

SZUM



25,00 PLN (w tym 5% VAT)
ISSN 2300-3391

SZUM



25,00 PLN (w tym 5% VAT)
ISSN 2300-3391

SZUM

25,00 PLN (W TYM 5% VAT)
ISSN 2300-3391



SZUM

25,00 PLN (w tym 5% VAT)
ISSN 2300-3391



S Z U M



25,00 PLN (w tym 5% VAT)
ISSN 2300-3391



Present Performance 5

FUTURE

PERFECT

30.06–01.07.2018, Gdańsk–Brzeźno

P/P

Kurator: Mateusz Szymanówka
Koordynacja: Gabriela Warzycka-Tutak
Projekt: Marcel Kaczmarek

PRZEMEK KAMIŃSKI • MARIA MAGDALENA KOZŁOWSKA I MARIA TOBOŁA (MAŁPECZKI) • ANIA NOWAK
LESZEK PRZYJEMSKI • ZUZANNA RATAJCZYK I JUAN PABLO CÁMARA • PAWEŁ SAKOWICZ • MARTA ZIÓŁEK i inni

PEER-TO-PEER

PRAKTYKI
KOLEKTYWNE
W NOWEJ
SZTUCE

ms²
ul. Ogrodowa 19, Łódź

3.06–23.10.2018

BNNT / FOUNDLAND COLLECTIVE / GCC / CALLA
HENKEL & MAX PITEGOFF / LABORIA CUBONIKS /
LABEOUF, RÖNKKÖ & TURNER / NON WORLDWIDE / PAKUI
HARDWARE / PART-TIME SUITE / A TAKŻE: DOM MODY
LIMANKA / MATOSEK/NIEZGODA / POSTNOVIKI

Muzeum Sztuki w Łodzi
Instytucja kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

ms
Muzeum Sztuki

promuje
łódzkie

Współprowadzona przez
Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Mecenas Muzeum Sztuki w Łodzi
Fundacja Rodziny Staraków

FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

Partnerzy

opartofil

BRITISH COUNCIL 80 LAT W POLSCE

Archiwum Kultury
Warszawa

kim?

April 20 – May 27, 2018

Kim? Laikmetīgās mākslas centrs
Sporta iela 2 k-1, LV-1013, Rīga

BOZAR

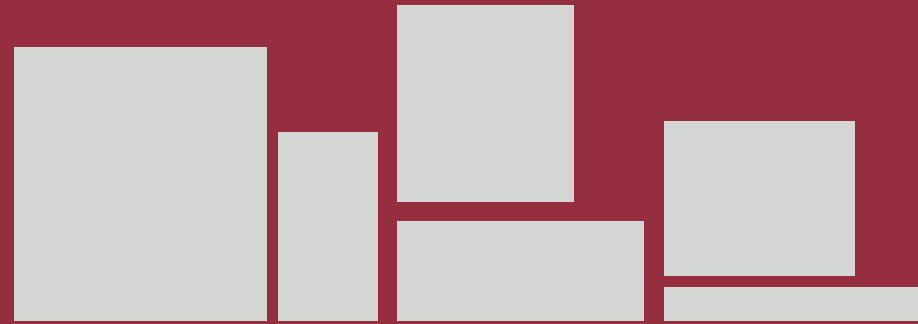
June 19 – August 19, 2018

BOZAR Centre for Fine Arts
Rue Ravensteinstraat 23 B
1000 Brussel

Bunkier Sztuki

September 21 – December 16, 2018

Galeria Sztuki Współczesnej
Bunkier Sztuki pl. Szczepański 3a
31-011 Kraków



Orient



Curator: Michal Novotný. With participating artist: Darja Bajagić, Wojciech Bąkowski, Ivana Bašić, Matei Bejenaru, Piotr Bosacki, Pavel Bräila, Veronika Bromová, Jan Brož, Jiří Černický, Romana Drdová, Habima Fuchs, Matyáš Chochola, Anežka Hošková, Atis Jakobsons, Zsófia Keresztes, Aurora Király, Adrian Kiss, Adam Kokesch, Jiří Kovanda, Piotr Łakomy, Václav Litvan, Pavla Malinová, David Maljkovic, Jimena Mendoza, Gizela Mickiewicz, Marge Monko, Vlad Nancă, Ioana Nemeş, Alice Nikitinová, Richard Nikl, Pakui Hardware, Jasanský & Polák, Julius Reichel, Dragana Sapanjoš, Jiří Skála, Adéla Součková, Petr Štembera, Авдей Тер-Оганьян, Mark Ther, Viktor Timofeev, Jerzy Truszkowski, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, Emőke Vargová, Martin Vongrej, Jana Želibská

kim.lv
bozar.be
bunkier.art.pl
futuraproject.cz



Trauma
& Revival



BOZAR



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



Flanders
State of the Art



NACJONALNE MUZEUM
KRAKÓW



BUNKIER SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ



JERKE ART FOUNDATION

Muzeum Jerke

POLSKA AWANGARDA I SZTUKA WSPÓŁCZESNA



MUSEUM JERKE

JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

JEDNA BESTIA, JEDNO BÓSTWO, JEDEN SZNUR



17.03 – 20.05.2018r.
Parasite w Hongkongu

06 – 24.06.2018r.
TS1 w Yangonie,
w Myanmarze

20.07 – 7.10.2018r.
Muzeum Sztuki
Nowoczesnej
w Warszawie

Wernisaż: 20 lipca,
godz.19.00 – 22.00,
Muzeum nad Wisłą,
ul.Wybrzeże
Kościuszkowskie 22

↑
Anida Yoeu Ali, Roll Call (Lista
obecności), fotografia z cyklu
“The Buddhist Bug”, 2014

Artyści biorący udział w wystawie:
Nabil Ahmed, Anida Yoeu Ali,
Malala Andrialavidrazana, Joël
Andrianomearisoa, Au Hoi Lam, Pablo
Bartholomew, Daniel Boyd, Sarat Mala
Chakma, Chandrakanth Chitara, Rashid
Choudhury, Christy Chow, Cian Dayrit,
Ines Doujak, Gauri Gill, Simryn Gill,
Sheela Gowda, Garima Gupta, Taloi

Havini, Dilara Begum Jolly, Jrai Dew
Collective (curated by Art Labor),
Jaffa Lam, Jiun-Yang Li, Charles Lim
Yi Yong, Idas Losin, Lavanya Mani,
Moelyono, Mrinalini Mukherjee, Manish
Nai, Sarah Naqvi, Nguyen Trinh Thi,
Jakrawal Nilthamrong, Nontawat
Numbenchapol, Jimmy Ong, Anand
Patwardhan, Etan Pavavalung,
Paul Pfeiffer, Thao-Nguyen Phan,
Sheelasha Rajbhandari, Joydeb Roaja,
Norberto Roldan, Zamthingla Ruivah,
Ampannee Satoh, Chai Siris, Praneet
Soi, Simon Soon (with RJ Camacho

and Celestine Fadul), Than Sok, Su
Yu Hsien, Truong Công Tùng, Raja
Umbu, Chiara Vigo, Munem Wasif,
Apichatpong Weerasethakul, Ming
Wong, Lantian Xie, Sawangwongse
Yawngkhwe, Trevor Yeung, Tuguldur
Yondonjamts.

Wystawa powstała we współpracy
z Dhaka Art Summit i Fundacją Samdani
w Bangladeszu oraz ośrodkiem
Parasite w Hongkongu.

artmuseum.pl



Artistic Director: Paulina Ołowska
Editor-in-chief: Joanna Trznadel
Graphic Design: Alicja Pismenko

2018
Published by HEAD – Genève
For more information: pavilionesque@gmail.com

NIE
NO NIE
NO NIE NIE
NO NIE NIE NIE NIE
NIE NIE NIE NO NIE
NO NIE NIE NIE NIE
NO NIE NIE NIE NIE
NO NIE NO NIE NIE

„Krzychałem, a kiedy krzychałem, pękały rzeczy cenne...” /
"I screamed, and when I screamed, valuable articles burst into bits..."

Artyści / Artists:

Hubert Czerepok, Monika Drożyńska, Bartosz Fic, Günter Grass, Lila Kalinowska, Łukasz Kuśnierz, Ewa Łowżył, Justyna Łuczaj-Salej, Cecylia Malik, Agnieszka Piksa, Liliana Piskorska, Ondrej Revický & Paweł Bińczycki, Jadwiga Sawicka, Bartosz Śłosarski, Zorka Wollny, Artur Żmijewski oraz studenci Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego / and students of the Faculty of Art University of Rzeszów

Wystawa / Exhibition: 18.05.—01.07.2018

Kurorki / Curators: Jadwiga Sawicka, Marta Wróblewska

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

Organizator / Organizer



4G

Partner / Partner



Uniwersytet Rzeszowski

Patroni Medialni / Media Patrons



CZWÓRKA
POLSKIE RADIO



TVP
KULTURA



Fabryka Silesia
KAWARTALNIK



HOTO



SZUM



trojmiasto.pl

Jadwiga Sawicka „NO NIE” 2018

G A L E R I A
Arsenal

ZBIGNIEW OKSIUTA ARCHITEKTONICZNE EWOLUCJE. MIĘDZY SZTUKĄ A NAUKĄ

6 lipca - 19 sierpnia 2018

Galeria Arsenal elektrownia, ul. Elektryczna 13, Białystok

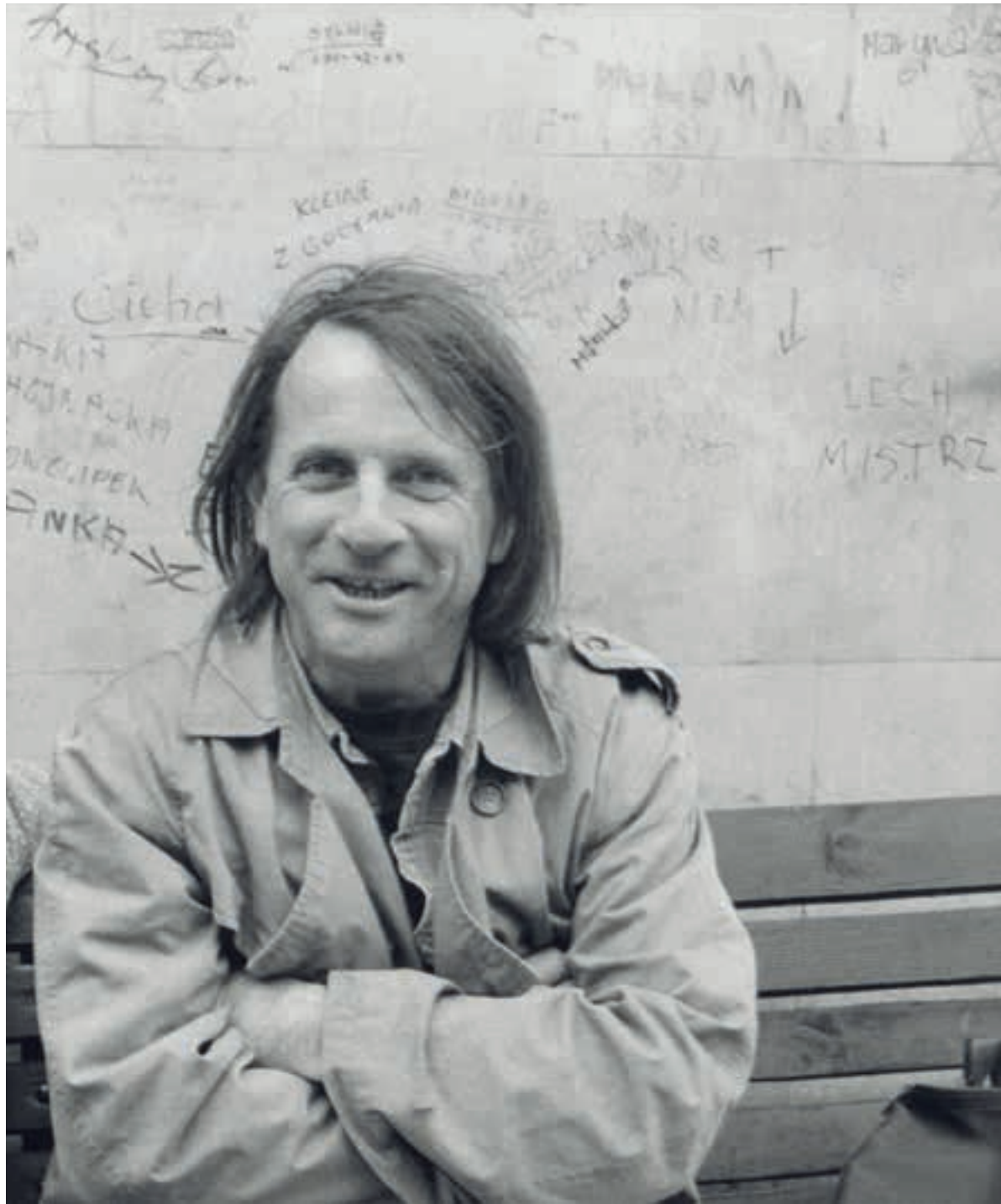
www.galeria-arsenal.pl

Wystawa zrealizowana we współpracy z:



Patroni medialni:

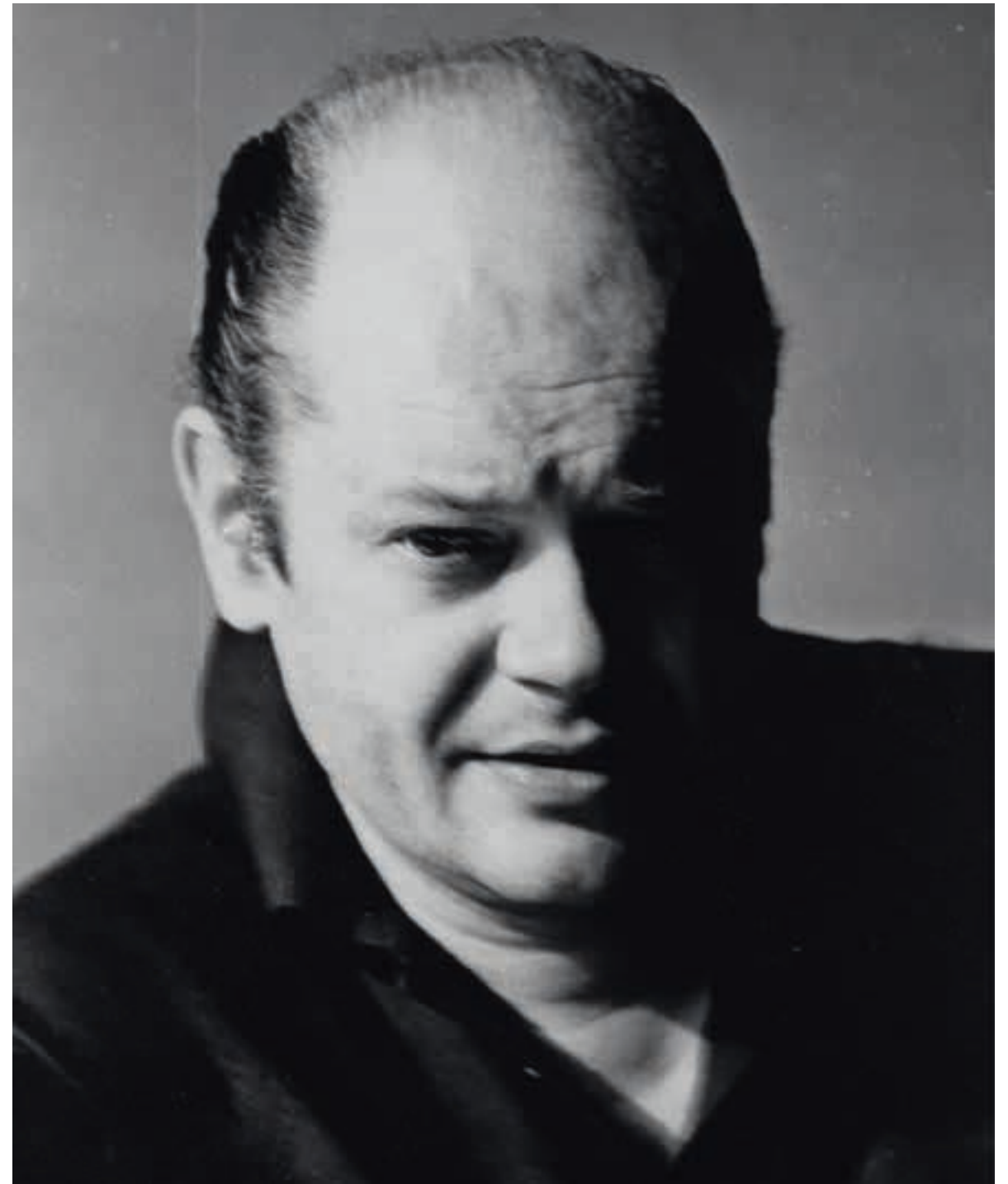




fot. Krzysztof Wojciechowski
dzięki uprzejmości Fundacji Sztuki Współczesnej In Situ w Sokdowsku

Zygmunt Rytko

1947–2018



fot. dzięki uprzejmości rodziny artysty

Jerzy Fedorowicz

1928–2018

TEKST: Jakub Banasiak

Od redakcji

„Szum” ma pięć lat! Za nami 21 numerów wydania drukowanego, dobrze ponad 1,5 tys. tekstów w internecie, dziesiątki tysięcy opublikowanych zdjęć, rysunków i memów, a przede wszystkim setki współpracujących z nami osób: autorek, artystów, projektantek, korektorów, drukarzy, księgarzy i wszystkich tych, bez których „Szumu” by nie było. W tym czasie wiele się zmieniło – kiedy zaczynaliśmy, nie było „mafii bardzo kulturalnej”, na rynku ciągle trwała hossa, niedawno oddane do użytku instytucje sztuki współczesnej lśniły nowością, a politycy zajmowali się „ciepłą wodą w kranie”, z powodzeniem mamiąc ludzi kultury „jednym procentem”. W pierwszych numerach staraliśmy się mapować tę rzeczywistość, opisując poszczególne segmenty pola sztuki. A później przyszła zmiana – „dobra” zmiana. Niby tylko pięć lat – a jakby minęła cała epoka. Próbuje ją uchwycić w „Temacie numeru”, w którym wraz z najwybitniejszymi krytykami sztuki typujemy pięć najważniejszych wydarzeń minionych pięciu lat. Piotr Kosiewski, Piotr Sarzyński, Karol Sienkiewicz oraz Stach Szablowski w jednym miejscu – tylko w „Szumie” (niestety na udział w naszym plebiscycie nie zgodziły się Monika Małkowska i Karolina Staszak). W temacie krytyki zostajemy także w „Interpretacjach”, w których Adam Mazur omawia antologię świętej pamięci „Obiegu”, pokazując przy okazji, jak robi się szum.

Co ponadto? „Blok” nie mógł być w tym numerze inny – Agata Pyzik drobniawo analizuje brawurową wystawę Ediego Hili w stołecznym Muzeum Sztuki Nowoczesnej. W „Obiekcie kultury” Zofia Krawiec przygląda się twórczości Mai Berezowskiej, przypomnianej ostatnio przez

Paulinę Ołowską za sprawą wystawy *Amoreski* (omówienie tej ostatniej znajdziecie, rzecz jasna, w dziale „Recenzje”, gdzie piszemy ponadto o kilkunastu innych pokazach i książkach). Z kolei w dziale „Teoretycznie” rządzi Maria Anto – rządzi na dobre i na złe. Retrospektywie artystki w Zachęcie i apendyksowi do wystawy w Fundacji Arton wnikliwie przyglądają się Ewa Toniak i Wiktoria Szczupacka. Szczególnie ekspozycja w galerii narodowej budzi wątpliwości autorek, dlatego tym bardziej polecamy rozmowę Adama Mazura z Adamem Szymczykiem – oczywiście o tym, jak i po co robić wystawy sztuki współczesnej. Na deser – „Wskazane” profesor Marii Poprzęckiej.

Z okazji swoich urodzin pozwoliliśmy sobie na małe szaleństwo. Po pierwsze, odnowiliśmy makietę pisma, a właściwie zrobił to Dominik Cymer ze studia Cyber Kids on Real. Design zmienia się jeszcze szybciej niż sztuka – mamy nadzieję, że nowy layout przypadnie wam do gustu. Po drugie, specjalne wydanie rubryki „Do widzenia” narysowała dla nas Pola Dwurnik, która jeszcze w prowadzonym przez nas „Obiegu” rysowała kronikę towarzyską. Po trzecie, przygotowaliśmy – jakżeby inaczej – pięć okładek jubileuszowego wydania. Oddaliśmy je artystom, którzy na naszym froncie jeszcze nie gościli – a powinni. Okładki numeru 21 przygotowali: Tomasz Kręcicki, Joanna Piotrowska, Agnieszka Polska, Witek Orski i Jakub Julian Ziółkowski. Wszystkie znajdziecie w naszym sklepie internetowym. Mamy nadzieję, że lektura jubileuszowego wydania będzie dla was tak ekscytująca jak dla nas przygotowywanie go!

MEDYTACJE FIBONACCIEGO

+

sztruksowy zajęc | wobec Katarzyny Kobro
(1898–1951)

do 15 SIERPNIA 2018



kuratorka: dr Dorota Grubba-Thiede

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI/ JAN BERDYSZAK/ JOSEPH BEUYS/ GERHARD BLUM-KWIATKOWSKI/ HANNA BRZUSKIEWICZ/
TATIANA CZEKAŁSKA + LESZEK GOLEC/ WANDA CZEŁKOWSKA/ WITOSŁAW CZERWONKA + LESZEK BROGOWSKI/
NICOLAS GROSPIERRE/ IZABELLA GUSTOWSKA/ EMILIA GRUBBA/ JERZY GRZEGORSKI/ MARIA JAREMA/ SYLWIA JAKUBOWSKA/
ANNA + KRYSZTIAN + KATARZYNA+ KRYSZTIAN JARNUSZKIEWICZ/ KATARZYNA KOBRO/ JAROSŁAW KOZAKIEWICZ/ MONIKA KRYGIER/
AURELIA MANDZIUK-ZAJĄCZKOWSKA + ALICJA KUJAWSKA/ EDWARD KRASIŃSKI/ SŁAWOMIR LIPNICKI + ANNA ZELMAŃSKA-LIPNICKA/
ANDRZEJ MITAN/ JERZY MIZERA + MAREK SAREŁŁO/ ANITA OBORSKA-ORACZ/
ANDRZEJ PARUZEL + MAŁGOTRZATA PARUZEL + PIOTR WEYCHERT/ ROMAN PNIEWSKI/ KATARZYNA PODPORA/
JÓZEF ROBAKOWSKI + JANUSZ ZAGRODZKI/ ROBERT RUMAS + ZBIGNIEW LIBERA/ HENRYK STAŻEWSKI/ MACIEJ SZAŃKOWSKI/
WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI/ STEFAN WEGNER/ HENRYK WICIŃSKI/ ANDRZEJ WOJCIECHOWSKI/
IWONA TEODORCZUK-MOŹDŻYŃSKA + AGNIESZKA ZGIRSKA + MATEUSZ SENKIEWICZ/
DOBROCHNA SURAJEWSKA + ANDRZEJ KAROLEWICZ/ WACŁAW SZPAKOWSKI/ LUDMIŁA STEHNOVA/
AGATA ZIELIŃSKA-GŁOWACKA/ BOLESŁAW UTKIN

Prace ze zbiorów:

Muzeum Narodowego w Krakowie, Starmach Gallery w Krakowie, Królikarni – Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego
Oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Kolekcji Artystów, Rodzin Artystów,
Kolekcji Antoniego Michalaka, Kolekcji Dariusza Bieńkowskiego, Kolekcji Krzysztofa Musiała, Kolekcji Prywatnych,
Galerii Pola Magnetyczne + Fundacji Archeologii Fotografii w Warszawie, Centrum Sztuki Galerii EL w Elblągu + Fundacji Arton z Warszawy,
Muzeum Okręgowego w Toruniu, Muzeum Sopotu.

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



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI
PL-81-720 Sopot, PLAC ZDROJOWY 2, tel.: (+48) 581 551 00 21, fax: (+48) 581 551 32 62, NIP 585-102-00-42, REGON 000277167

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

ŻYWIŁY

WŚRÓD
OBRAZÓW
Z KOLEKCJI
GRAŻYNY
I
JACKA
ŁOZOWSKICH



I MASKI

22.06.2018–07.10.2018

Kurator:
Bogusław Deptuła

Artyści:

Olga Boznańska, Jan Cybis, Eugeniusz Eibisch, Stanisław Eleszkiewicz,
Julian Fałat, Aleksander Gierymski, Alfons Karpiński,
Konrad Krzyżanowski, Tadeusz Kulisiewicz, Tadeusz Makowski, Jacek Malczewski,
Louis Marcoussis, Zygmunt Menkes, Mela Muter, Tymon Niesiołowski,
Józef Pankiewicz, Zygmunt Rozwadowski, Hanna Rudzka-Cybisowa,
Ferdynand Ruszczyc, Efraim i Menasze Seidenbeutel, Jan Stanisławski, Zofia Stryjeńska,
Władysław Ślewiński, Włodzimierz Tetmajer, Zygmunt Waliszewski, Wojciech Weiss,
Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Wojtkiewicz, Leon Wyczółkowski,
Stanisław Wyspiański

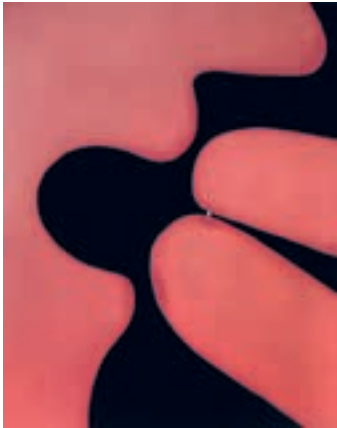
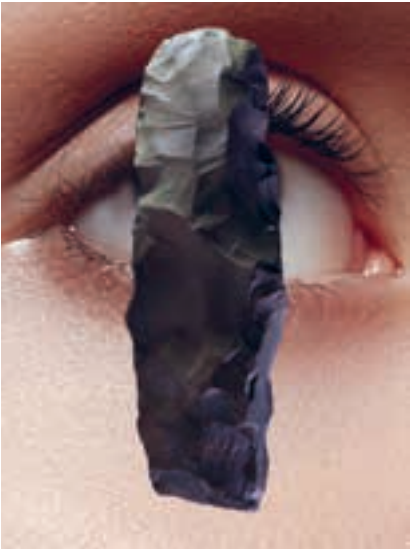
Tadeusz Makowski, Maski, 1929, olej płótno, 81 × 100 cm

Zrealizowano przy pomocy finansowej Miasta Sopotu



PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI
PL-81-720 Sopot, PLAC ZDROJOWY 2, tel.: (+48) 581 551 00 21, fax: (+48) 581 551 32 62, NIP 585-102-00-42, REGON 000277167

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



OKŁADKA:
Agnieszka Polska, *Oko*, ink-print, 70 x 50 cm, 2018
dzięki uprzejmości artystki

Jakub Julian Ziółkowski, *Untitled (Holy Money)*
technika mieszana na płótnie, 200 x 160 cm, 2017
dzięki uprzejmości artysty

Tomasz Kręcicki, *Tabletka*, olej na płótnie
140 x 100 cm, 2017, dzięki uprzejmości artysty

Joanna Piotrowska, *Bez tytułu*, fotografia, 2017
dzięki uprzejmości artystki

Witek Orski, *Jak jeść bezę*, fotografia, 125 x 100 cm
2018, dzięki uprzejmości artysty

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

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, Tymek Borowski, Zofia Maria Cielątkowska, Natalia Cieślak, Przemysław Chodań, Anna Cymer, Jakub Dąbrowski, Jakub Gawkowski, Aleksandra Goral, Łukasz Gorczyca, Daria Grabowska, Hubert Gromny, Mikołaj Iwański, Agata Jakubowska, Aleksander Kmak, Jakub Knera, Joanna Kobyłt, Karol Komorowski, Piotr Kosiewski, Izabela Kowalczyk, Wiktoria Koziół, 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 Opałka,

Janek Owczarek, Lidia Pańków, Klára Peloušková, Paweł Polit, Arkadiusz Półtorak, Adam Przywara, Agata Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Joanna Ruszczyk, Piotr Rypson, Michalina Sablik, Przemysław Sadowski, Marta Skłodowska, Piotr Słodkowski, Daria Skok, Magdalena Starska, Stach Szablowski, Wiktoria Szczupacka, Wojciech Szymański, Ewa Toniał, Magdalena Ujma, Maja Wolniewska, Łukasz Zaremba, Artur Żmijewski, Rafał Żwirek

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

NAKŁAD:
1250 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

SZUM

NR 21 LATO–JESIEŃ 2018

OD REDAKCJI	11	tekst: Jakub Banasiak
DO WIDZENIA	36	Pola Dwurnik, <i>Tyle razy się zarzekałam...</i>
TEMAT NUMERU	38	Sztuka w Polsce 2013–2018. Pięć lat „Szumu”
INTERPRETACJE	54	Jak się robi szum w krytyce, czyli kilka uwag o antologii „Obiegu” tekst: Adam Mazur
BLOK	70	Edi Hila albo wizualność późnego socjalizmu tekst: Agata Pyzik
OBIEKT KULTURY	84	Gorszycielka tekst: Zofia Krawiec
TEORETYCZNIE	94	Retrospektywa kontra archiwum tekst: Wiktoria Szczupacka
	100	Zaczarowana historia albo o antytezowaniu abstrakcji tekst: Ewa Toniał
ROZMOWA	108	Strzeżcie się Danaów Z Adamem Szymczykiem rozmawia Adam Mazur
STRONA ARTYSTY	126	Katka Blajchert, <i>Zakłady fryzjerskie. Utrwalanie tradycji rzemieślniczej</i>
	127	Łukasz Radziszewski, <i>Kirovskije</i>
	128	Paweł Nowak, <i>Droga kropli życia</i>
	129	Adelina Cimochowicz, <i>Muzeum Nerwicy</i>
RECENZJE	130	
WSKAZANIE	176	Maria Poprzęcka

Wojciech

FANGOR

OPTYCZNE WIBRACJE



Wernisaż: **18.05.2018, godz. 17.00**
Wystawa czynna do 31.08.2018
Kurator wystawy: Stefan Szydłowski

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu
ul. Kopernika 1, 26-600 Radom
www.elektrownia.art.pl



fol. Dawid Nickel

Alex Baczyński-Jenkins
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 01 – 22.06.2018

Kurator / Curator:
Piotr Lisowski

Szczurołap
The Ratcatcher
11.05—
24.09.2018

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

pl. Strzegomski 2a
53-681 Wrocław

Kuba Bąkowski
Przemysław Branas
Dorota Chilińska
Tomasz Domański
Marcin Dudek
Łukasz Dziedzic
Douglas Gordon
Elżbieta Jabłońska
Tobiasz Jędrak
Irena Kalicka

Piotr Kmita
Szymon Kobylarz
Jerzy Kosatka
Marta Kotwica
Urszula Kozak
Kasper Lecnim
Liliana Lewicka
Katarzyna Malejka
Jacek Malinowski
Angelika Markul

Gustav Metzger
Richard Mosse
Tymon Nogalski
Piotr Pawlenski
Liliana Piskorska
Aleka Polis
Irmina Rusicka
Jacek Rydecki
Justyna Scheuring
Roman Stańczak

Łukasz Surowiec
Tytus Szabelski
Mariusz Tarkawian
Jerzy Truszkowski
Zbyszko Trzeciakowski
Rafał Wilk
Natalia Wiśniewska
Andrzej Wróblewski
Jerzy „Jurry” Zieliński
Artur Żmijewski

www.muzeumwspolczesne.pl

Muzeum Współczesne Wrocław jest
samorządową instytucją kultury miasta Wrocławia
/ Wrocław Contemporary Museum is the municipal
institution of culture of the city of Wrocław

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Zakupy dzieł do kolekcji MWW dofinansowano
ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
/ The purchase of works for the MWW collection was
co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage

Wrocław miasto spotkań

RADIO
WROCLAW

raim

O.pl

SZUM



Bettina Beres Wyprałam

kuratorka: Marta Smolińska
08.06–08.07.2018



Paulina Stasik Krokodyle łyż

08.06–08.07.2018

Martyna Kieleśńska Z zewnątrz wszystko wygląda trochę inaczej

kuratorka: Natalia Cieślak
13.07–19.08.2018



Instytucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego



Województwo
Kujawsko-Pomorskie



Galeria Sztuki Wozownia
ul. Rabsiańska 20, 87-100 Toruń
tel. 56 622 63 39, www.wozownia.pl

dyrektorka: Anna Jackowska



13. Międzynarodowy Festiwal
Sztuki Wizualnej inSPIRACJE

„Powolność”
kuratorka: Aneta Szyłak
artystki: Ella de Burca, Maureen Connor, Aneta Grzeszykowska,
Elżbieta Jabłońska, Zuzanna Janin, Agnieszka Kalinowska,
Kani Kamil, Anna Królikiewicz, Małgorzata Mazur i Zorka Wollny,
Hanna Nowicka, Annee Olofsson, Krystyna Piotrowska,
Joanna Rajkowska, Aleksandra Ska, Dominika Skutnik

„Życie jest podwórkiem”
kuratorka: Daria Grabowska
wezmą udział: Tomasz Armada, Jan Baszak, Maciej Cholewa,
Adrian Kolarczyk, Bartosz Kokosiński, Konrad Królikowski
i Marta Zabłocka, Julia Popławska, Izabela Sobczak

otwarcie 6 - 8.07.2018
TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie

PLATO

Temporary
Structures 1
library
bistro
shop
decor



Temporary
Structures 2
garden

Developing the institutional infrastructure
with artists

Artists: Julia Gryboś & Barbora Zentková,
Milan Houser, Dominika Olszowy,
Johana Pošová, Jan Šerých, and winners
of the Jindřich Chalupecký Award from
the Magnus Art Collection

From 12 April, 2018

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

Artists: Atelier Partero, Matyáš Chochola,
Rustan Söderling

Exhibition opening 23 May, 2018

NN6T

notes na
6 tygodni

Galeria Miejska Arsenał
Stary Rynek 6, Poznań



art terapia
nowy wyraz
orientuj się
będzie tylko gorzej

papier / internet
bezpłatne
czasopismo
o kulturze
współczesnej

Porządek i chaos

_The order
and chaos

15.06_22.07.2018

wernisaż

_vernissage:

15.06.2018

g. 18.00_6 pm

kuratorki

_curators:

Bogna Błażewicz

Petra Oelschlägel

Dorota Tarnowska-
Urbanik



www.nn6t.pl

bęc zmiana

www.arsenal.art.pl

WŁODZIMIERZ BOROWSKI



wernisaż: 22.06.2018, godz. 19:00
wystawa do 28.09.2018

9/11 ART SPACE

Fundacja 9/11 Art Space
fundacjaartspace.pl

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

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
oraz Miasta Poznania

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

POZnań*

Patronat medialny:

artinfo.pl LYNX sz u m





BETTINA BEREŚ
Wspomnienia wspomnień
luty, listopad – grudzień

AZEM DELIU
Dźwięki pamięci
marzec – sierpień

IZABELLA GUSTOWSKA
Antonina
kwiecień – grudzień

PATRYK PIŁASIEWICZ
Wiesław Myśliwski / Taras Prochańko
Z różnych stron tych samych gór
kwiecień – listopad



open call

REZYDENCI W REZYDENCJI 2019

deadline: 25 czerwca 2018



REZYDENCI
W
REZYDENCJI

2018

CENTRUM
KULTURY
ZAMEK



POZnań*

FB / rezydenciwrezydencji
www.ckzamek.pl

Małgorzata Myślińska / Dworki i palace / 2018 / widok wystawy
(projekt: Zakład fotograficzny, luty - kwiecień) / fot. Krystian Daszkiewicz

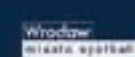
4. KONKURS NAJLEPSZYCH DYPLOMÓW SZTUKI MEDIÓW

Adrianna Gołębiewska
Angelika Grzegorzczuk i Adrian Szwarc
Piotr Madej
Julia Nędzyńska
Jana Shostak
Daniel Sobański
Mikołaj Szpaczyński
Aleksandra Zielińska

wystawa konkursowa
do 22.07.2018

Centrum Sztuki WRO
Widok 7, Wrocław

Organizatorzy



wrocenter.pl [fb/wroartcenter](https://fb.wroartcenter) instagram/wroartcenter

Dofinansowane ze środków Gminy Wrocław i Urzędu Miasta Wrocław
zrealizowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



VINTAGE PHOTO FESTIVAL

IV MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII ANALOGOWEJ W BYDGOSZCZY

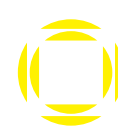
ORGANIZATOR
FUNDACJA FARBKARNA



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
MINISTERSTWA KULTURY I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

PROJEKT I WSPÓŁFINANSOWANY
ZE ŚRODKÓW URZĘDU MIASTA BYDGOSZCZY



Kierunek historia sztuki,
specjalizacja kultura miejsca
interdyscyplinarne studia
I i II stopnia w poszerzonym
polu sztuki

**rekrutacja na studia
II stopnia rozpoczyna
się 18 czerwca**

**dodatkowy nabór
na początku września**

dziekanat WZKW
ASP w Warszawie
ul. Wybrzeże
Kościuszkowskie 37/39
I piętro, pok. 1.04
00-379 Warszawa

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

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

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

Skoro sztuka zabiera głos w sporach politycznych, komentuje problemy społeczne i interweniuje w przestrzeni publicznej, potrzebna jest zmiana perspektywy. Dlatego proponowany przez nas program studiów różni się od klasycznych programów uniwersyteckich historii sztuki.

- studia nad najnowszymi zjawiskami w sztuce, architekturze, kulturze wizualnej
- fuzja historii sztuki, filozofii, nauk społecznych, sztuk wizualnych
- zespół wybitnych specjalistów i specjalistek
- warsztat badawczy wzbogacony o metody artystyczne (fotografia, film, techniki cyfrowe)
- praktyczna aplikacja wiedzy w projektach badawczych, artystycznych i kuratorskich
- partnerstwo z wiodącymi instytucjami artystycznymi w Polsce (m.in. z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie)
- różnorodny program wydawniczy dotyczący sztuki współczesnej (Magazyn Szum, Rocznik Naukowy Miejsce, serie wydawnicze Fundacji Kultura Miejsca)
- na studiach I stopnia – dwa tygodniowe objazdy naukowe: Rzym i Kraków (częściowo refundowane przez Uczelnię)

european avant-garde

art online

FORGOTTEN
HERITAGE

www.fundacjaarton.pl
www.forgottenheritage.eu



teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca

Pokazy zagranicznych spektakli
gościnnie w Teatrze Powszechnym

Drugie wygnanie / Second Exile

reż. Oliver Frlić / Niemcy
25 czerwca, 19.00

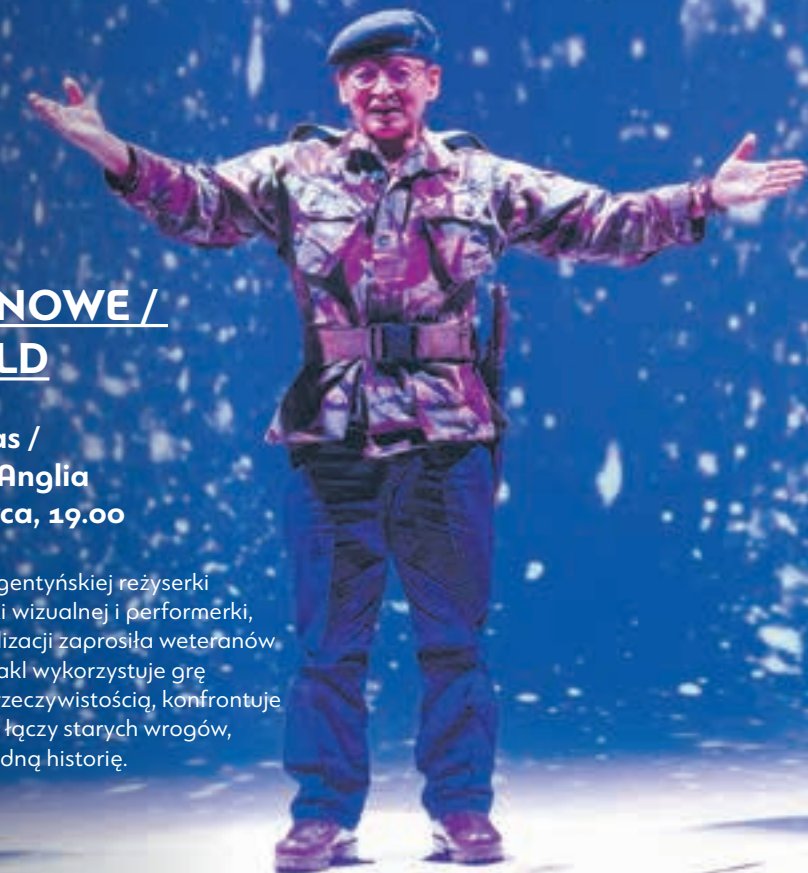
Twórca jednej z najgłośniejszych realizacji
Powszechnego, wspólnie z aktorami z Niemiec
i byłej Jugosławii rysuje indywidualne losy
związane z globalnym kryzysem uchodźczym.
W dobie rosnącego nacjonalizmu, nietolerancji
wobec mniejszości i zagrożeń dla wolności
sztuki, stawia pytanie o przyszłość Europy.



POLE MINOWE / MINEFIELD

reż. Lola Arias /
Argentyna / Anglia
29 i 30 czerwca, 19.00

Projekt słynnej argentyńskiej reżyserki
teatralnej, artystki wizualnej i performerki,
która do jego realizacji zaprosiła weteranów
wojennych. Spektakl wykorzystuje grę
pomiędzy fikcją i rzeczywistością, konfrontuje
różne wizje wojny, łączy starych wrogów,
by opowiedzieć jedną historię.



bilety:
kasa@powszechny.com
22 818 25 16
www.powszechny.com

Spektakle z napisami w j. polskim



TRAFO

jesteśmy
przeciw
wszystkiemu,
co jest
przeciw
nam

Robert Brylewski
1980

TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE

UL. ŚWIĘTEGO DUCHA 4

TRAFO.ART

PERSPEKTYWA
WIEKU
DOJRZEWANIA

SZAPOCZNIKOW
WRÓBLEWSKI
WAJDA



Muzeum
Śląskie

23.06 – 30.09.2018



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

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



Muzeum
Śląskie

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



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

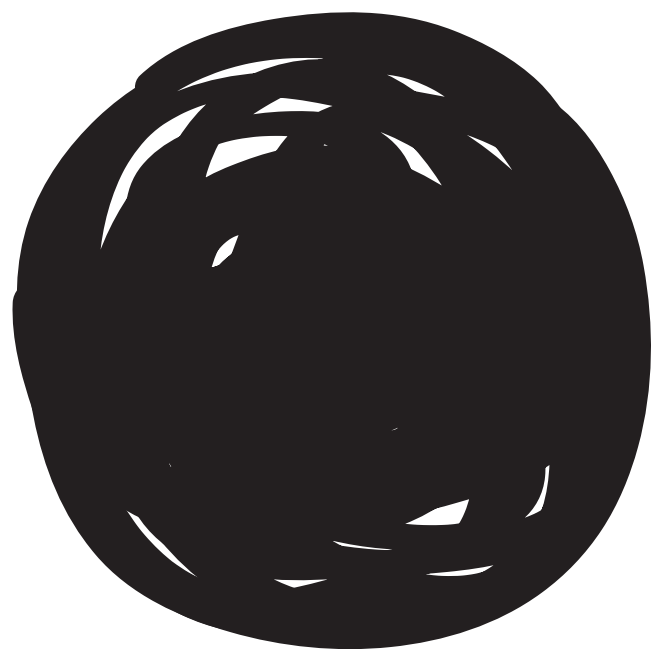


Muzeum Śląskie wyróżnione
w międzynarodowym konkursie
na najlepsze europejskie muzeum
European Museum of the Year Award 2017



ŽIVA
AWARD FOR THE BEST
SLAVIC MUSEUM

Wyróżnienie za otwartość
i dbałość o publiczność



METAMORFIZM

METAMORFIZM
METAMORPHISM

MAGDALENA ABAKANOWICZ
17.05 — 9.09.2018



Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Organizator
Organiser

Współpraca
In cooperation

Honorowy Patronat Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
The Honorary Patronage of the Minister of Culture and National Heritage
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Instytucja Kultury Miasta Łodzi
Cultural Institution of the City of Łódź

Partner
Partner

Patroni medialni
Media patronage



CO NARYSOWAĆ NA ROZKŁADÓW—KĘ JUBILEUSZOWEGO „SZUMU”?



Sztuka w Polsce 2013–2018

Pięć lat „Szumu”

Stach Szablowski, wolny strzelec

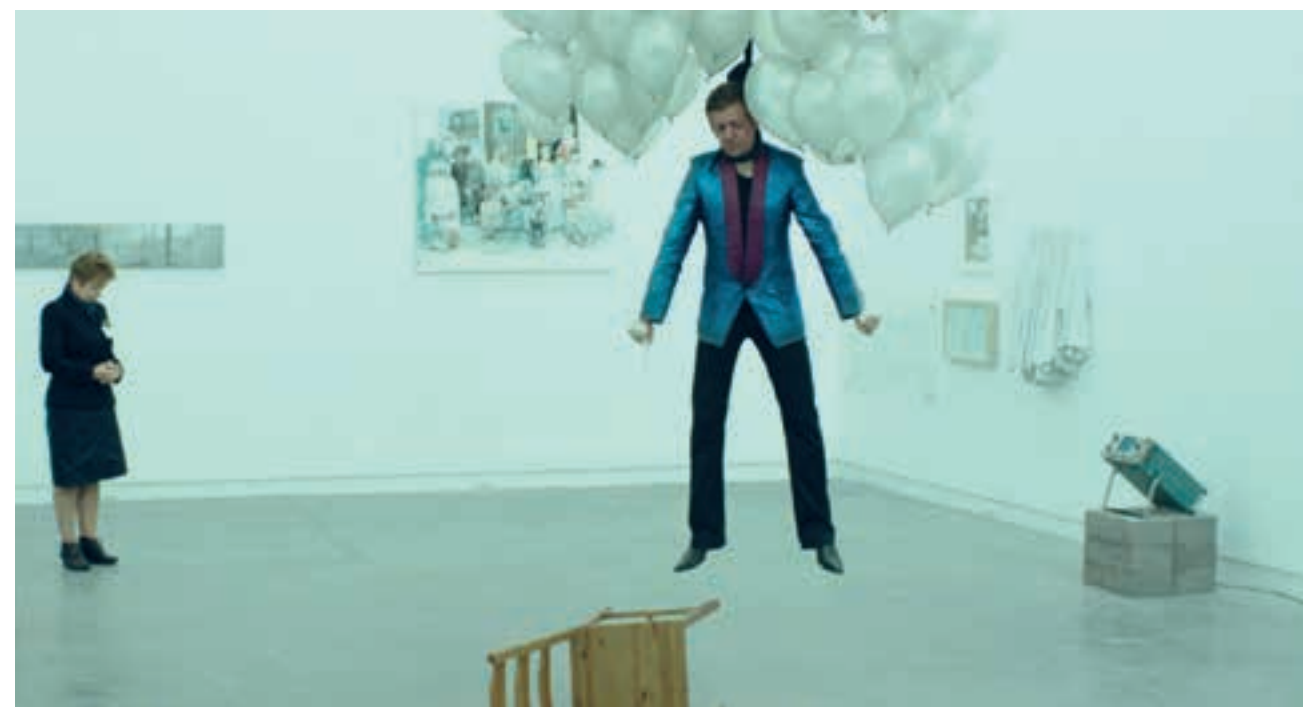
Lata 2013–2018 epoką „Szumu”? Niech będzie; rzeczywiście to działalność „Szumu” spina to pięciolecie, które w innych dziedzinach życia publicznego rozpada się przecież na rzeczywistość przed rokiem 2015 – i po nim. Redakcja magazynu pyta o pięć zdarzeń/symptomów/emblematów – reprezentacji idei i żywiołów modelujących polskie pole sztuki w tym czasie. A zatem pięć – ahierarchicznie i achronologicznie. Skoro jesteśmy przy „Szumie” (i w „Szumie”), wydarzyła się (1) śmierć „Obiegu” (przełom lat 2015/2016). Albo jego transformacja. Globalizacja? Abdykacja? Jak zwał, tak zwał, w każdym razie od tego momentu pole sztuki w Polsce obsługiwane jest *de facto* przez jeden krytyczny ośrodek. Tym lepiej dla „Szumu”. Tym gorzej dla pola sztuki? Planetę z jednym biegunem wyrzuciliby z orbity, ale świat sztuki kręci się dalej –

„Dobra zmiana”, która wyznacza oś pięciolecia „Szumu”, przeorała wiele pól życia publicznego, ale nie zaorala poletka sztuki. Jak należy odczytywać to oszczędzenie jej? Jako pominięcie? Lekceważenie? Dowód uznania?

wokół własnej osi. A skoro jesteśmy przy „Obiegu”, to drugie emblematyczne wydarzenie widzę w (2) Winter Holiday Camp w ex-CSW Zamek Ujazdowski (przełom lat 2013/2014). W ramach WHC doszło do rzeczy bezprecedensowych w najnowszej historii życia instytucjonalnego w Polsce. Hierarchia instytucjonalnej władzy została zakwestionowana, sama instytucja rozszczelniona i tymczasowo uspołeczniona. Widmo alternatywnego (horyzontalnego i partycypacyjnego) modelu urzędzenia relacji między artystami, administracją sztuki i jej pracownikami zdawało się przyoblekać w ciało praktyki. Równie znacząca jest jednak szybkość, z jaką owo widmo powróciło

Honorata Martin, *Wyjście w Polskę*, rysunek na papierze fragment instalacji, 2013, praca z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dzięki uprzejmości artystki

Performer, reż. Maciej Sobieszczański, Łukasz Ronduda 63 min, 2015, prod. Wajda Studio, fot. Łukasz Gutt



Okazało się, że dzieje sztuki polskiej po 1989 roku można opowiedzieć inaczej niż w kategoriach sukcesu, rozwoju czy po prostu przemian wewnątrz pola.

do postaci fantomowej. Zima nasza, wiosna wasza! – WHC okazał się nie rewolucją, lecz karnawalem. Tymczasowo zrewoltowany Zamek Ujazdowski wtopił się na powrót w potransformacyjny pejzaż, powracając do modelu korporacyjno-folwarcznego. Nie ma tu miejsca na zgłębianie przyczyn takiego obrotu rzeczy. Poprzestanę na tezie, że instytucja okazała się niegotowa na zmianę, gotowa za to na umacnianie porządku, w którym *there is no alternative*. Sądzę jednak, że przypadek CSW reprezentuje – *pars pro toto* – niegotowość na jedno i gotowość na drugie całego polskiego art worldu. Ale skoro mowa o alternatywach i kontrrewolucji, to mamy (3) *Strategie buntu* w poznańskim Arsenale (2015). Wystawa niedobra, ale ważna – jako materializacja dyskursu opozycyjnego wobec paradygmatu głównego nurtu sztuki współczesnej w Polsce oraz modernizacyjnej, liberalnej aksjologii, na której ów paradygmat został oparty. Czy sztuka reakcyjna jest możliwa? To pytanie, zapowiadane już wcześniej w publicystyce krytyków wyklętych, wciąż wisi w powietrzu. W oczekiwaniu na odpowiedź proponuję spojrzeć na pole sztuki z lat 2013–2018 jako obszar rozciągnięty między dwoma biegunami. Na jednym znajduje się (4) Honorata Martin. To było jej pięciolecie, odmierzane *Wyjściem w Polskę* (2013), udziałem w projekcie *Kurator Libera: artysta w czasach beznadziei* (2013–2014), wystawą *Bóg Małpa* (2015), nominacją do Paszportu Polityki (2016), wreszcie zwycięstwem w Spojrzeniach (2017). Pojawienie się Martin, egzystencjalnej dokumentalistki, przypomniało, że sztuka może być czymś więcej niż instytucjonalną polityką, „projektem”, „pozycjonowaniem się”, a nawet czymś więcej niż sztuką; jest jeszcze życie. Drugi biegun wyznacza (5) *Performer*, flagowy okręt zwrotu kinematograficznego zdefiniowanego przez Łukasza Rondudę. Film, który amplifikuje koncept artysty jako postaci fikcyjnej i protagonisty spektaklu. I jest alegorią ostatecznej instytucjonalizacji praktyk artystycznych – świata, w którym owe praktyki zmieniają się w opowieść, a kurator – we wszechwiedzącego narratora. Jest jeszcze jedno ważne zdarzenie. „Dobra zmiana”, która wyznacza oś pięciolecia „Szumu”, przeorała wiele pól życia publicznego, ale nie zaorała poletka sztuki. Jak należy odczytywać to oszczędzenie jej? Jako pominięcie? Lekceważenie? Dowód uznania? Myślę, że to ciekawe pytanie, ale nie odpowiadajmy na nie, bo przywołałibymy szóste zdarzenie, a miało być 5 × 5.

Jakub Banasiak, „Szum”

1. O ironio! Najważniejsze przewartościowanie dyskursu krytyczno-artystycznego dokonało się nie w obrębie dotychczasowego języka, ale przez powstanie narzecza całkowicie nowego – z innym alfabetem, składnią, a przede wszystkim hierarchiami, punktami odniesienia, ocenami. Oto okazało się, że dzieje sztuki polskiej po 1989 roku można opowiedzieć inaczej niż w kategoriach sukcesu czy choćby rozwoju. Narracja wytworzona przez Monikę Małkowską, a podniesiona przez takich krytyków, jak Piotr Bernatowicz czy Karolina Staszak, pokazała, że możliwa jest również optyka, która w centrum stawia zupełnie inne motywy. Oto w styczniu 2015 roku, jeszcze przed wyborami parlamentarnymi, powróciły zmory krytyki artystycznej lat 90., tym razem na turbodoładowaniu dyskursu wykluczenia, spisku, salonu i mafii. Z „awangardowym konserwatyzmem” i „historiofilią” próbowano walczyć za sprawą „późnej polskości”. Bezskutecznie. To, co nas podzieliło, to się już nie skleci.

2. Zaryzykuję tezę, że najlepsze, najbardziej inspirujące, najciekawsze wystawy ostatnich lat to wystawy historyczne. Chodzi mi przede wszystkim o pokazy reinterpretujące (w szerokim ujęciu) rzeczywistość artystyczną po 1945 roku. Prym wiedzie tu konsekwentny program warszawskiej Zachęty z *Zaraz po wojnie* na czele, ale warto wspomnieć też takie wystawy, jak *Spór o odbudowę*, *Sklep polsko-indyjski* (obie MSN) czy *Trasa M-Z* (Muzeum Narodowe w Warszawie), jak również odpowiednio skontekstualizowane wystawy indywidualne (Andrzej Wróblewski, Erna Rosenstein, Wojciech Zamecznik, Jerzy Jarnuszkiewicz, Marian Bogusz i inni) oraz książki (tu znowu trzeba wspomnieć o publikacjach Zachęty, daleko wykraczających poza format zwyczajowego katalogu, a także linię naukową tej placówki). Po historykach, teoretykach architektury czy designu w końcu i w polu sztuki następuje rewizjonistyczny zwrot w czytaniu historii PRL.

3. „Projektariat”, „ciemna materia”, „artyzol”, „prekarność”, „robotnicy sztuki”, ale także „umowa”, „ubezpieczenie” czy „honorarium”.

„Plus Minus”, dodatek do „Rzeczpospolitej”, 10 listopada 2015

Zaraz po wojnie, widok wystawy, fot. Marek Krzyżanek dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Otwarte Triennale, 8. Triennale Młodych w Oronisku identyfikacja według projektu Karoliny Pietrzyk

Fundacja Galerii Foksal, Diener & Diener Architects © Juliusz Sokołowski, Warszawa 2015



Kilka lat temu pojęcia te albo nie istniały, albo kojarzyły się z księgowością, a artysta robił wystawy z pocałowaniem ręki, nie mając śmiałości nawet pomyśleć, że ktoś mógłby mu za to zapłacić. Zmieniło się to dzięki oddolnym instytucjom: przede wszystkim Obywatelskiemu Forum Sztuki Współczesnej i Wolnemu Uniwersytetowi Warszawy, a także pracy szeregu osób zaangażowanych w polepszenie socjalno-bytowej sytuacji artystów. To pierwszy taki zwrot od początku lat 90. i demontażu tak zwanego mecenatu plastycznego. Skala sukcesu? Na *Czarną księgę polskich artystów* powołuje się nawet prezes ZPAP.

4. Polski rynek sztuki od kilku lat próbuje odnaleźć się w globalnych, pokryzysowych realiach. Nie są one łatwe: duzi rosną, mali karleją, dzieci oligarchów bawią się w dilerkę, a młodzi ambitni próbują ratować się inicjatywami w stylu Condo, przekonując (samych siebie?), że w kapitalizmie liczy się współpraca, a nie konkurencja. Ciągłe przesuwanie instytucjonalnych ram rynku sztuki ma miejsce także nad Wisłą (Warsaw Gallery Weekend, Not Fair, Friend of a Friend...), co w gruncie rzeczy jest godne podziwu, jednak z drugiej strony trudno nie zauważyć, że mamy tu do czynienia z robieniem dobrej miny do gry co najmniej umiarkowanej. Fundacja Galerii Foksal sprawiła sobie wprawdzie nową siedzibę, ale to tylko (i aż) wyjątek potwierdzający regułę: małe galerie albo się zamykają, albo tworzą fuzje, albo tkwią w podnajmowanych od deweloperów lokalach. Duzi rosną, mali karleją... Nie ma Kasi Michalski, nie ma Grażyny Kulczyk, a przede wszystkim nie ma, wbrew nadziejom, nowej klasy średniej, która woli aukcje młodej sztuki (patrz nowa siedziba Desy Unicum). W Polsce kryzys przyszedł z pewnym opóźnieniem, ale jak już nastał, to nie chce puścić.

Niezgoda władz Warszawy na budowę muzeum Grażyny Kulczyk była odrzuceniem oferty nie do odrzucenia.

5. Po „zmęczonych rzeczywistością”, Penerstwie, a nawet Czułości (nie wspominając o zjawiskach starszych) wszelkie próby pokoleniowych manifestacji spełzły na niczym. Nowy formalizm, nowa duchowość, millenialsi, postinternet *à la polonaise*... Czy ktoś jeszcze pamięta o tych etykietach? Młode pokolenie zdaje się być tak poprawne, tak ostrożne, aby nikogo nie urazić, nie wykluczyć, nie postawić fałszywego kroku, nie nadepnąć komuś na odcisk, że prawie wyzbyte głosów rzeczywiście i długofalowo osobnych. Na szczęście to „prawie” robi pewną różnicę: ostatnia pięciolatka to debiuty Honoraty Martin, Tomasza Kręcickiego czy Martyny Czech, których wszakże dzieli wszystko, a łączy – bodaj nic.

Piotr Sarzyński, „Polityka”

1. Przegrany bój o *Tęczę* Julity Wójcik. To nie tylko porażka stołecznych hipsterów z placu Zbawiciela, jak chcą niektórzy, ale całej współczesnej sztuki, a może nawet szerzej – światłej inteligencji, która nie była w stanie wybronić swego najbardziej spektakularnego symbolu.

2. Prasowa dyskusja wokół tekstów Moniki Małkowskiej w „Rzeczpospolitej”. Uważałem i uważam taką dyskusję za bardzo potrzebną. Niestety, wyjątkowo niezdarnie zainicjowana i poprowadzona, z góry skazywała autorkę na porażkę i lekceważenie ze strony adwersarzy. Chyba nieprędko pojawi się kolejny śmiałek.

3. Emigracja Grażyny Kulczyk do Szwajcarii. A właściwie jej kolekcji, która powinna być ozdobą polskiej sceny muzealnej. Niestety, najpierw władze Poznania, a później Warszawy dobitnie pokazały, gdzie mają sztukę współczesną. Szczególnie prezydent stolicy wykazała się zatrważającą abnegacją, dostając ofertę – zdawałoby się – nie do odrzucenia.

4. Zamieszanie z ministerialnymi dotacjami na ogólnopolskie kolekcje sztuki współczesnej na 2017 rok. Tym razem smutne świadectwo tego, gdzie sztukę współczesną mają władze resortu, który ze swej nazwy hołubi tylko jej drugą część.

