

SZUM

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





**13.10–
11.11.18**

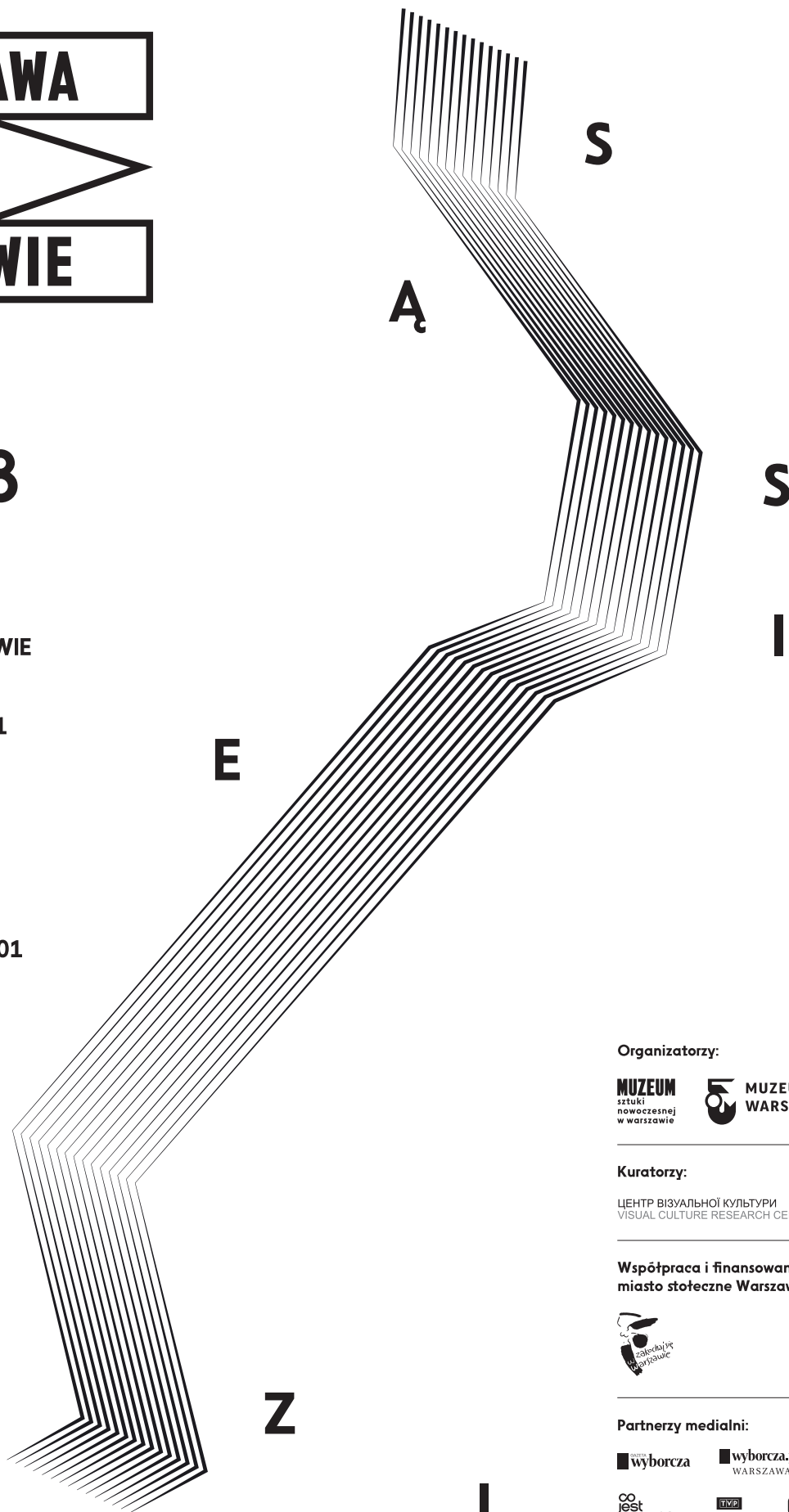
**„SĄSIEDZI”
10. edycja festiwalu
WARSZAWA W BUDOWIE**

**СЕПЕЛІА
Маршатковська 99/101
Warszawa
/**

**„СУСІДИ”
10-ий фестиваль
ВАРШАВА В БУДОВІ**

**ЦЕПЕЛІЯ
Маршалковська 99/101
Варшава**

warszawawbudowie.pl



Organizatorzy:

MUZEUM
sztuki
nowoczesnej
w warszawie



Kuratorzy:

ЦЕНТР ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ
VISUAL CULTURE RESEARCH CENTER

**Współpraca i finansowanie:
miasto stołeczne Warszawa**



Partnerzy medialni:

wyborcza

wyborcza.pl
WARSZAWA

**co
jest
grane24**

TVP
KULTURA

TOK
Radio
Informacje

ANGELI KA FOT TUCH

WARSTWY DZIEŁA NIEOBECNOŚCI LAYERS OF A WORK OF ABSENCE

Wystawa / Exhibition:
07.09.—14.10.2018

Gdańska Galeria Miejska 2
Powroźnicza 13/15

Kuratorka / Curator:
Maria Sasin

Koordynator / Co-ordinator:
Andrzej Zagrobelny

Organizator / Organizer



Patroni Medialni / Media Patrons



ggm.gda.pl

WSCHÓD KULTURY

INNY
WYMIAR

HUBERT CZEREPOK

POCZĄTEK

31.08 – 31.10.2018

Galeria Arsenał, ul. A. Mickiewicza 2, Białystok

kuratorka: Monika Szewczyk

organizatorzy:

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

współorganizatorzy
Białystok

BOC Białostocki
Ośrodek
Kultury
i Dziedzictwa

G A L E R I A

honorowy patronat:



Honorowy Patronat
Prezydenta Miasta
Białegostoku

patroni medialni:

KULTURA
DOSTĘPNA

TVP3
BIAŁYSTOK

Polskie
Radio
Białystok

Białystok
ONLINE
www.BialystokOnline.pl

partnerzy:

ZACHĘTA

TRAFO
www.trafo.org

Podolski

4p
Kultura i Dziedzictwo

ANALOGICAL SET

FILM PRODUCTION
SERVICES
FILM SERVICES

Yunus Emre Enstitüsü

24fps

GoPro

PREMIUM

GAZETA
wyborcza

wyborcza.pl
BIAŁYSTOK

Poranny

Poranny.pl

O.pl

SZUM

Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**



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

Warsaw
Gallery
Weekend

GALERIA
szara

GALERIA SZARA ZAPRASZA NA WYSTAWĘ W RAMACH
WARSAW GALLERY WEEKEND 2018

DOMINIKA KOWYNIA
PODWÓJNE WIĄZANIE / DOUBLE BIND
21.09-14.10.2018

KURATORKA: JOANNA RZEPKA-DZIEDZIC
WERNISAŻ: 21.09.2018, 17.00-21.00

KARROT, UL. CZĘSTOCHOWSKA 20, WARSZAWA



KARROT
GALLERY

galeriaszara.pl
kawiarnia.karrot.pl
warsawgalleryweekend.pl

ZDEKULTURZACZ

The Culture Collider

KULTURA

Sztuka postęgotyczna Post-Exotic Art

EI ARAKAWA /
NIKOLAUS GAMBAROFF
GEORG BASELITZ
NINA BEIER
ANDY HOPE
YAN PEI MING
BARBARA MUNGENAST
PAULINA OŁOWSKA
IMRAN QURESHI

SHUVO RAFIGUL
FRANZ SCHUBERT
SUNG TIEU
DANH VO
KAY WALKOWIAK
HANS WEIGAND
GUAN XIAO
LEI XUE
JAKUB JULIAN ZIÓŁKOWSKI

Wernisaż wystawy
Opening of the exhibition
09.11.2018,
18:00 / 6:00 pm

Kurator / Curator:
Goschka Gawlik

Architektura / Exhibition architecture:
Mateusz Okoński

10.11.2018-
-27.01.2019



Guan Xiao, Cockatoo, 2017, Courtesy the artist,
Antenna Space, Shanghai, fot./photo: def-image

manggha

Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej
Museum of Japanese Art and Technology
ul. M. Konopnickiej 26, 30-302 Kraków
tel.: +48 12 267 27 03, fax: +48 12 267 40 79
www.manggha.pl, muzeum@manggha.pl

Wydarzenie w ramach Dni Austrii 2018
The exhibition within the Dni Austrii 2018

Partner

KONSULAT GENERALNY
AUSTRII
W KRAKOWIE

Sponsoring / Sponsors

Bundeskansleramt

„austriackie forum kultury” JOHANN HAAS

Patroni medialni / Media Partners

artinfo.pl
czosdziedzi.pl
Japona-Online

Skip

the

Populizm i obietnice współczesności

line!

AES+F, Anna Baumgart, Adelina Cimochowicz,
David Chichkan, Ditte Ejlerskov, Katarzyna Górna
i Jakub Majmurek, Szabolcs KissPál, Jarosław Kozłowski,
KwieKulik, Karolina Mełnicka, Jozef Mrva, Grupa Nagrobki,
Aleka Polis, Joanna Rajkowska, Odile Bernard Schröder,
Aleksandra Ska, Łukasz Surowiec, Monika Szpener,
Maria Toboła, Jiří Žák

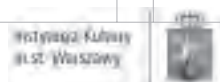
kuratorzy
Jakub Gawkowski
Stanisław Ruksza

Otwarcie 26 października 2018
ul. Freta 39 Warszawa
(dawny klub Le Madame)

scenografia
Michał Korchowiec

www.biennalewarszawa.pl

**Biennale
Warszawa**



LE MONDE EDYCJA POLSKA
diplomatie

co
jest
grane24

S Z U M

NNGT
NOTES NA 6 TYGODNI

LORENZO CASTORE

ZIEMIA



czytelnia sztuki

wernisaż:
21.09.2018 r.
godz. 18.00
wystawa czynna
do 16.12.2018 r.

KURATOR: WOJCIECH NOWICKI | CZYTELNIĄ SZTUKI | GLIWICE | WWW.CZYTELNIASZTUKI.PL

DIGITAL CULTURES

24–25 września
Kino Iluzjon, Warszawa

#HYBRIDMATTER

www.digitalcultures.pl



PODCASTY / DŹWIĘK / CYFROWE ARCHIWA / VR / INTERAKTYWNY STORYTELLING / GRY KOMPUTEROWE

Organizator

Partnerzy

Partnerzy medialni





Kraków



Galeria Sztuki
Współczesnej
Bunkier Sztuki
pl. Szczepański 3a
Kraków
bunkier.art.pl

22.09-09.12.2018

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

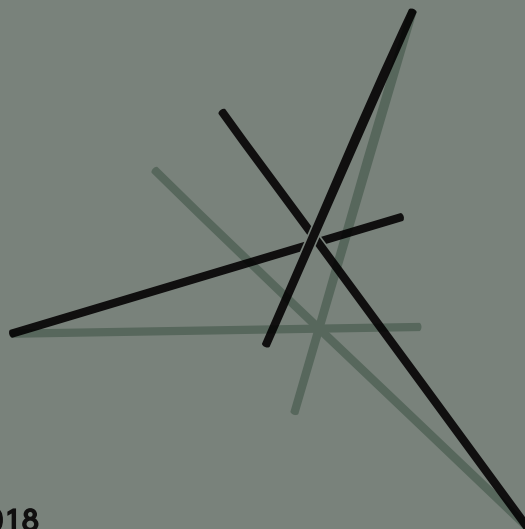
zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

zainicjatorzy i współorganizatorzy

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

21 numerów

5 lat

3634 strony

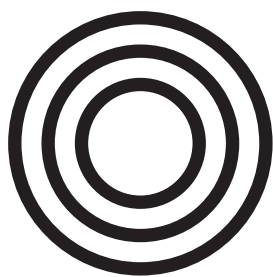
152 autorów
i autorek

320 artystów i artystek

464 recenzje

SZUM
krytyka artystyczna
w działaniu

1 Nagroda
Krytyki
Artystycznej
im. Jerzego
Stajudy



Nagroda Fundacji Sztuki Polskiej ING



Katarzyna Przezwańska, *Wczesna Polskość*, 2017 (fragment) – Nagroda Fundacji Sztuki Polskiej ING 2017

Od 18 lat wspieramy artystki i artystów tworząc kolekcję polskiej sztuki współczesnej. Podczas tegorocznego Warsaw Gallery Weekend po raz drugi wybierzemy pracę, którą włączymy do naszej kolekcji. Przyznamy też nagrodę specjalną. Wybór jury ogłosimy w sobotę 22 września 2018.

Więcej szczegółów:

www.ingart.pl • [facebook: fsping](https://www.facebook.com/fsping) • [instagram: ingpolishartfoundation](https://www.instagram.com/ingpolishartfoundation)

 **Kraków**

W Y S T A W A

PORIRET

**ZAPRASZAMY DO STRZELNICY
KRAKÓW, UL. KRÓLOWEJ JADWIGI 220
WT-PT 11:00-18:00 • SB-ND 10:00-15:30**

MUZEUM FOTOGRAFII W KRAKOWIE —



**Nowości wydawnicze
Muzeum Fotografii
w Krakowie**

www.mhf.krakow.pl

— INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA

46

wystaw indywidualnych
i zbiorowych w całej Polsce

43

laureatek i laureatów

29

rezydencji artystycznych

**Już wkrótce 18. edycja
konkursu Artystyczna
Podróż Hestii**

Organizator:

Mecenas:



**ERGO
HESTIA®**

Paweł Althamer
The Theatre of Robert Anton
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 21.09 – 31.10.2018



Warsaw
Gallery
Weekend

PRENUMERATA I NUMERY ARCHIWALNE
SKLEP.MAGAZYNSZUM.PL



Jana Shostak
fot. Tytus Szabelski

Tekst: Jakub Banasiak, Karolina Plinta, Piotr Policht

Od redakcji

Horyzont tego numeru „Szumu” wyznaczają teksty (i obrazy) nawiązujące do twórczości „smoleńskiej” oraz strony działu „Do widzenia”, na których publikujemy zdjęcia z protestów politycznych zorganizowanych przez artystów. To napięcie determinuje, jak się zdaje, nie tylko dwudziesty drugi numer naszego pisma, ale także polską scenę artystyczną połowy 2018 roku. Sorry, taki mamy klimat.

Waldemar Baraniewski w „Interpretacjach” wnikliwie analizuje pomnik autorstwa Jerzego Kaliny ku czci ofiar katastrofy pod Smoleńskiem. Tekstowi towarzyszą fotografie Błażeja Pindora wykonane specjalnie na tę okazję – to bodaj pierwsze takie ujęcie pomnika z placu Piłsudskiego. Z kolei Jakub Banasiak próbuje odszyfrować możliwe znaczenia „brzozowego” portretu Lecha Kaczyńskiego, zaprezentowanego w kwietniu, w rocznicę katastrofy, przez Pawła Althamera. Na „Stronach artysty” pokazujemy również najnowszy – „smoleński” – obraz Pawła Susida. Nasze łamy to miejsce premiery tego płótna.

Artyści protestują, ale muszą też z czegoś żyć. Pytamy więc o źródła zarobkowania polskich artystów – to, że nie utrzymują się oni ze sztuki, jest oczywiste. Z czego zatem? Odpowiedź na to pytanie próbuje znaleźć Karolina Plinta, analizując w „Temacie numeru” wyniki badań ankietowych przeprowadzonych przez nią wśród artystów. Jak się okazuje, praca dorywcza w życiu twórców często jest koniecznością, ale może też wskazywać na przyjęcie świadomej i określonej postawy wobec rynku, instytucji artystycznych i zawodu artysty. A może artyści decydują się opuścić pole sztuki, bo zdają sobie sprawę, że sztuka coraz częściej znajduje się poza ich kontrolą? W obszernych artykule ze swadą

opowiada o tym orędownik terminu „postsztuka”, Jakub Szreder. Poza polską scenę wychodzimy jak zwykle w dział „Blok”, w którym Piotr Policht drobiazgowo omawia pierwszą odsłonę Riga International Biennial of Contemporary Art. Ostatnie kilkadziesiąt stron magazynu to tradycyjnie blok recenzji, czyli tego, co w krytyce najważniejsze. Numer jesienny zamykają „Wskazane” Ewy Łączyńskiej-Widz, dyrektorki BWA Tarnów.

I na koniec jeszcze jedna informacja: w lipcu obowiązki wicenaczelnego „Szumu” przestał pełnić Adam Mazur; teraz skoncentruje się on na pracy w „Błoku”, wcześniej anglojęzycznym młodszym rodzeństwie naszego pisma, który od września stał się całkowicie niezależnym tytułem (oczywiście dział „Blok” w „Szumie” pozostaje!). Adam wciąż będzie gościł na naszych łamach jako autor. W tym numerze publikujemy jego rozmowę z Joanną Warszawą, kuratorką Public Art Munich 2018. Nową zastępczynią redaktora naczelnego została Karolina Plinta, która współtworzy „Szum” od pierwszego numeru.

Artyści:
Przemysław Branas
Mary Coble
Dariusz Fodczuk
Nadia Granados
Moshtari Hilal
Fatimah Jawdat
Aleksandra Kubiak
Cecylia Malik/
Kolektyw Matki Polki
na Wyrębie
Yasmeen Mjalli
Erika Ordos
Bartłomiej Otocki
Petr Pavlensky
Jacek Piotrowicz
Mariusz Sołtysik
Katia Tirado
Mariusz Waras
Andrzej Wasilewski
Monika Zawadzki

Kwiaty zła

Kuratorzy:
Małgorzata Kaźmierczak
Arti Grabowski

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL - 81-728 00PDE, PLAC ZOBODOWY 7, 84-10 43 501 551 06 21, fax: 551 32 42, NIP 551 32 42, REGON 000277167

wernisaż 28-9-2018 h19.30
wystawa 29-9-2018 / 13-1-2019

Patroni medialni

Radio Gdansk

inyour
pocket
ESSENTIAL
CITY GUIDES

trojmiasto.pl

Województwo
pomorskie

prestiż
magazyn trojmiński

Sopot

23-11-2018 / 10-02 2019

Odmowa. Rafał Milach

Kurator: Adam Mazur

7-12-2018 / 10-02-2019

Bestiaria. Irena Kalicka i Tomasz Partyka

Kuratorka: Bożena Czubak

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI 

PL - 81-720 Sopot, Plac Żbroszowy 2, tel.: +48 58 551 06 23, fax: 551 32 02, NIP 565-121-00-32, REGON 003277167

**Galeria czynna
wtorek-niedziela, 11.00-19.00**

Józef Rapacki, *Brzoza na wrzosowisku*
olej, płótno, 66 x 85 cm, 1917
dzięki uprzejmości Domu Aukcyjnego
Agra-Art w Warszawie

Arman Galstyan, scenografia do spektaklu
Kłątwa, 2017, reż. Oliver Frljić
Teatr Powszechny w Warszawie
dzięki uprzejmości artysty

Nedko Solakov, *Driving Through the Past,
with the Present Ahead, and the Future
Behind My Back*, 2018, dzięki uprzejmości
artysty i Riga International Biennale of
Contemporary Art, fot. Vladimir Svetlov

Massimo Furlan, *A Reenactment of the
1974 East Germany-West Germany World
Cup Match with Original Commentaries*
fot. Michael Pfitzner & Paul Valentin



OKŁADKA:

Paweł Althamer, *Prezydent*, rzeźba, 2018,
fot. Katarzyna Pierzchała, dzięki uprzejmości
Fundacji Galerii Foksal w Warszawie

Jerzy Kalina, *Pomnik Ofiar Tragedii Smoleńskiej
2010 roku*, 2018, fot. Błażej Pindor

REDAKTOR NACZELNY:

Jakub Banasiak, jakub.banasiak@magazynszum.pl

ZASTĘPCZYNI REDAKTORA NACZELNEGO:

Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

REDAKTOR:

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, Waldemar Baraniewski, Łukasz Białkowski, Wiktoria Biezuńska, Zofia Maria Cielątkowska, Przemysław Chodań, Anna Cymer, Jakub Dąbrowski, Jakub Gawkowski, Aleksandra Goral, Daria Grabowska, Mikołaj Iwański, Aleksandra Kędziorek, Aleksander Kmak, Jakub Knera, Piotr Kosiewski, Wiktoria Koziół, Zofia Krawiec, Yulia Krivich, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Jakub Majmurek, Adam Mazur, Antoni Michnik, Łukasz Musielak, Martyna Nowicka, Dagmara Ochendowska, Ewa Opalka, Janek Owczarek, Arkadiusz Pótorak, Adam Przywara, Agata Pyzik, Oleksy Radynski, Łukasz Ronduda, Michalina Sablik, Konrad Schiller, Marta Skłodowska, Piotr Stodkowski, Stach Szablowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Toniał, Magdalena Ujma, Maja Wolniewska, Rafał Żwirak

DRUK:

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

NAKŁAD:

1200 egzemplarzy

WYDAWCA:

Fundacja Kultura Miejsca

ADRES REDAKCJI:

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

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

S Z U M

NR 22 JESIEŃ-ZIMA 2018

OD REDAKCJI	15	tekst: Jakub Banasiak, Karolina Plinta, Piotr Policht
STRONA ARTYSTY	40	Paweł Susid, <i>Bez tytułu (Nawrót do cierpień egzystencjalnych u polskich artystek/ów)</i>
TEMAT NUMERU	42	Artystów praca nie hańbi tekst: Karolina Plinta
INTERPRETACJE	54	Wspólnota zakłeta w brzozie. Wokół <i>Prezydenta</i> Pawła Althamera tekst: Jakub Banasiak
BLOK	64	Make Hanza Great Again. Pierwsze Międzynarodowe Biennale Sztuki Współczesnej w Rydze tekst: Piotr Policht
ROZMOWA	82	Zintegrować nieprzewidywalne Z Joanną Warszawą rozmawia Adam Mazur
TEORETYCZNIE	102	Współczynnik sztuki, czyli pułapki na ogórki tekst: Jakub Szreder
DO WIDZENIA	114	Literatura sztuka w walce z faszyzmem
OBIEKT KULTURY	120	Rzeźby i pomniki. Wokół pomnika Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku tekst: Waldemar Baraniewski fotografie: Błażej Pindor
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	136	Jakub Glišński, <i>Rekonstrukcja jednego z pierwszych ssaków</i>
	137	Żubrzyce, <i>Żubrzyce Mówimy Nie</i>
	138	Mateusz Sarzyński, <i>Bez tytułu</i>
	139	Michał Soja, <i>Syntetyczny gnój</i>
	140	Mikołaj Tkacz, <i>Nic 122</i>
	141	Mikołaj Małek, <i>Bez tytułu</i>
RECENZJE	142	
WSKAZANIE	200	Ewa Łączyńska-Widz

Tekst: Sylwia Hejno

Land Art Festiwal: wokół „Święta”

8 Land Art Festiwal, 4–14 lipca, landart.lubelskie.pl

We wsi Bubel-Granna pod Janowem Podlaskim mieszka 113 osób, nie ma kina, poczty czy sklepu spożywczego. Za to sztuki nie brakuje.

