładzie te czarne plamy. Oczywiście dwóch artystów mogłoby się nie pomieścić tylko w tak ograniczonej przestrzeni, jaką jest Polska, jedna generacja i to samo środowisko. W szerszej

perspektywie ich podobieństwo traci na ostrości; na świecie łatwo znaleźć niejedną artystkę i niejednego artystę, których można by skojarzyć z Moskałem, Poniatowskim lub oboma jednocześnie. W każdym razie przy Moskału i Poniatowskim najbliżej jesteśmy beefów i dissów, które były obiecane, a dotąd się nie pojawiały. Niestety, to jest ten sam moment, w którym kuratorzy zaczynają najbardziej problematyczny wątek wystawy. Ktoś skłonny do psucia języka krytyki nazwałby go bezsensownym; ja uprzejmie powiem: nieprzekonujący. Chodzi o rzekomy konflikt języka postkonceptualnego i poszukiwań plastycznych. «„Plastyka» w języku współczesnej krytyki artystycznej jest terminem raczej pogardzanym i używanym niechętnie”, piszą kuratorzy i twierdzą, że utrzymuje się jakieś napięcie między mediami/poetykami (plastycznymi i aplastycznymi). Podobno jedne (chyba te postkonceptualne) są bardziej *cool*, inne mniej – a wybór między nimi ma wpływ na hierarchie w świecie sztuki. Szukając sensu tego konceptu, nie zdołałem się przebić przez jego anachronizm, a także mglistość, wynikającą najprawdopodobniej z totalnego odebrwania od rzeczywistości. Może gdyby na wystawę zaprosił tradycjonalistów z ZPAP albo artystów z łowickiej stajni Galerii Browarna, rzeczywiście mogłoby do czegoś dojść – jeżeli nie do naprężania mięśni różnych wizji sztuki, to przynajmniej do beefu dwóch antagonistycznych środowisk. B & S ilustrują jednak swój wywód Poniatowskim i Moskałem, a także metaloplastyką Daniela Rycharskiego, pracami Tomka Barana i pirografiami Stacha Szumskiego, które słusznie cieszą się wyjątkowym instytucjonalnym powodzeniem. Czy ktoś gdziekolwiek pogardzał ich plastycznością?

Zgodnie z obietnicami kuratorów wystawa miała wydobyć antagonizmy życia artystycznego w Polsce – włącznie, a może przede wszystkim, z przemilczaną kwestią konkurencji między artystami i spychaniem się przez nich nawzajem ze zbyt wąskiej sceny. Takich rzeczy nie udało się w Trafo pokazać. Nie ma jednak tego złego, co nie przynosiłoby jakiejś wartwej uwagi wiedzy. Odwołując się do kultury hip-hopowej, kuratorzy dużo mówią (w eksplikacjach) o kwestiach hierarchii. Tymczasem wystawa (nieintencjonalnie) opowiada raczej właśnie o świecie bez czytelnych hierarchii. Można pokazywać prace dobre albo całkiem przeciętne. Takie, które są na temat i zupełnie od niego odklejone. Plastyczne i postkonceptualne,

narracyjne i zombie-formalistyczne; cokolwiek chcecie. Czy metaloplastyka Rycharskiego jest lepsza niż film Breguły? Jedno i drugie ma luźny związek zarówno z przechwałkami, jak i z pogrózkami. Nie ma tak, że jest lepiej czy gorzej; rozumiemy wszystko niehierarchicznie, „na wiele różnych sposobów”.

Na to, żeby dissować kolegów i koleżanki, artyści są zbyt dobrze wychowani. Na to, żeby publicznie puszyć się i przechwalać, mają zbyt wyrobiony smak (czy należy nad tym ubolewać?). W perspektywie przechwałek i pogrózek artyści nie wydają się skorzy ani do jednego, ani do drugiego – jawią się jako ludzie skromni, skupieni na swojej pracy, a nie na pokpiwaniu z kolegów. Zamiast artystów puszą się chwijeje Konrada Smoleńskiego, puste, nadmuchiwane balony – to świetna praca na wystawę o przechwalaniu się i rzucaaniu pogrózek. Nawet Maciej Stepiński i Jacek Kołodziejski, którzy nie wstydzą się męskich fantazji o szybkich/mocnych samochodach, testosteronowej rywalizacji, miejscach na podium i (w przypadku Kołodziejskiego) zdobywaniu pięknych kobiet, rozgrywają te emocje poza światem sztuki, na rajdach – a jeżeli mówią o nich w świecie sztuki, to z zupełnie niehip-hopowym dystansem. W ramach krytyki instytucjonalnej można podissować instytucje, ale to część środowiskowego *savoir-vivre’u*. Instytucje się nie obrażają – one to nawet lubią. Artyści tymczasem są jedną wielką rodziną, scementowaną uczestnictwem w tym samym instytucjonalno-krytycznym paradygmacie i w tym samym środowisku, w którym wszyscy się znają i twierdzą, że lubią się nawzajem. Tę rodzinę cementuje także wspólny (?) interes; jest nim oczywiście sztuka.

Kto ma rodzinę, ten wie, że rodzina to nie bajka: można pod stołem dostać kopniaka w kostkę, albo szukając noża, znaleźć go we własnych plecach, w które został wbity bratnią ręką. W rodzinach konfliktów nie rozwiązuje się jednak w zrewitalizowanych trafostacjach, tylko zamiata się je pod dywan. Tam, pod dywanem, kryje się nieobecny przedmiot wystawy *Przechwałki i pogróżki*. Tylko gdzie się podział ten dywan?

Stach Szablowski



The Kyiv International – Kyiv Biennial 2017

Kijów, Ukraina

20 października – 26 listopada 2017

organizator: Visual Culture Research Center

Od Aten, przez Gwangju, po São Paulo – miasta organizujące biennale sztuki trudno zliczyć, a jeszcze trudniej odwiedzić. Nic nie zapowiada, by trend ten miał się odwrócić (niedługo do tego zaszczytnego grona dołączyć ma także Warszawa). Niezbędne jest jednak pytanie, po co właściwie nam te wszystkie biennale i czy z tego wyświechtanego formatu może wynikać coś ciekawego? Tegoroczne biennale w Kijowie to trzecia edycja tej imprezy oraz druga organizowana przez Centrum Badań nad Kulturą Wizualną (Visual Culture Research Center – VCRC). Zbierające pod hasłem nawiązującym do ruchu komunistycznego, i tym samym rocznicy rewolucji 1917 roku, The Kyiv International prezentuje bogaty program wydarzeń łączących debatę o sytuacji w Kijowie i Ukrainie z szerszym, globalnym kontekstem. Choć kijowskie biennale to inicjatywa niezależna – miasto ani państwo nie dokłada

nawet kopiejkę – to robi więcej dla lokalnej kultury niż niejedna publiczna instytucja.

Główną lokalizacją jest pomnikowy budynek sowieckiego modernizmu, Instytut Informacji Naukowej, Technicznej i Ekonomicznej: przeszklony pawilon, na którym wylądował latający spodek. Parter budynku gości wystawę *Festivities Are Cancelled* kuratorowaną przez grupę kuratorską Hudrada. Na ekspozycji mieszają się wątki rewolucji, dekomunizacji i pamięci, także w kontekście cenzury. Film *Once in the 20th Century* Deinantasa Narkevičiusa ukazuje entuzjazm tłumu wywołany stawianiem, a następnie burzeniem pomnika Stalina. Wielkoformatowe fotografie Jewgienii Biełorusiec przypominają o zapomnianym, spacyfikowanym w latach 90. strajku górników w Ługańsku, dziś opo- nowanym przez separatystów.

Budynek UFO jest nie tylko scenografią dla świetnych prac, jak dokumentacja

Hudrada, *Festivities Are Cancelled!*, widok wystawy w Ukrainian Institute of Scientific, Technical and Economic Information („UFO”) w Kijowie, fot. Daryna Nikolenko i Oleksandr Kowalenko, dzięki uprzejmości The Kyiv International – Kyiv Biennial 2017



przeważnie zamknięta na skutek konfliktu na linii kuratorzy–władze muzeum. Z obawy przed atakami prawicowych bojówek władze muzeum ocenzurowały prace Dawida Cziczkana, na co kuratorzy zareagowali zamknięciem ekspozycji. Chociaż cenzurę trudno usprawiedliwiać, obawy były uzasadnione. W zeszłym roku Cziczkan w siedzibie VCRC przygotował wystawę o niespełnionej szansie Majdanu, który okazał się nie socjalistyczną rewolucją, lecz apogeum konserwatywnych, skrajnie prawicowych nastrojów. Celna diagnoza nie spodobała się siedmiu zamaskowanym mężczyznom, którzy zaatakowali galerię, pobili ochroniarza i zniszczyli wystawę.

The Kyiv International wykorzystuje także inną ikonę powojennej architektury: spektakularną halę targową z początku lat 80. – Żytni Rynek. W budynku, nadal z powodzeniem pełniącym swoją pierwot-

Kolejna część biennale to wystawa *Dance, Dance, Dance* kuratorowana przez Serhija Klymkę, opowiadająca o fenomenie kijowskiego rave’u. Ciesząca się ogromną popularnością wśród miejskiej hipsterki ekspozycja jest modna, estetyczna i przyjemna, ale w przeciwieństwie do zorganizowanych przez warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej *140 uderzeń na minutę* zadaje również ważne pytania. Wystawa odbywa się w nieco pretensjonalnej, wylizanej *white-cube’owej* przestrzeni galerii Bursa. W tym miejscu *Dance, Dance, Dance* nabiera jeszcze mocniejszego wydźwięku, opowiadając, jak trendy z ulicy i subkultura młodzieży spod znaku *poor-but-cool* zostaje zinstytucjonalizowana, wpasowana w ramy kapitalizmu. Bursa funkcjonuje w kompleksie złożonym z kawiarni i nietaniego hotelu pod tą samą nazwą (właściwie nie hotelu, tylko *concept accomodation*) i utrzymuje się

The Kyiv International to także rozbudowany program towarzyszący. Imprezy odbywają się głównie w spektakularnych przestrzeniach sali widowiskowej w budynku UFO, gdzie na widzów spogląda z łuszczącego się muralu cała plejada sowieckich naukowców i odkrywców. W tym zatrzymanym w czasie miejscu o upływie lat przypomina tylko powiewająca na muralu flaga, przemalowana w którymś momencie w barwy ukraińskie. Organizowane wydarzenia były wypadkową zainteresowań zespołu VCRC, wśród gości znaleźli się między innymi: Artur Żmijewski prezentujący *Glimpse* z documenta 14, Noah Fischer z Occupy Museum czy antyczna pionierka sztuki feministycznej Orlan – powód zaproszenia jej pozostaje dla mnie jednak tajemnicą.

Najmocniejszym punktem organizowanego przez VCRC biennale jest zwrócenie uwagi na miasto przy jednoczesnym poruszaniu kwestii leżących daleko za jego granicami. Biennale, chociaż rozmiarami dość skromne, przynajmniej częściowo odpowiada na pytanie o zasadność organizowania tego typu imprezy. Międzynarodowy program nie wykluczał tu angażującej refleksji nad własnym dziedzictwem. The Kyiv International to, po pierwsze, sprowadzenie najciekawszych trendów ze świata (między innymi z zeszłorocznego documenta) i zaprezentowanie ich lokalnej publice. Po drugie, działanie osadzone w lokalnym kontekście i odpowiadające na rzeczywiste problemy – w tym przypadku zagrożenie związane z wyburzeniem modernistycznych pereł architektury. Oddolny charakter biennale narzuca porównanie z odbywającym się kilka miesięcy wcześniej OFF-Biennale w Budapeszcie. Porównanie, w którym węgierska impreza wypaść musi blado. OFF ze swojej niezależności robi główny atut i motor działania, poza którym nie ma tak naprawdę zbyt dużo do zaoferowania. Zupełnie inaczej jest w Kijowie. The Kyiv International nieustannie odnosi się do działań państwa, ale przyzwyczajeni do braku zainteresowania z jego strony organizatorzy nie poświęcają zbyt wiele uwagi metodom finansowania. Wykorzystują swoją niezależną pozycję do zabierania krytycznego głosu, wypełniając lukę między instytucjami państwowymi i prowadzonymi za pieniądze oligarchów galeriami.

Jakub Gawkowski



Opór formy. Nie-wystawa. Wypowiedzi wizualne w ramach Forum Przyszłości Kultury

Teatr Powszechny, Warszawa
18–19 listopada 2017
kurator: Sebastian Cichocki

Opór formy nie był wystawą. Informował o tym już podtytuł. Była to propozycja wpisania rozmaitych „wypowiedzi wizualnych” w Forum Przyszłości Kultury, które odbyło się w dniach 18–19 listopada 2017 roku w warszawskim Teatrze Powszechnym.

Sebastian Cichocki zaprosił zarówno poszczególnych artystów, jak i uczestników szerszych inicjatyw. Ich działania, prace, akcje (lub ich dokumentacje) znalazły się

w gmachu teatru, na korytarzach i głównej scenie. Przed wejściem do budynku umieszczono zaś instalację Joanny Rajkowskiej *Ja do waszego nieba nie wejść* (2017). Wszystkie te „wypowiedzi wizualne” – używając określenia kuratora *Oporu formy* – przenikały się z trwającymi przez dwa dni dyskusjami, stanowiąc integralną część Forum. Jedne były zapisem niedawnych wydarzeń, inne formą uczestnictwa czy próbą wpływania na rzeczywistość. Wszystkie łączyło odniesie do sytuacji w Polsce w ostatnich latach.

Instalacja Joanny Rajkowskiej to odpowiedź na tak zwane *lex Szysko*. Z korzeni wyciętych drzew powstał monumentalny

mur-barykada. „Jest to próba wskazania zarówno na skalę ekologicznej klęski, jak i na bezsilność reakcji na to, co się stało i dalej się dzieje – podkreśla artystka. – Te korzenie już nie ożyją. Być może jednak wśród ich splotów rozpoczną cykl życiowy zupełnie nowe organizmy”. W samym gmachu można było zobaczyć między innymi książkę fotograficzną Rafała Milacha. *Prawie każda róża na barierkach przy Sejmie* (2017) powstała po protestach przeciwko reformie sądownictwa w lipcu ubiegłego roku. Poszczególne zdjęcia przedstawiają białe róże wetknięte w barierki przed Sejmem RP – jeden ze znaków ówczesnych protestów. Znalazła się też dokumentacja

Mateusz Kowalczyk, *Istota człowiekowata*, 2017, fot. Arek Drygas, dzięki uprzejmości Teatru Powszechnego w Warszawie



Opór formy, a jeszcze bardziej rozmaite protesty w ostatnich latach, nieustannie odnoszą się do przeszłości. Chwilami można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z nieustanną repetycją – formy, doświadczenia, treści.

działań nieformalnej grupy Matki Polki na wyrębie będącej reakcją na masową wycinę drzew. Zainauguowała ją akcja Cecylii Malik. Zamieściła ona w sieci zdjęcia, na których karmiła piersią syna Ignacego na tle ściętych drzew. Do artystki dołączyły inne matki, a ich fotografie, powielane w mediach tradycyjnych i społecznościowych, celnie, a jednocześnie emocjonalnie komentowały skalę dokonywanych zniszczeń.

„Zamiast katalogowania form oporu (rozrzuconych od Puszczy Białowieskiej po senat) koncentrujemy się na samym oporze formy”, można było przeczytać w tekście towarzyszącym nie-wystawie. Dalej zaś: „Wykorzystując ramę teatru – pola zacieklej, obłożonej «kłatwą», walki o symbole i znaczenia – poszukujemy siły w rozpoznanych, okrzepłych formach wypowiedzi artystycznej i pozaartystycznej”. Biuro Usług Postartystycznych, prowadzone przez osoby związane między innymi

z grupą ASP mówi NIE, Konsorcjum Praktyk Postartystycznych i pismem „Wakat”, zorganizowało warsztaty pokazujące różne sposoby użycia słów i obrazów podczas akcji o charakterze społecznym czy politycznym. Honorata Martin sięgnęła tym razem po klasyczne już medium. Na oknach teatru znalazły się wizerunki twarzy. Można je było oglądać zarówno z teatralnych korytarzy, jak i z ulicy. Jakby łączyły wnętrze i zewnętrzne gmachu. Intymne, delikatne rysunki stawały się publiczne, a szyby kratkami ze szkicownika artystki. Natomiast Jakub de Barbaro zaprojektował naklejkę. Przedstawia Baranka Bożego – symbol Jezusa. Uderza z niego piorun – znak często umieszczany jako ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem. Ta prosta drobna praca – którą każdy z uczestników Forum mógł zabrać ze sobą, wychodząc z Teatru Powszechnego – przestrzegała przed wykorzystywaniem chrześcijaństwa do szerzenia nienawiści (przede wszystkim antyimigranckich poglądów).

Jonas Staal przygotował instalację, którą ustawiono na głównej scenie Teatru – na jej tle odbywała się większość dyskusji Forum. W *Unionizing the Polish Flag* (2017) artysta pokazał proces przekształcenia polskiej flagi. W ostatniej sekwencji następuje połączenie polskich barw narodowych z symbolem Unii Europejskiej. Instalacja miała pokazywać możliwość pogodzenia różnych tradycji, oczekiwań, interesów w imię budowy lepszej, bardziej solidarnej Europy. To ważne przypomnienie – zwłaszcza w dzisiejszej Polsce. Jednak w pracę Jonasa Staala wpisany był – nie wiem, czy zamierzony – paradoks. Graficznie artysta nawiązał do słynnego plakatu El Lissitzkiego z 1919 roku *Czerwonym klinem Białych bij*, jednego z najwybitniejszych dzieł rosyjskiego konstruktywizmu, a jednocześnie propagandowej, wojennej pracy! Z pokojową koegzystencją projekt El Lissitzkiego nie miał nic wspólnego.

Na *Oporze formy* miała też miejsce kolejna odsłona akcji Jany Shostak *nowak/nowaczka/nowacy* (w ostatnim czasie była obecna w wielu galeriach). Artystka postanowiła wprowadzić regulamin dla uczestników Forum: „Podczas publicznych prezentacji i dyskusji panelowych (a także w kularach) nie używamy słów: «uchodźca»/«uchodźczyni», ale mówimy: «nowak»/«nowaczka». Ważny jest pomysł dyskusji nad znaczeniem i konotacjami znaczących słów, także takich jak „uchodźca”. Jednak zestawienie ich z takimi określeniami, jak „Murzyn”, „Cygan” jest nieporozumieniem. W przeciwnieństwie do nich „uchodźca”, podobnie jak „emigrant”, ma bardziej neutralne znaczenie. Więcej, słowa te są przecież głęboko wpisane w polskie doświadczenie, a nawet w sam trzon naszej kultury. Zresztą nikt specjalnie podczas Forum nie przejął się propozycją Jany Shostak. Jedną z sesji, prowadzoną przez Agnieszkę Kosowicz, zatytułowano nawet *Na pograniczach: ludzie kultury i uchodźcy*, a brały w niej udział osoby,

które bardzo dużo zrobiły dla uciekających ze swych krajów. I dobrze się stało, bo zgoda na pomysł artystki w istocie oznaczałaby kapitulację przed prawicowymi radykałami i przyzwolenie na dalsze zawłaszczanie przez nich języka i symboli.

Podczas Forum wiele rozmawiano o symbolach – obrazach i słowach – definiujących czy redefiniujących rzeczywistość. Czarne parasolki, portret Jolanty Brzeskiej, białe róże, świece, łańcuch światła – przez 15 tys. osób w Poznaniu tworzących napis „weto” – czy plakat autorstwa Łuki Rayskiego z napisem „KonsTYtucJA” dobrze zaistniały w przestrzeni publicznej. Jednak sam *Opór formy* poruszał jeszcze jedną istotną kwestię: dychotomii „między (publicystyczną) dokumentalną, zaangażowaną praktyką a bardziej abstrakcyjnymi wypowiedziami («sztuką na czas pokoju»)”. To fałszywe napięcie – przekonuje kurator tej nie-wystawy. Artystki i artyści po prostu robią użytek ze sztuki. Tylko czy sami twórcy, ale i nie-twórcy w ten sposób postrzegają wykorzystywanie narzędzi sztuki do akcji społecznych? Na pewno nie wszyscy i warto dostrzec także te inne punkty widzenia.

Z *Opořem formy* wiąże się również inne – często dziś przywoływane pojęcie „praktyk postartystycznych”. W dyskusji *Polityka protestu i performatyka oporu*, zorganizowanej 3 sierpnia ubiegłego roku przez warszawski oddział partii Razem (jej zapis opublikował „Wakat”), Sebastian Cichocki tłumaczył: „Poprzez postsztukę nie rozumiemy jakiegoś nowego «stylu» w sztuce czy aktywizmie. Ani tym bardziej nie sugerujemy końca sztuki współczesnej, bo ta ma się całkiem nieźle. Wprowadzając to pojęcie, ekshumujemy [...] zapomniany termin zaproponowany na początku lat 70. przez Jerzego Ludwińskiego. [...] Pisał on, i to mogłoby być mottem wielu postartystycznych praktyk, że prawdopodobnie przegapiliśmy moment, w którym sztuka stała się czymś, czego już nie możemy nazwać”.

Cichocki dodaje, że dawne narzędzia – jak muzeum czy wystawa – nie pozwalają uchwycić tego, czym sztuka się stała. Można, a nawet należy z tym dyskutować. Jednak jest jeszcze inny aspekt. *Opór formy*, a jeszcze bardziej rozmaite protesty w ostatnich latach, nieustannie odnoszą się do przeszłości. Chwilami można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z nieustanną repetycją – formy, doświadczenia, treści.

„Poszedłem tam kibicować procedurze rejestracji NSZZ «Solidarność», mówił Wojciech Krukowski o głośniejszej akcji

Akademii Ruchu przed budynkiem sądów na Lesznie w Warszawie („Didaskalia” 2012, nr 109–110). „Stałem w tłumie. Podobnie jak cały tłum nie dość żarliwie wpatrywałem się w napis wykuty w fasadzie: «Sprawiedliwość jest ostoją mocy i trwałości Rzeczypospolitej». Zadziałałem błyskawicznie. Zadzwoiłem do Dziekanki. Poleciłem szybko napisać trzydziestometrowy transparent z tekstem z fasady. Koledzy natychmiast go przywieźli. Niesłychane było to, jak szybko publiczność zareagowała na jego pojawienie [się]. Wyrywano nam transparent. Każdy chciał go trzymać choćby przez chwilę. To działanie bardzo szybko zostało uspołecznione”.

Konsorcjum Praktyk Postartystycznych 24 lipca 2017 roku – podczas protestów w obronie sądów w Polsce – odtworzyło to działanie z 1980 roku. Wykonano baner z tym samym hasłem i wyniesiono na ulice Warszawy (akcję powtórzono 24 listopada 2017 roku). Filozofka Katarzyna Kasia w przywoływanej już dyskusji *Polityka protestu...* wspominała: „To był niezwykle mocny gest. Ponieważ dał możliwość zbudowania pomostu międzygeneracyjnego. Bardzo młodzi ludzie nieśli długi baner z napisem «Sprawiedliwość jest ostoją mocy i trwałości Rzeczypospolitej». Widzieliście ich?



Narracje 9. Poza sezonem

Gdańsk
17–18 listopada 2017
kuratorka: Anna Czaban

Tegoroczna odsłona gdańskiego festiwalu Narracje jest wyraźnym sygnałem, że czas gruntownie przemyśleć założenia tej imprezy. Podobnie jak w przypadku poprzednich edycji okazała się ona powierzchowna – opowieść o wybranej dzielnicy była bowiem raczej pobieżna. Co więcej, pewne strategie i pomysły stały się wręcz charakterystyczne dla Narracji – wyświetlanie animacji i filmów na budynkach, branie na warsztat pojedynczych epizodów z historii dzielnicy czy zaproszenie do współpracy przy którymś z projektów lokalnej społeczności. Coraz częściej za tymi wyborami, które przecież same w sobie nie muszą być złe, idzie mało ciekawa refleksja, co pokazały ostatnie Narracje, kuratorowane przez Annę Czaban.

Ja się im przyglądałam i widziałam, jak ludzie pamiętający 1980 rok – ten moment, ten niepokój i niepewność – płakali na ten widok”. I dodawała: „Kiedy Adelina Cimochowicz pod ASP namalowała na banerze «3 × Veto» żółtą farbą na czarnym tle, a pod spodem: «Bądźmy realistami, żądajmy niemożliwego», i kiedy później w naszym kolorowym, rozwrzeszczanym pochodzie ten napis dotarł pod Senat – to hasło z ’68 roku wróciło do mnie z pełną mocą”. Rok 1968, 1980 – czyżby wszystko było jedynie powtórzeniem?

Wracając do *Oporu formy* – organizatorzy Forum Przyszłości Kultury ogłosili *Manifest*. Pisali w nim o projekcie na przyszłość – stworzeniu wizji kultury nie tylko na dziś, ale też dla przyszłych pokoleń. „Potrzebujemy nowych opowieści, które przywrócą nam nadzieję oraz sens zaangażowania i działania na rzecz tego, co wspólne”, podkreślali. Z pytaniem o model kultury wiąże się inne: czym ona jest, w jaki sposób funkcjonuje w przestrzeni publicznej, jakie kwestie są podejmowane. I jakie miejsce w nich zajmuje sztuka. Ruchy społeczne jej potrzebują, a sztuka potrzebuje energii ruchów społecznych – przekonywali twórcy Forum. Jednak największą siłą tej inicjatywy było pokazanie aktywności, o których

nie zawsze się pamięta, lub z kulturą, a tym bardziej ze sztuką niekoniecznie kojarzonych. Stąd tematy: „Czy las może należeć do człowieka?”, „Po co ruchom LGBT ludzie kultury”, „Na pograniczach: ludzie kultury i uchodźcy”.

Jednocześnie Forum ujawniło istotną słabość. Edwin Bendyk, jeden z jego współtwórców, w podsumowaniu obrad (*Zatrzymać brunatną falę*, blog Antymatrix II) pisze, że problemem skuteczności ruchów zaangażowanych w konkretne sprawy „jest niezdolność przełożenia stawki walki/zaangażowania z języka partykularnego (na przykład ochrony środowiska) na język uniwersalny [...] i zrozumiały dla wszystkich, a nie tylko dla aktywistów”. Organizatorzy Forum liczyli, że przestrzeń kultury stanie się przestrzenią dla współpracy, dla spotkania i tworzenia takiego wspólnego języka.

Niestety, tego celu nie udało się osiągnąć. „Nie byliśmy gotowi wzajemnie się słuchać”, dodaje Bendyk. Ale też zobaczyć innych. Wyjść poza własne partykularyzmy i środowiskowe ograniczenia.