5. Promocja klasyki polskiej sztuki nowoczesnej za granicą. Nareszcie nadrabiamy potężne wizerunkowe zaległości. Andrzej Wróblewski, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kobro / Władysław Strzemiński, Edward Krasiński – w ważnych galeriach i muzeach świata. Oby tak dalej, bo zasługujących na pokazanie światu jest więcej.

Julita Wójcik, *Tęcza*, plac Zbawiciela w Warszawie
26 m rozpiętości i 9,5 m wysokości, 8 t stali, 20 tys. sztucznych kwiatów, 2012–2015

Edward Krasiński, *Retrospektywa K140* (detal), 1984
widok wystawy, Tate Liverpool, © Tate Liverpool, Roger Sinek



Rafał Milach, z cyklu *The Winners*, 2011–2013
dzięki uprzejmości artysty

Okladka „Szumu” 2015, nr 11

Goshka Macuga: *Time as Fabric*
fot. Maris Hutchinson / EPW Studio
dzięki uprzejmości New Museum w Nowym Jorku



Adam Mazur, „Szum”

1. Śmierć – nienazwanym działem jest w „Szumie” strona lub dwie przed wstępniakiem, ta z nekrologiami. Zmarli są z nami i nas nawiedzają. Brzmi patetycznie, ale historia sztuki to poważna sprawa. Najbardziej odczuwalny jest brak Piotra Piotrowskiego i Wojciecha Krukowskiego. Śmierć Piotrowskiego ukazała nędzę, ale też odsłoniła horyzont możliwości historii sztuki polskiej. Śmierć Krukowskiego kładzie się cieniem na instytucjonalnej praktyce sztuki współczesnej, manifestującej się w marginalizacji stworzonej przez niego instytucji. Obaj zamykają epokę, w której o sztuce mówiło się, pisało i towarzyszyło jej z entuzjazmem i krytycznym dystansem. „Szum” to także klepsydry Magdaleny Abakanowicz, Wojciecha Fangora, Leszka Knaflowskiego, Małgorzaty Kocur, Konrada Pustoły, Zbigniewa Gostomskiego... Spośród wymienionych jedynie ten ostatni miał w instytucji publicznej godną siebie wystawę pośmiertną – i to tylko dlatego, że spodziewając się śmierci, sam ją odpowiednio ustawił.

Śmierć Piotra Piotrowskiego ukazała nędzę, ale też odsłoniła horyzont możliwości historii sztuki polskiej. Śmierć Wojciecha Krukowskiego kładzie się cieniem na instytucjonalnej praktyce sztuki współczesnej, manifestującej się w marginalizacji stworzonej przez niego instytucji.

2. Wydarzenie – documenta 14 kuratorowane przez zespół Adama Szymczyka jako wystawa definiująca epokę, nasz czas; wystawa jako problem i jako proces ukazywania, czym jest świat sztuki i czym może być sztuka współczesna. documenta, jak zaznacza sam kurator, zaczęło się w 2012 roku w Berlinie od 7 Biennale Artura Żmijewskiego. Sztuka krytyczna i krytyka instytucjonalna wciąż definiują tożsamość polskiej sztuki. d14 daje nadzieję, że polska sztuka, mimo zmęczenia materiału w kraju, nie tylko wciąż jest sztuką światowego formatu, ale też napędzana jest entuzjazmem, krytyczną refleksją i energią niezgody na *status quo*.

3. Rozmowa – najchętniej wracam do spotkania z Piotrem Ukłańskim. Wspólnie z Jakubem Banasiakiem udało nam się wyciągnąć od tego artysty więcej niż komukolwiek (może poza Alison Gingeras). Najostrzejsza była rozmowa z Jarosławem Suchanem, najtrudniejsza z Miladą Ślizińską, najmiłsza z Joanną Kiliszek, najfajniejsza z Łukaszem Rondudą... Uwielbiam tych wszystkich dyrektorów i kuratorów, ale coraz bardziej cenię spotkania i niekończące się rozmowy z artystami – Pawłem Althamerem i Grupą Nowolipie, a nade wszystko z Arturem Żmijewskim.

4. Obiekt kultury – odkrycie książek fotograficznych to jak wejście do zapomnianej i arcyciekawej biblioteki. Znalezi-ska z przeszłości od Jana Styczyńskiego po Edwarda Hartwiga i Tercjana Multaniaka powróciły odkurzone i opisane na Tumblerze polishphotobook prowadzonym przeze mnie i Łukasza Gorczycę. Również w ostatniej pięciolatce nastąpił wysyp bibliofilskich rarytasów. Majstersztykiem są *Negative Book* Anety Grzeszykowskiej, *Winners* Rafała Milacha, *Modern Forms* Nicolasa Groszperre’a, *FROWST* Joanny Piotrowskiej, *POST* Marty Zgierskiej, *Święta wojna* Wojtka Wilczyka, *Bojko* Jana Brykczyńskiego, *11.41* Michała Łuczaka i Filipa Springera, *Real Nazis* Piotra Ukłańskiego, *Disassembly* Pawła Bownika, a także *Pozdrowienia z Auschwitz* Pawła Szypulskiego.

5. Instytucje i wystawy – heroiczne momenty są już za nami, ale kto sądził, że tak szybko to przeminie i okrzepnie? Sensowny program centralnych instytucji zastąpiło „cokolwiek, byle w sztuce”. Entuzjazm towarzyszący otwieraniu nowych

instytucji i rozszerzaniu pola ustąpił miejsca zgrozie utraty nienaruszalnych jeszcze niedawno filarów. Tapnęły CSW Znaki Czasu w Toruniu, Muzeum Współczesne Wrocław, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, wymiotło Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku, przepadły ArtStations Foundation w Poznaniu i Atlas Sztuki w Łodzi – mało? Jeśli przejrzeć archiwalne „Szumy”, wychodzi na to, że najlepsze wystawy sztuki polskiej ostatnich lat miały miejsce... za granicą. Edward Krasiński w Stedelijk Museum w Amsterdamie i w Tate Liverpool, Tadeusz Kantor w São Paulo, Monika Sosnowska w Serralves Museum w Porto, Mirosław Bałka w Pirelli HangarBicocca w Mediolanie, Wilhelm Sasnal w Beyeler w Bazylei, Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński w Centro de Reina Sofia w Madrycie, Piotr Ukłański w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Goshka Macuga i Paweł Althamer w New Museum... Paradoksalnie, krajową sztukę przed zaoraniem ratują niewielkie, miejskie galerie, w których budżety są bardziej niż skromne, za to okazuje się, że można. Ich listę dobrze znacie z działu „Recenzje”.

Piotr Kosiewski, „Tygodnik Powszechny”, „Szum”

1. Od 1 października 2014 roku Małgorzata Ludwisiak kieruje CSW Zamek Ujazdowski, miejscem symbolicznym dla naszej sztuki po 1989 roku. Od końca pierwszej dekady XXI wieku CSW coraz gorzej odnajdywało się w nowej rzeczywistości. Próbował to zmienić poprzednik Ludwisiak, Fabio Cavallucci, który przygotowywał atrakcyjny program i... sprowokował ostry konflikt z pracownikami. Doprowadziło to nie tylko do podważenia dotychczasowego modelu działania CSW, ale też do ogólnopolskiej dyskusji o sposobie zarządzania publicznymi instytucjami sztuki. A sam Zamek Ujazdowski? To już inna instytucja. Zmieniła nawet nazwę.

2. 19 czerwca 2015 roku w warszawskiej Zachęcie otwarto wystawę *Dziki pola*. Przygotowała ją Dorota Monkiewicz, szefująca wrocławskiemu Muzeum Współczesnemu. Ekspozycja była manifestem siły tego muzeum: oto jest znacząca ogólnopolska instytucja. Nie minął rok i władze Wrocławia postanowiły zakończyć współpracę z Monkiewicz, która odeszła z muzeum z końcem grudnia 2016 roku. Powołano nowego dyrektora. A Muzeum Współczesne? Trwa. Tyle można powiedzieć.

Nowe władze uznały, że sztuki wizualne to margines naszej rzeczywistości. Istotniejsze są polityka historyczna, film... Jak dotąd „odgórnej” (kontr)rewolucji w sztuce nie ma. Zaczęło się coś innego: proces przystosowywania części ludzi i instytucji do nowej władzy.

3. 28 sierpnia 2015 roku Piotr Bernatowicz w poznańskim Arsenale (którym kierował) otworzył wystawę *Strategie buntu*. Była to pierwsza w tej skali manifestacja artystów identyfikujących się ze środowiskami prawicowymi czy też konserwatywnymi, a jednocześnie sięgających po język sztuki współczesnej i korzystających ze współczesnych strategii artystycznych. Miał to być początek kulturowej rekonkwisty. Ale czy był?

Strategie buntu, widok wystawy, fot. materiały promocyjne dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu

Syrena herbem twym zwodnicza, widok wystawy fot. Bartosz Stawiarski, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

4. 25 października 2015 roku Prawo i Sprawiedliwość wygrało wybory parlamentarne. Nastąpił radykalny zwrot w polityce Ministerstwa Kultury. Teraz miały być wspierane inne idee, inni twórcy i inne postawy: przede wszystkim ideowo bliskie rządzącym. Co to oznaczało dla sztuki? Zaczęło się od wielkiej awantury. Uznano jednak, że sztuki wizualne to margines naszej rzeczywistości. Istotniejsze są polityka historyczna, film... Jak dotąd „odgórnej” (kontr)rewolucji w sztuce nie ma. Zaczęło się coś innego: proces przystosowywania części ludzi i instytucji do nowej władzy.

5. 25 marca 2017 roku Muzeum Sztuki Nowoczesnej otworzyło w nowej siedzibie nad Wisłą wystawę *Syrena herbem twym zwodnicza*. Aktualną, a jednocześnie odwołującą się do odległej przeszłości. Jakby muzeum chciało podkreślić: eksperyment jest ważny, ale mamy obowiązki wobec bardzo różnej publiczności. I rzeczywiście, publiczność dopisała (44 tys.). Jeżeli MSN uda się połączyć ambitny program z bardziej masowym odbiorcą, zmieni to powszechny stosunek do sztuki współczesnej w Polsce.



drthrdwr (Agnieszka Zimoląg), *Xenoself*
dzięki uprzejmości galerii Śmierć Człowieka w Warszawie

Marek Beylin, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow*
wyd. Karakter – Muzeum Sztuki Nowoczesnej
Kraków–Warszawa 2015

Cezary Poniatowski, *Bez tytułu*
skaj, zszywki, pianka tapicerska, sklejka, 145 x 125 cm
2018, dzięki uprzejmości artysty

Fotos z planu filmu *Miss Polonii* (2020)
reż. Jana Shostak i Jakub Jasiukiewicz
materiały prasowe konkursu Miss Polonia Wielkopolski
fot. Jakub Seydak



Piotr Policht, „Szum”, Culture.pl

1. W wyniku wysypu nowych niezależnych galerii punkt ciężkości polskiego świata sztuki przesunął się z instytucji publicznych na galerie w wynajmowanych mieszkaniach, ogródkach działkowych, garażach... Większość z nich to przestrzenie prowadzone przez artystów, co nie dziwi w związku z zabetonowanymi kadrami instytucji i wyjątkowo krótką listą młodych kuratorów – symptomatyczne, że oprócz wyjątkowo aktywnego w zeszłym roku Tomka Pawłowskiego, są to – ciągle – niemal wyłącznie przedstawiciele roczników osiemdziesiątych (Natalia Sielewicz, Romuald Demidenko, Aurelia Nowak, Szymon Żydek, Michał Grzegorzek), a kolejnego pokolenia nie widać na horyzoncie. Zanim w Poznaniu odżył Arsenał, właściwie jedynym powodem do odwiedzenia tego miasta były małe galerie: SKALA, Oficyna (dziś 9/10) czy Łęctwo; w Krakowie najciekawsze wystawy organizuje Potencja i Widna, choreograficzną mekką dla warszawiaków stał się Kem... W Warszawie frontem do młodych artystów stoi też Stroboskop

Bez kuratorskiego akuszerstwa na scenie artystycznej pojawili się młodzi malarze: Cezary Poniatowski, Tomek Kręcicki, Martyna Czech, Marek Rachwalik czy Karolina Jabłońska.

i Śmierć Człowieka, w Szczecinie Obrońców Stalingradu 17. Do tego doszły nowe i prowadzone przez młodych galerzystów bardziej konwencjonalne galerie komercyjne: warszawski Wschód, który przeszedł błyskawiczną drogę od tułaczki z jednego tymczasowego miejsca w drugie do samego jądra stołecznego mainstreamu czy krakowski Henryk, gdzie obok młodych lokalsów pojawili się Paweł Susid, Gregor Różański i Polen Performance. Jak lubi mawiać jeden z młodych artystów-galerzystów, Arman Galstyan: „Po co mam czekać całe życie i modlić się, żeby mi ktoś zaproponował retrospektywę w Zachęcie, skoro wszyscy i tak przychodzą na wystawy w moim mieszkaniu?”.

2. Gdyby nie rozpoczęta jeszcze pod koniec 2012 roku tomem korespondencji Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego seria *Mówi Muzeum* Karakteru i MSN, nie byłoby zapewne na naszym rynku wydawniczym jedynej w swoim rodzaju insiderskiej kroniki narodzin fenomenu YBA (*Lucky Kunst*), świetnego biograficznego reportażu Filipa Springera o Hansenach czy nowej książki Nicholas Mirzoeffa. To bez wątpienia wyjątkowo owocna współpraca wydawnictwa z instytucją sztuki, choć w serii zdarzają się też – co nieuniknione – pozycje słabsze.

3. A skoro o książkach mowa, warto przypomnieć *Argonautów. Postminimalizm po nowoczesności* Wojciecha Szymańskiego (2015). To jedna z najinteligentniejszych historyczno-artystycznych pozycji, jakie ukazały się u nas w ostatnich latach, książka, która spokojnie mogłaby znaleźć się w kanonie lektur obowiązkowych obok najważniejszych prac Piotra Piotrowskiego czy Agaty Jakubowskiej. Być może gdyby czytana była nieco szerzej, rodzima krytyczna refleksja na temat „nowego materializmu” i jego pochodnych nie byłaby tak płaska, a w kanonie doszłoby do pewnych rozsad.

4. Odgórnie podejmowane próby zdefiniowania młodej sceny w ciągu ostatnich pięciu lat spełzały na niczym: *Co widać* było składanką dobrze znanych z warszawskich galerii szlagierów, *Artysta w czasach beznadziei* zapoczątkował zajawkę na „nową duchowość”, która szybko umarła śmiercią naturalną (pokłosiem wystawy był też przyjęty z nieco niezdrowym entuzjazmem rozkwit kariery Hono-

raty Martin). Bez kuratorskiego akuszerstwa pojawili się natomiast na scenie młodzi malarze: Cezary Poniatowski, Tomek Kręcicki, Martyna Czech, Marek Rachwalik czy Karolina Jabłońska. Związani z różnymi ośrodkami, wyraziści, nadążający za tym, co dzieje się w sztuce globalnej, ale bez napinki i ślepego podążania za trendami, połączeni mimo wszystko pewną pokoleniową wrażliwością – mizantropijni, ale i zabawni, a do tego świetnie czujący samo medium. Obok szturmem podbijającej świat sztuki choreografii zapewnili potrzebny haust świeżego powietrza dość skostniałej, sformalizowanej scenie.

5. Historia kołem się toczy i ponad dekadę od publikacji *Stosowanych sztuk społecznych* wracamy do myślenia o skuteczności sztuki w dość prostych kategoriach bezpośredniego skutku (*vide* Jana Shostak). Po drodze pojawili się jednak nowi święci (Stephen Wright), a młodzież zaczęła znów zaczytywać się w Jerzym Ludwińskim. Animowane przez Sebastiana Cichockiego i Kubę Szredera Konsorcjum Praktyk Postartystycznych na razie jest jeszcze mało post, ale jeśli mamy w najbliższym czasie spodziewać się nowego boomu na sztukę zaangażowaną (lub refleksji nad nią), to zapewne w tym właśnie kręgu.

Karol Sienkiewicz, „Gazeta Wyborcza”, „Dwutygodnik.com”

1. Kolorowa *Tęcza* Julity Wójcik na placu Zbawiciela w Warszawie okazała się najbardziej kontrowersyjnym dziełem ostatnich lat. Odczytywana jako symbol LGBT (mimo innych intencji artystki), stała się przedmiotem homofobicznych ataków. Decydenci i warszawscy politycy zamiast poprzeć środowiska LGBT, woleli bronić dzieła jako tęczy z biblijnej opowieści o arce Noego.

Po naciskach Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej polskie instytucje przyznały, że artystom należy płacić za ich pracę.

2. Po naciskach Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej polskie instytucje przyznały, że artystom należy płacić za ich pracę. Choć wciąż nie jest to normą, niepłacenie jest wstydlive, a artyści coraz otwarciej domagają się swoich praw. Nadal brakuje jednak woli politycznej, by stworzyć specjalny system, który objąłby twórców ubezpieczeniami społecznymi.

3. Zamieszanie wokół Muzeum Współczesnego Wrocław, skąd odejść musiała dyrektorka Dorota Monkiewicz, ujawniło moc lokalnych układów. Monkiewicz, która przystąpiła do konkursu na stanowisko dyrektora, przegrała z dużo mniej doświadczonym kandydatem. Od tej pory MWW, jedno z polskich muzeów „w budowie”, prawie nie istnieje na mapie polskiej sztuki.

4. Sztuka na łasce dewelopera. Tymczasowa siedziba Muzeum Sztuki Nowoczesnej, uwielbiany przez widzów były pawilon meblowy, zniknęła z pejzażu Warszawy. Straciliśmy zabytek, a muzeum musiało się przenieść do kolejnej tymczasowej siedziby – nad Wisłą.

5. Arystokracja spienięża sztukę. Typowe działania rządu Prawa i Sprawiedliwości. Minister Piotr Gliński uważał, że coś ratuje (Polska w ruinie). Odkupił więc kolekcję Czartoryskich od Fundacji Czartoryskich za 100 mln euro, a rok później okazało się, że pieniądze wyłudowały w Liechtensteinie. Sprawa jest rozwojowa.

Karolina Plinta, „Szum”

1. Stereo, Czułość, kolektyw New Roman, Wschód – to nowe galerie, a nie duże instytucje, wprowadziły i promowały na polskiej scenie nową wrażliwość, która obecnie jest estetyczną normą. Galeria Stereo, po przygodzie z Penerstwem, jako pierwsza lansowała nurty „nowej rzeczowości” i korporacyjnego postminimalizmu, które następnie przechwyciła Galeria Wschód, manifestacyjnie definiując swoją tożsamość w kontekście global artu. Czułość to z kolei pierwsza galeria „hipsterska”, pokazująca sztukę kondensującą pokoleniowe

emocje: dystans, estetyzm, melancholię. Jej krakowskim odpowiednikiem był New Roman, specjalizujący się w nostalgicznych wycieczkach po bezdrożach modernizmu. Obserwując nowe inicjatywy galeryjne czy wystawy młodej sztuki – artystów skupionych wokół Galerii Henryk, Śmierci Człowieka czy kolejne edycje Artystycznej Podróży Hestii – uderza konsekwencja, z jaką młodzi artyści trzymają się estetycznych upodobań uformowanych gdzieś w okolicach 2011 roku.

2. Po przedwczesnej śmierci Leszka Knaflewskiego w 2014 roku, prowadzącego na UAP pracownię Audiosfery, to Pracowni Działań Przestrzennych (ASP w Warszawie) Mirosława Bałki należy się tytuł najmodniejszej i najbardziej progresywnej. Nauki mistrza oczywiście nie idą w las i styl Bałki da się wyczuć w twórczości wielu absolwentów PDP, gustujących w języku postkonceptualizmu i postminimalizmu. Ten zaś służy im do opisu generacyjnych doświadczeń i emocji (wczesny kapitalizm, pamiętany z dzieciństwa, agresywny neoliberalizm XXI wieku, internet, prekariat).

3. Jeszcze kilka lat temu performans był gatunkiem obciachowym – teraz, po wkroczeniu do polskiej sztuki nowego pokolenia tancerzy, choreografów i performerów, zaczęło się to zmieniać. Prowadzony przez Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa Kem nadaje ton choreograficznej scenie w Warszawie, produkcje Marty Ziółek w formie skondensowanej oddają ducha naszych czasów (akceleracjonizm, głupcze!), a działalność takich artystek jak Dominika Olszowy dają nadzieję na to, że polski performans odżyje nie tylko w tańcu.

4. W minionej pięciolatce kilkukrotnie próbowano definiować terażniejszość polskiej sztuki. Zaczęło się od Zbigniewa Libery, który pod koniec 2013 roku kuratorował w BWA

Katarzyna Szymkiewicz, *You Want A Piece Of Me?* widok wystawy w Galerii Henryk, 2017
fot. StudioFILMLOVE
dzięki uprzejmości Galerii Henryk w Krakowie

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

Paweł Althamer, *Koziołek Matolek*, 2011, fot. Michał Szlaga
wystawa *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Warsaw FantasticS – mural *Pamiętamy*
wystawa *Nowa Sztuka Narodowa*, fot. Jan Smaga
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Stereo, Czułość, kolektyw New Roman, Wschód – to one, a nie duże instytucje, wprowadziły i promowały na polskiej scenie nową wrażliwość, która obecnie jest estetyczną normą.

Wrocław wystawę *Artysta w czasach beznadziei*. Pokazał wtedy rodzinny sztuki zaangażowanej, wyjęte z nudnego pokoleniowego zakalca. Później było *Co widać* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, przygotowane przez Sebastiana Cichockiego i Łukasza Rondudę. Kuratorzy nie potrafili wprawdzie zdefiniować, jaka obecnie jest ta nasza sztuka i co się w niej dzieje, udało im się za to zainscenizować umiarkowany entuzjazm, jaki towarzyszy nowym artystycznym czasom. Do definiowania artystycznego „tu i teraz” zabrało się też młode pokolenie: Romuald Demidenko i Natalia Sielewicz wytłumaczyli polskiemu środowisku, czym jest sztuka postinternetowa (*Is It Art Or Is It Just*, 2014, BWA Zielona Góra, oraz *Ustawienia prywatności. Sztuka po internecie*, MSN, 2014). Wreszcie zorganizowane w 2017 roku Triennale Młodych w Orońsku, które przygotowali Aurelia Nowak, Romuald Demidenko i Tomek Pawłowski, zaplanowane jako spektakularne i lekko absurdałne antywydarzenie, wymownie pokazało niechęć młodego pokolenia do języka, jakim opisywano sztukę jeszcze w pierwszej dekadzie XXI wieku. Open Triennale nie stworzyło więc żadnej nowej łatki dla pokolenia, nie było też pokazem siły, rozczarowując tym samym krytyków, galerzystów, a przede wszystkim – dyрекję Centrum Rzeźby w Orońsku.

5. Wystawy komentujące i starające się opowiadać o polskiej tożsamości były wyrazistą alternatywą dla dominującej na salonach hipsterki (patrz punkt 1): *Nowa sztuka narodowa* (MSN, kuratorzy: Łukasz Ronduda i Sebastian Cichocki, 2012), *Strategie buntu* (Arsenał Poznań, kurator: Piotr Bernatowicz, 2015), *Późna polskość* (U-Jazdowski, kuratorzy: Stach Szablowski i Ewa Gorządek, 2017), *Historiofilia* (NCK, kurator: Piotr Bernatowicz, 2017) czy wreszcie *#dziedzictwo* (Muzeum Narodowe w Krakowie, kurator: Andrzej Szczerski, 2017/2018). Ta ostatnia wystawa chyba najpełniej wpisywała się w porządkową retorykę wstawania z kolan, kreując przy tym obraz Rzeczypospolitej jako kraju tolerancyjnego i demokratycznego, w którym Żydzi, chłopci i szlachta żyli przez wieki w przyjaźni i zgodzie. Wystawy kuratorowane przez Bernatowicza prezentowały z kolei nurt wykluczonych, a *Późna polskość* starała się być wystawą o wszystkim i w końcu była wystawą o niczym. To, co nie udało się Gorządek i Szablowskiemu, zrealizowało w 2018 roku Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Wystawa *Obcy w domu. Wokół Marca '68*, ukazująca podobieństwa między antysemicką nagonką w PRL i językiem nienawiści, którym operuje współczesna polska prawica, pokazała dobitnie, że zamiast chować się w bezpiecznych tematach i metaforach (syrenki w sztuce, op-art, przedwojenny modernizm), instytucje sztuki powinny zacząć opowiadać o teraźniejszej, niełatwej przecież rzeczywistości.

Monika Małkowska

Po głębokim namyśle – muszę Państwu odmówić. Mam inne niż większość zaproszonych do ankiety podejście do etyki dziennikarskiej. Nie chcę występować w towarzystwie osób, które publikowały o mnie kłamstwa i starały się zaszkodzić mi wizerunkowo – w czym „mistrzynią” jest Państwa redaktorka. Procesy zachodzące na poletku krytyki sztuki zniechęciły mnie do tej dziedziny. Zmieniłam medium i zajęłam się społecznymi aspektami kultury – więc i z racji tego nie mam ochoty występować jako (tylko!) krytyk sztuki.

—



Tekst: Adam Mazur

Jak się robi szum w krytyce, czyli kilka uwag o antologii „Obiegu”

„Chociaż krowie dasz kakao, nie wydoisz czekolady”, słowa Leca mogłyby służyć za najkrótszą recenzję wydanej przez U-jazdowski antologii internetowego „Obiegu” pod tytułem *Spór. Antologia internetowego „Obiegu” 2004–2015* (Warszawa 2017). W tej książce spór ma letnią temperaturę, sztuka jest mdła, a redakcja polega na beztrokim mieszaniu wszystkiego ze wszystkim. Zapewne czas burzy i naporu każdy pamięta inaczej, ja również, ale czy było aż tak kiepsko? Jakkolwiek wykastrowany wydaje się twór Marcina Krasnego, to zleceniodawcom redaktora – Małgorzacie Ludwisiak i Jarosławowi Lubiakowi – należą się podziękowania. Nawet tak sformatowany ogryzek pozwala bowiem na nostalgiczną podróż w czasie, przyjrzenie się mechanizmom wytwarzania dyskursu i, co najważniejsze, rozpoczyna spór o historię. Warto poprowadzić go w stylu i w imię starego dobrego „Obiegu”.

Zamiast wstępu wyjaśnienie

We wstępie do *Sporu* Marcin Krasny, redaktor tomu i kurator nieistniejącej już Galerii Okna, szkicuje kontekst historyczny i przedstawia swoją koncepcję antologii jako subiektywnego (czytaj: arbitralnego) doboru tekstów. Uważny czytelnik odnajdzie w przypisach do wstępu informację o odmownej odpowiedzi Jakuba Banasiaka, Joanny Mytkowskiej i mojej na prośbę dotyczącą publikacji tekstów. Tak, to prawda, Marcin Krasny przesłał mi wiosną 2017 roku mailem propozycję przedruku konkretnego tekstu wraz z załącznikiem w postaci umowy na 200 złotych brutto. Odmawiając, również mailowo, nie kwestionowałem niskiej stawki ani tym bardziej nie chciałem urazić byłego pracownika, który luźno współpracował z „Obiegiem” jako autor, a okresowo także redaktor zatrudniony na umowę-zlecenie w czasie, kiedy tym pismem kierowałem. Nie chodzi również o wpływ na strukturę i dobór merytoryczny

Od góry: Grzegorz Borkowski i Jakub Banasiak z numerami drukowanego „Obiegu” (2005–2008)
Stach Szablowski i Marcin Krasny na imprezie Club Cube w CSW Zamek Ujazdowski, 2005, fot. Adam Mazur



tekstów (przedstawienie takiego wyboru przez osobę, która pracę redakcji tylko wspierała, wydało mi się inspirujące). Nie mam nawet za złe redaktorowi, że z wstępu, w którym opisana jest historia magazynu, nie jestem wymieniony jako redaktor (2004–2008) i redaktor naczelny (2008–2013), jakkolwiek może to sugerować pełnienie funkcji kierowniczej przez autora antologii; niestety nie dziwi mnie również pominięcie roli Jakuba Banasiaka, z którym *de facto* „Obieg” po 2008 roku prowadziliśmy, przesuając tytuł na nowe tory (nowa strona WWW, drugi oddech druku, blogi, spory i tym podobne) – choć oczywiście trudno zaprzeczyć, że Krasny pojawiał się wtedy czasem na cotygodniowych kolegiach. Tym, co wydało mi się kluczowe i o co toczyła się gra, było oddanie charakteru pisma, które redagowałem i współtworzyłem; pisma, w którym imperatywem były otwartość, autentyczna dyskusja oraz udostępnianie łamów osobom mającym różne poglądy na sztukę. Po otrzymaniu wiadomości od Krasnego zaproponowałem spotkanie i dyskusję, a także możliwe scenariusze w postaci osobnego tekstu lub posłowania autorstwa mojego i Jakuba Banasiaka, tekstu napisanego wspólnie z Grzegorzem Borkowskim lub rodzaju okrągłego stołu z redaktorami magazynu (w tym z obecnym naczelnym) moderowanego przez osobę bliską redakcji, na przykład Iżę Kowalczyk. Napisałem także do Grzegorza Borkowskiego, z którym się spotkałem w słynnej różowej

W *Sporze* teksty oderwane są od konkretnego artystycznego, który zawsze miał w „Obiegu” pierwszeństwo, i przykrojone do błędnych intuicji Krasnego. Można byłoby przejść nad strukturą tej antologii do porządku, gdyby redakcja pozwoliła wybrzmieć wątkom wtłoczonym w nieadekwatne działy.

„rozmównicy” ZUJ i wydawało się, że wszystko zmierza do zgodnego z duchem „Obiegu” i CSW agonistycznego rozwiązania patowej na życzenie wydawcy sytuacji. Po wakacjach 2017 roku Borkowski odpisał, że wszystkie propozycje zostały odrzucone przez dyrekcję, a *Spór* zostanie wydrukowany w formie wcześniej zaplanowanej. Sam Borkowski opuścił U-jazdowski niedługo potem, książka ukazała się na przełomie roku, a zaplanowanego na luty spotkania promującego antologię również nie udało się doprowadzić do skutku. To mógłby być koniec dyskusji, niemniej forsownemu przepisywaniu historii sztuki współczesnej możemy przeciwstawić dyskurs krytyczny właśnie w „Szumie”, magazynie, którego, co tu dużo mówić, nie byłoby bez „Obiegu”.

Subiektywna antologia

Formatem zbliżony do A5 *Spór. Antologia internetowego „Obiegu” 2004–2015* liczy niespełna 300 stron tekstu bez ilustracji, a za skrzydełkiem miękkiej, czerwono-pomarańczowej okładki czytelnik znajdzie płytę DVD z 11 filmami Aleksandry Polisiewicz, redaktorki „Obieg.tv”. Poprzedzona wstępem redaktora

oraz esejem Piotra Juszkiewicza antologia podzielona jest na siedem części: (1) *To ma być sztuka? Spór o wartości*, (2) *Czar wojaczki. Spór o kontrowersje*, (3) *Krytyka krytyki. Spór o recenzentów*, (4) *Polityka z artystyką. Spór o zaangażowanie*, (5) *Musi być jakiś show. Spór o instytucje*, (6) *Wyobrażenia i oczekiwania wspólnoty. Spór o sztukę publiczną*, (7) *Złoty zajęc. Spór o rynek i komercję*. Pierwszą część tytułów zaczerpnięto z tekstów (w tym Jakuba Banasiaka, który w antologii się nie pojawia). Druga to już inwencja Krasnego, który próbuje porządkować obszerny materiał – co z tego, że nigdy czegoś takiego jak „spór o wartości” czy „spór o kontrowersje” nie było? Owszem, na cotygodniowych kolegiach dyskutowaliśmy o tym, co zamówić i o czym napisać, jakie teksty ułożyć w „Wydarzeniu”, a jakie dać do „Tekstów”, „Rozmów” czy „Prezentacji”. Zamawiając teksty, redakcja tworzyła dyskurs układający się w problemy i tematy istotne dla polskiego świata sztuki, lecz przebiegało to zupełnie inaczej, niż widzi to Krasny. Przykładowo teksty Grzegorza Borkowskiego, Joanny Tokarskiej-Bakir i rozmowa Romy Piotrowskiej i Maksa Bochenka z Arturem Żmijewskim są fragmentami trwającego niemal

trzy lata „sporu” o sztukę autora *Powtórzenia* i trzeba nie łąda akrobacji, by zobaczyć w nich „krytykę krytyki. Spór o recenzentów”. Teksty oderwane są od konkretnego artystycznego, który zawsze miał w „Obiegu” pierwszeństwo, i przykrojone do błędnych intuicji Krasnego. Można byłoby przejść nad strukturą *Sporu* do porządku, gdyby redakcja pozwoliła wybrzmieć wątkom wtłoczonym w nieadekwatne działy. Niestety, po trzech arbitralnie wybranych tekstach dotyczących Żmijewskiego, zamiast choćby kluczowego tekstu Agaty Araszkiewicz *Porozmawiamy o 80046*, relacji uczestników *Powtórzenia* czy nawet manifestu artysty *Wagarując*, otrzymujemy oderwany od tematu *Manifest wyspiarza* Marcina Doktora Polaka, felieton Marka Bartelika *Dave Hickey odchodzi po raz drugi*, a wisienką na torcie są *Paradoksy krytyki* Iwona Zmyślonego. Spór, zamiast się rozwijać, trafia na mieliznę niezwiązanych z tematem wynurzeń autorów incydentalnie pojawiających się na łamach, odbijając się czkawką wraz z umieszczonymi w innym rozdziale tekstami

Okładki drukowanego „Obiegu”: z kwietnia 1990 (u góry) oraz pierwszego po reaktywacji w 2004 roku (po prawej stronie na dole) i po zmianie layoutu w 2006 roku (po lewej stronie na dole) fot. z archiwum autora





Okładka antologii *Spór*, fot. dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie

Jana Sowy *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem)* i Izy Kowalczyk *Osądzać czy negocjować? Powracający spór o znaczenie sztuki krytycznej*. Mylenie kontekstów i rozmywanie sensu tytułowego sporu dodatkowo wzmacnia redaktorska taktyka zacierania chronologii dyskusji. Jest to o tyle perwersyjne, że pod tytułem każdego tekstu umieszczona została data dzienna publikacji. Mająca swoją logikę dyskusja rozpisana na głosy agonistów nie tylko traci na zrozumiałości, lecz staje się z gruntu fałszywą projekcją redaktora oraz odpowiedzialnej za narzucony ton instytucji. Dobrym przykładem jest rozdział siódmy *Złoty zając. Spór o rynek i komercję*, w którym pomieszczono esej Mikołaja Iwańskiego z 2013 roku, rozmowę z Łukaszem Gorczycą (2009), recenzję Łukasza Białkowskiego (2009) i odpowiedź Marka Świcy z drugim tekstem Iwańskiego (2012), całość zaś zamyka esej Kuby Szredera (2008). Każdy, kto w minimalnym stopniu śledzi twórczość zainteresowanych tematami autorów, uzna bezsens takiej roszady mijającej się z logiką rozwoju pola sztuki

oraz towarzyszącego mu dyskursu. Wygląda na to, że lepiej na chybił trafił czytać zebrane w tomie teksty, niż iść tropem wyznaczonym przez redaktora. Brak reguł można od biedy również uznać za jakiś pomysł, jednak Krasny i tu się odwołuje do deklarowanej we wstępie subiektywności wyboru. Brak chronologii przełamany bowiem zostaje fragmentami ułożonymi po bożemu, jak w przypadku recenzji i polemiki Białkowskiego i Świcy czy rozłożonej na trzy teksty dyskusji wokół projektu *Broniewski* realizowanego w Rastrze. Równie kuriozalne, bez troskie, a nade wszystko upokarzające dla autorów jest rzucone mimochodem we wstępie stwierdzenie Krasnego sugerujące, że do antologii nie trafiły teksty najlepsze. Tu wypada mi się z Krasnym zgodzić: gdy chciał tekst ode mnie, również nie wybrał najlepszego, lecz pasujący do jednego z tych źle ochrzczonych działów, które składają się na *Spór*.

Od rozkoszy historiozofii do gry w nic (A.D. 2018)

Ramy czasowe, których *Spór* dotyczy, Krasny legitymizuje zmianą instytucjonalną, bez wymieniania nazwisk obecnej dyrekcji i komentowania polityki redakcyjnej Ludwisiak i Lubiaka, jak i Fabia Cavallucciego, za to – niezbyt szczegółowo – przywołując postać Wojciecha Krukowskiego. W ujęciu redaktora historię magazynu można podzielić na cztery etapy: „informacyjny”, „komentujący”, „recenzencki” i „towarzyszący”. Antologia ma pokrywać się z okresem recenzenckim i kończyć się wraz z przesunięciem akcentu na aspekt towarzyszenia (komu? czemu?) przez „nowy” „Obieg” pod redakcją Krzysztofa Gutfrąskiego. To ogromne uproszczenie – wystarczy wziąć dowolny numer „Obiegu” z lat 90., by przeczytać świetne recenzje i zanurzyć się w dyskursie polemicznym, który również po roku 2004 będzie stanowił punkt odniesienia dla redakcji. Nieprzypadkowo od samego początku internetowego „Obiegu” skanowaliśmy i udostępnialiśmy online archiwum pisma z lat 90. Jednym z moich celów było oparcie się nie tylko na autorach młodych i bliskich mi pokoleniowo, lecz również wciągnięcie do pisma autorów i redaktorów z czasów Wojciecha Krukowskiego, Jana Koźbiela, Piotra Rypsona, Grzegorza Borkowskiego. Jednocześnie reaktywowany w 2004 roku „Obieg” pomyślany był właśnie jako szybka, aktywna platforma wymiany informacji online z codziennie żmudnie aktualizowanym przez Grzegorza Borkowskiego kalendarium wydarzeń, a wydawany w formie drukowanej magazyn miał refleksyjnie „towarzyszyć” światu sztuki. Tekstów publikowanych w druku i relacji z magazynem internetowym Krasny nie dostrzega, co prowadzi do sytuacji nietypowej, gdy w rozdziale *Wyobrażenia*

i oczekiwania wspólnoty. Spór o sztukę publiczną w centrum sytuuje debatę wokół *Palmy* Joanny Rajkowskiej – zaznaczonej drugorzędnym tekstem Kai Kowalskiej – tracąc z pola widzenia niemal trzystustronicowy, dwujęzyczny, w całości poświęcony Joannie Rajkowskiej numer drukowanego „Obiegu”. Krasny nie ma doświadczenia edytorskiego i można mu wybaczyć braki w warsztacie, także historyka sztuki. Gorzej z Piotrem Juszkiewiczem, wybitnym badaczem, autorem dyskutowanej zresztą i ważnej dla „Obiegu” książki *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Zaraz za wstępem Krasnego w *Sporze* pojawia się redakcja jednego z artykułów Juszkiewicza przysposobiona do publikacji w antologii. Esej zaczyna się od analizy stanu krytyki w magazynie... „October” i dopiero w dalszej części stanowi próbę interpretacji w kontekście tytułowego „długiego cienia modernizmu” materiałów zebranych w antologii. Trudno powiedzieć, czy znany z wnikliwości Juszkiewicz nie sięgnął do istotnych dla „Obiegu” publikacji – głównie w drukowanej, bardziej akademickiej wersji – tekstów Thierry’ego de Duve’a, Douglasa Crimpa, Hala Fostera, czy też otrzymał, podobnie jak inni autorzy antologii, proste wytyczne i rachunek do podpisania. W efekcie mamy do czynienia z projektowaniem sporów, skądinąd pasjonujących, prowadzonych na campusach wschodniego wybrzeża na lichą pracę zatrudnionego doraźnie przez U-jazdowski redaktora. W tym ujęciu „October” do „Obiegu” ma się mniej więcej jak Krauss do Krasnego, Buchloh do Bernatowicza, a Foster do Zmyślonego. Jednocześnie Juszkiewicz zostawia sobie otwartą furtkę, gdy pisze: „Na pewno teksty, które ukazały się w «Obiegu» między 2004 a 2015 rokiem są elementem tej konkretnej sytuacji dyskursywnej (choć oczywiście nie

Ramy czasowe, których *Spór* dotyczy, Krasny legitymizuje zmianą instytucjonalną, jednak robi to bez wymieniania nazwisk obecnej dyrekcji i komentowania polityki redakcyjnej Małgorzaty Ludwisiak i Jarosława Lubiaka, jak i Fabia Cavallucciego, za to – niezbyt szczegółowo – przywołuje postać Wojciecha Krukowskiego.

wypełniają jej w całości), która doczeka się może kiedyś satysfakcjonującego opisu, ujmującego postpeerełowską logikę krążenia dzieł sztuki między artystami, instytucjami i odbiorcami, mechanizmy dystrybucji autorytetu i relacji między kapitałem symbolicznym a ekonomicznym. I opartego na trafnym odczytaniu dynamiki dyskursywnych przemian i relacji wewnątrz domeny komentarza o sztuce w sytuacji nakładania się owych domen i płynącej stąd możliwości tworzenia językowych hybryd”. Trudno powiedzieć, czy to wskazówka badawcza, zamaskowany *disclaimer*, czy też sprytnie przemycona krytyka robionej po łebkach antologii. Jakkolwiek by było, kilka zdań z eseju Juszkiewicza przejdzie do historii krytyki artystycznej, a z pewnością dwa tworzące ostatni akapit tekstu, które warto przytoczyć *in extenso*: „Przyznaję zatem rację Iwo Zmyślonemu, że w obecnej polskiej sytuacji krytyka nie prezentuje się jako znacząca siła na artystycznej scenie ze względów systemowych. Nie tyle może jednak dlatego, że instytucje «mają ją w garści», co Zmyślony proponuje skontrolować skupieniem się na krytyków wokół silnego medium (tylko do kogo miałyby ono należeć? Do jakiejś innej instytucji? Spółki Krytyków z.o.o.?), ile dlatego, że konkretne uwarunkowania systemowe (w tym kształt rynku, galeryjna i instytucjonalna struktura, zakres i intensywność

Kronika towarzyska „Obiegu”. Zgodnie ze wskazówkami zegara: Maria Poprzęcka i Agnieszka Morawińska na gali w Zachęcie, Michał Woliński z córką na wspólnej imprezie „Obiegu”, „Piktogramu” i „Krytyki Politycznej” w CSW Zamek Ujazdowski, Paulina Reiter i Barbara Piwowarska na afterparty, Marcel Andino Velez, Joanna Mytkowska, Jarosław Suchan i Sebastian Cichocki czytają nowy numer „Obiegu” na spotkaniu w CSW Zamek Ujazdowski, Konrad Wirkowski i Urszula Śniegowska przed CSW, Grażyna Kulczyk z Pawłem Leszkowiczem na vernisażu wystawy kolekcji Grażyny Kulczyk w Starym Browarze w Poznaniu, 2004–2005, fot. Adam Mazur



kolekcjonerstwa), mające swoje historyczne zadłużenie i cywilizacyjnie przekształcone, spychają krytyczny dyskurs z niegdyś zasadniczej roli w układzie dealersko-krytycznym na margines świata skutecznie sterowanego, zwłaszcza w okolicznościach słabej z powodów historycznych porządkującej i funkcjonującej struktury, sposobami i technikami marketingowymi, natury głównie pozadyskursywnej”. Po takim *dictum* otwiera się przed czytelnikiem sekwencja „uporządkowanych” przez Krasnego tekstów z okresu „recenzenckiego”, które oczywiście wydają się nie tyle pozbawione siły, bo przecież są

Być może podkreślanie nieskuteczności dyskursu jest na rękę Krasnemu i U-jazdowskiemu, którzy, jak się wydaje, wprawnie sami się zaorali, lecz z punktu widzenia krytyków, wówczas „Obiegu”, a dziś „Szumu”, krytyka nadal ma sens.

całkiem niezłe, co na siłę są tej krytycznej energii pozbawiane, wypychane w schemat niewiele znaczącej na scenie artystycznej zabawy w nic. To o tyle kuriozalne, że od początku w tekstach wstępniaków i odredakcyjnych komentarzach podkreślaliśmy w „Obiegu” właśnie coś odwrotnego: wiarę w dyskurs krytyczny, w jego konieczny i niezbędny dla rozwijającego się świata sztuki charakter. Celem działań redakcji i autorów była, jak ujął to na jednej ze swoich wlepek niejaki Krytykant, ni mniej, ni więcej „krytyka braku krytyki”. Również jeśli chodzi o skuteczność dyskursu, wystarczyło sięgnąć do archiwum U-jazdowskiego, by zapoznać się z napływającą do redakcji korespondencją od zirytowanych galerzystów, dyrektorów, artystów, a także samych autorów „Obiegu”, gdyż i ci czasami czuli się ofiarami magazynu, o czym uprzejmie donosili Wojciechowi Krukowskiemu bądź nie szczędzili słów na ten temat na konferencjach poświęconych cenzurze w sztuce (pamiętamy, Ewo Majewska). Anegdotyczne są relacje artystów, którzy pod wpływem recenzji zajęli się czymś innym niż sztuką, czymś, do czego byli być może lepiej przygotowani, bądź kuratorów, jak Agnieszka Morawińska, która przeczytawszy tekst Jakuba Banasiaka pod tytułem *Noblesse oblige*, uprzejmie podziękowała krytykowi i zostawiła kuratorowanie wystaw innym (i rzeczywiście pani dyrektor dotrzymała słowa!). Osobnym wątkiem pominiętym przez Krasnego w antologii dotyczącej przecież wydania online jest internetowe forum magazynu (uwaga dla młodszych czytelników: coś jak Facebook, tylko lepsze, bliższe Redditiowi), jak i związanych z redakcją blogów (Krasny wymienia i publikuje tylko jeden tekst Izy Kowalczyk z „Artmixa”). Tożsamość magazynu od początku oparta była właśnie na hybrydowej i otwartej strukturze i na udostępnianiu forum użytkownikom anonimowym (to właśnie tu „debiutowali” w roli trolli Andrzej Biernacki aka Bezan i Jakub Banasiak aka Krytykant), linkowaniu ciekawych krytyków (między innymi Magdalena Ujma, Iza Kowalczyk, Agata Araszkiewicz, Paweł Stremski),

artystów (między innymi Maurycy Gomulicki, Wojtek Wilczyk, Tomasz Kozak), kolekcjonerów (Piotr Bazyłko i Krzysztof Masiewicz), a nawet całych platform („Artmix”). Przy czym trzeba zaznaczyć, że autorzy z forum i blogów przechodzili płynnie do redakcji głównego wydania sieciowego, jak i do publikacji w druku i z powrotem na forum, gdzie oprócz trolli bywali (i bywali trollami) galerzyści, kuratorzy, artyści i dyrektorzy instytucji. To właśnie w tym „sporze” pojawiały się takie

tematy, jak transparentność konkursów, przejrzystość procedur, wartościowanie dzieł, wystaw i postaw artystycznych. Być może podkreślanie nieskuteczności dyskursu jest na rękę Krasnemu i U-jazdowskiemu, którzy, jak się wydaje, wprawnie sami się zaorali, lecz z punktu widzenia krytyków, wówczas „Obiegu”, a dziś „Szumu”, krytyka nadal ma sens. Nieprzypadkowo więc chyba *Spór* poświęcony okresowi „recenzenckiemu” aż tak wielu recenzji nie zawiera, o postach z blogów czy dyskusjach na forum nie wspominając.

Zujek, tata, mama

Ciasny horyzont Marcina Krasnego (i/lub narzucone mu instytucjonalne ograniczenia) maskowane minoderyjnymi zastrzeżeniami w stylu: „Wydanie wszystkich najlepszych tekstów internetowego «Obiegu» pochłonęłoby roczny budżet wydawcy”, sprawia, że sprostowanie i uzupełnienie tego kadłubka, jaki otrzymujemy w postaci *Sporu*, jest konieczne, ale też na swój sposób przyjemne w tych nieciekawych czasach. Można powspominać dawne dni i sytuacje, zostawić kilka wskazówek, niczym Piotr Juskiewicz, błyskotliwym historykom, którzy przyjdą po nas.

Gdy w 2004 roku odchodziłem z Działu Wystaw Międzynarodowych kierowanego przez Miladę Ślizińską, musiałem przejść swego rodzaju nieformalny test. Wojciech Krukowski uwielbiał tego typu sytuacje powierzania zadań i sprawdzania, kto i do czego się nadaje. Wiadomo było, że „Obieg” jest jego oczkiem w głowie i był w stanie sporo w pismo zainwestować, ale porażka współpracy z Ryszardem Ziarkiewiczem i „Magazynem



Kronika towarzyska „Obiegu” nieźle odnajdywała się również na łamach innych magazynów o sztuce, w tym „Artforum”, fot. z archiwum autora

Sztuki”, zakończona niezapłaconymi rachunkami w drukarni, hurtowni papieru, o autorach nie wspominając, nakazywały ostrożność. Tak więc zanim zaczął się „Obieg”, wraz z Grzegorzem Borkowskim i Markiem Grygłem redagowaliśmy drukowaną „Fototapetę”, wypracowując kontakty z drukarnią (Argrafem, bo o nim mowa, kierował wówczas jeszcze Tomasz Dukielski, a Andrzej Malejko stał tam przy maszynie drukarskiej, a dziś drukujemy u niego w Argrafie „Szum”) czy z Michałem Zawadzkim z Arctic Paper, wówczas producentem jedyne go papieru sensownej jakości. Format, szycie, liczba składek pierwszego drukowanego „Obiegu” są identyczne jak ostatniej, czwartej, „Fototapety”. Pisma były zresztą zrealizowane w tym samym roku – 2004. Drugim testem było zredagowanie i wydanie *Katalogu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Współczesnej CSW Zamek Ujazdowski* – tematu z różnych względów wstydliwego dla obecnej dyrekcji, a istotnego zarówno dla Krukowskiego, jak i dla Cavallucciego – co miało pokazać, że przeniesienie mnie z Działu Wystaw do Działu Publikacji miało sens w czasie, gdy na skromne etaty, liczone w połówkach i ćwiartkach, czekało się w instytucji latami. W katalogu, co ciekawe, udało mi się umieścić oprócz tekstów tuzów historii sztuki także esej młodego i kontrowersyjnego wówczas nawet dla kuratorów CSW Marcina Krasnego...

To były czasy instytucjonalnej biedy, o której dziś, w chwili niemal barokowego rozbuchania budżetów instytucji,

pamięta się niechętnie. Wówczas nie tylko trzeba było mieć zgodę na użycie ksero (dostęp do tonera organizujący hierarchię pracy w narodowej instytucji w centrum stolicy) i dosłownie każdą kartkę należało zadrukowywać dwustronnie, lecz i jak zrobić się wystawę, to trzeba było jej potem pilnować (słynne dyżury „na galerii” mające zbliżyć kuratorów do publiczności). Uruchomienie „Obiegu” wiązało się z kosztami zarówno stworzenia strony WWW przez Alekę Polis, projektu graficznego Grzegorza Laszuka, kosztów druku i honorariów, więc Krukowski zgodził się na instalację masztu telefonii GSM na jednej z baszt, a uzyskane w ten sposób 6,5 tys. złotych brutto na miesiąc ustnie zobowiązał się przeznaczyć właśnie na „Obieg”. Opór związków zawodowych i pracowników sugerujących szkodliwe i rakotwórcze działanie masztu Krukowski zbywał, małowniczo porównując jego wpływ do granatu umieszczonego na głowie nie-szczęśnika; granatu, który jeśli eksploduje, to rani wszystkich dookoła, tylko nie jego (kilka lat później Krukowski zmarł na białaczkę...). To, że pieniądze były obiecane, nie znaczyło, że były przeznaczone na „Obieg”. Walka o regulację przeciągających się płatności należnych autorom, ale też drukarni była

Strona „Obiegu” zaprojektowana i administrowana przez Alekę Polis 2006, fot. z archiwum autora



stałą częścią pracy redakcyjnej, podobnie jak roczne kilkuniedniowe przerwy w funkcjonowaniu witryny, która również nie była opłacana na czas i musiała zniknąć, by z CSW wyszedł przelew. Najbardziej cierpiał na tym „Obieg” drukowany, który z planowanego kwartalnika stopniowo stawał się rocznikiem, by w 2010 roku ostatecznie zakończyć swój żywot. Juszkiewicz ma rację, pisząc o długim cieniu – choć raczej postkomunizmu niż modernizmu – który rozciągał się nad instytucją i samym „Obiegiem”. Może instytucja narodowa nie była z dykty, ale w XXI wieku korekty wprowadzane były odręcznie na tekście przez Jana Koźbiela, a w Dziale Publikacji jedyny komputer, do którego dostęp był ograniczony ze względów technicznych, pamiętał czasy reform Leszka Balcerowicza. Wtedy zrealizowaliśmy z Grzegorzem Borkowskim jedną z większych transakcji dotyczących publikacji artystycznych w historii CSW, która polegała na sprzedaży taniej książki hurtem około 3 tys. zalegających w nieoznaczonym pomieszczeniu pod schodami przy szatni katalogów Magdaleny Abakanowicz i przeznaczeniu środków na zakup komputerów i drukarki ze skanerem. Stopniowo sytuacja w dziale się normalizowała. Przełom nastąpił wraz z objęciem przez Sabinę Sokołowską stanowiska do spraw dystrybucji i marketingu. Wpływy z reklam instytucji pozwalały zamawiać teksty i wypłacać honoraria autorom piszącym do sieci – co było wówczas ewenementem – ale też współpracującym z „Obiegiem” blogerom czy redaktorom „Artmixu”.

Ledwo rozumiejąc historię „Obiegu”, Krasny nawet nie próbuje odnieść się do sytuacji w krytyce i sztuce w pierwszej dekadzie XX wieku, które z perspektywy redakcji były kluczowe. Wszyscy żywiliśmy przekonaniem, że sztuka współczesna jest w ekscytującym momencie wrzenia. Rozwijały się instytucje (skok w infrastrukturze związany z wejściem Polski do Unii Europejskiej), galerie prywatne, kuratorzy tworzyli świetne wystawy, artyści niezwykłą sztukę, za którą

Startując z nową stroną „Obiegu”, także chcieliśmy znaleźć się „w samym centrum uwagi”, być częścią fenomenu „młodej sztuki z Polski”, towarzyszyć artystom, wspierać ich, ale też krytykować, zrywając z niepisaną zasadą lat 90., że sztuki współczesnej się nie krytykuje; pisze się albo dobrze, albo wcale.

szedł światowy fejm, o którym wcześniej i później można było tylko pomarzyć. „Efekt Sasnala” robił swoje. Fenomen zdefiniowany na łamach „Obiegu” przez Pawła Leszkowicza jako Młoda Sztuka z Polski (Young Polish Art) niektórym wydał się drażniącą kalką Young British Art, ale coś było na rzeczy. Ważną częścią pracy redakcyjnej były dyskusje, uczestnictwo w programie „Audytoryum” kierowanym przez Pawła Polita, współpraca przy redagowaniu katalogów wystaw, a także programowaniu i kuratorowaniu istotnych projektów, takich jak *W samym centrum uwagi* Jarosława Suchana, ówczesnego głównego kuratora i wicedyrektora Zamku Ujazdowskiego. System naczyń połączonych zakładał związanie pisma

z autorami i wprowadzenie autorów pisma w obieg instytucji. Wystarczy przejrzeć foldery towarzyszące wystawom *W samym centrum uwagi* i listę krytyków piszących do wieńczącego roczny program Suchana tomu pod redakcją Grzegorza Borkowskiego, Moniki Branickiej i niżej podpisanego, by dostrzec, jak to działało w praktyce. Startując z nową stroną „Obiegu”, chcieliśmy także znaleźć się „w samym centrum uwagi”, być częścią fenomenu „młodej sztuki z Polski”, towarzyszyć artystom, wspierać ich, ale też krytykować, zrywając z niepisaną zasadą lat 90., że sztuki współczesnej świat sztuki współczesnej nie krytykuje; pisze się albo dobrze, albo wcale. Wsparcie Krukowskiego było kluczowe, ale też punktem wyjścia była historyczna już wówczas praktyka krytyków „Rastra” (Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński). Raster, najpierw zin, a później galeria, został opisany przez Jakuba Banasiaka na blogu Krytykant jako „tata”. Z drugiej strony imponował rozmach działania „foksów” z Górskiego, których Fundacja Galerii Foksal z kolei pojawiała się u Banasiaka jako „mama”. Przy czym byli to rodzice nie samego Banasiaka, jak utrzymywali złośliwi, ale nowego otwarcia w sztuce polskiej. Praca redakcji była pracą w instytucji, ale też w świecie sztuki, który zmieniał się nie do poznania, rozrastał, hierarchizował, formalizował. Jakkolwiek to zabrzmiało, oprócz wpisów na forum demaskujących układy i naginanie procedur hitem „Obiegu” były „Kronika towarzyska” (fotografie z wernisaży i rysunki Poli Dwurnik, teraz do zobaczenia w jubileuszowym „Szumie”) oraz doroczny ranking „Setka Obiegu” realizowany wraz z Pio-

trem Bazylką i Krzysztofem Masiewiczem, ilustrowany przez odkrywanych w czasie rzeczywistym przez Banasiaka twórców „zmęczonych rzeczywistością”, takich jak Jakub Julian Ziółkowski czy Tymek Borowski. Świat sztuki chciał się przejrzeć, zobaczyć, poznać i odpowiednio zhierarchizować, a zadaniem redakcji „Obiegu” było to umożliwić i moderować z zachowaniem dystansu. Gdy układaliśmy pierwszą „setkę”, Łukasz Gorczyca komentował, że to bez sensu, gdyż nie znajdziemy nawet połowy potrzebnej do zapewnienia miejsc liczby uczestników art worldu. A jednak.

pomyślenia. Sytuacja zmieniła się wraz z przyjściem do CSW Fabia Cavallucciego w 2010 roku. Nowy dyrektor wpadł na świetny pomysł całkowitego podporządkowania „Obiegu” nawet nie programowi instytucji, lecz sobie samemu. Zamiana magazynu w coś, co Krasny nazwałby zapewne „promowaniem” (w domyśle dyrekcji), nie wchodziła w grę, a pozycja magazynu, związków zawodowych i kolegium kuratorów była na tyle mocna, że dyrektor zamiast zwolnić nas z pracy, powołał do życia drugi magazyn. „Tranzystor”, bo tak się zwało

wartości kosztem innych, a przy odpowiedniej bezczelności i nonszalanckiej może stworzyć coś, co prezentowanym przez niego artystom nigdy nie przysłoby do głowy”, pisze Marcin Krasny w jedynym uwzględnionym w antologii tekście własnym pod tytułem *O tym, jak miałem napisać felieton, ale zrezygnowałem*. Niestety, antologia *Spór* nie przypomina żadnej wystawy kuratorowanej przez Krasnego, czy to w Galerii Okna, czy też jednej z diskutowanych kolubryn tworzonych wspólnie ze Stachem Szablowskim i/lub z Ewą

Mimo wszystko antologia jest jakimś osiągnięciem. W pierwszej książce Krasnego można odnaleźć prowokacyjną, emanującą z poszczególnych tekstów siłę. W tym ujęciu Krasny, niczym Konrad Wallenrod, perfidnie podłożyłby pod U-jazdów minę, niechcący kierując do Małgorzaty Ludwisiak i Jarosława Lubiaka zasadnicze pytanie: co właściwie zrobiliście?

to nieszczęsne i niechlubne dziecię narcystycznych fantazji Cavallucciego, zostało niesłusznie przemilczane przez Krasnego, który przecież powinien dobrze pamiętać ten tytuł, wszak w nim odnalazł swoją drugą, a może trzecią szansę zaczepienia się w CSW. Historykom również należy się ta informacja: wydawanie równoległe dwóch magazynów o sztuce przez jedną, niezbyt bogatą publiczną instytucję jest osiągnięciem jeśli nie na skalę światową, to przynajmniej regionalną. „Tranzystor” należy przywołać też w kontekście antologii *Spór*, gdyż przez jakiś czas – zanim w 2013 roku odszedłem definitywnie z pracy z powodu rosnącej presji ze strony dyrekcji – teksty z „Tranzystora” ukazywały się w „Obiegu”.