Zgiełk cywilizacji tu nie dociera, zastępują go ciągnące się poza horyzont pola, lasy, bliskość Bugu, dyskretnie odcinające się od otoczenia niewielkie domki. Nietrudno zrozumieć, dlaczego Land Art Festiwal zawędrował właśnie w te okolice. Jego tegorocznym hasłem było „Święto” – patrzymy na nie całościowo, jako na jedność człowieka z naturą, staramy się, by „Święto” służyło wyrwaniu z rutyny, odkryciu piękna nadbużańskiego krajobrazu i zagłębieniu się w lokalność. Dzięki świętowaniu w każdym z tych wymiarów można choć przez chwilę obcować z tym, co niedostępne w codzienności – twierdzą organizatorzy.

Kilkanaście prac, które wciąż można oglądać, porusza problem relacji człowieka ze środowiskiem i jego degradacji, wspólnoty – jej obyczajów, budowania jej i burzenia – celebrują naturę i odkrywają ją w często zaskakujący sposób. Na wąskich, polnych ścieżkach napotkamy między innymi domek dla pszczoł samotnic (czyli tych, które nie żyją w ulu, ale pełnią pożyteczną funkcję); stół, na którym czeka symboliczna uczta z lokalnych ziół; strzelistą konstrukcję – niczym żywy organizm, ubrany w skrawki kimono; odświętne, białe pranie, powiewające nad urwiskiem; sylwetki roztańczone na tle nieba; kolorową opiekuńczą gwiazdę, która czuwa nad wsią... Aby zobaczyć prace między innymi Alicji Łukasiak, Bettiny Bereś, Katsuhiko Azumy, Noi Biran i Roya Talmona, Karoliny Porady czy Grzegorza Drozda, a także prace prezentowane podczas poprzednich edycji, trzeba spakować plecak i udać się w drogę.

Land Art Festiwal organizowano już w kamieniołomach, na samej granicy z Ukrainą i w sercu Roztoczańskiego Parku Narodowego. Cztery ostatnie edycje odbywały się na Podlasiu. „Drzewo”, „Rzeka”, „Dom”, „Droga”, „Święto” – krótkie, pojemne hasła w ogólny tylko sposób prowadzą nas szlakiem realizacji, tych tradycyjnie kojarzących się z land artem, jak i poza niego wykraczających.

Grzegorz Drozd, Defender/Obronca
 fot. Dorota Awiorko



FORMY
NIKŁE

FAINT
FORMS

LUDMIŁA POPIEL JERZY FEDOROWICZ



13.09 OTWARCIE 19-21
WYSTAWA 14.09 - 9.11.2018
FUNDACJA ARTTON
FOKSAL 11 LOK. 4
WWW.FUNDACJAARTON.PL

Knaf

Galeria Miejska Arsenal
Stary Rynek 6, Poznań

DAD

GEU

nagroda im. Leszka Knaflewskiego
dla młodych twórców

21.09-4.11.2018

wernisaż: 21.09.2018_g. 18:00

gala i wręczenie nagrody:
19.10.2018, godz. 18.00

www.arsenal.art.pl

POZNAŃ
Miasto Kultury
Poznańskie Centrum Kultury



zawieszony przez
miasto

arsenal
Galeria Miejska



2011
KNAF

9 : Kolor w Grafice

9th International Print Triennial Color in Graphic Art – Toruń 2019

Galeria Sztuki Wozownia | Opening: September 21st, 2018, 6:00 PM

21/09

2 0 1 8

Kurator: Mirosław Pawłowski
Organizator: Anna Jackowska | Galeria Wozownia, Toruń
Wystawa: 22 września – 28 października, 2018



Wojciech Wozniak

Patronat



Współorganizator



Organizacja



WIHAJSTER FREIHEIT SWALLOW =

6 – 12 października 2018

Galeria Salon Akademii

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Krakowskie Przedmieście 5

(wejście od ul. Traugutta)

Pożerać, albo być pożartym.

Wszystko, co się błyszczy, nie jest złotem.

Nie ma nic złego w byciu ambitnym.

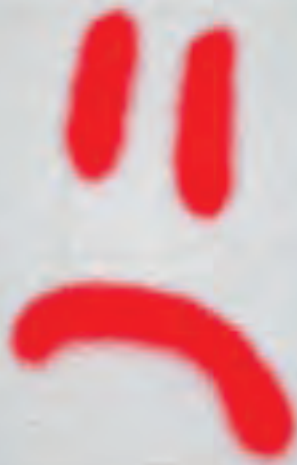
Chodzi o to, że nie możesz być zbyt chciwy.



ul. Krakowskie Przedmieście 5, 00-237 Warszawa

salon akademii
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

SORRY,
but all your
BELIEFS
have been
DEVALUATED



SORRY,
ale wszystko w co
WIERZYSZ
przestało mieć
14.9.2018
ZNA CZENIE
SALON AKADEMII
WARSZAWA



GOETHE
INSTITUT
salon akademii

Pokój na świecie zaczyna się przy rodzinnym stole

artyści:

Elżbieta Jabłońska Kamil Kuskowski Zbigniew Libera Daniel Rycharski Jana Shostak

8.09. – 7.10.2018

Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu

wernisaż:

7.09. g. 17 Sala Wystaw

kurator:

Jagna Domżańska

kurator programu edukacyjnego:

Maciej Szymaniak

!SOCATO

8

ŚWIEŻA

KREW

PRZEGLĄD MŁODEJ SZTUKI

WYSTAWA POKONKURSOWA
8. PRZEGLĄDU MŁODEJ SZTUKI
ŚWIEŻA KREW

5.10 - 3.11.2018

kuratorka: Karolina Jaklewicz

Galeria Sztuki SOCATO / Wrocław

Organizator: Galeria Sztuki SOCATO, Plac Solny 11, 53-061 Wrocław, www.socato.pl



artinfo.pl

#STU DIUM

Wydział Malarstwa
i Nowych Mediów
Akademii Sztuki
w Szczecinie
rekrutuje ///////////////
studia I i II stopnia

SZTU K E

ELEKTRONICZNA
REKRUTACJA:

15.05—
7.06.2019

studiujszuke.pl
rekrutacja.akademiasztuki.eu

I i II STOPIEŃ: MALARSTWO /// GRAFIKA, SPECJALNOŚCI:

SZTUKA MEDIÓW I ANIMACJA / FOTOGRAFIA /

FILM EKSPERYMENTALNY ////

I STOPIEŃ: WZORNICTWO, SPECJALNOŚCI:

PROJEKTOWANIE PRODUKTU /

PROJEKTOWANIE UBIORU / KOMUNIKACJA WIZUALNA I GRY KOMPUTEROWE



WYDZIAŁ MALARSTWA
I NOWYCH MEDIÓW
AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE



27.10.2018 —————

13.01.2019

Wielcy
S armaci

tego
kraj u

Wielkie
S armatki
tego
k raju



Obrázky ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Tarnowie

TOMASZ ARMADA ZUZANNA BARTOSZEK AGATA BOGACKA

ZUZANNA CZEBATUL MARTYNA CZECH KRZYSZTOF GIL

HYON GYON ZOFIA KRAWIEC KAMIL KUKLA

KAROL RADZISZEWSKI UTA SIENKIEWICZ

MIKOŁAJ SOBCZAK WOJCIECH IRENEUSZ SOBCZYK

PIOTR URBANIEC ŁUKASZ WOJTANOWSKI KURATOR: MARCIN RÓŻYC

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury
oraz Miasta Tarnowa.





Muzeum
Narodowe
w Poznaniu

Muzeum
Narodowe
w Poznaniu

Muzeum
Narodowe
w Poznaniu

Wojciech Bąkowski
Piotr Bosacki

Piotr Bosacki

Izabella Gustowska
Jakub Jasiukiewicz
Leszek Knaflewski
Daniel Koniusz
Karolina Kubik
Piotr Kurka

Izabella Gustowska
Jakub Jasiukiewicz
Leszek Knaflewski
Daniel Koniusz
Karolina Kubik
Piotr Kurka

Diana Lelonek
Krzysztof Łukomski
Andrzej Pakuła
Jana Shostak

Diana Lelonek
Krzysztof Łukomski
Andrzej Pakuła
Jana Shostak

Krzy
A
J

Sławomir Sobczak
Magdalena Starska
Andrzej Syska
Raman Tratsiuk
Marek Wasilewski
Rafał Zapała

Sławomir Sobczak
Magdalena Starska
Andrzej Syska
Raman Tratsiuk
Marek Wasilewski
Rafał Zapała

Sławomir
Magdalena
Andrzej
Raman Tra
Marek Wasilev
Rafał Zapa

Kurator
Piotr Krajewski

Kurator
Piotr Krajewski

09
7.10
2018

16.09
—07.10
2018

Organizator:



Fundacja
Katedry Intermedialności



WYDZIAŁ SZTUKI MEDIÓW



Muzeum Narodowe
w Poznaniu



100-lecie UAP

MUZEUM
SUSCH
Grażyna Kulczyk
Collection



Wystawa powstaje w kooperacji
z Muzeum Narodowym w Poznaniu,
Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu,
Centrum Sztuki WRO z Wrocławia

MW / Królikarnia

POMNIK MONUMENT

Europa Środkowo-Wschodnia
Central Eastern Europe
1918 – 2018



Wystawa w Muzeum Rzeźby
Exhibition in the Museum of Sculpture
11.11.2018 – 10.04.2019

Dofinansowano ze środków NIKiN w ramach
Programu Wieloletniego NIEPODŁĘGA na lata 2017-2021

niedolega

POLSKA
STUŁECIE ODZYSKANIA
NIEPODŁĘGOŚCI

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

NARODOWE
ARCHIWUM
CYFROWE

Fundacja
Polskiej
Sztuki
Nowoczesnej

NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

TVP
KULTURA

PLATO

Developing the institutional infrastructure
with artists

Temporary Structures 1

library
bistro
shop

Artists: Julia Gryboš & 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

Temporary Structures 2

garden

Artists: Atelier Partero, Matyáš Chochola,
Rustan Söderling

From 24 May, 2018

Temporary Structures 3

cloakroom
display
decor

Artists: Klára Hosnedlová, Wesley Meuris,
Bohumír Dvorský, Jaroslav Josífko,
Petr Markulček, Lubomír Procházka,
Stanislav Rypl, Karel Řřhovský,
Antonín Strnadel, Jiří Surůvka,
Antonín Tomek, Věra Tošenovská,
Albert Wenk, Vilém Wünsche

Exhibition opening 19 September, 2018

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

JADWIGA MAZIARSKA

STREFA PRESJI PRESSURE ZONE

PUBLIKACJA GALERII PIEKARY

J. Maziarska, Kompozycja, 1984, olej, płótno, 130 x 100 cm



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



GALERIA PIEKARY

Partner:

Fundacja 9/11 Art Space
www.fundacjaartspace.pl

9/11 ART SPACE

Dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących
z Funduszu
Promocji Kultury

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Patronat medialny:

artinfo.pl

SZUM

CONTEMPORARY
LYNX



PRINCE POLONIA

wystawa:
04.10. – 02.12.2018

kuratorzy:
Max Cegielski
Janek Simon

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

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

AGATA ZBYLUT PAŃCIA

otwarcie wystawy

piątek / 14.09.2018 / godz. 18.00

czynna do 12.10.2018 / pon-sob. / 12.00-18.00



Galeria Biała / Centrum Kultury w Lublinie

ul. Peowiaków 12 / 20-007 Lublin

tel.: +48 81 466 61 39

biala@ck.lublin.pl / biala.art.pl

instagram.com/galeria_biala

facebook.com/GaleriaBialaLublinie

CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE



LUBLIN
1918-2018
Instytucja Kultury
Miasta Lublin



PATRONAT MEDALNY:



kurier

SZUM



Fonono 7

24-27
10 2018
Bydgoszcz

Festival

wetmusic.pl/fonono

Music & Film

Zobacz
Muzykę.
Posłuchaj
Filmu.



Rzeczpospolita
Polska



Województwo
Kujawsko-Pomorskie

Unia Europejska
Europejski Fundusz
Regionalny



Urząd Marszałkowski
Województwa
Kujawsko-Pomorskiego
w Toruniu



Partnerem głównym wydarzenia jest Województwo Kujawsko-Pomorskie

teatr powszechny

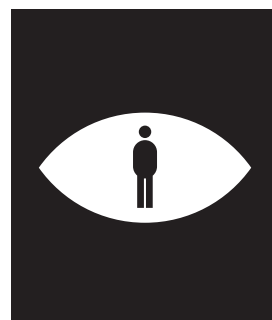
Teatr, który się wtrąca



premiera: 21 września
kolejne pokazy:
22, 25 września



Klątwa
26, 27, 28, 29 września



1984
4, 5, 7 października



premiera: 6 października
kolejne pokazy:
7 października



Mefisto
11 października
Festiwal Prapremier
w Bydgoszczy



Superspektakl
13 października



Upadanie
20, 21, 26 października



Lawrence z Arabii
23, 24, 25 października



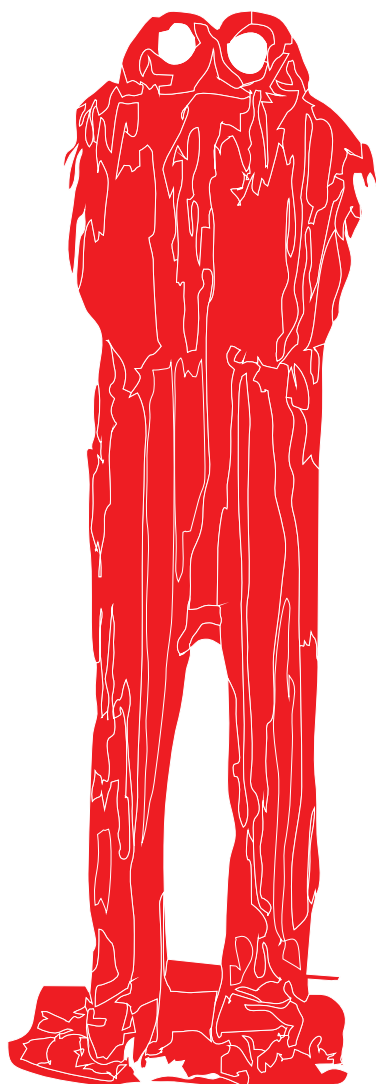
Sprawiedliwość
28 października
Palm Off Fest w Pradze

X Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej OTWARTE MIASTO / WZAJEMNOŚĆ

Kuratorzy: Anna Nawrot / Mirosław Haponiuk

Artyści: Tomasz Bielak / Monika Zadurska-Bielak / Pavel Doskočil /
Magdalena Franczak / Mirosław Nordyk Jurczuk / Jarosław Koziara /
Robert Kuśmirowski / Sofie Müller / Krzysztof Sołowiej /
Kamil Stańczak / Katarzyna Szczypior / Henk Visch / kilku.com

Lublin 07.09-05.10.2018 / www.opencity.pl



Krzysztof Sołowiej / Watchmen

Organizator



otwarte
miasto
kulturalnych
iniciatyw
budujących
realizacje



INSTYTUCJA
KULTURY
MIASTA LUBLIN



LUBLIN
1918 — 2018
...
inspira
nas wolność



Lublin
MIASTO INICJATYWY



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

Dofinansowano ze środków
Narodowego Centrum Kultury
w ramach programu
„Kultura – Interwencje 2018”



PATRONAT
HONOROWY



PREZYDENT MIASTA LUBLIN
KRZYSZTOF ZUK

Partner



Partner

Patroni medialni



TVP
LUBLIN



Radio
Lublin



kurier



dziennik



gazeta



SZUM



o.pl



LYNX



NNBT
NOTES NA Y FIDON



NN6T

**notes na
6 tygodni**



**art terapia
nowy wyraz
orientuj się
będzie tylko gorzej**

**papier / internet
bezpłatne
czasopismo
o kulturze
współczesnej**



www.nn6t.pl


bęc zmiana



Fot. Arkadiusz Podstawka
Muzeum Narodowe w Wrocławiu

Mariusz Hermansdorfer

1940–2018



**Nawrót do
cierpień egzystencjalnych
u polskich artystek**



Tekst: Karolina Plinta

Artystów praca nie hańbi

Prekariat, ciemna materia, protesty, prawa socjalne... Ostatnie lata upłynęły pod znakiem dyskusji o materialnej stronie uprawiania zawodu artysty¹. Dzięki działaniom twórców i aktywistów (zrzeszonych przede wszystkim w Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej) coś udało się w tej sprawie zrobić – instytucje publiczne wprowadziły minimalne stawki za wystawy indywidualne i zbiorowe (800 złotych brutto). Jednak od podpisania „Porozumienia w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystów i artystek” minęły już cztery lata. Z czego żyją dziś artyści i jak sobie radzą w rzeczywistości nie zawsze wobec nich przychylniej? Pytanie to warto skierować szczególnie do twórców młodego pokolenia, urodzonych za późno, aby załapać się na rynkowy sukces, który stał się udziałem polskich artystów w połowie pierwszej dekady XXI wieku. Patrząc na takie imprezy jak choćby Otwarte Triennale w Orońsku, można wręcz odnieść wrażenie, że problemy bytowe stały się dla generacji tak zwanych millenialsów równie istotne jak sama sztuka (choć warto zaznaczyć, że czasem młodość to raczej stan ducha niż faktyczny wiek). To zaś bezpośrednio wpływa na kształt tej ostatniej. Dlatego wydaje się, że dziś zagadnieniem tak samo istotnym jak ubezpieczenia i wynagrodzenia jest sama praca – tyle że już nie ta artystyczna, ale wykonywana równolegle do pracy twórczej.

Dyskusja o artystycznym prekariacie dość paradoksalnie toczy się równolegle z dynamicznym rozwojem instytucji sztuki. Jak dowodził Adam Mazur w tekście *Raport większość*², obecny aparat instytucjonalny nie tylko dorównuje temu z PRL, lecz nawet go przerasta – nie tylko w zakresie możliwości wystawienniczych, ale także pracy, etatowej bądź zlecanej. Pracy – podkreślmy to – także dla artystów, z którymi instytucje mogą współpracować na różnych poziomach: jako autorami prac, kuratorami, grafikami, fotografami, montażystami, edukatorami lub nauczycielami, realizatorami projektów innych artystów czy projektantami wystaw.

1 Pokłosiem tych dyskusji jest choćby *Czarna księga polskich artystów* (Krytyka Polityczna, Warszawa 2015) czy publikacja Kuby Szredera *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia* (Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016). Po 1989 roku temat ten był podejmowany tylko incydentalnie przy okazji takich wystaw, jak *Sposób na życie* (kuratorka: Małgorzata Lisiewicz, CSW Łaźnia, Gdańsk, 2002), *Zawód artysty*

(kurator: Marcin Polak, Galeria Wschodnia, Łódź, 2011), *Wolny Strzelec* (kuratorka: Ewa Toniak, Narodowa Galeria Sztuki – Zachęta, Warszawa, 2013) czy wreszcie *What We Do in the Shadows* (kuratorka: Magdalena Lazar, Galeria Widna, Kraków, 2018).