Piotr Kosiewski

się, że dostrzegają to tylko deweloperzy, którzy zawłaszczają każdy wolny skrawek ziemi pod apartamentowce.

Brzeźno stanowi dość osobliwy zlepek różnych historii, estetyk i grup społecznych, jednak namysł nad tą złożonością nie znalazł wyraźnego odbicia w propozycjach artystów. Większość z nich potraktowała Brzeźno w sposób banalny i infantylny. Wakacyjny klimat dzielnicy przywoływać miały ogródkowe rzeźbki z kolorowych łyżeczek do lodów Izzy Roguckiej, melancholijna wata cukrowa w kolorze szarego nieba rozdawana widzom przez Dianę Rönnberg, ułożone w krąg reflektory imitujące słońce Laury Grudniewskiej czy animowany, kolorowy taniec zwierząt zamieszkujących Bałtyk Natalii Uryniuk. To prawda, że kurort żyje i zarabia, gdy świeci słońce, ale biznes nie kręciłby się, gdyby nie to, że za gastronomicznymi koszmarami, tak chętnie branymi tu na warsztat, stoi zwykłe czyjaś ciężka praca, nie wspominając o tym, że często także zwykły wyzysk. *Słodysz na pawilonach* Jerzego Bohdana Szumczyka można byłoby od biedy

rozpatrywać w tym kontekście, gdyby nie nieszczęsny opis tej pracy wyjaśniający intencje artysty. W działanie włączona została miejscowa młodzież. Ubrani w białe czapeczki kuchcików młodzi ludzie piekli gofry w siedzibie Rady Dzielnicy. *Słodycz na pawilonach* nie opowiada jednak ani o sezonowej pracy, ani o mieszkańcach, ani nawet dlaczego akurat w siedzibie Rady Dzielnicy młodzież „czuje się bezpiecznie”. Ułożone w stos prostokątne wypieki miały stworzyć, przez swoją „ascetyczną” formę, rodzaj krytycznego „monumentu” w otoczeniu pobliskich obdrapanych sklepów. Hm, estetyzowanie gofra stanowiącego kontrę do tandetnej architektury pawilonów – czy to na serio?

Żelaznym punktem każdych Narracji jest oczywiście zgłębianie historii danej dzielnicy. Podczas tegorocznej edycji wiało, jeśli o to chodzi, potworną nudą, a efekty były nijakie. Przy pustym, czekającym na remont dawnym Domu Zdrojowym Ewa Rudnicka postawiła kilka szklanych domków, w których można było posiedzieć w cieple i powybobrażać sobie, jak to w dawnym *kurhausie* bawiły się „wytworne damy i szarmanccy kapitanowie”. Nieopodal, pośrodku deptaka prowadzącego na plażę, Norbert Delman postawił figurę *Rehabilitantki* – wspierającą się na rękach i gumowej piłce postać, wykonaną z różnego rodzaju pianek, gum i innych elastycznych materiałów. Praca Delmana była jedyną, która nawiązała do historii anonimowych pracownic i pracowników dbających o dobre samopoczucie pensjonariuszy uzdrowisk, gości hotelowych i tak dalej. Mniej udanym nawiązaniem do dziejów Brzeźna był pomysł Maurycego Gomulickiego. Artysta zainspirowany historią o wystrzelonej podczas rozbiórki pomnika pruskich artylerzystów złotej kuli (będącej częścią monumentu), postanowił zainstalować w jednej z parkowych altan właśnie złotą kulę. Lewitująca niczym kula dyskotekowa, symbol pożądania, sferyczne zwierciadło i pułapka na przechodniów – jako taka złota kula właściwie może być wszędzie, można nadawać jej dowolne znaczenie i wziąć z nią udział jeszcze w wielu festiwalach.

W programie Narracji pojawiły się performansy. Podczas akcji *Regulacji temperatury* Karoliny Pietrzykowskiej jej uczestnicy, boso i z zakrytymi oczami, byli oprowadzani przez artystkę po zamkniętym pomieszczeniu wyłożonym różnymi materiałami i substancjami – szli po czymś, co przypominało miękkie koc, trawę, skorupki od jajek czy też błoto. Artystka wygłaszała

monolog o intymności między dwojgiem ludzi, o różnych stadiach miłosnej relacji, reprezentowanych kolejno przez mniej lub bardziej miłe dla stóp powierzchnie.

Performans *Chapters* odbywał się w lokalnej bibliotece i był okazją dla wykonującej go artystki Siri Facchini Haff do snucia opowieści o swoim życiu, podzielonej na rozdziały. Po opowiedzeniu tej historii role się odwróciły i każdy z uczestników musiał zapisać sześć tytułów, które miały odpowiadać etapom jego życia. Na koniec odbyła się krótka rozmowa na temat tych zapisków.

Teatr Cantabile 2 odniósł się jedynie do tytułowej narracji jako takiej, natomiast historie performerek, niemające nic wspólnego z Brzeźnem, były historiami konwencjonalnymi, takimi, które każdy z nas miał już kiedyś okazję słyszeć, czytać lub oglądać. Konstatacja o przenikaniu się fikcji i prawdy, które nawzajem dla siebie stanowią pożywkę też, przynajmniej dla mnie, nie była wstrząsającym odkryciem.

Na tle artystycznej mizarii i intelektualnej pustki spod znaku waty utkanej z melancholii i ascetycznego gofra z cukrem pudrem wyróżniały się, moim zdaniem, trzy prace. Jedną z nich był performans *Silne życie* Wojciecha Bąkowskiego. Co pół godziny w mieszkaniu znajdującym się w jednym z bloków zapalały się światła, a po chwili w kuchennym oknie pojawiał się artysta. Dzięki głośnikom ustawionym na balkonie publiczność, a przede wszystkim sąsiedzi, także ci z pobliskich budynków, bardzo dokładnie słyszeli dźwięki dobywające się z mieszkania. Bąkowski włączył elektryczny czajnik i stał nieruchomo w oknie, z groźną miną, niczym osiedlowy Duce, czekając, aż zagotuje się woda. Szum wody efektownie przybierał na sile, sylwetki sąsiadów widoczne w pobliskich oknach zaczynały nerwowo majaczyć za firankami, a zachwycona publiczność czekała z zadartymi głowami na jakiś spektakularny gest. Nic takiego nie miało się jednak wydarzyć, Bąkowski zalewał herbatę i, przeraźliwie dudniąc, odchodził w głąb mieszkania, gasząc na końcu światło. W *Silnym życiu* było wszystko, czego można byłoby oczekiwać od działań odbywających się podczas Narracji – przede wszystkim zrozumienia tego, gdzie się znajdujemy, i skompresowania myśli w prosty, czytelny przekaz. Powtarzalne, codzienne, nudne gesty, manifestowane w hałaśliwy sposób wskazywały na „silny”, a więc blockerski i kibicowski charakter dzielnicy, a zarazem jej bylejać i prozaiczność. Podobnych bloków, mieszkańców i ich życiorysów w Polsce



Maurycy Gomulicki, *Złota Kula*, obiekt, 2017, fot. Bogna Kociumbas

są tysiące, Brzeźno nie jest pod tym względem żadnym wyjątkiem. Nic ciekawego się tu nie wydarzy, a Narracje nie odkryją tego miejsca na nowo.

Dobrze z lokalnym kontekstem poradził sobie Stach Szumski w pracy *United Fighters Against Real Estate Developers Brutal Expansion*. Podpalony przez nieznaną sprawców klub sportowy Corpus Gym, w którym młodzież, także ta „trudna”, ćwiczy sztuki walki, zamieniając nałogi i złe zachowanie na sport i dyscyplinę, klub, który zmagać się musi z różnymi przeciwnościami – z nieprzychylnością władz miasta i z pazernością deweloperów osaczających go ze wszystkich stron – to wręcz „narracyjny” samograj. Ingerencja Szumskiego była bardzo prosta – zniszczony sprzęt sportowy, stopione maty, gumy, osmalone rękawice i ochraniacze artysta potraktował jak obiekty, tworząc we wnętrzu klubu coś na kształt wystawy. Obok zniszczonej witryny z pucharami udośćniony został tekst o historii i aktualnej sytuacji klubu wraz z petycją przeciw jego

likwidacji, którą goście festiwalu mogli podpisywać. Oprócz tego co kilka minut młode sportsmenki z Corpus Gym dawały popis swoich umiejętności podczas krótkiego treningu. Szumski pozwolił po prostu wybrzmieć tej przestrzeni, jej historii i ludziom w ich codziennym otoczeniu, co okazało się strategią bezpretensjonalną i bardzo trafną.

Jak typowy festiwalowy pomysł wyświetlania wideo na budynkach zrealizować w sposób ciekawy i przemyślany? Trzeba mieć dobry film i wyświetlić go na odpowiednim budynku. Niby proste, a jednak nie zawsze. Jeśli chodzi o projekcję, udało się uniknąć na Narracjach przypadkowych wyborów. Film *Interiors* Ursuli Mayer ukazuje modernistyczne wnętrza domu architekta Ernő Goldfingera i jego żony Ursuli w Londynie. Widz poznaje tę przestrzeń, podążając za dwiema kobietami, które przemierzają pokoje i korytarze domu, nieustannie się mijając. Akcja nie toczy się właściwie w żadnym konkretnym czasie, pojawiają się nawiązania do lat 30.

i 60., raz obraz jest czarno-biały, raz kolorowy. Punktem kulminacyjnym filmu jest ten, w którym kobiety z uwagą przyglądają się makiecie rzeźby autorstwa awangardowej artystki Barbary Hepworth *Theme on Electronics (Orpheus)*. Lekka i elegancka przestrzenna forma Hepworth wraz z całym nowoczesnym *entourage’em* obecnym w Interiors pokazuje ponadczasowość języka wypracowanego przez modernizm – sztuka ta po prostu wciąż świetnie się prezentuje. Pokazanie filmu Mayer na ścianie jedynego modernistycznego budynku w Brzeźnie, w dodatku opustoszałego i zniszczonego, sąsiadującego z bardzo złą, ni to nowoczesną, ni to pseudohistoryzującą architekturą pobliskich hoteli, prowokuje gorzką refleksję – choćby nad gustami, o których, jak się okazuje, wciąż trzeba dyskutować, o niechcianym dziedzictwie, o przypadkowości i bylejałości publicznej przestrzeni.

Umieszczenie w Brzeźnie, tytuł *Poza sezonem* oraz nawiązujący do estetyki lat 90. plakat dawały nadzieję na potraktowanie

Na Narracjach zwyczajnie wiało nudą i przydałoby się więcej prac, które zamiast idealizować przeszłość i posypywać cukrem pudrem teraźniejszość, skłaniałby do namysłu nad konkretnymi problemami.

przez kuratorkę, Annę Czaban, festiwalowej poetyki, jeśli nie krytycznie, to choćby z lekkim przymrużeniem oka. Rzeczywiście, gdyby nie opisy prac, w które włożono tak wiele wysiłku, by jak najprecyzyjniej zreferować intencje artystów (czasem aż ociera się to o absurd – szczególnie zabawny był opis akcji *Morsy w Brzeźnie*, który płąsy tytułowych morsów, amatorów zimnych kąpeli w Bałtyku, porównuje z *Panoramicznym happeningiem morskim* Tadeusza Kantora), uwierzyłabym, że to wszystko jest po prostu beką z obciachowego Brzeźna potraktowanego jak „duchologiczny” skansen z okresu transformacji. Trochę szkoda, bo na Narracjach zwyczajnie wiało nudą i przydałoby się więcej prac, które zamiast idealizować przeszłość i posypywać cukrem pudrem teraźniejszość, skłaniałby do namysłu nad konkretnymi problemami. Duży zgrzyt wywoływał dobór artystów – wielu z nich ewidentnie nie „czuło” Brzeźna i proponowało rzeczy miałkie, jak Gomulicki, czy mało czytelne, jak Katarzyna Krakowiak, której działanie polegało na ingerowaniu w krajobraz plaży przez dwóch motocyklistów jeżdżących w kółko po piasku i ryjących w nim bruzdy. Być może należałoby przemyśleć formułę festiwalu i bardziej uściślić jego ideę. Czy dana dzielnica ma być tematem samym w sobie, czy ma być rodzajem soczewki, skupiającej większe problemy? Czy chcemy opowiadać o mieszkańcach, o historii, o sztuce, o władzy? Myślę, że organizatorzy powinni na nowo odpowiedzieć sobie na zupełnie elementarne pytania.

Wiktoria Biezuńska



Od „Sztucznej rzeczywistości” do selfie Autoportret w polskiej sztuce współczesnej

6 października – 26 listopada 2017

BWA Wrocław

kuratorzy: Anna Mituś, Paweł Jarodzki

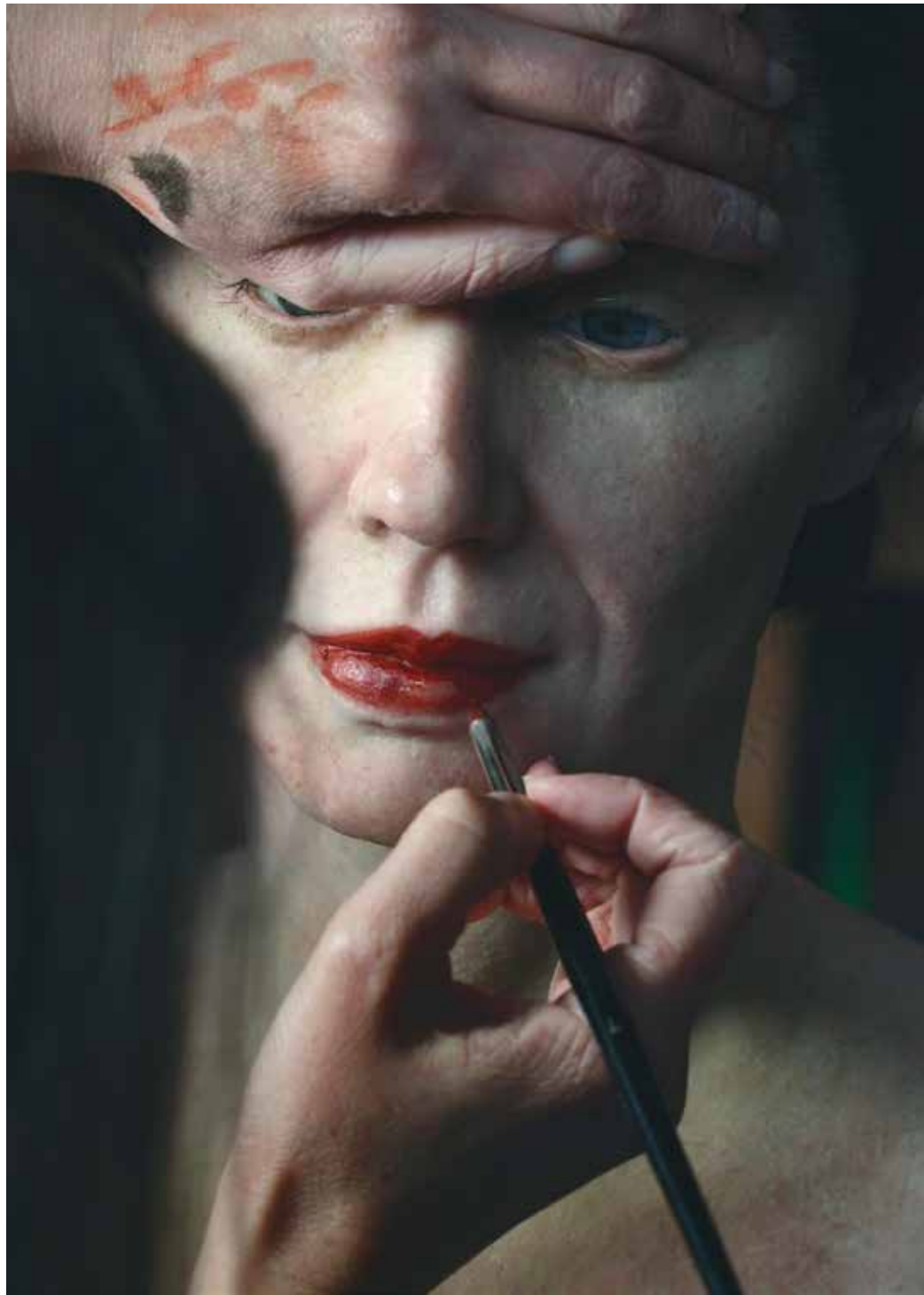
To prawda, że każdy lubi te piosenki, które już słyszał. Nie oznacza to jednak, że każda piosenka, którą dobrze znamy, musi nam przypaść do gustu. Zwłaszcza wtedy, kiedy sączy się ona bez końca w sklepach, knajpach, taksówkach i innych miejscach publicznych, gdzie wyłącznik lub pistolet pozostają poza zasięgiem mimowolnych i ogłuszonych słuchaczy. Z czasem każda muzyka zmienia się w muzak, ale nic to – kto ma uszy do słuchania, niech słucha. Podobnie rzecz ma się z dziełami sztuki i formami ich publicznych prezentacji; lubimy te, które już widzieliśmy, chociaż nie wszystkie, które widzieliśmy, lubimy. Zależność ta, chociaż prosta, nie została jak dotąd, jak się wydaje, ani zauważona, ani przemysłana przez instytucje wystawiennicze świata sztuki współczesnej, które z uporem maniaka odtwarzają zgrane i opatrzone kawałki bez końca, jakby świat stanął

niechaj pierwsi rzuca kamieniem. Wzmoczone od jakiegoś czasu wśród kuratorów i kuratorek zainteresowanie selfie oraz autoportretem, w myśl założenia traktowanego jak prawda objawiona lub jakiś aksjomat, że selfie to ostatni jak dotąd etap ewolucji nadobnego i tradycyjnego gatunku, jakim jest autoportret, nie kończy się wcale, a może – litości! – dopiero się zaczyna. I w ten trend, by nie powiedzieć epidemii, wrocławska wystawa dobrze się wpisuje. Kilka faktów: raptem cztery lata temu odbyła się w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie duża i nieudana wystawa autoportretów polskich artystów i artystek *Miłość własna. Czyli artyści kochają siebie* (2014), ledwo skończyła się wystawa we Wrocławiu, a już na marzec tego roku Zachęta zapowiada ekspozycję *Dziłość serca. Portret i autoportret w Polsce po 1989 roku*. Co rok prorok. Trend ten nie jest, oczywiście, charakterystyczny wyłącznie dla Polski. Wręcz przeciwnie. Jak wszystkie niemal u nas trendy jest on odbiciem, nieznacznie jedynie spóźnionym – promień światła potrzebuje wszak czasu, by dotrzeć na obrze-

świat (2015, wyd. pol. 2016), ruszyła jak lawina. W tym samym roku oficyna Rizzoli wydała książkę z selfie Kim Kardashian *Sel-fish* (2015), a świat podzielił się w sprawie opinii (a ładnie to tak? a można tak? a gdzie etyka, gdzie Inny? i tym podobne banały) na temat wystawy *New Portraits* Richarda Prince’a, na której to, otwartej rok wcześniej w nowojorskiej Gagosian Gallery, artysta pokazał 38 zawłaszczonych z Instagrama portretów, w tym także selfie, ale także i nelfie, i lelfie. Potem przyszedł czas na blockbustery, opasłe katalogi i książki im towarzyszące. Dość wspomnieć ubiegłoroczną wystawę w londyńskiej Whitechapel Gallery pod tytułem *Self-Portrait as the Billy Goat* – z mocnym polskim akcentem, której tytuł zapożyczono od pokazywanego tam *Autoportretu jako Koziółka Matołka* (2011) Pawła Althamera – czy objazdową (Karlsruhe, Lyon, Edynburg) ekspozycję *Facing the World. Self-Portraits from Rembrandt to Ai Weiwei* (2015–2016).

Jak się zdaje, w formule właśnie tej ostatniej odnajdujemy przepis na wystawę w BWA Wrocław, z tym, że za Rembrandta robi tutaj Natalia LL, której tytuł pracy z 1975 roku znalazł się w tytule ekspozycji jako *terminus post quem*, za Ai Weiweia zaś – obecnego na objazdówce przez jego selfie – Krzysztof M. Bednarski, prezentowany we Wrocławiu za pomocą jego grupowych selfie (usie), na których K.M.B. fotografuje się w wernisażowych głównie okolicznościach, a to z Maszą Potocką, a to z Waldemarem Baraniewskim, a które dotychczas można było oglądać na jego profilu na Facebooku. I tam też zdjęcia te powinny były pozostać, nie od dziś bowiem wiadomo, że nie wszystko, co robi artysta w studio lub poza nim, jest sztuką. No ale cóż, jaki kraj, taki Ai Weiwei.

Decyzja, by pokazać grupowe selfie Bednarskiego, wynika z dwóch chyba powodów. Po pierwsze – i to jest nieco zaskakujące, i nieco smutne – te „prace” to jedyne artefakty obecne na wystawie – ta, przypomnijmy, słowo „selfie” ma przecież w tytule – które jakkolwiek zbliżone są do konwencjonalnego, to jest zrobionego z ręki, upublicznionego pierwotnie na portalu społecznościowym, selfie. Nie wiem wprawdzie, czym spowodowane jest pokazanie na wystawie zdjęć tylko Bednarskiego. Czy ma to oznaczać nieurodzaj na



Aneta Grzeszykowska, *Untitled*, fotografia, 2017, dzięki uprzejmości Galerii Raster w Warszawie

obrazów lub osadzona w kontekście krytyki instytucjonalnej (tak właśnie jest w przypadku zdjęć K.M.B.). To dość zabawne, ale obnaża nędzę teorii w zetknięciu z praktyką, wzięwszy pod uwagę manifesty oraz deklaracje apologetów i apologetek selfie. Ci bowiem dopatrują się w nim emancypacyjnych, rewolucyjnych, subwersywnych, tożsamościowych i demokratycznych, gdyż dostępnych każdemu wręcz człowiekowi na świecie, roli oraz potencjału. Jeśli jednak środki produkcji dostępne dawniej jedynie uprzywilejowanym w tym względzie artystom zostały przejęte przez wykłety lud ziemi, dlaczego nadal pokazywane są selfie wyłącznie artystów, względnie, jak w przypadku wystawy w BWA, tylko jednego artysty? Odpowiedź, jak się zdaje, jest prosta, co nie oznacza, że zauważana przez selfiechwalców: czym innym są selfie, które artyści, tak, jak piekarze, fryzjerzy i aktorzy wrzucają do sieci (*vide*: K.M.B.), czym innym zaś artystycznie wykorzystane i przetworzone medium selfie, jak zrobili to wspomniani Richard Prince i Ai Weiwei czy Cindy Sherman. Nie rozbija się więc tak naprawdę o egalitarność samego selfie, czego chciałoby dowodzić różne indywidua, lecz – jak zawsze w świecie sztuki – o jego elitarne użycie przez artystów.

Wybór pochodzącej z połowy lat 70., klasycznej dziś pracy Natalii LL, jako cezur w stylu Rembrandta lub jaskiniowców również nie przekonuje. Przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, na wystawie znalazła się praca o 10 lat wcześniejsza i równie klasyczna jak praca Natalii LL – zapoczątkowana w 1965 roku *OPAŁKA 1965/1* – Romana Opałki. Po drugie, konceptualno-feministyczna *Sztuczna rzeczywistość* w żaden sposób nie została na wystawie – ani przez aranż, ani przez *display* – sproblematyzowana, stając się w ten sposób deklaratywnym co najwyżej początkiem, nie zaś istotnym czy przemyślanym zagadnieniem. A z łatwością można było wykorzystać ją lepiej, by nie powiedzieć mądrzej, gdyby zestawić ją z innymi, świetnymi nierzadko, pracami. Na wystawie bowiem, to być może jej najlepsza strona, nie brakuje naprawdę znakomitej sztuki aktualnej, która dobrze dialogowałaby z odległą w czasie pracą Natalii LL. Mam na myśli fantastyczne, trochę dziewczynskie, a trochę abiektualne, malarskie autoportrety Martyny Czech

Wzmoczone od jakiegoś czasu wśród kuratorów i kuratorek zainteresowanie selfie oraz autoportretem, w myśl założenia, że selfie to ostatni jak dotąd etap ewolucji nadobnego i tradycyjnego gatunku, jakim jest autoportret, nie kończy się wcale, a może – litości! – dopiero się zaczyna.

w miejscu i nic nowego się nie wydarzało; kto ma oczy do patrzenia, niech patrzy, myślę sobie, wchodząc na kuratorowaną przez Annę Mituś i Pawła Jarodzkiego wystawę *Od „Sztucznej rzeczywistości” do selfie. Autoportret w polskiej sztuce współczesnej* w BWA Wrocław.

Kto nie słyszał jeszcze takiej piosenki i która nie widziała jeszcze takiej wystawy,

za galaktyki – światowej myśli kuratorskiej i wystawienniczej.

Ta zaś, mniej więcej od czasu, gdy Jerzy Saltz ogłosił w 2014 roku swój głośny tekst *Sztuka na wyciągnięcie ręki. Historia selfie*, a sprawę przyklepał sam urzędujący wciąż papież wszechświatowych *visual studies* i apologeta nowego gatunku, Nicholas Mirzoeff w poczytnej książce *Jak zobaczyć*

Bliźniactwo (2016), *Balerina skórna* (2016) i *Więzy ludzkie* (2016).

Poza nowymi obrazami Martyny Czech doskonale wypadają też prace wprawdzie dobrze rozpoznane i wielokrotnie reprodukowane – w rodzaju piosenek, które znamy i naprawdę możemy słuchać ich raz jeszcze – ale nieodzowne dla wystawy skupionej na autoportrecie w polskiej sztuce współczesnej. Jest więc i Zbigniew Libera z ikonicznymi pracami *Ktoś inny* (1988/2006), i *Libera-mebel* (1987/2006) oraz nowsza, sarkastyczna praca *Tak, to jest to co myślisz (Śmierć patrioty)* (2016) – wielkoformatową fotografia, na której Libera fotografuje tytułową śmierć zadawaną przez cztery nagie kobiety, jak również Katarzyna Kozyra z *Castingiem* (2012) i Marcin Maciejowski reprezentowany przez obraz w stylu wczesnego ładnizmu – nie wiedzieć czemu zestawiony z pracą Opalki, obok którego samotnie wisi w wielkiej, pomalowanej na czarno sali – *Przepraszam, czy można?* (1999) – przedstawiający artystę dosiadającego się do przyszłej żony w podmiejskim pociągu z tytułowym pytaniem na ustach. Korzystnie wypadają też tutaj prace Iwona Rutkiewicza – dwie fotografie-wariacje na bodegonach, na których sfotografowane zostały przedmioty codziennego użytku, raz jako *Wszystkie polskie rzeczy, które mam* (2007), a raz jako *Wszystkie niemieckie rzeczy,*

które mam (2007), które zwłaszcza dziś, po 10 latach od swego powstania, zyskują nowe, niespodziewane konteksty. Klasą samą w sobie są natomiast nowe fotografie-autoportrety Anety Grzeszykowskiej – *Untitled* (2017).