O tym, jak miałem zredagować antologię, ale nie zrezygnowałem

Wydawanie drukowanych antologii tekstów publikowanych w internecie wymaga naprawdę solidnego uzasadnienia. To, że cokolwiek udało się wydać słabemu merytorycznie U-jazdowskiemu, jeszcze nic nie znaczy. Wystarczy porównać antologię Krasnego z jednym z 14 anglojęzycznych tomów wydawanych przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej, by dostrzec skalę „sukcesu” U-jazdowskiego. „Kiedyś, pisząc tekst do katalogu kolekcji CSW, zachwyciałem się możliwościami, jakimi dysponuje kurator organizujący wystawy zbiorowe. Zestawiając ze sobą prace o odmiennych sensach, może on przecież w niemal dowolny sposób manipulować znaczeniami, formować konteksty, wyciągać jedne

Gorządek, których Krasny był protegowanym. Brak tu entuzjazmu i polotu, a nawet prostego pomysłu, którymi Krasny potrafił błysnąć w czasach Krukowskiego. Wszystko mogło się inaczej potoczyć. Gdy odchodziłem z pracy w CSW, na biurku Cavallucciego leżały dwa projekty nowego „Obiegu”, na które nie zgodził się dyrektor, gdyż nie były związane z promocją jego osoby. Pierwszy, bardziej akademicki, zakładał przekształcenie magazynu w naukowy *tołstij żurnal*, polsko-angielski, punktowany, połączony ze zreformowanym Działem Dokumentacji zamienionym w Centrum Badań Naukowych (zapewne Piotr Juszkiewicz ucieszyłby się z takiego polskiego „oktobra”). Drugi był dwujęzyczną platformą komunikacji i wymiany informacji online (jednak bez recenzji i całego tego blichtru „setek” i kolumn towarzyskich). Druga wersja, która spotkała się z większym zainteresowaniem – także Grzegorza Borkowskiego, z którym go wspólnie przygotowywaliśmy – doczekała się nawet wstępnego projektu graficznego. Cavallucci miał później inne problemy, a projekt został w szufladzie. Po kolejnej zmianie dyrekcji wróciły dyskusje, co dalej zrobić z „Obiegiem”, a także jak obsadzić go redakcyjnie. Marcin Krasny, który nie miał pozycji kuratorskiej, lecz po moim odejściu zatrudniony został w „Obiegu”, wydawał się naturalnym kandydatem do poprowadzenia takiego serwisu. Tak przedstawiał mi to Grzegorz Borkowski w koleżeńskich rozmowach, kiedy już pracowałem na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu i wraz z Jakubem Banasiakiem i Karoliną Plintą robiliśmy „Szum”. Nic jednak z tego nie wyszło. Krasny dostał

wypowiedzenie i... propozycję redakcji antologii. „Obieg” zaś trafił w ręce niezwiązanego z nim w żaden sposób Krzysztofa Gutfrańskiego. Typowe zagranie U-jazdowskiego. Nie wiem, dlaczego Marcin podjął się tej pracy, zwłaszcza że od jakiegoś czasu jest już poza „branżą”. Pomysłów na antologię „Obiegu” było wiele od samego początku, od sporu wokół *Powtórzenia* Artura Żmijewskiego. Gdy tylko opadł kurz po jednej czy drugiej wymianie ciosów, od razu pojawiała się pokusa – później obracana w żart – wydania antologii. Kolejne antologie mogłyby być wyborami dotyczącymi Biennale w Wenecji, mechanizmów świata sztuki, epopeją MSN, zbiorami rozmów z dyrektorami i kuratorami czy też po prostu sekwencjami tekstów zabawnych, dobrze pomyślanych i świetnie napisanych przez poszczególnych autorów i blogerów. Nieprzypadkowo pomysł wydawania lekkich, kieszonkowych zbiorów tekstów i rozmów świetnie zrealizował redaktor „Obiegu”, później właściciel brandu 40 000 Malarzy, a dziś redaktor naczelny „Szumu”, Jakub Banasiak. To były uczciwie i solidnie zredagowane tomy, a nie bałamutne i ściemnione produkcyjniaki, jakim niestety jest *Spór*. Szkoda. Z drugiej strony antologia jest jakimś osiągnięciem. W pierwszej książce Krasnego można odnaleźć prowokacyjną, emanującą z poszczególnych tekstów siłę. W tym ujęciu Krasny, niczym Konrad Wallenrod, perfidnie podłożyłby pod U-jazdów minę, niechcący kierując do Małgorzaty Ludwisiak i Jarosława Lubiaka zasadnicze pytanie: co właściwie zrobiliście? Nie tylko z magazynem – to byłby mały problem – ale także z instytucją i jej tożsamością, której częścią był „Obieg”. Nieprzypadkowo w zleconej przez Ludwisiak i Lubiaka książce nie tylko nie ma zdania dyrektorskiego wprowadzenia ani nawet nie są oni wymieniani we wstępie Krasnego. Nie ma ich też w samej antologii, a przecież mogliby z powodzeniem w niej figurować jako autorzy niegdyś chętnie współpracujący z „Obiegiem” i do niego piszący. Być może miała to być wyrafinowana salonowa gra, tylko jej inicjatorem, Ludwisiak i Lubiakowi, pomyliły się stawki, popłatały się reguły, więc gdy „dzieło” wyszło kalekie, wolą chować się w cieniu i na żer wystawić Krasnego. Sytuacja w U-jazdowskim nie wygląda ciekawie i nie pachnie zbyt ładnie, a *Spór* jest kolejnym dowodem tej grubymi nićmi szytej ściemy. „Bo kiedy wyrafinowana, bogata w znaczenia sztuka nie zdaje egzaminu z międzyludzkiej komunikacji, to jedyne, co może zrobić artysta, to przybić sobie jaja do bruku”, tak Marcin Krasny kończy swój publikowany w „Obiegu” felieton. Krasny to nie Piotr Pawleński, sam sobie jaj nie przybił. Wygląda na to, że Krasnemu zrobił to U-jazdowski, a U-jazdowskiemu Krasny.



Edi Hila, *Przygotowania*, z serii *Propaganda*, kolaż, tusz, 29,2 × 23,8 cm, 1988, kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
Zdjęcia prac dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Tekst: Agata Pyzik

Edi Hila albo wizualność późnego socjalizmu

Nie było jednego socrealizmu ani socmodernizmu. Dzisiaj, po ponad 25 latach od upadku Związku Radzieckiego, wreszcie możemy spojrzeć na dziedzictwo reżimów komunistycznych bez hipokryzji, co owocuje odkrywaniem kolejnych zapomnianych postaci, artystów i pisarzy, którzy wówczas tworzyli. Ogólnikowa, generalizująca opinia na temat bloku wschodniego zaczyna kruszeć, kiedy okazuje się, że w życiu artysty tworzącego w okresie reżimu komunistycznego nic nie było proste, nie da się łatwo wskazać winnych i ofiar. Odrębną działalność w tej dziedzinie prowadzi Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, które od 10 lat odzyskuje w Polsce, czyli w kraju znajdującym się mentalnie, ideologicznie i historycznie dokładnie pośrodku Europy, między jej wschodem a zachodem, sztukę uwikłaną w zawirowania historyczne byłego bloku komunistycznego, rozumiejąc swoją wyjątkową pozycję umożliwiającą budowanie mostu między dorobkiem międzynarodowego modernizmu z modernizmem i nowoczesnością krajów bloku wschodniego. Ion Grigorescu, Július Koller, Alina Szapocznikow, Andrzej Wróblewski, Mária Bartuszová i inni zostali przywrócenie kontekstowi sztuki współczesnej w pełnej złożoności swoich wyborów estetycznych i ideologicznych. Edi Hila, albański malarz okresu przejściowego, idealnie wpisuje się w tę politykę, a jego twórczość jest bardzo wyrazistym komentarzem do powojennego malarstwa na wschodzie Europy. Artysta, który konsekwentnie uprawiał malarstwo przez kilka epok, od socrealizmu do kapitalizmu, pod kilkoma reżimami w jego ojczyźnie Albanii, ale w którego twórczości i ikonografii przegląda się też historia całego bloku wschodniego. Hila jest tak ciekawy, dlatego że jest postacią zarazem typową i bardzo osobną. Pochodzi z niewielkiego, peryferycznego kraju, będącego właściwie peryferiami peryferii, który w dodatku odrzucił komunizm na modłę ZSRR i tym samym zepchnął

siebie w jeszcze większą międzynarodową izolację. Artyści nie mogli wyjeżdżać i komunikować się nie tylko ze sceną zachodnią, ale także z innymi artystami bloku wschodniego. Może tym należy tłumaczyć dziwny eklektyzm i surrealizm sztuki Hili i innych albańskich artystów jego pokolenia.

Urodzony w 1944 roku, należy do pokolenia, dla którego socjalizm był rzeczywistością zastaną. Gdyby żył w Polsce, początki jego twórczości przypadłyby na swobodniejsze politycznie i obyczajowo lata 60. Żyje jednak w Albanii, która po wojnie stała się poletkiem autorytarnych rządów Envera Hoxhy, pragnącego stworzyć samowystarczalną formę komunizmu, jednak bez rozmachu i możliwości pokroju tych, którymi dysponował na przykład Josef Broz Tito w Jugosławii. Hoxha przypominał jeszcze bardziej szalonego Nicolae Ceaușescu, który zdając sobie sprawę z ubóstwa i zacofania swojego kraju, zamiast próbować połączyć go z innymi, jeszcze bardziej go izolował. W latach 40. i 50. Albania przynależała jeszcze do bloku wschodniego. Początkowo Hoxha wcielił stalinowski model komunizmu, a w latach 50. odciął się od bardziej liberalnej i autentycznie socjalistycznej formy komunizmu praktykowanego przez Titę. Albania w tym czasie otrzymywała duże wsparcie zaopatrzeniowe od Związku Radzieckiego, co blokowało jej kryzys ekonomiczny, a Hoxhy pozwalało skutecznie zwalczać krytykę ze strony opozycji czy próby obalenia reżimu podejmowane przez wspierane przez Zachód grupy antykomunistycznych dysydentów.

Jednak w latach 60. w polityce Hoxhy nastąpił radykalny zwrot, zbliżony do chińskiej rewolucji kulturalnej, która wzmogła się po 1967 roku. To wtedy pokolenie Hili wchodziło w dorosłość. Hoxha miał ambicję uczynić Albanie „pierwszym ateistycznym krajem na świecie” i zakazał wszelkiej religii, co doprowadziło do zamknięcia wszystkich instytucji religijnych w kraju. Po referacie Chruszczowa i odwilży Hoxha popadł w konflikt z ZSRR i wycofał Albanie z bloku wschodniego, korzystając z pomocy z Chin. Związek Radziecki zaprzestał udzielania pomocy gospodarczej, co wywołało w Albanii kryzys ekonomiczny i wpędziło ją w biedę. W sztuce ta izolacja oznaczała dalsze zaczerpnięcie realizmem socjalistycznym bez szans na otwarcie, podczas gdy w Związku Radzieckim i innych państwach bloku wschodniego sztuka nadal się rozwijała i porzucono obowiązkowy socrealizm na rzecz pewnych form modernizmu.

Realista paradoksalny

U Hili niewinność i niemal naiwność ujęcia łączy się z mrokiem i absurdalnymi, czy też zdegenerowanymi, aspektami komunistycznej rzeczywistości Albanii. Doskonale to ujęcie kondensuje jego bodajże najsłynniejszy obraz *Sadzenie drzew* z 1972 roku. Wylamywał się on z obowiązującej doktryny realizmu socjalistycznego, za co Hila trafił na kilka lat do kolonii kołchozu na albańskiej prowincji, gdzie pracował w fabryce drobiu. Patrząc na ten obraz i znając dramatyczną historię, która się za nim kryje, trudno opanować zdumienie, że za tak liryczną w gruncie rzeczy scenę, nawiązującą do albańskiej sztuki ludowej, artystę mogła spotkać podobna kara. Scena przypomina poetyckie pejzaże znane z filmów Siergieja Paradżanowa, ekstatyczne, liryczne odloty, w których najwyklesze, najbardziej przyziemne czynności zyskują surrealistyczny wymiar. Już tutaj widać wielostylowe tendencje Hili, który lubi łączyć malarstwo

rozmaitych epok: renesansową słodycz Rafaela z niebiańską, delikatną kolorystyką Marca Chagalla i ujęciem postaci niczym ze wczesnych płócien Aleksandra Dejneki. Ujawnia się też estetyczne zainteresowanie Hili klasycyzmem, które miało powrócić w jego późniejszej twórczości w obrębie architektury. Tuż przed namalowaniem *Sadzenia drzew* Hila, dzięki współpracy z albańską telewizją, odbył podróż do Florencji, która zrobiła na nim ogromne wrażenie. W swoim małym artystycznym testamencie, eseju *Realizm paradoksalny*, Hila tak opisuje to wydarzenie: „Pojechałem rysować do Florencji – wówczas było to bardzo cenne doświadczenie i niesamowite emocje... Wróciłem do Tirany i namalowałem martwą naturę zatytułowaną *Kąt w kuchni*, z różnymi przedmiotami rozłożowanymi przypadkowo, a na środku kompozycji umieściłem Perseusza i Meduzę, których widziałem na Piazza della Signoria, oraz katedrę Santa Maria del Fiore. Arcydzieła te dziwnie kontrastowały z otaczającymi je przedmiotami codziennego użytku rozrzuconymi na skromnym stole kuchennym.

U Hili niewinność i niemal naiwność ujęcia łączy się z mrokiem i absurdalnymi, czy też zdegenerowanymi, aspektami komunistycznej rzeczywistości Albanii.

Obecność dwóch wielkich dzieł w tej domowej martwej naturze świadczy o moich bliskich związkach ze sztuką klasyczną. Wydaje mi się, że po wizycie we Florencji w pełni pojąłem klasyczną sztukę renesansową, nie była już tylko mglistym wrażeniem zaczerpniętym z przedwojennych czarno-białych reprodukcji”¹.

Realistyczne malarstwo w tym kontekście samo stawало się fikcją. Do jakiego typu estetyki odwołuje się malarz, który chce ukazać rzeczywistość kraju opanowanego przez fikcyjny socjalizm i represyjny reżim? *Sadzenie drzew*, mimo że pokazywało radość z wykonywanej pracy, w żaden sposób nie odwoływało się do albańskiej komunistycznej rzeczywistości. Jak twierdzi dalej Hila w swoim eseju, „tendencje formalne sztuki zachodniej nie budziły większych obaw u naszych ideologów działających na odcinku sztuki. Zdecydowanie bardziej obawiali się realizmu, bowiem to realizm generuje wszelkie ruchy artystyczne, które chcą wiernie oddawać rzeczywistość”². Połączenie wyzwolicielskiej siły renesansowego ponadczasowego piękna, jakie widział Hila w sztuce florenckiej i dających się u niego od początku zauważyć tendencji realistycznych, które postrzegał jako wywrotowe wobec systemu, przydało charakterystycznego napięcia jego twórczości, która nigdy nie odnosiła się w jednoznaczny sposób do żadnego reżimu estetycznego. Hila raczej wciąż lawirował i krążył wokół wielu stylistik, co chwila myśląc tropy, które mogłyby jednoznacznie określić jego sztukę.

Mimo konfliktu z reżimem Hila nie odbiegał tak mocno od pewnych ideowych (choć nie estetycznych) założeń realizmu socjalistycznego. W końcu socrealizm również, przynajmniej oficjalnie, dążył do

1

Edi Hila, *Realizm paradoksalny*, [w:] *Edi Hila, malarz transformacji*, katalog wystawy, red. Katarzyna Szaniawska,

Katarzyna Szotkowska-Beylin, tłum. Agata Ostrowska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2018, s. 34–35.

2

Tamże.





Edi Hila, *Penthaus 5*, z serii *Nadbudówki*, olej, płótno, 116 x 102 cm, 2013
kolekcja Galerii Mitterrand w Paryżu

przedstawiania uogólnionych, wysublimowanych prawd, mając na celu uczynienie z twardej rzeczywistości komunizmu pewnego sielankowego, pożądanego obrazu. Hila, choć nie spełniał wymogów socrealizmu, również w swoich pracach uwznioślał rzeczywistość, jednak uczciwie i idealistycznie. Nie mógł się pogodzić z instrumentalizacją sztuki w albańskim reżimie. Jego rozwiązaniem była pewna synteza estetyczna i moralna. „Dopiero później zrozumiałem, że krytyka tego typu prac nie dotyczyła tak naprawdę estetycznych wyborów artystów, ale służyła za pretekst do rozpoczęcia politycznej czystki w kręgach artystyczno-intelektualnych, w których wierzone w możliwość zmiany polityki kulturalnej. To wszystko – wyrok, poczucie niepewności, prześladowanie – przyczyniło się do namalowania innego obrazu, zaowocowało większą ekspresyjnością w mojej twórczości”³, pisze Hila w *Realizmie paradoksalnym*. To ciekawy przypadek, że drastyczne osobiste przeżycia, które w naturalny sposób mogą wpłynąć na zwiększenie i zintensyfikowanie ekspresyjności sztuki, mogą stać się też narzędziem ostrzejszej dyscypliny i formalnego rygoru. W tym czasie artysta i jego żona Joana spodziewali się pierwszego dziecka i stawiali czoła wszystkim wyzwaniom stojącym przed młodymi rodzicami, w ich przypadku o wiele bardziej dojmującym z powodu wyroku ciążyącego na Hili.

Po skazaniu Hila przechodził reedukację w zakładach przetwórstwa drobiu, gdzie transportował worki. Po pracy tworzył swoisty malarski dziennik wrażeń, zapisując obrazy z całego dnia. Prace z tej serii przypominają renesansowe kartony Rafaela, które zarazem nawiązują do wielkich zbiorowych płócien mistrza nordyckiego realizmu, Pietera Breughla i bezlitosnej maniery Nowej Rzeczowości. „Praca w zakładzie była trudna, ale w jakimś sensie interesująca, dzięki ludziom, których tam spotykałem. Ponieważ dobrze znali prawdziwy powód mojego «zesłania», wiedzieli, że jestem niewinny. Kiedyś w rozmowie z jednym z robotników opowiedziałem, dlaczego się tam znalazłem i musiałem nosić worki tak jak oni, a on przerwał mi i powiedział: Czyli my, skoro przez całe życie dźwigamy te worki, też jesteśmy ukarani?”⁴. Artysta liczył na to, że dzięki jego historii poszczególni pracownicy zyskają samoświadomość klasową, tę autentyczną, zamiast słuchać tylko płaskich, pustych słów propagandy, za którymi nic się nie kryje. Słowa anonimowego współpracownika obnażają jednak również hipokryzję sztuki i uprzywilejowaną pozycję artysty. Właśnie, dlaczego artysta nie miałby pracować na roli, w fabryce, fizycznie? Cykle reedukacyjne pokazują, może nawet nie do końca świadomie, ogromną niesprawiedliwość tkwiącą u zarania społeczeństwa klasowego oraz rzeczywistą bezradność reżimu komunistycznego wobec tego problemu. Ale zdradzają też dwuznaczną rolę artysty, dla którego ciężka praca, którą ci ludzie wykonują przez całe życie, jest wprawdzie nieprzyjemnym, ale zaledwie epizodem.

„W sztuce realistycznej idee antysystemowe stawały się bardziej zrozumiałe, a przez to trafiały bezpośrednio do ludzi i wywierały na nich bardzo silny wpływ. Jednak również ideolodzy uciekali się do realizmu, próbując go zneutralizować poprzez ukazywanie formalizmu jako najbardziej niebezpiecznego aspektu sztuki. W rezultacie wszyscy przyjęliśmy maksymalnie nonkonformistyczne stanowisko wobec sztuki socrealistycznej i jej formy, zapominając, że to realizm stanowił znacznie silniejszą

3 Tamże.

4 Tamże, s. 39.

broń”⁵. Artysta wspomina gdzie indziej, że jego zadaniem było zawsze malować to, czego reżim by nie zaakceptował. Jego tworzenie w prywatnej przestrzeni, praktycznie wyłącznie dla siebie, destyluje to, co malarz mógłby stworzyć pod publiczność, i pozostawia tylko to, co najważniejsze i najbardziej autentyczne.

Hila podskórnice czuł, że to realizm, nawet klasycznie pojmowany, może być znacznie silniejszym estetycznie sposobem ukazywania prawdy. „Myślę, że pozostanie w kraju odegrało dużą rolę w procesie dążenia do prawdy w mojej ekspresji. Dążenie do momentu prawdy w sztuce jest fundamentalne dla mojej praktyki malarskiej”⁶. W pewnym sensie pozostał tej zasadzie wierny w każdym momencie swojej kariery. Chodziło jednak o zaangażowanie się w treść, a nie tylko w formę. Za sprawą serii *Drób* czy *Życie codzienne* artysta ukazał niepewność, upokorzenie, ale też radości mieszkańców fermy; lawirowanie między pracą, kontrolą i byciem na celowniku zestawione z rzadkimi momentami prywatności i osobności. Jednocześnie empatyczny i czujący ich cierpienie Hila nie starał się pokazać swoich bohaterów w sposób sympatyczny – uznaliby to zapewne za infantylne. Rzeczywistość fermy, jak i całego kraju była przecież dość absurda, nierealna, wymagała więc takich samych środków wyrazu.

Hila obnażył pustkę malarstwa socrealistycznego i obietnic reżimu, przywracając sztuce prosocjalistycznej jej esencjonalne znaczenie. Artysta naprawdę stał po stronie robotników, nie stroniąc przede wszystkim od pokazywania autentycznych warunków ich pracy. Świat pracy u Hili jest tym, czym jest: mroczny, ciężki, nudny, monotony, choć niepozabawiony też jasnej, jakby rozświetlonej od wewnątrz kolorystyki.

Dyscyplina, o której wspomniałam, objawia się w bardzo starannie dobieranej tematyce i poświęcaniu kolejnym tematom ścisłych serii. Co znamienne, seria *Propaganda* jest najbardziej eklektyczna pod względem stylistycznym, nosi też cechy współczesnego malarstwa zachodniego: pop artu, hiperrealizmu, kolażu, komiksowości; a jednak to rzeczywistość albańskiego komunizmu okazuje się najbardziej dysharmonijna, nie-spójna estetycznie, wybuchająca co i rusz niekonsekwencjami, wydaje się też najbardziej sztuczna i wykoncypowana.

Propaganda jest także interesująca w kontekście serii z kołchozu. Pochodzi ona z okresu, kiedy Hila pracował w departamencie dekoracji oficjalnych wydarzeń – przygotowywał wystrój sal przeznaczonych na wielkie wiece i spotkania partyjne. W serii ukazywał je poniekąd „od kuchni”, zwracając uwagę na kicz i tekturowość tworzonych przez siebie dekoracji, które zaczynają żyć własnym życiem. Inaczej jeszcze zostało to rozegrane w serii o transformacyjnej architekturze. Neoklasycyzm na miarę Giorgia Morandiego spotyka tutaj współczesny chaos. Mimo zupełnie odmiennego zaplecza trudno nie porównywać realizmu Hili do malarza późnej awangardy radzieckiej, a następnie realizmu, wspomnianego już Aleksandra Dejneki. Obiekty u Hili i Dejneki zachowują swoją naturalną dziwność, nie ma żadnego nadmiaru surrealizmu. Obu malarzy fascynowały przedmioty wokół nich i rejestrowali ich ekscentryczną cielesność. Hila próbował w serii transformacyjnej pogodzić niemożliwe: klasyczne piękno i równowagę z niekontrolowanym chaosem. Ten chaos jest jednak funkcją życia konkretnych ludzkich losów. To ciekawe, że Hila w swoim eseju przywołuje

5 Tamże.

6 Tamże.



Edi Hila, *Bulwar 1*, z serii *Bulwar Bohaterów Narodu*, olej, płótno
120 x 120 cm, 2015, kolekcja Rogera Dienera

Gustave’a Courbета, mistrza francuskiego realizmu z końca XIX wieku. Obrazy Courbета do dziś wstrząsają swoim fotograficznym realizmem, bez wahania przedstawiającym najbrzydsze aspekty rzeczywistości. Hila, choć mniej drastyczny, jest bliski Courbetowi w absolutnej wierności prawdzie i gotowości do podążania za nią kosztem „piękna”.

50 lat fikcji

Socjalizm albański prezentował, jak mówi kurator warszawskiej ekspozycji i dyrektor nowo powstałego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Tiranie, Erzen Shkololli, „50 lat fikcji”. Dopiero po upadku komunizmu realizm mógł odzyskać swoją prawdziwą funkcję. Shkololli uważa, że wielka wartość Hili to umiejętność ukazywania jednocześnie wielu różnych rzeczywistości socjalizmu. Inaczej prezentował się komunizm sowiecki, inaczej w Jugosławii Tity, a jeszcze inaczej w Rumunii czy w Albanii. Reżim Hoxhy był

Wielka wartość Hili to umiejętność ukazywania jednocześnie wielu różnych rzeczywistości socjalizmu.

szczególnie brutalny i nadzorujący, przy trudnej geopolitycznej pozycji Albanii, znajdującej się pod różnymi wpływami międzynarodowymi. Albania to niewielki kraj na peryferiach Europy i Azji, który z racji swojej nikłej pozycji mógł ulegać większym manipulacjom i destabilizacji. Komunizm jest tam nadal niezwykle drażliwym tematem. Jeśli zapytać artystę o jego konkretną pozycję w tamtych czasach, nie sposób uzyskać jednoznacznej odpowiedzi. Wielu artystów z byłego bloku wschodniego do dziś stosuje estetykę realizmu, aby w ten sposób dobitnie przedstawić rzeczywistość postkomunizmu. Przykładem może być tu rosyjski malarz Gelij Korżew, odwołujący się do barokowo-realistycznej estetyki w celu ukazywania największych patologii epoki postkomunistycznej. Transformacja w bloku wschodnim wszędzie oznaczała potężną zmianę i rewolucję dnia codziennego. Otwarcie na świat i zniknięcie poprzednich zakazów, ale i zasad wywoływało kryzysy ekonomiczne, na skutek których ginęły tysiące osób, jak podczas załamania serii piramid finansowych w latach 90., co doprowadziło do wybuchu zamieszek na ulicach Albanii. Hila został dokumentalistą tej destrukcji. Wymowne są także wspomnienia Erzena Shkololliego: „Niemal nie było samochodów i nagle zrobiło się multum samochodów. Nie było kolorów i nastąpiła eksplozja kolorów. Nie można było za tym nadążyć. Rzeczywistość wytwarzała presję, presję udokumentowania”⁷. Rzeczywistość tamtego czasu można prześledzić w seriach *Paradoks* (2000–2005), *Relacje* (2002–2014), *Strach* (2003–2009), *Przydrożne obiekty* (2007–2010), *Penthouses/Przybudówki* (2013), *Bulwary* (2015) i *Namiot na dachu samochodu* (2017). Hila jest jednym z niewielu starszych artystów, którzy tak doskonale oddają ten klimat. Dokumentował on rozwój infrastruktury, przede wszystkim oddolne działania społeczeństwa, takie jak „bałkanizacja” architektury,

7 Rozmowa z Erzenem Shkolollim przeprowadzona przez autorkę w marcu 2018 roku przez Skype’a.

po wkroczeniu kapitalizmu oraz prywatyzacji przestrzeni. Oprócz chęci nielegalnego powiększenia były one *de facto* naturalnym sposobem grania z przestrzenią architektoniczną. „Architektura w moim odczytaniu jest wyrazem społecznych smaków, mentalności, sposobów życia czy wreszcie gustu ludzi. Obserwując architekturę kraju, który odwiedzamy, jesteśmy w stanie wiele powiedzieć o jego społeczeństwie”⁸, mówił artysta w rozmowie z Adamem Przywarą, opublikowanej na łamach internetowego „Szumu”. Jego architektoniczne malarstwo ukazuje „mentalne” postrzeganie architektury w mistrzowski sposób, skupiając się na relacji architektury z konkretnym, prywatnym życiem, jak i z życiem całego narodu, przemysłu i estetyki.

Zarazem aż do początku XXI wieku kolorystyka albańskich ulic odznacza się wręcz dadaistycznym, sardonicznym humorem. Shkololli: „Jeśli chodzi o bałkanizację architektury, igrano w ten sposób z naturalną tradycją mieszkalnictwa bałkańskiego. Jest w tym element fascynującego chaosu”⁹. Oznaczało to też architektoniczną traumę typową dla byłego bloku wschodniego, kiedy pogrążeni w politycznym chaosie transformacyjnym Albańczycy, jak i wiele innych postkomunistycznych społeczeństw, stracili wszystko i musieli się dostosować do nowych realiów. W serii *Komfort* (1997) Hila próbuje pokazać kłamstwo systemu kapitalistycznego, obiecującego ludziom nieograniczoną konsumpcję w czasach, kiedy Albania była jednym z najbiedniejszych krajów na świecie. I otrzymywała pomoc międzynarodową.

Nowa, oddolna architektura Albanii łączyła ze sobą folklor i tradycję z ubogą, ale jednak innowacją. Wszystko to było napędzane koniecznością życiową – z powodu braku materiałów kłęciło się mieszkania z wszystkiego, co się nawinęło. Shkololli uważa też, że była to psycho-

Tak jak w Polsce Grupa Ładnie dokumentowała przemiany transformacyjne za pomocą prostej, wyrazistej komiksowej estetyki, tak Hila syntetyzuje rzeczywistość Albanii.

logiczna reakcją na zastaną rzeczywistość i objaw desperackiego myślenia życzeniowego. „To był szok nowego. Prace Hili z tego okresu oddają napięcie panujące w rzeczywistości, która, zdawało się, jest przeklęta”¹⁰. Można nazwać to krytycznym realizmem społecznym. Podczas gdy do Albanii wdzierają się tandetne, ostre kolory nowego kapitalistycznego świata – nie-samowicie wyrazista, silna wizualność, która podbiła postkomunistyczną Albanie – używający rozmytych, niewyraźnych kolorów Hila przeciwstawił jej estetykę bardzo niejednoznaczną. Shkololli zwraca też uwagę na wszechobecny w pracach Hili humor, który służył rozładowaniu niejednokrotnie niedającego się już dłużej znieść napięcia. To napięcie rodziło przemoc. Rolą abstrakcyjnych elementów na późnych obrazach Hili często jest przekazanie tej pulsującej, a niedającej się opowiedzieć wprost przemocy.

8 Adam Przywara, *Psychologia Bałkanów. Rozmowa z Edim Hilą*, Magazyn „Szum” [online], 30 marca 2018, <https://magazynszum.pl> [dostęp: 1.06.2018].

9 Rozmowa z Erzenem Shkolollim przeprowadzona przez autorkę w marcu 2018 roku przez Skype’a.

10 Tamże.

Rozwiązanie estetyczne Hili polegało na przyznaniu tak hołubionemu w socrealizmie tradycyjnemu „pięknemu” roli całkowicie marginalnej na korzyść „prawdy”.

Hila znalazł sposób na ukazanie napięcia między dwoma systemami. Jego rozwiązanie estetyczne polegało na przyznaniu tak hołubionemu w socrealizmie tradycyjnemu „pięknemu” roli całkowicie marginalnej na korzyść „prawdy”, co wcale nie jest gestem prostym. Jednak okazuje się, że nawet najbardziej peryferyjne wizje Hili są częścią historii nowoczesnego malarstwa, przypominają pejzaże czy obrazy pogody malowane przez impresjonistów. Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów jego malarstwa staje się wypływała kolorystyka, którą można nazwać „prawdziwymi barwami komunizmu”. Jak i postkomunizmu. Jednym z najwybitniejszych późnych płócien jest *Portret matki* (2000), leżącej na kanapie i zmieniającej pilotem kanały w telewizorze. Ukazując błędny wzrok i ciało matki w wypływających kolorach, artysta prezentuje obraz zniszczeń i starości samego systemu, który wyłonił się z komunizmu. Pozycja matki symbolizuje zmęczenie, brak sił, niemożność stawienia oporu napierającej – z telewizji, zza drzwi – rzeczywistości. To pejzaż, który da się określić Freudowskim terminem *Unheimlich* – niesamowite, ale też niezadomowione. Pejzaży Hili nie da się „zadomowić”. Seria *Nadbudówki* pokazuje walkę starego świata z nowym. Przedmieścia i peryferia manifestują tu swoją estetyczną odrębność.

Fotograficzność

Obrazy Hili z lat 90. i późniejsze mają charakter migawek, przypadkowych fotografii. Pokazują dylematy dzisiejszego malarstwa, które nie może konkurować ze współczesnymi środkami masowego przekazu, a nawet nie powinno. Tak jak w Polsce Grupa Ładnie dokumentowała przemiany transformacyjne przy użyciu prostej, wyrazistej komiksowej estetyki, tak Hila syntetyzuje rzeczywistość. Widać też podobną do fotografii umiejętność do zastosowania skrótu, fragmentaryczności, która potrafi ukazać całość za pomocą uproszczenia i zminimalizowania liczby elementów na obrazie. Dobrze widać to na płótnie *W pełnym słońcu*, ilustrującym okładkę katalogu wystawy w MSN. Artysta w rozmowie z Adamem Przywarą opisuje go następująco: „Wybrałem się pewnego razu na plażę i ten widok po prostu tam na mnie czekał. Ludzie leżeli na piasku, opalali się lub chowali pod letniami parasolami, obok nich z ziemi wyrastały betonowe bunkry z czasów wojny, a nad tym widokiem dominował kadłub porzuconego statku. I chociaż takie zestawienie wydaje się pełne wewnętrznych konfliktów, w jakiś sposób istnieje”¹¹. Rzeczywistość kreuje i podsuwa paradoksy, z którymi malarstwo ciągle musi się mierzyć. Artysta podkreśla też, jak wiele znaczy fakt, że pozostał w kraju. Dzięki temu mógł bezpośrednio obserwować wszystkie jego kryzysy. Jak w serii *Migracje* z 1997 roku, ukazującej skutki społeczne rozpadu wspomnianych już piramid finansowych, które zmusiły ludzi do porzucenia wszystkiego i ucieczki z Albanii. Jego, jak twierdzi, w kraju zatrzymała konieczność opieki nad rodzicami

11 Adam Przywara, dz. cyt.



Edi Hila, *Malowanie transparentów*, z serii *Propaganda*, tusz, tempera, akwarela 292 x 238 cm, 1988, kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

w podeszłym wieku. „Nie jesteśmy w stanie wykorzystać każdej nadarzającej się okazji w życiu”, mówił. Czasem musimy po prostu poddać się okolicznościom. Wielu nazwałoby to pewnie myśleniem godnym *homo sovieticus*, krytykując inercję postkomunistycznych społeczeństw, które przepuszczały okazje stwarzane przez nowe możliwości panujące na wolnym rynku. Twórczość Hili pokazuje, że czasem widzi się o wiele więcej z zamrożonej, prowincjonalnej pozycji, przy ograniczonych środkach. Wyrazistość, osobność i empatia jego wizji wybijają się na tle wschodnioeuropejskiego, jak i zachodniego współczesnego malarstwa, łącząc najlepsze elementy przekazu fotograficznego, dokumentalnego i konceptualnie potraktowanego realizmu w malarstwie. Twórca jeszcze w jednym, bardzo ważnym, aspekcie wpłynął na estetyczny obraz potransformacyjnej Albanii – od późnych lat 80. uczył na Akademii Sztuk Pięknych w Tiranie, wychowując młode pokolenie artystów i wpływając na ich wrażliwość. Jego uczniowie z akademii i zarazem, choć w subtelny sposób, artystyczni spadkobiercy, Adrian Paci i Anri Sala, jeden krytyczny realista, drugi snujący poetyckie narracje o tożsamościach, pokazują dwa kompulsywnie powracające bieguny twórczości samego Hili, który niezmordowanie rejestruje rzeczywistość społeczną wokół siebie, łącznie z niedawnym kryzysem uchodźczym, w którego obrębie wspólnota empatii przerzuca pomost między uciśnionymi z komunistycznej przeszłości i tymi, którzy ponoszą konsekwencje kryzysu kapitalizmu dziś.



Maja Berezowska, Scena erotyczna, 1976

Tekst: Zofia Krawiec

Gorszycielka

Wprawdzie dzisiaj pamiętają o niej nieliczni, ale w latach 80. była najczęściej podrabianą polską artystką. Jej ilustracje emanowały uwielbieniem dla ludzkiego ciała. „Kocham pięknych ludzi, boję się zawistnych kobiet i cenię nade wszystko święty spokój”, przyznawała Berezowska. Fascynowała, ale i gorszyła. Niektórzy mieli jej za złą tę miłość do pięknych obnażonych ciał, nazywali jej twórczość zwykłą pornografią, a samą Maję „sprośną babą”. „Moim zdaniem nie wszystko, co rozebrane, jest nagie”, odpowiadała im Berezowska. Opowiadając o jej ilustracjach, można nieskrępowanie żonglować epitetami. Frywolne, dowcipne, ale także odważne i prowokujące.

Maja Berezowska przychodzi na świat 13 kwietnia 1898 roku w Baranowiczach. Jej ojciec inżynier jest jednym ze współtwórców kolei bajkalskiej i transsyberyjskiej. Dzieciństwo Mai wypełnione jest więc kolejowymi podróżami. Syberia, przez Kijów, wzdłuż Bajkału, aż po Dniepr. Mała Maja, zamiast podziwiać krajobrazy przez okno pędzącego pociągu, nie odrywa wzroku od małego dziecięcego notesika. Każde wolne miejsce białej kartki pokrywa rysunkiem. To właśnie na kartce i z ołówkiem w ręku przeżywa swoje najdalsze i najbardziej ekscytujące podróże.

„Nie pamiętam siebie bez rysowania. Byłam małeńka, na Syberii najlepszą dla mnie zabawą było rysowanie. Złościłam się bardzo, gdy mi przeszkadzano, przywołując na przykład do jedzenia”, przyznawała po latach.

Edukację szkolną rozpoczyna u siostr nazaretanek w Jazłowcu. Później rodzice posyłają ją do prywatnej pracowni Nikołaja Roericha w Sankt Petersburgu. W szkole wzbudza kontrowersje. Urzeczona tańcem Isadory Duncan oraz antycznymi posągami, które ogląda w albumach ze sztuką starożytnej Grecji, przychodzi na lekcje w białej todze, sandałach i wianuszkach ze świeżych kwiatów na włosach. W szkole po raz pierwszy przekonuje się o potencjalnych konsekwencjach rysowania. Pewnego dnia rysuje karykaturę koleżanki ze szkolnej ławki, która jej zdaniem ma niezwykle ciekawą twarz, ale uchodzi za brzydką. Karykatura staje się dla modelki źródłem kolejnych upokorzeń i drwin. Przez swoją niefrasobliwość Berezowska wyrządza krzywdę szkolnej koleżance i postanawia, że już nigdy więcej nie narysuje karykatury. W przyszłości jednak nie dotrzyma słowa, przez co otrze się o śmierć.

Czujni rodzice małej Mai dostrzegają pasję dziewczynki do rysowania i postanawiają rozwijać jej zdolności plastyczne. Zapisują ją do prywatnej szkoły w Sankt

Maja Berezowska, *Bez tytułu*, przed 1978

OBIEKT KULTURY

Petersburgu, w której Maja szlifuje warsztat. Po kilku latach, będąc już samodzielną nastolatką, przeprowadza się do Krakowa, gdzie rozpoczyna studia w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet. Po wyteżonej nauce pod opieką znakomitych malarzy, między innymi Leona Wyczółkowskiego i Józefa Pankiewicza, wyjeżdża do Monachium. Tam chce doskonalić swoje umiejętności i rozwijać się. W Monachium nie omija żadnej ważniejszej wystawy sztuki. Kiedy w 1918 roku powraca do Polski, jest pod dużym wpływem niemieckich pism ociekających rysunkowym dowcipem. Kolejny raz w życiu decyduje się zająć karykaturą, mimo iż przez społeczeństwo jest to najmniej poważany gatunek sztuki.

jako doświadczenie, przez które więcej traciła, niż zyskiwała. I chociaż bohaterkom jej rysunków niemal zawsze będzie towarzyszył wpatrzony w nie zakochany mężczyzna, Maja już nigdy nie zdecyduje się na sformalizowany związek. Od tej pory postanawia być panią samej siebie i nie łączyć swojego losu z żadnym mężczyzną.

W samotności bez reszty oddaje się pracy. Wypracowuje styl rozpoznawalny na pierwszy rzut oka. Na początku lat 30. otrzymuje pierwsze poważne zlecenie. Ma zrobić ilustracje do pierwszego polskiego wydania *Dekameronu* Boccaccia. Pełne zmysłowości i nagości rysunki dzielą publiczność. Część jest zachwycona lekką kreską Berezowskiej, siatką wibrujących linii, w których

Małżeństwo zapisze się w pamięci Mai Berezowskiej jako doświadczenie, przez które więcej traciła, niż zyskiwała. I chociaż bohaterkom jej rysunków niemal zawsze będzie towarzyszył wpatrzony w nie zakochany mężczyzna, artystka już nigdy nie zdecyduje się na sformalizowany związek.

Swoje pierwsze satyryczne rysunki publikuje na łamach lwowskiego „Szczutka”. To właśnie w redakcji „Szczutka” poznaje starszego o 13 lat Kazimierza Grusa, już wtedy uznanego ilustratora książek i karykaturzystę. Wspólna miłość do rysunku wpływa na ich relację. Już kilka miesięcy od pierwszego uścisku dłoni łączy ich nie tylko pasja, ale i romans. Pobierają się w niewielkim kościele w Bytomiu. W 1920 roku zamieszkują na Śląsku i rysują do satyrycznych pism. Maja jest jednak zaniepokojona zachowaniem męża. Kazimierz coraz częściej znika wieczorami i wraca do domu nad ranem, nie mogąc trafić kluczem do zamka. Z przerażeniem odkrywa również porywczność swojego męża, który po wypiciu alkoholu wszczyna bójki. Kazimierz bywa brutalny także wobec niej.

Postanawiają wrócić do Warszawy. W stolicy ich związek rozpada się na dobre, a Kazimierz już właściwie nie wypuszcza kieliszka z ręki. Maja, dotychczas ciesząca się spokojnym, samotnym życiem, w którym mogła skupić się głównie na rysowaniu, nie może znieść jego alkoholowych ciągów i wybuchów agresji. Cierpi. Żadne tragiczne doświadczenie, które przydarzy się jej w przyszłości, nie zdoła odebrać jej pogody ducha w takim stopniu, w jakim udało się to stosującemu przemoc mężowi alkoholikowi. Przez niego nie może pracować. Postanawiają się rozwieść. Małżeństwo już na zawsze zapisze się w jej pamięci

Maja Berezowska, *W objęciach*, 1961

GORSZYCIELKA

Pewnego dnia wysokonakładowy magazyn „Ici Paris” zleca Mai wykonanie serii ilustracji na temat „Przygody miłosne słodkiego Adolfa”. Jej rysunki mają komentować kontrowersyjny tekst, w którym francuski dziennikarz podważa aryjskie korzenie Adolfa Hitlera.

kolor odgrywa rolę subtelnej podkładki muzycznej. Entuzjaści twórczości Berezowskiej chwalą także jej troskę o ornament oraz senną atmosferę rysunków. Z drugiej strony pojawiają się pierwsze głosy pruderyjnej części widowni, oskarżającej Maję o tworzenie pornografii. „Erotyzm panuje w każdym detalu tych rysunków, w bufiastych rękawach, w draperii kotar, w brzuchatych garnkach, w owocach, które zdają się ze sobą spółkować”, pisze jeden z dziennikarzy.

Maja czuje, że w Warszawie dusi się od panującej tu pruderyjności, więc w 1932 roku wyjeżdża do Paryża, żeby odetchnąć powietrzem tchnącym twórczym wyzwoleniem. Przedwojenny Paryż, mimo że oferuje zdecydowanie większą swobodę artystyczną, jest też stolicą przymierających głodem artystów. Berezowska jednak radzi sobie nieźle. Pokazuje swoje ilustracje redakcjom paryskich pism i od razu dostaje zamówienia. Najbardziej rozpoznawalne tytuły, takie jak „Le Figaro”, „La Rire”, „La Vie Parisienne”, drukują jej rysunki, a Maja zyskuje międzynarodowy rozgłos. Jest jedną z nielicznych cudzoziemek, które mogą pochwalić się takim zainteresowaniem francuskiej publiczności. Poznaje artystyczną śmietankę Paryża: Pabla Picassa, Chaima Soutine’a. Woda sodowa nie uderza jej jednak do głowy. „Trzy lata pracowałam zawzięcie. Paryż jest dobrą szkołą dla tego, kto chce i umie z niej korzystać”, powie po latach.

Przygody miłosne słodkiego Adolfa

Pewnego dnia wysokonakładowy magazyn „Ici Paris” zleca Mai wykonanie serii ilustracji na temat „Przygody miłosne słodkiego Adolfa”. Jej rysunki mają komentować kontrowersyjny tekst, w którym francuski dziennikarz podważa aryjskie korzenie Adolfa Hitlera. Redaktora „Ici Paris” kusi kontrowersja, która ma być reklamą dla pisma. „Rasizm i szowinizm były mi zawsze nienawistne”, wyznaje Maja i bez chwili wahania przyjmuje ryzykowne zlecenie. A „Ici Paris” publikuje rysunki Mai, na których bez trudu można rozpoznać kancle-rza Rzeszy oddającego się cielesnym rozkoszom w towarzystwie roznegliżowanej blondynki. Pismo, zgodnie z przewidywaniami redaktora, rozchodzi się jak ciepłe bułeczki. Przynajmniej do momentu,

kiedy ambasada niemiecka domaga się zarekwirowania nakładu, w którym zadrwiono z głowy niemieckiego państwa. Berezowska staje przed sądem za zniesławienie niemieckiego przywódcy. A paryscy artyści składają się na wynagrodzenie dla najlepszego adwokata w całej Francji. Obrońca Mai powołuje się głównie na zeznania innych artystów i profesorów Akademii Sztuk Pięknych, dowodząc, że rysunki Berezowskiej są dziełem sztuki, którego nie można odczytywać dosłownie. Berezowska ostatecznie zostaje uznana za winną. Ma zapłacić 500 franków grzywny. Dzięki protestom paryskich artystów kara zostaje jednak zmniejszona do jednego franka. Berezowska nie przejmuje się tym, że grozi jej wydalenie z Francji. Rozprawa sądowa przynosi jej ogromne poparcie opinii publicznej, dzięki czemu staje się najbardziej rozpoznawalną artystką Paryża i cieszy się ogromnym wzięciem towarzyskim. Jej kontrowersyjne, antyhitlerowskie ilustracje dołączają do kolekcji wyśmienitego znawcy sztuki i byłego premiera Francji Alberta Sarrouta. A Berezowska dostaje profesorską posadę w Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, dzięki której może na stałe zamieszkać w artystycznej stolicy Europy. Artystka tęskni jednak za rodzinną ziemią. Z Paryża posyła swoje ilustracje do polskiego czasopisma „Szpilki”.

Wojna zastaje Maję w Warszawie. Berezowska ukrywa w swoim mieszkaniu działaczy ruchu oporu, a do Auschwitz wysyła paczki z żywnością. Sama jednak też nie jest bezpieczna. Gestapo odnotowało nazwisko rysowniczk, która zadrwiła z ich lidera. Pod koniec stycznia 1942 roku funkcjonariusze Gestapo zatrzymują Maję i więżą ją na Pawiaku. Berezowska nawet w niewoli nie traci jednak optymizmu. Komplementuje urodę współwięźniarek ze swojej celi. Dostrzega piękno w piekle na ziemi i cieszy się, że będzie miała mnóstwo roboty. Siostra przysłała jej na Pawiak przybory do rysowania, farby i zwinięte arkusze papieru. Maja rysuje towarzyszek swojej niedoli, jak również pełne czarnego humoru scenki z więziennej codzienności. Polskie strażniczki przemycają te ilustracje siostrze i koleżankom Mai. Po blisko półrocznym pobycie w więzieniu Berezowska zostaje przetransportowana do obozu koncentracyjnego w Ravensbrück. W jej dokumentach wpisano wyrok – kara śmierci.



Maja Berezowska. Bez tytułu, przed 1978

Pod koniec stycznia 1942 roku funkcjonariusze Gestapo zatrzymują Maję i więżą ją na Pawiaku. Berezowska nawet w niewoli nie traci optymizmu. Komplementuje urodę współwięźniarek ze swojej celi.

11 485 to jej obozowy numer. Podobnie jak na Pawiaku Berezowska szybko nawiązuje przyjaźnie z obozowymi współwięźniarkami. To one uratują jej życie. Najpierw jedna z nich wykrada z kartoteki Berezowskiej blankiet, na którym zapisano wyrok: rozstrzelać. Później, kiedy podczas selekcji zostaje skierowana „do gazu”, koleżanki ukrywają ją na strychu. Maja szczególnie silną więź nawiązuje z Jadwigą Kopijowską, pseudonim „Szałanka”. Nie jest pewne, czy już w obozie zakochuje się ze wzajemnością w Szałance, która będzie jej partnerką do ostatnich dni życia. Pewne jest natomiast to, że po wojnie wyznaje bliskim: „Gdyby nie Szałanka, byłabym popiołem”.

W obozie opowiada współtowarzyszkom niedoli o malowniczych podróżach ze swojego dzieciństwa. Za sprawą tych opowieści więźniarki chociaż na chwilę uwalniają się od okrutnej obozowej rzeczywistości. Wyobrażnia jest ich jedynym narzędziem oporu, drogą do wewnętrznej ucieczki. Berezowska nie tylko snuje barwne historie, ale i szyje pacynki do obozowego teatrzyku i przede wszystkim rysuje swoje koleżanki. Na tych ilustracjach są znacznie piękniejsze niż w więziennej rzeczywistości. Te portrety podnoszą je na duchu. Więźniarki swoje upiękzone wizerunki potajemnie przekazują stęsknionym rodzinom. „Chciałam te rodziny pocieszyć, a także chciałam, by moje współtowarzyszki same były zadowolone, choćby z własnej urody. Kobietom pomaga to żyć”, wspomni po latach Berezowska.



Maja Berezowska, *Maki*, przed 1978



Maja Berezowska, *Scena erotyczna*, 1976

Maja Berezowska, *Przekwitłe tulipany*, przed 1978

Mimo heroicznego starania w Ravensbrück mizernieje coraz bardziej. Cierpi na tyfus i wrzody głodowe. Fizyczne skutki swojego pobytu w obozie będzie odczuwać do końca życia.

Po wojnie razem z 3 tys. uwolnionych zakładniczek udaje się na Półwysep Skandynawski pod opieką Czerwonego Krzyża. Tam odzyskuje zdrowie, ale znów, tak jak w Paryżu, tęskni za domem w Warszawie. W Szwecji uprawia kwiaty, które stają się tematem jej nowych rysunków. Maluje też portrety. Pozostaje w stałym kontakcie z ponownie publikowanymi „Szpilkami”, do których zza morza płyną jej ilustracje. Otwiera indywidualne wystawy w Sztokholmie i Kopenhadze. Jej rysunki kupują zagraniczni kolekcjonerzy. Kilka jej prac nabywa nawet król szwedzki Gustaw Adolf. Jednak sukcesy nie przysłaniają tęsknoty za Polską. Wraca do kraju w 1947 roku, razem z ukochaną Szałanką.

Z książek nici, bo jesteśmy nieprzyzwoici

Z domu na Nowym Świecie, w którym mieszkała przed wojną, została ruina. Znajduje schronienie u kuzynki na ulicy Narbutta. A po kilku miesiącach wprowadza się do własnego niewielkiego, ale bardzo nasłonecznionego mieszkania na Mokotowie, położonego tuż przy ogródkach działkowych.

Wraz z latami 50. w Polsce nastaje ostra cenzura. Berezowska nie potrafi dostosować swojej sztuki do coraz bardziej purytańskich wymogów. Zbiera złe recenzje. Bajkowa aura jej rysunków i zainteresowanie miłością stają się obiektem żartów krytyków.

Niezwykle pokrzepiający widok z okien jej małego mieszkanka, na kwiaty i drzewa, okazuje się zbawienny. Odkąd wróciła z obozu, kocha zielen, której boleśnie jej tam brakowało. Już niebawem stanie się zapaloną działkowiczką.

Berezowska nadal publikuje swoje ilustracje w „Szpilkach”. Ale wraz z latami 50. w Polsce nastaje ostra cenzura. Berezowska nie potrafi dostosować swojej sztuki do coraz bardziej purytańskich wymogów. Zbiera złe recenzje. Bajkowa aura jej rysunków i zainteresowanie miłością stają się obiektem żartów krytyków. Zainteresowanie pięknymi ciałami i subtelną erotyką od razu zostaje zaklasyfikowane jako pornografia. Maja krytyce odpowiada zazwyczaj dowcipnie. Kiedy jeden z przyjaciół pyta ją, dlaczego żadne wydawnictwo nie chce wydać książki z ich twórczością, odpowiada: „Z książek nici, bo jesteśmy nieprzyzwoici”.

Jej rysunki charakteryzują się lekką, szybką kreską, kojarzącą się z karykaturami publikowanymi w czasopiśmie. Tak jakby swobodna kreska korespondowała w jej rysunkach ze swobodą obyczajową, o której opowiadają.

Najbardziej znanej serii prac Berezowskiej można nadać tytuł tomiku fraszek Lecha Konońskiego wydanego w 1963 roku, który ilustrowały – *Amoreski*. Przedstawiają one parę kochanków (częściej kobietę i mężczyznę, ale Maja maluje również homoseksualne pary), młodych ludzi o idealnych proporcjach ciała. Klasycznie pięknych, jak gdyby wyciętych z szablonu renesansowych wizji dotyczących ludzkiego ciała. Bohaterzy jej rysunków nie zmieniają się. Zmienia się kontekst, w którym ich przedstawia, inne są też kostiumy. Maja swobodnie wędruje między epokami, umieszczając kochanków w scenerii starożytnej Grecji, innym razem w średniowieczu sztafażu, a kiedy indziej we wnętrzu mieszkania z czasów jej współczesnych. Tak jakby ponadczasowe ludzkie potrzeby – okazywanie sobie czułości i namiętność – miały niezmienny charakter.

Nigdy nie przestanie fascynować się ludzkim ciałem. Do końca pozostaje też gwiazdą dowcipu, nawet kiedy jaskra niweczy jej wzrok, tak że artystka nie odróżnia kolorów farb, a kolejna operacja ostatecznie odbiera nadzieję na odzyskanie



dużą retrospektywą artystki – czy raczej odkryciem jej na nowo? Maria Anto, a właściwie Maria Czarnecka, później Antoszkiewicz, była w latach 60. i 70. osobą dobrze znaną, odnoszącą sukcesy artystyczne, rozpoznawalną. Po kilku dekadach, jak się okazuje, jej twórczość wymaga przypomnienia.

Retrospektywa Marii Anto w Zachęcie, jak piszą w informacji o wystawie organizatorzy Michał Jachuła i Katarzyna Kołodziej, to pierwsza tak obszerna prezentacja twórczości artystki od czasu jej śmierci, czyli od 2007 roku. To także jedna z najobszerniejszych indywidualnych wystaw Anto. Zarówno pokaz, jak i towarzysząca mu publikacja charakteryzowane są przez ich twórców jako „odkrywające na nowo twórczość Marii Anto, ale również przybliżające zagadnienia związane z praktyką artystyczną kobiety-malarki, która z sukcesem

Uniwersytetu Warszawskiego; później jest wspomniana ucieczka z transportu do Auschwitz, dalej można powołać się na wspomnienia jej współczesnych: „Jej obrazy kupuje Sophia Loren. Niechętnych skręca z zazdrości, bo tak piękna dama w każdym calu, poza tym, że maluje, pisze wiersze i śmiga po Warszawie jaguarem, wychowuje jeszcze gromadkę dzieci, prowadzi wspaniały dom, podróżuje po świecie, kiedy jeszcze mało komu to się udaje”³. Anto stanowiła uosobienie kobiety sukcesu artystycznego establishmentu PRL. Jej historia, droga na szczyt, dom, rodzina, sposób życia, pewien szczególny rodzaj luksusu, bycia ponad szarą rzeczywistością gomułkowskiej, a potem gierkowskiej Polski – to wszystko było wtedy jak sen. Nastrój płócien, połączenie dobrobytu i mroku, koresponduje ze scenami z filmu *Nakarmić kruki* Carlosa

Maria Anto była w latach 60. i 70. osobą dobrze znaną, odnoszącą sukcesy artystyczne, rozpoznawalną. Po kilku dekadach, jak się okazuje, jej twórczość wymaga przypomnienia.



przez kilka dekad funkcjonowała w środowisku zdominowanym przez mężczyzn”². Chyba nie dziwi, że to właśnie ta druga część zapowiedzi zainteresowała środowiska feministyczne. Czy słusznie?

Wystawa w Zachęcie była monumentalna, składało się na nią około 60 obrazów, do tego rysunki i gabloty. Poetyckość płócien, nieco ilustracyjnych, jak podkreślali kuratorzy – sytuujących się między surrealizmem a sztuką naiwną – bez wątplenia działała. Jednak przy tak wielkiej liczbie obrazów uwagę przyciągały przede wszystkim... gabloty, w których wyeksponowano informacje biograficzne, dokumenty, katalogi, ulotki. To tam intuicyjnie szukało się odpowiedzi na pytanie o udane funkcjonowanie malarki w męskim środowisku artystycznym. Ponadto pokazane w gablotach informacje biograficzne pozwalały rozpoznawać wątki z obrazów (ucieczkę małej dziewczynki z transportu do Auschwitz, życie rodzinne, dzieci, podróże, Warszawę, sukces artystyczny i finansowy symbolizowany przez samochód marki Jaguar). Historie z surrealistycznych przechodziły w realne.

I to właśnie niezwykle barwny życiorys Marii Anto wydaje się najbardziej interesujący. Niezwykłe historie zaczynają się już od matki – jednej z pierwszych studentek Wydziału Filozofii

Saury, w którym pięknie i nieco złowrogie wnętrza obserwujemy oczami przedwcześnie dojrzałej dziewczynki; w którym muzyka i sceny domowej sielanki – zabawy trojga rodzeństwa – przeplatają się z widmem śmierci, a to wszystko w dziwnie luksusowym *entourage'u*.

Jednakże w przestrzeni wystawy jedyny dostęp do tak interesująco zapowiedzianego kontekstu daje tych kilka gablot. Zarysowana w nich historia życia Marii Anto rozbudza ciekawość, ale prezentowane dokumenty nie przynoszą odpowiedzi ani interpretacyjnych tropów. Nie dziwi to o tyle, o ile uświadomimy sobie, że wystawy retrospektywne ciągle rządzą się przewidywalnymi, merytokratycznymi prawami. I tak Maria Anto przedstawiona została jako „genialna” i „wyjątkowa” artystka. Oglądamy kolejne płótna, które mają „mówić za siebie”. Zastanawiamy się nad stylem obrazów (surrealistyczny czy naiwny?), a nie nad tym, jak Anto funkcjonowała w polu sztuki, najpierw jako część establishmentu, później jako twórczyni coraz rzadziej zapraszana i coraz mniej doceniana. Odpowiedzi na te pytania nie da się znaleźć w dwóch gablotach z pamiątkami.

Zgoła odwrotnie pomyślana została niewielka wystawa Anto w Fundacji Arton. Organizatorki

² *Maria Anto*, widok wystawy, fot. Marek Krzyżanek dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

² *Maria Anto*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/maria-anto> [dostęp: 26.03.2018].

³ Joanna Mansfeld, *Za rzekę, most i niebo...*, [w:] *Maria Anto*, katalog wystawy, Galeria DAP, Warszawa 1998, s. 8.



Warsztaty tworzące wystawę Marii Anto *Ja ulatuję, jak leżę*
fot. Aleksander Kot-Zalsau, dzięki uprzejmości Fundacji Arton w Warszawie

Historia życia Marii Anto rozbudza ciekawość, ale prezentowane na wystawie w Zachęcie dokumenty nie przynoszą żadnych interpretacyjnych tropów.

wystawy postanowiły określać tę prezentację apendyksem do monumentalnej retrospektywy w Zachęcie. Proponuję jednak postrzegać ją nie jako uzupełnienie, ale jako kontrę, głos w dyskusji o „odkrywaniu” i „przywracaniu” zapomnianych artystek.

A zatem – retrospektywa kontra archiwum.

Wystawa *Ja ulatuję, jak leżę* powstała w wyniku warsztatów. Można powiedzieć – warsztatów kuratorsko-archiwistycznych. Marika Kuźmicz wraz z Ewą Kociszewską i Pawłem Lisieckim zorganizowali cykl zajęć obejmujących między innymi wizyty w pracowniach i archiwach artystek, wykłady z feministycznej historii sztuki oraz praktyki poświęcone zajmowaniu się archiwum i organizacji wystaw. Z „ciężarem kartonowego pudła”, czyli archiwaliami Marii Anto, zmierzyły się: Adelina Cimochowicz, Natalia Dorocka, Agata Grabowska, Katarzyna Kalinowska, Anna Palusińska, Marta Pogorzelec, Anastasia Roshkian, Vera Zalutskaya i Monika Żurańska. Co z tego wynikło?