2 Adam Mazur, *Raport większości*, „Szum” 2017, nr 19, s. 102–114.



Katka Blajchert, Ciach Fryzjer, 2014
fot. Ernest Winczyk, dzięki uprzejmości artystki



Drugi interesujący wniosek nasuwający się przy okazji raportów o scenie artystycznej (takich jak „Wizualne, niewidzialne” czy „Rynek pracy artystów” zespołu Doroty Ilczuk) dotyczy sytuacji materialnej artystów. Mianowicie, generalnie rzecz ujmując, artyści nie są biedni. Ponad połowa z nich utrzymuje się na poziomie średniej krajowej; 17 proc. stanowią osoby zarabiające mało, ale te rachunki nie uwzględniają szarej strefy, jaką *de facto* często bywa rynek sztuki. Aż 14 proc. artystów żyje wyłącznie ze stypendiów i grantów.

Skoro jednak jest tak dobrze, to dlaczego jest tak źle? W omawianych przez Mazura raportach rozpatrzono sytuację twórców wszystkich dyscyplin (więc również lepiej opłacanych grafików czy projektantów) oraz, co może ważniejsze, wszystkich grup wiekowych. Aby więc dowiedzieć się czegoś konkretnego o pozaartystycznej pracy młodych artystów, przeprowadziłam własną ankietę. Rozesłałam ją do 53 artystek i artystów, w zdecydowanej mierze urodzonych w latach 80. i 90. XX wieku. Są to więc twórcy, których można by częściowo zakwalifikować jako młodych, rozpoczynających swoją karierę, ale i takich w typie *emerging artist*, czyli mających już pewne doświadczenie, choć na dobrą sprawę wciąż jeszcze budujących swoją pozycję. W tej grupie znaleźli się też artyści starsi stażem, i to ich sytuacja okazała się najbardziej ustabilizowana.

Oczywiście, żeby wydać bardziej pogłębioną opinię na temat ich sytuacji, należy przeprowadzić nowe badania dla tej grupy wiekowej i umieścić jej doświadczenie w kontekście historycznym. Jak bowiem nierówno może wyglądać to w praktyce, sygnalizują takie przypadki, jak te Zbigniewa Libery – twarzy Strajku Artystów – czy Roberta Brylewskiego, który w 2014 roku na Facebooku wyznał, że po 30 latach grania muzyki alternatywnej w Polsce nie ma z czego żyć. Libera natomiast, mimo swojej ugruntowanej pozycji artystycznej, na dobrą sprawę całe życie wykonywał rozmaite prace dodatkowe: był sanitariuszem w pogotowiu ratunkowym, psychoterapeutą w zakładzie psychiatrycznym czy robotnikiem najemnym w Norwegii, pracował jako barista, model, felietonista, wykładowca, a nawet aktor.

Na ankietę odpowiedziało mi 36 osób, z czego 8 poprosiło o anonimowość. W ankiecie, oprócz podstawowych pytań o wykształcenie, wiek i sposób zarabkowania, znalazły się też pytania o finansowe zyski czerpane z samej sztuki, moment rozpoczęcia profesjonalnej aktywności twórczej (przejawiającej się w aktywnym uczestnictwie

w życiu artystycznym i czerpanie z tego finansowych korzyści), stosowane przez artystów środki ekspresji (malarstwo, rzeźba, performans i tak dalej), status pracowniczy i wreszcie o wzajemne przenikanie się umiejętności artystycznych z nieartystycznymi („Czy twoja praca pozaartystyczna przenika do sztuki? Jeśli tak, to jak?”; „Czy wykorzystujesz swoje umiejętności artystyczne w pracy pozaartystycznej? Jeśli tak, to jak?”).

Dość ciekawą sprawą jest chałturzenie, do którego młodsza generacja artystów ma, jak się wydaje, pewien dystans. W mojej ankiecie tylko 4 osoby mają doświadczenie w produkowaniu sztuki na zamówienie, choć oczywiście w kontekście rozmów o takim sposobie zarabkowania zawsze ważne jest pytanie, dla kogo, co i za ile się coś robi. Dla Dominiki Olszowej, utrzymującej się od niedawna głównie z tworzenia scenografii,

Każdy artysta musi z czegoś żyć, ale nie każdy chce i może zostać drugim Adamem Myjakiem czy Igorem Mitorajem i stawiać swoje rzeźby przed centrami handlowymi. Ci uczestniczący w głównym obiegu artystycznym i utożsamiający się z tradycją awangardową zapewne podziękują.

Na 36 ankietowanych osób 13 przyznało, że wykonuje prace zlecone na rzecz instytucji, 15 wykonywało lub wykonuje prace niemające żadnego związku ze sztuką, 8 pracuje lub współpracuje z uczelniami artystycznymi, kolejne 8 utrzymuje się wyłącznie ze sztuki. Ciekawą sprawą jest jednak sposób, w jaki twórcy definiują tę ostatnią aktywność – dla jednych praca ze sztuki oznacza siedzenie za sztalugami w pracowni, a dla innych pracę dla instytucji właśnie. Dla porządku dodajmy jeszcze, że zdecydowana większość ankietowanych zadeklarowała, iż w swoich działaniach artystycznych posługuje się takimi mediami, jak fotografia i wideo (17 osób) i instalacja (11). Performans uprawia 6 ankietowanych, 4 osoby podały, że posługują się różnymi mediami („wszystkimi, jakie są”), 2 za swoje narzędzie uznały internet, wspomniane już malarstwo – 8 (w 80 proc. pokrywa się to też z listą zarabiających tylko na sztuce).

To ośmioosobowe grono szczęściarzy zostawia resztę w dalekim tyle. Tylko 3 osoby zadeklarowały, że około 70–80 proc. ich dochodów pochodzi z uprawiania sztuki, 4 osoby – 40–50 proc., a aż 20 osób swoje zyski ze sztuki lokuje na poziomie 0–30 proc. Oznacza to, że większość artystów biorących udział w ankiecie przeważającą część swojego czasu poświęca na aktywności poza- lub okołoartystyczne; sztukę nie tyle robi, co w jakiś sposób funkcjonuje w systemie instytucjonalnym lub ma alternatywne źródła finansowania – etat w korporacji czy studiu graficznym, własną działalność gospodarczą, pracę w gastronomii, handlu czy hotelarstwie. Będąc artystą, można też sprzątać, cyklinaować podłogi, pracować jako portier, opiekować się dziećmi, rozdawać ulotki na ulicy lub jeździć na saksy.

jest to pełnoprawna twórczość, co jest zrozumiałe choćby z tego względu, że to artystka zapewne w dużej mierze decyduje o efekcie końcowym swojej pracy. Z kolei Elżbieta Gądek, artystka pochodząca i mieszkająca w Namysłowie, która pracuje w teatrze lalek jako garderobiana, rekwizytorka, oświetleniowczyni i wykonawczyni scenografii, pytana o rozdział między sztuką i pracą, odpowiada następująco: „Trudno powiedzieć, bo nie wiem, gdzie jest granica prac pozaartystycznych, wszystko, co teraz robię, oscyluje między projektowaniem a sztuką, jedno ma wpływ na drugie”. Chałturnictwo w wykonaniu Armana Galstjana, który wykonał rzeźbę Jana Pawła II do spektaklu *Kłątwa* w reżyserii Olivera Frljicia wystawianego w warszawskim Teatrze Powszechnym i rzeźbę wielkiego fallusa wykorzystaną w spektaklu *Neron* (reż. Wiktor Rubin, Teatr Powszechny w Warszawie), to z kolei aktywność, której ten twórca pewnie nie wpisze sobie do dorobku artystycznego, ale jako anegdotka krążąca wśród znajomych brzmi całkiem *cool*, no i jest dość przyzwoicie opłacana.

Co innego natomiast produkowanie dzieł sztuki na zamówienie prywatnych klientów. Swego czasu zdecydował się na to na przykład Tymek Borowski, motywując swój pomysł chęcią zdobycia niezależności – finansowej, a zatem i artystycznej – właśnie od systemu instytucjonalnego. W tym celu założył razem z Katarzyną Przezwąską i Rafałem Dominikiem Czosnek Studio, zaczął też malować portrety na zamówienie, tworzone na podstawie pogłębionych rozmów z portretowanymi.

Poszukiwanie artystycznej wolności dość paradoksalnie sprawiło, że Borowski sam zdefiniował się jako artysta chałturnik, niejako wkraczając



Arman Galstyan, rzeźba do spektaklu *Neron*, reż. Wiktor Rubin
Teatr Powszechny w Warszawie, 2018, dzięki uprzejmości artysty

do strefy zarezerwowanej dotychczas dla artystów działających w ściśle komercyjnym obiegu artystycznym – z innymi klientami, poglądami na sztukę i gustami. Jak można w takim obiegu funkcjonować, pokazuje przykład Filipa Kalkowskiego, malarza związanego ze środowiskiem trójmiejskim, parającego się produkcją prac na zlecenie klientów prywatnych – dość klasycznych portretów i kopii dzieł mistrzów (prace te można oglądać na jego facebookowym koncie w „Dziale zamówień publicznych”). Kalkowski co prawda oddziela swoją własną twórczość od chałtur, ale przyznaje, że także się nimi inspirował; rzeczywiście, krótki przegląd jego prac malarskich nieuchronnie przywodzi na myśl ofertę domów aukcyjnych prowadzących aukcje taniej sztuki, której ceny zaczynają się od 500 złotych.

Nie dziwi więc fakt, że przynajmniej część artystów w Polsce – szczególnie tych, którzy nie mogą liczyć na wystarczające wsparcie instytucji – zamiast podporządkowywać się gustom potencjalnych klientów, woli pójść do korporacji albo sprzątać toalety. Każdy artysta musi w końcu z czegoś żyć, ale nie każdy chce i może zostać drugim Adamem Myjakiem czy Igorem Mitorajem i jak oni stawiać swoje rzeźby przed centrami handlowymi. Ci uczestniczący w głównym obiegu artystycznym i utożsamiający się z tradycją awangardową zapewne podziękują. Inną strategią na przetrwanie może być metoda „na Althamera”, który w latach 90. parzył się produkcją lalek i, jak twierdził, był to dla niego ciekawy czas – musiał zrezygnować ze swojego artystycznego ego i wsłuchać się w głosy klientów, poznać inną perspektywę w myśleniu o działalności plastycznej, otworzyć się na świat zewnętrzny³.

Największą szansę na poznanie świata zewnętrznego mają jednak ci, którzy zamiast chałturzyć, wybiorą pracę kompletnie niezwiązaną z plastyką. Jak można zauważyć, poznaniu temu towarzyszy umiarkowany entuzjazm. Dla przykładu, Tomasz Mróz przyznał w ankiecie, że już po maturze zaczął jeździć za pracą do Holandii i Norwegii. Pracował za granicą jako piekarz, sprzedawca uliczny, zbieracz zamówień, pracownik szklarniowy, magazynowy i budowlany, dekarz, sortowacz cebulek kwiatowych, ogrodnik, drwal, konserwator maszyn budowlanych czy serwisant rowerowy. Na saksy jeździ właściwie co roku, i jak podkreśla, ceni ten sposób zarabkowania właśnie dlatego, że dzięki zarobionym pieniądzą po powrocie do Polski może spokojnie zajmować się sztuką, a nawet

wyjazdy te stanowią coś w rodzaju emocjonalno-intelektualnego resetu. Jak sam opisuje: „Podczas studiów wykonywałem głównie prace przy taśmie produkcyjnej w Holandii. Ten rodzaj pracy jest bardzo mechaniczny. Jednak po krótkim okresie, powiedzmy jednego tygodnia, stajesz się na tyle zautomatyzowany z linią produkcyjną, że możesz pozwolić twojej głowie odlecieć w dalekie regiony wyobraźni. Wtedy każdego dnia myślałem, co zrobię po powrocie do Polski. Po zakończonym sezonie takiej pracy wracałem do Polski naładowany twórczą energią, która mogła wyrwać drzewa z korzeniami”. Do swoich doświadczeń pracy przy taśmie produkcyjnej Mróz nawiązał w pracy *More nad More* z 2004 roku – instalacji składającej się z rzeźb groteskowych wielkoludów stojących nad taśmą produkcyjną. W ich głowach umieścił maszynki do mięsa, które trafiało do przełyku rzeźby leżącej pod taśmą i było przez nią wydalone. Mróz opisywał tę pracę jako ilustrację bezsensownej pętli, jakiej człowiek może doświadczyć w życiu⁴. Warto jednakże nadmienić, że poza doświadczeniem pracy maszynowej artysta mógł także dogłębnie poznać realia życia i zachowanie rodaków pracujących na obczyźnie, o których raczej nie ma dobrego zdania. Jak przyznaje, w Holandii często mieszkał i pracował z kryminalistami, alkoholikami i osobami patologicznymi, był świadkiem sytuacji dziwnych, czasem śmiesznych, ale i przerażających. Polacy, nierespektujący norm społecznego życia za granicą, są tam obecnie traktowani wrogo i nieufnie. To specyficzne życiowe doświadczenie (choć, jak artysta sam podkreśla, nie tylko ono) przekłada się pewnie w jakiejś części na sztukę Mroza, w której ludzie to istoty raczej odrażające.

Tomasz Mróz nie był jednym artystą, który w ankiecie zaznaczył, że woli oddzielać sztukę od pracy. Kamil Tanczy (dla jasności dodam, że to pseudonim), artysta prowadzący w Warszawie galerię LAW/Śmierć człowieka (znajdującą się w jego pokoju w mieszkaniu podnajmowanym razem ze znajomymi na Mokotowie), w ankiecie deklaruje, że na sztuce nie zarabia, a pytany o przenikanie sztuki z pracą, daje wyraz swoim idealistycznym poglądom na temat twórczości artystycznej: „Interesuje mnie żywotność, prostota. Praca jednak pochłania dużo życia, więc nieuchronne jest, by jakaś wrażliwość rodziła się na tych dwóch polach. Przyznam jednak, że mam jakąś psychiczną apatię, afekt, który nie pozwala mi łączyć *stricte* pracy z moją twórczością. Mogę tworzyć sploty, dopóki to nie jest interesowne, dopóty istnieje przekorność między

3 Z Pawłem Althamerem rozmawia Małgorzata Lisiewicz, katalog wystawy *Sposób na życie*, CSW Łańnia, Gdańsk 2002, s. 55.

4 Tomasz Mróz, *More and More*, FilMOTEKA Muzeum, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteca/praca/mroz-tomasz-more-and-more> [dostęp: 17.07.2018].

interesownością (pracą) a irracjonalnością (życiem, sztuką)”. Na pytanie o to, czy wykorzystuje swoje umiejętności artystyczne w pracy pozaartystycznej, zaznacza: „Może właśnie to jest przyjemne w pracy, że nie trzeba niczego w pełni wykorzystywać, że to jest znój monotonnych, wyrobionych przez masę ludzką działań, które po prostu się kopiuje, odtwarza. Pracy, oczywiście takiej, jaką ja uprawiam”. Tanczy, pytany o sposoby zarabkowania, wymienia tylko prace okazjonalne: malowanie płotów za granicą, bycie statystą, ochroniarzem, magazynierem, sprzedawcą i opiekunem psów. W dziale „inne” dodaje: „niszczenie stodół i budowanie garaży”.

i barman, a w Norwegii prowadził własną działalność – firmę Rothko, specjalizującą się w malowaniu płotów. Rachunki i faktury wystawiane przez firmę Rothko pokazał na wystawie *Proces trwa – Programowanie w wymiarze rzeczywistości* w warszawskiej galerii Różnia (kurator: Tomek Pawłowski, grudzień 2016).

Z pracy zarobkowej, niemającej nic wspólnego ze sztuką, można uczynić też artystyczną opowieść, w której główną bohaterką jest sama artystka pracująca. Na takie rozwiązanie zdecydowała się Magdalena Angulska, studentka i dyplomantka Pracowni Działań Przestrzennych na warszawskiej ASP, która rozpoczynając swoją

Część artystów w Polsce przez większość czasu funkcjonuje nie jako reprezentacja klasy kreatywnej, ale jako zwykli obywatele, choć – to warto zaznaczyć – nie zapominają przy tym, że jednak są przede wszystkim artystami. Jeśli więc mogą, często starają się „hakować” swoje pracownicze sytuacje i puszczają oko do publiczności, aby ta o nich zupełnie nie zapomniała.

Definiujący się jako artysta hobbysta Kamil Tanczy nie jest w swojej postawie odosobniony; wśród ankietowanych stosujących podobną strategię na przetrwanie znalazł się Tobiasz Jędrak, artysta mieszkający w Poznaniu, wybierający media zdecydowanie efemeryczne – tekst, fotografię, wideo, plotkę, wykład, spacer, podróż czy pobyt.

Uderzać może fakt, że często dorobek pracowniczy twórców jest dużo bogatszy niż ten artystyczny. W konsekwencji część artystów funkcjonuje więc nie jako reprezentacja klasy kreatywnej, ale jako zwykli obywatele, choć – to warto zaznaczyć – nie zapominają przy tym, że jednak są przede wszystkim twórcami. Jeśli więc mogą, często starają się „hakować” swoje pracownicze sytuacje i puszczają oko do publiczności, aby ta o nich zupełnie nie zapomniała. Kanoniczne pod tym względem są na przykład projekty reklamowe Oskara Dawickiego z 2002 roku, który umieszczał na nich swoje miniaturowe autoportrety. Z kolei wspomniany Tobiasz Jędrak na samym początku próbował na przykład zostać portierem na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (i miała być to jego praca dyplomowa), co można potraktować jako próbę krytyki tejże instytucji – tak chyba odebrały to same władze UAP, które Jędraka nie zatrudniły. Dawid Misiorny, artysta utrzymujący się ze zleceń okółofotograficznych oraz stypendiów, również zasila grono dorabiających dorywczymi pracami za granicą. W Wielkiej Brytanii pracował jako kurier, kontroler statystyk drogowych

przygodę ze światem korporacji, postanowiła stworzyć projekt @LadyinCorpo (od 2014 roku do dziś). W jego ramach dokumentuje swoją pracę w korporacji, ale i stara się rzeczywistość pracowniczej uniformizacji podważać. Zdjęcia wrzucane przez artystkę na jej instagramowe konto są czarno-białe, co maskuje kolory identyfikacji wizualnej firmy, w której Angulska pracuje. Swoją relację prowadzoną w internecie porównuje ona do sygnałów z nielegalnego odbiornika radiowego, dzięki którym wiemy, że indywidualność artystki ciągle nie została złamana.

Sygnalizowanie swojego artystycznego statusu w nieprzystających do niego pracowniczych sytuacjach świadczy o przywiązaniu i – na dobrą sprawę – wierze artystów w sztukę. Rzeczywistość może być straszna, ale sztuka nas ratuje, daje nam wytchnienie w codziennym znoju – zdają się sygnalizować wspomniani artyści i artystki. Co jednak w sytuacji, kiedy decydują się oni postawić znak równości między sztuką i zawodem artystycznym? Taki jest przypadek Katki Blajchert, artystki związanej ze środowiskiem trójmiejskim i warszawskim, która w ankiecie zadeklarowała, że na sztuce nie zarabiała właściwie nigdy („Wszystkie pieniądze ledwo starczały na zrealizowanie pracy. A wręcz sama musiałam dokładać do realizacji prac”), za to udało jej się wprowadzić swój zawód pozaartystyczny – fryzjerstwo – w obszar sztuki. Jej praca dyplomowa była opisem projektu Ciach



Fryzjer, który jako idea pozostawił także swój ślad w konkursie Artystyczna Podróż Hestii (edycja z 2017 roku, pieczęta Ciach Fryzjera została pokazana na wystawie finalistów w Muzeum Sztuki Nowoczesnej). Artystka ma w zwyczaju strzyc także w instytucjach sztuki, co określa jako „performowanie codzienności”. Jej tok rozumowania wyjaśnia odpowiedź na pytanie o przenikanie sztuki z pracą pozaartystyczną: „Nie ma granicy pomiędzy sztuką i rzemiosłem – cała edukacja i działania artystyczne rzutują na moją estetykę. Są moją inspiracją w działaniach. Mogę rozbudowywać sieć połączeń pomiędzy rzemiosłem a sztuką”.