Niech nas nie zwiedzie jednak obfitość dobrej sztuki, są tutaj bowiem także rzeczy złe, względnie bardzo złe, a również takie, które przez przypadkową i niedobłą aranżację stają się „sztuką tła”. Dotyczy to przede wszystkim rzeźb, które z braku pomysłu zostały sprowadzone do roli durnostojek – kameralnych i filigranowych *Autoportretów* Pawła Althamera (1993) i Olafa Brzeskiego (2012). Katalog prac (bardzo złych jest, niestety, dosyć obszerny, wymienię tylko niektóre. Zwłaszcza prace dwójga artystów zapadły mi w pamięć. Tak zła, że niemal dobra, praca Jerzego Kosałki *Medium jako medium sztuki – performans wykonany na plenerze w Krynicy Źdźroju* (2012/2017) składająca się ze zdjęć tytułowego pleneru, na który artysta nie przybył, wysyłając w zastępstwie swoją ówczesną partnerkę w kartonowej masce Kosałki. Na jednej z fotografii mamy zaszczyt zobaczyć nagą kobietę z twarzą Kosałki, z którą imituje seks od tyłu nieodżałowany Piotr Szmitke. Jak również zwyczajnie zły i niemądry, gdyż relatywizujący doświadczenie, nieprzyzwoity wręcz, a co najgorsze, bardzo

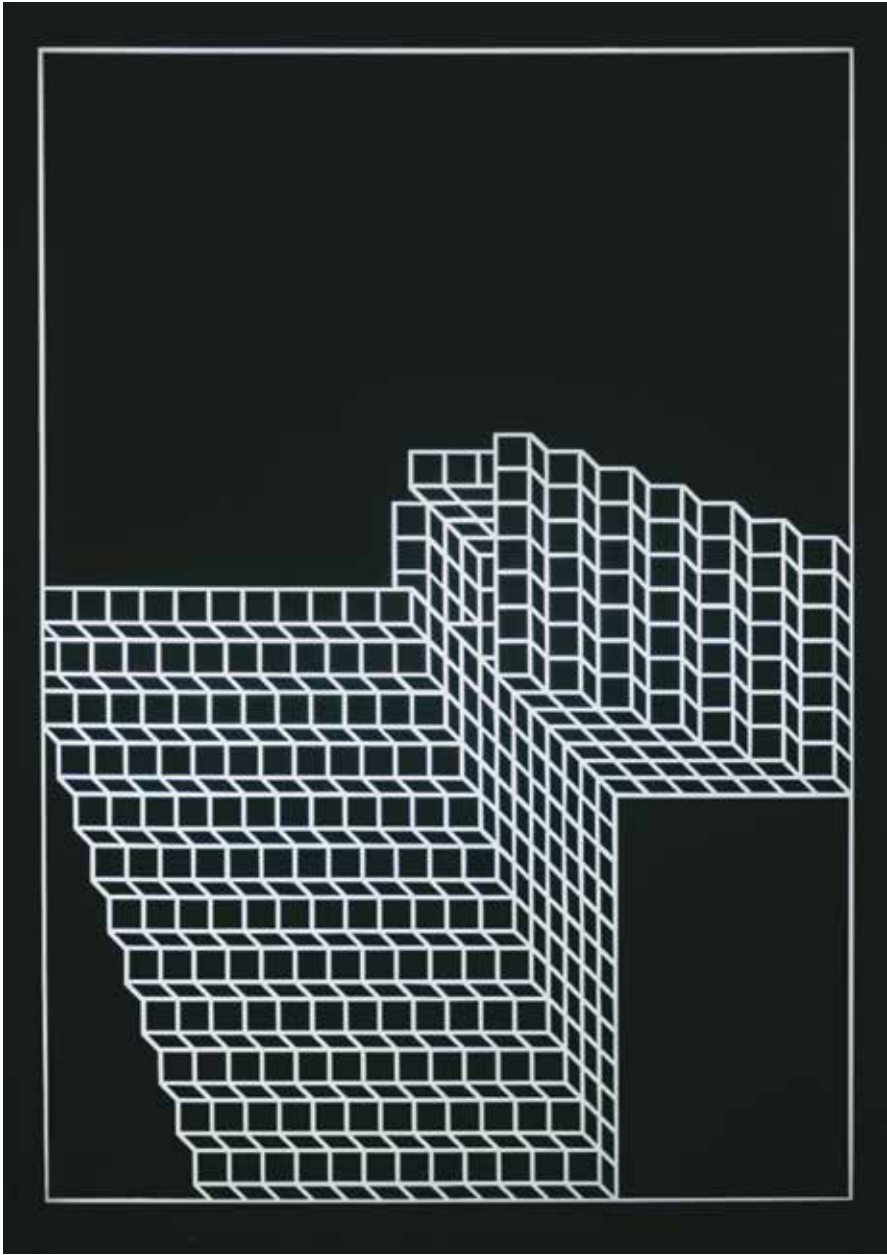
źle namalowany dyptyk Honoraty Martin. Jedną część stanowi *Autoportret z Edkiem* (2017) ukazujący karmiącą piersią dziecko artystkę. Drugą zaś przemalowany ze zdjęcia obraz syryjskiego mężczyzny z martwym dzieckiem na rękach.

Selfie, jak wiadomo, głównie przez swoją samozwrotność i autotematyczność, jak również uwagę i czas, których wymaga jego wykonanie i niejednokrotnie jego przygotowanie, mające wywołać efekt autentyczności i spontaniczności, o dystrybucji i redystrybucji nawet nie wspominając, a także za sprawą tego, ile czasu i energii mu poświęcamy, stało się poważną konkurencją dla innych obrazów i wiadomości. Zamiast się interesować, dajmy na to, wojną w Syrii, oglądamy twarz Jamesa Franco na kacu, Klausa Biesenbacha z Mariną Abramović na drinku lub, w wersji okrojonej, K.M.B. z kuratorem Jarodzkiem lub – kto go jeszcze pamięta – Fabiem Cavalluccim. Patrząc na dyptyk Honoraty Martin, myślę jednak, że być może faktycznie lepiej byłoby, gdyby niektórzy artyści przestali interesować się światem, poświęcając więcej czasu i uwagi selfie lub oglądaniu śmiesznych kotów.

Wojciech Szymański

Zbigniew Gostomski,
317 Rysunek nr 1, 2011,
dzięki uprzejmości
Ośrodka Dokumentacji
Sztuki Tadeusza Kantora
„Cricoteka” w Krakowie

W Cricotece Zbigniew Gostomski powraca do swoich ulubionych obrazów, ulubionych tematów, do znanych koneserom motywów i metod pracy, powraca również do Krakowa i do Kantora. Na pewno jest w tym duża doza teatru, ale też rzadko zdarza się, by sztuka tak genialna w swojej prostocie działała.



Zbigniew Gostomski. Powroty

Cricoteka, Kraków

18 listopada 2017 – 11 marca 2018

Jak bardzo byśmy się przed tym nie bronili, śmierć artysty rzutuje na znaczenie i ocenę dzieła. Mimo czterech miesięcy dzielących zgon od wernisażu pokazana w Cricotece wystawa wolna jest od ciężaru retrospektywy. Zbigniew Gostomski najwyraźniej nie miał ochoty podsumowywać i na siłę dowodzić znaczenia własnego dorobku. W zamian przedstawił wybór prac istotnych, lecz nieoczywistych. *Powroty* dzielą się na dwie części. W pierwszej, większej, sali dominuje powieszony na dwóch przeciwległych ścianach cykl 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, (10) z 1974 roku. Powieszonych na ścianie na wprost wejścia 10 kwadratowych obrazów abstrakcyjnych w formacie

135 × 135 cm ma swoje odpowiedniki na ścianie przeciwległej pod postacią koncepcyjnych szkiców o identycznym rozmiarze (zrealizowanych na potrzeby wystawy w 2017 roku). Uwodzące prostotą i optyczną iluzyjnością obrazy okazują się efektem wykonanych przez artystę działań matematycznych. Poszczególnym kolorom przypisane zostają liczby, a dokonywane na nich proste operacje prowadzą do generowania kolejnych wersji prostej geometrycznej kompozycji. Ironiczna rozprawa z opartym na intuicji i ekspresji koloryzmem staje się czymś w rodzaju poszukiwania nie tyle esencji sztuki, co uniwersalnych reguł charakteryzujących matematykę. Powieszony

również w tej sali *Przedmiot optyczny* (1975) stanowi kontrapunkt dla monumentalnego cyklu, a domykające przestrzeń trzy *lightboxy* zrealizowane już przy użyciu technik cyfrowych oraz zastosowaniu trójkąta Pascala i ciągu Fibonacciego podkreślają cykliczność poszukiwań artystycznych Gostomskiego opartych na naukach ścisłych. Podobnie jak w przypadku 10 obrazów nowością są powiększone na potrzeby wystawy w Cricotece szkice, tak fundament zrealizowanej w 2011 roku *Formy otwartej i nieskończonej* stanowią rysunki z 1994 roku (*Na temat Fibonacciego*). Jakkolwiek opis wystawy może brzmieć płasko, to zaaranżowane w przestrzeni prace

działają w znacznie większym stopniu na oko niż na intelekt widza (cała sala staje się rodzajem „przedmiotu optycznego”). Nie może być również mowy o nudzie tematycznych równań, które jakkolwiek zrozumiałe nawet dla laika, przekładają się na psychosomatyczne doświadczenie sztuki. Uciekając od automatyzmu i powtórzeń, Gostomski rozbija minimalistyczną aranżację, odrzucając symetrię i abstrakcję przez włączenie do ekspozycji w pierwszej sali, na ścianie po lewej stronie od wejścia, obrazu *Linia łamana zmierzająca ku nieskończoności* z 2011 roku. Kończąca się grafizowanym, czarno-białym obrazem dłoni praca wprowadza nie tylko figurację i nadaje

abstrakcyjnej całości ludzki wymiar, lecz również stanowi symboliczny gest wobec Tadeusza Kantora oraz instytucji zajmującej się jego spuścizną. Druga, mniejsza, sala wydzielona w głębi jest adaptacją wystawy Gostomskiego z wiosny 2017 roku w Galerii Foksal. Ozdobny stół z dwoma ustawionymi na kamiennym blacie abstrakcyjnymi rzeźbami wchodzi w relację z obrazem zajmującym całą powierzchnię ściany zamykającej przestrzeń wystawy. Na odmienny charakter tej absydowej względem głównej sali przestrzeni składają się nie tylko odmienne formy plastyczne, lecz również zupełnie inne materiały i kolorystyka. Abstrakcyjne rzeźby mają kolor

złoty, wykonany z ciemnego drewna stół ma zielonkawy blat, natomiast obraz na ścianie składa się z warstw brązu i czerni przeciętych pomarańczą i domkniętych od dołu linią błękitu. Załamujące się, choć utrzymane w duchu Constantina Brancuśiego formy odczytywać można w kontekście twórczości Gostomskiego jako rodzaj autoportretu, abstrakcyjny obraz zaś jako przetworzenie motywu zachodu słońca (widzianego z pociągu relacji Kraków–Warszawa, jak głosi jedna z anegdot). Wystawa w Foksal była świetna i poświęcona galerii, z którą Gostomski był związany od samego początku. Przeniesienie wystawy do Krakowa nie zaszkodziło ekspozycji,

raczej nadało jej nowy kontekst. Wystawa w Cricotece – jak wieść niesie, aranżowana jeszcze przez samego artystę – dzięki połączeniu obu sal zyskała skalę i moc, wynikające z wewnętrznego napięcia trzymającego w ryzach sztukę Gostomskiego (figuracja/abstrakcja, idea/realizacja, tradycja/współczesność, obraz/przedmiot...). Jest w tym wszystkim wiele patosu, a przywykły do dyskursywności i bylejakości sztuki współczesnej widz może poczuć się w pierwszej chwili dziwnie w tym niemal kościelnym klimacie (narzucające się skojarzenie z nawą główną, absydą, a nawet ołtarzem). Z drugiej strony to niezwykle uczucie doświadczenia pracy artysty nad ostatnią ekspozycją (młodzi, pełni życia twórcy powiedzieliby – *statementem*). W Cricotece Gostomski powraca do swoich ulubionych obrazów, ulubionych tematów, do znanych koneserom motywów i metod pracy, powraca również do Krakowa i do Kantora. Na pewno jest w tym duża doza teatru, ale też rzadko zdarza się, by sztuka tak genialna w swojej prostocie działała. Wychodząc z ekspozycji, jeszcze raz przechodzi się koło *Linii łamanej zmierzającej ku nieskończoności* – dla jednego może to być efektowne, dla innego naprawdę mocne doświadczenie. W zblatowanych bieżącą polityką i intelektualną biedą instytucjach sztuki rzadko zdarza się wystawa tak zsynchronizowana z czasem i sztuką artysty. Z pewnością *Powroty* – podobnie jak wcześniejsza wystawa w Foksal – to doświadczenie niepowtarzalne, więc zamiast puenty przydałoby się raczej dobre *memento*. Mógłby być lubiany przez Gostomskiego Ciceron: „Nie mniej jest naszą własnością to, co pojmujemy umysłem, jak to, co widzimy oczyma”. Ale mogłoby też być coś bardziej dopasowanego do potrzeb czytelników „Szumu”. Pomyślcie tylko, o ile sztuka i wystawy byłyby lepsze, gdyby artyści, ale też kuratorzy i dyrektorzy, robili je tak, jak gdyby miały być to ich dzieła ostatnie.

Adam Mazur



Galeria Piekary, Poznań
15 listopada – 29 grudnia 2017
kuratorka: Anna Budzałek

Pierwsze zestawione ze sobą prace, które widzi zwiedzający wystawę *Twarze Awangardy. Artyści I Grupy Krakowskiej*, to *Czytający* Bolesława Stawińskiego (1935) i *Portret mężczyzny z kartkami papieru* (1933) Eugeniusza Wańka. Temat zbliżony, atmosfera diametralnie inna. *Czytający* buduje nastrój spokoju i skupienia. Utrzymany w ciepłej tonacji, konstrukcyjnie oparty na powtarzających się beżowych, pomarańczowych i żółtych kwadratach rysunek Wańka przedstawia mężczyznę o złowrogim wyrazie twarzy, trzymającego karty z napisem „AKTA”. Ich powielona struktura nadaje pracy rytm, wyraz „AKTA” widnieje także na tysej czaszce mężczyzny. Motyw krytyki biurokratycznej lub politycznej, obrazujący represyjne metody sanacyjnego państwa – praca powstała rok po procesie brzeskim.

Tematem wystawy *Twarze Awangardy* kuratorowanej przez Annę Budzałek w Galerii Piekary są portrety członków I Grupy Krakowskiej oraz reportażowe przedstawienia osób nieznanych, a także metaforyczne „fajaty” małych miasteczek ze sztafażem. Twarz oznacza wizytówkę: nazwiska firmujące „ostatnią polską awangardę”, zamykające Rok Awangardy. Rysowana ostrą kreską przez Henryka Wicińskiego głowa Jaremiarki, portrety Jonasza Sterna i Berty Grünberg wykonane przez Bolesława Stawińskiego. Matki z dziećmi na akwafortach Aleksandra Winnickiego-Radziejewicza, ludzie jadający w stółwce dla bezrobotnych na akwarelach Stawińskiego. Muzykanci (między innymi akwaforta Leopolda Lewickiego), uczestnicy dancingu (drzeworyt Jonasza Sterna), sylwetki ludzkie w ruchu (Maria Jarema), rowerzysta (Sasza Blonder), fenomenalny *Gazeciarz* Adama Marczyńskiego. Dla współczesnego odbiorcy te zaangażowane przedstawienia mogą stanowić początek refleksji nad skutecznością sztuki i prostym gestem uwidocznienia wykluczonych.

Henryk Wiciński, pytany przez siostrę, jak ma odróżnić dobry obraz od złego, po prostu zalecił jej: „Patrz”. Trzeba przyznać, że niewielka wystawa w Galerii Piekary to uczta dla oka. Największe wrażenie zrobił

Twarze Awangardy Artyści I Grupy Krakowskiej

na mnie *Pochód* (1940) Jaremiarki. Korowód identycznych, bezimiennych postaci, które idą w górę w niewiadomym celu. Akwarela i gwasz na papierze, do tego właściwie kolaż, bo cztery osoby przedstawione frontem mają zaklejone twarze. Przed nimi ustawiona jest ława z naczyniami, za nimi stoi krowa. Rozlewanie mleka, rozdzielanie racji żywnościowych? Metafora egzystencjalna? Niepokoi pozbawienie bohaterów tożsamości, kompozycja oparta na skosach oraz zamkniętych płaszczyznach.

Mimo przyjemności wizualnej pod względem ekspozycyjnym *Twarze Awangardy* wywołują niedosyt. Jest poprawnie, lecz rozstrzygnięcia kuratorskie przyczyniają się do ugrzecznienia i upupienia prac. Być może ascetyczna wystawa, urządzona w białym sześcianie, wynika z charakteru twórczości Grupy Krakowskiej jako klasyków. Prezentowana część dorobku nie była pokazywana, nie wpisuje się jednak przecież w paradygmat sztuki autotelicznej. Jest reporterska, zaangażowana, interwencyjna – chętnie przeczytałabym przynajmniej ciekawy, pogłębiony komentarz teoretyczny lub zobaczyła określone zabiegi kuratorskie, które w bardziej uzasadniony sposób (re)ramowałyby wystawę. Uprzedzę fakty: nie zobaczyłam. A przecież ekspozycja *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta* i wiele innych pokazały, że się da.

Historia I Grupy Krakowskiej niknie w natłoku materiałów powojennych. Trudno nie myśleć o tym, co będzie dalej. Henryk Wiciński i Franciszek Jaźwiecki umrą na gruźlicę. Stanisław Osostowicz zginie zasypany pod gruzami atelier wraz ze swoimi pracami. Szymon Piasecki wstąpi do Armii Czerwonej, polegnie na froncie. Mojżesz Schwanenfeld zginie. Leopold Lewicki wybierze życie we Lwowie, stając się obywatelem ZSRR. Sasza Blonder z żoną, Bertą (Blimą) Grünberg, wyemigruje do Paryża, gdzie zginie w wypadku. Bolesław Stawiński wyniesie się z Krakowa na peryferie życia artystycznego, zniknie z pola widzenia (później zostanie wykładowcą wrocławskiej ASP). Biograficzne zawiłości odzwierciedlają

się w życiorysie: powojenna twórczość graficzna Lewickiego upodobni się do drzeworytów ukraińskich. Biografie tych, którzy przeżyli – Aleksandra Winnickiego, Adama Marczyńskiego, wspomnianego Lewickiego i Stawińskiego, Sterna, Jaremy, Winnickiego – można podzielić na okres „przed” i „po”. Właściwie można by powiedzieć złośliwie, przed Kantorem i po Kantorze, który zdominuje pole recepcji Grupy Krakowskiej po śmierci Jaremiarki. Prace Jonasza Sterna z okresu powojennego będą wyciszone, nic nie zwiastuje jeszcze późniejszej poetyki artysty.

W historii sztuki znaczące wydarzenia znikają w kuli śniegowej następnych znaczących zjawisk, jeśli przerwa między nimi jest niewielka. Można się więc dowiedzieć

z artykułu Anny Baranowej *Grupa Krakowska – awangarda i tradycja*, że „właściwa historia Grupy zaczęła się [...] w czasach okupacji” oraz że przedwojenna tak zwana Grupa Krakowska była „prototypem tego stowarzyszenia artystów, założonego formalnie w 1957 roku”. Te słowa wydają się symptomatyczne. Historycy mówią: „Niewiele prac się zachowało” (Wiciński, predestynowany do rzeźby wielkoformatowej, zdążył stworzyć tylko modele, może z wyjątkiem *Głowy*, której nie zniszczyli naziści, w Muzeum Sztuki w Łodzi), „te, które znaleziono w Pałacu Sztuki, były w opłakanym stanie”. Narracja zarysowywana jest grubymi kreskami, z podobną siatką pojęciową. Przedwojenna Grupa Krakowska zawsze będzie pierwszą, zaistnieje

Adam Marczyński, *Gazeciarz*, sucha igła, akwatinta, gwasz (biały), papier, odcisk: 18 x 12 cm, około 1930, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu



w relacji, odczytywana jako preludium. Nie bez przyczyny pewnie najpierw odbyła się okazalsza wystawa poświęcona II Grupie Krakowskiej w Pawilonie Czapskiego – w sześćdziesiątą rocznicę jej powstania, ale i przecież 85 lat po stworzeniu I Grupy. To historia nieco zapomniana, pomyśleć by można, że z dawnej epoki. Prace Wicińskiego, Jaremiarki, Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego bywają mylone, do dzisiaj atrybucja pozostaje niepewna, a do tego bieżąca krytyka artystyczna miała tendencje do przypisywania kobietom zależności od mężczyzn – Jaremiarka miała być zależna od Wicińskiego, a po latach Mieczysław Porębski zaznaczał, że było raczej odwrotnie. Hanna Wróblewska pisała, że związek I i II Grupy nie jest silny. Czy chodziło o różnice formalne? Przecież w pamięci Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego I Grupa jawi się jako jedyne źródło sztuki nowoczesnej, z którą mieli styczność w czasie wojny. Do tego wszystkiego dochodzi problem artystycznej działalności osób obciążonych doświadczeniami wojennymi oraz klincz psychologizacji ich prac. Lecz te zagadnienia pozostają niedopowiedziane, mam je z tyłu głowy, oglądając wystawę. Kuratorka Anna Budzałek je pomija. Szkoda, że nie ma tu lub w katalogu reprodukcji prac Jaremiarki, która po śmierci Wicińskiego i po wojnie radykalnie zerwała z uprawianiem rzeźby (pomnik robotników poległych w strajkach w Sempericie z pewnością trafiałby w lewicowy nastrój!). Niestety nie ma też chociażby dokumentacji rzeźb samego Wicińskiego. Cieszy jednak pokazanie jego nieznanej *Postaci* (1934–1935), niewielkiej figurki trzymającej skrzypce.

W przypadku Grupy Krakowskiej podstawowe terminy to centra i peryferie, bo ze współczesnej perspektywy można by uznać zapatrzenie młodych artystów w Paryż za samokolonizację, a z drugiej strony podkreślało się „prowincjonalne” pochodzenie członków Grupy Krakowskiej, przecież żaden z artystów i żadna z artystek nie pochodził z Krakowa. Historycy próbują określić: „Wpływy stylu X, Y, Z” – w tym przypadku kubizmu, konstruktywizmu, puryzmu, niewiele jednak wnosi to pod względem poznawczym. Niektórzy skwapliwie przytakują, że polska sztuka nie odstawała od tej światowej, inni, że była już trochę wtórna. Anna Markowska wspominała o zmanierowanym kubizmie konwencyjonalnej nowoczesności, zaznaczając, że w twórczości Sterna tylko grafiki wykraczały poza nią.

Musi paść wzmianka o lewicowym zaangażowaniu i o wrażliwości młodych artystów I Grupy Krakowskiej na ludzką krzywdę. Ostatnio było takich wzmianek mniej, awangarda zrobiła się zaskakująco prawicowa. Nie można zaprzeczyć, że była narodowościowa i religijna, ale nie tylko, więc dobrze, mamy polinarrację. W tym kontekście znamienne wybrzmie historia o rewizjach i zawieszeniu artystów

Trzeba przyznać, że niewielka wystawa w Galerii Piekary to uczta dla oka. Jednak mimo przyjemności wizualnej pod względem ekspozycyjnym *Twarze awangardy* wywołują niedosyt.

w prawach studentów w 1932 roku. Historia niewygodna, pokazująca kołtunerię krakowskiej ASP, dla której obraz *Pogrzeb robotnika* okazał się wywrotowy. Pobyt Jonasza Sterna w Berezie Kartuskiej stanowi wyrwę w gawędzie o prężnie rozwijającej się demokratyczności II RP i jej wspianalej modernizacji. W dobie wykorzystywania narracji międzywojennej jako jednej z polityk historycznych reportażowe obrazy ilustrujące nędzę Wielkiego Kryzysu, pokazane na wystawie *Twarze awangardy* stanowią rysę na tej historii. Warto zadbać o bardziej urozmaicony krajobraz albo chociaż zaznaczyć wykluczenia, do których doszło, lub pozycję, z której się powiada. Pod tym względem kameralna i skromna wystawa *Twarze awangardy* broni się bardziej niż inne awangardowe ekspozycje Muzeum Narodowego w Krakowie. „Apolityczny” obraz bożnicy z dwoma Żydami w tle Jaźwieckiego nabiera innego znaczenia w kontekście wydarzeń połowy lat 30. w Krakowie. „Na murach krakowskich kościołów i kamienic napisy «Bij Żyda», «PPS to Wojtki», «PPS to wojsko żydowskie», «Zwłoki żydowskie do prosektoriów» z dnia na dzień stawały się coraz większe. Endeckie «burdy» o osobne ławki dla studentów Żydów, o *numerus clausus*, o niedopuszczanie Żydów na wydział medycyny (czyli *numerus nullus*) zamieniały się

w krwawe często bijatyki”, pisał Zygmunt Fijas w *Cyganerii i polityce. Wspomnieniach krakowskich 1918-1939*.

Wybór prac *Twarzy awangardy*, zwykle pojedynczych portretów, współgra z rozmiarem wystawy, jej wyciszonym nastrojem, technikami (głównie niewielkie prace, na papierze, nietrwałe i trudne w konserwacji akwarele i rysunki ołówkiem, grafiki). Dzięki temu z „potęgi awangardy” nie

robią się „okruchy awangardy”. Poetyka prac, z paroma wyjątkami, nie zapowiada jednak preposteryjnie odczytywanej schyłkowości. Postimpresjonistyczny, zachowawczy stylistycznie krajobraz małego miasteczka, przedstawiony przez Jaźwieckiego, to jeszcze nie krajobraz, który przeżył śmierć (*Motyw z Krościenka*, około 1930 roku czy może z pleneru malarskiego ASP w 1932 roku?).