Wchodząc do Fundacji Arton, można było od razu zanurzyć się w przestrzeni pełnej splecionych obrazów i dźwięków. Oniryczny klimat

budowały nakładające się na siebie opowieści i muzyka, płynące z kilku źródeł obrazy-projekcje przemieszane z obrazami-dokumentami.

Kuratorzki-archiwistki zdecydowały, że to nie merytokratyczne określanie stylu będzie przedmiotem ich zainteresowań, ale metoda pracy artystki. Przeglądając notatki i pamiętki, skrawki inspirujących obrazków i tekstów, poszukiwały tego, co dla pracy Anto codzienne – tego, co artystka robiła, przystępując do malowania swoich obrazów. Autorki wystawy stwierdziły, że naczelną zasadą twórczości tej niezwykle płodnej malarki było po prostu zapisywanie i malowanie snów. Zgłębiając tę metodę, wytropiły motyw jednorożca i uczyniły go jednym z głównych przykładów praktyki artystki. W gablotach nie ma już linearnej narracji biograficznej, nie ma zdjęć Anto – są za to jej inspiracje. W Artonie dostajemy klucz do prywatnego warsztatu malarki; tu nie ma już mowy o oficjalnych kontekstach, jest tylko to, co ważne dla młodych archiwistek. I coś, co pewnie przypomina ich własne zestawy inspiracji, *moodboardy*, notatniki, zbiory intrygujących wizerunków. Właśnie tak opisana jest

też Anto na *Ja ulatuję, jak leżę* – polifonicznie, różnymi technikami, bez wyraźnej dominanty. Każda z autorek ekspozycji podaje własny trop: przez opisy biograficzne, nawiązania do snów, własne artystyczne odniesienia czy skojarzenia muzyczne. Takie ujęcie archiwum Anto, przefiltrowane przez perspektywę młodych kobiet, przynosi zupełnie inną wystawę niż ta w Zachęcie – już nie monumentalną, ale osobistą.

Kuratorzki wystawy w Artonie wypróbowały metody Anto na sobie i zachęcały do poddania się sennym inspiracjom. Kto nigdy nie był zafascynowany własnym snem? Ile wielkich projektów rozpoczyna się od konstatacji „miałem/miałam sen”?

Doświadczenie feministycznych archiwistek, badających czasy, w których same nie żyły, opisuje Kate Eichhorn w książce *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*⁴. Opisywana tu historyczna twórczość artystek, aby nie tracić impetu i sprawczej mocy, musi być związana ze współczesną praktyką archiwistek. Jednak u Eichhorn archiwistki to aktywistki. Ścieżka obrona przez badaczki

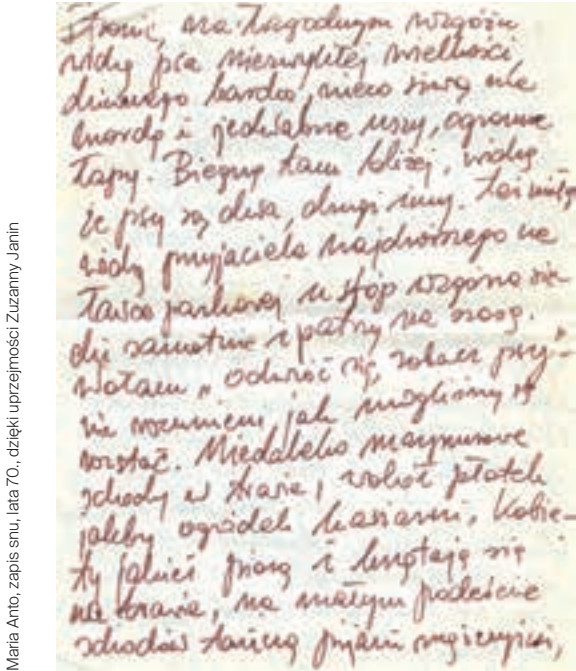
W Artonie dostajemy klucz do prywatnego warsztatu malarki; tu nie ma już mowy o oficjalnych kontekstach, jest tylko to, co ważne dla młodych archiwistek. I coś, co pewnie przypomina ich własne zestawy inspiracji, *moodboardy*, notatniki, zbiory intrygujących wizerunków.

twórczości Anto, choć nawiązująca do praktyk i zainteresowań młodych kobiet, okazała się bliższa poetyckiemu feminizmowi Héléne Cixous. Sny to ścieżka interpretacyjna podpowiadana przez samą artystkę, teraz także przez jej córkę – Zuzannę Janin.

Anto, choć w odmiennej formie w Zachęcie i innej w Artonie, nadal zdaje się mówić: „Witajcie w moich snach”. Jest projektantką i władczynią tego onirycznego świata.

A zatem – retrospektywa czy archiwum? Jeśli przywracać pamięć o artystkach, to tylko rewidując formaty wystawiennicze, którymi się posługujemy, według których funkcjonujemy i które zapewne doprowadziły do wspomnianej nieobecności artystek w historii sztuki. Wystawy retrospektywne już od lat są dyskredytowane przez kobiety jako narzędzie patriarchalnej narracji. Ewa Zarzycka żartowała z „lat świetności”, a Ewa Partum „retrospektywą” nazwała swój performans

4 Kate Eichhorn, *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*, Temple University Press, Philadelphia 2013.



Maria Anto, zapis snu, lata 70., dzięki uprzejmości Zuzanny Janin

Change, który odbył się w 1974 roku, kiedy artystka, mając zaledwie 29 lat, wskazywała na konieczność zesterzenia się albo śmierci kobiety artystki, aby ta mogła trafić do muzeum. Twórczość Marii Anto prezentowana jest ponownie właśnie po jej śmierci... Na szczęście równocześnie jej archiwum trafiło w ręce młodych kobiet, które chcą analizować je w odniesieniu do ich własnych przeżyć. Wracając więc do pytania *Why Is Feminism Suddenly So „Sexy”?*, można odpowiedzieć, że najbardziej interesująco i *sexy* jest wtedy, kiedy przywracaniu sztuki kobiet z przeszłości towarzyszy refleksja na temat tego, w jaki sposób ich sztuka może podważyć kategorie, którymi posługujemy się dzisiaj. W Fundacji Arton taką kategorią jest archiwum – zbudowane z bieżących zainteresowań archiwistek, abstrakcyjne, niepełne – takie, w którym można się rozplątać.

—

Tekst: Ewa Toniak

Zaczarowana historia albo o antytezowaniu abstrakcji

Maria Anto
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
7 listopada 2017 – 4 lutego 2018
kurator: Michał Jachuła
współpraca: Katarzyna Kołodziej

Gdybyśmy chcieli napisać alternatywną historię polskiej sztuki po 1945 roku, byłby to obraz beztroski. Uwolnione z pęt patriarchatu artystki, które tylko moje zawistne oko łączy we wspólnotę futra, ustawiając w jednym szeregu dwie Aliny, Ślesińską i Szapocznikow, Natalię LL, bezceremonialnie tulącą się do oskórowanych jenotów na własnej kanapie w M-3, czy wreszcie Marię Anto, pomykającą ulicami Warszawy w lekkiej futrzanej narzutce, nienormatywnym jak na czasy PRL środkiem lokomocji – w jaguarze w kolorze écru¹, mogłyby wreszcie wkroczyć na pole sztuki. Stawiam akcent na słowo „pole”, synonim rozległej przestrzeni, ale też gumiaków i orki.

Krytyka feministyczna, obudzona po długim letargu i poruszona w okresie transformacji wycieczką badawczą na Zachód, w strategii kobiecej maskarady dostrzegłaby „politycznie zdeterminowany protest bądź ratunek dla zdegradowanego poczucia męskości polskich mężczyzn”². Wykastrowani w czasach stalinowskich, niczym przemielone w futra zwierzęta, polscy artyści mogliby wreszcie ulec magicznej władzy kobiet i w nagłym pobudzeniu-przebudzeniu, ponownie zespolic się z Wielkim Innym, Centrum, czyli Zachodem.

Strumień poodwilżowego pobudzenia rozlałby się dalej, ogarniając kojącym zakolem amnezji, jak zauważa Michał Jachuła – pionier historii alternatywnej,

1 Określenie to zawdzięcza Agnieszce Wasieczko.
2 Por. Katarzyna Murawska-Muthesius, „Here is a feminine talent”. O recepcji wystawy Aliny Ślesińskiej w Londynie w 1959 roku, [w:] Jestem artystką

we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960, red. Ewa Toniak, Neriton, Warszawa 2010, s. 33.



Maria Anto, *Dobry, cichy wieczór*, olej, płótno, 120 × 105 cm, 1965, własność prywatna dzięki uprzejmości rodziny artystki i galerii lokal30



Na parnas polskiej sztuki dojeżdża z piskiem opon Maria Anto. Nie zgadzam się z Jachulą, oklejającym malarzkę taśmą „anomalii”, czyli odchylenia od normy.

młody historyk sztuki – nawet „Grupę Malarzy Realistów, skupiającą artystów programowo uprawiających «antytezę sztuki abstrakcyjnej»”³. To w ich orbicie antytezowała abstrakcję Maria Anto. Helena i Juliusz Krajewscy – idę dalej tropem Jachuły – wyzwoleni z reżimu stalinowskiej abstrakcji, mogliby wreszcie otwarcie głosić pogląd, że „sztuki nie można tworzyć w oderwaniu od rzeczywistości i życia”⁴. Socrealistyczni doktrynerzy, w arkadyjskiej narracji krytyka, jako niewinni czarodzieje sztuki, „organizowali ogólnopolskie wystawy malarstwa określanego mianem realizmu”⁵, niesłusznie dziś wtłaczane studentom do głów jako Ogólnopolskie Wystawy Plastyki.

Na parnas polskiej sztuki dojeżdża z piskiem opon Maria Anto. I nie zgadzam się z Jachulą, oklejającym malarzkę taśmą „anomalii”, czyli odchylenia od normy⁶. W forsowanej przez niego nowej historii sztuki polskiej, w skrócie NHSP (nie mylić z importowaną po 1989 roku *New Art History*), artystka „w dodatku uprawiająca «realizm»” skazana była na sukces, czego miarą jest ostatnia wystawa Anto w stołecznej Zachęcie. Stempel wielkości. *Post mortem*.

Tę wystawę nazwałabym właśnie „anomalią”. Skuteczny i zaskakujący powrót PRL-owskiego zombi, nie jedyne zresztą, nawiedzającego po roku 1989 polską sztukę. Powrót na tyle dziwny, że sygnuje go nawet niedostatek sprawności

3 Michał Jachula, *Maria Anto. Malarka*, [w:] *Maria Anto. Malarka*, red. Michał Jachula, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2017, s. 10.
4 Tamże.

5 Tamże.
6 Gr. *anomalii* – nierówność; odchylenie od normy, od reguły; nieprawidłowość. Por. *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1993, s. 56.

malarskiej. Dla własnych potrzeb przyjmuję definicję „anomalii” w kategoriach fizyki jako „odchylenia od ustalonych praw optycznych”⁷, praw mojego oka. Powrót sankcjonowany miejscem i publikacją, bezceremonialnie przepisującą historię polskiej sztuki po 1945 roku. Produkującej jej zmitologizowaną historię alternatywną.

Wystawa w intencji kuratora-skryby ma cel pedagogiczny. Daje szansę „odkrycia tej oryginalnej postawy twórczej dla młodszych pokoleń odbiorców sztuki, którzy nie mieli okazji się z nią zetknąć”⁸.

Nie mieli. Ale zetknęli się. Co z pędzącej ku wolności artystki, jak czytam w katalogu, owiniętej tytułem autonomii, w nas zostanie? Jak skleimy tekst redagowanego przez kuratora readera z tym, co wisi w Zachęcie? Tekst kuratorski i obrazy malarki pełne „niesamowitości, bajkowego nastroju, tajemnicy”⁹ Obrazy, na których nawet „postaci w ujęciu portretowym mają swoją psychologiczną głębię i indywidualność. Zazwyczaj są smutne i zamyślane lub czymś zatroskane”¹⁰. Łza mi się ciśnie do oka, a oko trochę się rozmarza. Czyż nie tego właśnie oczekiwano od malarzy realistów-socrealistów w 1951 roku? Czyż nie tymi słowy – tu świadomie dodaję zwrot w nieco zwietrzałej dykcji – chwalono Juliusza Krajewskiego i Aleksandra Kobzdeja za

życia odrzuconej przez główny nurt powojennej sztuki. Owszem, czytamy, Ryszard Stanisławski zaprasza młodą Anto na Biennale w São Paulo, w 1963 roku, razem z Eugeniuszem Markowskim i Rajmundem Pietkiewiczem – to kolejni wielcy zapomniani, czekający na odkrycie – ale mimo skłonu w początkach lat 60. – jak pisze Jachuła – „ku sztuce figuratywnej, «rozdarłej między refleksją i emocją»”¹². I jak komentuje decyzję dyrektora Stanisławskiego: mimo że „był otwarty na różne eksperymenty i sprzyjał karierom wielu młodych artystów, jednak jako dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi w latach 1966–1990 nie włączył obrazów do łódzkiej kolekcji”¹³. Pominięcie malarki może wyglądać jak decyzja męskiego szowinisty, bo przecież w tym czasie pakuje do magazynu MSE płótna lirycznego przecież, i bajkowego, Mikulskiego.

W książce o Anto najbardziej dostaje się współczesnym badaczkom nurtu feministycznego, i jako przywołana z nazwiska będę się rękami i nogami bronić przed tym zawłaszczającym nieporozumieniem. Jachuła pisze: „Chociaż w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce pojęcie feminizmu było obecne raczej marginalnie, swoją postawą artystka realizowała wiele

Odwracając chwyt retoryczny kuratora, powiem, że bywają artystki, których historia nie wymiecie. Jak powracająca w nimbie wielkiej wykluczonej bajkowo-tajemnicza Maria Anto. W latach 70. skutecznie opierająca się kolonizującym praktykom zachodnich roznegliżowanych feministek.

konterfekty na wystawie plastyków Okręgu Warszawskiego, *nomen omen*, w stołecznej Zachęcie? Głaskano obiecującym komplementem, za „prawdziwy wizerunek człowieka, uzewnętrzniający jego troski i radości, ukazujący jego oblicze psychiczne, nie tylko cechy zewnętrzne”¹¹ Artystka wybrana przez Jachułę dorzuciła do tego zestawu trochę Leonory Carrington, trochę Józefa Wilkonia.

Gdy otworzymy reader, coś nam jednak zgrzyta. Kurator proponuje wersję biografii artystycznej malarki jako wielkiej zapoznanej i już za

postulatów tego nurtu”¹⁴. Realizowała potajemnie. I dalej: „Była świadoma kwestii płci kulturowej i związanych z nią konsekwencji”¹⁵. O jakie konsekwencje chodzi, kurator nie wspomina. W żarliwości swojej repliki powiem, że chyba chodzi o wątek futrzarski.

Kiedyś napisałam o polskich powojennych artystkach¹⁶, że wspólną cechą tego pokolenia jest nieobecność wielu z jego reprezentantek w głównym nurcie sztuki, rozpuszczenie dorobku i biografii w męskocentrycznej narracji sztuki PRL.

7 Por. *Słownik wyrazów obcych*, dz. cyt., s. 56.

8 Michał Jachula, dz. cyt., s. 9.

9 Tamże, s. 13–14.

10 Tamże, s. 14.

11 *Wystawa plastyków warszawskich*, „Stolica” 1951, nr 10, s. 9. Cyt. za: *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, oprac. Katarzyna Anna Kesling, Joanna Stacewicz-Podlipka, t. 5: *Rok 1951*, PWN, Warszawa 2014, s. 98.

12 Por. *Metafory: malarstwo, rzeźba, grafika*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – Zachęta, Warszawa 1962. Cyt. za: Michał Jachula, dz. cyt., s. 15.

13 Michał Jachula, dz. cyt., s. 15.

14 Tamże, s. 19.

15 Tamże.

16 Por. Ewa Toniak, *Artystki w PRL-u*, [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, PWN, Bielsko-Biała 2011, s. 93–111.

Piotr Piotrowski powiedział kiedyś, że za 20 lat nikt już nie będzie pamiętał PRL. Wydaje mi się, że już nikt nie pamięta – dzięki sprawnemu zarządzaniu pamięcią pokoleń formatujących życie artystyczne doby komunizmu. I wiernych stabilizatorów tejże amnezycznej pamięci. Poczesne miejsce w tym gronie zajmuje Michał Jachula.

W okresie stanu wojennego samoanihilatorem był bojkot oficjalnego obiegu. Wzmocniony następnie przez transformację¹⁷.

Odwracając chwyt retoryczny Jachuły, powiem, że bywają artystki, których historia nie wymiecie. Jak powracająca w nimbie wielkiej wykluczonej bajkowo-tajemnicza Maria Anto. W latach 70. skutecznie opierająca się kolonizującym praktykom zachodnich roznegliżowanych feministek, nieczułych na postaci „smutne i zamyślane lub czymś zatroskane”. Pielęgnująca naddatek realizmu, do którego przepustką stała się „naiwność”¹⁸. Parafrazując tytuł akcji Ewy Partum z 1963 roku¹⁹, można dodać, że Anto była jedną z niewielu PRL-owskich artystek skutecznie nadobecných. Każda galeria, jak chociażby Zachęta w 1966 roku, była dla niej otwarta. Jak przynajmniej sam kurator: „Miała około 70 wystaw solowych i uczestniczyła w licznych wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, a liczba namalowanych przez nią obrazów pozwoliłaby na zorganizowanie kilku obszernych wystaw w tym samym czasie”²⁰.

Tym, co łączy i zarazem rozdziela osobę mentora polskiej powojennej sztuki, Ryszarda Stanisławskiego, i Marię Anto, jest awangarda przefiltrowana przez nieosiągalne dla malarki Muzeum Sztuki w Łodzi. A gdyby tak Anto, z jej szczerą surrealizującą naiwnością, do MSŁ wpuścić? A skazać na zapomnienie wczepioną w posadzki i ściany polską powojenną awangardę? Jako bonus dodać ukochany przez władzę w latach 50. formalizm Krajewskich? Dowiesić Dzierżyńskiego pielgrzymującego na Syberię?²¹

Nieżyjący Piotr Piotrowski powiedział kiedyś, że za 20 lat nikt już nie będzie pamiętał PRL. Wydaje mi się, że już nikt nie pamięta – dzięki

sprawnemu zarządzaniu pamięcią pokoleń formatujących życie artystyczne PRL, jak chociażby zafiksowana na artystycznej autonomii Galeria Foksal. I wiernych stabilizatorów tejże amnezycznej pamięci, galerii, fundacji czy ich aktywnych „wspieraczy”, najmłodszych producentów wiedzy-władzy, reprezentantów alternatywnej (nowej) historii sztuki polskiej, w skrócie NHSP. Poczesne miejsce w tym gronie zajmuje Michał Jachula.

W 1968 roku, „w okresie nasilonych represji, uwieńczeń, inwigilacji oraz zakazu zebrania powyżej trzech osób”²² awangarda w rytmie swingu na zaaranżowanej *ad hoc* artystycznej, apolitycznej i politycznej jednocześnie manifestacji, nazwanej Balem w Zalesiu, na której zjawiono się 80 „odważnych, przybyłych z całej Polski osób”²³, opozycyjnie doczekawszy lata, w czasie ogródkowej imprezy zuchwale zamachnęła się na komunistyczną władzę. Maria Anto, protestując przeciwko wszechobecnej abstrakcji, „malowała instynktem”²⁴, jak chociażby obrazy w 1966 roku, kolejny *Dobry, cichy wieczór*, *Portret z kwiatkiem – Krystyna* czy *Portret z biedronką*. Nie wytykam artystce braku spontanicznej werwy i wykluczenia z grona 80 apolitycznie zaangażowanych bohaterów Balu w Zalesiu, płasających w rytm zakazanej muzyki. Jachula rozwiązał moje wątpliwości, pisząc, że „jako kobieta malarka (Anto) funkcjonowała w centrum życia artystycznego PRL i zarazem na jego marginesach”²⁵. Odgaduję w tym tylko z pozoru sprzecznym zestawieniu charakterystyczny dla polskich artystów *compadres* niemal wallenrodowski dylemat. Kulturowanie „gestów politycznych, choć właściwie prywatnych”²⁶, bycie w mainstreamie i jednocześnie poza nim.

To, co łączy awangardę i Anto, to pojęcie wolności. Jak zauważył przywoływany w tym kontekście

17 Ewa Toniak, *Artystki lat 80. Sztuka znikania*, „Biuro” 2012, nr 4, s. 16–20. Por. też: Magdalena Ujma, *Transformacja. Kobiety tworzące w postkomunistycznej Polsce w latach 1989–2000*, [w:] *Artystki polskie*, dz. cyt., s. 123–133.
18 Tamże.
19 Chodzi o akcję *Obecność/Nieobecność* z 1963 roku w Sopocie. Por. Ewa Tatar, *Sztuka w sferze publicznej, sfera publiczna w sztuce*, [w:] *Trzy kobiety: Maria Pinińska-Bereś, Natalia Lach-Lachowicz, Ewa Partum*, katalog wystawy, red. Ewa Toniak, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2011.
20 Michał Jachula, dz. cyt., s. 9.

21 Chodzi o obraz *Dzierżyński w drodze na zesłanie* z 1951 roku, za który w tym samym roku Kobzdej otrzymał Państwową Nagrodę Artystyczną II stopnia w dziedzinie plastyki. Por. *Polskie życie artystyczne...*, dz. cyt., s. 174.
22 Anka Ptaszkowska, *Bal w Zalesiu. Pożegnanie wiosny 1968, 2006*, [w:] *też, Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 132.
23 Tamże.
24 *Z Marią Anto rozmawia Małgorzata Bocheńska*, [w:] *Maria Anto*, Muza, Warszawa 2004, s. 83. Cyt. za: Michał Jachula, dz. cyt., s. 15–16.
25 Michał Jachula, dz. cyt., s. 18.
26 Tamże.



Maria Anto, *Jesień*, olej, płótno, 110 × 120 cm, 1971, fot. Paweł Suchanek dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Kielcach



Maria Anto, widok wystawy, fot. Marek Krzyżanek
dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Piotr Piotrowski: „Wolność w sztuce kojarzono [...] z prawem do niezaangażowania. Swobodę wyboru środków wyrazu, co w tamtym czasie oznaczało odwołanie się do rozmaitych formuł abstrakcji, a przynajmniej poetyk nie-realistycznych w opozycji do oficjalnego realizmu, wiązano z prawem do powołania dzieła autonomicznego. W autonomii [...] widziano sens kultury europejskiej, w przeciwieństwie do kultury sowieckiej, którą kojarzono ze

„sprofilowana wykładnia rzeczywistości” zostaje włączona „w obszar dyskursu publicznego, czyniąc z niej komponent [...] kultury na danym etapie jej istnienia”³⁴.

„Sprofilowaną wykładnią przeszłości” jest przywoływany już wielokrotnie tekst kuratora wystawy Marii Anto, Michała Jachuły i sama wystawa. Sprofilowaną na użytek nowej publiczności. Podobnie jak rytualne powtórzenie Balu

To, co łączy awangardę i Anto, to pojęcie wolności. Jak zauważył przywoływany w tym kontekście Piotrowski: „Wolność w sztuce kojarzono [...] z prawem do niezaangażowania”.

sztuką polityczną – propagandową”²⁷. Jak zrekapitułował przy innej okazji ten nieco długi wywód Adam Mazur, „w tym kontekście działania «awangardy» polegały na obronie i podkreślaniu wywalzonego w ramach małej stabilizacji Wiesława Gomułki wielkiego marginesu autonomii dla celebrowanej w tym elitarnym środowisku sztuki”²⁸.

Maria Anto celebrowała zachłannie, ale inaczej, splótszy bezgraniczną wolność z bajkową tajemniczością, antytezując sztukę abstrakcyjną głębią tajemnicy.

Jak zauważa Dariusz Skórczewski, nadrzędnym dążeniem podporządkowanych, a tak należałoby określić artystów w okresie PRL, jest „uporanie się z sytuacją kolonialną”²⁹. Jedną z postaw możliwych do przyjęcia jest na przykład akomodacja³⁰ czy – jak to określił jeszcze w okresie PRL polski socjolog Andrzej Rychard – „przystosowanie aktywne”³¹. „Każda z tych postaw” – podążam za Dariuszem Skórczewskim – „w charakterystyczny, sobie właściwy sposób organizuje materię tego, co określa jako «rzeczywistość»”³². Organizować można, na przykład „eliminując z dyskursu to, co się w tym polu nie mieści – za pomocą odpowiedniego etykietowania, pominąć, przemilczeć”³³; wyznaczać „ramy interpretacyjne dla tego, co przyjmuje za rzeczywiste”, i wreszcie tak

w Zalesiu z 1968 roku, 10 lat temu, przez artystów związanych z Fundacją Galerii Foksal w CSW Zamek Ujazdowski. Jak zauważył wówczas Adam Mazur: „Powtórzeniu towarzyszy przesunięcie znaczeń, nałożenie nowych ram imprezie sprzed lat. Na przesuwających się przed naszymi oczami obrazach zwizualizowany został proces reprodukcji establiszmentu kulturowego, który zamarł w paroksyzmie – zabawy”³⁵.

Przesuwanie znaczeń jak gdyby nigdy nic przesuwają się ku określonej rzeczywistości. Piotra Piotrowskiego nikt już nie czyta. Mitologizacja i prasowanie powojennej historii sztuki polskiej trwa w najlepsze, rozdarte między refleksją i emocją. Nadgarstki skrybów NHSP puchną od nadmiaru pracy.

27 Piotr Piotrowski, *W stronę nowej geografii artystycznej*, „Magazyn Sztuki”, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_19/archiwum_nr19_tekst_4.htm [dostęp: 12.03.2018].
28 Adam Mazur, *Niech żyje bal, czyli o tym jak być zaangażowanym, będąc niezaangażowanym. Notatki na marginesie dyskusji o „Balu w Zalesiu”, „Obieg”*, www.archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5853 [dostęp: 12.03.2018].
29 Dariusz Skórczewski, *Literatura jako kompensacja. Inteligencja „comprador” wobec dyskursu hegemonicznego (wstęp do teorii zjawiska)*, [w:] *(P) o zaborach, (P) o wojnie, (P) o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. Ewa Kraskowska, Universitas, Kraków 2013, s. 395.

30 Tamże.
31 Por. Andrzej Rychard, *Konflikt i przystosowanie: dwie koncepcje ładu społecznego w Polsce*, [w:] *Rzeczywistość polska i sposoby radzenia sobie z nią*, red. Mirosława Marody, Antoni Sulek, Uniwersytet Warszawski – Instytut Socjologii, Warszawa 1987.
32 Dariusz Skórczewski, dz. cyt., s. 395.
33 Tamże.
34 Tamże.
35 Adam Mazur, dz. cyt.

Z Adamem Szymczykiem rozmawia Adam Mazur

Strzeżcie się Danaów

Co dla ciebie oznacza zawód kuratora?

Samo słowo „kurator” pochodzi od łacińskiego *curare* – leczyć – co wydaje się przeciwieństwem południowoamerykańskiej kurary, roślinnej konkocji do zatruwania strzał. Jednakże prawie każdej trucizny w odpowiedniej dawce można użyć jako lekarstwa, więc powinowactwo pomiędzy nazwą południowoamerykańską i łacińską istnieje poza etymologiczną obcością tych słów. W etymologii łacińskiej (i w prawie rzymskim) kurator to ktoś, kto z urzędu troszczy się o coś lub o kogoś, jednocześnie na przykład kurator osoby nieletniej nie tylko ją reprezentuje, lecz i neutralizuje jej kryminalny potencjał, pilnuje jej i naprowadza ją na „właściwą drogę”. Genealogia pojęcia „kurator” jest więc dość powikłana, otwiera się na interpretacje.

Istnieją różne tradycje nazywania profesji kuratora w różnych kręgach językowych. We Francji mówimy o *commissaire d'exposition*, czyli o kimś, kto zamawia czy też organizuje wystawy. W języku niemieckim co najmniej do późnych lat 60. funkcjonowało dość dobrze określenie *Konservator*. Konserwator to ktoś, kto zajmuje się przechowywaniem, naprawianiem, dbaniem o już istniejące dzieła sztuki, mamy tu zatem do czynienia z funkcją związaną z przeszłością. Tymczasem, według mnie, kurator dzisiaj to osoba wychylona w przyszłość możliwych relacji społecznych.

Nie jestem zwolennikiem neologizmu „kuratorować”, który się ostatnio pojawił w języku polskim – używa się też przedziwnego rzeczownika „kuratorowanie” – może po to, żeby uniknąć mówienia o „kurowaniu”, które kojarzy się z procedurą medyczną i rekonwalescencją. Wydaje mi się jednak, że „kurowanie” byłoby lepsze niż „kuratorowanie”, zwłaszcza do opisu sytuacji, jaką wytworzyliśmy z całą drużyną documenta. „Kurowaniu” bliżej do prowokowania, modyfikowania i działania na relacjach między ludźmi, między różnymi społecznościami, które ci ludzie budują. Moim zdaniem na tym właśnie polega zadanie zarówno kuratora, jak i artysty. Artysta interweniuje, można powiedzieć za Walterem Benjaminem, przerywa historię, a kurator usiłuje tę historię przedstawiać i sklejać. Sklejać w sposób, który nie tworzy – miejmy nadzieję – narracji o charakterze linearnym, historycznie poprawnej. Takie narracje tworzą raczej muzealni kustosze. Nam, kuratorom, zarzuca się, że piszemy historie w barach... Że mijamy się z prawdą...

Adam Szymczyk, 2015, © Gina Folly





Pavel Bräila, *The Ship*, autobus z oknami wypełnionymi wodą
różne lokalizacje w obrębie Kassel,
documenta 14, czerwiec 2017, © Melanie Hofmann

Niektórzy krytycy mają za złe kuratorom to, że wchodzą w rolę artysty. Czym różniłby się, twoim zdaniem, kurator od artysty?

Myszę, że pola aktywności kuratora i artysty nie są całkowicie rozłączne, zwłaszcza w świetle wielu współczesnych praktyk artystycznych, w których mamy do czynienia raczej z aranżowaniem czy przedstawianiem, tworzeniem znaczących całości – czasami enigmatycznych, a czasami dydaktycznych – z obiektów, słów, fraz, elementów już istniejących. I nie mówię tutaj tylko o takim nieostrym medium, jakim jest na przykład instalacja, w odróżnieniu od klasycznej rzeźby zorientowanej na przedmiot. Chodzi mi o to, że kuratorzy, podobnie jak artyści, pracują czasami z „wiązkami znaczeń” często już istniejących, które wydobywają z miejsc tradycyjnie przynależnych tym znaczeniom, i przedstawiają je w taki sposób, aby stworzyć nowe konfiguracje.

Artystyczność zawodu kuratora nigdy nie była dla mnie najważniejszą kwestią. Ta kwestia pojawiała się zwłaszcza w dyskusjach dotyczących sposobu pracy „protokuratora” Haralda Szeemanna, który stworzył skrajnie autorski model robienia wystaw. Był on najpierw konserwatorem w Kunsthalle Bern. Około roku 1970, krótko po tym, jak zrobił w Bernie dziś kanoniczną, a wówczas przełomową wystawę

When Attitudes Become Form, czyli *Kiedy postawy stają się formą*, Szeemann wyszedł z instytucji artystycznej i założył instytucję własną, którą nazwał Agentur für geistige Gastarbeit, co należałoby chyba przetłumaczyć jako Agencję Duchowej Pracy Najemnej. Duchowej to znaczy umysłowej, obejmującej dawne *Geistwissenschaften*, całą humanistykę, nie tylko historię sztuki. I tak po raz pierwszy kurator określił się jako wolny strzelec – profesjonalny amator do wynajęcia. Ten problem: „kurator w opozycji do instytucji” czy pracujący na swoich zasadach, zdefiniował właśnie Szeemann, zakładając Agencję Duchowej Pracy Najemnej. Była ona w pewnym sensie projektem artystycznym, celebrowała „twórczą indywidualność” swojego założyciela i jedyne go pracownika, któremu w sposób całkiem konkretny przyniosła, w połączeniu z renomą Kunsthalle Bern, zaproszenie do kurowania documenta 5 w 1972 roku. Ta edycja przełamała tradycję dotychczasowych wystaw (od documenta w 1955 roku do documenta 4 w 1968), które pokazywały linearną historię sztuki nowoczesnej i współczesnej, zgodną z narracją Wernera Haftmanna i innych powojennych historyków sztuki nowoczesnej, którzy pisali jej kanon. W documenta 4 ta wersja pisania historii, w dużej mierze oderwana od rozwoju wydarzeń społecznych i politycznych tamtego czasu i od rewolucji życia codziennego, która kulminowała właśnie

w roku 1968, znalazła się w kryzysie sensu. Documenta 5 było próbą odejścia w metafizykę, subiektywność doświadczenia estetycznego i motywacji tworzenia. Szeemann użył pojęcia „prywatnej mitologii” – wcześniej pojawiło się ono w jego opisie *œuvre* Étienne’a Martina, artysty, z którym pracował już w roku 1963 w Bernie. Chodziło o kosmogonię czy mitopeję tworzoną przez artystę, a nie zakorzenioną w jednej określonej tradycji. Szeemanna interesowało zestawienie rozmaitych stylistycznie i gatunkowo prac w rozmaitych częściach wystawy, łączenie dzieł „profesjonalnych” artystów i sztuki „naiwnej”. Kryterium była intensywność i autentyczność procesu twórczego i przeżycia odbioru pracy – ocena należała do kuratora. Materializowała się idea ekspozycji jako eseju, tkaniny, misternie pisanej w obrazach, tekstach poetyckich, zmitologizowanych fragmentach biograficznych i dokumentach. Koncepcja wystawy eseju była potem rozwijana w rozmaitych kierunkach. Jedną z niedawnych jej manifestacji to wystawa *Formy biograficzne* w Muzeum Narodowym Centrum Sztuki Królowej Zofii w Madrycie, dla której punktem wyjścia stał się wiersz *El Desdichado* Gérarda de Nerval. Kuratorem wystawy był Jean-François Chevrier, którego praca kuratorska ma raczej charakter krytycznej rewizji danych prawd historii sztuki, a nie duchowej, subiektywnej podróży, jak to było u Szeemanna.

Czym dla ciebie jest wystawa?

Rozwagałbym to najpierw etymologicznie, jak wtedy gdy chodziło o „kuratora”. Stosunkowo proste obserwacje etymologii dostarczają ciekawych punktów odniesienia dla definiowania własnej praktyki. Wystawa, *exhibition* czy *exposition*, wiązałyby się ze słowem *exhibere*, co oznaczałoby mniej więcej wydobywanie z mroku, z ciemności tego, co było ukryte, i pokazywanie tego w świetle. Nie bez znaczenia jest ilość światła, którą się rzuca, z kwestii etymologicznej wchodzimy w kwestie techniczne, fundamentalne dla każdej wystawy. Istnieją specjalistyczne firmy zajmujące się montażem oświetlenia wystaw. Bez światła wystawa się nie obejdzie. Dlatego ironista Duchamp był kuratorem ekspozycji surrealistów, po której widowie chodzili w ciemności, z latarkami kieszonkowymi. Takie *Tajemnice Paryża*...

Wyobraźmy sobie pierwotny gest wyjęcia przedmiotu z pudełka, w którym ten przedmiot był ukryty przed wzrokiem widza, i następnie pokazania go publiczności. Taka byłaby mniej więcej funkcja wystawy – od pojedynczego obiektu do całych, czasami nużących, zestawów i wyliczeń, zdań, fotografii i innych przedmiotów, które widać. Oczywiście, jest też ruch w stronę przeciwną. W manifestacjach sztuki konceptualnej przełomu lat 60. i 70., ale też i wcześniej, poczynając od gestów dadaistycznych czy od Duchampa, ten ruch pokazywania czegoś znajduje swoją kontrę w postaci wycofania znaczenia, ukrycia znaczenia i tak dalej. W fundamentalnym i chyba wciąż jeszcze niewystarczająco odczytanym tekście Katarzyny Kobro o rzeźbie jako kompozycji przestrzeni podjęta jest krytyka pojęcia rzeźby jako zamkniętej swojej powierzchnią bryły o charakterze centryfugalnym, w której od jakiegoś wyobrażonego centrum (czy osi) prowadzą wyobrażone linie, mierzące

dystans do powierzchni konstytuujących pozbawioną wnętrza formę rzeźby. Ta koncepcja rzeźby stanowi punkt dojścia rzeźby barokowej. Strzemiński i Kobro przeciwstawiają temu zupełnie inną koncepcję, w której rzeźba staje się organizacją samej przestrzeni, w myśl pewnych zasad matematycznych. Mam wrażenie, że ta refleksja Kobro wiąże się z czymś bardzo fundamentalnym, co dotyczy również samej aktywności wystawiania i pokazywania dzieł sztuki w przestrzeni. Być może należałoby wykonać jakiś ruch, stworzyć most od pojęcia rzeźby formułowanego przez Kobro do możliwej refleksji na temat tego, czym mogłaby się stać wystawa.

Czym w takim razie jest dla ciebie dzieło sztuki?

To jedno z podstawowych pojęć, które jako kurator redefiniujesz, robiąc wystawę.

Tak. Gładko odpowiedziałem ci na dwa dość zasadnicze pytania, równie podstawowe trzecie wolałbym oddalić – o naturze dzieła sztuki można bowiem rozmawiać bardzo długo...

Zadam pytanie inaczej. Przy okazji dyskusji

o documenta dużo mówiło się o tym, co jest właściwie pokazywane i co pokazałeś na wystawie jako kurator. Z jednej strony wspomniałeś, że kurator pracuje na relacjach i, robiąc documenta, traktowałeś relacje międzyludzkie, podobnie jak wspólnoty ludzi, jako coś zasadniczego. Z drugiej documenta składało się też z wielu bardzo ciekawych i nie zawsze kojarzonych jednoznacznie ze sztuką przedmiotów.

Dlaczego te przedmioty miałyby nie być kojarzone ze sztuką? Nie jestem zwolennikiem restrykcyjnego definiowania pola sztuki czy granic dzieła sztuki. Wydaje mi się, że w przypadku documenta 14 manewrem, który uruchomił całą serię konsekwencji, było usytuowanie wystawy pomiędzy Kassel, czyli jej „domem”, „ojczyzną”, „źródłem” – wszystkie pojęcia, które w tym momencie możemy w odniesieniu do Kassel przywołać, są mniej więcej z jednej sfery tożsamości, źródłowej przynależności – i Atenami. Gest wprowadzający poważne komplikacje w pojedynczość wystawy ujawnił jednocześnie twoją pojedynczość – jako widza. Mówimy na razie o tym, jak spotkanie widza z wystawą zostało pomyślane – jeszcze nie o tym, co artyści na samej wystawie pokazali.

Zacznijmy od początku. Jak zostałeś wybrany na dyrektora artystycznego documenta 14?

W kwietniu 2013 roku otrzymałem mailem zaproszenie do złożenia propozycji w formie pisemnej, do końca sierpnia, potem przedłużono termin do końca września. Opracowałem taką propozycję i wysłałem ją do dyrektora generalnego documenta gGmbH, czyli Spółki z o.o. Pożytku Publicznego documenta. W listopadzie zaproszono mnie na rozmowy kwalifikacyjne, wraz ze wszystkimi kandydatami, którzy złożyli propozycję. Po pierwszej rozmowie liczba kandydatów zmalała o połowę i następnego dnia odbyły się rozmowy finałowe. Dzień później zorganizowano konferencję prasową, na której zostałem przedstawiony jako dyrektor artystyczny documenta 14.

Już w tej wstępnej propozycji znajdował się pomysł na podzielenie wystawy między Kassel i Ateny?

Tam był nie tylko pomysł. Starałem się wyjaśnić, dlaczego wydawało mi się ciekawe i konieczne zorganizowanie wystawy, która nie odbywa się w jednym miejscu, ale jakby w obu miejscach, pomiędzy nimi, angażuje też dwa różne ciągi czasowe z pewnego rodzaju przemieszczeniem. Nie miała to być pierwsza i druga część – kiedy jedna się kończy, to druga się zaczyna. Chciałem uniknąć takiego logicznego i chronologicznego następstwa, lecz stworzyć moment, w którym dwie wystawy, dwa jej akty nakładałyby się, a potem znowu rozchodziły. Te metafory opisują funkcjonowanie wystawy jednocześnie w czasie i przestrzeni. Czyli na początku same Ateny, potem sześć tygodni, kiedy dwie wystawy działają równolegle, wreszcie ostatnie tygodnie, kiedy działa tylko część w Kassel.

Rok 2013 wydaje się już dość odległy w czasie i warto przypomnieć, że był to moment, kiedy dyskutowany był nie brexit, tylko grexit, a relacje grecko-niemieckie były napięte, delikatnie mówiąc. Rozumiem, że dochodził tutaj też aspekt, o którym jeszcze nie mówiłeś, czyli polityka. Polityczny wymiar wystawy, a także twojej pracy jako kuratora.

Tak. Rok 2013 to kilka lat od wybuchu tak zwanego greckiego kryzysu ekonomicznego. Był on odpryskiem większego kryzysu, który zaczął się w 2008 roku w Stanach Zjednoczonych i wiązał się głównie z rynkiem nieruchomości. Grecja, jako słabe ogniwo Unii Europejskiej, pękła stosunkowo wcześniej i nastąpił kryzys, który w zasadzie zniszczył relacje społeczne w tym kraju. Nie musimy się w tej chwili zastanawiać, jakie to były relacje, czy wszystko w Grecji dobrze funkcjonowało; w każdym razie społeczeństwo zostało głęboko przeorane przez kryzys i pojawiła się kwestia, czy Grecja w ogóle do Unii Europejskiej należy, czy chce należeć, czy powinna i tak dalej. Duża część komentatorów, przynajmniej w mediach głównego nurtu w Niemczech i innych mediach międzynarodowych, wyrażała się o Grecji w sposób bardzo krytyczny i zawsze w negatywnych kontekstach, odgrzewając całą masę użytecznych stereotypów dotyczących naturalnego lenistwa i pewnego rodzaju bezradności krajów południa Europy, takich właśnie jak Grecja. Jednocześnie następowały w tym kraju przemiany polityczne, doszła do władzy koalicja rozmaitych ruchów i ugrupowań, Syriza, która zastąpiła w rządzeniu partię neoliberalną. Kiedy Syriza wygrała wybory, zaczęła się nagonka, zwłaszcza w prasie niemieckiej, na rząd Grecji. W zasadzie nigdy nie mówiono o partii Syriza bez epitetu „lewicowo-populistyczna”. Definicja od razu zakładała, że lewicowość jest populistyczna, co wydaje mi się problemem wartym osobnego przeanalizowania. Na przykład, czy lewicowość jest populistyczna w podobnym sensie, w jakim populistyczna jest prawicowość? Wydaje mi się, że nie.

Mówimy o polityce, a czy były też powody artystyczne, które przekonały cię, że warto wybrać właśnie Ateny, a nie jakieś inne miasto lub państwo europejskie?

Trudno mi oddzielić powody polityczne od artystycznych czy historycznych. Napięcia mojej propozycji na pewno dodawał fakt, że relacje między idealizowaną Grecją a idealizującymi się Niemcami na przełomie XVIII i XIX wieku zostały zdefiniowane w taki sposób, że Grecja musiała na zawsze pozostać wyłącznie obiektem westchnień, a nie obiektem realnym. To oznacza narzuconą idealizację realnie istniejącej kultury pewnej części wieloetnicznego Imperium Osmańskiego przez poetów, filozofów, wydawców niemieckich, ale nie tylko niemieckich. Nastąpiła orientalizacja kultury greckiej przy jednoczesnej czystce kulturalnej, ówczesne mocarstwa zachodnie dokonały jej na realnie istniejącej kulturze obszaru nazwanego później nowoczesną Grecją, który wówczas był efektem wielowiekowych nawarstwień kultur, gdzie rozmaite formy i zwyczaje raczej współistniały, niż walczyły ze sobą. Kwestia hegemonii kulturalnej pojawiła się dość wcześnie – w XIX wieku. To się nakładało również na proces samoidentyfikacji Niemiec jako państwa narodowego. W tym procesie wyłaniania się czy też tworzenia Niemiec Grecja odgrywała rolę lustra, czegoś odległego, w czym można się przeglądać, z czego można kształt przyszłego własnego państwa narodowego wróżyć. Można powiedzieć, że klasyczna kultura grecka, tak jak ją dziś pojmujemy – oczywiście w uproszczeniu, bo był to proces wieloetapowy, ciągnął się przez dużą część XVIII i XIX wieku – została nam dana w wyniku procesów budowania narodowej tożsamości, zachodzących w rozmaitych państwach, a zwłaszcza, jak się wydaje, w Niemczech. Nieprzypadkowo kostiumem władzy stał się klasycyzm. To miało dosyć paradoksalny refleks w samej Grecji, która wolność wywalczyła sobie z dość znaczną pomocą ówczesnych mocarstw – a zgodnie z obowiązującą do dziś narracją, „zrzucając tureckie jarzmo”. Ta nowa Grecja przyjęła, że będzie teraz Grecją prawdziwie helleńską, czyli państwem, które widzi swoją tradycję w okresie odległym mniej więcej o 2,5 tys. lat. Ciekawe jest na przykład to, że pierwszą stolicą tej nowej dziewiętnastowiecznej Grecji nie były Ateny, tylko miejscowość Nafplio (Nauplion), port na Peloponezie, i pierwszy parlament monarchii konstytucyjnej, którą była wówczas Grecja, zebrał się w byłym meczecie w latach 1825–1826. Ruch wprowadzenia nowej kultury, nowej konstytucji politycznej odbywał się więc w dość brutalny sposób – meczet zamieniony na coś w rodzaju parlamentu, może nie do końca jeszcze parlamentu, ale w każdym razie w instytucję nowego państwa. Szybko się okazało, że Nafplio nie może zostać stolicą kraju, który chce być Grecją, i bawarski władca Grecji wybrał nową stolicę. Stała się nią niewielka miejscowość wokół ruin Akropolu, gdzie znajdowało się również całkiem sporo meczetów. Jeden z nich był wręcz wbudowany w Partenon, o czym warto pamiętać. Przyczyna, dla której Partenon jest dziś ruiną, tkwi w fakcie, że został on ostrzelany z artylerii pod koniec XVII wieku w jednej z wojen wenecko-tureckich, gdy najemnicy z różnych krajów europejskich, w tym z Hesji i Kassel, opłaceni przez Republikę Wenecką, walczyli z Turkami. Z miejsca na wzgórzu Filopappou, gdzie dziś stoi zbudowany przez Dimitrisa Pikionisa w latach 50. kościół św. Dimitrisa Lumbardiadisa, oddali celny strzał z wielkiej armaty, Lumbardy, który zniszczył turecki magazyn prochu ulokowany





W roku 2013, w momencie, kiedy moja propozycja została sformułowana, Ateny były miejscem ciemnym i podejrzanym z punktu widzenia tych samych Europejczyków, którzy nadal uważali kulturę grecką za punkt wyjścia dla ich własnej kultury, a na wakacje jeździli na greckie wyspy.

w Partenonie i częściowo sam Partenon. Tak więc ta piękna ruina jest stosunkowo młoda, bo Partenon hybrydalny, połączony z meczetem, funkcjonował całkiem dobrze do momentu, w którym wojna nie zniszczyła budowli. Wydaje mi się, że właśnie takie historyczne zderzenia tłumaczą, dlaczego warto drążyć relacje grecko-niemieckie co najmniej od XIX wieku. Ale warto je też drążyć w drugim kierunku, na przykład dochodząc do momentu, w którym po drugiej wojnie światowej, w roku 1955, w Kassel powstało documenta, początkowo z inicjatywy pasjonatów pod przewodnictwem Arnolda Bodego, a potem powoli się instytucjonalizując. Pierwszą organizacją, która stała za documenta, było Stowarzyszenie na Rzecz Dwudziestowiecznej Sztuki Zachodu – już w tej nazwie tkwi bardzo mocna informacja, czym sztuka nowoczesna ma być: to ma być sztuka zachodnioeuropejska. To tłumaczy również nieobecność na przykład rosyjskiego konstrukttywizmu i wielu innych kierunków z Europy Wschodniej, a zwłaszcza kompletną nieobecność czegokolwiek spoza Europy Zachodniej i USA w pierwszych edycjach documenta. Pierwsze documenta, które dokonało wstępnego oszacowania tego, co zostało z zachodniej awangardy europejskiej po faszyzmie, odbywało się pod patronatem prezydenta Republiki Federalnej Niemiec Theodora Heussa w 1955 roku. Republika Federalna wykląda pewną ilość pieniędzy na tę wystawę, 100 tys. marek, jeśli się nie mylę. Co ciekawe, w tym momencie trwa jeszcze powojenna izolacja dyplomatyczna Niemiec i ta izolacja zostaje przerwana w sposób symboliczny przez wizytę państwową, którą ten sam Theodor Heuss, który jest pierwszym państwowym „patronem” documenta, składa w Atenach w 1956 roku. Pierwszy prezydent nowej Republiki Federalnej jedzie do Grecji, żeby potwierdzić przywiązanie Niemiec do ideałów greckiej – czytaj: zachodnioeuropejskiej – demokracji. Wygłasza tam odpowiednią mowę, spotyka się z królem Grecji i tak dalej. Zatem te symboliczne relacje między Grecją a Niemcami istnieją. Pomijam tutaj niemiecką okupację Grecji w czasie drugiej wojny światowej, bo to osobny wątek, który stoi pozornie w ostrym kontraście do tych procesów idealizacji – choć również się w nie, w ekstremalnej formie militarnego podboju, bezlitosnej eksploatacji zasobów i likwidacji prób oporu, wpisuje.

Twoim celem opisanym w scenariuszu wystawy było drążenie tych relacji grecko-niemieckich, ale tytuł *Learning From Athens*, którego używałeś przez cały czas jako „tytułu roboczego”, sugeruje również naukę, która nie dotyczy historii sztuki czy historii politycznej, tylko jest współczesną lekcją.

Tak. To zamierzona dwuznaczność. Z jednej strony Ateny są miejscem wiedzy i centralnym punktem odniesienia dla całej zachodniej filozofii, jeżeli przypomnimy sobie takie

książki jak *Ateny i Jerozolima* Lwa Szestowa albo sięgniemy po dzieła klasycznej filozofii greckiej. W roku 2013, w momencie, kiedy moja propozycja została sformułowana, Ateny były miejscem ciemnym i podejrzanym z punktu widzenia tych samych Europejczyków, którzy nadal uważali kulturę grecką za punkt wyjścia dla ich własnej kultury, a na wakacje jeździli na greckie wyspy. Z jednej strony historyczne odniesienia, nadal idealizujące świat greckiej demokracji, greckiej filozofii, antycznej sztuki i architektury, nauki jako pewnego rodzaju nieruchomy, zamknięty świat przeszłości, który zresztą jest wykorzystywany przez przemysł turystyczny. Z drugiej zaś strony ciągle sekowanie współczesnych Greków za to, że nie całkiem dorastają do ideałów starożytnych. Te systemy oceny w bardzo bezmyślny i skuteczny sposób funkcjonują do dziś, podobnie jak było to w okresie budowy greckiej nowoczesnej państwowości w XIX wieku. Relacja grecko-niemiecka może być odczytywana jako model kolonialny, który działa również pomiędzy różnymi kulturami czy nacjami w innych miejscach na świecie. To jest model sprawowania władzy, która rozgrywa się w teatrze politycznym, artystycznym. W documenta 14 staraliśmy się iść za pytaniem zadany przez Judith Butler i Gayatri Chakravorty Spivak w tytule ich rozmowy, opublikowanej jako książka *Who Sings the Nation-State? Kto śpiewa państwo narodowe?*

Jak myślisz – z perspektywy czasu – co było najważniejszą „lekcją ateńską”? Czego można się nauczyć i co ty wyciągnąłeś z tego documenta dla siebie jako kurator?

My dopiero zaczęliśmy studiować, to nie koniec studiów, i wydaje mi się, że zawsze jest za wcześnie, by formułować ostateczne wnioski. Chodziło raczej o otwarcie procesu uczenia się, a nie nauczania innych, dlatego wystawa nie nazywała się *Lekcje ateńskie* czy coś w tym rodzaju. Był też projekt urbanistyczny pod tytułem *Lekcje ateńskie*, zrealizowany kilka lat wcześniej, w którym szwajcarscy architekci przygotowali serię *case studies* dotyczących „zdegradowanej” dzielnicy Keramikos w Atenach. Chodziło o sposoby rewitalizacji, raczej oderwane od rzeczywistości politycznej i ekonomicznej Grecji w tamtym czasie. Była to fantazja rekonstrukcji systemu relacji społecznych przez przekształcenie części organizmu miejskiego, a nie przez działanie polityczne. Dlatego mówiliśmy o *Learning from Athens*, czyli o uczeniu się od Aten, a nie o tym, że chcemy tam dać cykl wykładów, po którym nastąpi egzamin. Jednocześnie zdawaliśmy sobie sprawę z tego, że jeżeli mowa o uczeniu się od Aten, to pytanie: „Czego się nauczyłeś?”, pytanie, które esencjonalizuje ten proces, na pewno się pojawi.

W tekstach towarzyszących wystawie pisałeś wręcz o oduczaniu...



Członek zespołu Joara Nango, documenta 14
Kassel, czerwiec 2017, © Melanie Hofmann

Dokładniej, o oduczaniu się. Spróbuję to wyjaśnić. Oduczanie się czy też *unlearning* to pojęcie wywodzące się z tendencji antypedagogicznych w latach 60. i 70., w których mieszczą się Augusto Boal z jego koncepcją i praktyką „odszkolenia społeczeństwa” i Oskar Hansen z Formą Otwartą, a zapowiadają je Paulo Freire czy Janusz Korczak. Pojęcie „Formy Otwartej” jako praktyka wspólnego uczenia się i działania artystycznego było również w polu zainteresowań tej edycji documenta. Moim zdaniem proces uczenia się ma swój korelat w procesie oduczania się, wiąże się przede wszystkim z zapominaniem tego, czego nauczyliśmy się wcześniej, co nam wkładano do głowy. W *Learning from Athens* nie chodziło o oduczanie się do jakiegoś nieosiągalnego zera, ale o odrzucenie zastanych schematów myślowych, danych prawd.

Decyzja podzielenia wystawy na dwie części, w Atenach i w Kassel, spowodowała burzę w Niemczech, w jakiejś mierze zrozumiałą. Ku zdumieniu krytyki reakcja Greków również nie była entuzjastyczna. Tak, to rozumiałe. Pamiętamy: „Obawiam się Greków, nawet gdy niosą dary”. Tu my byliśmy Grekami. W wierszu *Czekając na barbarzyńców* Konstandinos Kawafis odwraca sens słynnego zdania Laokoona z *Eneidy*: „Timeo Danaos et dona ferentes” i zastanawia się nad tym, czy coś, co przychodzi z zewnątrz, jest darem czy zagrożeniem, i czy powinno zostać przyjęte, czy odrzucone. Albo przyjęte warunkowo, wykorzystane i oddane. Współcześnie taka decyzja ma wymiar polityczny. Greckie reakcje na documenta rozumiem znacznie lepiej niż te płynące z międzynarodowego świata sztuki lub reakcje niemieckie – aczkolwiek i w Atenach zdarzały się

reakcje nacjonalistyczne, odzwierciedlające politykę historyczną, która kwitnie w Grecji. Dla przykładu, archeologia ma tu status legitymizowanej państwowo i legitymizującej państwowość dyscypliny naukowej. Konstrukcja państwa i konstrukcja archeologii jako praktyki i jako wiedzy w Grecji to od XIX wieku procesy całkowicie równoległe i silnie ze sobą związane. Można powiedzieć, że w Grecji archeologia jest władzą. Każdy grecki rząd usiłuje ją wykorzystywać, ale ma ona również swoją własną władzę, ucieleśnioną w Centralnej Radzie Archeologicznej (KAS). Rada złożona z archeologów decyduje o starożytnych budowlach, wykopaliskach, muzeach i tak dalej. Jest to władza symboliczna, która przekłada się na sterowanie emocjami narodu, jak w 2012 roku, gdy odkryto

Krytyka documenta była wpisana w sam projekt. Jej rzeczywiste natężenie jest być może zaskakujące, choć mam wrażenie, że nakłada się ono również na ogólniejszą zmianę języka debaty publicznej, jej brutalizację i rosnące konserwatywne zabarwienie.

w Amfipolis w północnej Grecji starożytny grobowiec, spekulowano, że jest to miejsce pochówku Aleksandra Macedońskiego. Pamiętamy temperaturę niedawnych negocjacji między Skopje i Atenami na temat prawa do używania nazwy Macedonia przez byłą Jugosłowiańską Republikę Macedonii. Setki tysięcy Greków wyszły na ulice w proteście: Macedonia ma pozostać wyłącznie grecka... Na temat archeologicznej konstrukcji nowoczesnej państwowości w Grecji powstała ważna książka, którą napisał Yannis Hamilakis, *The Nation and Its Ruins*, czyli *Naród i jego ruiny*. Jest to książka o budowie państwa narodowego i jednocześnie budowie ruin narodu, ruin jego artefaktów.

Chciałbym zapytać cię o krytykę documenta. Twoje wcześniejsze wystawy w Bazylei czy nawet 5. Berlin Biennale nie były w podobny sposób krytykowane. Twoje kuratorskie decyzje dotyczące documenta były obserwowane i powodowały niespotykaną falę krytyki już na bardzo wczesnym etapie realizacji wystawy. Do tego krytyka formułowana była w różnych do tej pory odległych od siebie rejestrach świata sztuki i polityki – w Niemczech, w Grecji, wśród galezystów komercyjnych, wśród instytucji publicznych, ale też wśród aktywistów i kuratorów. Rozumiem, że to też była część twojego procesu. Jak przyjmowałeś krytykę jako kurator pracujący nad wystawą, która dopiero miała się otworzyć?

O 5. Biennale w Berlinie, które robiłem w 2008 roku, napisano, że było „równie ciekawe jak herbatka z pokrzywy”. Znaczy to, że nie osiągnęło ono takiego punktu napięcia, który wywołałby gwałtowne reakcje, i nie taki był jego cel. Wydaje mi się, że Artur Żmijewski wyciągnął z tych reakcji wnioski w kurowanym przez siebie siódmym biennale, za które zebrał

masę razów w Niemczech oraz od krytyki międzynarodowej. Sporo się nauczyłem, obserwując przebieg debaty medialnej i politycznej wokół tego biennale. Nawet nie ujawniając pomysłu wywiezienia documenta do Grecji w momencie, kiedy trwa kryzys relacji grecko-niemieckich o podłożu ekonomicznym, można było przewidzieć nastawienie krytyki wobec documenta realizowanego pod moją kuratorską pieczę. Od razu zostałem zakwalifikowany jako gość z Polski, czyli ktoś wstępnie nie do końca uprawniony do krytyki, kto jednakże stawia wyzwania niemieckiej opinii publicznej, politykom, kwestionuje stabilność układu pomiędzy instytucjami i sferą komercyjną, nie zawsze zgadza się z regułami własnej instytucji, czyli documenta, i tak dalej.

Niemniej to ciekawe, jak z cenionego i nagradzanego „pieszczocha świata sztuki” stajesz się niemal z dnia na dzień kimś w rodzaju „wroga publicznego”. Byłeś atakowany ze wszystkich stron – ty i zespół. To też jest zmiana, która dokonała się w ciągu kilku lat pracy nad documenta. Myślę, że Artur Żmijewski w jakiejś mierze był na to przygotowany, przez szereg lat zmagając się z krytyką artystyczną i instytucjami sztuki jako artysta i jako kurator.

Krytyka wystawy była wpisana w sam projekt. Jej rzeczywiste natężenie jest być może zaskakujące, choć mam wrażenie, że nakłada się ono również na ogólniejszą zmianę języka debaty publicznej, jej brutalizację i rosnące konserwatywne zabarwienie w ostatnich może dwóch latach, a na pewno od czasu wygranej Trumpa w wyborach. Ta zmiana dokonuje się nie tylko w Polsce. Negatywna krytyka sprzedaje się znakomicie, natomiast krytyka rozumiejąca – co nie znaczy afirmatywna, lecz raczej ta o nastawieniu dekonstrukcyjnym – za którą się opowiadam, ma się słabo.