Warto zauważyć, że to, jak Blajchert zrównała rzemiosło ze sztuką, zastanawiająco zbliża ją do tradycyjnej figury rzemieślnika chałturnika, który na życzenie klienta może namalować lub wyrzeźbić wszystko, co mu się podoba. W przypadku Blajchert różnica jest jednak taka, że chodzi o strzyżenie („Życzy sobie pani grzywkę przyciętą równo czy może na skos?”). Obserwując karierę artystki jako fryzjerki (którą już zainteresowały się magazyny mody, łącznie z polską edycją „Vogue’a”), zastanawiać się można także, jaki będzie efekt końcowy jej działania artystycznego – może po prostu fryzjerstwo, uprawiane już nie jako projekt artystyczny,

ale właśnie solidne rzemiosło? Pytanie to jest o tyle zasadne, że takie przypadki, cytując Karola Komorowskiego, „wypierdolenia ze sztuki” już były, i tu dobrym przykładem jest duet artystów występujących pod pseudonimem Rahim Blak. W 2010 roku dwóch studentów krakowskiej ASP – Rahim Ajdarevik i Michał Blak – postanowiło założyć korporację art world™, która miała łączyć środki artystyczne ze światem reklamy. Zdecydowali się na taki właśnie sektor marketingu, ponieważ i tak jest to gałąź rynku, w której artyści często dorabiają – trochę nią gardząc, ale i zazdroszcząc pieniędzy, które można w tym sektorze zarobić⁵. Wyjściem z tej patowej sytuacji miało być zawłaszczenie sektora reklamowego przez artystów. Rahimowi Blakowi udało się to do tego stopnia, że do dzisiaj jego twórcy działają jako spece od coachingu i brylują na marketingowych salonach – ale z tych artystycznych zniknęli. Jako kontrowersyjna, posługująca się nachalnym językiem marketingu postać medialna (niemalże wizjoner), Rahim Blak doczekał się także swojej facebookowej parodii – Drahima Sraka.

Od postartystycznych projektów afirmujących rzemiosło i biznes ciągle lepiej wypadają te, w których prym wiedzie koncept, nieodłączny składnik dzieła awangardowego. Tak jest choćby

5 Manifest korporacji art world™, https://issuu.com/korporacjaartworld/docs/6_swiat_sztuki_dla_branzy_reklamowej [dostęp: 17.07.2018].

w przypadku projektu Adriana Kolarczyka *311-G* (2015), powstałego jako licencjacka praca dyplomowa na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W ramach przygotowań do dyplomu Kolarczyk postanowił odbyć kurs spawalniczy, a jego egzamin licencjacki był jednocześnie egzaminem dającym uprawnienia w tejże profesji. Podczas egzaminu artysta zrobił kilka metalowych obiektów – pokazywane w galerii, przypominają prace z kręgu minimal artu i sztuki biednej. Artysta, piekąc dwie pieczenie na jednym ogniu, w dość ironiczny sposób odniósł się do problemu zdobycia przydatnego zawodu, którym to sztuka w oczach społeczeństwa nie jest. W jego przypadku zdobycie drugiego zawodu było jednak gestem krytycznym, a nie afirmacyjnym; obecnie Kolarczyk raczej nie wykorzystuje swoich spawalniczych umiejętności.

Oczywiście, ironizowanie z wyobrażeń społecznych na temat zawodu artysty i możliwości, jakie daje on w późniejszej karierze zawodowej, może mieć różne znaczenia. Na sztuce w końcu można się zawieść, a status artysty może być dla niego samego czymś w rodzaju przekleństwa,

sytuacji, w której tkwi się niemalże z sadomasochistycznych pobudek. W takim wypadku pójście do regularnej, pozaartystycznej pracy może być ironizowaniem z samej sztuki lub reprezentujących ją instytucji. Trudno inaczej odczytać działania Jolanty Nowaczyk, absolwentki Akademii Sztuki w Szczecinie, deklarującej w ankiecie, że w ciągu pięciu lat swoich studiów na sztuce zarobiła tylko dwa razy, przy okazji swojej wystawy i udziału w festiwalu. W obliczu faktu, że jej kariera artystyczna toczy się raczej niemrawo, w 2017 roku wpadła ona na pomysł rozesłania listów motywacyjnych z propozycją swojej kandydatury do pracy w kebabie, sklepie monopolowym i księgarni diecezjalnej w Zielonej Górze. W listach Nowaczyk próbowała dowodzić, że mimo braku doświadczenia jest przygotowana do pracy w tego typu miejscach dzięki studiom artystycznym – stawiającym wszak na rozwój kreatywności, otwartość na nowe wyzwania i nieuchronnie doprowadzającym do poznania różnego typu alkoholi. Z tego, co mi wiadomo, w żadnym z tych miejsc jej nie zatrudniono, ale przecież na

Od postartystycznych projektów afirmujących rzemiosło i biznes ciągle lepiej wypadają te, w których prym wiedzie koncept, nieodłączny składnik dzieła awangardowego.



Nogi Rafała Dominika, Czasnek Studio, 2014
fot. Tymek Borowski

Artysta swojej pracy poza sztuką wstydzić się już nie musi, ponieważ bardziej od sukcesu liczy się jego stosunek do tradycji awangardy.

dłuższą metę nie o to chodziło. Postawa Nowaczyk reprezentuje inny typ myślenia, odmienny od tego, o czym pisałam wcześniej – nie uważa się ona za artystkę hobbystkę, za to ironizuje z przymusu kreatywności, jaki wiąże się niechybnie z zawodem artysty. Gdy zaś w końcu udaje się jej znaleźć pracę w komercyjnej galerii sztuki w Pradze, ze sztuką związaną w ścisły sposób, ale jednak wykluczający jej pozycję artystki (Nowaczyk jest tam asystentką), przynosi jej to nie tyle ulgę, co frustrację. Obserwując realia rynku sztuki, Nowaczyk zdecydowała się stworzyć instagramowy projekt Chiera Arqui Art Collection, oparty na kreowaniu postaci fikcyjnej kolekcjonerki dzieł sztuki, kupującej dzieła tylko białych, cisheteronormatywnych artystów.

Jak pokazuje historia Nowaczyk, nawet naigrawanie się ze sztuki i krytykowanie przemysłu artystycznego nie oznacza, że artyści chcą zrezygnować ze swojego zawodu. Analizowane przeze mnie przypadki w większości wskazują na to, że młodsze pokolenie artystów jest zasadniczo przywiązane do języka sztuki wywodzącego się z tradycji awangardowych, a postawy części ankietowanych cechował nawet zaskakujący idealizm, sprowadzający ich zawód do aktywności hobbystycznej. To dość ciekawa konstatacja w kontekście toczącej się dyskusji na temat statusu artysty, w której tak istotna jest perspektywa ekonomiczna. Znamienna pod tym względem jest opinia Jakuba Banasiaka, który zastanawiając się nad figurą współczesnego artysty, konstatował, że „słowo «artysta» nie określa już powinności, tylko profesję. Za postawą artysty zaangażowanego stały cnoty bezinteresowności i szczerości. Za postulatem ubezpieczeń społecznych dla artystów stoi przekonanie, że artysta nie jest nikim wyjątkowym. Jest taki jak wszyscy. Jest podatnikiem”⁶.

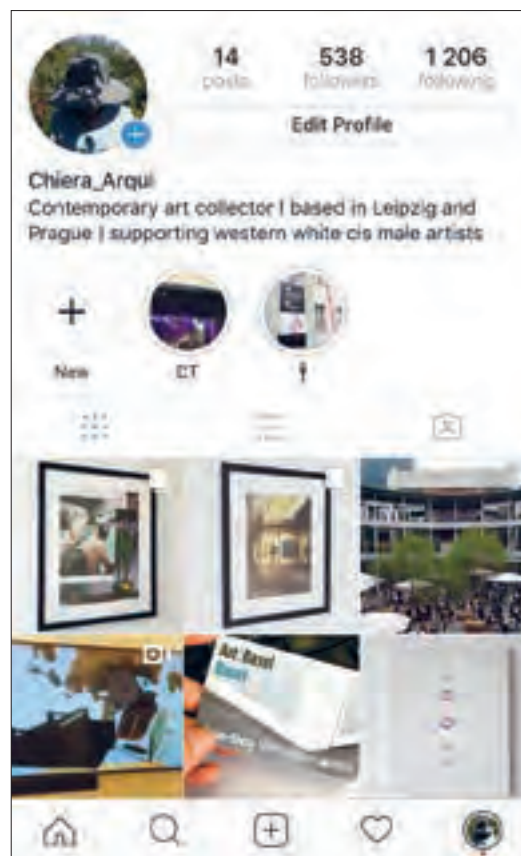
Oczywiście, co innego społeczny wizerunek artystów, a co innego ich wyobrażenie o sobie samych. Czy myślą o sobie po prostu jako o podatnikach, pracownikach sztuki, rzemieślnikach? Nawet w obliczu boomu instytucjonalnego wychodzi na to, że niekoniecznie biorą ten aspekt pod uwagę, zwłaszcza że nawet pęczniejąca sieć krajowych instytucji nie jest w stanie zapewnić artystom życiowej stabilizacji. Dowodzi tego choćby

moje badanie – pytani przez mnie o swój status pracowniczy, artyści w większości wskazywali na jego brak (17 osób), mniej osób mogło się pochwalić stałym zatrudnieniem bądź etatem (12 osób), ale często są to etaty niezwiązane ze sztuką (wyjątek stanowią zatrudnieni w akademiach artystycznych), 4 osoby z ankietowanej grupy postawiły na samozatrudnienie. Sztuka jako profesja wypada więc mizernie.

Tym, co na pewno zmieniło się w ostatnich kilku latach, jest język opisu tej sytuacji. Dawniej wstydliwie ukrywana, teraz może być ujęta w ramy dyskursu o prekaryjności i jako taka wręcz dowartościowywana. Artysta swojej pracy poza sztuką wstydzić się już nie musi, ponieważ bardziej od sukcesu liczy się jego stosunek do tradycji awangardy. Do tego właśnie nawiązywało Otwarte Triennale w Orońsku (impreza pomyślana jako rodzaj wakacji dla udręczonych awangardzystów). Kuratorzy tego wydarzenia – Aurelia Nowak, Romuald Demidenko i Tomek Pawłowski – zapraszali do udziału w nim nie na podstawie artystycznych portfolio, ale, między innymi, pracowniczego doświadczenia. Można się co prawda zastanawiać, na ile przywiązanie do tradycji sztuki awangardowej jest wynikiem faktycznej bezinteresowności artystów, a na ile właśnie aspiracji, chęci przynależności do określonego środowiska artystycznego, posiadającego swoje zaplecze instytucjonalne i wabiącego wizję kariery międzynarodowej. Jak trudno się z tym środowiskiem rozstać, pokazuje choćby przykład Katki Blajchert, która jako fryzjerka obsługuje w dużej mierze ludzi sztuki – i robi to tam, gdzie przedstawiciele art worldu najczęściej lubią się pojawiać.

Należy przy tym dodać, że sukces środowiskowy to jedno, a finansowy drugie. Na sztuce najprędzej zarobić mogą ci, którzy rozumieją i akceptują reguły rynku, a nawet są w stanie dopasować się do oczekiwań klienta. Wziąwszy pod uwagę mikre rozmiary rynku sztuki w Polsce (i jego zachowawczy charakter), znalezienie odpowiedzi na pytanie, jakie oczekiwania mieliby spełniać młodzi artyści, dla nich samych może być kłopotliwe. Nie dziwi więc, że niektórzy wolą wręcz być w kontrze do rynku. Dominika Olszowy nie tak dawno w rozmowie ze mną deklarowała: „Oczywiście, chcę istnieć w świecie sztuki, ale nie

6 Jakub Banasiak, *Cóż po artyście w czasie marnym*, „Szum” 2014, nr 5, s. 38.



Jolanta Nowaczyk, list motywacyjny, 2017
dzięki uprzejmości artystki

Chiera Arquí Collection (Jolanta Nowaczyk & Alexandra Ivanciu), 2018, dzięki uprzejmości artystek

chcę być determinowana przez rynek. Szczególnie jak się jest starszym artystą i chce się żyć ze sztuki, to człowiek zaczyna myśleć obiektami. Żeby to się sprzedało, żeby zrobić coś w galerii. Wiadomo też, że coś się sprzedaje lepiej, a coś gorzej. Performans np. w ogóle się nie sprzedaje. Ja bardzo bym chciała od tego uciec i mam takie postanowienie, że nie chcę zarabiać na sztuce. To znaczy bardzo chcę, ale nie chcę, by to mnie determinowało w sposób zamykający⁷. Ostatecznie Olszowy zaczyna jednak dojrzywać (brzydko byłoby napisać, że się starzeć) i po okresie heroicznej walki znalazła bezpieczną przystań w teatrze. Przedtem zarabiała na fuchach w żaden sposób niezwiązanych ze sztuką – do

swojego CV może wpisać ponad 30 różnych, przygodnych prac, od bycia hostessą na promocji kielbas w Chacie Polskiej, przez karierę dziennikarki w publicznych i lokalnych telewizjach, po pracę w hinduskiej hurtowni sukien wieczorowych w Londynie. Początkowo ta lista może zaskakiwać, ale na dobrą sprawę wizerunkowi artystki to nie szkodzi. Potwierdza za to, że Olszowy stosuje swoisty kodeks niezależności (ale też idealizmu, niemalże wiary w utopię). Podobnie jest z innymi artystami prekariuszami, którzy karmić się wizjami komercyjnego sukcesu nie chcą, nie mogą lub nie są na to gotowi. Coś za coś.

⁷ Karolina Plinta, *Dziadówka performans. Rozmowa z Dominiką Olszową*, [w:] *Dominika Olszowy, 66-400*, katalog wystawy, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski 2017, s. 87.

Artysta – Zawodowiec

Badanie „Artysta – Zawodowiec” zostało przeprowadzone na zlecenie Fundacji Sztuki Polskiej ING podczas realizacji projektu edukacyjnego pod tą samą nazwą. Projekt odbył się w roku 2017 i 2018 na ośmiu uczelniach artystycznych w Polsce: w Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Poznaniu, Szczecinie, Toruniu, Warszawie i Wrocławiu. W badaniu wzięło udział ponad 1000 studentów uczelni artystycznych.

www.ingart.pl

facebook: fsping

instagram: ingpolishartfoundation



Paweł Althamer, *Prezydent*, rzeźba, 2018, fot. Katarzyna Pierzchała
dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal w Warszawie

Tekst: Jakub Banasiak

Wspólnota zaklęta w brzozie

Wokół *Prezydenta* Pawła Althamera

*Czyż nie piękniejsza nasza pocziwa brzezina,
Która jako wieśniaczka, kiedy płacze syna,
Lub wdowa męża – ręce załamie, roztoczy
Po ramionach do ziemi strumienie warkoczy,
Niema z żalu postawą jak wymownie szlocha.*

Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*

*Hej ty brzozo, hej ty brzozo – płaczko,
smutno szumisz nad jego tułaczką,
opłakujesz i armię rozbitą
i złe losy, i Rzeczpospolitą...*

Władysław Broniewski, *Żołnierz polski*

9 kwietnia 2018 roku Paweł Althamer złożył pod Pałacem Prezydenckim w Warszawie portret Lecha Kaczyńskiego wykonany w pniu brzozy pochodzącej z Borów Tucholskich. Werystycznie oddana twarz jest polichromowana, Kaczyński ma oczy z hebanu i rogu renifera. Oblicze byłego prezydenta umieszczone jest w owalu, właściwie niemal w kole, co przypomina już to portrety nagrobne, już to okno samolotu. Na pniu widnieje napis „Prezydent”, jest też biało-czerwona szachownica, znak polskich sił powietrznych.

Rzeźbiarz zakładał, że jego praca spocznie przed pałacem, nie otrzymał jednak wymaganych pozwoleń. Na projekt brzozowego pomnika niezwykle gwałtownie zareagowali konserwatywni publicyści. „Żenujące”, „skurwysyństwo”, „obrzydliwe”, pisał prawicowy Twitter. Dlaczego? Czym właściwie jest ta rzeźba? Karol Sienkiewicz, wybitny znawca twórczości Althamera, tłumaczył portalowi radia TOK FM, że w tym przypadku nie należy doszukiwać się drugiego dna, choć sztuka współczesna przyzwyczaiła nas do takich odczytań¹. Rzeczywiście, na pierwszy rzut oka portret Lecha



Artur Żmijewski, *Katastrofa*, kadry z filmu, 57:08 min, 2010
dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal w Warszawie

Kaczyńskiego dłuta „szamana z Bródna” to po prostu porządna rzeźbiarska robota. Docenili to nawet zwolennicy tezy o zamachu prezydenckiego samolotu. „Twarz podobna jak chyba na żadnej powstałej dotąd rzeźbie”, cytuje czuwającą pod pałacem panią „Gazeta Stołeczna”². Czy jednak w sztuce kiedykolwiek chodzi wyłącznie o to, co widzimy?

Postać Kaczyńskiego jest jakby niewykłuta, unieruchomiona. Przez co? Po pierwsze, przez sam materiał – pomnik smoleński Althamera można czytać jako klasyczny traktat o rzeźbie. Według popularnego toposu mistrzostwo w tej dziedzinie ma polegać na tym, że w „najtrudniejszych” tworzywach – jak marmur czy właśnie drewno – rzeźbiarz może wyłącznie odejmować materiał, nie można więc popełnić żadnego błędu; tak właśnie jest w przypadku portretu Kaczyńskiego. Ważniejsze jest jednak unieruchomienie metaforyczne, choć oczywiście bez udanie dobranej formy nie byłoby ono odczuwane tak mocno. To unieruchomienie – zakłęcie w brzozie – dotyczy, jak się wydaje, nie tylko byłego prezydenta, ale całej polskiej wspólnoty, którą głowa państwa (każda) reprezentuje.

Przypomnijmy, że Komisja Badania Wypadków Lotniczych Lotnictwa Państwowego pod przewodnictwem Jerzego Millera ustaliła, że rządowy tupolew rozbił się między innymi w wyniku zahaczenia skrzydłem o brzozę. Z kolei zwolennicy tezy o zamachu, nie chcąc przyjąć do wiadomości, że przyczyna wypadku mogła być tak prozaiczna, szydzą, że druga strona to wyznawcy „mitu pancерnej brzozy”. Mając zapewne na myśli młode brzozowe zagajniki, przekonują, że brzózki są wiotkie, uginają się pod byle podmuchem wiatru. Nie mogłyby strącić samolotu. Tak oto brzoza stała się centralnym symbolem sporu o Smoleńsk. Nic dziwnego, to jedno z najbardziej „polskich” drzew: w tekstach rodzimej kultury brzoza to drzewo piękne, lecz przepełnione melancholią. Jako takie milcząco świadczy narodowym, ale i jednostkowym tragediom, statystując w dziełach Mickiewicza, Broniewskiego czy Iwaszkiewicza. Właśnie powróciła raz jeszcze – jako symbol narodowej niezgody.

Kaczyński jest unieruchomiony także w innym rozumieniu. Rzeźba, choć wykonana z niewielkiego, czterometrowego fragmentu drzewa, jest masywna: waży aż 400 kilogramów. Aby przetransportować ją pod Pałac Prezydencki, trzeba było ciągnąć ją na specjalnych wózekach – niczym na lawecie, na której wieziono przez stolicę trumnę Kaczyńskiego. Tak też spoczęła w miejscu docelowym, zanim nakazano ją usunąć – brzozę przykrył wieniec, zapłonęła gromnica, a Kaczyński patrzył bezradnie w niebo. Oblicze zmarłego prezydenta jest surowe, ale powagę przedstawienia skutecznie niweluje

kontekst: Kaczyński jest przecież uwieczniony – pień służy mu za sarkofag. Portretowany ma otwarte oczy, ale nie może się ruszyć – jakby był pogrzebany żywcem lub żywy i martwy jednocześnie; smoleński zombie, symbol żałoby, która ciągle nie może się dokonać, podtrzymywana przy życiu przez polityczne elektrowstrząsy. W projekcie *Almech* Althamer zdejmował chętnym maski „pośmiertne”, a muzealne sale wypełnił tłum postaci z zamkniętymi oczyma – niczym widma w zaświatach, które stykały się z żywymi – widzami – zasilając ich swymi mocami. W portrecie Kaczyńskiego rzecz ma się odwrotnie: figura ma otwarte oczy, lecz jest nieruchoma, nie może przejść na drugą stronę. „Niepogrzebany i niepożegnany należyście umarły powraca, by mścić się na tych, którzy nie dopełnili praktyk żałoby”³ – pisał Marcin Napiórkowski o „zombie” powstańców warszawskich, lecz przecież i ofiarom Smoleńska nie było dane spoczywać w spokoju. W tym ofierze najważniejszej – symbolowi wszystkich nieumarłych z 2010 roku. Jeżeli pomniki smoleńskie miały zakończyć ten etap, to rzeźba Althamera znowu o nim przypominała.