Podstawowym zarzutem wobec wystawy będzie jednak to, że narracja katalogowa kuratorki Anny Budzałek nie wykracza poza podstawowe informacje. Mogą być one przydatne dla osób, które nie są zaznajomione z tematem, lecz pozostałe będą rozczarowane. Broszura odstaje od katalogów przygotowywanych zwykle przez Galerię Piekary lub we współpracy z nią – dobrym przykładem porównawczym będzie publikacja o Marku Włodarskim (2013), z wnikliwymi tekstami między innymi Piotra Słodkowskiego. Brak refleksji teoretycznej jest, moim zdaniem, widoczny w konstrukcji wystawy. Wybranie portretu jako formy problematyzacji na ekspozycji nie jest zabiegiem korzystnym. Wpisuje twórczość I Grupy Krakowskiej w malarstwo tematyczne, przed którym artyści ostro się wzbrani, o czym pisali w manifestie *Marginesy naszej orientacji plastycznej*. Z materiałów archiwalnych wynika,

że Cezary Pieczyński, dyrektor galerii, sprawniej wykorzystał zabiegi ekspozycyjne na wystawach, na przykład *Henryk Wiciński i I Grupa Krakowska* (2007), podkreślając pozagatunkowe próby twórcze zespołu, zwalczanie podziału na sztukę abstrakcyjną i przedstawiającą, formę i treść.

Rozumiem, że przyczyną ujęcia problemu jest szczupłość zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie i chęć pokazania prac, które nie były prezentowane lub były prezentowane rzadko. Mimo to zaletą jest intymny, łagodniejszy wizerunek twórczości Grupy Krakowskiej, dopełniający obraz rytmizacji ulicy (przedstawiony zwłaszcza na *Miejskiej rewolcie. Awangardzie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*). Prezentowana w tym samym czasie na wystawie o Deborze Vogel w Łodzi legendarna *Kompozycja muzyczna* Lewickiego była dla Porębskiego synonimem nowoczesności. Libera ocenił taki wybór estetyczny jako burżuazyjny i odstawił popiersie Porębskiego za karę na szafę na wystawie *To nie moja wina, że otarła się o mnie ta rzeźba* (2015–2016; za przywołanie tego malowniczego wątku dziękuję Magdalenie Mazik!). Wydaje mi się, że artysta był niesprawiedliwy – w końcu o mieszczańską formę oskarżył jednego z najbardziej zapalonych komunistów tamtego czasu, który marzył o robieniu sztuki rewolucyjnej, a patron muzeum, Dunikowski, był niemal jedynym sprzymierzeńcem stowarzyszenia na akademii. Z drugiej strony, gdyby oceniać twórczość Grupy na podstawie wystawy w Galerii Piekary, można uznać, że Libera miał rację.

Wiktoria Koziół



Antonisz. Interpretacje

BWA Sokół, Nowy Sącz

10 listopada – 17 grudnia 2017

kuratorzy projektu: Małgorzata Miśkowiec,

Karol Szafranec

kurator wystawy: Łukasz Strzelczyk

kuratorki części poświęconej Julianowi

Antoniszowi: Malwina Antoniszczak,

Sabina Antoniszczak

Nowosądeckie BWA Sokół zorganizowało pierwszą dużą wystawę poświęconą twórczości Juliana Antonisza w jego rodzinnym mieście. Na ekspozycji zaprezentowano kilkadziesiąt obiektów: filmów archiwalnych, dzienników, notatek, maszyn – które konstruował przez całe swoje życie. W BWA Sokół pokazano także zrekonstruowaną przez córki – Sabinę i Malwinę – pracownię ojca. Z kolei na drugim piętrze BWA znalazły się obiekty, instalacje i najróżniejsze intrygujące przedmioty należące do Roberta Kuśmirowskiego. Pozornie zaskakujące zestawienie tych dwóch artystów na wystawie nabiera tu dodatkowego sensu. W twórczości zarówno Juliana Antonisza, jak i Roberta Kuśmirowskiego – instalacjach, obiektach jednego, a maszynach, dziennikach, animacjach drugiego – niezwykle istotnym i wyróżniającym elementem wydaje się właśnie stosunek do przedmiotów. Dodatkowo osadzenie Antonisza w tym konkretnym miejscu, mieście jego dzieciństwa, pozwala także trochę inaczej spojrzeć na jego twórczość. Nowosądeczczyna, skąd się wywodził, to teren o dość szczególnej tożsamości, której wątki BWA Sokół świetnie rozpracowało kilka lat temu w cyklu *Galicja. Topografia mitu*. Julian Antonisz dorastał w kulturowym i religijnym tygł, w którym splatały się idee konserwatywne i patriotyczne. Zaowocowało to wytworzeniem u niego specyficznego poczucia humoru „zygania”, charakterystycznego dla całego regionu. Antonisz uwielbiał surrealistyczny humor, absurd, groteskę, który znalazł odzwierciedlenie w jego pracach.

Nowosądecką wystawą rozczarowałby się na pewno ten, kto oczekiwałby pokazu podobnego do ekspozycji *Technika jest dla mnie rodzajem sztuki* z 2013 roku, którą zorganizowały warszawska Zachęta i krakowskie Muzeum Narodowe. Ta wystawa to też nie powtórka z retrospektywy Antonisza



Robert Kuśmirowski, *Trafonograf*, instalacja, 2017, fot. Piotr Drozdziak, dzięki uprzejmości BWA Sokół w Nowym Sączu

w 2007 roku w ramach MFF ERA Nowe Horyzonty. To już nie ten czas i nie ten moment. Na szczęście kuratorzy, jak też deklarują, nie poprzestali tylko na zaprezentowaniu mieszkańcom twórczości ich „krajana” i poszli o krok dalej – po zapoznaniu się z tą wystawą twórczość Antonisza jawi się

jako ciekawe artystyczne zjawisko, które może być inspirujące dla takich artystów, jak wspomniany tu Kuśmirowski czy zaproszeni muzycy zespołu Voo Voo i Jacaszek. Wystawa z jednej strony ukazuje jego powiązania ze współczesną kulturą, z drugiej ciekawego i intrygującego człowieka



Julian Antonisz, *Antograf Animograf do większych formatów*, 1975, własność rodziny artysty: Danuty, Malwiny i Sabiny Antoniszczak, fot. Piotr Drożdżik, dzięki uprzejmości BWA Sokół w Nowym Sączu

oraz jego barwą biografię. Na wystawie poznamy choćby przygodę z pierwszym projektorem filmowym, który Antonisz miał zbudować razem z dziadkiem. Nie doszło to do skutku, ponieważ instrukcja miała im wpaść do gnojówki. Ta dziecięca pasja do majsterkowania, przetwarzania przedmiotów, budowania z nich nowych maszyn, wykorzystywania ich trochę na opak, stała się w dorosłym życiu Antonisza niczym nieograniczoną przestrzenią wolności twórczej.

Marcin Giżyński pisał kiedyś o Antoniszu, że udało mu się stworzyć wyjątkowy świat „załudniony postaciami o rozlewających się, pulsujących kształtach, poruszających się wśród autentycznych trybików, śrubek i innych odpadów technicznego śmietnika”. Istotną strategią artysty było posługiwanie się najróżniejszymi

przedmiotami. Córka, Sabina Antoniszczak, wspomina, że dla ojca „oryginalne przeznaczenie przedmiotów nie miało znaczenia, liczył się efekt”. Kiedy nie mogły z siostrą poradzić sobie ze zdobieniem tradycyjnych pisanek, igłę do drapania skorupki zastąpiła wiertarka dentystyczna. Gdy Sabina chciała lepić z gliny, miała koło z adaptera i puszkę na film. We wspomnieniach córki pojawia się także historia o suszarce do włosów połączonej z rurą do odkurzacza, która w upalne dni dostarczała Antoniszowi „świeżego” powietrza w pokoju, w którym pracował.

Rzeczy. Przedmioty. Obiekty. Porozrzucone, zapomniane, ukryte w magazynach albo wręcz ustawione na piedestale zmysłów i budzące najróżniejsze uczucia. Już dawno zaakceptowaliśmy fakt, że opowiadanie historii, odsyłanie do przeszłości

za pomocą rzeczy jest bliskie myśleniu konceptualnemu, bo zamiast pozwolić im po prostu trwać, zmuszamy je do przypominania, poszukujemy ukrytych w nich historii, nabudowanych znaczeń. Znalezione przedmioty zmuszają nas do intelektualnych podróży, prowokują i nie pozwalają traktować siebie jako bezwolnych, ale tych, za których pomocą tworzy się znaczenie przeszłości. W tym ujęciu obiekt artystyczny niekoniecznie łączy się z tworzeniem nowych przedmiotów, ale bardzo często z nadawaniem sensu, znaczeń i funkcji tym znalezionym. Można powiedzieć, że Antonisz był cudownym dzieckiem swojej epoki – ponurych czasów wiecznych braków. Odpowiedzią na taką rzeczywistość stała się jego potrzeba przerabiania i majsterkowania, stwarzania nowych, niedostępnych przedmiotów za pomocą tych

już istniejących. To dzięki tym włączonym do wystawy przedmiotom, maszynom, ale także notatkom, zeszytom możemy prześledzić drogę artystyczną Antonisza. To dzięki tym, na pierwszy rzut oka podobnym, obiektom zaczynamy dostrzegać najmniejsze nawet zmiany w strukturze otaczających nas rzeczy. Wydaje się, że twórczość Antonisza przypomina, że funkcja rzeczy nigdy nie jest dokonana i można ją rekonstruować oraz budować przy każdym kolejnym kontakcie. Poprzez to bardziej techniczne spojrzenie pokazuje, że świat i jego zasady nie są nam dane – świat jest bardziej zbiorem pozornie ustalonych reguł i prawd.

Te drobiazgowo konstruowane, szkice zostały zestawione ze znajdującymi się na drugim piętrze galerii pracami Roberta Kuśmirowskiego, które miały stanowić rodzaj komentarza, tytułowej interpretacji działalności Antonisza. „Wybór Kuśmirowskiego początkowo może wydać się zaskakujący, jednak po chwili nietrudno wpaść

prezentowany na wystawie *Trafonograf*, który z powodzeniem mógłby być uznany za maszynę autora *Aparatu do wygrawerowania śladu dźwiękowego optycznego w nośniku magnetycznym dla celów udźwiękowiania filmów 35 mm bez laboratoriów i biurokracji. Uwaga! Sygnał sterujący wzmacniaczem mocy zbiera się ze spec. magnetofonu spowolnionego – wibrator fazoczuły zapis podwójny – asymetryczny*. Tych podobieństw jest znacznie więcej. Nawet jeśli każdy z nich używał materiałów gotowych – starych, niepotrzebnych maszyn, kabli, przełączników, membran – to wydaje się, że dopiero tu odkryto ich ukrytą moc i funkcję. Ich pierwotne przeznaczenie jest tylko kolejną iluzją, ułudą, na którą się decydujemy i którą akceptujemy.

Pod mnóstwem opowieści ostatecznie drzemie przedmiot. Daje on znać o sobie przez drobne pęknięcia, rysy, niedomowienia. Można powiedzieć, że właśnie te charakterystyczne dla danej rzeczy detale mogą prowadzić artystę, gdyż to one ostatecznie determinują jego zastosowanie lub

Wystawa w Nowym Sączu przypomina o tym, że sztuka jest zabawą z pierwotną materią, z której dopiero później, w muzeum, w instytucji, tworzy się klasyfikację i opowieść.

na wiele wątków wspólnych w twórczości obu artystów. Łączy ich interdyscyplinarność. Pasja technologiczna, obsesja zbieractwa i kolekcjonowania, fascynacja materią przedmiotów i kompulsywna potrzeba ich modyfikowania”, zaznaczają kuratorzy wystawy. I rzeczywiście, prace zgromadzone w Nowym Sączu doskonale pokazują te punkty wspólne.

Kuśmirowski – trzeba to podkreślić – bardzo sprawnie żongluje różnymi materiałami, unikając przy tym dosłowności. Jednak przede wszystkim posiadał on szczególną umiejętność: tworzenia iluzji, okłamywania widza. Prace Kuśmirowskiego zaskakują, czasem wręcz wywołują szok, gdyż dopiero po chwili zauważamy, z czego są wykonane. Powraca też u Kuśmirowskiego motyw majsterkowania i konstruowania maszyn, jak chociażby

ponowne użycie. Reprezentacja miesza się z wyobrażeniem. Nowa klasyfikacja, rozwiązanie proponowane zarówno przez Antonisza, jak i Kuśmirowskiego sprawia, że podział na funkcję i daną rzecz nie jest aż tak oczywisty. Całość tych przemyśleń i skojarzeń znajduje swój finalny efekt na wystawie w Muzeum Filmu Non-Camera. Miało być ono poświęcone kinu stworzonemu bez użycia kamery. Jednak do jego finalizacji nigdy nie doszło. Jak zaznacza Malwina Antoniszczak, nie wiemy, czy muzeum to miało rzeczywiście powstać, czy też było tylko utopijnym projektem. Nie wiemy także, co ostatecznie miało się w nim znaleźć. Wiemy na pewno, że Antonisz planował umieścić w nim swoje pantografy, animografy i inne maszyny, które zbudował. I co ciekawe, powstał też fotograficzny komiks *Jak powstało Muzeum*

Filmu Non-Camera. Jednak zgodnie ze wspomnieniami córki Malwiny funkcję muzeum pełniła pracownia ojca, której układ bardziej sugerował etapy powstawania filmu noncamerowego niż faktyczną przestrzeń do pracy. To, co widzimy na wystawie, przypomina garażowe muzeum, gdzie zgodnie z sobą tylko znanym porządkiem Antonisz badał znaczenie i funkcję obiektów. Antonisz całe życie, tworząc animacje, filmy, konsekwentnie przemycał refleksję nad relacjami, jakie łączą przedstawione przedmioty, i znaczenie, które im przypisujemy. Można pokusić się o stwierdzenie, że sztuka Antonisza jest opowieścią o dzieciństwie przedmiotów, których dojrzałe i powszechne kategorie jeszcze się nie ukształtowały, a nawyki dotyczące ich użytkowania pozwalają je łączyć i wyłączać z poszczególnych porządków, które jeszcze nie zdeterminowały świata i jego percepcji. Wystawa w Nowym Sączu przypomina o tym, że sztuka jest zabawą z pierwotną materią, z której dopiero później, w muzeum, w instytucji, tworzy się klasyfikację i opowieść. To także ćwiczenie wyobraźni, mające na celu wyłumaczenie mnogości narracji i znaczeń. Ale i wreszcie zniesienie różnicy między obecną w tytule interpretacją a twórczą kreacją, między sztuką a techniką, twórcą a wytwórcą. Wystawa ta jest podróżą do czasów, gdy przedmiot był jeszcze niewinny. Proces tworzenia jest tu przyglądaniem się temu, jak funkcjonalność buduje celowość oraz stara się okiełznać rzeczywistość i zaprowadzić w niej ład. Zacięcie techniczne miesza się jednak z uczuciem, osobistymi historiami i fascynacjami, niesionymi przez obiekty zarówno Antonisza, jak i Kuśmirowskiego.

Wystawa *Antonisz. Interpretacje* na pewno nie jest zbiorem przedmiotów archiwalnych i ich współczesnych odczytań. Jest raczej zbiorem wypełniającym się wciąż nowymi znaczeniami i treściami, impulsem do tworzenia własnych obiektów, mimo że zgubiliśmy do nich instrukcję.

Marta Kudelska



Agata Madejska, Anna Orłowska, Ronit Porat, *Miejsce. Tłomackie 3/5*

Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa
16 listopada 2017 – 4 marca 2018
kuratorzy: Anna Duńczyk-Szulc, Jakub Świrszcz

Miejsce. Tłomackie 3/5 to – bardziej niż narracja o niewyobrażalnym, pustce i historii – opowieść o pewnej przestrzeni i o jej pamięci. O wspomnieniach i śladach, ale też o zjawach i przywidzeniach. Na dobrą sprawę wystawa na warsztat bierze temat, który zdążył już nieco okrzepnąć i odbić się czkawką. W tekście kuratorskim już w pierwszym zdaniu możemy przeczytać, że pamięć „każe patrzeć na siebie jak na proces, który poddaje wspomnienia nieustającej obróbce”, a dalej, że „kolejnym pokoleniom zostawiamy pamięć, która nieodczytana może w rezultacie ulec zapomnieniu”. Mowa tu o oczywistościach, które przerabiano już wielokrotnie, odwracano, niczym poszewkę, na wszystkie

możliwe strony. To pościel sprana, lecz ciągle gotowa do użycia. Tu wszystko podporządkowane zostało nie tylko wybiórczej i niepełnej pamięci, ale i konkretnemu miejscu, jakim jest budynek Żydowskiego Instytutu Historycznego (kiedyś Biblioteki Judaistycznej i Instytutu Nauk Judaistycznych) wraz z otaczającym go placem. Miejscem, które obecnie wyróżnia się dominującą szklaną fasadą Błękitnego Wieżowca, od 1991 roku przygarniającego swą masywną kubaturą wszystko wokół, stojącego dokładnie w tym miejscu, gdzie przed drugą wojną światową stała Wielka Synagoga, wysadzona przez Niemców w 1943 roku. Historia obu budynków w założeniu kuratorów jest swego rodzaju

prologiem ekspozycji. W niewielkim przedśionku, przez który przechodzi się wprost z klatki schodowej, zaprezentowano cykl archiwalnych zdjęć obrazujących architektoniczne i historyczne przemiany ulicy Tłomackie, poczynając od czasów przedwojennych, przez tragiczne w swej ekspresji obrazy ruin z czasów powstania w getcie, prace porządkowe realizowane po wojnie w ramach czynu społecznego, aż po trwającą bez mała kilkadziesiąt lat budowę koszmarnego wieżowca wyłożonego refleksyjnym szkłem typu *float*, będącego wyrazem aspiracji i raczkującego kapitalizmu państwa odradzającego się po PRL. Po wejściu na salę wystaw w oczy rzucają się przede wszystkim trzy zawieszone w przestrzeni niby-zasłony, na wpół transparentne płaszczyzny szaroniebieskiego materiału, składające się na pracę Agaty Madejskiej – instalację, która przepuszczając przez siebie światło, utrwała obraz w postaci fotogramu – oraz odkryte okno z widokiem na lustrzaną fasadę Błękitnego Wieżowca, co kłuje w oczy zwłaszcza tych, którzy znają salę wystaw czasowych ŻIH. W uszy wpada natomiast dźwiękowa narracja autorstwa Anny

Orłowskiej, sensualna, sącząca się z głośników i wprowadzająca swoistą medytacyjną atmosferę. Modlitwa w jidysz, której rytm nadaje miarowy, choć miejscami nierówny stukot. Jak można doczytać w towarzyszącej wystawie ulotce, artystka wykorzystała w niej współczesne wykonanie *Specjalnej modlitwy na obecne czasy*, napisanej przez ra-

odwzorowanie posadzki instytutu wypalonej w wojennej połodze. Dalej narrację wystawy dopowiada *Every City Has Its Echo* Agaty Madejskiej. To epatujący świetlnymi odbiciami, nasuwający skojarzenia z minimalizmem i abstrakcją geometryczną wydruk na aluminium, multiplikujący prostą formę fasady Błękitnego Wieżowca, która

czerwieni i błękitów. Jednak najciekawsza w tym kontekście praca, seria kilkunastu wykadrowanych zdjęć ukazuje fragmentaryczne ujęcia dziewczęcych rąk, dłoni opartych o krzesło, trzymanyh na kolanach, podtrzymujących przedramię, nerwowo zaciskających się w pięści. Całość, reprodukując wyabstrahowane obrazy

Najmocniejszym akcentem wystawy pozostaje gest. Rzecz najprostsza z możliwych. Odsłonięte okno z widokiem na Błękitny Wieżowiec, w którym jak w krzywym zwierciadle przegląda się zarówno budynek ŻIH, jak i sama wystawa. Szkoda tylko, że nie zdecydowano się otworzyć tego okna, wpuścić trochę powietrza do tego koncepcyjnego zaduchu i przebić za mocno napompowanego balonu czytania historii z namaszczeniem.

Miejsce. Tłomackie 3/5, widok wystawy, fot. Marta Kuśmierz, dzięki uprzejmości Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie



binów w getcie warszawskim, oraz nagranie dźwiękowe z zapisem własnej wędrówki na szczyt Błękitnego Wieżowca. Przechodząc wzdłuż ścian, odkrywamy pozostałe elementy, które w bardziej lub mniej widoczny sposób nawiązują dialog z przestrzenią, nie tyle składając się na całość, co raczej będąc rodzajem heterogenicznego kolażu, który rozpada się na trzy mikroopowieści. Widzimy surrealistyczne, wyestetyzowane i nasuwające skojarzenie z Instagramem kolaże izraelskiej artystki Ronit Porat. Fotograficzne montaż, na które składają się reprodukcje dzieł z kolekcji ŻIH i wyabstrahowane fragmenty rzeczywistości. Dwie fotografie, na których przedstawienie sowy na przemian zasłanianie i odsłanianie przez trzy kobiece ręce sąsiaduje z niepozorną, ale mocną w wyrazie pracą Orłowskiej, której nie nadweręża nawet egzaltowany tytuł *Opanował nas dziki upał*, zaczerpnięty z książki Moniki Sznajderman. Mowa o opartej o ścianę ciemnobrunatnej płaszczyźnie przysłoniętej współprzezroczystą, niezwykle plastyczną, sprawiającą wrażenie organicznej tkaniną pokrytą bruzdami, załamaniem i ciemnymi grudkami – jak się z pozoru wydaje – błota. Zasłona to w rzeczywistości silikonowa maska ściągnięta z historycznego destruktu, grudki ziemi to pozostałości spaleni- zny, a prostokątny obraz to fotograficzne

ma rodzić skojarzenia z architektonicznymi detalami jego poprzedniczki. Nienarzucająca się, przynajmniej wizualnie, praca zestawiona została z długą prawie na całą ścianę kompozycją Ronit Porat. Artystka, wykorzystując reprodukcje dzieł z kolekcji, ale i „żywe” obiekty, takie jak *Głowa Kobieta*, odlana w brązie rzeźba Magdaleny Gross, znalezione fotografie i ich fragmenty, oraz wychodząca w przestrzeń lustrzaną płaszczyznę do *Przygód Człowieka Pocziwego*, stworzyła rodzaj trójwymiarowego asambłażu, który formą odnosi się ma do koncepcji zmiennych gabinetów eksplozywnych El Lissitzkiego. Więcej tu jednak gestów, które odwołują się do surrealistycznych konwencji, onirycznych estetyk nawiązujących do gry podświadomości i struktur percepcji wewnętrznej niż odniesień do rosyjskiego konstrukttywizmu czy iście dadaistycznej groteskowości Themersonów. Wyraźnie też panuje tu atmosfera rodem z gabinetu osobliwości i postmodernistycznej zabawy cytatem. Na tej samej ścianie oglądać można również inne kolaże artystki, wszystkie podobnie wyestetyzowane, podejmujące dialog z poetyką snu, wśród nich siedzące, zwrócone do siebie kobiety w ptasich hełmach i krajobraz miasta z czerwoną poświatą słońca, utrzymany w specyficznej, spątowanej kolorystyce, przechodzącej od szarości i sepii do

i tym samym wzmagając napięcia, budzi w gruncie rzeczy nieuzasadniony, wręcz irracjonalny niepokój. Wystawę zamyka praca Agaty Madejskiej. Ustawiona przy ścianie na wprost okna aluminiowa, prostokątna płyta, z wklęsłym reliefem o repusowanej fakturze, łapiąca świetlne bliki i odbłyски, formą nawiązuje do miedzianych reflektorów synagogałnych doświetlających wnętrza, a tytułem – *18 minutes* – do rytuału palenia szabatów świec. Motywy lustra i zasłony, naprzemiennego zasłaniania i odsłaniania, powtarzają się tutaj niczym ograny do granic możliwości refren. Dużo tu różnego rodzaju subtelności, eteryczności i efemeryczności. Wystawa pozwala na tropienie podobieństw między pracami, mami własną sensualnością i zmysłową aurą mniej i bardziej namacalnych śladów. Chwilami można odnieść wrażenie, że bardziej niż o miejscu opowiada o swoich odbiciach. Własnej, bardzo narcystycznej identyfikacji, ale i o kompleksach, zderzeniu czołowym z taflą szkła za oknem. I o ile wydaje się, że prace Orłowskiej i Madejskiej stykają się ze sobą, wzajemnie dopowiadając własne sensory, o tyle gęste, pełne niejasnych odwołań i cytatów kolaże Porat sprawiają wrażenie doklejonych w ostatniej chwili, stwarzając sztuczną rywalizację, chociaż

trzeba też przyznać, że i przeciwwagę dla epatujących pustką i półtonami niemal minimalistycznych realizacji pozostałych artystek. Lekkość, oparta na wrażeniach czysto wizualnych, przygnieciona zostaje powagą nawet nie tyle tematów, co różnego rodzaju historycznych wyimków, mnożonych dosłowności i dużej ilości nieznośnego metaforyzmu, od którego pozostaje tylko krok do dydaktyki. I nawet jeśli tę całą przyciężkawość, która stała się przekleństwem wielu wystaw o Holokaucie i wokół niego, udało się odrobinę zetrzeć czy też stępić, to trudno nie odnieść wrażenia, że o ile w warstwie estetycznej wszystko krąży wokół nieoczywistych „przezroczystości” i Barthesowskich „dyskursów szyfrujących”, o tyle warstwa tekstowa zmierza w stronę powierzchownych kodyfikacji. Najbardziej chyba drażni broszura, która choć stanowi świetny przewodnik po wystawie, zawiera ważną historię miejsca w pigułce, wszystko podaje na tacy.

Giorgio Agamben w jednym ze swoich tekstów rozwodził się na temat niewiedzy, odnosząc ją do braku i defektu. Na wystawie w ŻIH niewiedza jawi się jako niezbadana kraina, którą – choć może nie za wszelką cenę – mimo wszystko należy podbić, jak i trzeba w taki czy inny sposób zbadać i wyjaśnić. Jak jednak pisał włoski filozof, może gdyby tę zasłonę na chwilę podnieść, okazałoby się, że nie ma tam nic szczególnego, że ujrzałoby się tam, co nie jest pewne, stare, zniszczone saneczki, albo, co nie jest jasne, skinienie naburmuszonej dziewczynki, która zachęca nas do zabawy.