Jeżeli porównamy rezonans tekstów publikowanych w dwóch gazetach powszechnie uważanych za miarodajne w Niemczech, czyli „Süddeutsche Zeitung” i „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, to obraz documenta 14 jest pozytywny, sądy są wyważone. Gazety te bronią również documenta przed próbami politycznego i biznesowego zawłaszczania, którego zarysy zobaczyliśmy natychmiast po tym, jak ogłoszono, że wystawa będzie miała deficyt. Natomiast jeżeli popatrzymy na rozmaite inne gazety w Niemczech i na część mediów społecznościowych, to znajdziemy wiele głosów agresywnie krytycznych. Wiążą się one głównie z tym, że krytycy, trolle i obywatele nie znaleźli na wystawie tego, co chcieli na niej zobaczyć, a czego sami nie są w stanie nawet nazwać – ale ewidentnie tego

nie znaleźli. Stąd ich konkluzja, że odwiedzili złą wystawę. Bardzo złą, może nawet rozwiążą. Odbieram to jako manewr typowy dla tej części krytyki, która zakłada, że istnieje dany raz na zawsze obraz sztuki, i taki właśnie obraz powinien być reprezentowany i wzmacniany na documenta. Tego, najwyraźniej, nie zrobiliśmy – a jeśli, to może tylko czasami, przez niedopatrzenie, do czego się przyznaję. Owszem, zdarzyło się na wystawie kilka momentów, gdy nieprzygotowany widz mógł mieć wrażenie, że obcuje z czymś mu znanym, z czymś, z czym nawet większość by się zgodziła. Ale takich epizodów było niewiele, brały się raczej z nie do końca unicestwionego automatyzmu myślowego kuratorów, a nie z naszej świadomej intencji.

Jak myślisz, dlaczego ta krytyka była tak wzmoczona?

Zacząłbym od kwestii państwowego zarządzania historią. Jeżeli państwo bierze się do sterowania pamięcią historyczną, nawet najboleśniejszą, to w końcu muszą z tego wyniknąć problemy z wolnością artystyczną czy z wolnością realizowania działań w przestrzeni publicznej. Myślę, że Niemcy są krajem, w którym regulacja pamięci historycznej jest ze zrozumiałych względów jednym z priorytetów w powojennej polityce. Jeżeli zatem wchodzi się w tę pamięć niezgodnie z regułami, zapisanymi bądź nie, to można spotkać się z dość poważną, czasami fundamentalną krytyką. Jej druga część dotyczy pola współczesnego art worldu i tego, co do tego pola nie należy albo jeszcze nie należy. Instytucje – muzea, Kunsthalle, centra sztuki współczesnej – legitymizują dzieła, tworzą pozycję artystów, nazywają nowe zjawiska, a galerie

Jeżeli państwo bierze się do sterowania pamięcią historyczną, nawet najboleśniejszą, to w końcu muszą z tego wyniknąć problemy z wolnością artystyczną czy z wolnością realizowania działań w przestrzeni publicznej.

sprzedają dzieła sztuki w ten sposób uświęcone lub próbują przekonać muzea i krytyków do zajęcia się tymi jeszcze niedostatecznie obecnymi. Dochodzi do tego uśredniające, stabilizujące homeostazę art worldu działanie krytyki artystycznej w pismach branżowych i kolumnach gazet. Rozumiem przez to pisma, które nie prezentują żadnej pogłębionej analizy, tylko powielają obiegowe opinie, przepisują wyrwane z kontekstu cytaty z materiałów prasowych. Lektura tekstów publikowanych w mediach nienależących do wąsko definiowanego pola art worldu, w pismach z ambicjami akademickimi czy nawet na niektórych prywatnych blogach jest o wiele bardziej interesująca. Opublikowana na stronie www.biennialfoundation.org recenzja z documenta profesora Andrew Weinera z New York University miała chyba 20 stron...

To przecież są mechanizmy, które są dobrze znane osobom funkcjonującym w świecie sztuki.

Każda wystawa służy, moim zdaniem, do tego, żeby rozszerzać przestrzeń dyskusji, żeby następowały w niej i wokół niej wydarzenia, żeby zawiązywały się relacje bezpośrednie, a ci, którzy przyszli odwiedzić wystawę, odnosili się do tego, czego na niej doświadczają. Moim zdaniem te bezpośrednie relacje decydują o skuteczności i odmienności wystawy jako gatunku.

To, co mówisz, brzmi trochę jak rozczarowanie światem sztuki.

Ale świat sztuki rozczarowuje w podobnym stopniu jak inne części współczesnego odczarowanego świata, nie jest pod tym względem specjalnie uprzywilejowany. Jest natomiast samoograniczający się w swoim wydaniu podstawowym. Tylko dewiacje przynoszą jakiś ruch, możliwość zmiany. Może nawet „zmiany świadomości”, która nie jest sterowana centralnie, ale zaczyna się w twojej głowie.

W rozmowach, tekstach i na konferencji prasowej podkreślałeś znaczenie pracy zespołu. Czy mógłbyś opowiedzieć, jak go budowałeś?

Tak, wystawa była dziełem dużego zespołu, budowanego w kilku etapach. Na początku zaprosiłem kilku kuratorów, głównie w moim wieku lub trochę młodszych. Taki wybór nie był z mojej strony chęcią stworzenia jakiejś „superligi kuratorskiej”, a raczej próbą zakwestionowania wartości tego typu rankingów. Chciałem nawiązać współpracę jeden do jednego z kilkoma osobami, których działalność

cenilem i które wydawały mi się interesującymi partnerami do tworzenia wystawy. Potem był kolejny etap, gdy rozszerzyłem zespół o doradców, wielu z nich pracowało właściwie tak samo jak kuratorzy, byli częścią spotkań, na których dyskutowaliśmy o tematach i zadaniach wystawy, wyborze artystów, lokalizacji...

Kim są dla ciebie kuratorzy, z którymi pracowałeś w ramach documenta?

To dla mnie żywe osoby, działające w konkretnych i różniących się od siebie miejscach, kontekstach instytucjonalnych i społecznych. Zaprosiłem na przykład dwoje kuratorów, którzy pracowali w Chicago w dwóch zupełnie różnych instytucjach, na dwóch biegunach Chicago. Jedną z nich to Museum of Contemporary Art Chicago, gdzie Dieter Roelstraete był *senior curatorem*, czyli miał wysoką pozycję w muzealnej hierarchii. Ta instytucja planuje swoje wystawy

z kilkuletnim wyprzedzeniem, kurator może tam zrobić jedną wystawę na rok lub na dwa lata. Jest to, ogólnie rzecz biorąc, statyczna instytucja, jakkolwiek ma wspaniałą kolekcję. Drugą osobą była Monika Szewczyk z Logan Center for the Arts. To instytucja w południowej stronie Chicago, bardzo blisko University of Chicago, gdzie Monika zbudowała strategiczne porozumienie z wydziałami tego uniwersytetu i ze społecznością lokalną. Południową stronę Chicago zamieszkuje ludność afroamerykańska, jest to tradycyjnie raczej niełatwe miejsce do życia. Logan Center stworzyło program, w którym ważne były reakcje i udział miejscowych artystów i innych twórców kultury, a nie tylko relacje z art worldem. Zaprosiłem zatem dwie osoby, które miały zupełnie różne biografie – jako twórcy wystaw i jako autorzy tekstów. Zaproszenie dla tych kuratorów nie było formułowane jednocześnie, można powiedzieć, że konstruowałem każdy następny krok na podstawie tego, co przynosił krok poprzedni. Tak dotarliśmy do pewnego rodzaju chmury zespołu, w którym współuczestniczyły osoby mające różne zadania czy różne, niejednakowe kompetencje. Wszystko bez zamiaru osiągnięcia kompletnego obrazu, jakiegoś wyobrażonego wcześniej pola gry.

Adam Szymczyk z częścią zespołu documenta 14
czerwiec 2017, © Melanie Hofmann



W porównaniu do poprzednich edycji tej wystawy pracowałeś z artystami i kuratorami z zespołu w bardzo demokratyczny sposób. Czy to ty podejmowałeś ostateczne decyzje dotyczące programu documenta?

Równość w naszym zespole nie miała charakteru absolutnego, bo nie jest to chyba możliwe. Ale moje własne decyzje nie zawsze były ostateczne. Często zostawiałem rozstrzygnięcie jakiejś kwestii jednemu czy drugiemu kuratorowi czy kuratorce. Documenta 14 wywarło również wpływ na własną praktykę uczestników zespołu kuratorskiego. Przykładem może być Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Kameruńczyk pracujący w Berlinie w instytucji, którą założył, pod nazwą SAVVY Contemporary. Ta fundacja od kilku lat forsuje w Berlinie ciekawy program, związany głównie z artystami z krajów nieeuropejskich. Jest to program dekolonialny czy też dekolonizacyjny w kraju, który nie rozliczył się ze swoją przeszłością kolonialną w stopniu dostatecznym, w którym dyskusja o Zagładzie i nazizmie pochłonęła inne kwestie, również interesujące jako konteksty nazizmu. SAVVY Contemporary to instytucja prywatna, założona z potrzeby serca kilku osób, jej animator

Bonaventure Ndikung nie jest historykiem sztuki, lecz biochemikiem, który w pewnym momencie postanowił zająć się „przepracowaniem” kolonializmu i dzisiejszym problemem codziennego rasizmu w Niemczech. Uznał, że wystawy są do tego bardzo dobrym medium. SAVVY Contemporary miało początkowo dość biedny i chronicznie zagrożony żywot, nie otrzymując praktycznie żadnego wsparcia ze strony oficjalnych czynników w Niemczech. Dopiero w grudniu 2017 roku senat berliński przeznaczył 300 tys. euro na dwa lata działania tej instytucji. Można to oczywiście uznać za efekt documenta 14, ale niebezpośredni, nieoznaczający, że ktoś, kto współpracował przy documenta, automatycznie dostaje pieniądze na własną instytucję, do której wraca po zakończeniu wystawy. Stało się tak, moim zdaniem, dlatego że Bonaventure wielokrotnie pojawiał się i wypowiadał publicznie, pisał teksty i robił całą masę rzeczy, które nie należały *stricte* do programu documenta 14, ale były równie ważne. W mojej opinii cała działalność „pozawystawowa” uczestników poszerzała pole tego eksperymentu. Starałem się być świadomy tego, co się wydarza poza granicami obszaru, w którym treści documenta są pomieszczone. Chodziło o to, by rozprzestrzeniały się one na zewnątrz.

Uściślając, decyzje merytoryczne podejmowałeś z zespołem, a rada, która cię zatrudniła do pracy nad documenta, nie miała już wpływu na obsadę wystawy?

Osoby, które mnie wybrały na stanowisko dyrektora artystycznego – międzynarodowa komisja kuratorów i dyrektorów muzeów – nie były w żaden sposób zaangażowane w proces tworzenia czy nadzorowania tworzenia wystawy – te osoby zniknęły w momencie, w którym mnie zaprosiły. Organizacją i administracją wystawy zajmowali się Annette Kulenkampff, dyrektorka generalna, Frank Petri, dyrektor do spraw finansowych, i kilkusobowy sekretariat documenta gGmbH; to jest stały personel. Te osoby, z wyjątkiem Annette Kulenkampff, która wcześniej między innymi prowadziła wydawnictwo Hatje Cantz, publikujące książki o sztuce współczesnej i nowoczesnej, pracowała też jako asystentka wybitnego kuratora Pontusa Hulténa, nie są specjalistami od sztuki współczesnej. Proces tworzenia documenta 14 rozwijał się raczej w relacji do pewnej instytucji wyobrażonej, składającej się z realnie istniejącego przedsiębiorstwa documenta gGmbH, podległego całkowicie upolitycznionej Radzie Nadzorczej – i z ciągle tworzącej się i zmieniającej instytucji kultury w jej przebiegu historycznym, czyli wystawy documenta, od 1955 roku do documenta 14. Jako kurator, proponowałem szereg rewizji, refleksji dotyczących ważnych politycznie i artystycznie momentów z 13 wcieleń documenta – jak wtedy gdy Sokol Beqiri, artysta z Kosowa, zaszczerpił drzewo w Atenach gałązkami z jednego z „7 tys. dębów” posadzonych na documenta 7 (1982) przez Josepha Beuysa, powodując nerwowe reakcje spadkobierców i opiekunów dziedzictwa tego artysty. Ponadto próbowałem zrozumieć i publicznie pokazać, jakiego rodzaju instytucja – czy instytucje – wytwarza documenta dzisiaj i jakie są granice „artystycznej wolności” jego „artystycznego dyrektora”. I tutaj nastąpiły dość bolesne konfrontacje, natury nie tylko budżetowej, ale przede

wszystkim politycznej, ponieważ okazało się, że documenta 14 nie powinno na przykład poruszać kwestii spuścizny po Hildebrandzie Gurlitcie. Nasza intencja pokazania prac z tego „zbioru” została sparaliżowana na poziomie politycznym i prawnym. Minister kultury Niemiec dała mi wyrażnie do zrozumienia, że tylko państwowe instytucje mogą się odpowiedzialnie zajmować analizą tego ciemnego dziedzictwa. Pracowaliśmy więc dalej – wokół zbioru pustego. Nieobecność prac pochodzących ze spuścizny Gurlitta stała się znacząca w documenta 14.

Kolekcja Gurlitta była tematem medialnym. Czy mógłbyś podać inny przykład?

Historia naszej wystawy jest również historią porażek. Prosząc o wypożyczenia, stykaliśmy się z nader restrykcyjnymi reakcjami ze strony muzeów. Jedną z nich było nieudostępnienie na wystawę malowideł ściennych Brunona Schulza opartych na motywach z bajek braci Grimm, które są przechowywane w Instytucie Yad Vashem. Te prace, odnalezione w willi w Drohobyczu zajętej w czasie wojny przez Hauptscharführera SS Felixa Landaua, zostały w maju 2001 roku wycięte ze ściany przez wysłanników Yad Vashem i przewiezione do Jerozolimy, gdzie są dziś częścią ekspozycji stałej. Poprosiliśmy o wypożyczenie, odpowiedziano, że ze względów konserwatorskich te prace nie mogą nigdzie podróżować. Inny przykład to sprawa rzeźb z pałacu królewskiego w Beninie, zrabowanych przez karną ekspedycję Brytyjczyków w 1897 roku, które chcieliśmy wypożyczyć w większym wyborze z kolekcji etnograficznej Muzeum Dahlem w Berlinie. W kontekście flagowego projektu minister kultury Niemiec – budowy Humboldt Forum w Berlinie w zrekonstruowanym w tym celu Zamku Berlińskim, w którym to projekcie chodzi zarówno o politykę radzenia sobie z historią kolonialną, jak i o współczesne definiowanie wielokulturowości w Niemczech – rzeźby z Beninu nie mogą opuścić miejsca, w którym wkrótce nastąpi ich ostateczna kontekstualizacja i interpretacja. Kuratorom od sztuki współczesnej nie wolno się nimi zajmować. Publiczności documenta 14 nie wolno ich oglądać. To ponury absurd... Udało nam się jednak wypożyczyć dwie rzeźby z Beninu z innej kolekcji w Niemczech.

Documenta 14 było niezwykle również z tego względu, że dyskusja wokół tego, co będzie pokazane, była upubliczniona już na wczesnym etapie realizacji wystawy.

Tak, to miało być publiczne.

Jednak w pewnym momencie zdecydowałeś, że dyskusję należy zamknąć i wstrzymać się niemal do ostatniej chwili z publikacją listy artystów uczestniczących w documenta...

A to zupełnie inna historia. Lista artystów rozwijała się powoli. Pierwsze zaproszenia zostały wysłane stosunkowo późno, bo na początku 2016 roku. Gdy były wysłane wszystkie, zrobiła się jesień 2016 roku. W tym czasie pracowaliśmy już nad realizacjami w konkretnych miejscach wystawy, równocześnie nad emisjami dla radia i telewizji, i nad publikacjami – magazynem „South as a State of Mind”, „Readerem”

i „Daybookiem” documenta 14... Proces artystyczny był nieco bardziej ukryty i tajemniczy niż proces publicznej dyskusji na temat wypożyczeń. Wydawało mi się, że warto upubliczniać sprawę wypożyczeń, gdyż wiąże się ona z mechanizmami władzy, której instytucja muzeum służyła i służy. Nie upubliczniliśmy listy artystów, lecz samym artystom oferowaliśmy możliwość spotykania innych uczestników documenta 14 i od czasu do czasu przedstawialiśmy ich prace dziennikarzom, długo przed rozpoczęciem wystawy. Nie wszyscy artyści byli zainteresowani pracami kolegów i koleżanek, ale zawiązało się wiele przyjaźni, które przetrwają to documenta; powstało wiele nowych możliwości wspólnego działania.

Wiele prac było zamawianych i realizowanych specjalnie na documenta. W tym spore produkcje filmowe. Jak wyglądał proces zamawiania dzieł?

Jeżeli zamawiam, powiedzmy, buty, to chcę „czarne buty ze skóry, rozmiar 44, model Chelsea”, natomiast

mówienie o tym, że „kuratorzy zamawiają pracę”, jest, moim zdaniem, kompletną pomyłką. *Commissioning* trzeba odróżnić od zamawiania komercyjnego. Zamawianie nie jest obstalowywaniem czegoś.

Czy odrzuciłeś jakieś prace?

Tak, zwłaszcza ilościowo, bo czasami było za dużo prac jednego artysty czy jednej artystki i wtedy na przykład redukowałem ekspozycję do jednej pracy. Jeżeli pracuje się z grupą kuratorów, to ścierają się ze sobą różne smaki i style – wystawa nie uzyskuje jednego duktu, nie jest spójną stylistycznie wypowiedzią w jakimś rodzaju, gatunku, tylko rozpada się na różnorodne, ścierające się ze sobą formy wypowiedzi.

To, co się wydarzyło, za co byłeś już osobiście krytykowany, to była już nie różnorodność stylistyczna, ale też bałagan...

Bałagan?



Gustave Courbet, widok wystawy w Neue Galerie w Kassel, documenta 14 czerwiec 2017, © Melanie Hofmann

Czy wręcz chaos organizacyjny... Przepraszam, ale jaki chaos organizacyjny?	
Brakowało podpisów, ludzie się gubili. W wystawie uczestniczyło około 200 artystów, powstało kilkaset prac, wszyscy dali z siebie wszystko, i trzy dni trwało dostosowywanie podpisów do rzeczywistości. Rzeczywistość przerosła podpisy i ci, którzy spodziewali się wystawy składającej się z podpisów, niestety się przeliczyli, krótko mówiąc. Przynaję się do winy i jestem z tego zadowolony.	
W jaki sposób to, co wydarzyło się przy documenta, jest zakorzenione głębiej w twojej biografii kuratorskiej?	
Najpierw pracowaliśmy z dwójgiem przyjaciół w ramach bardzo zdolnej do działania organizacji, jaką była Fundacja Galerii Foksal. Następnie udałem się w stronę Bazylei, gdzie, pełniąc w ciągu 10 lat funkcję dyrektora Kunsthalle Basel, stałem się, jak to nazwałeś, „pieszczochem art worldu”... To była instytucja, a jeśli instytucji nie wymyśli się kompletnie na nowo, to pojawia się powtarzalność. Trzeba formułować program wystaw na rok i te wystawy jedna po drugiej realizować. Fabryka wystaw. Niektórzy próbują eksperymentów z samą instytucją, które kończą się rozpuszczeniem jej struktury na pewien czas, a potem struktura rekonstruuje się w ten czy inny sposób. Ja wybrałem robienie wystaw, każda z nich stanowiła osobną całość, nie był to świadomy eksperyment z instytucją, lecz szukanie artystów niedostosowanych do wymogów art worldu. Po latach pracy w Bazylei, kiedy wystąpiły pewne objawy zużycia tej sytuacji i mojej w niej roli, otrzymałem jak z nieba propozycję napisania projektu na documenta 14.	
To może porozmawiamy teraz o pieniądzach?	
Documenta musi samo zarobić ponad połowę pieniędzy, które ma zapisane w budżecie. Budżet stanowiły na początku 34 mln euro, rozłożone w pięcioletnim planie finansowym, przyjętym przez Radę Nadzorczą, jeszcze zanim zostałem powołany, na podstawie doświadczeń poprzedniego documenta 13, a nie w relacji do mojego projektu. To powodowało rozliczne problemy. Na przykład: kiedy chciałem w pierwszym roku pracy przenieść część operacji do Aten, okazało się, że nie ma na to pieniędzy zapisanych w planie finansowym. Inna kwestia, którą spróbuję wyjaśnić: budżet w dwóch trzecich składa się z zakładanych wpływów ze sprzedaży билетов, katalogów oraz gadżetów, jak również z pieniędzy, które trzeba zdobyć od sponsorów w bardzo krótkim czasie. Reszta budżetu jest podzielona między dwóch udziałowców documenta gGmbH, czyli miasto Kassel, i kraj związkowy Hesji. Federalna Fundacja Kultury, której przedstawiciele zasiadają w Radzie Nadzorczej, nie jest udziałowcem documenta, ale jest najpoważniejszym stałym sponsorem. W pewnym momencie stało się jasne, że nie da się zrobić dwóch documenta za cenę jednego. Zrozumiałem, że zamawiający – documenta gGmbH wraz z jej Radą Nadzorczą – zgodzili się na wystawę, która od początku była im przeze mnie przedstawiona jako całość złożona z dwóch tak samo ważnych odsłon w dwóch miastach,	

ale nie dostosowali budżetu i sposobu, w jaki ten budżet miał być wydawany przez kolejne lata do założeń documenta 14. Można by więc powiedzieć, że za lukę finansową odpowiadają widzowie wystawy – dlatego że mimo rekordu frekwencyjnego i tak za mało ich przyszło. Jeżeli byłoby ich znacznie więcej, niż oczekiwano – na przykład 1 mln 200 tys. widzów kupujących bilety – to mielibyśmy nawet nadwyżkę. Mówię o tym tylko po to, żeby pokazać, jak dalece organizowanie tego typu wystawy jest formą spekulacji na liczbie widzów, którzy muszą, mówiąc najprościej, przyczynić się do finansowego sukcesu przedsięwzięcia. Jeżeli wyobrazimy sobie, że wystawę z jakichś powodów odwiedza tylko 0,5 mln osób, czyli o 300 albo 400 tys. mniej, niż zakładano, to znaczy, że pojawi się poważny problem finansowy. Można wymieniać jeszcze inne powody tego, że w końcu sierpnia 2017 roku lokalne media zaczęły spekulować o groźbie utraty płynności finansowej i o brakującej sumie, którą udziałowcy documenta muszą pokryć. Documenta nie jest przecież jedyną deficytową instytucją kultury ani jedynym deficytowym wydarzeniem publicznym w Kassel, w Hesji, w Niemczech i na świecie. A jednak od września 2017 roku, w ostatnich tygodniach przed wyborami w Niemczech i tuż przed końcem wystawy w Kassel, documenta 14 znalazło się w ogniu prasy, która płynnie przeszła z krytykowania zawartości artystycznej do opisywania groźby bankructwa imprezy. Powstało błędne koło w rozumowaniu: documenta 14 było złe, bo przyniosło straty finansowe – a przyniosło straty finansowe, bo było złe.

Czy obnażenie mechanizmów, które były związane z bieżącą polityką Kassel, Hesji i na poziomie federalnym, też było twoim celem? Czy to był efekt uboczny?	
W lipcu 2017 roku zmienił się burmistrz Kassel. Burmistrz to jednocześnie przewodniczący Rady Nadzorczej documenta. Nowy burmistrz odmówił współpracy ze swoim poprzednikiem, który piastował swój urząd przez 12 lat i miał ogromne doświadczenie w organizacji trzech edycji documenta. Rada Nadzorcza postanowiła zamówić raport w firmie audytowej. Firma zrobiła jeden audyt, został on skierowany przez Radę Nadzorczą do poprawek, ponieważ nie zawierał jednoznacznych oskarżeń pod adresem pracowników documenta gGmbH, dyrektorki generalnej Annette Kulenkampff, moim, poprzedniego burmistrza Bertrama Hilgena ani czyimkolwiek. Podobno ten drugi raport, którego Rada Nadzorcza nie udostępniła ani mnie, ani dyrektorce generalnej, jest już „dobry”. Czyli wykazuje, gdzie popełniono błędy – a mianowicie wyłącznie „w Atenach” – i że wina nie leży nawet w części po stronie Rady Nadzorczej. Przypominam, że ta rada nie kwestionowała przebiegu prac nad documenta 14 niemal do zakończenia drugiej części wystawy w Kassel. Podjęła kroki związane z deficytem dopiero trzy tygodnie przed zamknięciem całej wystawy. Pojawia się więc pytanie, czym zajmowała się Rada Nadzorcza w poprzednich pięciu latach na swoich posiedzeniach, na których systematycznie przedstawialiśmy stan prac nad documenta, dostarczaliśmy regularnie raport o sytuacji finansowej wystawy i tak dalej. W każdej chwili	

Konkluzją audytu ma być to, że deficyt powstał w cudowny sposób wyłącznie w Atenach. Gdyby documenta 14 nie odbyło się w Atenach, to nie byłoby deficytu. To się zresztą zgadza z obowiązującą w Niemczech narracją, że deficyty biorą się z Grecji, kryzys i bałagan jest w Grecji, natomiast w Niemczech rządzi profesjonalizm i odpowiedzialność.

członkowie rady mogli zadać pytania dyrektorce generalnej albo dyrektorowi do spraw finansowych czy wręcz zakwestionować jakieś elementy w procesie pracy nad documenta. Nie postawiono takich pytań i niczego nie kwestionowano aż do nadzwyczajnego posiedzenia rady w końcu sierpnia 2017 roku. Nie zostałem na nie zaproszony, mimo że wcześniej zaproszano mnie na wszystkie tego typu spotkania. Moim zdaniem zdetonowanie skandalu pod tytułem „deficyt documenta” przez lokalną gazetę, które nastąpiło natychmiast po nadzwyczajnym posiedzeniu rady, nie było tylko próbą wyjaśnienia faktów. „Deficyt documenta”, jeszcze zanim określono jego rozmiary, został upubliczniony przez przeciek z Rady Nadzorczej do prasy i zamieniony w kontrolowany skandal. Jednocześnie przewodniczący rady zakazał dyrektorce generalnej Annette Kulenkampff udzielania wypowiedzi publicznych.	
Wszystko zaczęło się od kryzysu i politycznej decyzji podzielenia wystawy między Ateny i Kassel i wróciło do polityki, tym razem niemieckiej. Tak, wróciło. Zwłaszcza dlatego, że konkluzją tego audytu ma być to, że deficyt powstał w cudowny sposób wyłącznie w Atenach. Gdyby documenta 14 nie odbyło się w Atenach, to nie byłoby deficytu. To się zresztą zgadza z obowiązującą w Niemczech narracją, że deficyty biorą się z Grecji, kryzys i bałagan jest w Grecji, natomiast w Niemczech rządzi profesjonalizm i odpowiedzialność.	

Nie chciałbym, żeby nasza rozmowa kończyła się na pieniądzach, więc wróć do sztuki. Mówiłeś, że starasz się unikać wartościowania i rankingów, jednak artyści zaproszeni do wystawy mogli czuć się wyróżnieni... Nie, to wystawa była wyróżniona ich udziałem.	
Jakie są twoje najlepsze wspomnienia z documenta? Jestem kuratorem, a nie koneserem. Zajmuję się produkcją wystaw i dyskusjami publicznymi, natomiast nie zajmuję się tworzeniem list typu <i>the best of</i> .	

Z czego byłbyś najbardziej zadowolony jako kurator? Pomyślałem o sali w Muzeum EMST, gdzie zajmowaliśmy się różnymi sposobami użycia abstrakcji w sztuce. Powiedzmy od „niewidzenia”, czyli od filmu Foruğ Farrochzād <i>The House Is Black</i> , nakręconego w kolonii dla trędowatych w Iranie w latach 60., aż do kompozycji Władysława Strzemińskiego, do <i>Powidoków słońca</i> . Po drodze z obrazami,	
---	--

które wyglądały troszeczkę jak wersja amerykańskiego Color Field Painting, a tak naprawdę były projektami do flagi narodowej ludu Sami, zrobionymi przez artystkę-aktywistkę Sami Synnøve Persen.

Które z podwójnych realizacji, w Atenach i w Kassel, byłyby dla ciebie najciekawsze? Mógłbym powiedzieć na przykład o sytuacjach powtórzenia jakiejś pracy w obu miastach, przy czym powtórzenie nie oznacza identyczności. Tak było z filmem Petera Friedla zrealizowanym w Atenach w sali teatru, ale bez publiczności. To wykonywana przez wiele następujących po sobie osób i głosów recytacja opowiadania Franza Kafki, które dotyczy procesu uczłowieczania się małpy. Małpa wygłasza raport do Akademii, w którym opowiada akademikom, ludziom, jak stała się człowiekiem. Raport został przez Petera Friedla rozpisany na różne języki i odegrany do kamery przez profesjonalnych i nieprofesjonalnych aktorów z różnych krajów, aktorów znalezionych w Atenach. Instalacja z tym filmem była powtórzona w Atenach i w Kassel, w obydwu miastach komunikowała rodzaj podstawowej trudności porozumienia się z innymi, nawet przez klasyczny tekst. Tekst Kafki stał się materiałem dla przetworzeń i padł ofiarą czystych nieporozumień językowych – a może został przez nie wzbogacony? Sytuacje lingwistyczne przeglądały się w scenicznej i osobistej, egzystencjalnej sytuacji aktorów – tuziemców i uchodźców.	
---	--

Inny przykład: Artur Żmijewski nakręcił czarno-biały film w tak zwanej dżungli, obozie uchodźców w Calais, tuż po tym, jak francuskie władze postanowiły obóz zlikwidować, uchodźców przenieść, a baraki i resztki dobytku spalić i zrównać z ziemią. Film był pokazany w Atenach. W Kassel Żmijewski pokazał inną pracę, z ćwiczącymi mięśnie rosyjskimi inwalidami wojennymi. Bardzo silnie zakorzeniona w kulturze i w publicznym dyskursie jest, od czasu wojny w Wietnamie, figura „amerykańskiego weterana wojennego”. Mówi się o tym, jakie psychologiczne problemy mają amerykańscy weterani wojenni, są organizacje, które się tym zajmują. Tematami są tu rozmaite formy odrzucenia, z którym ci ludzie się spotykają, czyny kryminalne przez niektórych z nich popełniane, dramatyczne biografie. Natomiast jeśli chodzi o rosyjskich weteranów wojennych, to stopień nieprzejrzystości w publicznym pokazywaniu ich sytuacji jest podobny jak w innych dziedzinach życia społecznego w Rosji. Są słabo widoczni, a już zwłaszcza poza Rosją. W pracy Artura oni nie są klasyfikowani jako „rosyjscy weterani wojenni”, lecz przede wszystkim pokazani jako kalekie ciała, które próbują osiągnąć fizyczną sprawność i dzięki temu sięgnąć w inny wymiar egzystencji.



Jeszcze inny ciekawy przykład to Ibrahim Mahama, artysta z Ghany, który w Atenach próbował współpracować ze squatersami i legalnymi mieszkańcami kompleksu rozpadających się bauhausowskich bloków mieszkalnych zbudowanych na początku lat 30. dla uchodźców greckich z Azji Mniejszej. To osiedle, mieszczące się dziś obok gmachu sądu i kwatery głównej policji, nazywa się Prosfygika, czyli „dla tych, którzy uciekli”, dla uchodźców. Mieszka tam sporo ludzi, którzy

Nasza wystawa przyniosła to, co nazywa się *rote Zahlen*, czyli niespokojne, czerwone liczby deficytu. Jestem wrażliwy na tego rodzaju zdarzenia w języku i symbolikę kolorów. W przyszłości prawdopodobnie zostanie wprowadzona ściślejsza kontrola – finansowa, ale ostatecznie także merytoryczna i polityczna – poprzez „usprawnienie zarządzania” wystawą. Wzmocniona kontrola documenta jest tylko częścią spektrum kontroli, która dąży do opanowania całości ludzkiego

Jeśli chodzi o sztukę, to należałoby zastanowić się nad tym, co gość takiej wystawy bierze ze sobą i w sobie nosi, czego nie jest w stanie zneutralizować i zapomnieć.

niedawno przepłynęli przez Morze Śródziemne lub przekroczyli rzekę na granicy z Turcją i znaleźli się w Grecji. Ibrahim usiłował przekonać ich, żeby pomogli mu uszyć rodzaj gigantycznej zasłony z jutowych worków, którą potem można „opakować” budynek. W czasie ostatnich igrzysk olimpijskich w Atenach w 2004 roku, które były narodowym sukcesem organizacyjnym, a jednocześnie przyczyną do kryzysu gospodarczego w roku 2009, te rozpadające się budynki zostały wstydliwie zakryte wielkimi billboardami reklamującymi igrzyska i sponsorów i zniknęły z pola widzenia gości olimpiady. Ibrahim Mahama chciał je wydobyć z niewidzialności przez zasłonięcie ich ciemną tkaniną. Jednak squatersi sobie tego nie życzyli. Chcieli raczej wykorzystać te jutowe worki do własnych politycznych manifestacji, i rzeczywiście kilka razy tak się stało, natomiast nie doszło do realizacji pracy Mahama na wystawie w Atenach. Wydawałoby się więc, że wielomiesięczne próby nawiązania współpracy artysty ze społecznością zakończyły się fiaskiem. Z mojego punktu widzenia nie było to fiasko. Odbęło się szycie worków jako kilkudniowy performans na placu Syntagma (Konstytucji) przed parlamentem, gdzie mieszkają się ludzie z rozmaitych warstw społecznych i krajów, miejscowi, turyści i uchodźcy, i gdzie często odbywają się demonstracje polityczne. Natomiast w Kassel Mahama pracował ze szwaczami i szwaczkami, których sprowadził z Ghany. W hali pofabrycznej, w której kiedyś montowano i naprawiano lokomotywy, zszywali oni zasłony, które następnie zostały zainstalowane na dwóch budynkach rogatek Kassel z początku XIX wieku. Te zasłony wyeliminowały budynki z pola widzenia dzięki gestowi podobnemu do tego, co robił Christo, gdy opakowywał fragmenty krajobrazu i budynki publiczne białą tkaniną – ale tym razem budynki zostały zasłonięte, opakowane na czarno.

Jak to wszystko, co zrobiliście jako zespół, może wpłynąć na documenta?

Ostatecznym efektem wystawy powinno być tak zwane *schwarze Null*, „czarne zero” – zrównoważony budżet. Czarne zero to prawie jak poezja konkretna albo sztuka minimalna. Coś maksymalnie zredukowanego, stabilnego i niemego.

doświadczenia i poszerza się nieustannie, żądając ograniczania dostępu, limitowania ruchu, wzmacniania granic, kontrolowania tożsamości, kodu genetycznego i tak dalej. To nie literacka antyutopia, opowiadająca o istnieniu przyszłych aparatów kontroli i doskonaleniu technologii nadzoru. Nie. To terazniejsza polityka demokratycznej Europy, USA i innych graczy o mocarstwowych ambicjach, a także mniejszych antydemokratycznych reżimów.

To znów może być efekt zmiany społecznej i politycznej zachodzącej na świecie. Mnie raczej chodziłoby o sprawczość działań kuratorskich. Wspomniałeś o doświadczeniach jednostkowych, spotkaniach ze sztuką, z wystawą.

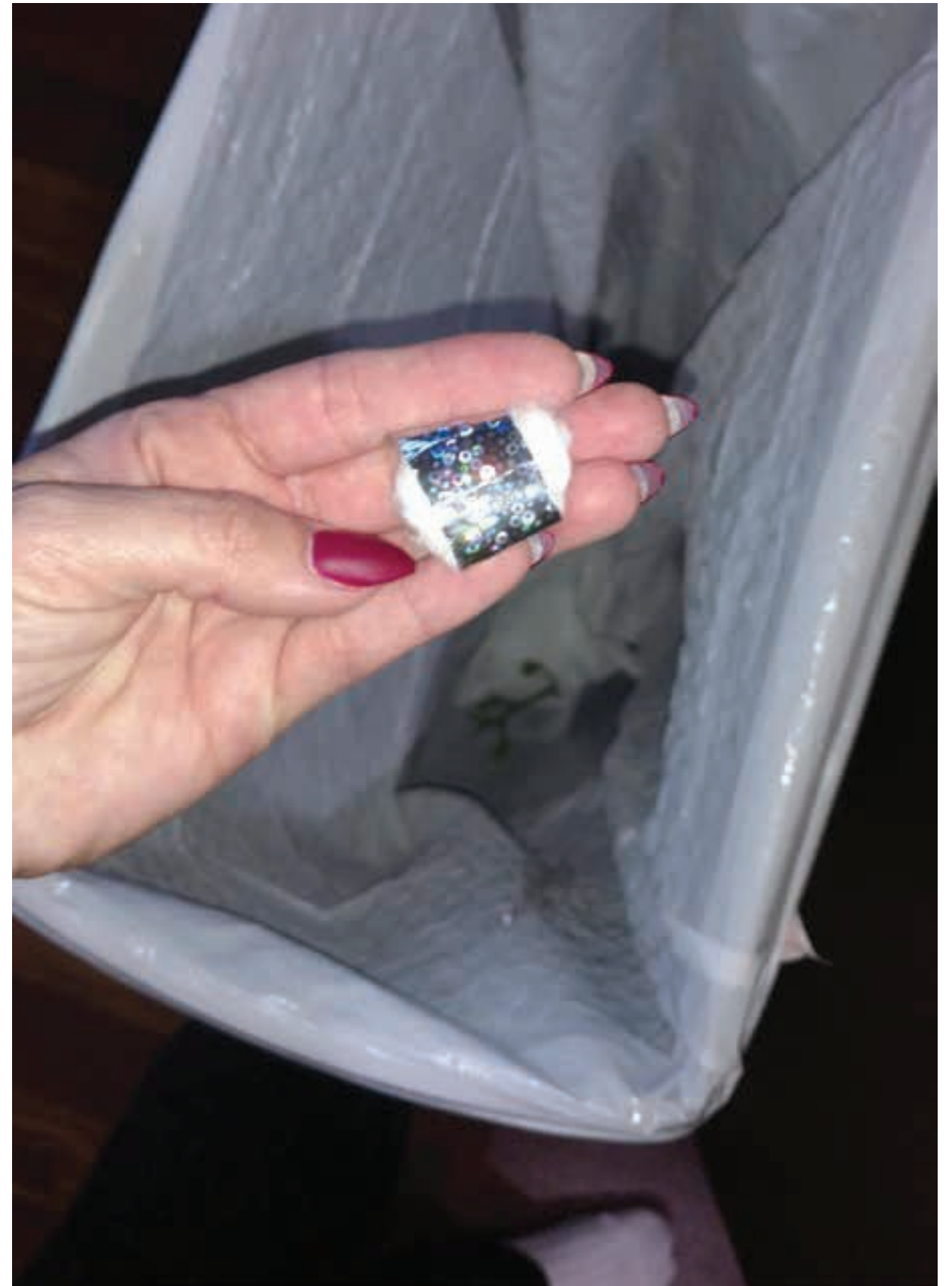
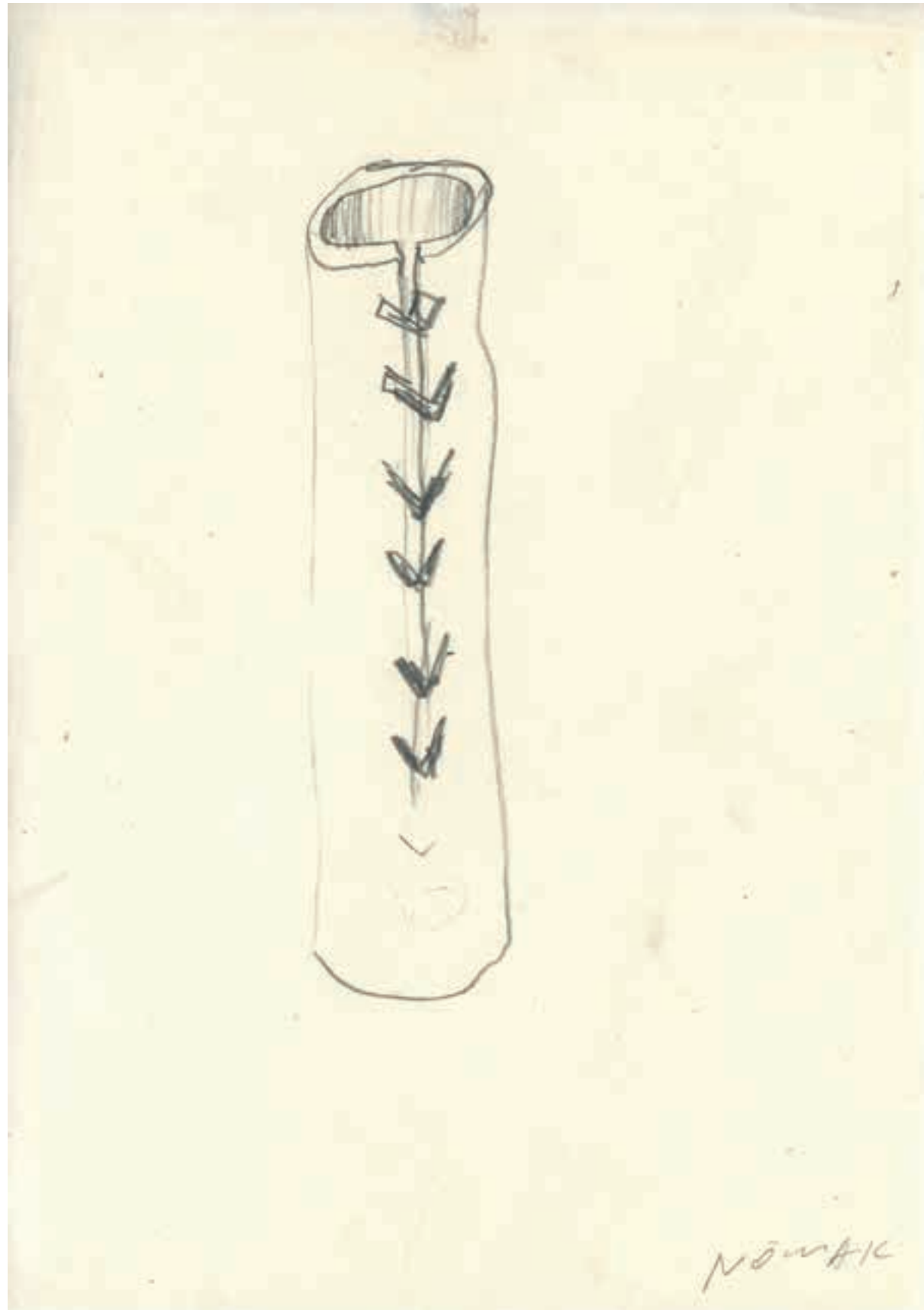
Jeśli chodzi o sztukę, to należałoby zastanowić się nad tym, co gość takiej wystawy bierze ze sobą i w sobie nosi, czego nie jest w stanie zneutralizować i zapomnieć. Instytucje kultury poddane presji ekonomicznej traktują widzów jako liczby, jako element pasywny. Tak można widzieć nie tylko widzów wystaw, ale na przykład podatników albo wyborców. Jako ludzką masę, formowaną przez polityków i pracodawców. O obnażenie tego typu relacji warto grać przy okazji wystaw, niezależnie od ich rozmiaru i skali ich oddziaływania.

Co po documenta?

Tego jeszcze nie wiem.

Zapis spotkania, które 21 grudnia 2017 roku odbyło się na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej ASP.





Recenzje

	131	Obcy w domu. Wokół Marca '68
	135	Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918
	138	Twarda awangarda. Stażewski, Sosnowski, Bąkowski
	141	Jak tak dalej pójdzie wchłonę cały wszechświat
A. CIMOCHOWICZ	144	Jak się dziś czujecie?
L. TARASEWICZ M. DMITRUK	146	Zaleszany
J. WÓJCIK	150	Niedzielne popołudnie
J. RAIKOWSKA	153	Samobójczynie
P. OŁOWSKA	156	Amoreski: Intelktualny koktajl erotyki kobiecej
P. MATECKI	158	Małe obrazy
A. RZEPECKI	161	Nowe prace
P. SUSID	162	Widzę, że sobie nie radzicie
D. BUCZKOWSKA M. SMANDEK	164	Wywoływanie rzeźby
E. ZARZYCKA	166	Nie jestem Zofią Rydet
K. BREGUŁA	168	Skwer
Ł. GUZEK	170	Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce
	173	Socrealizmy i modernizacje

Obcy w domu. Wokół Marca '68

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa
9 marca – 24 września 2018
kuratorki: Justyna Koszarska-Szulc i Natalia Romik

„Czy krytyk sztuki ma coś do zrobienia na wystawie o Marcu 1968 roku?”, zastanawiałem się, przemierzając przestrzeń *Obcego w domu* w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Formalnie rzecz biorąc, jakaś robota do wykonania oczywiście jest. Nie chodzi nawet o to, że kuratorki Justyna Koszarska-Szulc i Natalia Romik wmontowały w narrację wystawy trochę dzieł sztuki. Zgodnie z estetyką współczesnego muzeum narracyjnego cała ekspozycja jest w jakimś sensie dłużniczką sztuki współczesnej, zapożyczającą się zwłaszcza w poetyce multimedialnej instalacji. Jeżeli jednak wystawa *Obcy w domu* jest ciekawa z artystycznego punktu widzenia, to nie jako *case study* roli odgrywanej przez sztuki wizualne w doniosłych debatach, lecz przeciwnie, jako przyczynek do rozważań o tym, jak doskonale można się bez sztuki w takich dyskusjach obyć.

Jako osoba zajmująca się sztuką, wolałbym żeby była niezastąpiona – nie tyle do opowiadania akurat o Marcu '68, ile w ogólniejszym sensie. Szczególny przypadek wystawy o Marcu '68 w jakimś stopniu dotyczy jednak kwestii miejsca sztuki w życiu zbiorowym właśnie na najogólniejszym poziomie. Ile jest w konstruowaniu pamięci o takim zdarzeniu jak Marzec '68 przestrzeni na rozwinięcie dyskursu artystycznego? Kiedy pisałem niniejszy tekst w marcu '18, dyskurs na temat wystawy rozwijał się pełną parą, jednak ze sztuką nie miał – oczywiście – wiele wspólnego. Z biegiem czasu szum wokół *Obcego* przycichnie; niemniej problem Marca '68 i pamięci o nim pozostanie paradygmatyczny dla negocjowania kształtu obecnej polskiej tożsamości. Od tamtego marca minęło pół wieku; to wiele, ale, jak się okazało, i tak za mało. Żywioły narodowe dochodzące

Obcy w domu. Wokół Marca '68, widok wystawy, fot. Magda Starowieyska
dzięki uprzejmości Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie



do głosu w ciele PiS-owskich rządów zdołały bez trudu zaktualizować tę dość już odległą przeszłość na gruncie współczesności, odświeżyć „marcowe gadanie”, odtworzyć wiele z ówczesnej atmosfery. Czasem wydaje się, że i 550 lat nie wystarczy w Polsce, abyśmy byli w stanie zmierzyć się z tego rodzaju rocznicą bez historycznych konwulsji, które zwykle towarzyszą wysiłkowi panicznego wypierania w zbiorową nieświadomość bagaży niechcianej pamięci.

Obcy w domu wyjmuje Marzec ’68 z sekwencji narodowych insurekcji. Powstanie kościuszkowskie, Listopad ’30, Styczeń ’63, Sierpień ’44, Czerwiec ’56, Grudzień ’70; jeszcze podczas poprzedniej, okrągłej, czterdziestej rocznicy Marzec ’68 z grubsza mieścił się w tym ciągu taktycznych porażek będących spektakularnymi moralnymi zwycięstwami. W kontekście antysemityzmu otrzymujemy jednak bilans odwrotny; w kategoriach moralnych doszło w Marcu do narodowej klęski, choć przecież operacja się powiodła – „udało się” ostatecznie zakończyć w Polsce historię życia żydowskiego jako elementu społecznego pejzażu. Odpowiedzialność za to zakończenie spada oczywiście na PRL-owski reżim. *Obcy w domu* potwierdza to ugruntowane w faktach przekonanie, pokazując szczegółowo, jak partia rozdmuchiwała tłący się w polskości żar antysemityzmu i jak później dorzucała do tego fatalnego pieca. Dlaczego zatem współczesna polskość tak nieswojo czuje się z żydowską pamięcią Marca ’68? Czy upieczony w tamtym piecu chleb za bardzo nam

Kuratori wystawy *Obcy w domu*, sprawne w rozwijaniu narracji, nie bardzo radzą sobie z pokazywaniem sztuki. Z drugiej strony, patrząc na przywołane na wystawie przykłady artystycznych reakcji na tamte wydarzenia, trudno nie zapytać, czy sztuka poradziła sobie z Marcem ’68?

smakował? Czy dlatego właśnie w rocznicę Marca rząd uznał za stosowane przypomnieć, że polski podmiot narodowy sam siebie uważa za organicznie niezdolny do przepracowania pamięci Holokaustu, wyobrażeń na temat Żydów i wydarzeń marcowych oczywiście też? W neurotycznej narodowej narracji w ogóle nie wiadomo już, na czym wspiera się konstrukt polskiej tożsamości, z wyjątkiem figury Żyda jako ostatniego stabilnego punktu odniesienia. Ponowoczesnego i jednocześnie powierzchownie tylko zmodernizowanego Polaka można rozpoznać głównie po tym, że nie jest Żydem, choćby

i widmowym, zamordowanym w czasie Holo-kaustu, albo przynajmniej przepędzonym z kraju w Marcu ’68. Nic dziwnego, że w chwili desperacji chciałoby się chwycić za drzewka z Yad Vashem, wyrwać je z korzeniami i wbijać tymi drzewkami Żydom do głów, że naprawdę nie mamy problemu z antysemickimi uprzedzeniami.

Pięćdziesiąt lat minęło, a w marcu wciąż marcowa atmosfera, chciałoby się rzec. Wystawa w POLIN tylko na tym zyskuje – zamiast wpisywać się w rocznicowe obchody, wpisuje się w aktualną debatę; w kategoriach obywatelskich to najważniejsza ekspozycja wiosny 2018 roku.

Trzeba przyznać, że jako wykład historyczny *Obcy w domu* unosi ciężar spoczywającej na nim odpowiedzialności – w każdym razie na tyle, na ile jest to możliwe w konwencji muzeum narracyjnego, czułego na punkcie swej popularności i żyjącego zawsze w strachu, by przypadkiem kogoś nie znudzić.

Wciągająca i dynamiczna jest zwłaszcza pierwsza część wystawy, w której kuratorki odmalowują panoramę marcowych wydarzeń.

Rzucamy zatem okiem na realia życia codziennego gomułkowskiej Polski, żeby przypomnieć sobie, w jakim właściwie kraju miało wkrótce dojść do niesławnych ekscesów.

Wojna jest w tym kraju świeżą sprawą, od jej zakończenia minęło raptem 20 lat (tyle, ile upłynęło od powstania Google’a...). Warszawa jest odbudowana, ale tylko po części; ruiny to wciąż

złoty wiek, a nie wiek XX. W Warszawie nie ma już Żydów, ale w Warszawie żyją Żydzi. W Warszawie nie ma już Żydów, ale w Warszawie żyją Żydzi.

W Warszawie nie ma już Żydów, ale w Warszawie żyją Żydzi. W Warszawie nie ma już Żydów, ale w Warszawie żyją Żydzi.

W Warszawie nie ma już Żydów, ale w Warszawie żyją Żydzi. W Warszawie nie ma już Żydów, ale w Warszawie żyją Żydzi.

W Warszawie nie ma już Żydów, ale w Warszawie żyją Żydzi. W Warszawie nie ma już Żydów, ale w Warszawie żyją Żydzi.

W Warszawie nie ma już Żydów, ale w Warszawie żyją Żydzi. W Warszawie nie ma już Żydów, ale w Warszawie żyją Żydzi.

integralny element pejzażu miasta. Przybysze ze wsi to postacie powożące wozami zaprzęgniętymi w stare szkapy, a starsze kobiety chodzą w chustach jak Iranki. Tabliczka czekolady w przeliczeniu na ówczesne średnie zarobki kosztuje tyle, ile dziś butelka whisky.

Oto kraina aspirująca do nowoczesności, ale tymczasem jeszcze uboga, trochę orwellowska, trochę trzecioświatowa; na 100 gospodarstw domowych przypadają 4 samochody, a pensje wydaje się niemal w całości na jedzenie. Żydów, których tożsamość da się uchwycić w statystkach, mieszka

w tamtej Polsce już niewielu; 20 tys., może 30 tys. To plus minus 10 procent spośród tych, którzy przeżyli w Polsce Zagładę lub wrócili do kraju bezpośrodkowo po zakończeniu wojny. Masowy exodus ocalonych miał miejsce w drugiej połowie lat 40., w początkach PRL; wizja nowej Polski jako projektu żydokomuny jest atrakcyjna w dyskursie nacjonalistycznym, ale do większości Żydów niespecjalnie przemawiała. Po gomułkowskiej odwilży społeczność żydowska stopniała jeszcze bardziej, a jednak życie tej społeczności – w sensie organizacyjnym, spółdzielczym czy kulturalnym – wciąż się toczyło i to w ożywiony sposób. Definitywnie zakończył je dopiero Marzec ’68. To jeden z głównych i najlepiej opowiedzianych wątków *Obcego w domu*. Rok 1968 skurczył społeczność żydowską w Polsce do rozmiarów balansujących na krawędzi błędu statystycznego, ale nie chodzi tylko o ilość, lecz również o jakość. Po Marcu wciąż mieszkali w Polsce Żydzi, ale żydowskie życie społeczne się skończyło; w skali, w jakiej istniało przed 1968 rokiem, nie udało się go odbudować do dziś.

Kontrapunktem pejzażu gomułkowskiego PRL są migawki z rewolucji kulturalnej, która około 1968 roku przetoczyła się przez świat zachodni. Zaglądamy na zrewoltowane paryskie ulice, na opanowane przez hipisów i pacyfistów amerykańskie kampusy, anarchistyczne barykady Berlina Zachodniego. Szperamy w biblioteczce polskiego intelektualisty, sprawdzając, ile z tego międzynarodowego fermentu przeniknęło do polskich głów; były to wszak czasy, kiedy kilka nieprawomyślnych lektur potrafiło poważnie zachwiać systemem. Przechodzimy przez ekspozycję na temat toczących się w łonie reżimu walk frakcyjnych, śledzimy też losy walterowców Jacka Kuronia i uczestników spotkań Klubu Poszukiwaczy Sprzeczności – młodych ludzi, którzy później odegrają rolę prowadyrów, kontestując realny socjalizm z pozycji prawdziwie socjalistycznych. I nie omijamy oczywiście frontu wojny sześciodniowej. Z perspektywy ZSRR, a więc i z punktu widzenia władz PRL, izraelski *blitzkrieg* z 1967 roku jest przede wszystkim bitwą zimnej wojny. Polska zrywa stosunki dyplomatyczne z Izraelem. Propaganda wprowadza nowy dyskurs, w którym pojęcie „syjonizm” jest najbardziej aktualnym synonimem terminu „imperializm”. Krytyka Izraela jakby sama z siebie, niemal bezwiednie, tłumaczy się na język lokalnych uprzedzeń; pojawia się narracja, w którą publicznie można wpleść antysemicki wątek – chętnych do wpłatania nie brakuje. Marzec jest w *Obcym w domu* elokwentnie opowiedziany, ale czy udaje się go również pokazać? W końcu jesteśmy na wystawie. POLIN należy do instytucji, które nie zajmują się kuratorowaniem kolekcji, tylko muzealizowaniem pamięci – *Obcy*

w *domu* mieści się w tym paradygmacie. Jaka jest zatem wizualna reprezentacja pamięci o Marcu ’68? Justyna Koszarska-Szulc i Natalia Romik (ta druga jest również współautorką projektu aranżacji wystawy) udzielają na to pytanie konserwatywnej odpowiedzi. Proponują typowy dla współczesnych muzeów historycznych koktajl tekstów i dokumentalnych multimediów (projekcje, płaskie ekrany, lightboxy), przyprowadzony od czasu do czasu artefaktami. Niektóre z tych ostatnich są rzeczywiste ciekawe: kajdany, w które zakuty był Konrad w wyreżyserowanych przez Kazimierza Dejmka *Dziadach*, to rekwizyt, który w kontekście historii Marca pobrzękuje naprawdę znacząco. Wrażenie robi też egzemplarz jednego z „dokumentów podróżnych”, które wydawano marcowym wygnańcom. Oto jedyny w swoim rodzaju antypasport, dokument zaświadczaający, jakiego kraju obywatelem nie jest jego posiadacz; warto coś takiego zobaczyć na żywo. Artefakty, skądinąd nie tak znowu liczne, są jednak tylko ornamentem wystawy, która jest przede wszystkim do czytania; oglądamy ilustrowany tekst. Przestrzeń dostosowana jest do materii; podstawowymi ekspozycyjnymi figurami, którymi posługuje się na *Obcym...* kierowany przez Natalię Romik aranżujący kolektyw Senna, są „ściana” i „zaulek” (czyli kilka ścianek, tworzących tematyczną zatoczkę). Czasem jakiś obraz dostaje trochę przestrzeni na rozwinięcie swojej ekspresji, jak projekcja fragmentu dokumentacji *Dziadów*, generalnie jednak zwiedza się z nosem przy ścianie – wystawa staje się sekwencją tematycznych ekspozycji w konwencji wprowadzając zmodernizowanych, ale jednak gazetek ściennych.

Przez większą część wystawy kuratorki opierają się przed wykonaniem „zwrotu scenograficznego”, który jest tak popularny w instytucjach narracyjnych od Muzeum Powstania Warszawskiego po Muzeum II Wojny Światowej – i oczywiście w samym POLIN, na ekspozycji stałej. Pokusie ulegają dopiero w kulminacyjnym momencie *Obcego*, budując przestrzeń przywołującą halę Dworca Gdańskiego; wypełniają ją fotoportrety i audioświadectwa polskich Żydów, których z tej właśnie stacji wysyłano w świat z biletem w jedną stronę. Naprzeciw „dworca” leci największa projekcja na *Obcym*, zestawione ze sobą fragmenty z *Salta* i z *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego. Całość wieńczy kawałek autentycznego neonu z Warszawy Gdańskiej – częściowo zepsute (jakże symbolicznie!) litery „war”. To jedyny raz, kiedy kuratorki próbują śmiało przekroczyć „dyskurs” w stronę „doświadczenia”, ale też najłabszy moment wystawy. Doświadczenie jest nieprzekonywające, „dworzec” to bardziej produkt designu, atrapa niż immersyjna przestrzeń. Podobnie nieaktywna jest zresztą „prawdziwa” sztuka, dzieła

artystów wmontowane w ciąg „ścian” i „zaułków”. Tych importów ze świata sztuki jest zresztą niewiele: rysunek Krzysztofa M. Bednarskiego, kilka prac Jacka Waltosia (odnoszących się – i to niebezpośrednio – bardziej do Zagłady niż do Marca ’68), jeden mocny i posępny obraz Erny Rosenstein, Zbylut Grzywacz – te prace i jeszcze kilka innych przykładów sztuki „marcowej” lub mogącej się z Marcem kojarzyć wkomponowane są w system „gazetek ściennych”, płynąją w gęstym sosie opisów, poddruków i dokumentów. Tak podane, gasną; nawet dokumentacja projekcji publicznej, którą Krzysztof Wodiczko zrobił w 2008 roku na pomnik Mickiewicza, traci moc, choć jest to bodaj najlepsza realizacja artystyczna na temat 1968 roku, jaka powstała w polskiej sztuce. Kuratorki, sprawne w rozwijaniu narracji, nie bardzo radzą sobie z pokazywaniem sztuki. Z drugiej strony, patrząc na przywołane na *Obcym...* przykłady artystycznych reakcji na tamte wydarzenia, trudno nie zapytać, czy sztuka poradziła sobie z Marcem? Czy w ogóle konceptualizowanie tego rodzaju wydarzeń i budowanie dla nich symbolicznych ram to wyzwanie, które uruchamia artystów i artystki? Ikoniczna „marcowa” praca Krystyny Piotrowskiej *Wyjechałem, bo...* wtapia się w ekspozaty historii mówionej, których pełno jest na *Obcym...* Można właściwie przegapić, że tym razem mamy do czynienia ze sztuką, a nie z kolejnym materiałem dokumentalnym wyprodukowanym przez POLIN. W perspektywie takiego projektu jak *Obcy...* sztuki wizualne okazują się możliwym, ale niekoniecznym dodatkiem. Nie dałoby się tej wystawy opowiedzieć bez filmu, a nawet bez książek, które rozpały głowy uczestników marcowych wydarzeń – i oczywiście nie dałoby się jej opowiedzieć bez teatru. Sztuki wizualne jako alternatywne narzędzie produkcji wiedzy, pole budowy symbolicznych struktur do przepracowywania zbiorowych doświadczeń, łądują na marginesie dyskursu. Możemy sobie oczywiście powiedzieć, że to kuratorom zabrakło pomysłu, jak posłużyć się sztuką w narracji *Obcego...*, ale to tylko część prawdy. Marginalna obecność sztuk wizualnych w dramatycznych, przełomowych przeżyciach zbiorowych prowokuje do stawiania pytań o realną funkcję społeczną tej dziedziny kultury, tyle że w poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania szybko opuścilibyśmy przestrzeń *Obcego w domu* i muzeum POLIN.