Rzeźba prezydenta funkcjonuje w pozycji horyzontalnej, ale nietrudno obrócić ją w wyobraźni tak, by powstał pionowy bożek – tym razem, w przeciwieństwie do innych realizacji Althamera, totem już nie afrykański, lecz słowiański. W takiej pozycji Kaczyński, niczym Świętowi, nie ma ciała, a tylko oblicze. Wyznawcy smoleńskiej „religii” lubią oskarżać drugą stronę o pogaństwo. Sceną infernalnych rytuałów – sikania na znicze, układania krzyży z puszek po piwie Lech – miała być właśnie przestrzeń przed Pałacem Prezydenckim, ta sama, którą wybrał Althamer. „Siarka, po prostu siarka”, skomentował brzozowy portret prezydenta Samuel Pereira, szef portalu TVP Info. To skojarzenie trafne o tyle, że „szaman z Bródna” – przywołuję to wytarte określenie nie bez powodu – sam definiuje się jako twórca wierzący, lecz na sposób „pogański” właśnie. Religijność Althamera jest religijnością spod znaku New Age, czerpiącą z koncepcji Carla Gustava Junga, dystansującą się od wiary zinstytucjonalizowanej, w centrum stawiającą raczej Gaję, symbol kosmicznej jedności przyrody – a nie osobowe bóstwo⁴. Oczy prezydenta wykonane są z hebanu i rogu

1 Maciek Piasecki, *Artysta wyrzeźbił Lecha Kaczyńskiego w pniu brzozy. Chce go postawić przed Pałacem Prezydenckim*, TOK FM, 9.04.2018, <http://www.tokfm.pl/Tokfm/7,130517,23246712,artysta-wyrzezbil-lecha-kaczynskiego-w-pniu-brzozy-chce-go.html> [dostęp: 13.07.2018].
2 P. Wiczorekiewicz, *Lech Kaczyński wyrzyty w pniu suchej brzozy. Oto pomnik, który łączy*, „Gazeta Wyborcza”, 9.04.2018, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23248379,lech-kaczynski-wyrzyty-w-pniu-suchej-brzozy-oto-pomnik-ktory.html> [dostęp: 13.07.2018].

3 Marcin Napiórkowski, *Powstanie warszawskie jako apokalipsa zombie*, „Krytyka Polityczna”, 27.07.2016, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/powstanie-warszawskie-jako-apokalipsa-zombie/> [dostęp: 13.07.2018].

4 Wiktoria Kozioł, *Kosmici, czyli my. Filozofia Nowej Ery jako trop interpretacyjny twórczości Pawła Althamera ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji Carla Gustava Junga*, „Miejsca. Studia nad Sztuką i Architektura Polska XX i XXI wieku” 2017, nr 3, s. 320–355.



Świętowił bohocki ze Złucza, źródło: Wikimedia Commons

Totem, siła przyrody, plemię rozumiane jako całość ludzkiej wspólnoty, Gaja-matka – oto religia artysty. Z drugiej strony – wspólnota narodowa, silna, katolicka, z figurą prezydenta-ojca na czele. W tym ujęciu tak gwałtowne odrzucenie „staroplemiennego” wizerunku Althamera przez narodową prawicę to jeszcze jedno potwierdzenie klęski *Projektu krytyki fantazmatycznej* Marii Janion, a więc romantyzmu „niesamowitego”, przesyconego filozofią egzystencji, czerpiącego z przedchrześcijańskich źródeł, nastawionego na różnicę. Bo i paradygmat romantyczny, jak przenikliwie zauważył Tomasz Plata, wcale po 1989 roku nie zniknął – co najwyżej zmienił swoje oblicze⁶. Po roku 2010 zaś gładko wszedł w kolejny romantyzmu tyrtejskiego, mesjanistycznego, bohaterskiego, martyrologicznego w końcu. W modelu tym żałoba, choćby permanentna, może być tylko narodowo-chrześcijańska. „Nie byłoby Smoleńska bez Katynia” – analogia ta nie tylko została wmontowana w narrację smoleńską, ale także znalazła swój wizualny wyraz w finałowej scenie filmu *Smoleńsk* Antoniego Krauzego, w którym duchy pomordowanych oficerów witają się z duchami ofiar katastrofy samolotu. Jak wskazuje Janion, w wyobrażeniach polskich twórców romantycznych trup jest alegorią żałoby i melancholii (a więc stanu, w którym nie można pogodzić się ze stratą), ale również – obietnicą narodowego zmartwychwstania. Widma Althamera, z różnych okresów jego twórczości, podobnie jak wszelkie zjawy należące do porządku fantazmatycznego, zanurzone są w kosmicznej nirwanie, symbolizując, ale i osuwając eksces, naddatek, skandal. Plata zauważa, że dla Janion romantyzm fantazmatyczny

Konserwatywni publicyści, zaprawieni w bojach ze sztuką krytyczną, odruchowo odczytali brzozowy portret jako ironiczny. Paradoks polega tu jednak na tym, że Kaczyńskiego zamknął w brzozie twórca głęboko empatyczny – jeden z nielicznych współczesnych artystów afirmatywnych.

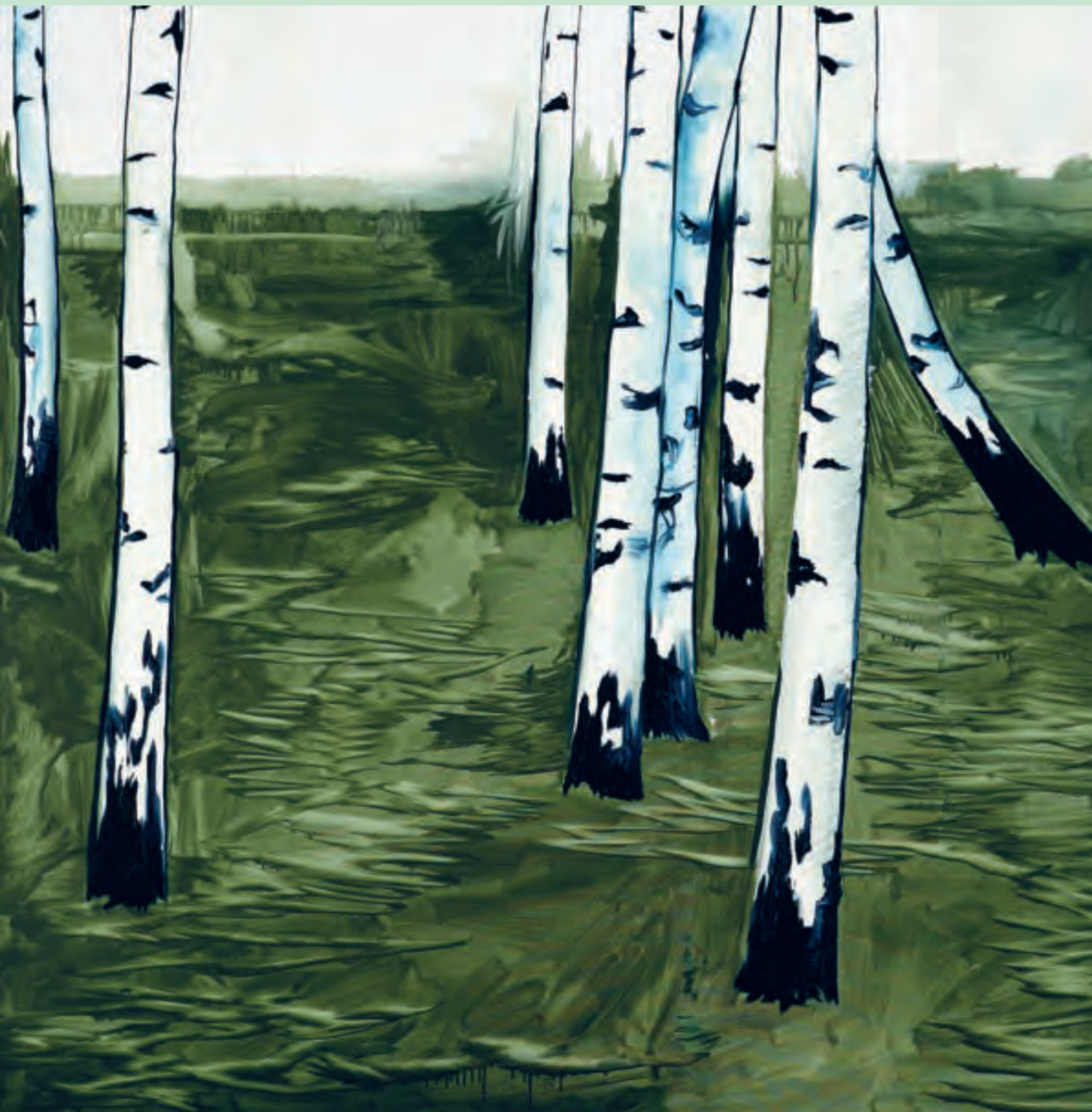
renifera nieprzypadkowo. „Próbowałem zintegrować elementy przyrody, natury, aby przywrócić prezydenta tam, gdzie go postrzegam, tam gdzie jest spokój, miejsce, z którego można ogarnąć dużo więcej i gdzie można podzielić się tym spokojem z resztą plemienia”, deklarował Althamer. W tym samym wywiadzie dodawał, że jest to rzeźba „w staroplemiennym znaczeniu” – że to wotum, ale i „totem, przy którym można się na chwilę zatrzymać i zastanowić: czy jestem przepełniony nienawiścią, czy może wolałbym kochać ludzi?”⁵.

to „element szerszego procesu historycznego, w powiązaniu z XIX-wiecznymi koncepcjami historyzmu, filozofią Hegla i Marksa, emancypacyjnymi konsekwencjami rewolucji francuskiej i polityki napoleońskiej. [...] Taka Historia ma sens i cel: ma dać człowiekowi poczucie autonomii, wyzwolenia z zewnętrznych ograniczeń. Dla Janion romantyzm jest formacją, która podobnie rozumiany postęp wspiera, podtrzymuje, aktywizuje”⁷. W Polsce roku 2018 romantyczne *libido mortis* zostało wpisane w zupełnie inny projekt.

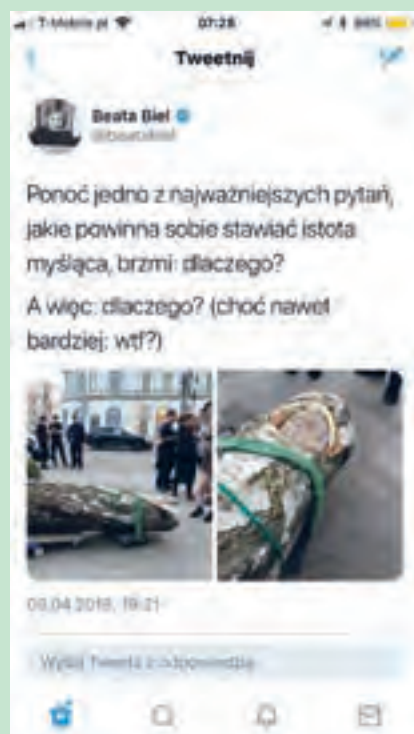
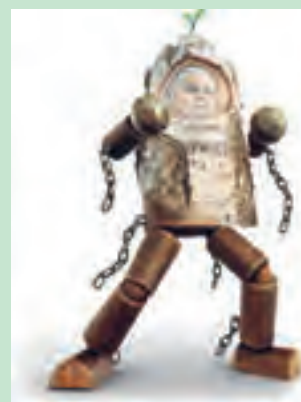
5 Piotr Bakalarski, *Wyrzeźbił Kaczyńskiego w brzozie. „Ci, którzy patrzą sercem, zobaczą”*, TVN24, 11.04.2018, <https://tvnwarszawa.tvn24.pl/informacje,news,wyrzezbil-kaczynskiego-w-brzozie-brci-ktorzy-patrza-sercem-zobacza,257281.html> [dostęp: 13.07.2018].

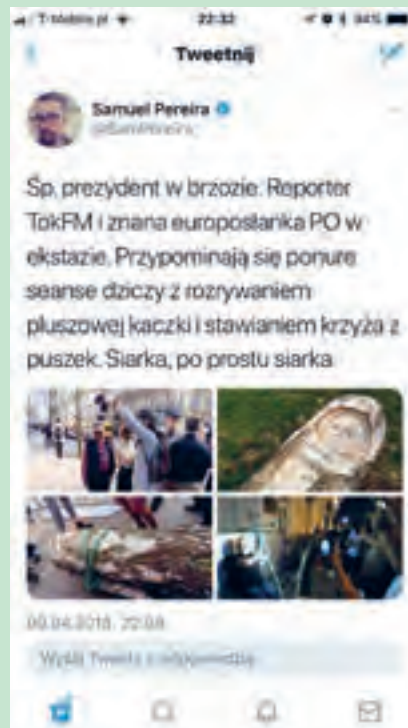
6 Tomasz Plata, *Romantyczna melancholia Marii Janion*, „Szum”, 12.05.2017, <https://magazynszum.pl/romantyczna-melancholia-marii-janion/> [dostęp: 13.07.2018].

7 Tamże.



Wilhelm Sasnal, *Untitled*, 160 x 160 cm, 2008
dzięki uprzejmości artysty





Pogański totem Althamera został więc impulsywnie odrzucony jako niechciana dziś gałąź polskiej mitologii. Spójrzmy na niego jeszcze jako na symbol podziału ideologicznego – totem, wokół którego, jak chcą publicyści od lewa do prawa, od 2010 roku tańczą polskie plemiona polityczne. To rzeźba ludowa i ludyczna – wszak została poniesiona między ludzi. Niezrozumiana, wyparta, błyskawicznie stała się przedmiotem plemiennej walki. Konserwatywni dziennikarze, zaprawieni w bojach ze sztuką krytyczną, odruchowo przyjęli, że brzozy portret jest ironiczny. Paradoks polega tu jednak na tym, że Kaczyńskiego zamknął w brzozie twórca głęboko empatyczny – jeden z nielicznych współczesnych artystów afirmatywnych. Bezskutecznie tłumaczył więc autor brzozyowego monumentu: „Chciałem złagodzić konflikt, dać wyraz cierpieniu. Moją rodzinę również podzieliła katastrofa smoleńska, to bolesne. Moim celem nie było wyśmiewanie kogokolwiek, nie jestem złośliwym chochlikiem, który próbuje napsocić”⁸. Nadaremnie. W realiach plemiennej wojny polsko-polskiej, nieustannie podgrzewanej przez „tożsamościowe” media, słowa artysty nie mogły znaleźć zrozumienia.

rezultatu, a historię krytyczną spod znaku Piotra Piotrowskiego zastąpiła „historiofilia”, by przywołać tytuł głośnej wystawy kuratorowanej przez Piotra Bernatowicza. Raz jeszcze można odwołać się tu do Janion, według której to właśnie przedchrześcijańska słowiańszczyzna – w przeciwieństwie do narodowego mesjanizmu – była tym składnikiem romantyzmu, który miał zapewnić udział ludu w życiu obywatelskim¹⁰. Reakcja na pomnik Althamera pokazuje, że na poziomie symbolicznym lud polski wybrał ten drugi komponent. Jednak dzisiaj, jak się wydaje, strona liberalna też nie ma już siły na wyrozumiałość. Zaraz po opublikowaniu zdjęcia brzozyowego pomnika nastąpił wysyp internetowej szydery – nie tyle z rzeźby, co z samego Kaczyńskiego, jego postaci, mimiki. Zwolennicy byłego prezydenta zinterpretowali takie reakcje – a także sam monument – jako powrót „przemysłu pogardy”, tej medialnej dystynkcji w stanie czystym. „Sukces artysty. Jego Lech Kaczyński w brzozie to na razie

„Bronię Solidarnych 2010”, deklarował w 2010 roku Artur Żmijewski, dokładając swoją cegielkę do społecznego pojednania. W kwietniu roku 2018 potrzebowaliśmy głosu płynącego z drugiej strony: „Bronię Pawła Althamera”.

Zauważmy, że po Smoleńsku to właśnie świat sztuki próbował zasypać rów rozciągający się pomiędzy polskimi Tutsi i Hutu. Dokonano przy tym zasadniczego rozpoznania: uznano mianowicie, że polski lud doświadczył wieloletniej symbolicznej tresury ze strony liberalnych elit, w tym także artystycznych. „Idee mesjanistyczno-martyrologiczne – pisze Janion – stanowią najczęściej rekompensacyjną odpowiedź na poczucie niezasażonej krzywdy społecznej, jaką przyniosła wolnorynkowa transformacja”⁹. Kuratorzy i artyści odrobili tę lekcję, na różne sposoby próbując mierzyć się z dystynkcją separującą sztukę współczesną od społeczeństwa. To z tego środowiska wychodziły próby pojednania, to po tej stronie były zainteresowanie, dobra wola, chęć dialogu. Spektakularnym wyrazem takich dążeń stała się *Nowa Sztuka Narodowa*, wystawa przygotowana przez Sebastiana Cichockiego i Łukasza Rondudę w 2012 roku (ze smoleńskim płótnem Zbigniewa M. Dowgiałły w centrum ekspozycji). Później, z roku na rok, sztuka współczesna coraz wyraźniej przesuwiała się w stronę klas ludowych, nadrabiając w ten sposób zapóźnienie z lat 90. Dziś trzeba jednak powiedzieć, że starania te nie przyniosły

największy WTF 8. rocznicy Smoleńska”, pisał na Twitterze „ASZ Dziennik”. Wyciosane w brzozie oblicze prezydenta, nawiązujące do wzorców sztuki ludowej, nikogo już nie fascynowało, a tylko irytowało. „Bronię Solidarnych 2010”, deklarował w 2010 roku Artur Żmijewski, dokładając swoją cegielkę do społecznego pojednania. W kwietniu 2018 roku potrzebowaliśmy głosu płynącego z drugiej strony: „Bronię Pawła Althamera”. Zdanie takie jednak nie padło, a brzozyowy totem stał się symbolem głębokiego społecznego pęknięcia. „To co nas podzieliło – to się już nie skleji”, jak w pamiętnej frazie prorokował Jarosław Marek Rymkiewicz, wieszcz narodowej prawicy.

Reakcje na rzeźbę Althamera pokazały, że w dzisiejszej debacie publicznej na stole leżą jedynie dwie opcje: beka lub patos. Rzecz w tym, że beka nie jest już efektywnym narzędziem krytycznym, a zaledwie „siłą bezsilnych”, którym pozostało jedynie krzepić się zjadliwymi memami. Dziś to patos

8 Piotr Bakalarski, dz. cyt.

9 Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 308.

10 Tamże, s. 97.

romantycznego mesjanizmu, wprzężony w tryby maszyny państwa, definiuje kształt narodowej wspólnoty. Ma to wpływ również na sztukę, czego dowodem nie tylko praca Althamera, ale także pomnik smoleński autorstwa Jerzego Kaliny. W modelu narodowego mesjanizmu zmieści się również monument Lecha Kaczyńskiego, który stanie na placu Piłsudskiego w Warszawie: ma to być klasyczna rzeźba kommemoratywna, statyczna, podniosła, umieszczona na wysokim cokole. Zwolennicy prezydenta zobaczą w niej kroczącego dumnie pochowanego na Wawelu króla (by wspomnieć jedną z wypowiedzi z filmu *Katastrofa* Żmijewskiego). I nikogo nie obejdzie, że druga strona uzna pomnik Kaczyńskiego za wyraz sztampy, zacofania i bezguścia. Pracę Kaliny próbowano zdeprecjonować porównaniami do rysunku Papcia Chmiela, ale czymże jest publicystyczna ironia w porównaniu z narodowo-katolickim spektaklem wokół nieumarłych, dodatkowo ubranym w popkulturowy kostium (model przećwiczony na powstaniu warszawskim). Dzisiaj „lud smoleński” wie już, że przed liberalną dystynkcją najlepiej broni poczucie dumy spotęgowane przez polityczną sprawczość.

Jeśli popatrzymy na polską kulturę wizualną po 1989 roku poprzez symbol brzozy, to będziemy musieli uznać, że przeszliśmy znamiennej drodze: kilkanaście lat temu brzoza, choćby w twórczości Mirosława Bałki czy Wilhelma Sasnała, symbolizowała brzezinę, za którą kryła się polska wina. Przyroda, niczym u Claude’a Lanzmanna, skrywała koszmar Zagłady. Dziś jest symbolem spisku, niewiary w państwo, ale przede wszystkim – rekwizytem w spektaklu o polskości jako niewinnej ofierze, niepokalanej niczym biały pień brzozy. Czyż polska brzoza mogła uśmiercić polskiego króla lecącego na groby innych wielkich Polaków? Brzozowy portret prezydenta Lecha Kaczyńskiego wyłamuje się ze wspomnianej diady: nie jest ani patetyczny, ani ironiczny. Jest za to fantazmatyczny, dlatego Althamer od razu przegrał na gruncie społeczno-politycznym, nie będąc w stanie konkurować z uzbrojonym w odwieczne symbole przeciwnikiem. Jednak w planie artystycznym zwyciężył, ponieważ zrobił to, co częściej może winno być sprawą polskiej sztuki – prostym gestem zakreślił stawki i granice sporu o kształt rodzimej wspólnoty.