Najmocniejszym akcentem wystawy pozostaje gest. Rzecz najprostsza z możliwych. Odslonięte okno z widokiem na Błękitny Wieżowiec, w którym jak w krzywym zwierciadle przegląda się zarówno budynek ŻIH, jak i sama wystawa. Szkoda tylko, że nie zdecydowano się otworzyć tego okna, wpuścić trochę powietrza do tego koncepcyjnego zaduchu i przebić za mocno napompowanego balonu czytania historii z namaszczeniem. Zamiast tego zostało tylko „świecenie oczami przed publicznością”, którego tak bardzo bała się postać z *Freuda teorii snów*, sztuki, którą w 1939 roku wystawiono w Instytucie Nauk Judaistycznych. Sztuki, która poza wszystkim niosła ze sobą odrobinę niewymuszonej ironii.

Anna Batko



Zwrotnica. Początki neoawangardy na Górnym Śląsku

Muzeum Śląskie, Katowice

4 listopada 2017 – 1 kwietnia 2018

kuratorki: Ada Grzelewska, Agnieszka Kołodziej-Adamczuk, Joanna Szeligowska-Farquhar

Przy okazji Roku Awangardy na historyczno-sztucznej mapie obok Warszawy, Łodzi i Krakowa na chwilę zabłyśły też gwiazdy Lwowa czy Katowic. Zorganizowana przez Muzeum Śląskie wystawa *Zwrotnica. Początki neoawangardy na Górnym Śląsku* przypomniła o niezwykle ciekawym, ale nieobecnym w głównym nurcie epizodzie w historii powojennej sztuki polskiej. Wystawa potrzebna i ciesząca oko, na której jednak najważniejsze nie są prace, ale podróżujące idee artystyczne.

Ekspozycja rozpoczyna się w latach 50. w Stalinogrodzie (wcześniej i później Katowicach, a jeszcze wcześniej – Kattowitz). Wtedy za sprawą Konrada Swinarskiego – przyszłego ucznia Bertolta Brechta i geniusza polskiego teatru – studenci Akademii Sztuk Pięknych zaczytują się w *Teorii widzenia* i innych pismach Władysława Strzemińskiego. Swinarski jest centralną postacią opowiadanej historii; tym, który zasadził w czarnej ziemi awangardowe ziarno. O ile mekką polskiej awangardy słusznie mieni się Łódź, to w 1953 roku pierwsza niezależna grupa w Polsce powojennej powstała właśnie Katowicach: ST-53, jak Strzemiński lub Stalinogród. Recepcja zmarłego rok wcześniej malarza i pedagoga może nie miała w Katowicach charakteru specjalnie odkrywczego, ale jego myśl znalazła miejsce, aby trwać. Oprócz inspirowanych Strzemińskim abstrakcyjnych kompozycji i plakatów wystaw grupy autorstwa Marii Obremby w pierwszej części ekspozycji umieszczono także szkice Swinarskiego z kolekcji Muzeum Historii Katowic. Świadectwem czasów są fragmenty listów Urszuli Broll i Swinarskiego, skupiające się na wrażliwości i poszukiwaniach artystycznych, przy ignorowaniu w pewnym sensie otaczającego świata.

Rzeczywistość w prace katowickich artystów wkrada się pod postacią przemysłowego krajobrazu, ziejących czarnym dymem kominów i kopalnianych szybów. Na obrazach Broll czy Stefana Gaidy cienka granica między abstrakcją a pejzażem zostaje przekroczona, kiedy w kolorowej kompozycji dojrzymy

fragment przemysłowej infrastruktury. Barwne powidoki przemysłowego Stalinogrodu ożywiają czarno-białe wyobrażenie o Śląsku lat 50. Stojąca węglem prowincja stała się na moment stolicą eksperymentu możliwego jedynie na marginesie ówczesnej Polski.

Zwrotnica... tytułem nawiązuje do kolei, elementu wpisanego w górnośląski krajobraz. Wijące się tory i dymiące lokomotywy na Śląsku portretowali w swoich dokumentach w latach 50. Andrzej Munk i Kazimierz Karabasz. Kolej związana jest z lokalną historią, bo w końcu Katowice powstały jako węzeł komunikacyjny łączący kilka przemysłowych ośrodków. Ale metafora zwrotnicy oddaje także ducha ośrodka, gromadzącego wpływy z różnych stron. Tu obok siebie musieli i musiały nauczyć żyć się pnioki – mieszkańcy na Śląsku od pokoleń, krzoki – ludność przesiedlona z innych części Polski – oraz ptoki – tymczasowi robotnicy, przyjeżdżający tu do pracy, którzy mieli zaraz wyfrunąć, choć czasem zostawali na dłużej.

Wbrew tytułowi wystawa przypomina nie tylko początki neoawangardy, ale i jej dalszy rozwój w postaci gliwickiego środowiska artystycznego oraz środowiska katowickiego lat 60. i 70., z grupą Oneiron na czele. Gliwice reprezentowane są solidną porcją wyselekcjonowanych fotografii autorstwa między innymi Jerzego Lewczyńskiego, Zofii Rydet i Adama Sheybala. To także świetna okazja, żeby zobaczyć w jednym miejscu najciekawsze obrazy Urbanowicza: popartowe, jarmarczne, epatujące polskim kiczem, jak i orientalne, zawierające cytaty z Tybetańskiej Księgi Umarłych.

Dwuznacznie odbierać można ekspozycję w starej siedzibie Muzeum Śląskiego – położonej przy rynku mieszczańskiej kamienicy mieszczącej niegdyś hotel Grand. Miejsce to, chociaż znajduje się przy samym rynku, zostało nieco zapomniane, a na tle spektakularnych podziemi Nowego muzeum wypada po prostu blade. Chociaż kontekst miejsca jest nie mniej ciekawy niż w byłej kopalni, to można odnieść wrażenie, że prezentowana tam wystawa nie znalazła



Jerzy Lewczyński, *Dorn*, 1959, ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach

w ramach instytucji należnego jej miejsca.

Chociaż nie brakuje tu prac, na których można zatrzymać wzrok, przyciągających obrazów i fotografii, to na wystawie najbardziej fascynujące stają się historie artystów. Z jednej strony to wspaniała historia towarzyska – szereg niezwykle biografii, które połączył czarny Śląsk. Losy Rydet, Broll, Wańka, Urbanowicza to losy związane z Kresami i Ziemiami Odzyskanymi, o niejasnej przynależności narodowościowej i klasowej; w końcu – życia w rozwijającym się w szaleńczym tempie przemysłowego miasta: Stalinogrodzie, w socmodernistycznych Katowicach, w mieście, które przeżywało rozkwit w dekadzie Edwarda Gierka. Śląska neoawangarda to również historie artystek, które nadal czekają na swoje miejsce w lokalnym kanonie. Wystawa jest okazją, aby przyjrzeć się postaciom wybitnym i rozpoznanym, jak Rydet, tym

na pozór pobocznym, jak Maria Obremba – anonsowana zwykle jako „pierwsza żona Sławomira Mrożka” – czy w końcu Urszula Broll, bez której powojenną sztukę w Katowicach wyobrazić sobie trudno.

Z drugiej strony historia katowickiej neoawangardy to opowieść o drodze idei artystycznych i przykład, na jakim można by z powodzeniem uczyć historii sztuki. W bezpośredni sposób ilustruje, jak awangardowe wpływy i inspiracje rozlewały się na różne strony Europy. W Katowicach, górniczo-hutniczym mieście, w pewnym sensie praktycznie bez historii (jego początki sięgają zaledwie połowy XIX wieku), nakreślić można by oś wpływów sięgających radzieckiej awangardy. To przykład ilustrujący, jak odległe w czasie i przestrzeni zjawiska artystyczne są w rzeczywistości naczyniami połączonymi w prostej linii. Dziś w pewnym sensie za centralną

postać katowickiej sztuki uchodzi zmarły w 2011 roku Andrzej Urbanowicz. Malarz, buddysta i organizator życia artystycznego ukształtowany został w dużej mierze przez lata związku i artystycznej współpracy z Urszulą Broll, która przyjaźniła się z Konradem Swinarskim. Kursujący między Łodzią a Katowicami Swinarski przywiózł do Katowic idee ojca polskiej awangardy – Władysława Strzemińskiego, od którego prosta linia prowadzi już tylko do Kazimierza Malewicza.

Zwrotnica działa świetnie jako zbiór prac, jako jednoznaczny dowód na faktyczną, a nie urojoną, ciekawą lokalną tradycję. Pozostawia jednak niedosyt w kwestii krytycznego przemyślenia jej pozycji, dorobku oraz miejsca w historii. Kuratorki Ada Grzelewska, Agnieszka Kołodziej-Adamczuk i Joanna Szeligowska-Farquhar zdecydowały się obudować



Zwrotnica. Początki neoawangardy na Górnym Śląsku, widok wystawy, fot. Michał Jędrzejowski, dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach

Zwrotnica działa świetnie jako zbiór prac, jako jednoznaczny dowód na faktyczną, a nie urojoną, ciekawą lokalną tradycję. Pozostawia jednak niedosyt w kwestii krytycznego przemyslenia jej pozycji, dorobku oraz miejsca w historii.

prace klasycznym awangardowym dyskursem. I to dosłownie: na ścianach znalazły się między innymi cytaty z Aleksandra Rodcenki. Innym ważnym kontekstem jest też opór wobec władzy. Wystawa powieła prostą linię interpretacyjną, wtłaczającą wszystkich artystów w ramy twórców „antykomunistycznych”. O ile ST-53 miało charakter sprzeciwu wobec nauczania na akademii, w innych przywoływanych historiach sprawa się komplikuje. Gliwickie towarzystwo istniało w strukturach

państwa jako oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego i – co by nie mówić – umożliwiała rozwój amatorom bez specjalnego przygotowania. Andrzej Urbanowicz i Urszula Broll zamieszkiwali w kultowej dziś pracowni przy ulicy Piastowskiej 1 w Katowicach dzięki systemowemu przydziałowi. Trudno powiedzieć, na ile ich emigracja wewnętrzna i podróż w stronę filozofii Carla Gustava Junga, buddyzmu i ezoteryki wynikała z niechęci do komunizmu, a na ile z niechęci do rzeczywistości

materialnej w ogóle. Może tę „wewnętrzną emigrację” czytać należy jako wynik zderzenia nie z komunizmem, a z industrializacją? Z pewnością jednak nie można zapominać, że zarówno Zofia Rydet – która artystką została w podeszłym wieku – jak i Broll czy Urbanowicz funkcjonowali w strukturach PRL-owskiego państwa, a jako artyści często byli jego beneficjentami. Nie chodzi wcale o śledzenie tego, jaki kto miał stosunek do komunistycznej władzy, ale raczej o zadanie sobie pytania o relacje sztuki i kontekstu klasowego. Bo czy dziś, gdy edukacja artystyczna oznacza zamieszkanie w dużym mieście, płacenie w nim wysokiego czynszu, a nierzadko wiąże się z koniecznością posiadania kosztownego sprzętu, ci artyści mieliby szansę zaistnieć lub w ogóle tworzyć?

Jakub Gawkowski



Lwów, 24 czerwca 1937. Miasto, architektura, modernizm

1 grudnia 2017 – 8 kwietnia 2018
Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków
kuratorzy: Andrzej Szczerski, Żanna Komar

Do środka można było zajrzeć przez wielką, przeszkloną witrynę. Na sklepowej wystawce klęczały postacie, trzymające przed sobą cukiernicze arcydzieła. Tłem dla całej sceny było luksusowe wnętrze, obite marmurowymi wykończeniami i ozdobione roślinnymi ornamentami. Mogę sobie tylko wyobrazić, jak cudowny zapach unosił się w środku. Z atmosfery lwowskiej cukierni Ludwika Zalewskiego zostały tylko wspomnienia, uchwycone między innymi w opakowaniach po czekoladach – deserowej, z migdałami, pomarańczowej i kokosowej. Na tym przykładzie doskonale widać, jak Andrzej Szczerski i Żanna Komar – kuratorzy wystawy *Lwów, 24 czerwca 1937. Miasto, architektura, modernizm* – chcieli zbudować narrację na temat Lwowa z czasów II Rzeczypospolitej. Autorzy koncepcji zapraszali do zwiedzania wystawy, podkreślając, że chcieli pokazać życie miasta od strony jego mieszkańców.

Wystawa prezentowana w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie jest drugą odsłoną tej ekspozycji. Pierwsza, również kuratorowana przez Andrzeja Szczerskiego, miała miejsce w Muzeum Architektury we Wrocławiu w ramach Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Narracja odsłony pokazywanej w Krakowie została rozszerzona o przedstawienie kolejnych zjawisk i nowe eksponaty – jednak nadal punktem wyjścia jest data 24 czerwca 1937 roku. Był to zwykły dzień, parafrazując kuratorów, zapisany jedynie w osobistych pamiętnikach.

Rozpoczynamy zwiedzanie, zapoznając się z pierwszą stroną „Gazety Lwowskiej”, dokładnie z wydaniem z 24 czerwca 1937 roku. Jej powiększona kopia została wyklejona na ścianie, dzięki czemu możemy dokładnie wczytać się w tekst. Jednak kuratorzy dość szybko porzucają tę wolną narrację. Po odejściu od „Gazety Lwowskiej” premiery sztuk, zapowiedzi filmów i puls dnia codziennego ustępowały na rzecz dobitniejszych tematów.

Na białych muzealnych ścianach zaprezentowano ośrodki naukowe ówczesnego Lwowa. Krótkie wprowadzenie do

środowiska, zdjęcia infrastruktury oświatowej i samej kadry dydaktycznej wraz ze studentami oraz zwrócenie uwagi na nowatorskość prowadzonych przez nią badań prowadziły do punktu scalającego historię pokazywaną na wystawie – do koncepcji tak zwanego Wielkiego Lwowa. Jednym z autorów tego założenia był Ignacy Drexler, który w książce opublikowanej w 1920 roku snuł wizję rozszerzania granic miasta. Na podstawie analizy historycznej, geograficznej i społecznej zaproponował włączenie konkretnych sąsiadujących ze Lwowem terenów. Drexler chciał rozbudować wsie w „miasta-ogrody”, a pozostałe tereny, w zależności od położenia, w parki,

omentarze czy też grunta pod rozwój przemysłu. Koncepcja Wielkiego Lwowa miała ukierunkować rozwój miasta na wiele lat.

Struktura wystawy wydawała się drgać pod napięciem wytwarzanym między chęcią przybliżenia życia społecznego tamtych czasów a architekturą modernizmu. Następny punkt zwiedzania: próba pokazania handlu i przepływu kapitału (między innymi za pomocą opisywanego przeze mnie na początku zdjęcia z wystawy sklepowej), przerodził się w prezentację wielkich makiet lwowskiej architektury międzywojnia. Całość podzielono na trzy główne sfery: sakralną, mieszkaniową i użyteczności publicznej. Ten obraz został uzupełniony



Tadeusz Teodorowicz-Todorowski, okładka lwowskiego czasopisma „Życie Techniczne”, karton, czarny i różowy tusz, rysunek projektowy, 34,3 x 27,3 cm, 1927–1928, dzięki uprzejmości Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie

oryginalnymi planami architektonicznymi oraz przykładami życia artystycznego w postaci materiałów reklamowych.

Modernistyczna architektura miała być tutaj punktem wyjścia do opowieści o nowoczesnym mieście, którego rozwój napędzały handel, kapitał i postęp technologiczny. Kuratorzy pogłębiali ten pejzaż przez przedstawienie wątków związa-

objektów. Dla przykładu: prace przedstawicieli środowiska lwowskiego, między innymi Margit Sielskiej, Henryka Strenga czy Jerzego Janischa, powieszono w jednej linii, w wąskim korytarzu. Ledwo co rozbudowany wątek nagle kończy się w sali obok, gdzie wyeksponowano na postumentach masywne meble, kiedyś należące do wystroju lwowskich mieszkań polskich

Spojrzenie na Lwów od strony modernizmu jest koncepcją nieoczywistą, niosącą w sobie dyskursywny potencjał. Brak przepracowania tego zagadnienia przez pryzmat inny niż ówczesnych polskich elit znacząco ograniczył wartość merytoryczną całego przedsięwzięcia.

nych ze Zrzeszeniem Artystów Plastyków „Artes”, fotografią powstającą wtedy we Lwowie oraz architekturą mieszkaniową ówczesnych modernistycznych willi i kamienic. Szkoda, że nie postanowiono połączyć aranżacyjnie części architektonicznej z pozostałymi. Zamiast samodopełniającej się opowieści, otrzymaliśmy sztucznie odseparowane pomieszczenia, kłujące w oczy konserwatywną ekspozycją zabytkowych

elit. Niestety brak wyczucia najbardziej skumulował się w prezentacji kilimu na ścianę z lat 30., który został potraktowany jak dywan podłogowy.

Spojrzenie na Lwów od strony modernizmu jest koncepcją nieoczywistą, niosącą w sobie dyskursywny potencjał. Brak przepracowania tego zagadnienia przez pryzmat inny niż ówczesnych polskich elit znacząco ograniczył wartość merytoryczną

całego przedsięwzięcia. Nawet ostatni rozdział wystawy poświęcony artefaktom modernizmu we współczesnym Lwowie powieli wąską narrację. Sala prezentująca zachowaną architekturę międzywojnia była nostalgiczną widokówką, podkreślającą romantyzm popadających w ruinę polskich założeń doby modernizmu.

Nawet katalog towarzyszący wystawie nie poszerza wątków społecznych. Przede wszystkim jest on pięknie wydany albumem architektury. W całym projekcie zostały pominięte wątki zróżnicowania etnicznego Lwowa, przypadki antysemityzmu na tym terenie czy aspekty życia na obszarach wiejskich województwa lwowskiego. W tym kontekście pomysł zorganizowania oprowadzań po wystawie w języku ukraińskim nabiera dość przewrotnego charakteru.

Wystawa *Lwów, 24 czerwca 1937. Miasto, architektura, modernizm* próbowała ukryć, czym tak naprawdę jest. Główny jej atut, czyli naukowe studium architektury tamtego okresu, rozmył się w nieklarownej narracji o życiu codziennym polskich mieszkańców Lwowa. Szkoda, że twarz miasta aspirującego wtedy do miana nowoczesnego pozostała tak nieskazitelnie gładka. Wystawa ostatecznie zwraca uwagę na problem niezwiązany z 1937 rokiem. Przed nami, Polakami, wciąż jeszcze dużo pracy, aby móc opowiadać o historii szerzej niż tylko we własnym kontekście.

Marcin Ludwin



Inny Transatlantyk. Sztuka kinetyczna i op-art w Europie Wschodniej i Ameryce Łacińskiej w latach 50.–70.

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
17 listopada 2017 – 11 lutego 2018
kuratorzy: Marta Dziewańska, Dieter Roelstraete, Abigail Winograd

Powiedzmy od razu: *Inny Transatlantyk* jest udanym projektem. Można rzec, że wystawa ta nie zaskakuje – w tym sensie, iż stały obserwator działań Muzeum Sztuki Nowoczesnej odnajdzie w niej te same, co zwykle kontury polityki instytucjonalnej. Tak samo jak w przypadku pracy nad *œuvre*

Andrzeja Wróblewskiego czy Oskara i Zo-fii Hansenów sama ekspozycja pełni przede wszystkim rolę prezentacji dość zróżnicowanej materii wizualnej (z oszczędnym, ale rzeczowym komentarzem), a po więcej odsyła do książki – do gęstego materiału z konferencji *The Other Trans-Atlantic* (21–22 października 2016 roku). W ten sposób wystawa niejako usprawiedliwia swoisty minimalizm tekstowej ingerencji w odbiór obiektów, które są jedynie kadrowane przez nakreślenie głównych linii interpretacji (wspiera w tym także interaktywny

przewodnik, dostępny online). Zarazem – i to wydaje się równie ważne, jeśli nie ważniejsze – w tej formule bezszwowo łączy się ruch wystawienniczy z (około)akademicką produkcją wiedzy. Tendencja jest wyraźna, gdyż poza MSN również inne instytucje – zwłaszcza może Muzeum Sztuki w Łodzi – przyzwyczaiły nas już do organizacji konferencji na kanwie eksponowanych (wcześniej) dzieł. Można się poważnie zastanowić, czy taka w istocie hybrydyczna forma dystrybucji wiedzy nieco niepostrzeżenie nie stała się rzeczywistą alternatywą



Magdalena Więcek, *Wzlot/Kompozycja przestrzenna* (szkic), wysokość około 50 cm, 1967, praca niezachowana, fot. M. Holzman, dzięki uprzejmości Daniela Wnuka i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

dla tradycyjnych, przeładowanych komentarzem wystaw kontekstowych.

Inny Transatlantyk prezentuje fragmenty sztuki lat 50.–70., a konkretnie sztuki kinetycznej i op-artu w globalnym cięciu horyzontalnym, łączącym Europę Wschodnią i Amerykę Łacińską. Wskutek swobody pozostawionej widzowi można ją oglądać na wiele niekonkurencyjnych sposobów. W świetle powyższych uwag o rosnącej przystawalności dwóch porządków uprawiania (i używania) historii sztuki, czyli muzealnym i uniwersyteckim, projekt

ten interesuje mnie głównie jako rezultat i składowa przewartościowań w ujmowaniu materii historycznej – przy założeniu, że wystawa i książka (tekst, dyskurs...) to awers i rewers tego samego zjawiska w łonie dyscypliny.

Jakkolwiek skojarzenie wydaje się absurdalnie odległe, wbrew pozorom warto – choćby przelotnie – odnieść *Inny Transatlantyk* do jednego z kamieni węgielnych polskiej historii sztuki nowoczesnej, *Polskiej awangardy malarskiej* (1975) Bożeny Kowalskiej. Przyjęta optyka dostatecznie

to usprawiedliwia, a Kowalska nadto w dużej mierze obejmuje ten sam zespół dzieł (gdy chodzi o artystów polskich). Czytana „z ukosa”, jej książka po latach okazuje się fascynującą lekturą, gdyż nic nie jest tam tym, za co się podaje. Pod płaszczykiem obiektywnego syntetycznego wykładu o malarstwie lat 1945–1970 skrywa się temperamentna krytyczka sztuki, która stawką swojego przedsięwzięcia czyni przeformowanie niezmiernie wartościującej tezy, że to dopiero polskie działania artystyczne z lat współtworzyły awangardę prawdziwie

odkrywcą (w przeciwieństwie do poprzednich dekad). W świetle *Innego Transatlantyku* trzeba tę myśl rozwinąć w dwóch kierunkach. Po pierwsze, skupiając się bez reszty na sztuce lat 1963–1970, to Kowalska w największej mierze jest fundatorką przedkrytycznego dyskursu afirmującego typowe dla tej epoki sympozja plastyczne jako przestrzeń nowatorstwa i eksperymentu; sielankowej narracji, którą podważy następne pokolenie badaczy. Po drugie, jej książka stanowi ucieleśnienie tradycyjnej (hierarchicznej) historii sztuki, promującej „nowość” i „pierwszeństwo” oraz, co gorsza, lokującej się między Scyllą ciągłych odniesień do Zachodu a Charybdą enigmatycznej „narodowej specyfiki” sztuki polskiej.

Oglądając *Inny Transatlantyk* jako propozycję ujmowania zjawisk artystycznych, trudno nie myśleć o przepaści dzielącej ten projekt od fundującej wizji Kowalskiej,

Wbrew skromnym warunkom lokalowym MSN *Inny Transatlantyk* stanowi jedną z poważnych prób kreowania w praktyce wystawienniczej postulatu nowej transregionalnej narracji o sztuce niezachodniej.

ale nie tylko, gdyż wystawa ta w ważnych punktach przekracza także późniejsze krytyczne narracje historii sztuki. Mam na myśli interpretację wspomnianych już sympozjów plastycznych. Jeśli Kowalska widzi w nich przestrzeń autonomii sztuki, to następni badacze (Piotr Piotrowski, Andrzej Turowski, częściowo Piotr Juskiewicz i inni) – przeciwnie – ujmują je według relacji sztuki i polityki lub, mówiąc szerzej, upolitycznionej nowoczesności. *Transatlantyk* tymczasem jest bardzo odświeżający, gdyż uchyla te i podobne dychotomie (sztuka/polityka, autonomia/władza, modernizm/awangarda) na rzecz o wiele szerszej „ramy” – zarówno problemowo, jak i geograficznie.

Problemowo, gdyż mowa o wybranych zjawiskach z zakresu recepcji (sztuki kine-tycznej i op-artu). Pojęcia te – wypracowane

przecież na Zachodzie – nie służą tu za kategorie normatywne, nie chodzi więc o wyszukiwanie kompatybilności ze „źródłowym” idiomem. Jakkolwiek na wystawie nie problematyzuje i nie podaje w wątpliwość samej praktyki użycia tych terminów (to oddzielna kwestia, na pewno godna podjęcia), niezmiernie istotne jest to, że wprowadza się je niejako *à rebours* w stosunku do tradycyjnej historii sztuki. W ujęciu kuratorów kinetyzm i op-art pomagają bowiem zbudować strategię oporu wobec zachodniocentrycznej narracji i stwarzają przede wszystkim platformę dla alternatywnej geografii artystycznej, zarysowanej w osi Wschód–Południe: Warszawa, Budapeszt, Zagrzeb, Bukareszt, Moskwa, Buenos Aires, Caracas, Rio de Janeiro, São Paulo. Bez zbytniej przesady trzeba więc powiedzieć, że wbrew skromnym warunkom lokalowym MSN *Inny Transatlantyk*

właśnie zwrócić uwagę, że w świetle owej horyzontalnej komparatystyki ich prace zostają wyjęte z wąskiej „ramy” plenerów i osadzone w kontekście globalnych przewartościowań artystycznych. (W tym świetle, jak sądzę, *Inny Transatlantyk* dobrze koresponduje z nowymi badaniami Konrada Schillera na temat sympozjów plastycznych lat 60. i 70.)