Na wystawie *Obcey w domu* Marzec ’68 jest więc wydarzeniem brzemennym w treść i konsekwencje, ale nieposiadającym autonomicznej formy. Wizualnością tego wydarzenia rządzi kontestatorska estetyka transparentów malowanych przez strajkujących studentów i wiecowych transparentów wznoszonych na antysemickich masówkach

inscenizowanych w zakładach pracy, brutalna poetyka żydożerczych karykatur i rozwrzeszczanych nagłówków prasowych czy specyficzna ekspresja esdeckich zdjęć robionych spod płaszcza i zza węgła, fotografii o ekscentrycznych kadrach i ostrości przeniesionej na zaskakujące plany. Jednak nawet dokumentalne obrazy Marca są bezwzględnie podporządkowane tekstowi, podobnie jak artefakty, które milczą, służąc za nieme dowody rzeczowe: to, o czym mowa na wystawie, zdarzyło się naprawdę. Świadomość, że dyskurs *Obcego w domu* łatwiej i wygodniej byłoby skonsumować – *nomen omen* – w domu, a nie w muzealnej sali, to niewypowiedziana oczywistość, której poczucie towarzyszy zwiedzaniu wystawy. W połowie opowieści bolą już trochę nogi od czytania na stojąco wywodu, który zmieściłby się w ilustrowanej broszurce, zresztą nie tak znów opasłej – albo jeszcze lepiej w internetowym portalu, gdzie obrazki uzupełnione zostałyby multimediami. W gruncie rzeczy na *Obcego...* można spojrzeć jak na próbę przebrania za wystawę popularno-naukowego eseju historycznego. W tym sensie zamiar pokazania Marca ’68 kończy się porażką, choć w sensie edukacyjnym, politycznym i moralnym całe przedsięwzięcie jest niezaprzeczalnym sukcesem.

— Stach Szablowski

Przyszłość będzie inna Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
24 lutego – 27 maja 2018
kuratorka: Joanna Kordjak

Wystawa w Zachęcie jest projektem intrygującym – koncepcyjnie, intelektualnie, wystawienniczo. Jest to w pewnym sensie wystawa historyczna, związana z kalendarzem obchodów stulecia odzyskania niepodległości, ale tę historyczność realizująca w formie niebanalnej i nowatorskiej. Autorce ekspozycji – Joannie Kordjak – udało się zbudować rodzaj eseju wizualnego z różnorodnych obiektów, artefaktów z rozmaitych obszarów społecznej aktywności, nie tylko sztuki. „Narrację wystawy – pisze kuratorka – wyznaczają modernizacyjne idee społeczne kształtujące się w Polsce po I wojnie światowej, wdrażane w życie za sprawą instytucji i organizacji, których powstanie wiązało się z odzyskaniem niepodległości”. Nowe koncep-

podnoszącej na wysoki poziom kulturę obyczajową całego społeczeństwa pracującego, odpowiedzialność i sumienność”. Kuratorka próbuje pokazać to przez prezentację zarówno oryginalnych projektów, jak i makiet oraz znakomitej, szerzej nieznanej (i chyba pokazanej po raz pierwszy) dokumentacji fotograficznej z realizacji osiedli WSM z lat 30. Tu dał o sobie znać instynkt badawczy kuratorki, która potrafi wydobywać rzeczy ze zbiorów prywatnych czy też, jak w tym przypadku, z chyba dotąd pomijanych przez badaczy zbiorów Izby Historii WSM. Materiał trudny ekspozycyjnie został aktywnie umieszczony w przestrzeni dzięki wprowadzeniu wspierających się znaczeniowo struktur – ekspozycji numerów pisma „Dom, Osiedle, Mieszkanie”

Dzięki przyjętej perspektywie i koncepcji kuratorskiej rekonstruowanie obrazu II Rzeczypospolitej pozbawione jest cikliwego sentymentu i narodowej mitologii. Odwraca relacje utrwalone w „rocznicowych” dyskursach, w rozumny, przemyślany sposób demistyfikuje wizję Niepodległej.

cje organizacji życia społecznego miały charakter emancypacyjny i dotyczyły przede wszystkim potrzeb zmarginalizowanych grup społecznych. Autorka wystawy mówi wprost o „perspektywie nowoczesnego «innego»”, o obrazie II Rzeczypospolitej oglądanej przez historię „słabych” i „niedowartościowanych grup społecznych, jak kobiety, dzieci, robotnicy czy grupy narodowe”. I to są zagadnienia tworzące strukturę tej ekspozycji, na której budowana jest jej narracja. Koncentruje się ona wokół siedmiu problemów – zdaniem kuratorki – ogniskujących zagadnienia modernizacji społecznej.

Pierwszy z nich to *Wspólnota jako przestrzeń dobrze urządzona*, a więc architektura wspólnotowa, realizowana w projektach osiedli mieszkaniowych, głównie warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Tej części patronuje niezwykle celny cytat z pism wybitnego działacza spółdzielczego Stanisława Tołwińskiego: „Mieszkaniem można nie tylko zabić człowieka jak siekierą. Na mieszkaniu oprócz można również rozbudowę więzi społecznej

o nowoczesnej typografii i składni plastycznej, projektów nowoczesnych mebli czy makiety w skali 1:1 nowoczesnej „kuchni frankfurckiej”. Ale znalazły się w tej części takie „odświeżające” wizualnie prace, jak zestaw projektów i realizacji uczennic Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro ze Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach (około 1930) czy fantastyczny portret fotograficzny Stanisława Brukalskiego wykonany przez Marię Panasiewicz.

Dalej narracja rozwija się za sprawą *Republiki dzieci*, czyli realizacji wzorcowych ośrodków opiekuńczo-wychowawczych – założonego przez Janusza Korczaka „Naszego domu” czy Sanatorium im. Włodzimierza Medema w Miedzeszynie dla żydowskich dzieci chorych na gruźlicę. Nowe koncepcje pedagogiczne sprzyjały „odkrywaniu” dziecięcej autonomii i kształtowaniu nowego, podmiotowego podejścia do dziecka. Wiązała się z tym nowa dziedzina projektowania, obejmująca przestrzenie i sprzęty dla dzieci. Pokazują to projekty



Stefan Themerson, *Nasi ojcowie pracują*, il. Franciszka Themerson, okładka Warszawa 1933, Muzeum Książki Dziecięcej – Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

architektoniczne Niny Jankowskiej, frapująca fotograficzna opowieść *Dola i niedola naszych dzieci* (fotografie: Aleksander Minorski, Tadeusz Bukowski, opracowanie artystyczne: Wanda Zawidzka, Kraków 1938) czy założenia „ogrodów jordanowskich”. O zapomnianych dziś nowatorskich conceptach zaświadcza współczesna realizacja „przeplotni” – zbudowanego z ażurowych modułów barwnego, przestrzennego przyrządu do ćwiczeń gimnastycznych i zabawy dla dzieci. *Przeplotnie* według projektu Niny Jankowskiej z lat 30. zrealizowała Katarzyna Przechwańska – jest to jedna z kilku współczesnych interwencji na tej wystawie.

Niezwykle ciekawym wątkiem programów społecznej modernizacji było kształtowanie się nowych postaw wobec natury i zwierząt. Znalazło to w skali państwa wyraz w nowych inicjatywach organizacyjnych, utworzeniu w 1928 roku Ligi Ochrony Przyrody i warszawskiego ogrodu zoologicznego. Na wystawie wątek ten pokazany jest bardzo skromnie, ale w towarzyszącej ekspozycji publikacji *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* znajdziemy ciekawy esej Ewy Klekot *Zwierzęta w szklanych domach*, który te luki uzupełnia.

„Prawo do odpoczynku” jest kolejnym narracyjnym węzłem, który ukazuje kulturotwórczą rolę sportu, jego umasowienia i demokratyzacji. A także źródła nowych formuł wizualnych, jak w świetnych fotomontażach Mieczysława Chojnowskiego z motywami gimnastyczek. To także nowy wymiar fizycznego poznawania odrodzonej Polski – turystyka i rekreacja z powstającą nowoczesną bazą, schroniskami, domami wypoczynkowymi, basenami, forsującymi nowe mody i obyczaje.

Pod hasłem *Niepodległa* znalazł się frapujący dyskurs o nowoczesnej, emancypującej się kobiecie, bo „Polska to kobieta”. Także nowoczesna artystka, sięgająca po równie nowoczesny środek wyrazu – fotografię. Znakomite autoportrety Janiny Mierzeckiej (1934) i jej niezwykle cykl *Ręka pracująca* (1924–1938) ukazują nowatorskość tej fotograficzki i oryginalność wykorzystania medium. A przy tym widzimy też inną, bardziej codzienną skalę potrzeb modernizacyjnych, jak na przykład problemy edukacji seksualnej, świadomego macierzyństwa i całego „piekła kobiet”. Tygodnik „Ewa” na pierwszej stronie stawia bulwersujące pytanie: „Skąd się biorą dzieci? Jak odpowiesz na to pytanie, skoro ci je zada dziecko?”. To jeden z takich punktów wystawy, gdzie pytanie o dynamikę procesów modernizacyjnych i ich kształt współczesny samo ciśnie się na usta.

Bardziej historycznie, jako rozstrzygnięte i jednocześnie inaczej ułożowane, przedstawiają się procesy modernizacyjne w odniesieniu do problemów emancypacji proletariatu „wychodzącego z fabryki”. Wychodzącego ze swoimi sprawami, z kwestią warunków pracy, praw pracowniczych, wychodzącego nieraz gwałtownie na ulice, stającego się nowym aktorem miejskiej przestrzeni, w wielu jej wymiarach. Znakomicie prezentuje się na wystawie zestaw plakatów zamówionych przez Instytut Spraw Społecznych, propagujących zasady bezpieczeństwa pracy, a inny, polityczny, wymiar wprowadzają obrazy Marka Włodarskiego.

Wystawę zamykają dwie przestrzenie poświęcone zachodzącym na siebie problemom artystycznym, związanym z kształtowaniem się nowych form wypowiedzi artystycznej i kwestiom społecznym, które z tych form korzystają i je przeformułują – czyli nowemu „teatrowi jutra” i „filmowi użytecznemu”.

Dzięki przyjętej perspektywie i koncepcji kuratorskiej rekonstruowanie obrazu II Rzeczypospolitej pozbawione jest cikliwego sentymentu i narodowej mitologii. Odwraca relacje utrwalone w „rocznicowych” dyskursach, w rozumny, przemyślany sposób demistyfikuje wizję Niepodległej. Przywraca właściwy, nowoczesny wymiar jej widzeniu i opisowi.

W Polsce koncepcje i praktyki modernizacji bardzo wyraźnie różnicowały wewnętrznie dwudziestolecie, dzieląc je na dwie odmienne dekady. Jak twierdzi Kordjak, jeśli „opiszemy lata dwudzieste jako czas modernistycznych utopii w duchu «szklanych domów», pod hasłem budowy nowego świata, to kolejną dekadę opisać można poprzez pojęcia nasilającego się wówczas katastrofizmu i poczucia klęski”. Ten wątek przewija się jako oczywisty w tekstach kuratorskich i opracowaniach szczegółowych w publikacji *Szklane domy. Wizje i praktyki...* Ale nie jest on wyraźnie zarysowany w przestrzeni samej ekspozycji. Powód jest jeden. Głównym medium wystawy stał się film. Duże, obustronne ekrany i symultaniczne projekcje pozwalają zorganizować przestrzeń, ożywić ją obrazem i dźwiękiem, uwypuklić główne wątki narracji. Ale, chyba wbrew założeniom koncepcyjnym, zacierają owe różnice między latami 20. i 30. Rozwój polskiej kinematografii to właśnie lata 30. i większość pokazywanych (w różnych kontekstach) filmów pochodzi z drugiej połowy tej dekady. I propagandowa *Droga młodych (Mir kumen on)* (1936) Aleksandra Forda, i rewelacyjny wizualnie obraz *Woda* (1938) Witolda Romera, i *Strachy* (1938) Eugeniusza Cękalskiego i Karola Szołowskiego czy *Ludzie Wisły* (1938) Forda. Ten ostatni obraz pokazany tylko we fragmencie, w kontekście wątku emancypacji kobiet, nie jest w swym przesłaniu opowieścią feministyczną, a jego temat, język, sposób filmowania, muzyka (Roman Palester) zdają się wprost zapowiadać estetykę kina socrealistycznego. Tak więc film zdominował wystawę, nadając jej bardzo wyrazisty charakter, ale też trochę zatarał różnice między latami modernizacji i specyficznej reakcji, związanej z programami politycznymi drugiej połowy lat 30.

Wielkim nieobecnym wystawy w Zachęcie jest polska wieś. Chłopi byli przecież jedną z najbardziej „niedowartościowanych” grup społecznych w Polsce międzywojennej. Jej obraz utrwalił się w powszechnej świadomości za sprawą wizji Władysława Reymonta, a wzmocniła go jeszcze przyznana pisarzowi w 1924 roku Literacka Nagroda Nobla. Zacołanie, bieda, brak programów reformy rolnej, masowa emigracja i ogromny potencjał demograficzny sprawiały, że wieś mogła stać się terenem zaawansowanych procesów modernizacyjnych. Nie doszło do tego, ale powstawały ruchy spółdzielcze, programy oświatowe, budowano szkoły, tworzone warunki „awansu społecznego”. Autor tego terminu, wybitny socjolog Józef Chałasiński, badał w nowoczesny sposób polską wieś, czego wynikiem było monumentalne, czterotomowe wydawnictwo *Młode pokolenie chłopów* (1938), które świetnie ukazywało społeczne problemy

modernizacji środowisk wiejskich. Powstawały instytucje takie jak Wiejski Uniwersytet Ludowy w Gaci koło Przeworska, którego siedzibę projektował Jan Koszczyc-Witkiewicz (1935), od 1918 roku działały Koła Gospodyń Wiejskich – ciekawa formuła emancypacyjna wiejskich kobiet. Byłoby sporo rzeczy do pokazania, a przede wszystkim poszerzenia społecznej przestrzeni programów modernizacji i ich ciekawych relacji ze współczesnością. Jak głęboko do kulturowych podstaw musiały sięgać projekty modernizacji polskiej wsi, pokazują kwestie sanitarno-higieniczne. Dopiero w 1928 roku w nowym prawie budowlanym znalazły się przepisy związane z koniecznością poprawy warunków sanitarnych w polskich wsiach i wznoszenia zabudowanych szaletów. Akcja zainicjowana przez premiera Felicjana Sławoja Składkowskiego miała rzeczywisty wymiar modernizacyjny, ale stała się też, za sprawą gorliwości urzędników, przedmiotem powszechnych żartów, co wyrażało się między innymi w nazwie tych przybytków – „sławojka” – do dziś zresztą używanej. Jak trudny był to proces, niech zaświadczy znana ówczesna anegdota – rozmowa komisji sanitarnej z chłopem o powodach zamknięcia szaletu: „Dzieciakom w szkołach przewracali we łbie i nie chcą już chodzić za stodołę, ino srają w wychodku. A tu musi być czysto dla komisji”. Łatwo nie było i szkoda, że tego nie zobaczyliśmy w Zachęcie.

Waldemar Baraniewski

Twarda awangarda. Stażewski, Sosnowski, Bąkowski

Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu

2 marca – 1 kwietnia 2018

kurator: Włodzimierz Nowaczyk

Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu ma ostatnio dobrą passę. Mnóstwo wydarzeń promujących otwarcie Pawilonu jako instytucji towarzyszącej, w centralnej przestrzeni różnorodne wystawy: Krystyny Piotrowskiej, duetu Annie Sprinkle i Beth Stephens oraz Bettiny Beres. Chociaż można przejawiać inny rodzaj wrażliwości, trudno odmawiać tym ekspozycjom wewnętrznej spójności. Nastawiłam się pozytywnie na wystawę awangardową, porocznicową, przekornie spóźnioną. Rok po jubileuszowych obchodach jawiła się ariergardą, która „podważa progresywną narrację historii sztuki”, jak pisali kurator wystawy, Włodzimierz Nowaczyk, i dyrektor instytucji, Marek Wasilewski. Tyle że kwestionowanie linearnego rozwoju sztuki to wyważanie otwartych drzwi, a zastępowanie go formą cykliczną lub wizją postępu jako spirali *à la* Giambattista Vico oznacza krok w tył. Po licznych dyskusjach i projektach Roku Awangardy można było spodziewać się, że albo *Twarda awangarda* będzie starannie dobranym zestawieniem, które pokazuje braki ewolucyjnego myślenia o sztuce i proponuje nowy model rozumienia zależności awangarda–neoawangarda–współczesność, albo że będzie projektem nieudanym, niekompletnym, albo w końcu, że można ją będzie odczytać jako jeden wielki żart, którego autorzy drwią ze wszystkich porządków. Wyszło, jak wyszło, gdzieś między drugim a trzecim. Pozostając przy poetyce prostych gier słownych (i rymów niedokładnych z zaburzoną liczbą zgłosek), napiszę: twarde lądowanie – wielkie rozczarowanie. Pompatyczna lub prześmiewcza nazwa wystawy zwiastowała rozbudowaną ekspozycję, tymczasem dostaliśmy prostopadłościan z bardzo tradycyjnie pokazanymi pracami. Jedna ściana dla Henryka Stażewskiego, dwie dla Zdzisława Sosnowskiego, jedna dla Wojciecha Bąkowskiego, z drobnymi przesunięciami w postaci czterech rysunków tego ostatniego na „ścianie Sosnowskiego” (rozsmarowanych jak masło, jak pisał Stach Szablowski dla „Dwutygodnika”, masło jednak rozsmarowuje się mniej równo i bardziej kreatywnie). Zestawienie trzech pokoleń artystów zapowiadało równowagę i proporcjonalność, odbiorcy dziwili się niewielką reprezentacją prac Stażewskiego, czyli dwoma obrazami ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. Światło odbijało się od zdjęć *Goalkeepera* (1975/1977) Sosnowskiego w każdym możliwym układzie w relacji oglądająca–praca, nie

znalazłam miejsca, w którym refleksy świetlne nie odbijałyby się od fotosów. Być może wymownym milczeniem powinnam pominąć brudne, niedomalowane ściany, rodem z Rastrowych opisów ZUJ-a z lat 90., zbyt mało jednak zabrudzone, aby uznać wszystko za celowy zabieg techniczny, rodzaj żartu. Bo to przecież brudna awangarda, w której idealna, racjonalna precyzja bywa złamana przez humor, emocje, autokrytykę i świadomość nieaktualności absolutnego porządku, od obrazów Stażewskiego po twórczość Bąkowskiego. A może „zmyślenie, błąd, celowy pozór lub inna agresja wobec rzeczywistości”, jak pisał Kazimierz Piotrowski o cechach awangardy, powołując się na Helmuta Kreuzera. W końcu *Robokeeper* (2009) Zdzisława Sosnowskiego dotyczy refleksji nad ludzkim błędem, stanowiącym istotę sportu, idealni bramkarze-maszyny, którzy obronią każdy strzał, tworzą sytuację niekończącego się remisu.

Wystawa powinna stanowić pewną formę konieczności, narracja, którą proponuje, ma być przekonująca. Za największą wadę *Twardej awangardy* uznaję przede wszystkim brak logiki w doborze prac. *Goalkeeper* Sosnowskiego to domknięty metanarracyjny *Robokeeperem* projekt życia. Tymczasem dwie *Kompozycje abstrakcyjne* Stażewskiego z 1949 i 1950 roku są obrazami jednymi-z-wielu, niesymptomatycznymi, chociaż Janina Ładnowska widziała w nich estetykę, która stała się inspiracją dla młodego powojennego pokolenia artystów. Stażewski w roli nestora, nauczyciela, ojca awangardy. Prace zwiastowały zmienioną poetykę – na przełamane czernią niebieskie płaszczyzny artysta nakładał czarną siatkę (1950) lub zestawiał ze sobą czworoboki o zgaszonych barwach (1949). Otrzymujemy komunikat: oparł się socrealizmowi i zainspirował młodych, lecz ta narracja powiela stereotypy o Stażewskim, który poszukiwał nowych rozwiązań w wąskim polu abstrakcji geometrycznej, wykorzystywał intensywne barwy i nietypowe materiały (kolorowe promienie świetlne), komponował reliefowe obrazy, tworzył sztukę użytkową. Czy Stażewski już nie kręci, nie podnieca? To pewnie prawda, ale wierzę, że dobra ekspozycja mogłaby pokazać nowy, ekscytujący obraz twórczości „nestora”, gdyż jego działalność, trwająca siedem dekad (najstarsze, młodzieńcze prace pochodzą z 1915 roku, debiutował w 1920 roku, tworzył do śmierci w 1988 roku), naprawdę

ma taki potencjał. Awangarda została zaszlachtowana, spłycona, upodręcznikowiona, obrazy Stażewskiego czekają na odczarowanie. Jego dwie niedobre prace, które artysta wykonał w wieku 60 lat, wisiały na *Twardej awangardzie* obok ikonicznego cyklu młodego neoawangardzisty, wraz z jego wszystkimi niemal dziełami z dekady (Sosnowski stworzył je, gdy miał ponad 20 lat) zaraz przy najnowszych pracach najmłodszego twórcy (pod czterdziestkę). Oprawione w szkło rysunki Bąkowskiego, wykonane kredką i węglem, w oświetleniu sali stawały się całkowicie nieczytelne – oglądająca zobaczyła w nich przede wszystkim swoje odbicie. Zdjęcia z cyklu *Goalkeeper* wizualnie stawały się nieatrakcyjne ze względu na złe dopasowanie kompozycyjne; w przeszłości bywały pokazywane efektowniej. *Goalkeeper* i *Robokeeper* zagłuszał wszystko inne, drugi monitor z pracami Sosnowskiego emitował dźwięk zbyt cichy, przytulałam się do ekranu, aby usłyszeć ton głosu artysty, bardzo

Kurator zaproponował model celowo anachroniczny, prezentujący twórczość samych mężczyzn, którzy mieliby być „wielkimi mistrzami” swoich pokoleń, pogrywającymi z rolami odludka, samotnika, samca alfa. Testosteron wylewał się tam strumieniami.

ważny element realizacji między innymi *Prostych czynności* (1971/1972). Zbyt duża liczba prac tego artysty w porównaniu ze skąpą reprezentacją twórczości Stażewskiego i Bąkowskiego zdominowała całą ekspozycję.

Twarda awangarda broniłaby się jako rodzaj prześmiewczego żartu. Potencjalnie, gdyż ze względu na błędy ekspozycyjne i koncepcyjne nie rozwinęto załączka idei, który stanowił domniemaną motywację wystawy. Teorie ramujące awangardę, nawet jeśli są formą pastiszu, muszą uwzględniać współczesne rozumienie wpływów świata sztuki, złożone i wielopoziomowe. Proste uogólnienia nie zdają egzaminu, zwłaszcza w zestawieniu awangardy, neoawangardy, postawangardy w formie kilkunastu prac trzech artystów. Łatwo odpowiedzieć przecząco na pytanie zawarte w tekście kuratorskim, czy „awangarda ma rewitalizującą dla sztuki siłę przyciągania”, tendencyjnie dobierając argumenty. Nawet jeśli Rok Awangardy to koncept zapoczątkowany jako propagandowa wyduszkka, idea wymaga teoretycznego, solidnego przepracowania. Pokazanie, że progresywna logika „rozwoju sztuki” nie funkcjonuje, to zbyt mało – ta wiedza jest powszechna od przynajmniej

40 lat, a od 20 istnieje problem ograniczającej relacji centrum–peryferie. Polska awangarda zawsze była zapośredniczona, stanowiła ariergardę w stosunku do sztuki zachodniej, ale takie ujęcie sankcjonuje perspektywę centralną jako jedynie słuszną.

Nazwa wystawy przywodzi na myśl beton partyjny, wszelakiej maści najbardziej zatwardziałych ideowców, którzy w swoim radykalnym działaniu stają się w końcu najbardziej konserwatywni. Bo czy przerażająca konsekwencja twórczości Stażewskiego nie wpisuje się bardziej w logikę długiego trwania modernizmu, niewzruszonego w swej pozycji, niż w ruchliwość poszukiwań awangardy, która za każdym razem aktualizuje się w opozycji do głównego nurtu? Śmieszne i samokrytyczne jest pozycjonowanie się Sosnowskiego w roli bramkarza, zawsze raczej blokującego i działającego jako ostatni, a nie napastnika. Ramowanie wystawy powoduje, że żartobliwie odczytuje się pracę Bąkowskiego *Yeti 66666666* (2017), w której artysta

łysą głową wali w ścianę w akcie bezsensownego uporu, próbie dokonania niemożliwego. Artysta występuje w roli maszyny kontrolowanej przez przedmioty – telefon komórkowy, fotokomórki, ubrania: „Ćwiczę swojego człowieka codziennie / na mieście w obiekcie / rzeczy zbierają się wokół klucza yeti”, recytuje lektor-Bąkowski bezemocjonalnie. Bunt rzeczy wpisuje się zarówno w myślenie awangardowe, jak i w bardzo współczesne, nieantropocentryczne koncepcje relacji człowiek–przedmiot. Zestawienie Bąkowskiego, Stażewskiego i Sosnowskiego wydaje się ożywcze i zasadne, automatycznie uruchamia podejście komparatystyczne. Artystów łączy chłód formalny, redukcja elementów, coraz większy zwrot ku rzeczywistości i banalności, zainteresowanie słowami jako materiałem twórczym (tak, tak, Stażewski też pisał wiersze), zabiegi autokreacyjne. Zaproponowany model jest jednak zbyt ubogi, niekompletny, czasem wybrane prace nie oddają powyższych powiązań, twórczość Stażewskiego wypada błado na tle pozostałych artystów. Gdyby szukać analogii działalności Bąkowskiego do historycznych zjawisk artystycznych, więcej czerpie on chyba jednak z onirycznych poetyk, których w środowisku

Wielkiej Awangardy polscy konstruktywiści zwolennikami nie byli, a wrażenie to potęgowane jest przez pokazanie utrzymanych w surrealistycznym nastroju rysunków: *Przebudzenia cukrowego* czy *Pokoju z widokiem* (2018).

Nie można jednak nie docenić pewnych tropów *Twardej awangardy*: ekspozycję zamknięto w prima aprilis, jedyne oprowadzanie kuratorskie odbyło się w Dzień Kobiet. Kurator zaproponował model celowo anachroniczny, prezentujący twórczość samych mężczyzn, którzy mieliby być „wielkimi mistrzami” swoich pokoleń, pogrywanymi z rolami odludka, samotnika, samca alfa. Testosteron wylewał się tam strumieniami (przypominam sobie wywiad z Bąkowskim, w którym ten deklaruje, że jego poziom testosteronu jest ponadprzeciętnie wysoki). Sosnowski naigrawał się w swojej twórczości z roli celebryty i rozchwytywanego macho, Bąkowski łączył chłodne działania analityczne z agresją i opresyjnością, Stażewski wierzył w racjonalny, we współczesnym rozumieniu raczej męski, „uniwersalny” porządek sztuki. Myślenie o wielkich postaciach, które tworzą wielką narrację, jest wpisane w porządek modernistyczny, chociaż niekoniecznie awangardowy, podobnie jak propozycja kultury elitarnej i intelektualnej. Kurator zgrabnie wymazał z historii tworzące partnerki artystów, Zuzannę Bartoszek i Teresę Tyszkiewicz, w tym wspólną działalność Tyszkiewicz i Sosnowskiego. Doceniam ten kpiarski gest, wpisujący się w logikę awangardowego wykluczenia. Trudno też odebrać inaczej niż ironicznie afirmatywny fragment otwierający notę biograficzną Stażewskiego: „Ten niezwykle artysta miał wspaniałą życiorys, przyjrzyjmy się mu”. Niestety, biografie Sosnowskiego i Bąkowskiego nie zawierają takich superlatywów, które być może zarezerwowane są tylko dla nieboszczyków. Na wernisażu wystawy Sosnowski powiedział: „Jak chcecie robić sztukę, to nie róbcie sztuki”. Podobnie można myśleć o wystawach, a w każdym razie warto czasem zaniechać działania, aby dopracować koncepcję i uniknąć falstartu.

Wiktorja Koziół

Jak tak dalej pójdzie wchłonę cały wszechświat

Gdańska Galeria Miejska
19 stycznia – 4 kwietnia 2018
kuratorzy: Jaro Varga, Piotr Stasiowski

Temperatura odczuwalna: -20 stopni Celsjusza. Najzimniejszy dzień roku. Gdańsk wygląda jak po małej apokalipsie. Wprawdzie wszystkie siedemnastowieczne budynki stoją jeszcze na swoim miejscu, ale ulice są opustoszałe, knajpy, bary, kramy z pamiątkami zamknięte. Hula wiatr znad Arktyki. Piękną przestrzeń oddziału Gdańskiej Galerii Miejskiej nad Motławą otwiera mi ostatni człowiek na Ziemi niepogrążony w przestrzeni cyfrowej. Rozmawiając, fantazjujemy o ludziach bez ciał, podróżujących po całej planecie, zwiedzających w wirtualnej rzeczywistości, wizualizacjach 4D, eksplorujących w ułamku sekundy całe biblioteki, archiwa, bazy danych we wszystkich znanych językach programowania.

Tego typu fantazmatami i niepokojami karmi nas cały czas popkultura, żeby wspomnieć tylko serial *Black Mirror*, film o sztucznej inteligencji *Her* czy wizję świata „po człowieku” zaproponowaną przez Normana Leto w *Photonie*. Utopie i antyutopie futurologiczne stale wracają jako temat w sztuce – od manifestu włoskich futurystów, przez boom na tematy kosmiczne w sztuce lat 60., okresie, kiedy człowiek lądował na Księżycu (o czym opowiadała wystawa w warszawskiej Zachęcie *Kosmos wzywa* w 2014 roku), po współczesne zainteresowania post- i transhumanistyką. Stały się one także tematem wystawy *Jak tak dalej pójdzie wchłonę cały wszechświat* w Gdańskiej Galerii Miejskiej.

Ten intrygujący tytuł został zaczerpnięty z kultowej powieści Philipa K. Dicka *Simulakra*, w której stale mieszają się rzeczywiste i nierzeczywiste elementy, przez co bohaterowie cierpią na liczne zaburzenia psychiczne i percepcyjne. Podobne uczucie może w obecnych czasach przesyty ilością danych towarzyszyć każdemu. Zagubiony może poczuć się także widz wchodzący na wystawę. Na szczęście w odnalezieniu się pomaga pseudonaukowy wykres czy też mapa galerii z rozmieszczonymi pracami. Przestrzeń wystawy podzielona jest na strefy – wchodzimy do „teleskopu fizyczności”, następnie pokonując „horyzont widzialności”, wkraczamy w pole „syntetycznej przezroczystości”, aby przechodząc przez wąski korytarz „zanikającej materialności”, wejść do sali „biologicznych hybryd” i „symulaków”. Kuratorzy wystawy, Jaro Varga i Piotr Stasiowski, wybrali prace międzynarodowych artystów będące megaliansem sztuki i nauki, w których dzikie

fantazje łączą się z zainteresowaniem twardą fizyką i koncepcjami ekstrapolującymi rzeczywistość technologiczną. Poezja i żargon naukowy – istne science fiction.

Początek wystawy („teleskop fizyczności”) wskazuje na sentyment artystów do zanikającej materialności sztuki oraz przedmiotów codziennego użytku. Wielkoformatowy, abstrakcyjny rysunek pochodzącej z Tel Awiwu artystki Hilli Toony Navok został pokolorowany drobnymi równoległymi kreskami. Zwraca uwagę na niepokój wywoływany przez mechanizację pracy i zastępowanie ludzi przez komputery, ale traktuje go subwersywnie. Artystka sama wykonuje żmudną, wielogodzinną pracę równomiernego zarysowywania każdego fragmentu kompozycji, zamiast zaprojektować wzór i zlecić jego wydruk. Tęsknotę za materialnością przedmiotów wyraża także cykl *Wielka genetyka* słowackiego artysty Viktora Frešy. Składają się na nią humorystyczne instalacje wykonane ze zniszczonych przedmiotów codziennego użytku. Jest wśród nich zdezelowany wózek na zakupy babci artysty, postawiony na ręcznie haftowanej serwetce, niczym na postumencie – czuła pamiątka po bliskiej osobie oraz prawdziwy relikw z czasów, gdy zakupy robiło się na targu, a nie przez mobilne aplikacje. Nieopodal stoi postapokaliptyczna niby-roślina wykonana z pufy z rodzinnego domu, monitora kineskopowego, dwóch lamp, z której jedna to najstarszy model lampy ikeowskiej o organicznym kształcie. Inna praca z tego cyklu to sieć zrobiona ze stelażu namiotu, na której Frešo umieścił zamazane zdjęcia swoich najbliższych oraz ozdobną poszewkę na poduszkę. Całość przypomina prymitywne wyobrażenia sieci czy bazy danych, znane z takich filmów jak *Matrix*.

Pokazane na wystawie prace Alicji Bielawskiej pozostają w sferze „pomiędzy” – nie są zupełnie wyabstrahowane z rzeczywistości, ponieważ ich materialność budzi liczne skojarzenia. Niezwykle zmysłowe, pociągające ze względu na formę i kolor instalacje tworzą niezależny mikrokosmos. Pierwsza instalacja nosi tytuł *Z widokiem prostopadłym do horyzontu*. Składa się z zaprojektowanej przez artystkę tkaniny, na której widoczne są dwa porządki – jeden to powtarzalne, horyzontalne, kolorowe pasy, a drugi – nieregularny, chaotyczny wzór pokręconych pionowych i poziomych linii. Pod tkaniną znajdują się kolorowe, ceramiczne

miseczki. Obok umieszczona jest wieloelementowa instalacja z serii *Przemienny porządek (II)*. Wygląda niczym przeskalowane, rozerwane korale lub coś organicznego. Ich ustawienie sugeruje, że część kompozycji znajduje się pod podłogą, a reszta wyla-
nia się z niej. Prace Bielawskiej mogą być różnie interpretowane, swoją haptycznością mają wywo-
ływać u widza skojarzenia i zapraszać go do gry. W kontekście tematu wystawy można je rozumieć jako metaforę współczesnego dualizmu życia, które

do znanych nam form przyrody. Tego typu twory na granicy natury i techniki zaczynają zasiedlać naszą „debisferę”, czyli wierzchnią warstwę skorupy ziemskiej. Podejmowany przez duet temat łączy się także z refleksją dotyczącą antropocenu, czyli epoki geologicznej zdominowanej przez działalność człowieka. Zmiany, które wprowadza człowiek na Ziemi, mają znaczenie w skali mikro (modyfikacja genetyczna zwierząt i roślin, eugenika, cyborgiza-
cja) oraz skali makro – zmienianie wyglądu całej

Wystawa w Gdańskiej Galerii Miejskiej operuje językiem pseudonaukowym, zaprasza do
snucia postapokaliptycznych wizji o świecie cyborgów, telekinezy i nieograniczonych
możliwości poznawczych. Jednak pozbawiona jest wątków krytycznych, zwrócenia uwagi
na niebezpieczeństwa związane z rozwojem nowej technologii i wykorzystania jej przez
systemy autorytarne.

prowadzimy na granicy jawy i internetowej fikcji. Obie te sfery stale się przeplatają i niemożliwe staje się jednoznaczne ustalenie, co jest prawdą, a co kreacją, i gdzie toczy się prawdziwe życie.
W korytarzu „znikającej materialności” umieszczono najzabawniejszą instalację Viktora Frešy ze wspomnianego powyżej cyklu. Jest ona trawestacją drzewa genealogicznego, w którym przodkowie artysty zostali przedstawieni jako powtarzalne formy – stare przenośne radia z lat 60.; sam artysta na dole kompozycji to różowy prostopa-
dłościan. Instalacja swoją formą w humorystyczny sposób nawiązuje do minimalistycznych prac Donalda Judda.

W tekście kuratorskim Varga i Stasiow-
ski pytają, czym jest natura i jak będzie wyglądała w świecie postbiologicznym, w fazie postdarwinow-
skiej, kiedy ludzie przejmą całkowitą kontrolę nad ewolucją. Tę tematykę podejmuje duet Anca Benera i Arnold Estefan z Bukaresztu w pracy *Debisfera*, pochodzącej z cyklu *Samples from High Ground*. Przyjmuje ona formę muzealnej gabloty, w której umieszczony został zeszyt z notatkami i kolażem. Całość pod względem stylistycznym przypomina stare atlasy geologiczne, archiwalne zapiski czy analogowe fotografie minerałów. Tego typu wykresy artyści błyskotliwie nazywają *thoughtgraphs*. Na pierwszy rzut oka czarno-białe fotografie przedsta-
wiają nieożywione kamienie, jednak okazuje się, że są to nanoroboty, wykorzystywane obecnie między innymi przez wojsko. Nanomaszyny mogą przybie-
rać dowolne, organiczne kształty i upodabniać się

Jak tak dalej pójdzie wchłonę cały wszechświat
praca Mateja Gavuli z serii *Eter*, 1996, fot. Michał Szymończuk
dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej



planety, także w warstwie geologicznej. Wizja nowej postbiologicznej przyrody snuta przez artystów jest zarazem przerażająca i fascynująca. Pokazuje, że świat przestaje być tym, na co wygląda.

Temat sztucznej przyrody, problemów per-
cepcyjnych oraz końca dychotomii między naturą a kulturą podejmują również gdańscy artyści, Ania i Adam Witkowsy w wideo *Taki pejzaż*. Zestawiają w nim widoki prawdziwego lasu ze zdjęciami jego plastikowej makiety. Naprzemiennie zmontowane obrazy mają wprowadzać widza w stan zakłopo-
tania, kiedy już nie wiadomo, co jest realne, a co sztuczne. Praca stawia również pytanie o przyszłość miast pozbawionych zieleni i o to, jak człowiek będzie tę przyrodę zastępować. A także o to, jak będzie wyglądał nasz spacer z psem po lesie w świe-
cie symulaków.

Według niektórych filozofów współcześnie żyjemy w ekstropii polegającej na utrzymaniu nieustannego rozwoju i doskonaleniu wszystkich dziedzin życia. Esktropia uważana jest za nową utopię, ale i jej przeciwieństwo, ponieważ nie jest miejscem stabilnej, niezmiennej szczęśliwości, tylko projektem opartym na imperatywie stałego rozwoju. O tym wiecznym ukierunkowanym ruchu opowiada praca, która zrobiła na mnie najwięk-
sze wrażenie na tej wystawie – instalacja Kamy Sokolnickiej *Szumy uszne*. To migający żółty neon z napisem „NOT ENOUGH” na złotym tle o pro-
stej, wyrafinowanej estetyce. Praca tytułem nawią-
zuje do pierwszych objawów uszkodzenia słuchu, jakich można doświadczyć po wyjściu z koncertu, kiedy nie można się pozbyć uporyczywego hałasu w głowie. Opowiada ona także o wielkich azja-
tyckich metropoliach, w których nigdy nie gasną światła neonów, pory dnia przestały już dawno istnieć, a migające światło podnosi temperaturę, co powoduje wzmożony ruch cząsteczek powietrza, wywołujących permanentny szum. Artystka iro-
nicznie woła: „Nigdy dość, chwilo trwaj wiecznie!”. A o tej wieczności ruchu i o imperatywie rozwoju przypomina symbolicznie kolor złoty.

Najstarszymi pracami pokazanymi na wystawie są dwie instalacje z lat 90. słowackiego artysty Mateja Gavuli, który od 1997 roku współ-
tworzy z Milanem Totelem grupę XYZ. Surowa estetyka tych prac przypomina dzieła radzieckich i czechosłowackich konstruktywistów czy neo-
awangardzystów, takich jak Július Koller. W insta-
lacjach Gavula stosuje zgeometryzowane formy, metal oraz szkło. Artysta wykorzystuje chemiczne właściwości pierwiastków do tworzenia wizual-
nych efektów, a równocześnie przypomina dawne karty z dziejów nauki. W jednej z prac z cyklu *Eter* wykorzystuje trującą rtęć, którą umieszcza w szkla-
nej kolbie. Gdy się spojrzy na nią pod właściwym

kątem, osadzona na ściankach substancja tworzy złocistą poświatę. Natomiast w drugiej Gavula eksponuje fragment naczynia ze szkła barwionego tlenkiem uranu o fluorescencyjnym zielonym kolorze. Równocześnie zwraca uwagę na historię tego materiału, który w dwudziestoleciu między-
wojennym był bardzo popularny, natomiast wraz ze zwiększeniem się świadomości zagrożenia pro-
mieniowaniem zaprzestano jego produkcji i zaczęto pozbywać się go z zastaw domowych. Współcześnie naczynia ze szkła uranowego są rzadkim obiektem kolekcjonerskim.

Wystawa *Jak tak dalej pójdzie wchłonę cały wszechświat* to zbiór intrygujących instalacji, które w różnym stopniu odnoszą się do tematu symula-
ków, futurologicznych wizji czy transhumanizmu. Poszczególne artyści skupiają się raczej na mikro-
narracjach dotyczących wybranych zagadnień, takich jak nanotechnologia, właściwości pierwiast-
ków, szum wielkomiejskich metropolii, dualizm współczesnego życia, rozerwanego między interne-
tem a rzeczywistością. Wystawa w Gdańskiej Gale-
rii Miejskiej operuje językiem pseudonaukowym, zaprasza do snucia postapokaliptycznych wizji o świecie cyborgów, telekinezy i nieograniczonych możliwości poznawczych. Jednak pozbawiona jest wątków krytycznych, zwrócenia uwagi na niebez-
pieczeństwa związane z rozwojem nowej techno-
logii i wykorzystania jej przez systemy autorytarne. Miło jest pograć się czasem w futurystycznych wizjach, warto jednak zapytać, cytując Dona Ihde’a, największego krytyka teorii transhumanistycznych: czy to nie jest tylko „techno-fantazy szum, który nosi znamiona magii”?

Michalina Sablik

ADELINA CIMOCHOWICZ

Jak się dziś czujecie?

CSW Kronika, Bytom
27 stycznia – 3 marca 2018
kurator: Jakub Gawkowski

Każdego od czasu do czasu dręczą obawy związane z niezakreconym kurkiem w łazience, włączoną kuchenką czy niedomkniętym oknem. Zakres i skala kompulsji dręczących wielu z nas potrafią jednak przejść najsmielsze wyobrażenia. Choć w mniejszym lub większym stopniu z tego rodzaju problemami boryka się pokaźna część populacji, artyści sięgają po nie niechętnie, by nie powiedzieć wcale. Jadąc do bytomskiej Kroniki na wystawę *Jak się dziś czujecie?* Adeliny Cimochowicz, nie byłem tym szczególnie zdziwiony. W końcu czy niepokój o to, czy aby na pewno zamknęliśmy za sobą drzwi i nie zostawiliśmy włączonego żelazka, jest wystarczającym materiałem na dobrą sztukę?

Nerwicowe kompulsje to element szerszego wątku – chorób i zaburzeń psychicznych i ich wpływu na osobowość. Chętnie przyglądali się im romantycy, Théodore Géricault, Francisco Goya, czy symboliści, modernizm jednak skutecznie wypłukał ten temat ze sztuk wizualnych. Inaczej niż w literaturze i filmie, w których zaburzenia osobowości stanowią odwieczny topos wciąż powracający u twórców pokroju Ingmara Bergmana czy Davida Fostera Wallace’a. Jeśliby szukać dla wystawy Cimochowicz punktów odniesienia, należałoby to robić raczej w literaturze właśnie, nie w sztuce. Współczesna literatura przeszła długą drogę od dziewiętnastowiecznego zainteresowania „szalenstwem” do znacznie subtelniejszych analiz

z nielicznymi przykładami z pola sztuki, z cyklami fotograficznymi Sophie Calle na czele, konfesyjna współczesna literatura to podstawowy kontekst dla wystawy Cimochowicz. Właściwie jedynym punktem odniesienia na gruncie współczesnej polskiej sztuki mogłaby być dla niej Honorata Martin ze swoim sztandarowym *Wyściem w Polskę*. Poza tym niby żyjemy w kulturze intymności, jednak młodzi artyści niechętnie mierzą się ze swoimi realnymi problemami.

Temat tematem, ale to dzięki jego formalnemu rozegraniu kuratorowana przez Jakuba Gawkowskiego *Jak się dziś czujecie?* to pełnokrwista, świetna wystawa. Ekspozycja Cimochowicz zajmowała trzy sale górnego piętra Kroniki. Zaaranżowano je na diametralnie różne sposoby, choć wszystkie opierały się na jednym materiale źródłowym. To prezentowane wcześniej w nieco skromniejszej wersji na Młodych Wilkach w Szczecinie *Muzeum Nerwicy*. W jego skład wchodzi zdjęcia przesyłane artystce przez ludzi poznanych na fejsbukowych grupach i forach internetowych zrzeszających ludzi borykających się z podobnymi kompulsjami, jak również zdjęcia wykonywane przez samą artystkę. Fotografie wykonywane dla świętego spokoju, dokumentujące niewrażliwe przedmioty czy czynności, jak przekręcanie klucza w zamku, pozwalające w razie wątpliwości rozwiązać nękające daną osobę obawy. Stąd też tytuł wystawy –

Wraz z nielicznymi przykładami z pola sztuki, z cyklami fotograficznymi Sophie Calle na czele, współczesna literatura z nurtu „nowej szczeroci” to podstawowy kontekst dla wystawy Cimochowicz.

ludzkiej psychiki rzucanych na społeczne tło. Choćby w przypadku wspomnianego Wallace’a, którego krytyka literacka uznaje za ojca założyciela nurtu „nowej szczeroci”, który dziś podbija księgarski rynek pod postacią opastych tomów *Mojej walki* Karla Ovego Knausgård, tetralogii neapolitańskiej Eleny Ferrante czy *Nie takiej dziewczyny* twórczyni serialu *Girls*, Leny Dunham (a w Polsce również tłumaczeń Wallace’a). Wraz

od zadawanego codziennie rytualnego pytania: „Kochani, jak się dziś czujecie?”.

W pierwszej sali artystka wtajemniczała nas w sytuację. Bez cackania się, dostawaliśmy bowiem szybko w twarz kanonadą przytłaczających obrazów. Siadając na ławce w malutkim pokoju, obserwowaliśmy slajdowiska wyświetlane obok siebie na dwóch ścianach w narożu sali. Projekторы hałasowały, zdjęcia przeskakiwały w tempie, które utrudniało

rozpoznanie wielu z nich. Fotografie kuchenek, wtyczek i okien są dość oczywiste, ale o co chodzi w fotografii zwykłej z pozoru płyty chodnikowej? Okazuje się, jak wyjaśnia artystka, że autorkę zdjęcia dręczy chorobliwy lęk przed zarażeniem się różnorakimi chorobami przez wdepnięcie w plamę krwi na chodniku. Dlatego za każdym razem, gdy wydaje jej się, że w takową weszła, fotografuje ją i prosi forumowiczów o rozstrzygnięcie, czy to aby na pewno krew i czy powinna już udać się na badania. Ta dawka przytłaczających obrazów pochodzi z całego świata, od Ameryki Południowej po Azję, i w gęstym, pozbawionym komentarza slajdowisku wydaje się oddawać problemy zupełnie uniwersalne, wspólne dla przedstawicieli każdej klasy, narodowości, płci czy wieku.

Praca pokazywana w drugiej sali rozwiewała to złudzenie. Tym razem film był wyświetlany na telewizorze, na tle prostej scenografii z udrapowanej tkaniny. Zdjęcia zastąpiła sekwencja krótkich klipów, kręconych w tym samym celu. Kolejne ujęcia nawarstwiały się na ekranie w niewielkich okienkach, tym razem jednak towarzyszyły im również komentarze. One także pochodziły z tych samych grup i forów. Tutaj jednak ujawniały się wszelkie dwuznaczności. Większość z wypowiedzi to standardowe pytania z gatunku: „Czy wy też tak macie?”, jednak niektóre z nich nie były tak niewinne. Ktoś bał się, że Cyganka rzuci na niego klątwę, ktoś inny czuł się wyjątkowo niekomfortowo za każdym razem, gdy mijał na ulicy osobę bezdomną i bał się, że przejdzie na nią jej zapach. W prosty sposób Cimochowicz pokazała więc swoistą hierarchię problemów i lęków splecioną z pozycją społeczną, przenikanie się czysto psychologicznych zaburzeń z lękami wynikającymi z wypieranej, ale głęboko zakorzenionej ksenofobii czy lęku przed klasową degradacją. W wypowiedziach tych ujawniał się też paradoksalny charakter wspomnianych grup i forów, teoretycznie mających przynosić ulgę przez możliwość rozmowy z ludźmi mierzącymi się z podobnymi problemami, ale w gruncie rzeczy często je pogłębiających, nakręcających spiralę typowego dla mediów społecznościowych nieustannego porównywania się do innych.

Ostatnia sala to powrót do fotografii, choć pokazanych w zupełnie inny sposób. Rozwieszono je w eleganckich, prostych ramach w największej, najbardziej reprezentacyjnej sali Kroniki, z wychodzącymi na bytomski rynek oknami. Podłogę wyłożono czerwoną wykładziną. Wybór zdjęć był nieprzypadkowy – artystka wybrała te, które „wyglądają jak sztuka”. I rzeczywiście – można się tu poczuć jak na wystawie w Czulości. To kompulsje muzealizowane, zgodnie z nazwą wciąż rozrastającego się projektu Cimochowicz, pokazane w sposób zawieszony



Adelina Cimochowicz, zdjęcie z serii *Bez tytułu*, 2008
dzięki uprzejmości artystki i CSW Kronika w Bytomiu

gdzieś między wysmakowaną wystawą współczesnej fotografii a ekspozycją w klasycznym muzeum. W tym mieście muzeum oznacza Muzeum Górnośląskie, na swoich stałych ekspozycjach prezentujące klasyczne malarstwo znane z podręczników do historii sztuki i artefakty pokazujące życie Ślązaków w XIX i XX wieku – to, co uznane zostało za historycznie reprezentatywne. Ewentualnie Muzeum Śląskie w położonych o rzut beretem od Bytomia Katowicach, formalnie nowoczesne, najeżone multimediami muzeum narracyjne, ale wciąż pokazujące to, co uznano za historię godną muzealnych murów. Cimochowicz rozszerza więc ten muzealny kanon, pokazując, że problemy, z jakimi boryka się zapewne całkiem spora część widzów wystawy, nie powinny być wstydliwie skrywanym sekretem. Tym samym jej specyficzne grzebanie się we własnych problemach jak najdalsze jest od narcystycznej autonarracji, którą razić mogą choćby bazujące na podobnych założeniach selfiefeministki. Jeśli na gruzach efemerydy, jaką była „nowa duchowość”, wyrośnie w sztukach wizualnych podobna do literackiej „nowa szczeroci”, projekt Cimochowicz będzie dla niej podstawowym punktem odniesienia.

Piotr Policht

LEON TARASEWICZ, MAŁGORZATA DMITRUK

Zaleszany

Galeria Miejska Arsenał, Poznań
29 stycznia – 25 lutego 2018
kuratorka: Bogna Błażewicz

W styczniu i lutym 1946 roku pod dowództwem Romualda Rajsa, pseudonim „Bury”, oddział Pogotowia Akcji Specjalnej Narodowego Zjednoczenia Wojskowego dokonuje pacyfikacji pięciu wsi w województwie białostockim. Źródłem tych tragicznych wydarzeń jest program NZW; organizacja ma na celu wyzwolenie Polski spod komunistycznej władzy oraz swoiste „oczyszczenie” ziem polskich. W rezultacie konspiracyjna działalność NZW na terenach białostockich w 1946 roku doprowadza do śmierci 80 osób; głównie tych o wyznaniu prawosławnym i narodowości białoruskiej. „Bury” ze względu na pochodzenie i wiarę uznaje tę społeczność za zwolenników komunizmu.

Do wsi Zaleszany, której historię poznajemy w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, Romuald Rajs wraz z oddziałem dociera 29 stycznia 1946 roku. Wystarczył dzień, by domy z mieszkańcami zaczęły płonąć; w wyniku napaści zginęło 16 osób. I choć w 1949 roku Rajs został skazany na karę śmierci, a wyrok zrealizowany został rok później, to w 1995 roku „Burego” zrehabilitował Sąd Warszawskiego Okręgu Wojskowego. Oficjalne śledztwo przeciwko Rajsowi zostało umorzone 10 lat później. Wystawa *Zaleszany* w poznańskim Arsenale wydaje się powrotem do tamtejszych wydarzeń, próbą wydobycia wspomnień z niepamięci oraz nietypową rekonwalescencją po uciążliwej historii.

Wystawa jest wynikiem współpracy dwojga artystów. Widoczny kontrast zarysowujący się między czarną, matową podłogą a białymi ścianami podkreślają rysunki, których autorką jest Małgorzata Dmitruk. Natomiast podłogę zastępują zarysy fundamentów mieszkań wsi Zaleszany, wykonane przez Leona Tarasewicza. Jak podkreśla kuratorka wystawy, Bogna Błażewicz: „Gdy zaprosiłam do współpracy Małgorzatę Dmitruk i Leona Tarasewicza, poprosiłam o dialog, o to, by zechcieli w dzielonej razem przestrzeni poprowadzić ze sobą wizualną «rozmowę», porozmawiać poprzez swoją sztukę i by pozwolili publiczności ich «usłyszeć». Nie narzucałam ani nie sugerowałam tematu. Zależało mi jedynie, by wspólne artystom pochodzenie z Podlasia wybrzmiało na wystawie”. Pokazana więc w pracach opowieść jest więc nie tyle historycznym dokumentem, co subiektywną, a zarazem zespoloną w jedno pamięcią. Widma przeszłości, które w niebezpośrednich wspomnieniach przekazywane były w rodzinach artystów, odzwierciedlono w formie dynamicznych rysunków oraz naziemnej instalacji.

Część wystawy wykonana przez Małgorzatę Dmitruk sprawia wrażenie naskalnych, choć detalicznych rysunków, które mogłyby posiadać określoną fabułę. Rzędy sosen przedziela tutaj wąska ścieżka, którą przemierzają dwie postacie na rowerach; za pniem jeden z bohaterów schyla się, by sięgnąć po rosnący grzyb; na niewielkim ukrytym w lesie wzniesieniu widoczne są dwa ułożone tuż obok siebie krzyże. Jednak

z czasem orientujemy się, że nie jest to spójna opowieść, a raczej rodzaj mapy z informacjami o konkretnych osobach i miejscach. Na jednej ze ścian Dmitruk wyrysowała szeroki półokrąg zawierający, jak można podejrzewać w pierwszym momencie, kolumnę łóżek ze śpiącymi postaciami. Gdy jednak się im przyjrzyć, ich ciała okazują się rozczłonkowane – wiemy już, że mamy do czynienia ze zbiorową mogiłą. Dostrzegamy zarysowane ciała pojedynczych osób, wśród nich znajduje się postać ciężarnej kobiety. Domyślamy się, że może to być indywidualna opowieść zasłyszana przez artystkę w rodzinnym okolicach, ale ma też ona swoje źródła w oficjalnych, upublicznionych informacjach i w związanych z nimi wątpliwościach.

Naszej wędrowce po piętrze galerii przeszkadzają wspomniane już fundamenty przygotowane przez Leona Tarasewicza. Stąpamy po nich uważnie, nie chcąc potknąć się o niewygodną historię. Wybrana do stworzenia instalacji czerń wskazuje na konkretne zdarzenia; jest popiołem, zwęglonym drewnem, wspomnieniem spalonych domostw i ich pozostałościami. Biało-czarna instalacja Dmitruk i Tarasewicza sprawia wrażenie spójnej całości, nieco przytłaczającej swoim ciężarem. Swoista niematerialność wystawy jest znacząca – symbolizuje niemożliwość zatrzymania historii, poddania się naturalnemu procesowi zapominania. Jest także metaforą dla konsekwencji, jakie niesie ze sobą rozdrapywanie przeszłości.

Choć artyści i kuratorka wielokrotnie podkreślali apolityczny charakter ekspozycji, nie sposób nie odnieść jej do aktualnych wydarzeń w Polsce. „Pamięć o krzywdzie, więcej – o zbrodni nie jest polityczna. Jest ludzka, głęboko i boleśnie”, wspomina w tekście kuratorskim Bogna Błażewicz. Jednak w przypadku przywoływania tak prywatnych głosów, *notabene* udostępnianych w instytucji publicznej, istnieje ryzyko nieintencjonalnego zaangażowania się w aktualną politykę. Szczególnie w momentach, w których widoczny podział na „my” i „oni”, „prawo” i „lewo” utrudnia zdrową komunikację oraz wspomniany dialog między tymi skrajnymi grupami, a także gdy galerie miejskie proponują swoistą odskocznię od odgórnie narzuconego światopoglądu.

Czas trwania wystawy *Zaleszany* pokrył się z rozmowami na temat nowelizacji ustawy o Instytucie Pamięci Narodowej. Proponowane

zmiany – a 1 marca już zaakceptowane – dotyczyły możliwości karania za przypisywanie narodowi bądź państwu polskiemu działań nazistowskich Niemiec lub innych zbrodni przeciwko ludzkości, w tym także wobec Ukraińców. Teoretycznie kar nie można nakładać na osoby działające w ramach aktywności artystycznej, choć nie wiadomo, jak przyjąć w tym kontekście chociażby reportaże. Wobec takich działań polskiego rządu wystawa w Arsenale okazuje się kontrastową, wyrazistą alternatywą, opowieścią nieprzystającą do odgórnie narzuconej heroicznej narracji o polskiej historii, która nie daje się zapomnieć czy wymazać.

Wychodzę z założenia, że subiektywne i personalne doświadczenia jeszcze mocniej nakreślają wspomniane polityczne konteksty. Wystawa *Zaleszany* proponuje zwrócenie się ku indywidualnemu człowiekowi, który często nie wpisuje się w prosty podział na bohatera i zbrodniarza. Choć sami artyści nie wskazują bezpośrednio na postać „Burego”, a raczej przywołują ofiary jego zbrodni, to aspekt Romualda Rajsa jako oprawcy podkreślony zostaje w wyświetlanym w osobnej sali filmie *Bohater*. Reportaż Agnieszki Arnold, którego dźwięk odbija się od ścian galerii, przydaje rysunkom Dmitruk żywotności.

Film utrzymany jest w równie ponurych szarawych barwach. Na ekranie pojawiają się kolejno żołnierze współpracujący z Rajsem oraz mieszkańcy spacyfikowanych niegdyś wsi. Wspomnienia o „Burym” mieszają się z przeszłością terenów na skraju Puszczy Białowieskiej, są mniej i bardziej prywatne. Zdzisław Christa, pseudonim „Mamut”, przywołuje, jakby zapowiadając kolejne fragmenty filmu, słowa porucznika Gracjana Fruga (pseudonim „Szczerbiec”), który ostrzegał: „Uważajcie chłopcy, między partyzantem a bandytą jest jeden krok”.

Choć artyści i kuratorka wielokrotnie podkreślali apolityczny charakter ekspozycji, nie sposób nie odnieść jej od aktualnych wydarzeń w Polsce.

Arnold świadomie odnosi się tutaj do konkretnych wspomnień, zapewne zniekształconych przez czas i tragizm dawnych wydarzeń. Całość przeprowadzonych wywiadów składających się z żywych retrospekcji, napomknień, krótkich dialogów, które zapisały się we wspomnieniach rozmówców, można by nazwać „wspólnotą pamięci”. Czy rzeczywiście jest sens zarysowywania jakiegokolwiek podziału między pojawiającymi się na ekranie osobami? Nie sądzę. Jest to jedna historia opowiedziana przez różne osoby o odmiennych punktach widzenia. Dopełnienie wystawy *Zaleszany* filmem Arnold było przemyślanym i trafionym posunięciem, skupiającym się na indywidualnych osobach.