Mirosław Bałka, *Winterreise (Staw)*, kadr z wideo, 2003
dzięki uprzejmości Mirosław Bałka Studio



Tekst: Piotr Policht

Make Hanza Great Again

Pierwsze Międzynarodowe Biennale Sztuki Współczesnej w Rydze

W czasach, gdy międzynarodowe wystawy sztuki współczesnej o najdłuższej tradycji próbuje się reformować, by nieco anachroniczną formułę dostosować do współczesnych realiów, pojawienie się na mapie nowego, dużego biennale jest ewenementem. Sześć lat temu Artur Żmijewski zamienił Berlin Biennale w polityczną agorę, cztery lata później kolektyw DIS wykorzystał je jako platformę do ogłoszenia postinternetowego manifestu. W zeszłym roku documenta wyprowadził z Kassel Adam Szymczyk, proponując przededefiniowanie roli sztuki w dzisiejszym polityczno-społecznym pejzażu. Nowo utworzone Biennale Warszawa, startując z czystą kartą, od początku postawiło na format daleki od spektakularnej wystawy, koncentrując się na rozłożonych w czasie dyskusjach, badaniach i aktywizmie. Na tym tle łotewskie Riga International Biennial of Contemporary Art (RIBOCA) jawi się jako wydarzenie ze wszech miar ekscentryczne z powodu swojej zwyczajności, by nie powiedzieć – wystawienniczego konserwatyzmu. Ma ono jednak drugie dno, a pod wyglądowną, gładką powierzchnią iskrzy od wewnętrznych napięć.



Zdjęcia dzięki uprzejmości Riga International Biennial of Contemporary Art (RIBOCA).

Annaïk-Lou Pitteloud, *Neo-Logos*, zestaw neonów w kolorach CMYK (detal), 2017-2018
fot. Andrejs Strokins, dzięki uprzejmości artystki i Galerie Barbara Seiler w Zurychu

Porwanie Zachodu

Osiem pawilonów, 99 artystów i kolektywów, liczne realizacje w przestrzeni publicznej Rygi. Hasło przewodnie pierwszej edycji RIBOCA to zaczerpnięte z książki Aleksieja Jurczaka *Everything Was Forever, Until It Was No More*, ale jakby na przekór temu kuratorka, Katerina Gregos, stworzyła sytuację sprawiającą wrażenie, że jednak wszystko jest wieczne. A przynajmniej – że wieczny jest instytucjonalny porządek świata sztuki, z konstruowanymi na podobną modłę biennale w Stambule, Wenecji czy São Paulo. Cytat z książki Jurczaka polskim widzom skojarzy się od razu, wszak taki tytuł swojej pracy zrealizowanej w Pawilonie Polskim w Wenecji pięć lat temu nadał Konrad Smoleński. O ile jednak Smoleński

Hasło przewodnie pierwszej edycji RIBOCA to *Everything Was Forever, Until It Was No More*, jednak kuratorka, jakby na przekór, stworzyła sytuację sprawiającą wrażenie, że instytucjonalny porządek świata sztuki jest wieczny.

w spektakularnej soundartowej instalacji złożonej ze spiżowych dzwonów i ściany głośników w luźny, poetycki sposób odwoływał się do natury czasu, o tyle Katerina Gregos przywołuje oryginalny kontekst książki rosyjskiego antropologa, przyglądającego się realiom funkcjonowania Związku Radzieckiego w jego schyłkowej fazie. Upadkowi mocarstwa, które miało być wiecznym monolitem, a jednak jego rozpad wydawał się naturalny.

Katalog biennale otwiera patronujące imprezie zdanie z innej książki – *Powolności* Milana Kundery: „Szybkość jest formą ekstazy, którą rewolucja techniczna złożyła człowiekowi w darze”¹. Jednak równie dobrze mógłby mu patronować inny tekst Kundery, słynny esej z 1983 roku poświęcony tożsamości Europy Środkowej – *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*. Szybkość i powolność w przypadku ryskiego biennale zyskują bowiem charakter wyraźnie geopolityczny. Zgodnie z tezami Kundery Europa Środkowa stanowiła od zawsze integralną część Zachodu, jego wieloetniczną miniaturkę, „małą arcyeuropejską Europę”. Wschód zaś, od czasów nowożytnych utożsamiany z Rosją, ten pograniczny mini-Zachód, za zgodą Zachodu większego, porwał w lutym 1945 roku. Pojałtański porządek, twierdzi Kundera, zaburzył wielowiekową równowagę Europy. Nowo powstałe biennale, odbywające się w kraju, który nigdy nie był na międzynarodowej mapie świata sztuki szczególnie mocno obecny, musi na ten kontekst zwracać uwagę znacznie pilniej niż podobne imprezy zachodnio- czy wschodnioeuropejskie. Łotwa w przeszłości znajdowała się pod rozmaitymi wpływami: niemieckimi, szwedzkimi, polskimi i rosyjskimi. I wszystkie z nich pozostawiły po sobie wyraźne ślady, którym biennale się przygląda.

1 M. Kundera, *Powolność*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1997, s. 5

Po upadku żelaznej kurtyny Łotwa wraz z Estonią i Litwą szybko przesunęła się na mentalnej mapie z powrotem w kierunku zachodnim, ale zakreślając wyraźny łuk – stawiając raczej na zbliżenie się do skandynawskich sąsiadów zza morza niż postradzieckich kuzynów zza miedzy. Okazały sobór Narodzenia Pańskiego w centrum miasta to największa świątynia prawosławna w krajach bałtyckich, ale Łotwa jest w dużej mierze luterkańska i katolicka, natomiast za sprawą języka opartego na alfabecie łacińskim i z wyraźnym hanzeatyckim rysem zawsze jednak kulturowo bliższa była swoim sąsiadom z północy i zachodu niż Rosji. Na jednym z murków nieopodal Centrum Sztuki Współczesnej kim? ktoś wysprejował napis: „Make Hanza Great Again”. Z przekąsem, ale jednak „Hanza”, nie „Latvia”, a tym bardziej nie „USSR”. Nic dziwnego, nawet poradzieckie pozostałości są tu wplecione w pejzaż dyskretnie, ale i z pewnym szacunkiem. Kameralny wieżowiec Akademii Nauk Łotwy, krewniak moskiewskich wieżowców, tak zwanych Siedmiu Sióstr Stalina, jak i warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki, standardowo „narodowy w formie, socjalistyczny w treści”, ledwo wystaje ponad dachy okolicznych kamienic. A formalnie przypomina gotyk hanzeatycki i wzorowany na nim ceglany neogoty, reprezentowany w mieście między innymi przez okazały kościół św. Gertrudy projektu Johanna Felska. Wschodnia część Łotwy jest jednak bardzo

Językowy pluralizm RIBOCA uznać można za ukłon w stronę często pomijanej czy wręcz ignorowanej części społeczeństwa, swego rodzaju gest otwartości. Ale to także odbicie tego, na jakich fundamentach biennale powstało.

mocno zrusyfikowana. Język rosyjski w sklepach i knajpach stolicy słychać regularnie, ale zdecydowanie dominuje w niej łotewski. We wschodniej Łatgalii rosyjski rozbrzmiewa przez cały czas, łotewskiego w niektórych miasteczkach usłyszeć nie sposób. Po rosyjsku mówi 37 proc. mieszkańców Łotwy, z czego sporą część stanowi populacja rosyjskojęzycznych bezpaństwowców, sierot po Związku Radzieckim. Lokalne gazety w małych wschodnich miasteczkach wydawane są po łotewsku i rosyjsku. Rosyjskojęzyczni Łotysze ze wschodu często jednak sięgają po media rosyjskie właśnie, posługujące się oficjalną kremłowską narracją. Jako jedyni nie przejmują się zbyt wizją rosyjskiej agresji, którą uważają za zupełnie nieprawdopodobną. Reszcie Łotyszy jak najbardziej spędza to sen z powiek.

Skomplikowana relacja z Rosją i ogromną rosyjskojęzyczną populacją samej Łotwy znajduje odbicie w biennale. Impreza jest trójjęzyczna – wszystkie teksty, od tabliczek z podpisami, przez napisy w filmach, po katalog, przygotowane zostały po łotewsku, angielsku i rosyjsku. W ryskich instytucjach nie jest to standardem, na co dzień napotkamy tu raczej tylko teksty w dwóch pierwszych językach. Podobnie jak w przypadku niezależnych galerii na Białorusi, gdzie ogromna

część populacji mówi bądź po rosyjsku, bądź mieszając rosyjski z białoruskim, używanie języka narodowego to rodzaj politycznej deklaracji.

Językowy pluralizm RIBOCA uznać można za ukłon w stronę tej często pomijanej czy wręcz ignorowanej, a w przypadku bezpieczeństwa pozbawionej nawet prawa głosu w wyborach, części społeczeństwa, swego rodzaju gest otwartości. Ale to także odbicie tego, na jakich fundamentach biennale powstało. Finansowane jest ono w lwiej części z prywatnych środków. Utworzone zostało przez Agniję Mirgorodską, kuratorkę o korzeniach litewsko-rosyjskich, przy dużym wsparciu ze strony jej ojca, właściciela rosyjskiego konsorcjum rybackiego NWFC, oraz innego zamożnego Rosjanina, biznesmena i założyciela moskiewskiej galerii Triumf, Jemieljana Zacharowa. A są to pieniądze niemałe. Pod względem technicznym biennale jest zorganizowane perfekcyjnie, zbudowana praktycznie od zera infrastruktura robi wrażenie. Źródła finansowania budziły początkowo nieufność łotewskiej sceny artystycznej. Jednak po czasie okazało się, że pochodzą z „czystego” biznesu, nie z oligarchicznych pralni pieniędzy, co nieco uspokoiło nastroje. Niepokój powoli ustępował ciekawości i ekscytacji spowodowanym nadchodzącymi wydarzeniami na skalę, jakiej Ryga nie znała.



James Beckett, *Palace Ruin*, instalacja w przestrzeni publicznej, 2016
 fot. Andrejs Strokins, dzięki uprzejmości artysty i galerii Wilfried Lentz Rotterdam

Nieludzka przyszłość

Katerina Gregos, zaproszona do kuratorowania RIBOCA, zdobywała doświadczenie między innymi na Biennale w Salonikach, Biennale w Wenecji, gdzie kuratorowała wystawy w kilku pawilonach narodowych, oraz na Manifesta w 2012 roku, na którym była członkinią zespołu kuratorskiego. Jak deklaruje, jest świadoma krytyki „biennalizacji” i sama nie zamierza do tego zjawiska dokładać swojej cegiełki. Różnych biennale jest dużo, ale dziś wszystkiego jest dużo, twierdzi Gregos. Dodaje, że takie imprezy wciąż mają sens, jeśli tylko są odpowiednio zakorzenione w miejscu, w którym się odbywają, i jeśli jest na nie zapotrzebowanie. W niewielkim łotewskim świecie sztuki zapotrzebowanie owszem, było.

Gregos w jednym z wywiadów określiła się jako kuratorka politycznie zaangażowana, ale stroniąca od bigoteryjnej i podszytej hipokryzją przesadnej politycznej poprawności. Na krótko przed biennale kuratorowała wystawę dotyczącą nacjonalizmu w estońskiej Tallinna Kunstihoone. Widzowie spodziewający się po RIBOCA radykalnego wydźwięku politycznego mogli się jednak bardzo zdziwić. Ryskie biennale jest polityczne, ale „po łotewsku” – mówi między wierszami, dyskretnie, waży słowa. Stara się raczej wskazywać na skomplikowane polityczne i kulturowe sploty niż budować manichejski obraz świata. Na swój sposób radykalne jest za to podejście do finansowej uczciwości i poszanowanie dla pracy artystów – otrzymali oni wynagrodzenia niezależnie od tego, czy wykonali prace nowe, czy wypożyczyli istniejące, oraz dodatkowe diety, co przy dużych międzynarodowych imprezach wcale nie jest oczywistym standardem.

Tytułowe hasło biennale bardziej niż opowieść Jurczaka o pęknięciach w monolocie Związku Radzieckiego przywołuje na myśl jedną z głównych tez wspomnianego eseju Kundery – o środkowoeuropejskiej tożsamości zasadzającej się na ciągłej niepewności. Leitmotivem biennale jest więc zmiana. Na tę tezę wskazuje już jedna z pierwszych prac,

Ryskie biennale jest polityczne, ale „po łotewsku” – mówi między wierszami, dyskretnie, waży słowa. Stara się raczej wskazywać na skomplikowane polityczne i kulturowe sploty niż budować manichejski obraz świata.

na które na biennale natrafiamy, *Palace Ruin* Jamesa Becketta. To pomnik wczesnokapitalistycznej ruiny, holenderskiej hali wystawowej, lokalnego odpowiednika Pałacu Kryształowego zaprojektowanego przez Josepha Paxtona. Nieustannie dymiący szkielet przypomina jednak nie jego splendor, lecz upadek – pożar z 1929 roku, w którym kruchy pomnik siły holenderskiej gospodarki w mgnieniu oka niemal doszczętnie spłonął. Monument poświęcony katastrofie przegląda się w oddalonej ledwo o kilkanaście metrów innej pracy w przestrzeni publicznej – *Open for Business* Michaela Landy'ego. To nieco bardziej rozrywkowy w formie pomnik innego rozpadu, kiosk pomalowany w kolory flagi brytyjskiej, w którym sprzedawane są brexitowe gadżety.



Stelios Faitakis, *The New Religion*, instalacja site-specific (detail)
2018, fot. Stelios Faitakis, dzięki uprzejmości artysty

Obie prace stoją tuż przy wejściu do miejsca, gdzie zaczyna się cała opowieść biennale, czyli budynku dawnego Wydziału Biologii Uniwersytetu Łotewskiego. Tu właśnie przypominają o sobie czasy panowania carskiego imperium i wątki polskie. Przy wejściu do gmachu kątem oka dostrzegam tablicę pamiątkową w języku polskim. Upamiętnia prezydenta Ignacego Mościckiego, który studiował tu w latach 1887–1891. We wnętrzach gmachu na co dzień działa muzeum wydziału – staroświeckie i niepozabawione uroku repozytorium dermoplastów i zwierząt zanurzonych w formalinie oraz zakurzonej aparatury naukowej. W holu witają nas dyskretnie wplecione w architekturę ściennie malowidła greckiego artysty Steliosa Faitakisa, wzorowane na bizantyńskim malarstwie religijnym. Świętych zastępują naukowcy w białych kitlach. Wielu artystów dało się uwieść sennemu czarowi opuszczonego uniwersyteckiego budynku i przygotowało na biennale prace wchodzące w relacje z jego skromnym muzeum. W tej kategorii najciekawiej wypada nowa praca Marka Diona, od lat specjalizującego się w operacjach na różnorodnych archiwach i kolekcjach. Swoim *A Tour of The Dark Museum* Dion nie dodał wielu artefaktów, ale podgrzał atmosferę budynku. Przez kolejne zagarnięte przez niego sale przechodzimy w kompletnych ciemnościach, drogę rozświetla tylko nikły promień czerwonego światła latarki, którą zabrać można przy wejściu. Po drodze mijamy owinięte w strecz szkielety zwierząt, by wreszcie dotrzeć do sali z eksponatami przygotowanymi przez artystę – to modele przedmiotów, zwierząt i ich szkieletów, wszystkie tego samego rozmiaru: zarówno stojące obok siebie na kilku półkach modele mamuta, żółwia, prehistorycznej ryby, jak i ludzkiej czaszki. Pokryte luminescencyjną substancją, w świetle zamontowanych tu ultrafioletowych świetlówek żarzą się nieziemskim zielonym światłem. Pomiędzy śladami przeszłości czeka więc wizja przyszłej katastrofy, w której wszelkie życie zniknie i pozostają po nim tylko zniekształcone, rozświetlone toksycznym blaskiem skorupy.

Praca Diona naprowadza na dwa kluczowe pojęcia tej części biennale – antropocen i posthumanizm. W ostatnich latach mocno już zużyte, w kontekście tej wystawy bronią się dzięki kilku wyróżniającym się pracom. Jedną z nich jest zabawna i liryczna instalacja Marge Monko *I Don't Know You, So I Can't Love You*. Jej głównymi elementami są dwa smart głośniki Google Home. Dwie googlowskie inteligentne asystentki, o głosach żeńskim i męskim, rozmawiają o miłości. Praca o naturze emocjonalnej więzi i tym, co właściwie znaczy być człowiekiem, podąża ścieżkami wytyczonymi przez popularne blockbusterowe filmy poświęcone tej kwestii, od kultowego *Ghost in the Shell* po nowsze *Ex Machina* i *Ona*. I choć Monko nie ma tak rozbudowanych narzędzi narracyjnych, jakimi dysponują filmowcy, udaje się jej skonstruować historię nie mniej działającą na wyobraźnię. Tutaj pierwsze skrzypce gra bowiem aspekt performatywny – to już nie czysta fikcja, lecz realna rozmowa dwóch namiastek stworzonego wyłącznie z linijek kodu człowieka.

Zespołowi kuratorskiemu pod przewodnictwem Kateriny Gregos udało się też wykorzystać infrastrukturę uczelnianą do podniesienia waleń prac w bardziej tradycyjnych formatach – filmy oglądane na wielkich ekranach w amfiteatralnych salach wykładowych wyraźnie zyskują na dramatyzmie. Wśród nich wyróżnia się zwłaszcza *A Sense of Warmth* Svena Johnego – czarno-biała opowieść o pragnieniu ucieczki od współczesnego zgłęku na nietkniętą przez człowieka rajską wyspę. Okazuje się jednak,

Mark Dion, *A Tour of The Dark Museum, instalacja site-specific (detail)*, 2018
fot. Andrejs Strokins, dzięki uprzejmości artysty i galerii Waldburger Wouters w Brukseli





że odwieczne marzenie o „powrocie do natury” ma swoją cenę, a sielska początkowo historia opowiadana przez narratorkę nabiera dość drastycznego, onirycznego charakteru – utrzymanie pozornie nienaruszonego raję wymaga brutalnych ingerencji. Inne artystki w zastane przestrzenie wpięły się dyskretnie. Kerstin Hamilton w kilku miejscach budynku umieszcza fotografie i krótkie biogramy naukowców, które zrewolucjonizowały nauki ścisłe, przypominając w ten sposób o nierównościach i dyskryminacji, z którą musiały się one mierzyć w zmaskulinizowanym świecie uniwersytetów i instytucji badawczych. Erik Kessels wkłada pomiędzy eksponowane w muzealnych gablotach homary, owady, wypchane ptaki czy małe fotografie z rodzinnych archiwów anonimowych ludzi, traktując ich bohaterów tak jak wypreparowane zwierzęta – jako typologiczne, przyrodnicze okazy. Nabil Boutros fotografuje stada owiec – każde zwierzę staje przed obiektywem indywidualnie, artysta ustawia czarne tło i fotografię przyrodniczą zamienia w portretową – ze stada wyciąga pojedyncze zwierzęta, starając się oddać ich rys psychologiczny, nadać im „ludzkie” cechy. Widzimy więc owce speszzone i zawadiacko zerkające w obiektyw, melancholijne i pewne siebie. Senną atmosferę budynku co kilka minut zakłóca dyskretna instalacja Michaela Sailstorfera, umieszczona pod sklepieniem klatki schodowej. *Zwei Äpfel* łatwo w pierwszej chwili przeoczyć –

Główna część biennale tworzy misternie plecioną, pełną świetnych i różnorodnych formalnie prac opowieść o życiu jako takim – zmiana w tym przypadku dotyczy biologicznych, ewolucyjnych i cywilizacyjnych procesów na dużą skalę.

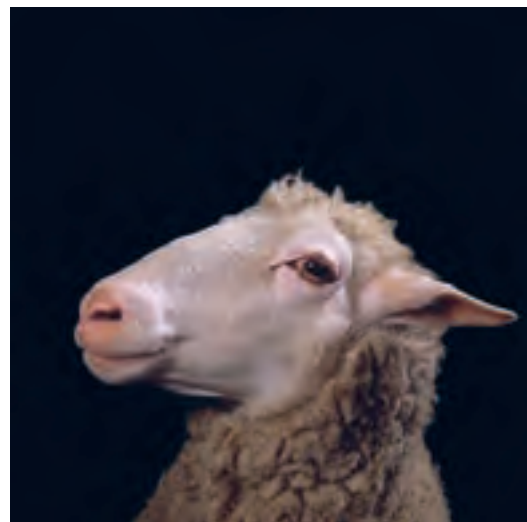
jak wskazuje tytuł, składają się na nią dwa jabłka, tyle że nie prawdziwe, a odlane z metalu i pomalowane na czerwono i zielono. Pracę zauważa się, gdy klatkę schodową wypełnia głośny trzask wyładowań elektrycznych między dwoma sztucznymi owocami.

W monumentalnej opowieści o życiu na Ziemi pojawiają się też polskie akcenty – skoro jednym z tematów jest antropocen, nie mogło zabraknąć Diany Lelonek, z kolejną prezentacją *Center for Living Things*. Porzucone przedmioty, plastikowe opakowania po jedzeniu, elementy zużytej elektroniki czy ubrania stają się tu domami zasiedlonymi przez kolonie nowych organizmów. Nieco dalej trafiamy na znaną z ostatniego Warsaw Gallery Weekend *Wczesną polskość* Katarzyny Przezwańskiej. Makietę wyjętą z galeryjnej witryny, do której została dopasowana, nadal prezentuje się spektakularnie i wprowadza nieco humoru do często przyciężkawych opowieści o kresie ludzkiego świata, takich jak wideo *In the Land of Drought* Juliana Rosefeldta, przypominające bardzo długi trailer hollywoodzkiego filmu katastroficznego.