Jeden z dwóch jaskrawych przykładów: słynna *Kompozycja pionowa nieograniczona* Henryka Stażewskiego, zwyczajowo „przyspawana” do imprezy Wrocław ’70, pojawia się w nowej konstelacji dzieł, zestawiona z *Miastem hydroprzestrzennym* (1960) argentyńskiego artysty Gyula Košicego, który pisał, że „historia człowieka nie skończy się na Ziemi” (cytat za przewodnikiem online). Tym, co pozwala na „kadr” łączący obu tych twórców, jest typowa dla dekad 50.–70. fascynacja lotami kosmicznymi, a oderwanie od ziemi w tej samej mierze co ruch i przekroczenie granic obrazu okazuje się jednym z rysów sztuki kinetycznej. Drugi przykład, jaki chcę przywołać, to interesujące ulokowanie twórczości Wojciecha Fangora. W spopularyzowanym ujęciu Fangor – paradoksalnie – staje się zakładnikiem własnego sukcesu artystycznego, gdyż w refleksji nad jego dziełem dominuje mit malarza, któremu „udało się na Zachodzie”, a każdy jego biogram podkreśla, że „jako jedyny Polak miał swoją indywidualną wystawę w nowojorskim Muzeum Guggenheima” (by daleko nie szukać, przywołując chociażby wpis na portalu Culture.pl). Nie inaczej wywołana już Kowalska: zamykając Fangora w narracji skierowanej ku centrom sztuki, dobitnie podkreśla, że jego i Stanisława Zamecznika *Studium przestrzeni* (1958) jako prekursorskie działanie *environment* „[w] stosunku do podobnych eksperymentów na Zachodzie – nie należało także ani do spóźnionych, ani do wtórnych”. Tymczasem w duchu transregionalnego ujęcia *Transatlantyk* buduje całkowicie inną komparatystykę! Wychodząc od faktu, że celem artystów z epoki istotnie było kreowanie nowych przestrzeni futurystycznego doświadczenia, na wystawie *Studium* Fangora i Zamecznika łączy się z usiłowaniami bardzo licznych grup ze Wschodu i Południa (kolektyw Nowe Tendencje z Zagrzebia, powstały w 1961 roku; moskiewska Dwiżenije, 1964; rumuńska SIGMA, 1969, i wiele innych). Tym samym próba wykreowania nowej malarskiej przestrzeni w warszawskim Salonie „Kultury” można odnieść do *Gier kinetycznych* na Krymie i w podmoskiewskim lesie (Dwiżenije, około 1970 i 1971 roku).



Heroic vs. Holistic (Erotic eco-drama)

Plato Ostrava
16 października 2017 – 28 stycznia 2018
kuratorki: Daniela Dostálková, Linda Dostálková

Heroic vs. Holistic to wystawa, która przynajmniej z kilku powodów mogła zaintrygować widza. Gościowi z Polski nie umknie fakt, że do ostrawskiej galerii zaproszono dwoje polskich artystów, i to nie byle jakich: Grzegorza Kowalskiego i Barbarę Falender. Kto mniej więcej kojarzy ich twórczość, zdziwi się zapewne nietypowym zestawieniem ich dzieł z pracami dwojga artystów wyjętych jakby z innych porządków: nowojorskiej artystki koreańskiego pochodzenia

najtrwalszych osiągnąć historii sztuki upodmiotowiającej niezachodnie wytwory artystyczne jest uwrażliwienie nas na fakt, że podobne formy i idiomy mają zmienne znaczenia na różnych szerokościach geograficznych; to właśnie geohistoryczny „kadr” jest tym, co je różnicuje. *Inny Transatlantyk* doskonale pokazuje cyrkulację idei

Miyeon Lee, specjalizującej się w subtelnych rysunkach i ojczystej kuchni, oraz zamieszkałego w Berlinie Beny Wagnera. Nad wystawą kuratorsko czuwały siostry Daniela i Linda Dostálkove, twórczynie The Hybrid Social Art Agency, w obrębie której praktykują hybrydalno-społeczną działalność artystyczno-kuratorską, zacierają granice między dyscyplinami i kwestionują różnego rodzaju pryncypia, czy to artystyczne, czy polityczne. Tym, którym tak skomplikowany zestaw składniowo-logistyczny nic nie mówi, służę pomocą: no więc *Heroic vs. Holistic* to nie jest po prostu taka tam zwykła wystawa, na której kurator rzuca jakiś temat i zaprasza artystów. Wystawa w ostrawskim Plato to raczej projekt na

w obiegu globalnego nurtu w sztuce, ale – jak sądzę – w zbyt małym stopniu uwydatnia ową pracę różnicy. Gdyby ten aspekt prezentacji uległ pogłębieniu, moglibyśmy mówić o wystawie niemalże bezbłędnej.

Piotr Słodkowski

Heroic vs. Holistic, widok wystawy, fot. Daniela Dostálková, dzięki uprzejmości PLATO Ostrava



Nieoczywiste zestawienie artystów sprawia, że w zasadzie każdy z nich na tym konglomeracie zyskuje, a poniekąd towarzyski rys wystawy dodaje jej emocjonalnego, niemalże biograficznego waloru.

odzierającego ją z emocjonalności i tajemnicy. Swoją opowieść o naturze określają więc jako erotyczną „eko-dramę”, w której ścierać mają się dwie metody: holistyczna i heroiczna. Naszym przewodnikiem po tym ekologiczno-erotycznym dramacie jest z kolei grecka kuratorka Nadja Argyropoulou, z którą kuratorki ostrawskiej wystawy spotkały się wczesną jesienią minionego roku i spontanicznie nakręciły kilka filmów na wulkanicznej wyspie Nisiros. Na pokazanych w Plato filmach widzimy Argyropoulou, swoją drogą kobietę o trudnym do przeoczenia wyglądzie szamanki (brązowa, spalona słońcem skóra, wysmagane wiatrem włosy), która snuje rozpoczęte przez Dostálkove dywagacje o naturze winogron i dodaje do tego własne wątki. „Winogrona są epickie. Ale kwaśne winogrona mogą być heroiczne lub holistyczne. No i podstawowe pytanie: czy jeże lubią kwaśne winogrona?”, zastanawia się Argyropoulou podczas samochodowej przejażdżki z Dostálkovymi; wydaje się, że dziewczyny dobrze się razem bawią, często chichoczą, przemieszczają się z miejsca na miejsce, obserwują scenki uliczne i przemykające poboczami zwierzęta.

Temu dość niekonwencjonalnemu oprowadzeniu towarzyszyły ponadto obiekty, wszystkie ułożone zgrabnie na solidnej, czarnej ladzie osadzonej na efektywnych drewnianych balach, która ciągnęła się pod ścianami galerii. To na niej znalazło się miejsce dla filmów z greckiej przygody kuratorek, wyeksponowano na niej również ociekające erotyką rzeźby Barbary Falender. Co ciekawe, prace Grzegorza Kowalskiego – którego Dostálkove poznały podczas stypendium w Warszawie, kiedy to uczęszczały na zajęcia do Kowalni – również wystąpiły tu w charakterze elementu erotycznego, i z taką intencją pokazano choćby cykl *Krzesło*. Co prawda wykonany w latach 70. cykl z dzisiejszej perspektywy kojarzy się raczej z analityczną i zimną estetyką konceptualizmu, ale wysuwający się na pierwszy plan dialog nagich ciał z kratą

oparcia jako symbolem systemu i opresji naprowadza już na tropy interpretacyjne kuratorek. Ten iście agambenowski trop został zrównoważony sielankowymi pracami Miyeon Lee, w których być może przebrzmiewają graficzne tradycje sztuki Dalekiego Wschodu, umiejętnie połączone z malarstwem abstrakcyjnym. Specjalnie dla ostrawskiej galerii artystka przygotowała mural, namalowany na suficie, a także pokazała kilka starszych prac, jak choćby wykonany na lnianej płachcie obraz *Blown Up Drawing* czy obrazy z serii *Absence of Mountains*. Gdyby próbować definiować jakoś twórczość Lee, być może najlepiej byłoby ją nazwać malarskim haiku – analitycznym, oszczędnym, ale niepozbawionym piękna i poetyckości.

Pracami, które być może w najbardziej bezpośredni sposób poruszały kwestie współczesnych polityk natury, powiązań przyrody z technologią i funkcjonowaniem człowieka, były dwa krótkometrażowe filmy Bena Wagnera. *Eye Farm* (2017) to film poświęcony współczesnej agrokulturze, a raczej temu, jak jest przedstawiana w kulturze: scenkom nagrany w scenerii rodem z *Second Life* towarzyszą tu widoki kręczone z dronów, krótkie przebitki na malstwo nowoczesne (tu kłania się nieśmiertelny van Gogh) czy wreszcie komercyjne, wyrenderowane fotografie i reklamowe ujęcia. Motywem przewodnim drugiego filmu Wagnera, *We're All Here*, był z kolei kamuflaż, który stał się zgrabną metaforą przenikania świata ludzkiego i wszystkiego, co na zasadzie fałszywej dychotomii zwykliśmy sytuować poza nim.

Atmosferę erotycznej „eko-dramy” dopełniały jeszcze prace Wagnera z serii *Appartions*, które można by przetłumaczyć jako „Widziadła”; taki zresztą tytuł pasuje do ich charakteru. Wydruki na szkle przedstawiają nagiego mężczyznę, który niczym zwierzę przemierza na czterech kończynach leśną gęstwinę. Jak informuje opis pracy, są to autentyczne zdjęcia z kamery zainstalowanej w lesie, a konkretnie

w jakimś polskim lesie, która zarejestrowała nietypowego gościa. Mężczyzna został złapany przez policję i ponoć później tłumaczył się, że był tygrysem syberyjskim. Ten bezprecedensowy przykład szaleństwa zaskakująco dobrze rymował się z kolażami Kowalskiego, zdominowanymi przez motyw nagiego ciała (*Oskar Desage-Schmidt*, 1974, *Blue Devotional Articles*, 1972) albo przedstawiającymi pierwotne rzeźby z kręgu kultury pozaeuropejskiej (*The Courier I*, z serii *The American Cliche*, 1970–1997). Na wystawie *Heroic vs. Holistic* znalazło się też miejsce dla szaleństwa w wersji zwierzęcej – liczne witryny okienne ostrawskiej galerii zostały pokryte nadrukami Wagnera z serii *Inner Circle*, przedstawiającymi zwierzęta liżące szyby. W języku angielskim określenie *windowlicker* ma charakter stygmatyzujący i jest obraźliwą nazwą osoby nie zrównoważonej psychicznie. Umieszczone na szybkach nadruki szalonych zwierząt można tu potraktować jako symboliczne wytyczenie granicy między tym, co kulturowo uważamy za normalne, oraz tym, co z tego schematu umyka. Ten moment wystawy jest zresztą chyba najbliższy intencjom kuratorek, które chciały pokazać antynaukowy, irracjonalny, magiczny czy też wielostronny aspekt relacji człowieka z naturą. I chociaż ich wystawa nie należy do najłatwiejszych – gość galerii Plato został w zasadzie pozbawiony komentarza pomocnego w odczytaniu poszczególnych prac, jakby w myśl zasady, że ekspozycja powinna działać jako całość, do której niepotrzebne są wyjaśnienia jej poszczególnych fragmentów – eksperyment ten w zasadzie należy uznać za udany. Nieoczywiste zestawienie artystów sprawia, że w zasadzie każdy z nich na tym konglomeracie zyskuje, a poniekąd towarzyski rys wystawy dodaje jej emocjonalnego, niemalże biograficznego waloru. Ten autorski charakter *Heroic vs. Holistic* został zresztą podkreślony przez obecność prac samych kuratorek – cyklu filmowego wykonane go razem z Argyropoulou oraz wideo *Acid Rain*, przedstawiającego grupę ubranych na czarno kobiet, siedzących na biurowych fotelach i zanoszących się płaczem. Nie była to zresztą pierwsza okazja, kiedy mogłam zobaczyć ten film, i mam wrażenie, że pełni on specyficzną rolę kuratorskiej sygnatury. Manifest *curatoris hystericus*? Jeśli faktycznie, to, jak rozumiem, w tym dobrym, eksperymentalno-hybrydalnym znaczeniu.

Karolina Plinta



Obraz wewnętrzny. Pojawiające się / znikające obrazy

Galeria Arsenał, Białystok
8 grudnia 2017 – 18 stycznia 2018
kurator: František Kowolowski

Białostocka galeria Arsenał jest znana przede wszystkim ze swego zorientowania na sztukę Europy Wschodniej i wystaw podejmujących problematykę pogranicza. Takie przynajmniej można odnieść wrażenie, patrząc na program minionego już 2017 roku, w którym mocnym akcentem była przygotowana razem z lubelskim Labiryntem wystawa *Uwaga! Granica* oraz pokazywana symultanicznie wystawa ukraińskiego kolektywu Open Group. Preferencje dyrektorki Arsenálu, Moniki Szewczyk, wydają się jednak bardziej zróżnicowane. Poza zwyczajowymi wystawami indywidualnymi w 2017 roku mogliśmy obejrzeć dwie ekspozycje utrzymane w subtelnej, postkonceptualnej poetyce. Co ciekawe, obie były poświęcone przedstawianym mniej lub bardziej wprost spekulacjom na temat rzeczywistości i statusu dzieła sztuki. Warto zastanowić się,

Julia Gryboś/Barbora Zentková, *Płytki sen trybu ratunkowego* (detal), instalacja, wymiary zmienne, 2017, fot. Maciej Zaniewski, dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

co z tych zdublowanych wystawienniczo dywagacji wynikło.

Pierwszą z nich – *Jest tak, jak się państwu wydaje* – recenzowałam już w osiemnastym numerze „Szumu”. Była to wystawa kuratorowana przez samą Monikę Szewczyk, która artystów dobrała w kluczu warszawsko-poznańskim. Wyszła jej z tego wystawa nawet przyjemna, choć nieszczególnie wymagająca – największą atrakcją pokazu była zainstalowana w podziemiach Arsenálu grzybnia Izy Tarasewicz, która faktycznie mogła wydawać się czymś innym niż dziełem sztuki i skłaniała do refleksji nad problemami sanitarnymi galerii.

Jakby w odpowiedzi na tę wystawę, złożoną z prac tylko polskich artystów, w grudniu ubiegłego roku otwarto wystawę *Obraz wewnętrzny. Pojawiające się / znikające obrazy*, kuratorowaną przez Františka Kowolowskiego i pokazującą prace artystów z Czech

i Słowacji. Do obejrzenia tego pokazu zachęcił mnie wykorzystany przez kuratora cytat z Jeana Baudrillarda, niejako sugerujący, że jednym z problemów podjętych na wystawie jest wpływ nowoczesnych technologii na sztukę i postrzeganie rzeczywistości (czyżby pokaz sztuki postinternetowej w wykonaniu sąsiadów zza miedzy?). Jak jednak uświadomiłam sobie po przybyciu do galerii, była to tylko sugestia, a ogólny przekaz wystawy był dużo bardziej niedookreślony i mętnie krążył wokół rzeczony kwestii prawdy i odbicia realnego w dziele sztuki. Prawda ta mogła się zaś unocznąć na wszelkie możliwe sposoby i, jak ostrzegał sam kurator, pod powierzchnią z pozoru prostych prac miało kryć się mrowie skomplikowanych znaczeń opartych na rozważaniach filozoficznych, stosunkach społeczno-politycznych, koncepcjach naukowych i czystej intuicji. Jak więc podejrzewam, o każdej z prac pokazanych na *Obrazie wewnętrznym* można by napisać esej filozoficzny, jest to jednak zadanie dla zaprawionego w boju estety, który, niezrażony enigmatyczną formą dzieła, jest w stanie



uzupełnić je przy wykorzystaniu własnego naukowego warsztatu oraz refleksją nad światem. Niewyposażony w to widz poczuje się raczej niewyraźnie; krytyk, obeznany z licznymi kuratorskimi sztuczkami i trendami na rynku sztuki może z kolei poczuć, że narasta w nim podejrzliwość.

Od dawna w polskim środowisku artystycznym dyskutuje się o kwestiach polityczności sztuki, form tej polityczności i potencjalnego popadania sztuki w apolityczny formalizm, ale ciągle potrafią budzić silne

Svätopluka Mikyty, w których ożywają duchy dwudziestowiecznych dyktatur i narodowych mitologii. Co prawda, akurat prace pokazywane w Arsenale w większości nie uderzały dosłownymi komentarzami, były to raczej na poły abstrakcyjne kolaże, i tylko na jednej z nich znalazła się interesująca litania głosząca, dlaczego można głosować na konserwatystów („I shall vote conservative because/ I am eighteen-year-old bore./ I shall vote conservative because/ I wear sensible tweets panties/” i tak dalej). Jak

Na dłuższą metę okazuje się, że na wystawie *Obraz wewnętrzny* zgrabna metafora poszukiwań obrazów rzeczywistości w dziele artystycznym jest tutaj pretekstem do pokazania prac od Sasa do Lasa, które przede wszystkim łączy podobna estetyka.

emocje i zasadniczo dzielą naszą scenę na dwa obozy: tych, którzy wierzą, że każda sztuka jest polityczna, bez względu na jej formę i treści w niej zawarte, i tych, którzy sztukę dzielą na polityczną i formalistyczną (lub też, w przypadku apologetów nurtu, autonomiczną). Spacerując po takich wystawach, jak *Obraz wewnętrzny*, na której pokazano estetyczne obiekty, subtelne instalacje i obrazy jakby wyjęte z targów sztuki i prezentowane „dzięki uprzejmości” prominentnych czeskich komercyjnych galerii, o czym można było dowiedzieć się z podpisów, rację muszę przyznać tej pierwszej grupie. Co by nie powiedzieć, każda sztuka jest polityczna. Z jakiego rodzaju politycznością mamy jednak do czynienia na *Obrazie wewnętrznym*, to już inna sprawa.

Oddajmy jednak sprawiedliwość kuratorowi i zaproszonym artystom – deklarowaną polityczność i refleksję nad współczesnymi formami komunikacji można było odnaleźć na wystawie czasem dość dosłownie. Tak było choćby w przypadku wideo Pavla Mrkusa, którego główny motyw stanowiły drony bojowe, wykorzystywane do zrzucania małych, ale skutecznych w działaniu bomb na ulice skonfliktowanego Bliskiego Wschodu. Pewnego rodzaju kontrapunktem do tej pracy były kolaże

by jednak nie było, trudno pracom Mikyty odmówić pewnych krytycznych ambicji. Wreszcie znalazły się wyczekiwane przeze mnie nawiązania do współczesnych technologii, co jednak znamienne, w formie zaskakująco analogowej – Libor Novotný postanowił przedstawić sieć jako kłaczę solidnych, poskręcanych gałęzi (*Wooden Web*). Biorąc pod uwagę, że Novotný generalnie woli tworzyć w naturalnych materiałach i specjalizuje się w działaniach plenerowych, jego pracę należałoby chyba odczytać jako rodzaj żarciku, kpiny z technologicznych fetyszystów.

Drzewna instalacja Novotnego odsyłała ponadto do emocji kojarzących się ze szczególną sferą rzeczywistości, mniej przypisywanej logice i rozumowi, a bardziej naturze, jej zagadkom i tajemnicom nieświadomości – wydaje się, że ten wątek był także istotny na wystawie. Tuż obok drzewnej instalacji wyeksponowano inną pracę Novotnego – wideo *Poltergeist* z 2009 roku, na którym obserwujemy strumień wody płynący z kranu czy też może raczej lewitujący w powietrzu i wyginający się w różne strony, poruszany zagadkowym magnetyzmem ręki. W tej tajemniczej poetyce utrzymana była także instalacja Julii Gryboś i Barbory Zentkovej *Płytki sen*. Ta

realizacja, wyraźnie inspirowana formą zdekonstruowanego łóżka, zdaje się zresztą najlepiej ujmować intencje Kowolowskiego, który szuka w końcu znaczeń tam, gdzie ich pozornie nie widać – wszak sen to tylko pozorna bezczynność, i jak zaznacza sam kurator: „Wiemy jednak bardzo dobrze, że we śnie zachodzi wiele różnych akcji i przemian”.

Zastanawiając się nad tą ideą życzliwie, przyznać trzeba, że sama w sobie nie jest ona zła i na jej podstawie można by przygotować niejedną ciekawą wystawę. Problem z *Obrazem wewnętrznym* jest jednak taki, że sam Kowolowski wziął sobie własny pomysł jakby za bardzo do serca i przygotował wystawę faktycznie enigmatyczną, lecz poruszającą mnóstwo wątków łączących się ze sobą tylko umownie. Są tu więc prace odwołujące się do fantazji o modernizmie (Josef Mladějovský), są rysunki akustyczne Daniela Hanzlíka, prace o dronach, duchach, snach, obrazy świecące w ciemnościach (Milan Houser) czy instalacje poruszające problem fotografii po internecie (Jan Lesák). Na dłuższą metę okazuje się więc, że zgrabna metafora poszukiwań obrazów rzeczywistości w dziele artystycznym jest tutaj pretekstem do pokazania prac od Sasa do Lasa, które przede wszystkim łączy podobna estetyka. Trzeba przyznać, że w porównaniu do wystawy przygotowanej przez Monikę Szewczyk *Obraz wewnętrzny* jest bardziej wysmakowany, ale z drugiej strony brakuje tej wystawie efektu „wow!”, czyli zaskoczenia w postaci grzybni czającej się w podziemiach lub innych tego typu niespodzianek. Sama estetyka prac pokazanych przez Kowolowskiego jest aż nazbyt opatrzona i, jak sygnalizowałam już wcześniej, może nasuwać trochę zbyt mocne komercyjne skojarzenia. Oczywiście, pokazanie takiej wystawy raz na jakiś czas w galerii miejskiej ma swoje uzasadnienie, widzom w końcu trzeba pokazywać sztukę różną – sęk w tym, że w galerii Arsenał odbyła się w zeszłym roku wystawa w jakimś stopniu podobna, prezentowanie kolejnej takiej niewiele później nie ma większego sensu. Pozostaje więc mieć nadzieję, że w nowym roku dyrektorka Arsenалу postawi na wystawy problematyzujące lokalny kontekst i bardziej dosłowną rzeczywistość – to wydaje się tutaj bardziej uzasadnione i ciekawsze niż abstrakcyjne dywagacje o pustce, znikaniu i nicości, w które popadł kurator wystawy *Obraz wewnętrzny*.

Karolina Plinta



Białe kłamstwo

CSW Kronika, Bytom

25 listopada 2017 – 5 stycznia 2018

kuratorzy: Emilia Orzechowska,
Stanisław Ruksza

Białe kłamstwo otwiera *Xenia*, z greckiego gościnność, wizualna manifestacja researchu Doroty Walentynowicz. Zajęła się ona architekturą nowoczesnych kompleksów turystycznych, które powstawały w Grecji w drugiej połowie XX wieku. Zestawiając nieszkliwione ceramiczne uproszczone modele letniskowych oaz spokoju z instalacją fotograficzną, artystka pokazuje relację między seryjnością rozwiązań, projektowaniem doświadczenia

a produkcją i projekcją naturalności i klasyczności. Posługując się „poślednią” techniką najbardziej turystycznego z mediów, fotografią otworkową, Walentynowicz wydobywa statyczną perspektywę „kogoś z regionu”, normalnego mieszkańca wczasowej miejscowości. Te wielokrotnie naświetlane zdjęcia nakłada na kolorowe, wielkoformatowe ujęcia widoku plaży z okien kompleksu, nie dlatego że inaczej, wyraźniej (przez turystyczną fasadę

klimatyczności, malowniczości) dostrzega entropię miejsca albo jego ubóstwo. Robi to, ponieważ zlewanie się przygodowości gościa oraz przygodności świata, tak samo jak przenikanie się warstw i formacji kulturowych i geologicznych w jeden krajobraz, socjoekonomiczną panoramę, jest nieuniknione. Warto zyskać zwielokrotnioną perspektywę tego, co przedstawia się jako stałe i „trwające”, symulacyjności (symulakryczności) i przeciwstawianej jej autentyczności; wyraźnie wskazuje na to podtytuł *Xenii* – (*of pseudo places*), z którego kuratorski duet tutaj zrezygnował. Tym podwójnym przypomnieniem Walentynowicz wprowadza do dalszych części wystawy.

W podobnym klimacie, choć innymi środkami, działa *Nacre* Dominiki Skutnik, które odbija hipergrecką biel łączącą *Xenię* i antyczne kolumny w bieli sznurów pereł. Instalacja z pereł naturalnych

Joanna Rajkowska, *Plan*, dywan ręcznie tkany, wełna, 2014, fot. Marcin Wysocki, dzięki uprzejmości CSW Kronika w Bytomiu



i hodowlanych, syntetyzowanych przez człowieka, zawieszona jest na zgrzebnym haku. Wskazuje na pokrętny proces przepisywania kategorii naturalności na właściwości przedmiotów i na odwrót: mimo że perły sztuczne okazują się lepsze niż naturalne, są bardziej wytrzymałe i dłużej można się nimi cieszyć, to jednak naturalne jest cenione wyżej, na jego „korzyść” przemawia kruchość, niedostępność i ekonomiczne obciążenie. *Nacre* jest pasażem łączącym refleksję nad nienaturalnością wszystkiego, co zwykliśmy mylnie nazywać przyrodą, z pracującymi w tle kulturowymi i ekonomicznymi maszynami determinacji i de/konstrukcji. To przejście także sytuacyjne – praca umieszczona jest na schodach, i najpierw pojawia się w mgnieniu oka, pokazuje się ukradkiem, „przy okazji”, jak mało znaczące, niewinne kłamstewko, i trzeba zająć dobre miejsce, żeby móc się jej dobrze przyjrzeć.

Przeoczyć nie da się natomiast rzeźby Artura Malewskiego *Bez tytułu*, która przedstawia zamyślnego czy nawet zrezygnowanego Jana Pawła II trzymającego w rękach gołębia (nic nie wskazuje na to, żeby miał go oswobodzić). Można by ją uznać za krytyczne odniesienie do konkretnych polityk i sprawowania religijnej czy innej władzy, odwołuje się ona jednak do szerszego kontekstu, wskazując na autorytarny charakter samego ruchu zestawiania; na to, jakie reakcje świadomości – potrzebę łączenia w całość, szukania elementu, który spaja znaczeniowo dostępne dane, wywołuje zwykłe (lub prowokacyjne) umieszczenie jednych elementów obok drugich – na przewidywalność i prostotę tych reakcji oraz możliwość preprogramowania ich *outputu*. Wskazuje więc na zasadę poza samą intencjonalnością, na którą kieruje uwagę umieszczony na postumencie cytat z Nietzschego.