Choć ekspozycja ma miejsce w Poznaniu – na Podlasie artyści nie zostali do tej pory zaproszeni – pozostaje ważnym głosem w kontekście samych marszów narodowców, od trzech lat odbywających się na ulicach Hajnówki. Osoby, które przeżyły pogrom w Zaleszanach, na kilka dni przed zaplanowanymi marszami spotykają się przy grobach, wspominają, jak

ogień trawił chaty, oraz z niedowierzaniem oczekują dziesiątek ludzi z biało-czerwonymi flagami w dłoniach. Słuchając opinii samych członków ONR, dojdziemy do wniosku, że według większości wydarzenia w Zaleszanach rzeczywiście miały miejsce, ale były wynikiem niezaplanowanego obrotu spraw, w których śmierć ofiar była przypadkowa albo, bardziej radykalnie, stała się rezultatem zmagañ „Burego” o wolną od komunizmu Polskę. „Trzeba [...] wyjaśnić, iż «Bury» podejmował walkę w ramach ogólnopolskiego powstania antykomunistycznego, w której drugą stroną byli sowietci i komuniści, do których należeli zabici mieszkańcy wymienionych wsi [Zaleszany, Wólka Wygonowska, Zanie, Szpaki –D.G.]” – czytamy w oświadczeniu z 2016 roku, podpisanego przez potomków Rajsa, grupę historyków, działaczy Związku Żołnierzy NSZ, dziennikarzy i artystów.

Termin świadomości historycznej, o której wspomina większość grup wymienionych w tym tekście, ma bardzo elastyczną definicję. Potrafi być skoncentrowana na osobistych wspomnieniach, innym razem przybrać formę oficjalnego komunikatu IPN czy biurokratycznych informacji podawanych w liczbach. Obecnie termin ten w zasadzie staje się coraz bliższy innemu pojęciu, postprawdzie. Żyjąc w świecie ogromnego natłoku informacji i dezinformacji, gdzie granica między faktami a opiniami niejako się zaciera, to emocje i osobiste światopoglądy kształtują różnorodność

postaw. Czarno-białe barwy wystawy *Zaleszany* podkreślają konwencjonalne podziały, wskazują na sztuczne i podtrzymywane w obrazie kreowanym przez media szablonowe rozwarstwienie społeczeństwa. Niemniej jednak ekspozycja w samej swojej strukturze jest bardzo ludzka, pełna współczucia i wielowarstwowa. Nie jest to forma uczenia odbiorcy odpowiedniego myślenia, raczej przedstawienie człowieka i jego historii. Wspomnień, które w całym swoim tragizmie uświadamiają. Artyści próbują więc przekazać konkretne emocje i uczą odbiorców pamiętać, ale przede wszystkim zmuszają do zadumy nad losem pomordowanych, spoczywających w białostockich wsiach.

Daria Grabowska



JULITA WÓJCIK

Niedzielne popołudnie

1 marca – 22 kwietnia 2018
Państwowa Galeria Sztuki, Sopot

Szerszej publiczności Julita Wójcik jest znana głównie jako autorka dwóch prac – będącego już częścią kanonu sztuki polskiej performansu *Obieranie ziemniaków* (2001) i słynnej, wzbudzającej bardziej niż gorące emocje *Tęczy*. Bazując na znajomości tylko tych dwóch dzieł, można by przyczepić artystce łatkę skandalistki, ta jednak w rzeczywistości nie definiuje dobrze tej twórczości. Otwarta na początku marca w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie wystawa Wójcik – zatytułowana niepozornie *Niedzielne popołudnie* – przedstawia jej dorobek co prawda wyrywkowo, ale nawet tak skromna prezentacja pokazuje, w jakim kierunku zmiierzają zainteresowania artystki, o której na dobrą sprawę trzeba by powiedzieć: robotnica sztuki.

Warto zauważyć, że ledwo rok temu Wójcik miała swoją indywidualną wystawę w Gdańskiej Galerii Miejskiej. Wystawa *Bez widoków* koncentrowała się jednak na pracach krytycznych wobec instytucji artystycznych i sama była rodzajem komentarza na temat zmian politycznych w Polsce, zasadniczo niesprzyjających kulturze progresywnej. Prace pokazywane w Państwowej Galerii Sztuki nie wydają się tak jednoznacznie osadzone w konkretnym kontekście – znajdziemy na niej wiele okolicznościowych produkcji powstałych przy okazji różnego typu festiwali lub programów instytucjonalnych, jak choćby w przypadku realizacji przygotowanych w ramach brazylijskiego programu „Kraj przyszły / Kraj przeszły” organizowanego przez Instytut Adama Mickiewicza. Gość galerii, zastanawiając się, dlaczego najpierw ogląda film kręcony w Sądeckim Parku Etnograficznym, by zaraz przenieść się do Wrocławia lub Belo Horizonte, dopiero po lekturze szczegółowego przewodnika zda sobie sprawę, że powtarza pracowniczą trasę artystki. Wójcik, jak wielu polskich artystów, szukając zarobku i chwilowego zatrudnienia, jeździ od miasta do miasta i wykonuje tam prace na zlecenie. Ten osobliwy klucz doboru prac może budzić wątpliwości (czy na jego podstawie można przygotować ciekawą wystawę?), ale na swój sposób jest spójny z zainteresowaniami Wójcik –krążących wokół takich zagadnień, jak rynek pracy, problem nierówności społecznych, czy to zrodzonych przez kapitalizm, czy też autorytarne państwo.

Tytuł sopockiej wystawy Wójcik pochodzi od jednej z realizacji przygotowanych w Brazylii,

tym jednak, co najpierw rzuca się w oczy po wejściu na wystawę, są liczne szydełkowane rzeźby artystki. Co prawda najsłynniejszą z nich, czyli *Falowiec* z 2005 roku, który znajduje się w kolekcji warszawskiej Zachęty, możemy oglądać tylko na rysunkach, jak rozumiem – poprzedzających produkcję szydełkowanej wersji najdłuższego bloku mieszkalnego w Polsce. Pracę tę zawsze odczytywałam jako feministyczną krytykę modernizmu – wielkie, utopijne i przytłaczające przedsięwzięcie odtworzone przy użyciu włóczki i szydełka przybrało formę nieco komicznego torcika, miękkiego i delikatnego. Pomysł wydziergania architektury modernistycznej wydawał się też przewrotną grą z modelami pracy, z których jeden jest określany jako kobiecy, a drugi typowo męski. Przyglądając się skrupulatnym szkicom *Falowca*, widz zdaje sobie sprawę, że zainteresowanie postulatami modernizmu jest w przypadku Wójcik dużo głębsze i wiąże się z ideą budowania ponadklasowej wspólnoty. *Falowiec* nie jest też pierwszym szydełkowanym blokiem artystki – na wystawie można było oglądać choćby miniaturę bloku z ulicy Mściwoja 4 w Gdyni, który artystka wydziergała w 2004 roku. W geście upamiętnienia tej właśnie budowli jest sporo sentymentu – jest to dom rodzinny artystki – i to nie tyle za czasami dzieciństwa, co właśnie jego specyficznym otoczeniem. Bloki z wielkiej płyty, powszechnie znienawidzone przez Polaków, w oczach Wójcik urastają do symbolu funkcjonalności i egalitaryzmu; artystka oddała budynkowi cześć na kilka chwil przed ociepleniem go i pomalowaniem w pstrokate barwy, spełniające zasady estetyczne już innej ekonomicznej rzeczywistości.

Tęsknota za socjalistyczną utopią (bo raczej, jak rozumiem, nie PRL jako takim, z pełnią jego politycznych realiów) pobrzmiewa także w innych realizacjach Wójcik koncentrujących się na problemie modernistycznego planowania, takich jak pokazane w Sopocie *Osiedle XXX-lecia PRL* z 2007 roku (obecnie to osiedle, znajdujące się w Gniewinie koło Żarnowca, w związku z dekomunizacją zmieniło nazwę na „Osiedle Kaszubskie”) czy *Zasłony* (2007) – tytułowe tkaniny z nadrukowanymi projektami architektonicznymi Gdańskiej Powszechniej Spółdzielni Mieszkaniowej „Przymorze”. Mimo dość ciekawego kontekstu ta ostatnia praca raczej zniechęca swoją nieszczególnie komunikatywną i prowokującą formą. Pokryte

na pierwszy rzut oka średnio atrakcyjnym abstrakcyjnym wzorem zasłony potencjalnemu odbiorcy nie mówią nic, a ten formalny brak uzupełnia niemalże stronicowy komentarz na temat Karty Ateńskiej – powstałego w 1933 roku kodeksu nowoczesnego planowania urbanistycznego – i jej stosowania lub też powszechnego ignorowania w kapitalistycznej rzeczywistości. W tym przypadku więc sam komentarz jest ciekawszy od realizacji, a przyglądając się pokazanej w PGS twórczości artystki, dostrzec można było, że nie był to jedyny taki problematyczny moment.

Co zastanawiające, podobną praktykę szydełkowego kopiowania architektury Wójcik zastosowała także, „portretując” Pałac Poznańskiego w Łodzi (2004) – tym razem to symbol starej, kapitalistycznej finansjery, kopiowany, jak rozumiem, w geście krytyki. Jest w tym jakaś strategiczna niekonsekwencja, nawet mimo faktu, że ciągle pozostajemy w temacie włókiennictwa, tak przecież artystce bliskiemu, do którego nieraz jeszcze wróci.

Czas modernistycznych tęsknot kończy się w twórczości Wójcik około 2009 roku, kiedy to powstają dwa dość wymowne filmy – *Modernistka* i *Futurystka*. Ten pierwszy to rejestracja akcji Wójcik, podczas której przemalowywała ona blok na gdańskim osiedlu Zaspą, pokrywając go kolorami wziętymi ze wzornika Hansa Scharouna, ucznia Bauhausu. Akcja odbywała się w dziewięćdziesiątą rocznicę powstania

Julita Wójcik najwyraźniej nie pamięta lub nie zdaje sobie sprawy, że narzędzia skuteczne w walce o prawa społeczne mogą nie przystawać do realiów artystycznych. Żeby coś w sztuce osiągnąć i dać ludziom do myślenia, czasem lepiej zachować się jak Santiago Sierra niż, powiedzmy, Adrian Zandberg.

szkoły, była więc kolejnym oddaniem hołdu ideałom modernizmu, przekreślonym w tym przypadku przez narodowy socjalizm. W porównaniu do *Modernistki Futurystka* jest już utrzymana w innym tonie – przechadzająca się po industrialnych wnętrzach Zespołu Elektrowni Wodnych Solina-Myszkowice, obecnie będących atrakcją turystyczną, artystka przedrzeźnia futurystyczne manifesty, przekształcając je w brzmiące jak reklamy manifesty turystyczne. Po marzeniach modernistów pozostały więc romantyczne ruiny, na których niczym wrony grasują chmary turystów – zdaje się mówić między wierszami Wójcik, dając przy okazji upust swojej niechęci do turystyki. Trudno mi co prawda powiedzieć, jakie dokładnie efekty społeczne przyniosło przekształcenie Elektrowni w Solinie w atrakcję turystyczną (lub też może – wtórne jej użycie w innym niż pierwotny celu), jednak nawet bez tej wiedzy praca Wójcik wydaje się trochę naiwna, na dobrą sprawę łopatologiczna. Trudno też stwierdzić, czy okoliczni mieszkańcy rzeczywiście pod takim osądem sytuacji chcieliby się podpisać.

Przeglądając się *Futurystce*, a także nowszym pracom prezentowanym w PGS, dostrzec można jednak ewolucję artystki, jej sposobu mówienia o społeczeństwie. Wcześniej bardziej koncentrowała się ona na pojęciu społeczności, używając do tego prostych, niejednoznacznych gestów, z dość dużym upodobaniem powtarzanych. Prace Wójcik z lat 2014–2017 operują już inną poetyką. Krytyka interesujących artystkę problemów czy zjawisk jest zdecydowanie bardziej jednoznaczna i wypowiedziana wprost, z bardzo skonkretyzowanej perspektywy ideologicznej. Ten etap sygnalizuje instalacja *Bunkier*, przedstawiająca dmuchany schron, który na wystawie rytmicznie unosił się i opadał. Komiczny obrazek dmuchanego bunkra symbolizował sztuczną, sterowaną politycznie walkę między grupami społecznymi, które wcale nie powinny być zwaśnione.

Jednak spory, które w 2014 roku mogły się jeszcze wydawać rozdmuchane, niedługo później zyskały dużo bardziej złowrogi charakter. Jednoznacznie sygnalizuje to praca *Bezdech – Model punktu oporu przed brunatną falą*, przygotowana dla osiedla Kazanów we Wrocławiu, silnie zniszczonego podczas powodzi w 1997 i 2010 roku. Grając z powodziowym kontekstem okolicy, artystka przygotowała dla jej mieszkańców tablicę z instrukcją, jak postępować wobec zalewu, tyle że nacjonalistycznego ekstremizmu i ksenofobii. Prosta instrukcja Wójcik nie zostawiała pola do własnych ocen i refleksji, chociaż nie obiecywała także sukcesu w stawianiu oporu wrogim ideologiom.

Wreszcie, na wystawie w PGS Sopot odnajdziemy prace, w których Julita Wójcik z naiwnej kury domowej, lubującej się w obieraniu ziemniaków i szydełkowaniu, przekształca się w modelową działaczkę Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej i Ogólnopolskiego Związku Zawodowego „Inicjatywa Pracownicza”, walczącą o prawa pracownicze artystów i innych grup zawodowych. W pracy *Akcja w domu posła* Wójcik rozmawia z pracownicą Sądeckiego Parku Etnograficznego, która opowiada jej o niedogodnościach zatrudnienia w skansenie; artystka razem z pracownicą skansenu przedzie wełnę, a następnie czyta na głos Kodeks pracy; dość obojętnie mijają ją turyści, najwidoczniej kompletnie niezainteresowani tym manifestem. Efekt jest, co tu mówić, groteskowy – Wójcik najwyraźniej nie pamięta lub nie zdaje sobie sprawy, że narzędzia skuteczne w walce o prawa społeczne mogą nie przystawać do realiów artystycznych. Żeby coś w sztuce osiągnąć i dać ludziom do myślenia, czasem lepiej zachować się jak Santiago Sierra niż, powiedzmy, Adrian Zandberg.

Julita Wójcik oczywiście nigdy nie była artystką, która w swojej opowieści o nierównościach

społecznych chciałyby i potrafiła używać strategii Sierry, robi to więc po swojemu – empatycznie, prostolinijnie, trochę naiwnie, ocierając się czasami o banal i nudę. Tak to przynajmniej wygląda w jej ostatnich projektach zrealizowanych w Brazylii, gdzie rozdawała przechodniom ciasteczka z wróżbą ekonomiczną (*Wróżby ekonomiczne*, 2016) lub filmowała osoby z biedniejszych warstw społecznych Belo Horizonte, wypoczywające w niedzielę w parku miejskim. Tytuł tej ostatniej pracy został zaczerpnięty z ikonicznego obrazu Georges’a Seurata i jest to chyba najistotniejszy sygnał łączący ten film z polem sztuki. A szkoda, bo to jednak za mało, by niedzielne popołudnie w Belo Horizonte uznać za dzieło ciekawe, zmuszające do myślenia i zainteresowania się problemami społeczeństwa, które przecież od Sopotu dzieli spory dystans.

Karolina Plinta

JOANNA RAJKOWSKA

Samobójczynie

Trafostacja Sztuki, Szczecin
22 marca – 10 czerwca 2018
kuratorka: Emilia Orzechowska



Joanna Rajkowska, *Samobójczynie*, widok wystawy, fot. Andrzej Golec
dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

(rzadziej z innych źródeł internetowych) podczas przygotowań do wystawy. Trzeba było mieć pewność, że stanowią dokumentację sytuacji po zamachu bombowym, którego dokonała kobieta – potwierdzoną informację trudno znaleźć. Joanna Rajkowska wybierała te zdjęcia, w których układ martwego ciała pozwalał jej wcielić się w nie w sposób przekonujący.

Siedem z ośmiu wybranych ujęć przedstawiało moment, w którym fragmenty ciała zamachowczynie leżały na ulicy, nad zwłokami stali zazwyczaj policjanci, eksperci medycyny sądowej, żołnierze. Trudno rozpoznać te postacie, na ziarnistych fotografiach można próbować doszukiwać się detalu i dzięki niemu rozpoznawać sytuację. Każde zdarzenie opisano w rzeczowy sposób na ulotce, oficjalny styl został zaczerpnięty z materiałów prasowych: „Żołnierz lankijski pełni wartę w miejscu samobójczego ataku bombowego w mieście Trincomalee w północno-wschodniej części Sri Lanki w dniu drugiego marca 2000 r. Rozczłonkowane części ciała samobójczynie zostały rozrzucone na głównej ulicy w centrum miasta”. Nigeria, Rosja, Izrael i Palestyna, Sri Lanka, Irak, Jemen, Indonezja. Dokładna liczba ofiar podana w opisie każdej pracy: 0, 0, 2, 1, 27, 18, 22; ginęli przypadkowi cywile (*Maiduguri*, 16.10.2015; *Tushino*, 05.07.2003) lub pracownicy żołnierzy (*Trincomalee*, 02.03.2000), czasem wojskowi, którzy zwykle są celem ataku; zdarzało się, że nie umierał nikt oprócz wysadzającej się kobiety (*Peszawar*, 04.12.2007; *Dikwa*, 11.09.2016).

Podchodzisz bliżej. Na fotografii z Jerozolimy (*Jerozolima*, 22.09.2004) żołnierze otaczają głowę człowieka. Widać jedynie fragment ciała, reszta jest zasłonięta przez mundury. Wydaje ci się, że samobójczynie zaraz wstanie, podniesie resztę niewidocznego ciała. Fotograf, Yoav Lemmer, celowo wybrał kadrowanie ucinające kompozycję: detale zwłok na drugim planie, na pierwszym korpusy żołnierzy. Ich postawa wydaje się beznamiętna, nie widzisz ich twarzy, odczuwasz to intuicyjnie, na podstawie tego, jak ułożyli tułów i ręce. W tle wyostrzona kobieca głowa, ma błogi, spokojny wyraz twarzy, jakby spała. Ubrana w hidżab, z pomalowanymi ustami, makijaż zrobiła prawdopodobnie specjalnie na tę okazję. W Nigerii, kiedy kobieta zaczęła zachowywać się podejrzanie, nie zatrzymawszy się na prośbę wojskowego, żołnierze od razu zaczęli

Schodzisz do piwnicy. Czujesz zapach stęchlizny i wilgoci. Półmrok panuje w postindustrialnym pomieszczeniu, którego sufit wsparto na gęstej sieci żelaznych słupów. Punktowe oświetlenie wyznacza drogę do ośmiu obiektów, umieszczonych na nieregularnych, metalowych podstawach. Postumenty wykonane z czarnych, perforowanych wsporników asymetrycznie wprowadzono w przestrzeń. Widzisz ustawione pod różnym kątem czarno-białe fotografie, zmienione z wykorzystaniem autorskiej techniki, przypominającej billboardy rotacyjne. Połowa prezentowanych na nich prac została przygotowana na konferencję *Nowa Humanistyka*, która odbyła się w Krakowie w 2016 roku, kolejne cztery artystka we współpracy z kuratorką wyselekcjonowała z grupy zdjęć z serwisów prasowych

do niej strzelać (*Dikwa, 11.09.2016*). Intuicja ich nie zawiodła, kobieta miała na sobie improwizowane urządzenie wybuchowe (IED), które eksplodowało, zabijając ją na miejscu. Jedna z ośmiu fotografii różni się od reszty, przedstawia zdjęcie policyjne jedynej żywej bohaterki projektu. Samira Ahmed Jassim miała przyznać się do kierowania 28 zamachami, była podejrzana o zwerbowanie i wysłanie na misję 80 kobiet. Ubrana w abaję, stoi wyprostowana, patrzy prosto w obiektyw z niewzruszonym wyrazem twarzy. Projektujesz na jej wizerunek emocje: może jest zawzięta, nieludzka, a może niepozorna, zwyczajna, normalna. W opisie pracy nie znajdziesz ważnej informacji – Samira wycofała swoje zeznania, twierdziła, że jest niewinną ofiarą irackiej policji. Deklarowała, że przyznała się do zarzucanych jej czynów w wyniku tortur, nie umiała przeczytać podpisanych przez siebie zeznań, zaznaczała, że jest prostą kobietą, która nie mogłaby pracować dla Al-Kaidy, gdyż organizacja porwała jej syna. Tyle że jedno z jej dzieci jest skazanym ekstremistą, mąż zginął w ataku terrorystycznym, a jej dom nadal uznaje się za centralną komórkę Al-Kaidy. Od kiedy Samira znajduje się w więzieniu, miała miejsce tylko jedna próba zamachu, a wcześniej kobiety z wioski, w której mieszkała Samira, dokonały 43 ataków w ciągu półtora roku. „Ona jest sumą wszystkich naszych strachów. Twoich

***Samobójczynie* to świetnie przygotowana wystawa. Jej twórczynie uniknęły licznych pułapek – czarno-białe zdjęcia nie fetyszyzują przedstawień mimo billboardowej konstrukcji, nie są eleganckie, artystowskie, przeestetyzowane, przypominają fotografię prasową o ziarnistej, surowej, matowej powierzchni.**

i moich”, mówił Colonel Ali, żołnierz, który kierował operacją zatrzymania kobiety, dziennikarzowi Martinowi Chulowowi. „Jej dziecięce oczy, które widzisz – one są kluczem do jej zła. Mogłaby cię łatwo oszukać, tak samo jak zrobiła pranie mózgu tamtym kobietom”.

Oglądając fotografie prasowe z *Samobójczyń*, nie dowiesz się niczego, czego nie mogłabyś się dowiedzieć z innych źródeł – jeśli tylko oglądasz zagraniczne, międzynarodowe wiadomości. Analizy treści informacji w polskich mediach, wykonane na przestrzeni ostatnich lat pokazują, że międzynarodowe doniesienia stanowią około 10 procent całego przekazu (na przykład raport FWPN i Collegium Civitas z 2012 roku). Podstawowym czynnikiem, wpływającym na odbiór fotografii prasowych, wykorzystanych w *Samobójczyniach*, o którym dotychczas nie wspominałam, będzie technika wykonania billboardów, opracowana przez artystkę. Aby ją przybliżyć, najlepiej jest przywołać skrypt jej działań. Dla każdego przedstawienia Rajkowska stworzyła kontrreprezentację. Wykorzystała układ ciała samobójczyni i sfotografowała się w nim: leżąc nago, w rajstopach, w stroju kąpielowym na ziemi. Następnie każdą parę fotografii pocięła na odmierzone

dokładnie wąskie paski i przykleiła je do „podobrazia” z płyty MDF z profilami aluminiowymi, o formie regularnych zębów – jedno przedstawienie po jednej stronie, drugie po drugiej. Osoba oglądająca te prace musi manewrować w przestrzeni, kontrolować położenie swojego ciała w relacji do nich. Po prawej znajduje się twarz artystki wcielającej się na przykład w Samirę Ahmed Jassim, po lewej jest głowa kobiety kierującej zamachami. Wizerunki zmieniają się płynnie, pośrodku uzyskuje się stan hybrydalny, pośredni. Próba rozpoznania twarzy artystki, nadania jej odrębnej tożsamości nie jest łatwa.

„Pożyczam moje ciało rozerwanej przez eksplozję kobiecie”, deklarowała Rajkowska w tekście kuratorskim. Drastyczny widok fragmentów ciała może wywołać mrowienie na skórze. Cieleśnemu, somatycznemu współodczuwaniu towarzyszy możliwy całkowity brak empatii wobec sprawczyń. Korporalne wczucie przegrywa ostatecznie z poczuciem niemożności „[...] prawdziwej empatii, niemożności zrozumienia kobiety, która podejmuje próbę unicestwienia siebie i innych przy okazji”,

tłumaczyła artystka, której słowa przytoczyła Emilia Orzechowska w tekście kuratorskim. Czy można czuć empatię w tak skrajnej sytuacji? Trzeba byłoby odrzucić swoje własne ja, przekonania, nastawienie, stać się kimś innym, kimś, kogo mąż od lat przebywa w więzieniu, a trzech synowie zostali zabici przez żołnierzy innej armii. Stając twarzą w twarz z tymi pytaniami, stajesz przy egzystencjalnej ścianie.

Oglądając *Samobójczynie*, możesz wyobrazić sobie, że nic się nie stało, że nie dzieje się nic. Wystarczy tylko przejść parę kroków, a kobieta nie umiera, nie zabija też innych. Z jednej strony taka potencjalność nadal istnieje, daje cień nadziei, pozwala realnie zastanawiać się nad odwróceniem zastanych sytuacji. Z drugiej główną emocją towarzyszącą odbiorcy podczas oglądania wystawy jest poczucie dogłębnej różnicy, jak określiła to artystka. Projekt Rajkowskiej, w przeciwieństwie do prac w przestrzeni publicznej (takich jak *Dotle niacz* czy *Pasaż Róży*), które realizowały określoną

funkcję, lub tych, które diagnozowały sytuację i ujawniały podziały (*Minaret, Wyjście. Czekając na 624 pracowników muzeum*), nie sugeruje ani lepszych rozwiązań, nie daje odpowiedzi. Żmudne, racjonalne procesy analityczne, rytualne, powtarzające się czynności konstruowania pracy (wycinanie, mierzenie, naklejanie), wizualny proces przenikania nie skutkują obietnicą dotarcia do tego, co jest pod powierzchnią. Zmiany przedstawień, które ujawniają mechanikę docierania do kolejnych warstw, zatrzymują odbiorcę w punkcie wyjścia, na poziomie medialnego przekazu: w dojmującym poczuciu izolacji. „Photoshop pozwala na ułudę obecności [...] Sztuka ani niczego tu nie przybliża, ani nie pomaga, ani w końcu nie «pożycza» ciała”, zaznaczała Rajkowska.

Nie zmienia to jednak faktu, że *Samobójczynie* to świetnie przygotowana wystawa. Jej twórczynie uniknęły licznych pułapek – czarno-białe zdjęcia nie fetyszyzują przedstawień mimo billboardowej konstrukcji, nie są eleganckie, artystowskie, przeestetyzowane, przypominają fotografię prasową o ziarnistej, surowej, matowej powierzchni. Nie ma w nich cikliwości, nie nasycają czystej potrzeby oglądarki z powodu ciągłej zmiany formy. Joanna Rajkowska nie przedstawia w nich nieszczerzej potrzeby aktywizmu lub możliwości działania, autentycznie deklaruje niemożność nawiązania relacji z drugim człowiekiem. *Samobójczynie* poruszają temat subiektywności oceny terroryzmu: terrorystka staje się dla jednych bohaterką, a dla drugich morderczynią (*vide* debata o żołnierzach wyklętych). Przedstawione kobiety to jednak nie terrorystki lub nie tylko terrorystki; drugie określenie, nacechowane negatywnie, pojawia się tylko w przytoczonych notach prasowych, tytuł odnosi się do kondycji egzystencjalnej. Stąd treść projektu może być zaskakująca, w końcu pierwsze skojarzenia z samobójczyniami odnoszą się raczej do ogólnej sytuacji kobiet, ich zachowań autodestrukcyjnych jako wyrazu buntu. Przykładem pracy o takim wydźwięku są choćby *Ekstatyczki, histeryczki i inne święte* Anny Baumgart (2004). *Samobójczynie* prezentują coś innego: chłodną kalkulację ataku bombowego, przemyślane, długotrwałe, przerażające działanie konkretnych kobiet z dala od uprzywilejowanej Europy.

Spójna, przemysłana ekspozycja jako pierwszy projekt Emilii Orzechowskiej w Trafostacji może zwiastować kolejne dobre realizacje. Wydaje się, że jest skonstruowana i zaprojektowana lepiej niż *Białe kłamstwo*, czyli ostatni projekt Orzechowskiej i Stanisława Rukszy w CSW Kronika w Bytomiu. Ekspozycja, ciekawa jako koncepcja (właśnie ukazał się niezły, dobrze przygotowany reader), moim zdaniem nie została finalnie dopracowana. Zabrakło na niej pracy, która rozsadałaby emocjonalnie odbiorczynię, byłaby afektywną, poruszającą puentą. Całość prezentowała się letnio, trochę jak zakamuflowane, białe kłamstwo. Do tego kwestie produkcyjne nie zostały całkowicie zrealizowane przed rozpoczęciem wystawy, co można było zaobserwować, widząc nieukończoną scenografię w jednej z sal. *Samobójczynie* po raz pierwszy pojawiły się właśnie jako propozycja w ramach *Białego kłamstwa*, ostatecznie kuratorka zdecydowała, że pracom należy się odrębna wystawa, a Joanna Rajkowska pokazała w Kronice *Plan*. Dzięki temu *Samobójczynie* uniknęły jednoznacznych

odczytań: odbioru jako medialne symulakrum lub w kategoriach posługiwania się nieetycznymi zabiegami w szczytnych (zdaniem podmiotu) celach. Wspólnym zabiegiem kuratorskim obu wystaw jest odniesienie do psychologii jako obszaru wiedzy, który pozwala zrozumieć przedstawione w polu sztuk wizualnych zjawiska. Projekt w Kronice promował artykuł Agnieszki Jasińskiej poświęcony psychologicznym aspektom kłamstwa, na debatę na temat *Samobójczyń* zostali zaproszeni psycholożka Kamila Bogulas i psychiatra Marek Juraszek. W intensywnie rozwijającym się obszarze psychologii terroryzmu kluczowymi pojęciami są między innymi zarządzanie strachem oraz właśnie umiejętność „wyłączenia” swojej empatii, wykorzystwana przez terrorystów. Nie znam jednak odpowiedzi na fundamentalne pytanie, czy psychologiczna debata pozwoli pokonać, przekształcić czy wykorzystać poczucie dogłębnej różnicy, o którym mówiła Rajkowska.

Wiktorია Kozioł

PAULINA OŁOWSKA

Amoreski: Intelktualny koktajl erotyki kobiecej

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
26 stycznia – 30 marca 2018

Paulina Ołowska to artystka specjalizująca się w grach kodami wizualnymi, pod którymi kryją się wysublimowane znaczenia polityczno-ekonomiczne. Podczas swojej ostatniej dużej solowej wystawy w Polsce, *Czar Warszawy*, artystka zabrała się do tematu mody, zestawiając jej historyczne przykłady z nowoczesnym butikiem modowym dla środowiska artystycznego. Działo się to w stołecznej Zachęcie, więc część modowych projektów inspirowana była tkaniną artystyczną schowaną w archiwach instytucji. Różnorodna pod względem środków wyrazu wystawa Ołowskiej była bardzo sexy, intrygowała także swoją niejednoznacznością. I jednego, i drugiego trochę brakuje na najnowszej wystawie artystki w Fundacji Galerii Foksal; wystawie, która teoretycznie też zapowiadała się obiecująco – jej tematem przewodnim jest w końcu erotyka kobieca.

Pomysł przygotowania wystawy o kobiecej erotyce ciekawie wpisuje się w ostatnie dyskusje społeczno-obyczajowe, toczące się zarówno w Polsce, jak i na świecie, w których dominował wątek akcji #metoo i jej potencjalnych konsekwencji. Gdy bowiem jedni solidaryzowali się z ofiarami molestowania, inni zastanawiali się, czy nagonka na mężczyzn nie wpłynie negatywnie na relacje damsko-męskie. Wszystkich, którzy boją się końca „epoki flirtu”, wypadałoby wysłać do FGF, gdzie zobrazowane są sytuacje flirtu dla kobiety jednoznacznie przyjemnego, które raczej nie skończą się publicznym oskarżeniem. Szkoda tylko, że wątek

Silnie wyeksponowane na wystawie zostało za to malarstwo Ołowskiej, o którym trudno powiedzieć, że jest jej najmocniejszą stroną, nawet jeśli jest to malarstwo inspirowane twórczością polskiej specjalistki od erotyzmu, Mai Berezowskiej, i pojawiają się w nim kadry z erotycznego pisma „Viva”. Ołowska interesujące ją wizerunki przenosi na płótno, dekonstruuje je, a przy okazji okrasza cytatami z Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Naiwne, właściwie infantylne poetyckie frazy uzupełnia jednak własnymi, ironicznymi komentarzami, mrugając w ten sposób porozumiewawczo do widza. Efekt tych starań jest umiarkowanie interesujący – malarskim kolażom, utrzymanym w estetyce postmodernistycznych mazai, brakuje świeżości. Jak to zwykle w przypadku prac Ołowskiej ciekawsze od kwestii technicznych wydają się inspiracje i odniesienia niż finalne dzieła.

Samo zestawienie „Vivy” i twórczości Berezowskiej wydaje się nieprzypadkowe. „Viva” – której archiwalne egzemplarze artystka wystawiła w gablotce jako część wystawy – była założonym w latach 70. odpowiednikiem magazynu „Penthouse”, przeznaczonym dla kobiet, który można by wpisać w obyczajową rewolucję drugiej fali feminizmu w Stanach Zjednoczonych. Maja Berezowska z kolei odegrała niemałą rolę w kształtowaniu erotycznej wyobraźni Polaków i z tego powodu jest porównywana do Michaliny Wisłockiej. Badaczka twórczości artystki, Małgorzata Czyńska, podczas wykładu zorganizowanego w galerii, z dużą

Główną wartością wystawy wydaje się fakt przypomnienia ważnej artystki, bez mała jednej z naszych obyczajowych bohaterek narodowych.

ten nie został na wystawie właściwie wypowiedziany, a widz w celu odbicia erotyczno-estetycznej przygody musiał przenieść się w przeszłość. Problem toczącej się od kilku miesięcy rewolucji obyczajowej, ale także inne kwestie dotyczące seksualności Polaków – antykoncepcja czy aborcja – nie pojawiły się również w programie edukacyjnym towarzyszącym wystawie, wzmacniając poczucie niedosytu.

satysfakcją podkreślała, że przy rysunkach Berezowskiej masturbowało się kilka pokoleń Polaków i Polek. Droga Berezowskiej do zostania pierwszą polską pornografistką epoki PRL nie była jednak prosta. Kształcąca się w Paryżu, za polityczną niefrasobliwość podczas drugiej wojny światowej została osadzona w obozie Ravensbrück. Po wojnie wróciła do Polski, gdzie początkowo jej prace cieszyły się dużym zainteresowaniem, aż do czasu

wprowadzenia socrealistycznej doktryny. Dopiero po 1956 roku artystka powoli wracała do łask i zaczęła dostawać nowe zamówienia. W czasach, kiedy przemysł pornograficzny w Polsce właściwie nie istniał, rysunki Berezowskiej wypełniały tę lukę, goszcząc na półkach Polaków nawet średnio zainteresowanych sztuką. W latach 90. ta fascynacja ustała – pojawiła się wszak konkurencja. Rysunki Berezowskiej, będące wyśmienitym przykładem sztuki art déco (ozdobność, umiłowanie do giętkiej linii, szczegółów, wydłużone sylwety ludzkich ciał), szybko zaczęły być postrzegane jako staroświeckie i nieprzystające do realiów świeżutkiego kapitalizmu. Obecnie Berezowska jest artystką na dobrą sprawę zapomnianą, powracającą co najwyżej we wspomnieniach starszego pokolenia.

Główną wartością *Amoresek* Ołowskiej wydaje się więc fakt przypomnienia ważnej artystki, bez mała jednej z naszych obyczajowych bohaterek narodowych. Postać Michaliny Wisłockiej doczekała się w zeszłym roku wielkiego *comebacku* dzięki filmowi wyreżyserowanemu przez Marię Sadowską. Wystawa w Fundacji Galerii Foksal raczej nie przysporzy Berezowskiej aż takiego rozgłosu, może za to przywrócić jej postać kanonowi historii sztuki lub przynajmniej zainteresować nią grono specjalistów. Czy tak się jednak stanie, pewności nie ma – rysunkom Berezowskiej łatwo przecież przypiąć etykietkę niepoważnych, zarówno ze względu na technikę wykonania, styl, jak i tematykę. Zresztą z tego względu zainteresowała się nią Ołowska, której estetyczne upodobania lawirują między popkulturą i kiczem.

A co z tymi, którzy na wystawę Pauliny Ołowskiej przyszli bardziej dla erotyki niż samej sztuki? Oni wyjdą chyba najbardziej zawiedzeni. Ani rysunki Berezowskiej, prezentowane w górnej części galerii, ani fotografie z „Vivy” nie przyniosą raczej widowni wielkiej erotycznej podnieity, oferując pornografię w wersji *soft*. Jak widać, rewolucja seksualna i w Stanach Zjednoczonych, i w Polsce miała swoje ograniczenia, a okraszenie tego pełną emfazy poezją Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej tym bardziej sygnalizuje format, w jakim musiała, i chyba nadal musi, mieścić się erotyka kobieca. Kolażowe prace Ołowskiej dodatkowo oderotyzowują tę sztukę, jakby w geście ironicznej autocenzury – Fundacja Galerii Foksal to przecież nie darkroom ani gabinet Doriana Greya. Tutaj możemy najwyżej posłuchać grzecznie wykładu lub szumu wody w fontannie, która jest częścią miniparku rzeźby na najwyższym piętrze galerii. Rzeźbki te, inspirowane rysunkami Berezowskiej, mogłyby zapewne zdobić słynny ogródek artystki, któremu poświęcała wiele energii i czasu; z drugiej strony przypominają typowo rokokowe durnostojki i wydają się kolejnym



Paulina Ołowska, *Tonie*, olej i gwasz na płótnie, suche i mokre pastele 220 × 120 cm, 2018, dzięki uprzejmości artystki i Fundacji Galerii Foksal w Warszawie

odnośnikiem do czasów, w których erotyka i wrażliwość kobieca wiodły prym. Ta piękna epoka zakończyła się jednak, jak pamiętamy, rewolucją i obaleniem królów, a także nowym purytanizmem. Uczestniczyć więc w takim erotyczno-intelektualnym koktajlu czy nie? Odpowiedzi na to pytanie udzielili sami pracownicy Fundacji, którzy w czarny piątek nie siedzieli w galerii, ale dołączyli do protestu na ulicach Warszawy. Jak widać, czasy na erotykę ciągle są kiepskie.

Karolina Plinta

PRZEMYSŁAW MATECKI

Małe obrazy

Galeria Raster, Warszawa
24 lutego – 30 marca 2018

Z galerią Raster ostatnimi czasy dzieje się coś dziwnego. Niby wszystko po staremu, galeria trwa spokojnie na Wspólnej, jeździ na targi, nowe wystawy otwierają się regularnie. Na te wystawy chce się jednak przychodzić jakby mniej i jeśli już się na nie trafia, to bardziej z poczucia obowiązku niż z ciekawości. Mimo wysiłków – szukania nowych twarzy, czy to w sztuce polskiej, czy zagranicznej – program galerii wydaje się niemiłosiernie nudny. Tego wrażenia nie zmieniły ostatnie wystawy gwiazd galerii, choćby Oskara Dawickiego, budzące uczucia raczej ambiwalentne. Złą passę udało się wreszcie przełamać Przemysławowi Mateckiemu, którego niespożyta energia do malowania i tym razem podziałała ożywczo.

Przemysław Matecki jest doskonale znany jako malarz erudyta, który lubi i potrafi w błyskotliwy sposób bawić się odniesieniami do historii sztuki i kultury wizualnej. Nie boi się także popkultury, stąd w jego obrazach często można odnaleźć wycięte z kolorowych magazynów wizerunki modelek, aktorek czy gwiazd przemysłu rozrywkowego. O skali jego twórczej energii można było przekonać się choćby podczas wystawy *Szorstko*, zorganizowanej w 2015 roku w warszawskiej Zachęcie. Częścią tego pokazu były setki szkiców artysty, zawieszane gęsto na ścianie. Wykonywane kompulsywnie, z licznymi nawiązaniem do dawnych mistrzów, były, jak to ujął w swojej recenzji

niewielkim formacie, zawieszane w równych odstępach, mogły przywodzić na myśl kolorystyczne testery – wzorniki kolorów do wnętrz, które ogląda potencjalny nabywca planujący remont mieszkania. W przypadku prac Mateckiego mamy do czynienia z malarskimi wzornikami, w których artysta testuje różne ikonograficzne rozwiązania. Do ich przygotowania posłużył się ilustracjami z katalogów i magazynów o sztuce, które kolekcjonował i zbierał od znajomych. Dziesiątki, jeśli nie setki małych obrazów dowodzą rozmiarów tej katalogowej kolekcji – a przecież to zapewne tylko część serii – resztę artysta publikuje na Instagramie.

Atrybucja zapożyczonych przez Mateckiego dzieł byłaby niezłym egzaminem ze sztuki nowoczesnej, współczesnej, ale i dawnej. Nie brak oczywiście dzieł ikonicznych – *Mony Lisy* Leonarda da Vinci, *Stworzenia Adama* Michała Anioła, *Mai nagiej* Goi czy *Śniadania na trawie* Édouarda Maneta – które powtarzają się uporczywie, niczym natrętny powidok, pulsujący pod zamkniętymi powiekami artysty. Na te wizerunki nakładają się jednak kolejne, a ich wybór wydaje się intuicyjny, motywowany bardziej kreatywnością (zachłannością?) niż chronologią czy tematami. Znajdziemy więc w tym zbiorze *Stojak na butelki* Marcela Duchampa, siedzącą na krześle Marinę Abramović, wykonującą właśnie performans *The Artist is Present*, odwróconą tyłem *Betty* Gerharda Richtera, kolejne ujęcia

charakter. A wszystko to utrzymane w dowcipnym tonie, który unieważnia nobliwość kanonicznych dla sztuki akcji i dzieł, zwyczajowo uświęconych przez historię i instytucje.

Artystyczne żarciki Mateckiego bazują na humorze prostym, odrywającym wykorzystane dzieła od ich pierwotnego kontekstu, i właściwie najbliżej im do rozprzestrzeniających się w internecie memów, których autorzy chętnie wykorzystują sztukę dawną jako niewyczerpane źródło lolkontentu. Matecki robi to samo – Chrystusa Ukrzyżowanego przemianowuje na biegacza, który właśnie dobiega do mety, rozplatanemu wołu z płótna Rembrandta domalowuje sztangi, przekształcając go w mięsistego siłacza, *BlueGasEyes* Mirosława Bałki zestawia z kapslem od butelki i formą do pieczenia ciastek, Chrystusa z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła przedstawia na złotym tle, balansującego na linie. Jeśli jednak poetyka tego rodzaju artystycznego przywłaszczenia jest czymś zwyczajnym w internecie, jako gest indywidualnego artysty zastanawia. Właśnie dlatego, że na dobrą sprawę z eksperymentów Mateckiego nie wyłania się żadna spójna narracja – coś, co by jakoś uzasadniało te gry z artystyczną ikonografią i nadawało im głębszy sens. Skalą swojego „atlasu” Matecki mógłby pewnie zawstydzić samego Aby’ego Warburga, ale czy przypadkiem w warstwie znaczeniowej nie unieważnia on dzieł innych artystów, sprowadzając je do ciągu ułożonych równo ikon? Tak jak w internecie, podczas skrolowania Instagrama, gdzie historyczno-sztuczne kanony, hierarchia i kontekst nie obowiązują. Swoją drogą, prace Mateckiego najlepiej ogląda się właśnie tam – wydaje się, że nawet formatem idealnie wpisują się w przyjęty na Instagramie format zdjęć.

Tytuł *Małe obrazy* brzmi niepozornie, za nim jednak ukrywa się trudne do okiełznania kłębowisko wizerunków. Matecki z kolei przywodzi na myśl postać innego znanego w polskiej sztuce kompulsywnego kolekcjonera i pracoholika, Roberta Kuśmirowskiego, którego *Tężnia* objężdża od 2014 roku Polskę. Przedmioty składające się na *Tężnię* pochodzą z prywatnych zbiorów artysty, który po latach wreszcie postanowił się ich pozbyć. Te szpargały tworzą chaotyczną graciarnię, rozkładającą się od deszczu, słońca, wiatru lub wilgoci. Pozbycie się przedmiotów w przypadku Kuśmirowskiego można odczytać jako gest oczyszczający,



Przemek Matecki, *Rembrandt van Rijn*, z serii *Małe obrazy*
olej, papier, płótno, 20 × 20 cm, 2016–2018
dzięki uprzejmości artysty i Galerii Raster w Warszawie

i chyba podobnie jest z Mateckim, który obrazy nie tyle maluje, co wydała z siebie – nerwowo, w dużych ilościach, wiedziony jakąś manią. W tym sensie *Małe obrazy* można uznać za opowieść o artyście, sposobach jego pracy i funkcjonowania – pełnym wigoru pasjonacie, dla którego sztuka nie jest dodatkiem, ale kwintesencją życia. Czymś, co pochłania, od czego nie ma ucieczki i chyba uciekać się nie chce. Jest w końcu w małych obrazach Mateckiego mnóstwo radości, wręcz dziecięcej frajdy i zabawy sztuką, którą szkoda przerywać.

Karolina Plinta

Artystyczne żarciki Mateckiego bazują na humorze prostym, odrywającym wykorzystane dzieła od ich pierwotnego kontekstu, i właściwie najbliżej im do rozprzestrzeniających się w internecie memów.

pokazu Jakub Banasiak, świadectwem mocowania się z malarskim medium, rodzajem artystycznej mantry powtarzanej przez pochłoniętego przez malarstwo artystę. Ujście swojej pasji daje Matecki także w serii małych obrazów, których przeszło 600 (!) zaprezentowano w Rastrze. W przeciwieństwie jednak do sprawiającej wrażenie wizualnego masywu ściany szkiców w Zachęcie obrazy, a właściwie obrazki, wiszące w galerii przy Wspólnej wyglądały grzeczniutko. Wszystkie w podobnym

twarzy Romana Opałki, Orlan czy Pabla Picassa, duet Sędziego Głównego, malującą akwarelami Julitę Wójcik czy *Czaszkę* Piotra Ukleńskiego przerobioną na pysk tajemniczego zwierzaka. Do tego zestawu dodajmy jeszcze prace, które same są nawiązaniem do innych dzieł sztuki, na przykład mural Banksy’ego przedstawiający pochyloną Monę Lisę czy Oskara Dawickiego odtwarzającego rozstrzelania Andrzeja Wróblewskiego. Matecki dodaje to tych prac kolejną warstwę, nadając im szkatułkowy

Julita Wójcik, *Niedzielne popołudnie*, widok wystawy
fot. Jerzy Bartkowski/FOTOBANK.PL
dzięki uprzejmości Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie

Adam Rzepecki, *Nowe prace*, widok wystawy
fot. Irmina Rusicka, dzięki uprzejmości Galerii Dawid Radziszewski w Warszawie

Paweł Susid, *Bez tytułu*, 30 x 80 cm, 2018, akryl na płótnie
dzięki uprzejmości artysty i Galerii Henryk w Krakowie



ADAM RZEPECKI

Nowe prace

Galeria Dawid Radziszewski, Warszawa
2-24 lutego 2018

Adam Rzepecki poza tym, że jest uznanym artystą, jest też alkoholikiem. Zdanie to brzmi jak donos do Związku Polskich Artystów Plastyków, rzecz jest ostatecznie obarczona wstydem, nikt nie lubi przyznawać się do słabości, i tak trwa środowiskowe milczenie w temacie nie Rzepeckiego oczywiście, ale nałogów wśród artystów. Zresztą swego czasu ktoś ze środowiska warszawskich galerzystów zabierał się do tego problemu, ale sprawa z powodu braku zainteresowania (i otwartości) drugiej strony umarła. W środowisku nie ma osób nietrzeźwych, ostatecznie też temat jest wsobny, niepubliczny, niezaangażowany, nie o Polsce, w ogóle zresztą nie spełnia warunków chodliwego dyskursu. Ktoś przyzna się do dymka, ktoś przyzna się do kokainy czy mefedronu, ale to wszystko bokiem, prywatnie, nigdy publicznie. No chyba że powstanie o tym wystawa.

Nowe prace Adama Rzepeckiego pokazywane w lutym w Galerii Dawid Radziszewski mówią o pobycie w szpitalu psychiatrycznym, o odwyku. Nie ma co się ich bać. Jak się okazuje, ta „Straszna Rzecz” – wyznana w jakimś sensie publicznie, w formie plastycznej – staje się kolejną ludzką historią, która podlega już innym kryteriom sztuki, a więc pytaniom o jakość komunikacji między jednostką a światem, innymi ludźmi, swoimi stanami wewnętrznymi. Rzepecki – śmiesznie to brzmi – robi to dobrze. To zapewne oczyszczenie dla samego artysty, szansa zdystansowania się od własnej sprawy, ale i włączenia się w najszerszym sensie we wspólnotę ludzką jako pełna osoba.

To chyba Różewicz pisał, że największe wrażenie spośród twórczości Fiodora Dostojewskiego zrobiło na nim zakończenie *Zbrodni i kary*, kiedy to Raskolnikow idzie na skrzyżowanie dróg i klęczy w deszczu, w przeczuciu, że nie ma innego powrotu do ludzi niż... No właśnie – co? Ostatecznie milczy, ale i wskazuje na siebie jako człowieka oddanego innym. Nie prosi o przebaczenie ani na nic nie czeka. Jest. Jak totem. Te kartony, może i odległe od klęczącej sylwetki ludzkiej, to jednak, w moim odczuciu, taki sam komunikat. Historia – poważna dla artysty – staje się wyznaniem i oddaniem siebie innym. Teraz czas na gest drugiej strony.

Wojciech Albiński

Nowe prace Adama Rzepeckiego pokazywane w lutym w Galerii Dawid Radziszewski mówią o pobycie w szpitalu psychiatrycznym, o odwyku. Nie ma co się ich bać.

Zresztą te prace coś mi przypominają. Zaczniemy od ich opisu. To nic innego (w ogóle całość jest zgrzebna i prosta, arte povera) niż pomalowane na czarno, rozłożone kartony po zbiorczych opakowaniach leków ze szpitala, ustawione w pionie przez podtrzymujące je z obydwu stron książki ważne dla artysty. Taki minilas w galerii – prac jest bowiem kilka – sięgający do ud – minitotemy. Ale najpierw o tym wrażeniu wyznania.



PAWEŁ SUSID

Widzę, że sobie nie radzicie

Galeria Henryk, Kraków
3 lutego – 2 marca 2018
kurator: Aleksander Celusta

Na inaugurację swojej nowej siedziby krakowski Henryk zaprosił Pawła Susida. Parę miesięcy wcześniej spory zestaw nowych prac Susida mieliśmy okazję oglądać na wystawie w warszawskiej Fundacji Profile. Poza dużym płótnem ze słowami „Zdrowaś Mario” ściany galeriiapełniały wówczas wykonywane w ostatnich latach kompozycje z powtórzonymi wielokrotnie hasłami, nazywane przez artystę obrazami-tapetami. To swego rodzaju powrót malarza do rozwiązań ze wczesnych obrazów, monumentalnych, gestych kompozycyjnie, choć przefiltrowanych przez uporządkowaną abstrakcję. Jak zwykle u Susida, artyści obdarzonego społecznym słuchem absolutnym, były to wypowiedzi zasłyszane przypadkiem, wyciągnięte z mediów czy kampanii politycznych. Formalnie Susid wykazuje się od lat żelazną konsekwencją – nie znajdziemy u niego nagłych przewartościowań, a konsekwentnie rozwijany język wizualny, bazujący na zderzeniu geometrycznej abstrakcji i malowanych z szablonu tekstów. Zmienia się charakter tych wypowiedzi. W Profilach Susid jawił się przede wszystkim jako malarz komentujący polityczną rzeczywistość, mniej autoteliczny niż na przykład na retrospektywie w Zachęcie sprzed 12 lat czy o rok późniejszej wystawie zrealizowanej wspólnie z Przemysławem Mateckim w Rastrze. Swego czasu Susida z upodobaniem nazywano, podobnie jak Wisławę Szymborską, „ciepłym ironistą”. Casy się zmieniły i teraz ironia Susida częściej jest zjadliwa.

Wystawa *Widzę, że sobie nie radzicie* w krakowskiej Galerii Henryk ma podobną do niewiele wcześniejszej ekspozycji w Profilach wymowę – tu również dominują wypowiedzi na temat bieżących realiów politycznych, pojawia się też kilka charakterystycznych obrazów o malarstwie. A także tych gdzieś pomiędzy, jak płótno zamalowane wyjątkowo zamazzystymi, niegeometrycznymi plamami barwnymi o różnej gęstości i z hasłem: „Malarz męczy się, ale kto /kurwa/ się nie męczy”. Obrazy-tapety również tu znajdziemy, choć w mniejszym natężeniu. Umieszczono je nieco na uboczu, w korytarzyku prowadzącym do biurowych pomieszczeń galerii, z pozoru nieco niefortunnie, bez oddechu, choć w gruncie rzeczy zgodnie z ich charakterem – widz nie ma możliwości swobodnego odejścia, musi precyskać się między napierającymi na niego obrazami z kompulsywnie powtarzanymi hasłami.

W głównej sali dominują jednak bardziej klasyczne kompozycje. Tutaj już nie znajdziemy scenograficznych zagrywek rodem ze wspomnianej wystawy w Zachęcie, gdzie „szkolna” część przestrzeni pokryta była charakterystyczną lamperią. Choć aranżacyjnie obrazy Susida to właściwie samograj – artysta rozwiesił je w nierównych rzędach na ścianach, „docisnął” do framugi drzwi, a w ich nadprożu, jako dominantę, podobnie jak „Zdrowaś Mario” w Profilach, powiesił podłużny obraz z tytułowym hasłem: „Widzę, że sobie nie radzicie”.

Na krakowską wystawę Susid wybrał głównie obrazy nowe, z ostatnich dwóch lat, dopełnione nieco starszymi, ale rzadko pokazywanymi. Malarsko są one wyjątkowo zróżnicowane, czerpiące z różnych odnóg abstrakcji geometrycznej i malarstwa gestu czy też sięgające po motywy figuralne. Znajdziemy tu smaczki, które można uznać za komentarz do samej wystawy czy raczej galerii, w której się odbywa („Następne pokolenie nie jest złe, trzeba jednak zachować czujność”), a także charakterystyczne dla malarza, który na jednym ze swoich bardziej znanych płócien deklarował: „Maluję obrazy nawet drugi raz, jeśli są ładne”, nawiązania do jego własnych wcześniejszych obrazów. W powtórzeniach motywów również uwiadacznia się zmiana realiów i społecznych nastrojów, która po drodze zaszła. Swego czasu Susid namalował dwa obrazy z fragmentem przełożonej na abstrakcyjną kompozycję mapy warszawskiego Śródmieścia. Zaznaczono na nich galerię, która na początku lat 90. znajdowała się między placem Dzierżyńskiego a ulicami Marchlewskiego i Świerczewskiego, nieopodal Muzeum Lenina. Kilkanaście lat później, na fali pierwszego etapu dekomunizacji, nazwy się zmieniły, komunistycznych działaczy zastąpiono Janem Pawłem II i Solidarnością. W Henryku artysta pokazał kolejny obraz-mapę. Tym razem dostajemy na nim topograficzne wskazówki: „...po wyjściu z Rydyka przejdiesz na Islam i skręcisz w ul. F. Dzierżyńskiego”.

Wystawa w Henryku inauguruje działalność tej młodej galerii w większej, bardziej przestronnej siedzibie na krakowskim Kazimierzu. Paweł Susid z entuzjazmem przyjął zaproszenie młodych galerzystów. Nic dziwnego, że cieszy się z bycia docenionym przez dwudziestoparolatków – dla doświadczonego artysty to, że jego sztuka porusza

jeszcze młode pokolenie, jest w końcu największym komplementem. Sam Susid zresztą w ten sposób jak gdyby zatacza koło i wraca do wcześniejszego etapu swojej kariery, która przyspieszyła po tym, jak doceniony został przez młodego „Rastra”, choć debiutował jeszcze na początku lat 80.

Interesująca wydaje się decyzja o zaproszeniu do Henryka akurat tego artysty – jeśli spojrzymy

O ile w perspektywie zainteresowań artystów Henryka zaproszenie do galerii Pawła Susida może wydać się zaskakujące, z punktu widzenia galeryjnej polityki stanowi wyraz konsekwencji i świadomości.

na grono twórców reprezentowanych przez krakowską galerię, trudno doszukać się między nimi jakichkolwiek paraleli. Dużo tuszu już przelano na papier w tekstach stawiających Susida jako punkt odniesienia dla Marcina Maciejowskiego i Wilhelma Sasnała. Dawid Radziszewski i – znowu – Raster (już jako galeria) parę lat później dołożyli do tego jeszcze Przemysława Mateckiego, którego w początkach jego kariery również zestawili ze starszym o pokolenie kolegą. Artyści Henryka to już jednak zupełnie inna bajka. Skupieni na konstrukcji obrazu, wychodzeniu poza modernistyczną płaskość materiału, czasem w sposób dość nieznośny, czasem nieco bardziej udatnie czerpiący z malarstwa podpatrywanego na Zachodzie (*vide* malarstwo Katarzyny Szymkiewicz zadłużone u Laury Owens). U Susida lapidarność notatki, aforystyczna zwięzłość w stylu Lecowskich „myśli nieuczesanych” łączy się z formalną dyscypliną i żelazną konsekwencją, myśleniem o budowie obrazu, ale bez wychodzenia poza dwa wymiary. Susid dobrze wie, jak malarstwo radziło sobie z przekraczaniem własnej materialności i nie jest zainteresowany powtarzaniem odrobionych już lekcji.

Wystawa Susida to zatem ciekawy przypadek przede wszystkim z perspektywy polityki galerii. Henryk zaczął działalność jako mała galeria prowadzona przez zapalonych dwudziestoparolatków, na fali pączkowania nowych niezależnych miejscówek, która przetoczyła się przez Kraków jakieś trzy lata temu. Zaczął z lokalnymi artystami, spośród których niektórzy wciąż studiowali na ASP. Są to jednak, nie da się ukryć, w większości dekoracyjni, wtórni, formalistyczni malarze, próbujący na nowo wynaleźć koło, ale z mizernym skutkiem: Emilia Kina ze swoimi obrazami-zasłonomi, Adrian Kolarski z obrazami-harmoniami

czy Filip Rybkowski imitujący marmur w tanich materiałach. Na tym tle wyróżnia się fotograf Paweł Dudziak, który zaciągnął spory twórczy dług choćby u Witka Orskiego. Niektórzy kolekcjonerzy lubią piosenki, które gdzieś już słyszeli, ale oferowane w dyskontowych cenach, więc program Henryka zaskoczył. Gdy niektórzy z młodych krakowskich galerii, jak ARISTOI,

404 lub SM Dębniki, zwinęły manatki lub mocno ograniczyły działalność, Henrykowi udało się trafić do wyższej ligi, przynajmniej jeśli chodzi o kapitał symboliczny. Tylko co w takim razie zrobić z artystami? Podziękować za współpracę i przeprowadzić aksamitną rewolucję czy iść w zaparte i promować dalej? Henryk wybrał drogę pośrednią – reprezentując krakowską młodzież i jeżdżąc z ich pracami do innych miast, galerzyści zaczęli jednocześnie stawiać na dalsze budowanie mocnego statusu symbolicznego i zapraszać na jednorazowe wystawy innych artystów. Pojawili się więc „młodzi i fajni” – duet Polen Performance czy Gregor Różański. Logicznym dalszym ciągiem było więc zaproszenie reprezentanta starszego pokolenia, gwiazdy o niepodważalnie wysokiej pozycji w rodzimym polu sztuki. Wybór padł na Pawła Susida. O ile więc w perspektywie zainteresowań artystów Henryka wybór ten może się wydawać zaskakujący, z punktu widzenia galeryjnej polityki stanowi wyraz konsekwencji, a także świadomości, że po drabinie prestiżu trzeba iść tylko w jednym kierunku – w górę. Na nowe otwarcie dostaliśmy więc podwójnie interesującą wystawę – dowód świetnej formy Susida i Susida jako symptom.