Radziecki cień, transowy kurort

Główna część biennale tworzy więc misternie plecioną, pełną świetnych i różnorodnych formalnie prac opowieść o życiu jako takim – zmiana w tym przypadku dotyczy biologicznych, ewolucyjnych i cywilizacyjnych

Nabil Boutros, *Ovine Condition (Celebrities)*, seria wydruków cyfrowych na dibondzie (detal), 2014, dzięki uprzejmości artysty



Erik Kessels, *The Human Zoo*, fotograficzna interwencja site-specific 2018, fot. Andrejs Stokins, dzięki uprzejmości artysty



procesów na dużą skalę. Od prehistorii prowadzi ku przyszłości odmalowanej z dbałością o światłościę wszelkiego rodzaju – raz jawi się ona jako dystopijna, innym razem pełna nadziei. W kolejnych miejscach prezentacji wszystko jest już bardziej przyziemne, a biennale niestety traci impet.

Większość pozostałych pawilonów to kompleksy pofabryczne, uświadamiające skalę i różnorodność łódzkiego przemysłu epoki przedwojennej i radzieckiej. Andrejsala to nadrzeczne doki, Zuzeum – dawna fabryka korków, a nosząca uroczą nazwę Bolshevichka – tekstyliów. Plac Sporta² jest częścią dużego, gwałtownie modernizującego się (i gentryfikującego) obszaru pofabrycznego. Najślabiej wśród nich wypada Bolshevichka – wystawa prezentowana w ciągu hal sprawia wrażenie machinalnie skonstruowanej, byleby odhaczyć na liście zadań „typową wystawę w przestrzeni postindustrialnej”. Mamy więc obrazy ze stosami ruin czy malownicze instalacje-pomieszczenia: szopę piromana stworzoną przez Andrejsa Strokina czy przygotowaną przez Roberta Kuśmirowskiego bimbrownię. Jeśli porównać ją z konsekwentnie poprowadzoną wystawą główną, Bolshevichka wydaje się czysto formalną zabawą z estetyką graciarni i pofabrycznych destruktyw. Trudno właściwie powiedzieć, o czym opowiada ta część wystawy, która do całego biennale nie wnosi praktycznie nic poza malowniczą scenerią i jeszcze jednym punktem do odkrycia na mapie miasta. Najkorzystniej wypada



Maarten Vanden Eynde, *Cosmic Connection*, instalacja, 2016, fot. Andrejs Strokina
dzięki uprzejmości artysty i Verbeke Foundation w Kenzie



tu umieszczona na środku kompleksu praca Maartena Vanden Eyndego *Cosmic Connection*. Belgijski artysta ogromną antenę satelitarną wypełnił mnóstwem komputerowych układów scalonych, tworząc urządzenie rodem z opowieści o szalonych poszukiwaczach UFO, ale i kojarzące się z historiami o tajnych operacjach wojskowych z czasów zimnej wojny, które w obecnym klimacie geopolitycznym nieco zyskują na aktualności.

Bezpośrednio do radzieckiej przeszłości odnosi się z kolei wystawa w secesyjnej rezydencji Kristapsa Morbergasa. To wątek potencjalnie najdrażliwszy. Kiedy „Guardian” zainaugurował sekcję „New East network”, w krajach bałtyckich natychmiast zaczęto protestować. Ich mieszkańcy nie chcieli być postrzegani jako mieszkańcy „nowego Wschodu”. Byli wśród nich nie tylko anonimowi czytelnicy brytyjskiego dziennika, ale też ważni politycy i dyplomaci. Litewska ambasadorka w Wielkiej Brytanii, Asta Skaisgirytė-Liauškienė, narrację o bloku postsowieckim jako całości piętnowała jako upraszczającą i krzywdzącą, bowiem dziś Litwini, jak stwierdziła, są społeczeństwem obywatelskim przywiązanym do zachodnich wartości. Wtórowali jej Andris Teikmanis, ambasador Łotwy, i Toomas Hendrik Ilves, prezydent Estonii. Sprawę na łamach samego „Guardiana” komentowała Agata Pyzik, zwracając uwagę między innymi na pojęcie „Wschód”, od którego mieszkańcy byłych republik radzieckich zdecydowanie wolą „Europę Centralną”.

Gdy pytam lokalnych krytyków i kuratorów o to, co na RIBOCA podobało im się najmniej, niektórzy wskazują na prezentowany właśnie w rezydencji Morbergasa cykl Tobiasa Zielonego *Maskirovka* – postrzegany jako powierzchowne żerowanie na estetyce *postsoviet*. Zielony rzeczywistość ma silną konkurencję. W tej części biennale zwraca uwagę przede



Marisa Benjamim, *Floristaurant*, instalacja, 2016/2018
fot. Vladimir Svetlov, dzięki uprzejmości artystki

Anne Duk Hee Jordan, *Ziggy and the Starfish*, instalacja
2016–2018, fot. Anne Duk Hee Jordan, dzięki uprzejmości artystki

Maarten Vanden Eynde, *Pinpointing Progress*, instalacja
2018, fot. Andrejs Stokins, dzięki uprzejmości artysty
i Meessen De Clercq Gallery w Brukseli



wszystkim *Eurotique* Henrike Naumann, artystki urodzonej w NRD i dorastającej w czasach transformacji. W swojej wnętrzarskiej instalacji Naumann ukazała ówczesne aspiracje i postenerdowskie wyobrażenia o „zachodniości”. W zaaranżowanym przez nią pomieszczeniu królują biel, szarość i czern, skóry, futra i chrom, nad kanapą dumnie lśni srebrzysty symbol euro. Niekiedy eleganckie, innym razem fantazyjne jak amerykańskie meble z epoki podboju kosmosu, innym razem po najtiszowemu przasne sprzęty tworzą świetną, drobiazgową mapę mentalną epoki.

Bezpośrednio do radzieckiej przeszłości odnosi się wystawa w secesyjnej rezydencji Kristapsa Morbergsa. To wątek potencjalnie najdrażliwszy.

W bardziej traumatyczne obszary pamięci wchodzi Indrė Šerpytė z pracą (1944–1991) *Former NKVD–MVD–MGB–KGB Buildings*. Na zbitych w ciasną masę magazynowych regałach stoją małe drewniane modele budynków, ustawione w równych rzędkach. Jak wskazuje tytuł, to budowle, w których działały w radzieckiej Łotwie służby specjalne. Zbiór pęcznieje od obiektów we wszystkich możliwych stylach – od reprezentacyjnych secesyjnych kamienic, przez niewielkie dworki i niepozorne drewniane domki – ujawniając skalę terroru. Za sprawą niepozornej formy jednocześnie jednak jakoś tę historyczną pamięć oswaja, podobnie jak działające od kilku lat ryskie Muzeum KGB.

Niestety i w tej części ekspozycja trochę się sypie. Między świetne realizacje Indrė Šerpytė i Henrike Naumann wplatane są nużące opowieści oparte na przepastnych tekstowych archiwach. Stanislav Shuripa i Anna Titova, występujący jako Agency of Singular Investigations, opowiadają historię radzieckiej tajnej organizacji, która miała istnieć w schyłkowych dekadach Związku Radzieckiego i skupiać politycznych dysydentów. Liina Siib prezentuje dokumenty i wyświetlane na instalacji-scenie rodem z multimedialnych muzeów historycznych wideo poświęcone wielkiemu festiwalowi jazzowemu w Tallinnie odbywającemu się w 1967 roku. Sytuację ratuje inne archiwum – dokumentacja podróży z Sofii do Rygi, odbytej przez klasyka bułgarskiej sztuki Nedka Solakova. Artysta, jak deklaruje, boi się latać i dekadę temu zawiesił beznadziejną walkę ze swoim strachem. Zamiast, jak wcześniej, wsiadać do samolotu po nafaszerowaniu się pigułkami uspokajającymi, za każdym razem wybiera drogę lądową. W tym przypadku oznaczało to ponadtygodniową podróż samochodem przez niemal wszystkie kraje byłego bloku wschodniego. Solakov zaprezentował na biennale swoją dokumentację tej podróży – wyeksponowane w serpentinowatej gablocie, oddającej jego trasę, rysunkowe notatki, zdjęcia i cytaty, składające się na unikalny wrażeniowo-wizualny reportaż złożony z obserwacji na temat poznanych ludzi, wydarzeń politycznych, odwiedzonych po drodze muzeów i przeczytanych tekstów. Jednak w przeciwieństwie do zrealizowanej na piątkę z plusem wystawy na Wydziale Biologii ekspozycji w rezydencji Morbergsa brakuje kuratorskiej ręki, w czego konsekwencji mamy do czynienia z pokawałkowaną prezentacją pojedynczych prac, które nie składają się na całościową narrację.

Podobnie jest z ekspozycją w pofabrycznym kompleksie Sporta2. Jakby zespół kuratorski w ostatniej chwili, z rozpiską prac w dłoni, próbował ułożyć z nich jakąś opowieść. W tym przypadku mamy więc inne obowiązkowe pozycje z kategorii „palące problemy współczesności” – *big data* i późny kapitalizm. Tutaj rolę obowiązkowej międzynarodowej gwiazdy gra Trevor Paglen, prezentujący serię fotografii dokumentujących fragment niewidocznej infrastruktury sieciowej – ciągnące się po dnie Atlantyku okablowanie. Towarzyszą mu jednak prace epigońskie, jak seria wideo dokumentujących centra danych wielkich koncernów Ivara Veermäe. Podobne wątki powracają jeszcze raz na niewielkiej prezentacji w kolejnym pofabrycznym kompleksie Zuzeum, gdzie najlepiej z tematem poradził sobie Danilo Correale. *Fivehundredfortyeight* to tekst złożony wyłącznie z danych, od którego jednak trudno się oderwać. Włoski artysta zestawia kolejne informacje tak, że układają się one w rodzaj poematu. Po informacji o cenie grama kokainy w Hondurasie (9,20 dolara) podaje cenę tegoż w Kuwejcie (330 dolarów). Po szacowanej liczbie urządzeń, które podłączone będą do internetu w 2020 roku (5 bilionów), procent z nich, jaki stanowić będą dilda (9,2 proc.). Dowiadujemy się, że w 1985 roku niemal połowa Amerykanów chciała dożyć setki, ale dziś życzyłoby sobie tego tylko 28 proc.

Biennale wieńczy niewielka wystawa jako jedyna umieszczona poza samą Rygą – na dworcu w Dubulti. To najstarsza część Jurmały, jednego z najsłynniejszych kurortów w krajach bałtyckich. Ale sam pawilon dworcowy to rosyjska pozostałość, socmodernistyczna fala wyróżniająca się na tle uzdrowiskowych willi z XIX wieku i początku XX wieku, drewnianych budynków łączących elementy narodowego, ludowego, romantycznego historyzmu z secesją oraz neomodernistycznych rezydencji z ostatnich lat. Dojechać tu można w pół godziny pociągiem lub niewielkim busem z centrum Rygi, i jak przystało na wystawę w kurorcie, całkowicie się zrelaksować. W Dubulti nerwy zszargane opowieścią o traumach przeszłości i niepewnej przyszłości koją prace sensualne, odwołujące się do wszelkich możliwych zmysłów.

Można odnieść wrażenie, że część mniejszych wystaw prezentowanych w ramach biennale zespół kuratorski przygotował w ostatniej chwili, z rozpiską prac w dłoni, próbując ułożyć z nich jakąś opowieść.

Marisa Benjamim przygotowała kuchenny zakątek z przepisami na dania z roślin, zakomponowane według kolorów. Tilman Wendland zebrał zapachy z całego świata, które w danych miejscach najbardziej zapamiętał, chemicznie je odtworzył i udostępnił do wachania na specjalnie skonstruowanej mapie świata (co ciekawe, Polska pachnie, jego zdaniem, potem). Mieszkająca w Berlinie Koreanka Anne Duk Hee Jordan w dwóch prezentowanych w Dubulti pracach zgromadziła zaś pokaźne archiwum queerowej biologii – oglądać możemy plansze informacyjne i relaksujący film rodem z programów przyrodniczych (przeznaczony do

obejrzenia w specjalnym „namiocie”, w pozycji leżącej, na łóżku wodnym) na temat nieookręślonych płciowo lub zmiennopłciowych gatunków zwierząt, przede wszystkim morskich.

Nowo powstałe biennale w Rydze w swojej pierwszej odsłonie jest imprezą mogącą kojarzyć się z odbywającym się właśnie biennale w Berlinie. Nieco mimozowate, niepewne, dostosowujące się stylistycznie i tematycznie do zajmowanych przestrzeni. Pełne świetnych prac i nieuniknionych wypełniaczy, ale wystrzegające się wyrazistych tez. Stawiające przede wszystkim na proste formaty wystawiennicze i spektakularne instalacje *site-specific*. Rozpoczynające się wyraziście, by rozplnąć się następnie w niekontrolowanych kierunkach. Gregos ze swoim zespołem ewidentnie starała się wczuć w łotewską historię i samą Rygę tak głęboko, jak to tylko możliwe. Zaanektowała więc wiele przestrzeni rozsianych po całym mieście, a nawet poza nim. Ma to swoje plusy i minusy, ale też, w lokalnym, łotewskim, kontekście – uzasadnienie. Oddaje skomplikowaną naturę kraju, który przypomina, jak opisywał to Ziemowit Szczerek, „formę przejściową między Skandynawią a Poradziecją”. W konsekwencji powstała wystawa, która nie zwala z nóg, razi anachroniczną formułą, ale i prowokuje, by do niej wracać i drażnić podejmowane tematy. Ale nawet jeśli dysponuje się pokaźnym budżetem i dużym zespołem, moce przerobowe kiedyś się kończą. W tym przypadku pary starczyło na świetne otwarcie i nie gorsze domknięcie, kolejne części biennale to już wyraźnie mniej przemyślane, realizowane często na pół gwizdka wystawy-szkice. By udowodnić, że na mapie dzisiejszego świata sztuki jest rzeczywiście miejsce na nowe biennale, które może jeszcze wprowadzić ożywczy ferment, kuratorzy kolejnych odsłon będą musieli odważyć się pójść jedną ze ścieżek wskazanych przez Gregos.

Z Joanną Warszawą rozmawia Adam Mazur

Zintegrować nieprzewidywalne

Może zacznijmy od tego, co studiowałaś.

Studiowałam w Warszawie wiedzę o teatrze, a potem dwa lata w Paryżu na Université Paris 8 kierunek pomiędzy wydziałem tańca i performansu z Beatriz, dziś Paulem, Preciado, a gender studies z Hélène Cixous, zresztą wspólnie z Ewą Majewską, oraz historię sztuki i filozofię. To były bardzo ciekawe lata, studia po studiach.

A po powrocie do Polski?

Po powrocie z Francji zostałam zaproszona do TR Warszawa, by pracować z Hannah Hurtzig nad *Czarnym rynkiem użytecznej wiedzy i niewiedzy* w 2004 roku, instalacją dyskursywną, żywym dziełem sztuki i sztuką partycypacyjną. Bardzo inspirujące było to, że Hannah nie przynależała do żadnej dziedziny, tylko łączyła je wszystkie: performans, teorię, dokument, *research*, teatr, sztukę, filozofię. Pracując w TR, poznałam Grzegorza Jarzyne, który chciał otworzyć teatr na działania interdyscyplinarne. Zaproponowałam mu *Akcje TR*, cykl inspirowany krytyką instytucjonalną i tańcem konceptualnym, w którym artyści sztuk wizualnych mieli pracować z teatrem jako budynkiem i instytucją. Zaprosiłam między innymi grupę Sędzia Główny, żeby zawirowowała *Śluby panińskie* Aleksandra Fredry w reżyserii Grzegorza Jarzyny, dosłownie weszła na scenę w czasie przedstawienia. Mimo że projekt odbył się za zgodą aktorów, natychmiast ujawnił napięcia między nieprzewidywalnością performansu a strukturą przedstawienia. To było bardzo ciekawe, choć wybuchowe doświadczenie. Paweł Althamer wprowadził widzów o piątej rano przednimi drzwiami, a wyprowadził od razu tylnymi i zabrał na oglądanie wschodu słońca na szczycie Pałacu Kultury. Anna Baumgart przeniosła swoją sypialnię do TR, kwestionując teatr jako instytucję powszechnie dostępną tylko na przykład od godziny 19.00 do 21.00. Artystka zainscenizowała bezsenność (na którą sama cierpi) jako przeżycie dla osoby, która samotnie spędzi noc w teatrze. Te projekty były sposobem pokazania, jak artyści wizualni patrzą na teatr, najczęściej go kwestionując; jak wiemy, do dziś jest wiele spięć i nieporozumień między tymi dwoma obszarami. Powoli jednak zaczęłam zdawać sobie sprawę, że dyskurs wokół takich działań był bliższy sztukom wizualnym i sama powoli wyemigrowałam do tej dziedziny. Obecnie żyjemy w paradygmacie





Jeśli zrobiłabym trzy wystawy w muzeach i centrach sztuki, nikt by się nie zastanawiał, czy to jest kuratorstwo. W pewnym sensie przeszłam proces autolegitymizacji, przez pracę z kontekstem. Wystawa to jest tylko jedna z form, w których materializuje się sztuka.

performatywnym – taniec obecny jest w muzeach, i trudno sobie wyobrazić wystawę bez choreografii; wówczas, prawie 15 lat temu, był sposobem poznawania się na nowo. Pamiętam, że często galerzyści czy artyści wręcz szczylicili się tym, że nie lubią teatru, choć do niego nie chodzili i go nie znali. Ta sytuacja bardzo się zmieniła.

Byłaś wtedy w związku z Tomaszem Platą?

Wcześniej. Lata z Platą były czasem krystalizacji i kwestionowania różnych zainteresowań. Obydwójce byliśmy po wiedzy o teatrze, ale interesowaliśmy się sztuką współczesną, tańcem konceptualnym i performatyką. Poszliśmy innymi ścieżkami, ale wciąż mamy podobne zainteresowania. Tomek współprowadził galerię sztuki, dziś jest dziekanem wiedzy o teatrze.

Później stworzyliście legendarny związek z Jankiem Sową.

Janek Sowa zdecydowanie wpłynął na mnie bardziej politycznie. Podróżowaliśmy po świecie, tuż po tym, jak Janek napisał doktorat na temat teorii postkolonialnej, czytając eseje krytyczne podczas backpackingu. Do dziś często pracujemy razem.

Wtedy jeszcze chyba nie funkcjonowałaś jako kuratorka?

Janka poznałam w Krakowie w 2004 roku, kiedy pracował w Bunkrze Sztuki. Wówczas, razem z Pawłem Miśkiewiczem i Agatą Siwiak, organizowałam interdyscyplinarny festiwal Bazart w Starym Teatrze. Termin „kurator” w polu teatru pojawił się dopiero niedawno, po zwrocie kuratorskim i performatywnym w teatrze. Wtedy w Krakowie zastanawialiśmy się, jak siebie nazwać. We Francji funkcjonuje pojęcie *programmeur*. W związku z tym nazwaliśmy się „programatorami”, choć po polsku to się bardziej kojarzy z pralką automatyczną niż ze sztuką. To się oczywiście na szczęście nie przyjęło.

Potem, pracując w TR, byłam coraz bardziej świadoma, że to, co robię, to kuratorstwo, tylko w polu sztuk performatywnych.

To łączy się z historyczną zmianą myślenia o tym, co kurator robi.

Jeśli zrobiłabym trzy wystawy w muzeach i centrach sztuki, nikt by się nie zastanawiał, czy to jest kuratorstwo. W pewnym sensie przesłam proces autolegitymizacji, przez pracę z kontekstem, ale bez legitymacji instytucji sztuki.

Dlaczego nie chciałaś pracować w instytucji?

Interesuje mnie działanie poza murami instytucji, interesuje mnie też utrata instytucjonalnej protekcji sztuki, moment, kiedy zadajesz sobie pytanie, czy coś jest sztuką i dlaczego. Nigdy nie bałam się niepewności życia freelancerki, jednym z plusów takiej egzystencji jest to, że koncentrujesz się na treści, a nie na autobiurokratyzacji, która towarzyszy ci

że to już koniec, że teraz przyjdzie mi być koordynatorką tournée. Nie poddałam się jednak. Razem z naszym małym zespołem: Anią Gajewską, Ngô Văn Tuôngiem, Adamem Sienkiewiczem i Jakubem Królikowskim, udało nam się zdobyć około 10 tys. złotych i zrealizowaliśmy projekt zgodnie z planem. Wychodząc z biura Jarzyny, myślałam, że to koniec, a to był tak naprawdę początek mojej drogi jako kuratorki niezależnej.

I zarazem początek działań w przestrzeni publicznej.

Tak, to było symboliczne wyjście z teatru. Czasami prowokujesz pewne decyzje, a potem ktoś je podejmuje za ciebie. Jarzyna mnie do tego popchnął i jestem mu za to wdzięczna.