Ku pytaniu o poszukiwanie klucza, który pozwoli odczytać wiadomość bez jej zniekształcania, zwraca się *Hikaye Zamani* Karoliny Freino, gazeta złożona z pierwszych stron dzienników relacjonujących tureckie protesty odbywające się wiosną 2013 roku, przepisanych w specyficznym „bajkowym” trybie, używanym, jak nazwa wskazuje, przy opowiadaniu baśni i relacjonowaniu zdarzeń, które znamy tylko z opowieści. Choć można potraktować ją jako komentarz do roli zideologizowanych mediów w relacjonowaniu ważnych politycznych wydarzeń, ważniejsze wydaje się to, że pokazuje bezradność wobec języka. Bez mediacji, bez tłumaczki albo

Jak na wystawę, która dotyczy „postprawdy”, *fake news*, aktualnych i medialnych kontekstów, artyści i kuratorski duet zręcznie balansują między żartem i powagą i unikają taniego moralizatorstwa i powierzchowności.

przewodniczki nie „rozszyfrujemy” nowego kodu, jesteśmy (w większym lub mniejszym stopniu) zdani na domysły oparte na słowach kluczach: Erdoğan, Taksim, Gezi, ale przede wszystkim na obrazach i znajomym prasowym formacie. Pracą, która jak *Hikaye Zamani* problematyzuje przekaz, jest *Foley* Andrzeja Karmasza, filmowa instalacja złożona z dwóch projektorów i zapętlonych filmów, które wchodzą ze sobą w dialog. Choć oba pozbawione są dźwięku (to istotne w kontekście tytułu, który pochodzi od nazwy udźwiękowiających filmy osób), słysząc kręcące się w projektorach szpule taśm 16 mm. Początkowo surowość środków wydaje się tkliwa (być może za sprawą swojej zawodności, taśmy, która nieustannie się rwała, i trzeba było ją sklejać), szybko okazuje się jednak, że instalacja ma silnie krytyczny wydźwięk. Jeden film przedstawia klaszczące ręce, a drugi dwóch czarnoskórych mężczyzn bijących białoskórego. Oklaski okazują się odgłosami bójki, a video dokumentacją pracy foleyów. Dopiero ta wiedza pozwala na połączenie dwóch ścieżek i pokazuje inne znaczenia gestów i metody filmowej, inną wrażliwość obrazu. Tak więc myśl o pomocy, której wymaga nośnik, to myśl przewrotna, bo nie wiadomo do końca, czy sklejaniu podlegać miałyby krytyka, czy miałyby się to odnosić do obaw przed rasizmem, strachu i złości, którą widać w odwróconym obrazie bójki, dynamiką do złudzenia przypominającym kadry z tłumienia antyrasistowskich protestów albo z jakiegokolwiek manifestacji, w której biorą udział czarnoskórzy demonstranci, kiedy agresorem i napastnikiem jest biała policja.

Do kolejnej sali *Drugą szansą*, instalacją ze 146 ustawionych w linii parafinowych odlewów przypominających świecznik ze świeczką, przeprawia widza Daniel Rumiancew. Początkowo liczba świec równała się domniemanej liczbie lat zmarłego już Indonezyjczyka, Mbaha Ghota, samozwańczo najstarszego człowieka świata. Czy

rzeczywiście tylko poparcie tezy naukowymi dowodami, obudowywanie faktami jest gwarancją prawdy? Czy mamy dawać wiarę paradoksalnie przez rozpoznanie tych „faktów”? Kształt świec Rumiancewa wskazywałby na to, że wypaliły one większość swojego życia, knoty są jednak nienaruszone – która z tych cech jest istotniejsza? Być może czasem warto dać tytułową drugą szansę wątpliwości i nierozstrzygalności.

Zaraz obok znajdziemy *Czarno na białym*, cykl haftowanych chust, medium, do którego, zdawać by się mogło, Monika Drożyńska zdążyła przyzwyczać odbiorców – wciąż jednak widać w nim świeżość. Z jednej strony, po raz kolejny, gubi sensy i przygląda się fenomenowi satiacji semantycznej, z drugiej, tytułami każe natychmiast przestroić się w odbiorze tego, co na moment stało się pozbawioną znaczenia wyliczanką. Dziecięcość takiej zabawy spotęgowana środkami – bielą tkaniny, czernią nitki, codziennością słów: uproszczonych, a jednocześnie naładowanych emocjonalnie, sentymentalnych, fantazmatycznych – spotyka się z wyrachowaniem i brutalnym przywracaniem sensu przez kontekstualizujące tytuły: *Przyjaciółki Jezusa, ość* (miłość), *Amen* (men), *Bytom* (om), *OF UNDA* (ofia-ra), *POSTPRAWDA*.

Vis-à-vis ostatniej chusty, w osobnym pomieszczeniu, znajduje się praca Joanny Rajkowskiej *Plan* – zwieszony ze ściany i płożący się po podłodze dywan, utkany na podobieństwo parkietu, który artystka zobaczyła (i nielegalnie sfotografowała) w londyńskim Muzeum Mazonerii. Wrażenie niesamowitości osiągnięte jest jednak przez coś innego niż magnetyczne, wciągające napięcie zachodzące między czarnym i białym, kontekst i iluzoryczność wzoru, którego centrum – czarny kwadrat – w łóży znajdowałoby się w miejscu ołtarza. Artystka znormalizowała wręcz perspektywę znalezioną na posadzce. To niecodziennność umieszczenia dywanu budzi wątpliwość. Jak banalnie nie brzmiałoby

to stwierdzenie: dywany należą albo do porządku podłogi, albo do porządku ściany. Zaburzenie tego rozgraniczenia, zakrycie kąta, jest ruchem przeciwko modernistycznemu, „szachowemu” porządkowi czarnego kwadratu, o którym wspominają kuratorzy, co nie oznacza (jeszcze) wcale jego porzucenia, lecz raczej przeistoczenie. Wątki mistyczno-alchemiczne łączą tę pracę z *Kolekcją janowską*, obejmującą artefakty stworzone przez członków Janowskiej Gminy Okultystycznej pod wodzą Teofila Ociepki, odtworzoną przez Annę Królikiewicz. Obecność instalacji, dziwacznie nieprzystającej do reszty, uzasadnia nie domniemane „biało-okłamywanie” się twórców „kamieni filozoficznych” ani nawet tych, którzy weszli w ich posiadanie po śmierci śląskich magów, tylko naiwność, która jest udziałem nas wszystkich. To ona, nie kłamstwo, białe czy jakiekolwiek inne, nie wyrachowanie ani konsensus, pozwala na życie w społeczeństwie. Janowski bricolage, oprócz przetworzonych elementów organicznych, zamyka w sobie zaklinanie rzeczywistości i rzutuje raczej na alchemiczny wymiar każdego, nawet symbolicznego, aktu tworzenia, który, zupełnie jak *white lie*, może zmieniać swoje otoczenie, działając pro- i reaktywnie przez przekonanie, wiarę i (czasem nieświadome) oddanie.

Przestrzeń drugiego piętra galerii jest zdominowana przez rzeźbę-instalację *Iluzjonista* Olafa Brzeskiego narzucającą rytm odczytaniom reszty prac. Ujęta w czarne ramy prostopadłościanu o pochylonej podstawie forma złożona z dwóch różnych, asymetrycznie złączonych kawałków drewna przypomina zjawisko refrakcji – załamania, które można obserwować, gdy obiekt przechodzi z jednego ośrodka do drugiego. W przypadku rzeźby efekt ten zostaje zmanipulowany – artysta odtwarza jego wygląd, a nie warunki powstawania. Podaje w wątpliwość nie tylko oczywistość władzy rozumu i spojrzenia, ale konstrukcjonistyczny i iluzjonistyczny mechanizm *white lie*, który nietrudno zdemaskować; zazwyczaj od razu widać i czuć, na czym polega kłamstwo, decydujemy się jednak nie egzaminować go, nie drażyć – żeby zachować urok pracy, odwracamy wzrok i uwagę, czasem dość niewinnie, czasem jednak wręcz odwrotnie.

Obecność *Iluzjonisty* najsilniej oddziałuje na niematerialną interwencję Honoraty Martin *Ciemność to tylko brak światła*. Artystka, nadając nazwę pustej przestrzeni za oknem, stworzyła nowy obiekt. Bez

względem na to, w jaki sposób zachowają się odbiorcy: czy niestrudzenie będą szukać zamalowanego czarną farbą fragmentu ściany, jej niecodziennych załamań, czy od razu skwitują to jako skrajnie konceptualny żart – część aktu kreacyjnego w obrębie świadomości i sytuacji została już wykonana. Tytuł tej „potencjalnej” pracy można potraktować więc jako kropkę nad nieistniejącym „i”.

Na styku prac spekulujących i operujących słowem, jak *Ciemność...*, i tych o silnie oddziałującej materialności, znajduje się *Miasto* Katarzyny Józefowicz, które działa jak *portmanteau* rzeczywistości. Instalacja wygląda, jak gdyby mogła być wydrukowana na drukarce 3D – ta myśl i idące za nią przekonanie zostaje skonfrontowane z „faktem”, że w jednej pracy znajdują się obiekty, które dzielą lata (1989–2017). Czas zostaje w rzeźbie skompresowany tak samo jak przestrzenie zgniecione w papierowej formie. Materiały i ich kompozycja przywodzą na myśl senną wizję wypranej z koloru, jednolitej, implodującej masy-esencji zaułka lub bocznej, wąskiej ulicy wielkiego miasta; zapadających się okien, balustrad, balkonów, schodów ewakuacyjnych, suszarek pozbawionych czegokolwiek, co miałoby je od siebie odróżniać.

Ostatnią z sal wypełnia „scenografia” *Białe kłamstwo 2.0* według konceptu kuratorskiego duetu, zaprojektowana przez Marcina Wysockiego, w której znajdują się dwie prace. Pierwsza z nich to zapis performansu Good Girl Killer, czyli Magdy Jędry i Anny Steller, *Bez tytułu*, który artystki wykonały podczas wernisażu. Nagie, z twarzami, piersiami, brzuchami i nogami pomalowanymi białą farbą wypełniały szczeliny i załamania lub wtapiały się w ściany galerii, performując umyślnie nieudolny kamuflaż. Ich bycie na widoku, wpółschowanie budziło w widzach konsternację. Niektórzy zachowywali się, jak gdyby zmuszeni nagością artystek do traktowania ich jak powietrza, ignorowali je i omijali wzrokiem w akcie uprzejmości i grzeczności, ale także wygody. W tej scenerii umieszczona jest także rozbita na wielopłaszczyznowy plan świetlno-dźwiękowa instalacja Ani i Adama Witkowskich *Na początek*, prezentowana początkowo w gliwickiej Fabryce Drutu. W pierwszej lokalizacji jasna tarcza wyświetlana na kotarze i towarzyszący jej biały szum miały uspokajać, tworzyć przestrzeń medytacji i wyciszenia. Tutaj rozszczepiona projekcja i proszący dźwięk udowadniają, że ekspozycja na szum niekoniecznie skutkuje

uspianiem, może też konfundować, mieszać spojrzenie i wyostrzać zmysły. Obie wspomniane prace nie bez powodu znajdują się w zaaranżowanej przez kuratorów przestrzeni-aberracji, która stojąc na równi z prezentowanymi dziełami, ogrywa *white* (bardziej korytarz niż sześcian) *box*, przekształca go w godną tematu wystawy ramę. Wszystkie trzy elementy, zdekonstruowane prace i scenografia odklejają się od „wystawy” (miejscami dosłownie, jak folia z płyt kuratorskiej instalacji), pokazując jałowość przekonania o istnieniu/możliwości dzieła – jednego, prawdziwego odbicia swojego podmiotu lub przedmiotu – i złudność błogostawieństwa niewiedzy.

Kuratorski duet rozsądnie korzysta z otoczenia i nie wypełnia go ponad miarę, przeciwnie, słusznie zostawia wiele miejsca na oddech i widza, i prac. Te, które zobaczymy, bez względu na to, czy są pojedynczymi obiektami, czy wieloelementowymi instalacjami, rozpychają się w przeznaczonych dla nich miejscach, mimo że prawie każda z nich w dość intuicyjny sposób łączy się z innymi, zapewniając płynny odbiór. Nie można odmówić im mocnego wydźwięku, mimo że odwołują się do codzienności w widmowy, błady sposób – jako telewizyjne mrowienie, jako przypominająca wytłuszczoną białą ścianę transparentna lamperia, jako ostre światło z urzędu, przychodni, *data centre*, *server rooms*. Rzeczy w galerii „prawie” na miejscu. W tekście kuratorskim przywołane jest przekonanie rabina Rasziego, że „istnieje coś takiego jak nadmiar uczciwości” i szczerości. Komu nie zdarza się tak uważać? Jednak im cichsze to założenie, tym więcej szkody może wyrządzić. Wystawa *Białe kłamstwo* ma być przypomnieniem, że za każdym razem, gdy biało-kłamiemy, robimy to mniej dla czyjśg dobra, a bardziej dla własnej wygody. Jak na wystawę, która dotyczy „postprawdy”, *fake news*, aktualnych i medialnych kontekstów, artyści i kuratorski duet, mówiąc o sprawczości, dobrych intencjach i nieczystych zagraniach, zręcznie balansują między żartem i powagą i unikają taniego moralizatorstwa i powierzchowności. Być może za cenę zmysłowości wybierają chłodną, śnieżącą poświatę neutralności i rzeczowości, w której najlepiej widać białe kłamstwo, zbrodnię doskonałą, miękką, spopielałą wyściółkę spektaklu społeczeństwa.

Aleksandra Goral



Punctum. Architektura krytyczna. Jarosław Kozakiewicz

15 grudnia 2017 – 14 stycznia 2018

Galeria Arsenał, Poznań

kurator: Marek Wasilewski

Jarosław Kozakiewicz jest wizjonerem, który od ponad 30 lat przekłada język ludzkiego ciała na język architektury. Wejście w architekturę od strony sztuk wizualnych nadało jego projektom wyraźny rys konceptualny. Zdarza się, że bierze on górę nad sferą pragmatyczną i nieintencjonalnie zbliża jego propozycje do ironicznych projektów Krzysztofa Wodiczki, a nawet z założenia niefunkcjonalnych projektów Jerzego Rosołowicza. W przeciwieństwie do nich Kozakiewicz nie odrzuca jednak konstruktywistycznych utopii. Odwrotnie, projektuje poważnie, bo wierzy w architekturę jako narzędzie budowania lepszego świata.

Pomysł, aby dojść do architektury, wychodząc od rzeźby i ludzkich proporcji, nie jest oczywiście nowy. Ma długą tradycję (od Witruwiusza, przez Leonarda da Vinci i Francesca Martiniego, do Le Corbusiera) i w gruncie rzeczy funduje europejskie myślenie o architekturze, ale przynajmniej od kilku dekad jest w praktyce architektonicznej nieobecny. Kozakiewicz świadomie podejmuje tę tradycję i tworzą ją reinterpretuje, zgodnie ze współczesnym ponowoczesnym myśleniem. Po pierwsze, wyraźnie przerzuca akcent z anatomii na fizjologię. Zamiast podkreślać granice ludzkiego ciała, zwraca się ku zmysłom jako

miejscom, w których człowiek przełamuje swoją monadyczność i jednoczy się z otoczeniem. Architektura jest w tym ujęciu traktowana jako somatoestetyczny *environment*, który nie tylko komunikuje ideę, ale także otwiera zmysłowość i pozwala zaspokajać naturalne potrzeby. Po drugie, Kozakiewicz porzuca obiektywność i uniwersalność ludzkiej miary, subiektywizuje ją, indywidualizuje i metaforyzuje, co kieruje jego projekty w stronę form amorficznych, „podwójnie zakodowanych”, o umownym „niekoniecznym” charakterze.

Ten podstawowy w twórczości Kozakiewicza wątek antropologiczny został już

dość wyczerpująco opisany, między innymi podczas dużej retrospektywy w Zachęcie w 2017 roku zatytułowanej *Zawrót głowy*. Warto sięgnąć do wydanej z tej okazji książki *Subiektywne mikrokosmologie*. Otwarta kilka miesięcy później wystawa w poznańskim Arsenale – skromna, oparta głównie na dokumentacjach w postaci slajdów – może być potraktowana jako appendix do

tej retrospektywy. Skoncentrowano się tutaj wokół wątku poznańskiego, który stał się pretekstem do wydobycia krytycznego aspektu twórczości Kozakiewicza.

Centralnym projektem uczyniono *Punctum* z 2007 roku – alternatywną koncepcję zabudowania części Zamku Przemysława w Poznaniu. Kozakiewicz zaproponował wówczas projekt raczej „bezpiecz-

projekty architektoniczne są po prostu lekko muśniętymi futurystycznie, nowocześniejszymi propozycjami zagospodarowania przestrzeni miejskiej. Okazuje się jednak, że na taką nowoczesność – egalitarną i humanistyczną – nie jesteśmy jeszcze gotowi. Krytyczna wymowa tego projektu została wzmocniona ironiczną (a sądzę, że w perspektywie osobistej autora także gorzką)

Kozakiewicz porzuca obiektywność i uniwersalność ludzkiej miary, subiektywizuje ją, indywidualizuje i metaforyzuje, co kieruje jego projekty w stronę form amorficznych, „podwójnie zakodowanych”, o umownym „niekoniecznym” charakterze.



Jarosław Kozakiewicz,
Punctum, 2007,
z archiwum artysty

ny”, nawiązujący kształtem do znanych brył modernistycznych, ale zarazem, dzięki pomysłowi dwukondygnacyjnego tarasu, w ciekawy sposób otwierający przestrzeń dla użytkowników. Realizacja projektu nie doszła do skutku, podobnie jak zaprojektowany na zamówienie Wielkopolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych projekt rewitalizacji parku Drwęskich, który opiera się na pomysle odseparowania parku od ruchliwej ulicy za pomocą „kurtyny ziemnej”.

Krytyczny rys tych projektów ujawnia się przede wszystkim w zetknięciu z polską polityką historyczną, brakiem myślenia o architekturze miasta w perspektywie budowania obywatelskiej wspólnoty czy z codzienną urzędniczą praktyką zagospodarowywania terenów miejskich. O rewitalizacji myśli się zwykle w kontekście podnoszenia wartości gruntu pod przyszłą sprzedaż prywatnemu inwestorowi, a o historii jako o uświęconym miejscu, w którym zdeponowane są męczeństwo i potęga narodu. Jedynie więc, co przychodzi decydom do głowy (oczywiście pomijając chęć zysku i pozbycie się problemu), to odbudowa zabytku i przywrócenie mu dawnej świetności, bez jakiegokolwiek refleksji nad negatywnymi konotacjami, jakie niesie ze sobą forma budynku i jego historia.

W tym kontekście *Punctum*, demokratyzujące zamkowe wzgórze w myśl idei agory, oraz *Kurtyna Ziemna*, odcinająca możliwość przyszłej zabudowy parku, mają rzeczywiście wymiar krytyczny, mimo że jako

makieta zamkowej platformy z umieszczonymi na niej miniaturowymi postaciami ludzi, nad którą unosi się naturalnej wielkości biały orzeł. Skojarzenie z patriotyczno-historyczną propagandą, która chętnie kultywuje paternalistyczne rozumienie władzy, wydaje się tutaj jasne. Czy jednak takie projekty jak *Punctum* mogą być traktowane jako kwintesencja architektury krytycznej?

W polskich realiach, w kontekście powszechnego bałaganu estetycznego i bezrefleksyjnej organizacji przestrzeni, praktycznie każdy przemysłany nowoczesny projekt tworzony z szacunkiem dla przestrzeni i użytkowników nabiera charakteru krytycznego. Szczególnie gdy zderzymy ze sobą tradycyjny monumentalizm służący władzy i współczesną architekturę przyjmującą za punkt odniesienia potrzeby społeczne. Na tego typu kontrastach wprost bazuje projekt instytutu Rozbrojenia Kultury i Zniesienia Wojen tworzony wraz z Krzysztofem Wodicką, który w latach 80. i 90. specjalizował się w dekonstrukcji architektury władzy. Instytut, który łączyłby miejsce spędzania wolnego czasu z zachętą do przemyślenia polskiego patriotyzmu w duchu pacyfizmu, miałby stanąć na placu Grobu Nieznanego Żołnierza – symbolu narodowych wojennych narracji. Krytyczny komunikat tego projektu jest jasny, ale podobnie jak w przypadku *Punctum* i *Kurtyny Ziemnej* oraz prezentowanych także w Arsenale propozycji rewitalizacji ruin pałacu biskupów płockich w Broku,



Jarosław Kozakiewicz, *Punctum. Architektura krytyczna*, widok wystawy, fot. Diana Lelonek, dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu

jak też przestrzeni związanej z poznańskim Centrum Designu, jest to krytycyzm operujący na zupełnie podstawowym poziomie, w praktyce sprowadzający się do odzyskania przestrzeni publicznej dla życia codziennego.

To wszystko w perspektywie społecznej znaczy oczywiście bardzo dużo. Jednakże w perspektywie sztuki współczesnej i ogólnokulturowej dyskusji większy potencjał krytyczny mają prace niedające łatwych odpowiedzi, zagadkowe, ujawniające treści ukryte i zmuszające do samodzielnego poszukiwania odpowiedzi. Taki charakter częściej przybierają ekologiczne projekty Kozakiewicza. Ujawnia się w nich architekt-wizjoner, którego zaangażowanie w sprawy świata odbiera mu trzeźwość pragmatycznego osądu i pcha go w stronę myślenia utopijnego. Takie prace, jak obecne także w Arsenale *Natura (do) mieszkania* (2007), *Tardigarda botanica* (2009) czy (pokazywany na Wystawie Architektury w Wenecji) *Transfer* (2006), wymykają się spod kontroli autora i ciągną w stronę absurdalizacji rzeczywistości, a jako takie zaczynają mówić nie wprost, trochę podobnie jak w przypadku „instrumentów krenologicznych” Krzysztofa Wodiczki.

Czy rzeczywiście chcielibyśmy zostać zamknięci nad Warszawą w klaustrofobicznym tlenowym tunelu, niczym maszyny, bez możliwości zmiany kierunku i szybkiego wycofania się z sytuacji? Projekt *Transfer* należy do świata, w którym zwyciężyły samochody, a człowiek i jego naturalne potrzeby zostały zepchnięte do sztucznych, biologicznych schronów i innych ciasnych ekologicznych niby-miejsc. Te futurystyczne projekty Kozakiewicza, problematyzujące zresztą sam ekologizm, nie są w gruncie rzeczy propozycjami pozytywnymi (mam przynajmniej nadzieję, że nie będą musiały nimi być), ale krytycznymi ostrzeżeniami. Nie przynoszą zadowalającego rozwiązania problemu, ale ocierając się o absurd, uwypuklają cywilizacyjne zagrożenia i przesłepiane ludzkie potrzeby.

Na koniec muszę powiedzieć słowo o formie ekspozycji. Niestety wystawa w poznańskim Arsenale została potraktowana przez organizatorów w sposób całkowicie transparentny względem prezentowanych treści i zrealizowana przy minimum zaangażowania. Czułem się jak na nudnej prezentacji dla potencjalnych inwestorów bez cateringu (catering był później

w Meskalinie, i – nie chcę być uszczypliwy – w przepychu wyraźnie przewyższył formę wystawy). Gdyby nie makieta *Punctum* z wiszącym nad nią orłem wydrukowanym w technice 3D, mielibyśmy do czynienia jedynie z projekcją opisów prac i ich dokumentacją zdjęciową w postaci slajdów (wyjątek stanowi film *Natura (do) mieszkania*). Nie ustawiono nawet siedzisk, na których można by usiąść, i te przecież nużące w takiej skali materiały przyswoić. Należy też zauważyć, że zaprezentowano jedynie materiały sprzed lat, wcześniej już przecież pokazywane i udostępniane. Pojawia się więc pytanie o celowość tej ekspozycji. Przede wszystkim szkoda jednak, że wizjonerski poziom architektonicznych projektów Jarosława Kozakiewicza nie zaznaczył się w projekcie samej wystawy.

Łukasz Musielak



Karol Sienkiewicz

Patriota Wszechświata. O Pawle Althamerze

Wydawnictwo Karakter – Muzeum Sztuki
Nowoczesnej w Warszawie
Warszawa 2017

We wspólnej serii Karakteru i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie ukazała się już druga książka autorstwa Karola Sienkiewicza – *Patriota Wszechświata. O Pawle Althamerze*. Pierwsza, wydana w 2014 roku *Zatańczą ci, co drżeli*, była próbą przepisania historii polskiej sztuki krytycznej z myślą o szerokiej publiczności. Choć w recenzjach wytykano Sienkiewiczowi, że nie wykracza poza tezy sformułowane już lata temu przede wszystkim przez Iżę Kowalczyk – na co najmocniej zżymała się

Kowalczyk we własnej osobie – z punktu widzenia popularyzatorskich założeń *Zatańczą ci, co drżeli* spełniła swoją funkcję. Tym razem Sienkiewicz na warsztat wziął nie całą formację, a jednego artystę – Pawła Althamera. Jak autor lokuje praktykę Althamera na tle współczesnej sztuki w poświęconej mu ponad czterystustronicowej książce? Krótka odpowiedź brzmi – nijak.

Wymowny jest już sam początek. Pierwszy rozdział *Patrioty Wszechświata* to króciutki, niemal beletrystyczny opis sesji

hipnozy, podczas której Althamer wspomina okres niemowlęctwa. Dalej podążać będziemy tym tropem, wprawiani w błogi stan przez rytmicznie płynące zdania wychodzące spod palców Sienkiewicza zapewne równie miarowo jak miarowo kołysze się wahadełko w dłoni hipnotyzera. Zniknie też poczucie czasu i przyziemny krytycyzm, a przed oczami staną nam jak żywe wspomnienia sprzed lat, ułożone w barwną, choć pozbawioną wyraźnej struktury mozaikę. Sienkiewicz nie tylko nie ustrzegł się powielenia defektów poprzedniej książki, ale wręcz zreplikował je ze zdwojoną siłą.

Gdy w ramach tej samej serii wydawniczej, w której ukazał się *Patriota Wszechświata*, Filip Springer pisał książkę o Zofii i Oskarze Hansenach, podszedł do sprawy z zacięciem typowo reporterskim. Zamieszkał na Przyczółku Grochowskim, głos oddawał archiwom, architektom, badaczom i mieszkańcom hansenowskich osiedli. Sienkiewicz filtruje wypowiedzi bohatera i jego świty, przyjaciół, członków Grupy Nowolipie, rodziny, zbierając je jak okazy roślin w zielniku. Nie pozwala im mówić, tylko wyrwykowo cytuje, traktując ich wypowiedzi raczej jak wisienkę na torcie własnej opowieści, erystyczne ozdobniki. Teoretycznie bohaterem książki jest nie tylko Althamer, ale również wszyscy bliscy mu ludzie. Są oni jednak ewidentnie bohaterami drugo-, a nawet trzecioplanowymi. Pojawiają się na moment i znikają, migają gdzieś na marginesie opowieści, by powrócić w równie migawkowym ujęciu po kilkunastu (kilkudziesięciu) stronach, i znowu, i jeszcze raz.