Piotr Policht

DOROTA BUCZKOWSKA, MICHAŁ SMANDEK

Wywoływanie rzeźby

Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz
9 lutego – 11 marca 2018
kuratorka: Jagna Domżańska

Pretekstem do powstania wystawy *Wywoływanie rzeźby* były najnowsze cykle prac dwojga artystów: kompozycje malarskie *Didaskalia* Doroty Buczkowskiej oraz instalacje *Szkielety* Michała Smandka. Realizacje te stały się medium do rozważań nad percepcją estetyczną, identyfikacją spostrzeżeń i aktem widzenia. Dostrzeżenie w pracach rzeczy niewidzialnych czy geometrycznych konotacji miało na celu sprawienie, że widz doświadczałby obcowania z sensualną materią bądź wywoływaniem ducha z sugestywnej formy. Sugerował to również tytuł wystawy. Pamiętajmy, że ludzkie pojmowanie świata zbudowane jest między innymi na skojarzeniach. Szczególnie na polu sztuki często w naszych umysłach tworzymy filozofię widzenia, mając na celu aktualizowanie obrazu widzianego przez pryzmat wachlarza osobliwych skojarzeń. To one pobudzają pierwotne znaczenia i silnie wpływają na recepcję

kompozycji. Bydgoska wystawa oscylowała wokół tego typu zabiegów.

Repertuar użytych przez artystów środków był różnorodny, efekty wizualne jednak niezwykle podobne. Otwierające wystawę rysunek *Kamień* z serii *Apnea* i niewielkie kompozycje *Didaskalia* Buczkowskiej charakteryzowały się płaską organiczną formą oraz powściągliwością zastosowanych środków. Czasem przypominały pejzaże, ale jedna z prac nawiązywała do geometrycznych konstrukcji Smandka. Została ona umieszczona nieopodal fotografii *Szkielety*, przedstawiającej smukłą instalację uchwyconą na tle płaskowyżu Nazca w Peru. Praca ukazana na fotografii materializowała się tuż obok, jako wolno stojąca, delikatna instalacja wykonana ze stelaża i sznurka. W bydgoskiej galerii łącznie zaprezentowano cztery instalacje z cyklu *Szkielety*. Ich konstrukcja wywoływała skojarzenia z igloo



Michał Smandek, *Szkielety*, Salar de Uyuni, Boliwia
fotografia instalacji w terenie, 61 x 91,5 cm, 2016
dzięki uprzejmości artysty i Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy

bądź po prostu ze schronieniem. Inna praca pokazana na wystawie to wideo Buczkowskiej *Cyrkulacje*, które również wykorzystywało motyw schronienia. Ukazywało ono artystkę podczas procesu budowania, ale również burzenia konstrukcji, stworzonej z materiałów znalezionych w śmietniku. Obydwie prace nadawały osobliwą formę doświadczeniu kreacji oraz granicy między wpływem na otaczający nas świat a podporządkowaniem się mu.

Na wystawie można było obejrzeć również fotografie i wideo Buczkowskiej z serii *Alibi* wyko-

Ołów, przedstawiająca nieregularny ołowiany odlew wyeksponowany na stojaku, do złudzenia przypominający jedną z kompozycji Buczkowskiej z cyklu *Didaskalia* oraz rysunek *Kamień*. Wszystkie te prace badają trwałość materii i sprawdzają jej potencjał. Buczkowska w swoich realizacjach nie boi się rozkładu materii. Papier w jej pracach nasiąka wodą (*Alibi*), w innych przypadkach artystka rozprawadza na kartce papieru rozwodnioną, brązową farbę olejną, tworząc kompozycje przypominające plamy po rozlanej kawie (*bez tytułu*, z serii *Apnea*).

Prace Buczkowskiej i Smandka badają trwałość materii i sprawdzają jej potencjał.

nane w szwajcarskich górach. Są to niezwykle estetyczne, monochromatyczne kompozycje ukazujące ingerencję artystki w mistycznie zamglony górski krajobraz. Buczkowska postawiła widza przed nieoczywistą identyfikacją rzeczy przedstawionych, chciała nauczyć go widzenia i postrzegania materii. Bo to, co wydawało się naturalnym pejzażem, mogło być, w rzeczywistości, zgniecionym papierem umieszczonym w wilgotnym górskim krajobrazie. Jednym z ulubionych motywów artystki jest mgła, która pojawia się także w innych jej realizacjach. Jej praca wideo *Mgła* ukazuje, jak to zjawisko pogodowe bezkompromisowo obejmuje wielką i monolityczną górę. Krajobraz górski, mimo swojej monumentalności, zostaje pochłonięty przez mgłę zamieniającą go w nicłość. W serii *Alibi* zamglenie, wraz z ingerencją artystki w przyrodę, estetyzowało grozę ostrych i ciężkich skał, tworząc kompozycje odrealnione i uduchowione. Buczkowska bada materię, problematyzuje jej trwałość i buduje refleksje dotyczące identyfikacji formy, jaką tworzy. Natomiast Smandek sięga po materiały trwałe i konstrukcyjne wywołujące określone skojarzenia. Artystę interesuje funkcja dzieła, jednak jego realizacje są tylko pozorami, sugestią, czym mogą się stać, wyobrażeniem funkcjonalizmu. Jego cykl *Szkielety* problematyzuje conceptualne możliwości materii rzeźbiarskiej, pustej, ale konstrukcyjnej. Twórca zwraca uwagę na to, w jaki sposób zastosowanie minimalnych środków przynosi w efekcie maksimum możliwości.

Prezentacja prac Smandka i Buczkowskiej często działała na płaszczyźnie sugestii formalnych. Koliste czarne formy z prac wideo *Sztuczki* Smandka w bezpośredni sposób nawiązywały do wideo Buczkowskiej *Łza* i *Diary*. Do form organicznych odwołuje się również niewielka instalacja Smandka

Smandek natomiast, gdy już moczy coś w cieczy, to kamień, czyli materię trwałą. Jego instalacja *Drift* to akwarium napełnione wodą wraz z zatopionymi fragmentami skał przywiązanyymi do niewielkich czarnych balonów, dzięki którym skały dryfują na powierzchni wody. Praca ta poetycko wykorzystuje prawa natury. Materię niewidoczną i ulotną wiąże artysta z materiałem trwałym i ciężkim. Wynik tego starcia zmusza do refleksji nad sensualnością materii i jej wewnętrzną siłą.

Metaforyka rzeźby tworzy się w obrębie naszych skojarzeń. U Smandka są one wywołane przez konstrukcje i stosowanie trwałych materiałów, natomiast Buczkowska wykorzystuje materie organiczne i nietrwałe, tworząc z nich rzeźby uduchowione i metafizyczne.

Przemysław Sadowski

EWA ZARZYCKA

Nie jestem Zofią Rydet

Galeria Studio, Warszawa
16 stycznia – 31 marca 2018



Ewa Zarzycka, *Notatki fotograficzne (Miny)*, fotografia czarno-biała, 1975
dzięki uprzejmości artystki i Galerii Studio w Warszawie

W mówionym performansie *Tak jak już wcześniej powiedziałam, nie jestem Zofią Rydet, ale pragnę jeszcze dodać...* Ewa Zarzycka – jak zwykle – opowiada. Tym razem historia dotyczy jednego zdjęcia. Opowieść zajmuje dłuższą chwilę, ale słuchacze dokładnie wyobrażają sobie konkretną sytuację z kadru: listonosza stukającego do drzwi i artystkę nalewającą właśnie herbatę dla męża. Jeśli przyjmiemy wykładnię Zarzyckiej dotyczącą obrazu fotografii jako 1/60 sekundy, oznacza to, że każde zdjęcie to brak 59 obrazów na sekundę – spora utrata. Ile ujęć traci się w minutę? A ile w godzinę? Działania Zarzyckiej zmierzają do zwrócenia brakujących obrazów i czasu lub dokładniej – „obrazu-czasu”.

Zapis socjologiczny w wersji Zarzyckiej to w pewnym sensie negatyw pracy Zofii Rydet (*Nie jestem Zofią Rydet*, od 2017 roku). Zamiast wyboru jednego ujęcia widzimy właśnie te wszystkie zabiegi krzątania się i przygotowania potrzebne do jego wykonania zarejestrowane na taśmie wideo. Pokazanie ciągłości zdarzeń wymusiło zmianę materiału. W projekcie wzięli udział znajomi artystki – Oskar Dawicki, Robert Jarosz, Anna Płotnicka, Stanisław Sielicki, Magda Skowrońska, Waldemar Szmatała, Paweł Susid, Zbigniew Warpechowski – przez co w przeważającej części powstał zapis o pracowniach artystycznych (lub przestrzeniach prywatnych). Niektórzy patrzą spokojnie w obiektyw, inni się niecierpliwią, jeszcze inni próbują się odpowiednio przygotować – oko kamery rejestruje wszystko jednakowo beznamiętnie, a otwarta forma sugeruje powstanie kolejnych „odcinków”. Zapis wideo wraz z towarzyszącym mu komentarzem Zarzyckiej zostaje również wybrany do opowiedzenia o archiwum fotograficznym (*Przeglądanie zdjęć*, 2017).

Jak jeszcze można zwrócić fotografii te brakujące obrazy i czas? Wystawa koncentrowała się na materiałach archiwalnych, a wśród nich między innymi znalazły się różnorodne notatki fotograficzne; wśród nich także cykl *Miny* (1977) przedstawiający zgodnie z sugerowanym tytułem Zarzycką przyjmującą nietypowe wyrazy twarzy. Na marginesie – tę pracę można także potraktować jako jeden z subtelnych feministycznych tropów. Wśród nich warto też wspomnieć działanie-fotografię z czapką (*Notatki fotograficzne [Czapka]*, 1975) czy oczywiście jeden z ważniejszych rekwizytów – buty do trzymania pozycji artystycznej wykorzystane przez Zarzycką w performansie w galerii BWA w Koszalinie (1989). Feminizm Zarzyckiej, w odróżnieniu od tego reprezentowanego przez Ewę Partum, Teresę Murak czy Natalię LL, nie opiera się na cielesności, ale na języku. Na tworzeniu sytuacji uwypuklających pozycje, strategie i miejsce, z którego się mówi, oraz to, że w ogóle się mówi – jak słusznie przywołuje Dorota Jarecka myśl Hélène Cixous w tekście *Rozkręcania Zegara. O wystąpieniach Ewy Zarzyckiej*, przygotowanym z okazji wystawy artystki w lokalu_30 w 2015 roku.

Powróćmy do fotografii. Warto było też zwrócić uwagę na specyficzną „dokumentację” z warsztatów ceramicznych przypominającą bardziej wspomnienia z obozu sportowo-rzeźbiarskiego i ukazującą postaci kobiece w radosnych pozach (Stanisława Dowchań, Anna Knychala, Danuta Wierzbicka). Uważni dostrzegli być może fragmenty gliny na dłoniach bohaterek w niezbyt wyeksponowanych ujęciach. Do jednego z ciekawszych cykli należały konceptualne fotografie przedstawiające przeważnie fragmenty tkanki miejskiej

(kadry dachów, trakcji elektrycznej) tworzące razem wysmakowane minimalistyczne kompozycje (*Notatki fotograficzne*, 1976). W twórczości Zarzyckiej stanowią jakby wyjątek; tym razem nie koncentrują się, jak to zazwyczaj bywa, na obrazie-działaniu, tylko po prostu są obrazem – jakby przez chwilę chodziło o estetykę. Komu brakowało dotyku fotografii, mógł w białych rękawiczkach obejrzeć

filmową wyczyszczoną z trików. Obraz Zarzyckiej ma w sobie coś z klimatu *Vormittagsspuk* (1928) czy *Entr’acte* (1924). Zarzycka świadomie nawiązuje do konwencji i tradycji po to, aby równie świadomie ją złamać. Nakłada na swoje prace kolejne warstwy komentarzy, tworzy coś na kształt „nowego reenactmentu” – hybrydy zaczepionej w przeszłości, ale jednak skupionej na czasie teraźniejszym.

Dlaczego właściwie Zarzyckiej potrzebne było odwołanie do Rydet? Zarówno wystawa, jak i mówiony performans układają się w deklarację, którą można określić słowami: „Od fotografii zaczęłam, jest mi bliska, zwłaszcza wtedy, kiedy poza fotografię wychodzi”.

album powstały podczas performansu *Na fotografii wszystko jest inaczej (fotografia jest tym, czym nie jest)* zrealizowanego w ramach sympozjum „Fotografowie poszukujący” w Skokach w 1985 roku z gościnnym udziałem Zofii Rydet.

Dlaczego właściwie Zarzyckiej potrzebne było odwołanie do Rydet? Zarówno wystawa, jak i mówiony performans układają się w deklarację Zarzyckiej, którą można określić słowami: „Od fotografii zaczęłam, jest mi bliska, zwłaszcza wtedy, kiedy poza fotografię wychodzi”. Rydet staje się tu tak formalnym punktem odniesienia czy tłem, jak i w pewnym sensie usprawiedliwieniem, dlaczego obraz fotograficzny nigdy nie wystarczy. Dlaczego zawsze trzeba wychodzić poza rygorystyczny moment jednego ujęcia. Ostatecznie Zarzycka zaczynała od fotografii, aby następnie przejść do filmu, mówionych performansów, a obecnie coraz częściej używa wideo i dyktafonu. Skoncentrujmy się jeszcze przez chwilę na ruchomym obrazie.

Istotnymi elementami wystawy były również filmy: *Kardynał i grubaska – twórcy kultury* z 1985 roku oraz przede wszystkim *Przejawy* (1980–2017). Napisane do *Przejawów* dialogi z założenia miały być umieszczone na planszach, ale z przyczyn technicznych się nie udało tego zrobić. Podczas parokrotnych prezentacji filmu dialogi do niego czytali aktorzy siedzący przed ekranem, z kolei na wystawie w Galerii Studio można było doświadczyć „performansu filmu”, to znaczy projekcji z komentarzem Zarzyckiej. Patrząc na stylizowane, dawne stroje aktorów (między innymi Danuty Wierzbickiej i Jerzego Kiernickiego), przyproszone siwizną włosy, scenografię i poszczególne sceny, można było odnieść wrażenie, że – jeśli weźmie się w nawias zamierzoną krytykę medializmu – oglądamy obraz w połowie drogi między prostą rejestracją Lumière’a a późniejszą niemą awangardą

Łącznikiem staje się język – słowa. Film to obraz, ruch i słowa – a przynajmniej współczesny. W tym niemym filmie dominował fenomen obrazu-tekstu, czyli napisów. Choć może nie to było najważniejsze. Przede wszystkim wyczuwalna w nim była radość z samego faktu, że obraz ożywa poza dotychczas nieodłącznym przypisanym mu „teraz”.

W działaniach Ewy Zarzyckiej wciąż pozostało coś z tej radości – ożywianej za każdym razem przez nową opowieść. Jej prace czytam jak nieustanną próbę utrzymania tej radości, mimo używania tego jakże starego i nudnego medium obrazu. Zadanie godne podziwu we współczesnych czasach technologii i nadmiaru.

Zofia Cielątkowska

KAROLINA BREGUŁA

Skwer

6 marca – 27 marca 2018
Królikarnia, Warszawa

W *Skwerze* Karoliny Breguły naszą uwagę zwraca na początku sposób ekspozycji pracy. Przestrzeń w Królikarni, gdzie wystawiane jest dzieło, oddzielona została ciężkimi kotarami. W środku jest ciemno, źródłem światła jest 10 ekranów rozstawionych w kilku salach. Obsługa zachęca, by zdjąć buty, dla marznących w stopy przygotowane zostały kapcie. Przestrzeń wystawy wyłożona jest dywanem, na nich rozłożone są poduszki, gdzie można wygodnie się rozciągnąć. Jak w domu, na kanapie, przed telewizorem.

Ta domowa, prywatna, intymna przestrzeń służy jednak paradoksalnie prezentacji wideo poświęconego nie temu, co prywatne, lecz publiczne. Nakręcony przez Bregułę na Tajwanie film opowiada historię rzeźby ukrytej w krzaku usytuowanym na centralnym placu pewnego dalekowschodniego miasteczka. Rzeźba zaczyna śpiewać. Jej śpiew składa się z jednego zdania: „Czy mogę wam zadać pytanie?”. Śpiewający posąg wywołuje poruszenie wśród lokalnej społeczności. Część mieszkańców okolicy gromadzi się wokół statui, hipnotycznie wsłuchując się w jej głos. Inni reagują agresją. Mają wrażenie, że pomnik ich atakuje, obraża. Organizują się w coś w rodzaju ruchu społecznego, zjednoczonego walką ze śpiewającym posągiem. Skąd ta reakcja? Nie wiemy. Wiadomo tylko, że tajemnicza rzeźba jest śladem jakiejś odległej, dawno zapomnianej przeszłości, o której mieszkańcy okolic skweru najpewniej chcieliby zapomnieć.

Wideo Breguły wygląda na pierwszy rzut oka jak film tajwańskiej nowej fali, modernistyczne kino Hou Hsiao-hsiena, czy Tsai Ming-lianga. To podobieństwo zostaje jednak później podważone. Nie tylko przez same warunki ekspozycji. Wideo podzielone jest bowiem na 10 ekranów. Na każdym wyświetlany jest w zapętleniu film, który podejmuje wątek narracji, który kończy się na ekranie poprzednim. Szybko orientujemy się jednak, że między ekranami i pojawiającymi się na nich ruchomymi obrazami zachodzą relacje trochę innego rodzaju niż te określane przez kwestie narracyjnej ciągłości.

Narracja w *Skwerze* bowiem się wije, kluczy, przyspiesza i zwalnia. Czasami w zasadzie zupełnie zanika. Zamiast kolejnego rozdziału historii nagle otrzymujemy coś, co wygląda jak rejestracja działania performatywnego. Na dziesiątym ekranie nic się w końcu nie wyjaśnia, narracja jakby się urywa. W wideo nagle też pojawia się drugi wątek. Z azjatyckiej wyspy przenosimy się na warszawskie targowisko przy ulicy Bakalarskiej. Tam widzimy samą artystkę w stroju księżniczki i towarzyszącego jej wietnamskiego sprzedawcę. Gdy ten informuje ją, że „rzeźba śpiewa”, oboje próbują opuścić targowisko. Niestety, wydaje się ogrodzone przez mury wyrastających w okolicy strzeżonych osiedli. Płoty zamykają wyjście.

Ten nagły polski wątek naprowadza nas też na trop, jak czytać to, co dzieje się w tajwańskiej części *Skweru*. Breguła nakręciła bowiem bardzo aktualne wideo, dające także czytać się jako głos w najbardziej palących sporach toczonych nad Wisłą. Gdy oglądałem mieszkańców Dalekiego Wschodu wściekłych na powracającą z pogrzebanej, zdawałoby się, dawno przeszłości figurę, przypominały mi się słowa Williama Faulknera: „Przeszłość nie tylko nie jest martwa, ona nie jest jeszcze przeszłością”.

Pisarz mówił w ten sposób o amerykańskim południu, ale słowa te równie dobrze jak do Missisipi pasują do współczesnej Polski, obrazu Tajwanu z filmu Breguły, a może są po prostu prawdziwe pod każdą szerokością geograficzną. A przynajmniej wszędzie tam, gdzie przeszłość nie została przepracowana, postawiona w świetle prawdy, gdzie jest obszarem wyparcia, mitu, różnych taktyk niepamięci.

Sytuacja przedstawiona w wideo Breguły mogłaby mieć miejsce i u nas. A może nawet w jakimś sensie właśnie ma miejsce. Ukryta w krzaku rzeźba mogłaby być śladem żydowskiej pamięci, pozostałością po Niemcach czy Mazurach, dekomunizowanym właśnie pomnikiem czy ulicą imienia jakiejś robotniczej działaczki. Także w Polsce w reakcji na powracające widma przeszłości zadające nam, współczesnym, nie zawsze wygodne pytania, powstała plejada ruchów społecznych, zbijających polityczny kapitał na walce z „pedagogiką wstydu” i widmami przeszłości. Wojna pamięci, którą mieszkańcy skweru z wideo wypowiadają rzeźbie, bardzo przypomina nasze podobne wojny. Także toczone jakby we mgle, w warunkach, gdzie żadna ze stron nie jest w stanie w pełni wyartykułować, o co jej chodzi, jakie są właściwie urazy, lęki i stawki.

Skwer pozwala zrozumieć pewne uniwersalne mechanizmy stojące za takimi zbiorowymi poruszeniami. Śpiewająca rzeźba nikogo jeszcze o nic nie oskarża, nie pomniejsza niczych zasług, ale samo wyjawienie przez nią pragnienia zadania pytania doprowadza do hysterii lokalną społeczność. Być może pytanie odkrywa jakąś dawno pogrzebaną winę, która będzie ciążyć mieszkańcom miasteczka tak długo, dopóki uczciwie się z nią nie zmierzą?

Właśnie w tym wymiarze, w jakim praca Breguły ucieka od polskich kontekstów i bieżących



Karolina Breguła, *Skwer*, kadr z filmu, 2018
dzięk uprzejmości artystki i Muzeum Rzeźby
im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni w Warszawie

Skwer jest nie tylko pracą o ciężarze historii, ale także głosem w debacie sile i o bezsile sztuki.

publicystycznych sporów, okazuje się najbardziej aktualna, jako laboratoryjny, wydestylowany obraz procesów, w których my sami uczestniczymy. Ich podwójne wyobcowanie – przeniesienie w medium ciągle opierającej się narracyjnym strukturom pracy wideo i egzotyczne dla polskiego odbiorcy realia – tworzy dystans pozwalający na jaśniejsze widzenie.

Jednocześnie *Skwer* jest nie tylko pracą o ciężarze historii, ale także głosem w debacie o sile i bezsile sztuki. Praca pyta o model zaangażowania praktyki artystycznej, jej zazębiania się z polem społecznym. Czy doprowadzająca do hysterii lokalną społeczność śpiewająca rzeźba nie jest spełnieniem marzeń o społecznej użyteczności sztuki? Rzeźba, mówiąc swoim własnym językiem, zadając „czyste pytanie”, nie pożyczając języka od gazetowej publicystyki czy wiecowej polityki, jednocześnie radykalnie upolitycznia lokalną społeczność. Zmusza ją do postawienia sobie pytań o własną przeszłość, wprowadza nową mapę politycznego podziału. Czy nie tego chcieliby wszyscy obywatelsko zorientowani pracownicy i pracownice sztuki?

Obok tego obrazu pojawia się jednak inny. Samej artystki, jako księżniczki uwięzionej w labiryncie targowiska. Zagubiona postać Breguły zaczyna mówić do kamery Deborah. Rozpacza nad sztuką, która co by nie robiła, staje się elementem spektaklu. Ten moment – być może nie doceniam jego ironii – jest największym zgrzytem pracy. Nadświadoma teoretycznie elokwencja donikąd nas tu politycznie i artystycznie nie prowadzi. W dalszej części wideo wietnamski przyjaciel

artystki ucieka z okrażonego płotami terenu. Jak mówi, był tak skupiony na celu, że nie zauważył oddzielającego go od niego płotu. Wyłania się tu drugi – obok krytycznego, zmuszającego wspólnotę do pracy nad sobą – biegun społecznie użytecznej sztuki – utopijny. Jak wiemy także z polskiej historii, czasem przeskoczenie płotu wywołuje rewolucję.

Rozkładając się w ciemności na miękkich poduszkach, przechodząc od ekranu do ekranu, odbieramy dzieło Breguły trochę jak we śnie. Gdy wychodzimy w końcu ku światłu i wkładamy buty, wracamy do rzeczywistości. W hallu czekają na nas fotele i książki, które artystka czytała, pracując nad wideo. Możemy wypić herbatę w przywiezionych z tajwańskich pchlich targów szklankach. Co pozostaje po pracy tego snu? Poczucie, że na tle prawdziwych wojen pamięci, które toczą się w kraju, był on czymś o wiele bardziej rzeczywistym. A na pewno bardziej rozumnym. Zostaje też przekonanie, że by zadziałać z polem społecznym, artystyczna produkcja musi czasem zrobić krok w stronę sennych majaków czy egzotycznych fantazji.

Jakub Majmurek

ŁUKASZ GUZEK

Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2017

Performance (tu akcja, jako uznana przez Guzka za kategorię szerszą), podobnie jak dadaizm, a w szczególności *ready made* Duchampa i konceptualizm, z którymi jest zresztą związany, w sposób najbardziej radykalny zerwał z tradycją artystyczną w XX wieku, zastępując dzieło sztuki rozumiane jako przedmiot działaniem. Jako efemeryczny i dynamiczny, performance zawsze pojawia się jednorazowo w określonej czasoprzestrzeni. Można powiedzieć, że tak pojmowane dzieło sztuki artysta zaledwie chwilowo „performuje”, zamiast stwarzać unikalny obiekt materialny mający istnieć w nieskończoność.

Książka Guzka zasługuje na uwagę jako pierwsze całościowe opracowanie sztuki akcji w Polsce, tym bardziej, że ma solidne oparcie w zgromadzonej przez niego dokumentacji tej postdyscypliny artystycznej. Nota na tylnej okładce określa książkę jako pozycję „skierowaną do badaczy, którym dostarcza materiału do monograficznych, krytycznych opracowań”, co sugeruje, że mamy do czynienia z niekontrowersyjnym wykładem akademickim. Jednak okazuje się ona konsekwentnie przeprowadzonym wywodem z tezą, choć niesformułowaną wprost, gdyż, jak z niego wynika, linia rozwojowa sztuki akcji w Polsce prowadzi od happeningów Tadeusza Kantora do manifestu *Sztuki jako sztuki kontekstualnej* Jana Świdzińskiego (1976) i performance’u kontekstualnego. Guzek traktuje bowiem ten manifest jako przełomowy w polskiej sztuce konceptualnej, a tym samym w performansie, interpretując czy nawet reinterpreting niektóre zjawiska z pola sztuki akcji w Polsce jako kontekstualne. Ale można mieć wątpliwości, czy autorowi udało się tę tezę obronić. Dowartościowuje on również Świdzińskiego jako performera, o czym może świadczyć samo zamieszczenie jego zdjęcia na okładce książki.

Wyczerpujące zrecenzowanie tej obszernej pracy nie jest tu możliwe, więc tylko w ograniczonym zakresie wskazuję jej pole badawcze i niektóre budzące moje największe wątpliwości twierdzenia Guzka. Obejmuje ona rozwój sztuki akcji w Polsce od happeningu do konceptualnego i postkonceptualnego performance’u oraz relacje tej sztuki z innymi dyscyplinami artystycznymi w okresie od lat 60. po rok 1989, a incydentalnie po lata 90. Rozwój ten wyznaczają prace wybranych przez autora artystów omawiane także w ramach programów niektórych galerii i grup twórczych oraz ważnych dla niego plenerów, sympozjów, biennale, zlotów, zjazdów i dużych przeglądowych wystaw, które miały wówczas miejsce. W pewnych momentach Guzek rozpatruje go również z perspektywy politycznych uwarunkowań sytuacji sztuki w PRL, choć w sposób bardzo ogólny.

Pisząc o latach 60., w pierwszej kolejności omawia happeningi Tadeusza Kantora, a następnie, jako przypadki rozwijania formy happeningowej, między innymi działania Drugiej Grupy (Lesław i Wacław Janiccy, Jacek Stokłosa), akcje

Krzysztofa Niemczyka i *Manifestacje* Jerzego Beresia. W dalszej kolejności rozpatruje transgresywne wobec formy happeningowej *Pokazy Synkretyczne* Włodzimierza Borowskiego, czyli environmenty z elementami „form akcyjnych typu gest-event” (s. 118), a po nich environmenty z elementami happeningu zrealizowane w poznańskiej Galerii odNowa przez Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Matuszewskiego oraz „trzy projekty Wł. Borowskiego z wykorzystaniem formy krzesła” (s. 134) jako ukazujące rozwój sztuki od environmentu do akcji. Jasno więc na podanych przykładach widać, że w tym początkowym okresie kształtowania się sztuki akcji dominują pokazy statyczne z elementami dynamicznymi w postaci formy happeningowej i drobnych form akcyjnych.

Guzek zwraca uwagę, że happeningi Kantora były niepartycypacyjne, ale z tego powodu nie podaje nazwy tych działań w wątpliwość, lecz wyróżnia happeningi partycypacyjne i niepartycypacyjne. Czy jednak słusznie? Jeśli uznać zniesienie podziału na wykonawców i widzów za jedną z cech koniecznych happeningów, to działania Kantora nimi nie były. Happening jako formę maksymalnie otwartą trudno zdefiniować, ale można się odwołać chociażby do 11 zasad robienia happeningu, sformułowanych przez jego twórcę, Allana Kaprowa (*How to Make a Happening*), spośród których jedenasta głosi, że nie należy tworzyć pokazu (show) dla publiczności, lecz fizycznie zaangażować wszystkich w realizację zdarzenia. Zasada ta potwierdza, że przynajmniej pod tym względem działania Kantora nie były happenin-gami. Czym więc były? Może rodzajem performan-ce’ów, które wymagają zdefiniowania?

Prezentację sztuki akcji w pierwszej połowie lat 70. Guzek rozpoczyna od twórczości, którą można nazwać quasi-akcyjną – artystów Galerii Permafo i członków Warsztatu Formy Filmowej – oraz od działalności Galerii Nie Anastazego Wiśniewskiego i Galerii Tak Leszka Przyjemskiego. Chodzi o tak zwane akcje „dokamerowe”, czyli działania aranżowane do obiektywu aparatu fotograficznego bądź kamery filmowej (video) i traktowane jako materiał służący do tworzenia prac fotograficznych bądź filmowych, a więc obiektów. Takie działania współzałożyciela Galerii Permafo, Andrzeja Lachowicza, Guzek nazywa wręcz akcjonizmem. I traktuje te niby-akcje jak niemal pełne akcje, choć liczyło się w nich to, że służyły

tworzeniu statycznych dzieł, ich efektem końcowym nie była więc tylko dokumentacja. Ze względu na nie Guzek niejako dokooptowuje do współzałożycieli galerii Permafo, czyli Andrzeja Lachowicza i Natalii LL oraz krytyka sztuki Antoniego Dzieduszyckiego, młodszych od nich artystów, takich jak Zdzisław Sosnowski, Jolanta Marcolla, Romuald Kutera i Anna Kutera, a jednocześnie pomija związanego z nią od początku Zbigniewa Dłubaka. Tymczasem wymieniona czwórka, o ile mi wiadomo, nigdy nie należała nawet do kręgu Permafo, choć Sosnowski i Marcolla niewątpliwie ukształtowali swoją twórczość w dużym stopniu pod wpływem poglądów artystycznych Lachowicza. Z tym wpływem nie była natomiast chyba nigdy kojarzona twórczość Kuterów, która w drugiej połowie lat 70. została złączona z tak zwaną sztuką kontekstualną, powstającą pod wpływem wspomnianego manifestu Świdzińskiego.

Ale w historii rozwoju sztuki akcji w Polsce Guzek uwzględnia Galerię Permafo również z tego względu, że, według niego, artyści tej galerii mieli tendencję do myślenia w kategoriach environmentu (s. 160), co nie wydaje się przekonująco uzasadnione, oraz interesowało ich tworzenie „obrazu-reprezentacji” (s. 160) rzeczywistości, a nawet obrazu symbolicznego (s. 166) za pomocą fotografii i filmu, z czym nie można się zgodzić, gdyż cofa to ich twórczość do okresu przedmodernistycznego. I twierdzi on, że artyści ci operowali tworzonymi przez siebie obrazami medialnymi jako *ready mades* (s. 166). Ale jak mogło tak być, skoro w latach 70. Lachowiczowie i Dłubak, jak zresztą większość polskich konceptualistów, uprawiali za pomocą obrazów medialnych przede wszystkim kosuthowski konceptualizm tautologiczny? Interesowały ich relacje między zarejestrowanymi przez aparat fotograficzny lub kamerę filmową (video) wariantami obrazu tego samego obiektu bądź sytuacji i skonstruowanie z nich przekazu wizualnego. Nie mogli więc traktować tych medialnych obrazów jako *ready mades*, pomijając już fundamentalny fakt, że sami je tworzyli, a nie korzystali z „gotowych”. To, że w intencji twórców miały one odznaczać się maksymalną „przezroczystością” wobec fotografowanych i filmowanych obiektów oraz sytuacji i podlegać otwartej grze skojarzeń odbiorców, było drugorzędne wobec zawartego w tych konceptualnych przekazach znaczenia, którym był sam nowy „język” sztuki.

Prezentując quasi-akcyjną twórczość członków Warsztatu Formy Filmowej, takich jak Józef Robakowski, Antoni Mikołajczyk, Paweł Kwiek, Wojciech Bruszewski, Ryszard Waško, Janusz Połom i Andrzej Różycki, Guzek przeciwstawia „strukturalizm” prac warsztatowców „mimetyzmowi” sztuki artystów Permafo, a zarazem twierdzi, że również ci pierwsi traktowali tworzone przez siebie obrazy medialne jako *ready mades* (s. 161), podczas gdy ich interesowały przede wszystkim cechy obrazu medialnego jako rezultatu sposobu użycia medium fotograficznego i filmowego oraz ich właściwości.

W pierwszej połowie lat 70. spośród artystów sztuki akcji, na których oddziaływała koncepcja dydaktyczna Jerzego Januszkiewicza, prezentuje Pawła Freislera, Marka Koniecznego i Przemysława Kwieka, a jako artystów uprawiających wówczas sztukę akcji już w postaci performance’u – Zbigniewa Warpechowskiego, Zygmunta Piotrowskiego, Krzysztofa Zarębskiego

i Akademię Ruchu. Twierdzi, że performance uzyskał odrębność w sztuce konceptualnej i ściśle się z nią łączy, co ze względu na jego heterogeniczność można uznać za nieuprawniony redukcjonizm. W odniesieniu do Warpechowskiego postrzega ten związek, w jego pierwszej fazie, w zastosowaniu między innymi konceptualnej tautologii, gdy na przykład „na planszy ze słowem «woda» artysta kładzie rybę” (s. 269). Drugą natomiast, od połowy lat 70., określa jako fazę konceptualizmu antropologicznego, czyli tak zwanego drugiego konceptualizmu Kosutha. Z kolei w przypadku Piotrowskiego za podstawę formy performerskiej uznaje „pracę z własnym ciałem i jego funkcjonowaniem” (s. 284), u Zarębskiego ukazuje „przejście między formą happeningową (partycypacja, spektakl plastyczny) a performerską („wykorzystanie ciała własnego” (s. 296), a w Akademii Ruchu (AR) – posługiwanie się „małymi formami akcyjnymi, jak gesty, eventy, etc.”, tworzącymi „strukturę akcji/spektakli” (s. 302).

Pochodzące z drugiej połowy lat 70. performance’y niektórych artystów Guzek określa jako kontekstualne, inspirowane kontekstualnymi dociekaniem i Świdzińskiego bądź też poddające się kontekstualnej interpretacji. Takimi artystami są, według niego, Lech Mrożek, Witold Liszkowski, Piotr Olszański i Ryszard Piezga. Do tej kategorii zalicza także między innymi tak zwane działania lokalne i performance’y samego Świdzińskiego. Przywołuje formułę kontekstualną Świdzińskiego, która brzmi: „Przedmiot «O» przyjmuje znaczenie «m» w czasie «t», w miejscu «p», w sytuacji «s», w stosunku do osoby/osób «o» wtedy i tylko wtedy” (s. 312). Jednak ta ogólna formuła obejmuje całą sztukę, gdyż znaczenia każdej mają jakiś kontekst. Guzek pisze, że sztuka kontekstualna „wynika z [...] kontekstu kulturowego” (s. 315), jakby chciał pojęcie kontekstu nieco zawęzić, ale przecież kontekst kulturowy ma każda sztuka. Nie da się wyodrębnić sztuki kontekstualnej z całej sztuki, choć Guzek oraz inni badacze i krytycy traktują określone performance’y jako kontekstualne.

Chodzi tu przede wszystkim o twórczość „kontekstualną” samego Świdzińskiego oraz Mrożka i Kuterów w drugiej połowie lat 70., kiedy wszyscy oni ze sobą współpracowali, natomiast Liszkowski, Olszański i Piezga zostali do niej włączeni *ex post facto* i z zewnątrz. Nie wiem, na ile Liszkowski i Piezga uważają to za zasadne, bo Olszański nie żyje od 1987 roku. Sądzę jednak, że z powodu mgławicowości artystycznego dyskursu Świdzińskiego, a zarazem oczywistego charakteru ogłoszonego przez niego związku sztuki z „tu” i „teraz” (s. 314) Olszański, gdyby mógł, zaprotestowałby przeciwko uznaniu go przez Guzka pośmiertnie za kontekstualistę na tej podstawie, że „posługiwał się

określeniem «ikonosfera» dla opisanía relacji form działania z dyskursami kultury, głównie kulturą masową, a więc kontekstualnym funkcjonowaniem sztuki i społeczną rolą artysty” (s. 336). Oczywiście nie ma tu znaczenia, że w okresie powstania i ekspansji sztuki „kontekstualnej” Olszański dystansował się od niej, o czym wiedzieli wszyscy, którzy go wówczas znali, bo można przecież być kimś wbrew swojej woli czy nie mając tego świadomości. Niemniej jednak przytaczam tu oświadczenie ze stempla, którym w tamtym okresie stemplował swoje listy: „...*and I can therefore say that Contextual – art, is not a business of mine...* 1976 Olszański”, a przynajmniej w moim archiwum zachował się tak ostemplowany jego list do mnie, z 1977 roku.

Łukasz Guzek traktuje manifest sztuki kontekstualnej jako przełomowy dla polskiej sztuki konceptualnej, a tym samym dla performance’u, interpretując czy nawet reinterpretując niektóre zjawiska z pola sztuki akcji w Polsce jako kontekstualne. Można jednak mieć wątpliwości, czy autorowi udało się tę tezę obronić.

W książce Guzka interpretacja dzieł sztuki akcji powstających po 1976 roku też jest podporządkowana temu „biznesowi”, jeśli tylko w jakiś sposób odnoszą się one do kontekstu, w którym funkcjonują, jakby Świdziński odkrył nieznana prawdę, że sztuka istnieje w kontekście rzeczywistości, choć „od zawsze” wiedzą o tym wszyscy. A lata 80., najpierw okres Solidarności, a potem stanu wojennego i tak zwanej normalizacji, aż do roku 1989, sprzyjały zainteresowaniu artystów kontekstem ze względu na ówczesne burzliwe życie polityczne i społeczne w Polsce.

Z lat 80. Guzek prezentuje w nurcie postkonceptualnym performance’y Janusza Bałdygi, Antoniego Karwowskiego i duetu AWACS (Maciej Toporowicz, Piotr Grzybowski), a w nurcie plastycznym sztukę akcji grupy Fart i Grzegorza Borosa oraz Jarosława Kozłowskiego i Grzegorza Sztabińskiego. Następnie omawia akcje Łodzi Kaliskiej, Jacka Kryszkowskiego, grupy Konger (Władysław Kaźmierczak, Artur Tajber, Marian Figiel, Marcin Krzyżanowski), Ewy Zarzyckiej, Zdzisława Kwiatkowskiego, Waldemara Tatarczuka, Dariusza Fodczuka, Zbigniewa Sobczuka, Waldemara Petryka, Sławomira Marca, Władysława Kaźmierczaka, Pawła Kwaśniewskiego i Wojciecha Zamiary.

W opisie sytuacji w latach 70. uwzględnia również sztukę akcji w dyskursie feministycznym, na przykładzie twórczości Marii Pinińskiej-Bereś, Ewy Partum i Teresy Murak.

Tej ważnej, przy wszystkich zgłoszonych i niezgłoszonych – ze względu na brak miejsca – zastrzeżeniach, książki nie ma nawet z czym porównać. Jeśli chodzi o podjęcie problematyki performance’u przez polskiego badacza / polską badaczkę w szerszym wymiarze, to znany jest mi tylko nieopublikowany doktorat Zofii Marii Cielątkowskiej, *Ucieleśnienie podmiotu. Teoria filozoficzna a performance na tle współczesnej krytyki*

kultury (UJ 2013), który przeczytałam, zaintrygowana jego problematyką i sposobem jej ujęcia, zwłaszcza że dotyczy performance’u światowego (zachodniego). Autorka rozpatruje w tej pracy performance ściśle w związku z użyciem w nim ciała performera i stara się dowieść, że wraz z pojawieniem się tej formy twórczości w latach 60. przedmiot sztuki staje się podmiotem, a podmiotowość się ucieleśnia. Twierdzi, że cielesność kontekstualizuje sztukę, gdyż dokonuje jej „zakotwiczenia w rzeczywistości, jest byciem-w-świecie, tożsamością wpisaną w szer-szy kontekst kulturowo-społeczny powtarzany

i przepisywany wciąż na nowo w działaniu” (s. 24). Snując refleksję z zakresu filozofii sztuki czy, wężiej rzecz ujmując, z filozofii performance’u, kładzie więc nacisk na jego aspekt społeczny. Dostarcza też pojęciowego „oprzyrządowania” dla interpretacji bezcennego materiału empirycznego zawartego w książce Guzka. Dlatego ten doktorat powinien jak najszybciej zostać wydany drukiem.

Jeśli chodzi o aktualne szerokie ujęcie problematyki performance’u między innymi w Polsce, to przychodzi mi na myśl jedynie wydana w ubiegłym roku książka Amerykanki Amy Bryzgel, *Performance Art In Eastern Europe since 1960*, w której omawiana jest twórczość takich polskich artystów, jak Kantor, Natalia LL, Katarzyna Kozyra czy duet KwieKulik. Niestety, zdołałam przeczytać dopiero wstęp do niej, ale uważam, że wymaga ona odrębnego omówienia między innymi ze względu na krytykę sposobu prezentacji sztuki Europy Wschodniej w klasyce gatunku, czyli książce RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (kilka wydań od ukazania się jej w 1979 roku, ostatnie z 2011 roku). Oczywiście dla przypomnienia trzeba tu jeszcze dodać, że sztuka akcji i performance w Polsce zostały w różnym zakresie omówione w książkach, których problematyka poza nią wykracza, najszerzej bodaj w pracy Luizy Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, i Łukasza Rondudy, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009.

Bożenna Stokłosa

Socrealizmy i modernizacje

red. Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski
Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2017

Socrealizmy i modernizacje – obszerny tom zbierający ponad 20 tekstów autorów reprezentujących różne dyscypliny – to propozycja nowego spojrzenia na lata 40. i 50. ubiegłego stulecia, zmierzająca do pokazania tego czasu jako kolejnej próby „skoku w nowoczesność”.

Socrealizm w Polsce postrzega się przede wszystkim jako czas zerwania, wyrwę, niemalże czarną dziurę. Jako okres, kiedy – jak podkreślają redaktorzy książki, Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski – „doszło do porzucenia międzywojennych projektów modernizacyjnych, a także nastąpiło odejście od modernizmu jako formy kulturowej i sztuki doby nowoczesności”. Długo zresztą milczano o tym czasie, uznając realizm socjalistyczny za coś wstydliwego, wręcz obcego. A kiedy już zaczęto na jego temat mówić, to kolejne fazy zainteresowania tym okresem w sztuce – czy szerzej stalinizmem – można wpisać w szersze spory i dyskusje o okresie PRL.

Pierwsza fala badań nad socrealizmem zbiegła się z powstaniem opozycji demokratycznej, ruchem Solidarności i stanem wojennym. Pojawiały się wtedy pierwsze opracowania, a także próby rozliczeń (i autorozliczeń) ze stalinizmem: w lipcu 1981 roku miał premierę *Człowiek z żelaza* Andrzeja Wajdy, w 1985 roku wyszedł tom rozmów Teresy Torańskiej z czołowymi postaciami pierwszej dekady Polski Ludowej (przeprowadzonych w latach 1980–1984), zatytułowany *Oni*. W 1984 roku Stowarzyszenie Historyków Sztuki zorganizowało sesję „Sztuka polska po 1945 roku”, dwa lata później w paryskiej Libelli został wydany *Socrealizm* Wojciecha Włodarczyka, w 1987 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie miała miejsce przygotowana przez Marylę Sitkowską i Annę Zacharską wystawa *Oblicza socrealizmu*.

Kolejna fala zainteresowania przyszła po 1989 roku, wraz ze sporami o dziedzictwo PRL. Tym razem pytanie

Pokazanie ciągłości postaw i idei między okresem międzywojennym a początkami PRL jest wielkim osiągnięciem twórców *Socrealizmów i modernizacji*.

o stalinizm (w tym socrealizm) wpisywało się w szersze dyskusje: o model przemian, ale też o polską pamięć. Wiązało się to z legitymizacją dokonywanych wówczas wyborów dotyczących modelu państwa, społeczeństwa, gospodarki, ale też kultury (i z delegitymizacją innych wyborów). Stosunek do PRL był wreszcie jednym z podstawowych wyznaczników podziałów politycznych i ideologicznych oraz określał – jak zwracała uwagę socjolożka Mirosława Grabowska – podziały polskiej sceny partyjnej, zaś antykomunizm był podręcznym

narzędziem w bieżącej polityce. *Agrumentum ad PRL-um* służyło – jak podkreślają Jakub Majmurek i Piotr Szumlewicz w opublikowanym w 2010 roku tekście *Fakty i mity o PRL-u* – do forsowania konserwatywnych rozwiązań i neoliberalnej polityki gospodarczej. Było narzędziem „delegitymizacji państwa, socjaldemokratycznej polityki społecznej czy wszelkich kolektywnych form działania”. Czy teraz mamy do czynienia z kolejną falą zainteresowania tym okresem? Na pewno zaszła istotna zmiana pokoleniowa. Dzisiaj na ten temat piszą osoby urodzone w późnym PRL czy też już po 1989 roku. Ten wymiar biograficzny ma pewne znaczenie.

Tekst Jakuba Majmurka i Piotra Szumlewicza stał się jednym z podstawowych punktów odniesienia dla redaktorów *Socrealizmów i modernizacji*. Obszerny artykuł Aleksandry Sumorok i Tomasza Załuskiego otwierający ten tom wykracza zresztą poza zwyczajowe wprowadzenie „od redakcji”. Jest to – jak zaznaczono w podtytule tego tekstu – *Rama teoretyczno-historyczna projektu*.

Redaktorzy łódzkiej publikacji opisują różne podejścia do socrealizmu (i szerzej do pierwszej dekady PRL) od lat 80. do dzisiaj, w którym – zaznaczają – „dominują różne formy narracji odrzucenia, narracja groteskowo-pastiszowa stanowi ich dopełnienie, a narracja apologetyczna jest w zdecydowanej mniejszości, a być może nawet w zaniku”. Jednak przede wszystkim bardzo różne teksty zebrane w *Socrealizmach i modernizacjach* wpisują się w szerszą, odmienną od dotychczasowych,

propozycję odczytania socrealizmu. Dyskusyjną, budzącą rozmaite wątpliwości, ale na pewno wartą poważnego przemyślenia.

„Nieboszczka PRL. Ani dobra, ani mądra, ani piękna... ale skomplikowana” – nieprzypadkowo uwaga Marcina Kuli stała się mottem tekstu Sumorok i Załuskiego. Jednak nie chodzi im o bardziej zniuansowany obraz Polski lat 1944–1989. Wpisują oni pytanie o socrealizm w obecne spory polityczne

i ideowe, spośród których najistotniejszy jest problem polskich tradycji historycznych jako źródła dzisiejszej legitymizacji społecznej.

Socrealizmy i modernizacje powstały po wydaniu kilku ważnych książek dotyczących polskich dziejów w ubiegłym stuleciu, w tym po *Prześnionej rewolucji* Andrzeja Ledera. Zmieniły one znacząco nasz dyskurs publiczny, zwracając uwagę na pominięcie czy też wyparcie z powszechnej świadomości istotnych fragmentów naszej przeszłości (i pamięci grupowych). Jednak Sumorok i Załuski idą znacznie dalej niż Andrzej Leder. Piszą zresztą z pewną przyganą pod adresem autora *Prześnionej rewolucji*: uznaje on „wyłącznie sprawczość obcych sił militarno-społecznych i nie pyta o możliwe formy aktywności społeczeństwa polskiego, w tym klasy ludowej, które mogły przed wojną przygotowywać grunt pod zmianę społeczną, a po wojnie negocjować jej kształt”.

Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski nie ignorują tego, że komunistyczne władze często stosowały bardzo brutalną przemoc, chociaż ten problem niezbyt ich nie interesuje. Dla nich kluczem stało się słowo „negocjacje”. Daje ono rzeczywiście bardzo duże możliwości interpretacyjne, pozwalające inaczej spojrzeć na twórczość wielu artystów (i konkretnych dzieł). Jednak wiążą się z tym dość poważne problemy.

Głównym punktem odniesienia dla redaktorów stała się wydana w 1997 roku książka Padraica Kenneya *Budowanie Polski Ludowej* poświęcona relacjom robotników z komunistyczną władzą (jej polski przekład ukazał się dopiero w 2015 roku). Amerykański historyk przypomina, że wraz z powstaniem Polski Ludowej nastąpił ogromny awans społeczny robotników i chłopów w edukacji, przemyśle i biurokracji, zaś – jak podkreślają Sumorok i Załuski – „ludzkie niezadowolenie wykorzystano tak, by mogło się przyczynić do powstania stalinowskiego państwa”.

Książka Padraica Kenneya skierowała uwagę redaktorów *Socrealizmów i modernizacji* na negocjacyjny charakter wielu zmian. Można mieć jednak wątpliwości, czy ustalenia amerykańskiego autora są wystarczającym kluczem dla zrozumienia socrealizmu w Polsce. Kenney przekonująco pokazuje, że po 1944 roku dokonały się w Polsce dwie rewolucje: odgórna i oddolna. W tej drugiej najistotniejszy udział mieli robotnicy. Dlatego też bardzo istotne jest – zwraca uwagę – przyglądanie się stosunkowi władz właśnie do tej grupy społecznej. W okresie przejmowania rządów to w robotnikach widziano sojuszników. Jednak już dwa lata później ta sama władza dostrzegała w nich zagrożenie i wprowadziła elementy nadzoru. Pole do negocjacji zostało drastycznie ograniczone (choć często nie pamięta się o strajkach i innych robotniczych wystąpieniach w stalinowskiej Polsce).

Co więcej, w *Budowaniu Polski Ludowej* główny nacisk położono na znaczenie klasy robotniczej. Zasadnie, bo to ona – zwłaszcza pracownicy wielkich zakładów przemysłowych – miała kluczowe znaczenie w nowym ustroju (także w jego ideologicznym wymiarze). Jednak jeżeli redaktorzy *Socrealizmów i modernizacji* upominają się – używając modnego obecnie terminu – o klasę ludową, to pomijają jej istotną część, czyli chłopów. Wieś zaś, z wyjątkiem tekstu Krzysztofa Jajki o kinie

objazdowym jako formie upowszechniania kultury, w tej publikacji jest prawie nieobecna.

Kolejna kwestia: w upodmiotowieniu robotników redaktorzy *Socrealizmów i modernizacji* widzą podstawowe źródło legitymizacji komunistycznej władzy. Tymczasem sprawa jest bardziej skomplikowana. Jak zwracał uwagę między innymi Andrzej Friszke, tę legitymizację początkowo budowano w opozycji do doświadczeń II RP (między innymi pod hasłem nieumiejętność utrzymania niepodległości), ale także na programie obudowy kraju i obrony ziem zachodnich. Wszystkie te trzy wymiary były istotne i silnie obecne w kulturze, by wymienić *Wystawę Ziem Odzyskanych* zorganizowaną we Wrocławiu w 1948 roku czy powieść Pawła Hertza *Sedan* (1949), uznawaną za jeden z najważniejszych wówczas głosów w – jak to określił Kazimierz Wyka – „obrachunkach inteligenckich” z międzywojenną Polską.

Problemem jest wreszcie chronologia. Książka Kenneya dotyczy lat 1945–1950, czyli formowania się PRL. To okres brutalnej walki politycznej, ale w tym czasie nadal istniały coraz bardziej ograniczane obszary dozwolonego pluralizmu postaw, poglądów, idei, a nawet – w pierwszych latach – opcji politycznych. Można mówić także, mimo cenzury

i innych ograniczeń, o pewnym pluralizmie w kulturze. Obok siebie mogli funkcjonować zarówno reprezentanci awangardy, jak i bardziej tradycjonalistycznych nurtów i całkiem zasadnie – zwłaszcza w przypadku twórców związanych z lewicą – można mówić o negocjowaniu warunków czy też szukaniu miejsca dla różnych form sztuki zaangażowanej w rzeczywistość społeczną i polityczną, socrealizm zaś, zwłaszcza w wydaniu sowieckim, był tylko jednym z możliwych wariantów.

Część tekstów zebranych w *Socrealizmach i modernizacjach* dotyczy właśnie tego okresu. Tomasz Załuski zajął się powojennymi latami Władysława Strzemińskiego i jego związkami z marksizmem. W tym czasie artysta rozwijał swoje „wcześniejsze idee w zmienionej sytuacji ustrojowej, społecznej ideologiczno-politycznej Polski Ludowej”, podkreśla Załuski. „Jego koncepcje sztuki nowoczesnej i projekty modernizacyjne uległy wówczas częściowej reinterpretacji”, przede wszystkim pod wpływem dyskursu marksistowskiego, ale też w zderzeniu z doktryną socrealizmu. Innym tekstem dotyczącym okresu bezpośrednio po wojnie jest *Towarzysz architekt* Aleksandry Paradowskiej i Wojciecha Szymańskiego. Jego autorzy przywołują zapomniane dziś wcielenie Mariana Spychalskiego, jednej z kluczowych postaci pierwszych dekad PRL.

W obu tych tekstach, a także w wielu innych, został poruszony wątek szczególnie istotny w *Socrealizmach i modernizacjach*: ciągłości postaw i idei między okresem międzywojennym a początkami PRL. W tak zarysowanej perspektywie istotną kwestią staje się ciągłość, trwanie. W wielu obszarach – co dobrze pokazują zebrane w tym tomie artykuły o architekturze i urbanistyce pierwszych lat Polski Ludowej – należy raczej mówić o kontynuacji niż o zerwaniu.

Pokazanie rozmaitych ciągłości, trwania, jest wielkim osiągnięciem twórców *Socrealizmów i modernizacji*. Nie można zapominać, że sytuacja radykalnie zmieniła się w 1949 roku, wraz z zadekretowaniem socrealizmu jako obowiązującej doktryny w kolejnych obszarach kultury. Od tej chwili trudno mówić o negocjowaniu z władzą, a jedynym możliwym wyborem – obok dostosowania się – okazywała się automarginalizacja. Wątpliwe jest zatem uznawanie lat 1945–1956 za okres panowania socrealizmu (a także stalinizmu). Nie można też zapominać, że po 1956 roku w polskiej sztuce nadal powstawały dzieła, które można uznać za przykłady realizmu socjalistycznego: Michała Byliny, Heleny i Juliusza Krajewskich, ale też – przy pewnych zastrzeżeniach – przedstawicieli „łódzkiej szkoły realizmu”, z Benonem Liberskim na czele.

Wreszcie, warto pamiętać, że to doświadczenie lat 1949–1956 pozostawiło – jak pisała przed laty między innymi Elżbieta Grabska w tekście *Puisque réalisme il y a, czyli o tym, co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać* – ogromną, trwającą kolejne dekady traumę. O jej sile świadczyć może burzliwa dyskusja, jaką wywołało ofiarowanie w 1994 roku (!) przez Fundację Büchnera krakowskiemu Muzeum Narodowemu *Rozstrzelania poznańskiego* Andrzeja Wróblewskiego. Doświadczenia z tego okresu na długo też skompromitowały samą ideę sztuki społecznie i politycznie zaangażowanej.

„Nie było jednego socrealizmu” – tym zdaniem rozpoczyna się opublikowany na łamach „Dwutygodnika” tekst

Jakuba Majmurka poświęcony łódzkiej książce. To kolejne ważne, obok problemu ciągłości, przypomnienie. *Socrealizmy i modernizacje* skupiają się przede wszystkim na szeroko rozumianych sztukach wizualnych: od architektury, przez malarstwo, po fotografię i film. Literatura czy teatr – poza ciekawymi tekstami Rafała Dudzińskiego o powieści socrealistycznej jako powieści popularnej oraz Dominiki Łarionow o sztuce Vaška Káňi *Brygada szlifierza Karhana* – są tu jedynie wzmiankowane. Jednak wielość socrealizmów nie została pokazana przez – jak podkreśla Oliwia Mimi Bosomtwe – „nietypowe rozwiązania formalne stosowane przez przykłady artystów, których dzieła zyskały uznanie pomimo ich «szczególnie nietypowej tematyki»” (co bywa w naszej historii sztuki dość częstą praktyką). Owszem, w książce znalazły się teksty o znanych i wielokrotnie opisywanych twórcach, jak Strzemiński i Wróblewski, jednak większość autorów zajęła się problemami mniej opisywanymi, często zapomnianymi lub ignorowanymi. Dotyczy to także dzieł i zjawisk zajmujących w tym czasie szczególne miejsce, jak książki fotograficzne opisane przez Adama Mazura, reportaż fotograficzny, którym zajęła się Oliwia Mimi Bosomtwe, czy wnętrza instytucji państwowych, które omawia Aleksandra Sumorok.

Jednak, co bardzo ważne, w tytule książki drugi raz pojawia się liczba mnoga. Aleksandra Sumorok i Tomasz Załuski starali się pokazać, że obok różnych socrealizmów w tym czasie mieliśmy do czynienia także z różnymi modernizacjami. Ten wymiar publikacji jest szczególnie istotny, chociaż wykracza poza obszar sztuki. Porusza on bowiem kluczową kwestię: różnych modeli polskiej modernizacji, w tym tych związanych z naszą tradycją lewicową (o których przypomina między innymi przygotowana przez Joannę Kordjak wystawa *Przyszłość będzie inna. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918* w warszawskiej Zachęcie). Dzisiaj, kiedy ponownie padają pytania o wybory modernizacyjne dokonane po 1989 roku – i ich kontynuację lub odrzucenie – problem ten staje się szczególnie aktualny. Jednak ostatecznie, mimo rozmaitych strategii „negocjacji”, które opisano w tym tomie, trzeba się zgodzić z Jakubem Majmurem: owe „socrealizmy jawią się przede wszystkim jako projekt konserwatywnej modernizacji”. Może zatem należy – myśląc dziś o odnowieniu lewicowej wizji modernizacji – odwoływać się do innych doświadczeń i tradycji. O doświadczeniu socrealizmu/socrealizmów nie zapominając.

Piotr Kosiewski

Maria Poprzęcka



Maria Poprzęcka – historyczka sztuki, profesor doktor habilitowana, do 2008 roku dyrektorka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1998–2010 prezeska Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Członkini Polskiej Akademii Umiejętności oraz Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski „za wybitne zasługi w pracy naukowej i dydaktycznej”. Jej zainteresowania koncentrują się głównie na malarstwie XIX wieku i na sztuce popularnej. Autorka licznych publikacji i książek, między innymi: *Akademizm* (1977), *Polskie malarstwo salonowe* (1991), *O złej sztuce* (1998), *Kochankowie z masakrą w tle i inne eseje o malarstwie historycznym* (2004), *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa* (2008), *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie* (2012). Stała felietonistka „Dwutygodnika”. Obecnie związana z Kolegium „Artes Liberales” Wydziału „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie pracuje jako profesor zwyczajna.

1
Pewność, że jest się wolnym
człowiekiem – mimo wszystko

2
Nicnierobienie bez wyrzutów sumienia,
że się nic nie robi

3
Wiosenny zapach pękających pączków
topoli

4
„Biała Willa”, Dobra 72, Kolegium
„Artes Liberales”

5
Droga z Męcmierza do Podgórze
z widokiem na Małopolski Przełom
Wisły

6
Nowy Teatr na Madalińskiego, hala
z Czułym Barbarzyńcą, bufetem,
dziećmi, psami. Dobrze, żeby był jakiś
spektakl, ale nie musi

7
Uczciwe ciasto drożdżowe, ciężkie,
tłuste, dużo rodzynek, może być
z zakalcem

8
Opera rara, szczególnie z partiami
kontratenorów

9
Początek podróży – wycie silników
startującego samolotu

10
Sztuka, która niespodziewanie zapiera
dech (rzadkie)

B

W

A

organizator:
BWA
Wrocław

mecenat:

Wrocław
miasto spotkań

partner:

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

WIDMO BROCKENU

13.07–02.09.2018

wernisaż: 13.07, godz. 18.00
galeria Awangarda BWA Wrocław, ul. Wita Stwosza 32

WERNISAŻ WYSTAWY FINAŁOWEJ

17. edycja konkursu
Artystyczna Podróż Hestii

25 czerwca 2018, godzina 19.00

Muzeum nad Wisłą
Wybrzeże Kościuszkowskie 22,
Warszawa

artystycznapodrozhestii.pl/konkurs
#konkursaph

Organizator:



Mecenas:

ERGO
HESTIA®