Najmocniejszą stroną nowej książki Sienkiewicza jest język, narracyjna swada autora. Wystarczy fragment, by rozpoznać charakterystyczny styl Sienkiewicza. Opowieść toczy się wartko, kolejne rozdziały czytelnik chłonie jeden za drugim. O twórczości Althamera krytyk pisze tak, że z całkiem pokaźnej objętościowo książki o praktyce artysty czyni idealną lekturę do poduszki na weekendowe wieczory. Choć dzięki temu jest ona z pewnością



przystępna dla każdego czytelnika, nie jest to komplement. Od tego rodzaju pozycji oczekiwałoby się jednak więcej niż bycie przyjemnym czytadłem, tymczasem schody zaczynają się, gdy przestają nam wystarczać ładne fragmenty i zaczynamy czekać niecierpliwie, aż wyłoni się z nich spójniejszy, głębszy obraz. Spoiler: to się nie stanie.

Kolejne rozdziały rzadko się ze sobą łączą, wątki biegną równolegle, urywają się i zostają wznowione bez wyraźnej przyczyny po dłuższym czasie. Sienkiewicz

ostatnich dni pisarza, czy *Lem. Życie nie z tej ziemi* Wojciecha Orlińskiego, w której nacisk położono na wpływ młodości spędzonej przez Lema we Lwowie i przeżycia tam okupacji na dorobek twórcy. Narracyjny *modus* Sienkiewicza przypomina natomiast snucie barwnych anegdotek przy piwku, gdy myśli nieco się już płaczą, a jedna dygresja rodzi kolejną. Po takich dygresyjnych łańcuskach następuje chwila zastanowienia. O czym to mówiliśmy? A, no tak, Berlin Biennale! Więc wróćmy do Berlin Biennale, dlaczego nie. Wszystkie roz-

Jak autor lokuje praktykę Althamera na tle współczesnej sztuki w poświęconej mu ponad czterystustronicowej książce? Krótka odpowiedź brzmi – nijak.

nie układa narracji ani w najprostszym, chronologicznym ciągu, ani w kluczu problemowym, skoncentrowanym na konkretnych wątkach w twórczości Althamera czy też ważnych momentach w jego karierze. Jakby towarzyszył artyście przez dłuższy czas i na gorąco zbierał notatki, które później w pośpiechu wydał bez zastanowienia się nad nimi. Nawet jeżeli odaje to w jakimś sensie niewykalkulowany, spontaniczny sposób pracy Althamera, oparty raczej na ekstatycznych zajawkach niż zaplanowanych z góry i realizowanych od A do Z projektach, przełożenie go na strukturę książki po pewnym czasie zaczyna raczej irytować, niż cokolwiek rozjaśniać. Sienkiewicz tymczasem próbuje złapać za ogon stanowczo zbyt wiele srok. Nawet jeśli inni autorzy wielokrotnie się w ten sposób wykładali, krytyk brnie radośnie – jak postać ze slapstickowej komedii – w kierunku chamsko podłożonej na środku chodnika skórki od banana. Tymczasem nie trzeba sięgać daleko, by stwierdzić, że znacznie ciekawsze rezultaty może przynieść spojrzenie bardziej soczewkowe, zwłaszcza w przypadku twórców o bogatym dorobku. Przypomnijmy choćby książkę *Lew Tołstoj. Ucieczka z raju* Pawła Basińskiego, osnutą wokół historii

działy można by ze sobą niemal dowolnie wymieszać i niewiele by to zmieniło. Jest to jakiś sposób na uprawianie literatury, ale jednak reportersko-biograficzna opowieść o artyście to nie *Gra w klasy*, Karol Sienkiewicz to nie Julio Cortázar, a my nie żyjemy w latach 60.

Z bogatej palety biograficznych i reporterskich strategii Sienkiewicz wybiera sposób pisania naturalny przy swoim krytycznym *backgroundzie*, podobnie jak naturalne jest jego przywiązanie do krótkiej formy, a nie do formatu książkowego. W momentach – całkiem licznych – kiedy swojemu bohaterowi towarzyszy, nie ukrywa tego faktu, ale delikatnie to podkreśla i korzysta z okazji, by opisać swoje własne wrażenia. Tyle że są to raczej sytuacyjne impresje (jak opis przebijania się przez kolejne bastiony zabezpieczeń podczas odwiedzania aresztu śledczego) niż refleksje na temat sztuki Althamera i wszystkich animowanych przez niego prac. Rozczaruje się ten, kto oczekuje od autora zarysowania szerszego tła dla działań Althamera, błyskotliwych uwag na temat charakteru kolejnych realizacji czy polemiki z głosami krytycznymi wobec nich. Gdy Sienkiewicz przywołuje negatywne opinie na temat niektórych prac, pióra Adriana

Searle’a czy innych krytyków, bądź to zostawia je bez komentarza, bądź kwituje lakonicznymi uwagami sprowadzającymi się do zarzutu o niezrozumienie owych prac. Od krytyka tej klasy oczekiwałoby się jednak rozwinięcia tematu, a nie uwag rodem z internetowych forów, sprowadzających się do „nie podoba ci się, bo nie rozumiesz”. Między wierszami zdarza się też Sienkiewiczowi wygłosić godne literatury coachingowej złote myśli o szkodliwości narkotyków i trudach życia w więzieniu bądź funkcjonowania ze stwardnieniem rozsianym.

Jednym z ciekawszych, pojawiających się zdawkowo w kilku momentach wątków książki jest natomiast relacja Althamera z rynkiem sztuki: od historii dwuznaczej wycieczki z przedstawicielami ruchu Occupy na Cypr, sponsorowanej przez bajecznie bogatego kolekcjonera, po współpracę artysty z galeriami potrafiącymi spieniężyć każdy, wydawałoby się zupełnie niekomercyjny pomysł, choćby pod postacią certyfikatu dającego nabywcy możliwość doświadczenia konkretnego typu przygody w towarzystwie artysty. Wydaje się, że Sienkiewicz chciałby wątki te rozwinąć, ale sam się gryzie w język. Co poradzić, kiedy właśnie przypomniała mu się kolejna anegdota.

Piotr Policht



Wydawnictwo Karakter
Kraków 2017

Piotr Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*

Piotr Rypson napisał książkę nieoczywistą, uciekającą od łatwych ocen. Udało się w niej połączyć analizę twórczości Mieczysława Bermana z jego biografią, politycznymi i ideologicznymi decyzjami. *Czerwony monter* jest też opowieścią o wyborach i zaangażowaniach politycznych oraz ideowych od lat 30. do 60. minionego stulecia.

„Był jednym z najbardziej rozpoznawalnych grafików użytkowych w Polsce, pracował dla prywatnych wydawców przedwojennych, a później na rzecz komunistycznej maszyny propagandowej, był także najbardziej znanym polskim twórcą fotomontaży”, podkreśla Piotr Rypson we wprowadzeniu do swej książki. Co więcej, jego język komunikacji wizualnej i propagandowej wywarł w Polsce ogromny wpływ na kulturę wizualną minionych dekad.

Wielość aktywności, a także wcieleń Bermana może dziś zaskakiwać. Czytając, ale też oglądając książkę – bo jest bogato ilustrowana – można odnieść wrażenie, że Berman nie był jeden, lecz było ich wielu. Z równą wprawą wykonywał czysto komercyjne projekty i agitacyjne dziełka. Jednak owa wielość dotyczy nie tylko warstwy artystycznej czy przeznaczenia prac, lecz także ideowego wektora. W jego dorobku są zarówno folder *Własnymi siłami. Pożyczka Narodowa* (1933), kolejne numery wydawanego przed drugą wojną światową pisma „Medycyna i Przyroda”, reklama dla firmy Wiek (lata 30.), zachęcająca do kupna wysokiej jakości cementu, ale też plakaty *Polacy do broni!* (1944), *Kongres jedności klasy robotniczej, 8 grudnia 1948* (1948), do filmów *Celuloza* Jerzego Kawalerowicza (1954) czy *Aleksander Newski* Siergieja Eisensteina (1955). Okładki do dwóch tomów *Historii rewolucji rosyjskiej* (1932) Lwa Trockiego, podszytych erotyką powieści Kiribiriego (czyli Tullia Alpinola Bracciego), a nawet do *Powrotu do Boga* (1933) wybitnego katolickiego pisarza François Mauriaca. Jednocześnie przed długie lata jego twórczość wpisywano w dzieje polskiej awangardy, pomijając jej użytkowy i propagandowy charakter. *Czerwony monter* przywraca różnorodność Bermanowskiego dorobku, przypominając



Projekt: Przemek Dębowski, na froncie okładki wykorzystano autokarykturę Mieczysława Bermana

o projektach przez długie lata zapominanych, ignorowanych lub postponowanych.

Poglądy, zaangażowanie, a nawet biografia – na przykładzie recepcji twórczości Bermana można pokazać, że w imię uznania dzieła usuwano z pola widzenia wszystko, co było kłopotliwe lub wywoływało dysonans. Niewiele zresztą było artystów, których – jak podkreśla Piotr Rypson – „działalność zawodowa dawała powód do tak skrajnych ocen – od podziwu dla bezpośredniości i trafności używanych

środków po całkowite odrzucenie racji, w imię których pracował”.

Mieczysław Berman urodził się w 1903 roku w Warszawie. Należał do pokolenia rozpoczynającego dorosłe życie w niepodległej już Polsce. Brał udział w kursach rysunkowych w warszawskiej Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Krótko, niespełna dwa lata później pracował dla żywieckiej Fabryki Papieru „Solali”. Jednak dopiero w 1930 roku rozpoczyna się jego kariera. Bardzo szybka.

Zaczyna otrzymywać prestiżowe zamówienia. Bierze udział w kampanii propagującej obligacje Pożyczki Narodowej. Wykonuje między innymi plakat dla Zakładów Amunicyjnych „Pocisk” w Warszawie, za który otrzymuje w 1937 roku złoty medal na wystawie międzynarodowej *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* w Paryżu. W połowie lat 30. jest już uznanym i rozpoznawalnym twórcą. Zostaje członkiem Koła Artystów Grafików Reklamowych (KAGR). W 1937 roku rozpoczyna współpracę z największą w Polsce firmą chemiczną i farmaceutyczną Ludwik Spiess i Syn SA – zajmuje się między innymi oprawą graficzną miesięcznika „Medycyna i Przyroda”.

Na jego przykładzie dobrze można pokazać zmiany, jakie zeszły w II Rzeczpospolitej. Nowoczesne projektowanie graficzne, awangardowe, nie tylko zostało zaakceptowane, ale też dobrze odnalazło się w realiach ówczesnego rynku. Artyści – jak podkreśla Rypson – świadczyli profesjonalne usługi graficzne dla nowej klasy średniej. Co więcej, stworzyli wizualny język odpowiadający modernizacyjnym potrzebom tej właśnie grupy.

Rozwój projektowania graficznego wiąże się z rozwojem rynku tanich książek i rynku czasopism oraz powstaniem przemysłu kinematograficznego. Dla Bermana najważniejsza stanie się współpraca z wydawnictwami i prasą. Pracuje dla Biblioteki Groszowej, zainicjowanej przez Ludwika Fiszera w 1925 roku, dla Biblioteki „Tygodnika Ilustrowanego”, Biblioteki „Wiedzy i Życia”, wydawnictwa Gebethnera i Wolffa, a także dla założonego przez Melchiora Wańkowicza i Mariana Kistera Towarzystwa Wydawniczego „Rój”. To dla tego ostatniego przygotowuje opracowanie graficzne serii „wojennej”, w której wychodzą między innymi *Droga powrotna* Ericha Marii Remarque’a oraz *Trzej żołnierze z Ameryki* Johna Dos Passosa. Dla „Roju” projektuje też okładki książek między innymi Wacława Sieroszewskiego, Arkadego Fiedlera, Czesława Centkiewicza, Ksawerego Pruszyńskiego i innych. W jego opracowaniu graficznym ukazuje się *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej, *Pod znakiem faszyzmu* Ferdynanda Goetla czy polski przekład dramatu *Ubu król, czyli Polacy* Alfreda Jarry’ego. Książki istotne dla życia literackiego i intelektualnego lat 30.

Nie mniej ważna była współpraca artysty z prasą, między innymi z pismami „Kuźnia” i „Światło” oraz „Dwutygodnikiem Ilustrowanym”. W ten sposób też

coraz mocniej wiąże się ze środowiskami lewicowymi czy też wprost komunistycznymi. Jak podkreśla Piotr Rypson: „Berman nie ma konkretnych zainteresowań politycznych. Widzi i zaznaje krzywdy społecznej, rozumie istnienie walki klasowej. W 1926 roku widział traktowanie bezrobotnych w biurze pośrednictwa pracy i podobne zjawiska, to prawdopodobnie zadecydowało o tym, że postanowił pomagać słusznej sprawie”. Trzeba jednak podkreślić, że jednocześnie otrzymywał zamówienia z instytucji publicznych, jak i od poważnego biznesu.

Czy i na ile jego poglądy polityczne miały wpływ na wybory artystyczne? Rypson zwraca uwagę, że „jego okładki przyciągały wzrok, natychmiast sygnalizując lewicową zawartość, nieprawomyślną z punktu widzenia władz”. Dla twórczości Bermana znaczenie miały prace twórców polskiego fotomontażu: Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny, radykalnych konstruktywistów związanych z Komunistyczną Partią Polski. Jednak znacznie większy wpływ wywarli John Heartfield, László Moholy-Nagy oraz działający w ZSRR Gustaw Kłucis i Aleksander Rodczenko, artyści mniej lub bardziej związani z lewicą, w jej komunistycznym wydaniu. Być może Berman zgodziłby się ze słowami Alfréda Keméniego, który w 1932 roku przekonywał w magazynie „Der Arbeiter-Fotograf” o wielkiej wartości fotomontażu w walce klasowej. Po latach zaś sam Berman pisał: „Wydawało mi się wówczas, że prasa jest dla plastyka postępowego najwłaściwszym miejscem pracy. Zamieszczane rysunki, karykatury itp. znajdują masowego odbiorcę, spełniając robotę polityczną i jednocześnie budząc zainteresowanie estetyczne”. Jednak – jak podkreśla Rypson – nie był to typowy życiorys przedwojennego polskiego komunisty. Berman przed wojną był zaledwie sympatykiem Komunistycznej Partii

Piotr Rypson z wielką starannością odtwarza powojenne, często pomijane losy Bermana. Tego okresu, jak zasadnie podkreśla, właściwie nigdy nie opisano, najczęściej go pomijano lub „traktowano ulgowo, jako swoisty «okres błędów i wypaczeń» legendarnego grafika”.

Polski. „Ot, jeden z licznych jej sympatyków i użyteczny projektant”, konkluduje.

Lata 30. są ważne dla artysty z jeszcze jednego powodu – nawiązanych wówczas znajomości. Wchodzi między innymi w krąg artystów, którzy w 1934 roku powołali z inicjatywy KPP Warszawską Grupę Plastyków, znaną także jako Czapka Frygij-ska. Jej członkowie po wojnie będą wprowadzać realizm socjalistyczny w Polsce. I to właśnie na wystawach WGP Berman po raz pierwszy mógł pokazać swoje fotomontaże jako samodzielne dzieła.

Piotr Rypson starannie rekonstruuje dorobek Bermana z lat 30., wielu projektom przywraca jego autorstwo, odtwarza podejmowane w tym czasie jego ideologiczne wybory. Jednak po lekturze *Czerwonego montera* pozostaje pewien niedosyt. Robert Wohl w *The Generation of 1914* pisze o pokoleniu, które „żywiło przekonanie, że reprezentuje przyszłość w teraźniejszości”. Marci Shore dopowiada, że głęboko wierzyło ono, że „stary świat nieodwołalnie spada w otchłań”. W swej książce *Kawior i popiół* amerykańska badaczka opisuje losy i wybory ideowe między innymi Władysława Broniewskiego, Aleksandra Wata czy Adama Ważyka. Bermana łączyła z nimi nie tylko wspólnota pokoleniowa (Broniewski urodził się w 1897 roku, Wat w 1900, a Ważyk w 1905 roku), ale też los oraz wybory ideologiczne i polityczne. Oczywiście, o bohaterach książki Shore wiemy o wiele więcej – pozostawili po sobie liczne świadectwa (*Mój wiek* Wata – przywoływany wielokrotnie przez Rypsona – należy na książek kluczowych dla zrozumienia polskiej historii pierwszej połowy XX wieku). W przypadku Bermana zdani jesteśmy na nieliczne jego wypowiedzi, jak artykuł *Fotomontaż reklamowy* ogłoszony w piśmie „Reklama” w 1936 roku, wspomnienie *Czapka Frygij-ska* z tomu zbiorowego *Księga wspomnień 1919–1939* (1960), tekst

Pionierzy fotomontażu w Polsce opublikowany w tomie *Mieczysław Szczuka* czy stenogram samokrytyki Bermana złożonej w 1951 roku. Jednak można się było pokusić przynajmniej o próbę odpowiedzi na pytania, jaki wpływ na jego wybory miały ówczesna sytuacja społeczna, kryzys, pogłębiające się podziały ideologiczne, narastający autorytaryzm i radykalizacja życia politycznego (kilka zdań o ogólnym Wielkim Kryzysie i rządach sanacji w Polsce to jednak trochę za mało). Czy i jakie znaczenia miało jego pochodzenie w dobie nasilającego się antysemityzmu? Tymczasem, co może zaskakiwać, owo słowo pojawia się zaledwie kilka razy, a po raz pierwszy przy okazji formowania 1. Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki w 1943 roku.

Eryk Krasucki, opisując dzieje Jerzego Borejszy, wybitnego komunistycznego działacza na polu kultury i wydawnictw, podkreśla: „Ucieczka [...] spod niemieckiej okupacji jawi się [...] jako wybór bardziej pragmatyczny niż ideologiczny. To nie chęć przynależności do wspólnoty radzieckiej była czynnikiem decydującym, lecz kwestia ochrony życia swojego i najbliższych. Borejsza nie mógł zostać w Warszawie, zarówno ze względu na żydowskie pochodzenie, jak i dotychczasową działalność publicystyczną, w której hitlerowskie Niemcy nie były traktowane zbyt łagodnie”. Podobnie było – pisze Piotr Rypson – w przypadku Mieczysława Bermana. Po wybuchu wojny artysta wyjeżdża do Białegostoku, który znalazł się w sowieckiej strefie, a następnie do Lwowa. Tam zostaje redaktorem technicznym „Czerwonego Sztandaru”. Nie pełni ważnych funkcji. Więcej, praca ta nie uchroni Bermana przed deportacją na Wschód. Jednak ten krótki lwowski czas będzie miał istotne znaczenie dla powojennej kariery artysty.

Na zesłaniu pracuje między innymi w kołchozie. Jego sytuacja zmienia się po powstaniu Związku Patriotów Polskich oraz sformowaniu 1. Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki. Wojsko wykorzystuje jego umiejętności – to Berman zaprojektował między innymi Order Krzyża Grunwaldu. Jednak najważniejsze dla jego późniejszych losów będzie objęcie funkcji kierownika graficznego redagowanych przez Wandę Wasilewską „Nowych Widnokręgów” (od listopada 1943 do marca 1946 roku), pisma kluczowego w tworzeniu przyszłych elit komunistycznej Polski. W jego kręgu pozostawali między innymi Jakub Berman (błędnie – podkreśla Rypson – Mieczysławowi Bermanowi przypisuje się

związki rodzinne z PRL-owskim wicepremierem i odpowiedzialnym za stalinowskie represje), Hilary Minc, Aleksander Zawadzki czy Roman Werfel, którzy nie długo będą rządzić Polską. W marcu 1946 roku Mieczysław Berman wraca do Warszawy. Obejmuje kierownictwo Agencji Propagandy Artystycznej przy Ministerstwie Informacji i Propagandy.

Piotr Rypson z wielką starannością odtwarza powojenne, często pomijane losy Bermana. Tego okresu, jak zasadnie podkreśla, właściwie nigdy nie opisano, najczęściej go pomijano lub „traktowano ulgowo, jako swoisty «okres błędów i wypaczeń» legendarnego grafika”. Znaczący jest zresztą podtytuł jego książki: *grafik, który zaprojektował polski komunizm*. W tym określeniu nie ma przesady – Berman odegrał pierwszoplanową rolę w tworzeniu wizualnego języka nowej komunistycznej władzy, pomagając jej w podporządkowaniu kraju. To on jest autorem lub współautorem (współpracował przede wszystkim z Juliuszem Krajewskim) wielu plakatów (wydawanych w nakładach od kilkudziesięciu do 150 tys. egzemplarzy), które odegrały istotną polityczną rolę między innymi w referendum ludowym w 1946 roku. A także innych druków, w tym zapewne osobliwej broszury *Kariera barona Andersona* (1947), oczerniającej gen. Władysława Andersa. W późniejszych latach przygotowuje opracowania graficzne monumentalnych tomów, określonych przez Rypsona mianem „biblii polskiego komunizmu”: *22 VII 1944 – 22 VII 1949. Pięć lat Polski Ludowej* (1949) czy *KPP. Wspomnienia z pola walki* (1951).

Z końcem stalinizmu mija też zapotrzebowanie na czysto propagandową twórczość. Mieczysław Berman powróci do znacznie bardziej stonowanej estetyki. Z tego czasu pochodzą kanoniczne dziś opracowania graficzne między innymi *Monte Cassino* (1957) i *Na tropach Smętka* (1959) Melchiora Wańkowicza, *Męczeństwo, walka, zagłada Żydów w Polsce 1939–1945* (1960) oraz pamiętnej monografii *Mieczysław Szczuka* (1965). Po antysemickich czystkach w 1968 roku wykonuje cykle fotomontaży o tematyce żydowskiej.

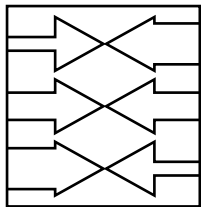
Po odwilży rekonstruuje też swoje dawne, przedwojenne prace. W 1961 roku w Zachęcie zostaje zorganizowana jego wielka monograficzna wystawa *Satyra – plakat Mieczysława Bermana*. Potem przychodzą kolejne w kraju, a także między innymi w Berlinie, Dreźnie, Wiedniu i Zurychu. Ugruntowują one pozycję artysty jako awangardowego prekursora. „Poprzednie

wcielenie komunistycznego propagandy, osadzonego w centrum sprawowania władzy – podkreśla Rypson – zastąpił wizerunek związanego z awangardą, rewolucyjnego twórcy”.

Pozostaje jednak pytanie o jego powojenne zaangażowanie w komunistyczny system. Był to „logiczny, kolejny krok niedysyjszego komunistycznego dysydenta, pracującego – nareszcie! – na rzecz sił przejmujących władzę w Polsce”, przekonuje Rypson. Berman przeszedł podobną drogę jak wielu innych przedstawicieli jego pokolenia. Jednak w tym opisie brakuje jednego elementu: Zagłady. To kolejne, niemalże nieobecne u Rypsona słowo. Pojawia się dopiero przy okazji wydanego w 1960 roku tomu *Męczeństwo, walka, zagłada Żydów...*. Tymczasem, jak pisał przed laty Aleksander Smolar w tekście *Tabu i niewinność*: „Wydarzenia wojenne i bezpośrednio powojenne jeszcze wzmocniły poczucie obcości i wrogości. Okoliczności sprzyjały utrwaleniu antyżydowskich stereotypów. Doświadczenia wojny nie prowadziły do kompromitacji postaw antysemickich. W Polsce bowiem nie było widocznych związków między nawet radykalnym antysemityzmem narodowej prawicy a antysemityzmem niemieckim. Przeciwnie, doświadczenia wojenne i powojenne wzmacniały patriotyczną prawomocność uczuć antyżydowskich”. Czy można pominąć, pisząc o osobach takich jak Mieczysław Berman, to doświadczenie? Nie po to, by usprawiedliwiać dokonywane przez artystę wybory, tylko lepiej je zrozumieć.

Jednak – powtórzmy – *Czerwony monter* to bardzo ważna książka. Piotrowi Rypsonowi udało się ominąć pułapki, w które dziś często wpada się w dyskusjach o twórcach o kłopotliwej biografii. Jak to celnie niedawno ujęła pisarka i tłumaczka Renata Lis, przywołując przykład innego uwiedzonego przez komunizm – Brunona Jasińskiego – w ocenie tych, którzy chcą wymazania z pamięci o nim, dominuje „uproszczenie i przekreślenie wartości sztuki na rzecz inkwizytorsko traktowanej biografii artysty”. Jednak – dodaje Lis – „obroncy obecności Jasińskiego także ułatwiają sobie zadanie ponad miarę: dla nich z kolei sztuka jest wszystkim, a biografia niczym, nawołują więc, aby biografię artysty puścić w niepamięć i skupić się na dziełach”.

Piotr Kosiewski



WSKAZANE

Ryszard Kisiel

1

*Normy widzialności.
Tożsamość w czasach
transformacji* Magdy
Szczęśniak

2

Kabaret Boba Fossa
i *Seksmisja* Juliusza
Machulskiego

3

III symfonia Gustawa
Mahlera

4

Spektakl *Do komina
Murzyna, Murzyna*
Zbigniewa Brzozy w Teatrze
Wybrzeże w Sopocie

5

Opera *Śmierć w Wenecji*
Benjamina Brittena

6

Piosenka *Losing My Religion*
R.E.M.

7

Najlepszy ustrój: monarchia
socjaldemokratyczna.
W historii Państwo Inków

8

Protest, sprzeciw lub choćby
róbmy swoje, mimo że
przyjedzie walec i wyrówna

9

Praha

10

Magnus Hirschfeld i Touko
Laaksonen

Fot. Ryszard Kisiel



Ryszard Kisiel

ur. w 1948 roku, mieszka i pracuje w Gdańsku. Jeden z pierwszych działaczy gejowskich w Polsce. Twórca jednego z pierwszych w „socjalistycznej” Europie zina „Filo” dla osób LGBT+ (od 1986 roku) – najpierw podziemnego, potem wydawanego legalnie do 2001 roku. W 1985 roku w reakcji na akcję „Hiacynt” przeprowadzoną przez Milicję Obywatelską, polegającą na zatrzymywaniu polskich gejów i zakładaniu im kartotek, tworzy serię kolorowych

slajdów dokumentujących queerowe sesje fotograficzne, będące rodzajem kampańowego kabaretu i groteski czy raczej boyleski. W 2012 roku Karol Radziszewski nakręcił film *Kisieland* poświęcony jego działalności społecznej i artystycznej. Film ten prezentowany był w wielu miastach Polski, Europy i świata. Zdjęcia i slajdy Ryszarda Kisiela w ubiegłym roku były pokazywane w Katowicach i Warszawie.



A

Tomasz Opania
Salon wzornictwa

11.05–1.07.2018
galeria Awangarda
BWA Wrocław

W

Samobójczynie

Joanna Rajkowska

wystawa:
22.03. - 10.06.2018

kuratorka:
Emilia Orzechowska

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