Stopniowo wsiąkasz w przestrzeń publiczną i do teatru już chyba nie wracasz?

Progresywny teatr interesuje mnie do dziś. Byłam kuratorką festiwalu Reminiscence w Krakowie w 2014 roku,

Zawsze miałam poczucie, że Warszawa cierpi z powodu swojej homogeniczności. Zastanawiałam się, kim jest ta społeczność, która mieszka ze mną. Osiedle za Żelazną Bramą stoi na terenie dawnego „małego getta” – nie mogłam oprzeć się porównaniom między niewidzialnością żydowskiej społeczności miasta a potem wietnamskiej.

często w instytucjach. Niezależność to ciągły proces poznawczy i emancypacyjny, no i wolność. Sztuka jest formą otwartą, nie musi być ubrana tylko w wystawę. *White cube* to nie jest moja bajka, lepiej się czuję w formatach interdyscyplinarnych i programach publicznych, takich jak na przykład biennale. Zresztą początkowo biennale – tak jak na przykład w Hawanie albo w Gwangju – powstały, żeby kwestionować i rozruszać inne instytucje. Filozof Oliver Marchart definiuje je jako „biennale oporu”. Istnieje oczywiście wiele innych z agendą neoliberalną, a biennializacja świata staje się innym problemem. Moje zainteresowania oscylują między sztuką, działaniami performatywnymi, przestrzenią publiczną, performatyką, polityką, aktywizmem i kuratorowaniem miasta. Jestem jednak absolutnie za instytucjami sztuki – musimy pamiętać, że one powstały, bo ktoś o to walczył. Są najczęściej efektem mobilizacji ludzi sztuki. Sama skłaniam się ku czemuś trwalszemu, zwłaszcza w obecnej aurze politycznej.

Czyli mamy eksperyment w TR, który był wybuchowy, angażujący dla aktorów, ale też dla środowiska sztuki, natomiast właściwie było to zbyt radykalne i skończyło się zerwaniem po *Wirusie w spektaklu*.

Ostatnim projektem cyklu miała być *Podróż do Azji*, czyli spacer akustyczny po Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie. Ale Jarzyna powiedział mi: „Wiesz co? Powinnaś to zrobić niezależnie”. Pamiętam, że wychodziłam z jego biura i myślałam,

podczas którego razem z Anią Lewandowską zorganizowałyśmy wystawę RoseLee Goldberg *Performance Now* z szaloną architekturą Oli Wasilkowskiej. Razem z moim mężem, też teatrologiem, Florianem Malzacherem opublikowaliśmy wspólnie książkę o *performative curating*; regularnie pracuję też na polu teatru.

Podróż po Azji jest już dzisiaj miejską legendą. To, co się wydarzyło na Stadionie Dziesięciolecia, organiczna współpraca ze społecznością wietnamską, o której właściwie nikt wtedy nic nie wiedział i niewiele osób interesowało się tym, co się dzieje na stadionie, doprowadziło do tego, że zaczęto myśleć o Warszawie jako o przestrzeni sztuki, podobnie jak palma Joanny Rajkowskiej niewiele wcześniej czy Park Rzeźby na Bródnie Pawła Althamera trochę później.

Podróż do Azji wzięta się chyba z tego, że mieszkalam wówczas w mieszkaniu, które odziedziczyłam po mojej babci w blokach za Żelazną Bramą. Teraz w tym samym bloku mieści się Galeria Dawid Radziszewski. Tam mieszkało wielu Wietnamczyków. Przez to, że studiowałam we Francji i dużo podróżowałam, zawsze miałam poczucie, że Warszawa cierpi z powodu swojej homogeniczności. Zastanawiałam się, kim jest ta społeczność, która mieszka ze mną. To mnie zaprowadziło na stadion. Ciekawe jest też to, że osiedle za Żelazną Bramą stoi na terenie dawnego „małego getta” – nie mogłam oprzeć się

porównaniom między niewidzialnością żydowskiej społeczności miasta a potem wietnamskiej. Skontaktowałam się z Anią Gajewską, która zrobiła film na temat Wietnamczyków i знаła Ngô Văn Tuônga, który stał się naszym przewodnikiem, intelektualistą, który w latach 90. sprzedawał towary w „szczękach” na Koronie. Ania jest aktorką i reżyserką, a cały spacer akustyczny odbywał się na granicy reżyserii, teatru dokumentalnego, sztuki, aktywizmu – wszystko jednocześnie. Ważne było to, że „widz” był osobą, która sama doświadczała tej podróży.

Była to również pierwsza twoja praca ze społecznością. Może jeszcze nie *community art*, ale też już nie praca w teatrze z grupą profesjonalistów, artystów czy aktorów. Handlarze na stadionie i Wietnamczycy to zupełnie inne towarzystwo...

Kiedy robisz wideo na tematy społeczne, też przecież wykonujesz podobny *research*, tylko forma jest inna. Mnie interesuje bardziej forma performatywna, doświadczenie sytuacji, przeżycie i działanie w przestrzeni publicznej.

Potem stadion odegra jeszcze inną rolę w twojej działalności. Wiadomo, że lada moment będzie wyburzony, że to wszystko, co było przedmiotem *Podróży...* skończy się wraz z konkretyzacją fantazji o Euro 2012 i powstaniem Stadionu Narodowego. Pracujesz też z samą architekturą, z miastem, nie tylko z ludźmi nad *Finisajem Stadionu X-lecia*, wyprodukowanym przez Fundację Nowej Kultury Bęc Zmiana i założoną przez ciebie Fundację Laury Palmer.

flory miejskiej. Botanicy zaproponowali, żeby to miejsce było chronione jako jedyny w Europie tego rodzaju park! Spotkałam też grupy archeologów, którzy szukali średniowiecznych odłamków wśród gruzów.

Twoją rolę, jako kuratorki, było umieszczenie tego wszystkiego w ramach jednego projektu artystycznego?

Zdałam sobie sprawę, że to jest kopalnia tematów, którymi mogą zająć się artyści.

Wtedy wykształca się metoda twojej pracy jako kuratorki? Od pracy z nieznaną, lecz ciekawą społecznością, przez odkrywanie kolejnych grup i miejsc, rozpoznania historii i architektury, aż do stworzenia kompleksowej sytuacji redefiniującej tożsamość miasta?

Praca z kontekstem na wielu poziomach. Sztuka w przestrzeni publicznej nie jako rzeźba, która nieco przypadkowo ląduje w jakimś miejscu (tak zwany *plop art*), lub jako pseudodemokratyczna ozdoba agendy neoliberalnej, ale jako addycja i poszerzenie. To, co wielu artystów miało wtedy do powiedzenia, mogłoby potem posłużyć w planowaniu Stadionu Narodowego. Miejsce, które było tak wieloetniczne i emergentne, zostało zmiecione z powierzchni ziemi – wyłądował tam biało-czerwony, narodowy pusty kosz. Dlaczego nie można myśleć o tkance miasta w sposób, który łączy to, co jest oddolne, z tym, co odgórne? Dlaczego nie można w wielkim „UFO” stadionu stworzyć zorganizowanej formy wcześniejszego bazaru? Artyści dużo wcześniej zadawali te

W ramach *researchu* nad 7. Berlin Biennale byłam na Occupy Wall Street i rozmawiałam z artystami o tym, jak się tam organizują; w Egipcie i Tunezji prowadziłam wywiady na temat mobilizacji artystów, pytając o to, jak sztuka może się przysłużyć rewolucji. W Bogocie spotkałam się z Antanasem Mockusem, byłym prezydentem miasta, który sztukę uważa za swoją inspirację. Z tego powstał reader *Forget Fear*.

Doświadczenie pracy ze społecznością wietnamską uświadomiło mi, że to jest tylko niewielka część wielkiego, emergentnego organizmu. Mnie to miejsce pochłonęło: sektor bułgarski, sektor rosyjski i na końcu największy sektor azjatycki i wietnamski oraz nielegalnie zbudowana buddyjska pagoda nad Kanałem Żerańskim. Inna strefa czasowa funkcjonująca od 3.00 do 11.00. Przyjeżdżało się tam rano, na przykład po imprezie – miasto spało, a tam tętniło inne życie. Pojawiały się też grupy na przykład botaników, którzy pod wodzą Marka Ostrowskiego, varsavianisty i badacza, zaobserwowali, że na stadionie, dzięki wilgoci i specyficznemu klimatowi w necie, dochodzi do wytworzenia zupełnie innej, unikalnej sfery

pytania, a sztuka w pewnym sensie antycypuje odpowiedzi. Być może nie jest wystarczająco brana na serio i może na tym polega jej problem? Uważam, że artyści mogliby zasiąść w radach nadzorczych przyszłych stadionów. Dziś zresztą rozmawiam o tym z Wydziałem Budowlanym Monachium, który ma problem z tym, co z zrobić ze Stadionem Olimpijskim.

Wtedy pojawia się również wątek skuteczności sztuki.

Nie formułuję problemu skuteczności sztuki tak dosadnie jak Artur Żmijewski, ale zawsze interesowałam się sztuką jako kulą śnieżną...

*Podróż do Azji. Spacer akustyczny po sektorze wietnamskim
Stadionu X-lecia, projekt: Anna Gajewska, Ngô Văn Tường,
Joanna Warsza, 2006*

*Finisaż Stadionu X-lecia, Massimo Furlan, Boniek!
Odtworzenie meczu Polska-Belgia 1982
produkcja: Fundacja Laury Palmer i Fundacja Bęc Zmiana
fot. Mikołaj Długosz*



Artur Żmijewski i Joanna Warsza na kilka dni przed otwarciem 7 Berlin Biennale, fot. Lidia Rossner

7 Berlin Biennale. Akcja *Occupy Museums* w Pergamon Museum, Berlin, 2012, fot. Joanna Warsza



Berlin Biennale to była wielka lekcja współpracy i polityczności, między innymi przez ciągłe negacje jego podstawowych wymiarów, na przykład pracy z ludźmi o odmiennych poglądach politycznych albo artystami, których sztuki nie wspierasz.

No właśnie, nieprzypadkowo następny duży projekt, który robisz, to Berlin Biennale, wspólnie z Arturem Żmijewskim.

Berlin Biennale to była inna półka. Z Arturem spotkałam się w Paryżu, kiedy pracowałam nad Biennale de Belleville, jednej z paryskich dzielnic. W lutym 2011 roku przeprowadziłam się do Berlina, żeby pracować nad biennale. Wówczas zaczyna się Occupy, dochodzi do rewolty w Tunezji, Egipcie, Arabskiej Wiosny... Aura jest optymistyczna, świat się zmienia, coś się dzieje. Artur powiedział, że nie patrzymy na kalendarz wydarzeń artystycznych typu otwarcie Art Basel czy na kolejne biennale, tylko otwieramy gazetę, czytamy, co się dzieje, i jedziemy tam, żeby dowiedzieć się, jak sztuka działa w tej rzeczywistości. Spędziliśmy fascynujący rok, podróżując, czasami wspólnie, a czasami osobno do miejsc, które były centrum zmian. Byłam na przykład na Occupy Wall Street, w Zuccotti Park i rozmawiałam z artystami o tym, jak się tam organizują; w Egipcie i Tunezji prowadziłam wywiady na temat mobilizacji artystów, pytając o to, jak sztuka może się przysłużyć rewolucji. W Bogocie spotkałam się z Antanasem Mockusem, byłym prezydentem miasta, który sztukę uważa za swoją inspirację. Z tego powstał reader *Forget Fear*. Oczywiście klimat polityczny był diametralnie różny od dzisiejszego.

Co dokładnie robiłaś na Berlin Biennale?

Współpracowałam ze Żmijewskim kuratorsko, razem z grupą Voina, która była *de facto* nieobecna, bo nie mogła opuścić Rosji. Dylemat sytuacji polegał na tym, że metoda działań i credo Artura jako artysty są prawie nieprzekładalne na rolę kuratora: siła jego sztuki polega na aranżowaniu sytuacji i utracie kontroli – to jest prawie niemożliwe w kuratorstwie, bo czy możesz zrobić dym i trzasnąć drzwiami? W końcu to jest twoja odpowiedzialność, twoje dziecko. Możesz sobie wyobrazić, że sytuacja nie była łatwa, dla mnie też jako młodszej kobiety. To była dla mnie, ale i dla całego zespołu i często artystów, ustawiczna negocjacja granic swojej polityczności, rozumienia feminizmu, samookreślenia i innych podstawowych wartości łączących jednostki ludzkie. W pewnym sensie przy 7. Berlin Biennale główny kurator miał zamiar podważyć kuratorstwo i zrobić własne dzieło sztuki. I słusznie, bo biennale, a zwłaszcza tak widoczne jak to, powinny być polem eksperymentu, choć bycie jego częścią może być czasem bolesne, ale i zdecydowanie arcykierowe, zwłaszcza z perspektywy czasu.

Co właściwie się wtedy wydarzyło, co określiło cię jako kuratorkę?

Z Arturem zdecydowanie łączyły nas podobne zainteresowania i zdania na temat sztuki i jej działania, ale i nie zgadzaliśmy

się co do wielu spraw. Jednak jeśli masz ambicje polityczne – a takowe mieliśmy – uważałam, że nie możesz pewnych rzeczy rozpocząć i pozostawić bez opieki. Masz do tego prawo jako artysta, ale czy też jako kurator? Dziś, kiedy uczę kuratorstwa, mówię studentom, że musisz wiedzieć, jak antycypować i wysublimować to, co dzieje się przez sztukę. BB7 to była wielka lekcja współpracy i polityczności, między innymi przez ciągłe negacje jego podstawowych wymiarów, na przykład pracy z ludźmi o odmiennych poglądach politycznych albo artystami, których sztuki nie wspierasz. Takie spięcia były bardzo inspirujące, ale stawiały nas w sytuacji gospodarzy, którzy kwestionują swoich gości.

Wtedy już mieszkałaś w Niemczech?

Nie możesz robić Berlin Biennale i nie mieszkać w Niemczech przynajmniej przez dwa lata. Życie jest płynne. Jadąc do Berlina, dopiero poznawałam mojego obecnego męża...

Przeprowadziłaś się przy okazji Berlin Biennale?

Tak. W 2010 roku, po tym, jak spotkałam Artura, dostałam od niego dwuzdaniowego maila: „Joanno, będę potrzebować pomocy kuratorskiej przy Berlin Biennale, czy jesteś zainteresowana? Przeprowadzka do Berlina za 2 tygodnie”. Dość niezwykle. Nie odpowiedziałam w ciągu pół godziny, ale takich propozycji się nie odrzuca. Pewne decyzje w życiu podejmujesz świadomie, a pewne decyzje przychodzą do ciebie i odpowiadasz na nie. Dlatego nie lubię neoliberalnych pytań w stylu: jak wyobrażasz sobie swoje życie za pięć lat?

Jeśli się zastanowić, to takie zachowanie jest typowe dla Artura, który nawet mało znanym sobie osobom wyznacza zadania, zadaje pytania, deleguje pracę.

On eksperymentuje. Wydaje mi się, że widział we mnie kogoś, kto będzie w ustawicznym kontakcie, ale i konfrontacji z ludźmi. W trakcie prac nad biennale żartował: „Ty też jesteś taka jak oni wszyscy, masz dobre intencje!”. Widać było, że jest rozczarowany, że ja chcę dobrze dla tego projektu, że nie chcę spalenia Kunst-Werke i jednej wielkiej awantury. Z drugiej strony, jak widzisz, w wielu moich projektach dochodzi do niezapowiedzianych wypadków, więc Artur chyba jednak dobrze wyczuł mój pociąg do ryzyka.

Nie ulega wątpliwości, że bardzo się od siebie różnicie, na przykład w kwestii rozumienia skuteczności sztuki, wykorzystywania do tego ludzi czy nawet polityczności.

Tak, ale to jest analiza na dłuższą rozmowę. Na pewno to było kuratorowanie bardzo pozainstytucjonalne. Sztuka jest od tego, żeby eksperymentować, a zwłaszcza biennale.



Pavel Braila, *Golden Snow of Sochi*, 2014
Manifesta 10, topniejący przed Pałacem
Zimowym w Sankt Petersburgu śnieg
z igrzysk olimpijskich w Soczi
fot. Rustam Zagidoulin

Co to znaczy dla kuratorki wycofać się, kiedy pracujesz już z grupą artystów? Kuratorstwo daje ci dużo widzialności, daje ci władzę, daje ci budżet, ale bierzesz też odpowiedzialność za osoby, które zaprosiłaś. Musisz coś z tym zrobić.

Po Berlin Biennale dostajesz propozycję współpracy przy Manifesta od Kaspera Königa. Jak to wyglądało?

Te sytuacje wydają się dalekie, ale przez aneksję Krymu stały się sobie bardzo bliskie. Dostałam niewinną propozycję od Königa – on kuratoruje w Ermitażu, a ja mam kuratorować projekty w mieście Sankt Petersburg. Miałam wolność, jechałam na tylnym siedzeniu. To było jeszcze przed aneksją Krymu. Petersburg był moim polem działania, co oczywiście było dla mnie ciekawe, bo to kolejne fascynujące miejsce. Ale bardzo szybko dochodzi do konfliktu na Ukrainie i wtedy wychodzi na wierzch cała polityczność tej sytuacji. Mój koncept kuratorski zakładał zaproszenie artystów z miast, do których dociera pociąg z petersburskiego Dworca Witebskiego – to był pierwszy dworzec kolejowy w Rosji i można się z niego dostać do Tallina, Wilna, Warszawy, Kijowa i do innych miast. Zaprosiłam artystów z Europy Środkowej, którzy jednocześnie doskonale rozumieją, co się nagle zaczęło dziać. I wtedy pojawił się prawdziwy dylemat polityczny i kuratorski. Jak się ustosunkować do tej sytuacji? Zaczęłam dostawać na Facebooku wiele wiadomości od ludzi z Polski, że powinnam natychmiast

wyjechać. Jednocześnie czytałam listy, które wspierały bojkot, i czułam, że mogę się pod nimi podpisać, bo moja diagnoza polityczna była podobna. Jednak co to znaczy dla kuratorki wycofać się, kiedy pracujesz już z grupą artystów? Kuratorstwo daje ci dużo widzialności, daje ci władzę, daje ci budżet, ale bierzesz też odpowiedzialność za osoby, które zaprosiłaś. Instynkt wewnętrzny powiedział mi, że albo coś robię z tą sytuacją, albo wyjeżdżam. Wspólnie z artystami zdecydowaliśmy się zostać pod jednym warunkiem – że zmodyfikujemy program tak, żeby odnieść się do problemów obecnych wówczas w polityce, i mieliśmy do tego platformę. Jeżeli w swoim *statementie* piszesz, że interesuje cię, jak sztuka może wpływać na rzeczywistość, to jest to moment, żeby wyjechać czy żeby właśnie coś zrobić? To dylematy polityczne, na które nie ma jednoznacznej odpowiedzi.

Zostałaś do końca.

Tak, ale świadomość, że mogę w każdej chwili wyjechać, dawała mi wolność działania. To nie była prosta decyzja. Zostałam, ale postanowiliśmy wspólnie z artystami – Alexandrą Pirici, Slavs and Tatars, Deimantasem Narkevičiusem,

Pavlem Brailą i innymi, że kontynuujemy, ale jeśli zostaniemy ocenzeni, to się wycofujemy. I wówczas będzie to gest polityczny. Zrezygnować dla dobrego samopoczucia to za mało. Przy 7. Berlin Biennale w ogóle nie miałam poczucia, że mogę odejść – nieważne, co się dzieje, będę tego bronić; byłam bardzo lojalna. Kiedy masz wewnętrzną wolność, możesz zawsze zrezygnować, jesteś odważniejszy, a wszystko jest bardziej prze-myślane. To jak własny wentyl.

König wziął cię na Manifesta, żebyś zajmowała się artystami z Europy Środkowej?

Nie, to był mój pomysł, który narodził się jeszcze przed wydarzeniami na Krymie. Różne rzeczy się spłyły, patrzyłam na jego program i widziałam, że jest zbyt zachodniocentryczny.

Czyli miałas już wynegocjowany zakres obowiązków?

Tak, to był też inny podział ról niż przy Berlin Biennale. W Berlinie byłam obok Artura, ale nie miałam wytyczonej własnej odpowiedzialności, więc musiałam ją sobie cały czas negocjować. Przy Manifesta to było łatwiejsze, bo byłam odpowiedzialna za projekty miejskie, więc mogłam jasno określić, czym jest *public program* i jak się zmienił pod wpływem wydarzeń politycznych.

Wiele osób uważało, że po tym, jak Żmijewski zrobił biennale, nikt już więcej Polaków nigdzie nie zaprosi.

BB7 to był bardzo kontrowersyjny projekt, a wiesz, jak z takimi projektami bywa – oczywiście palą pewne mosty. BB7 to nie był *business as usual* w sztuce, dzięki któremu nagle dostajesz zaproszenia na salony kolekcjonerów, by stać się ich doradczynią. Wiele osób w Berlinie czuło się urażonych, jednak byli ci, którzy wyczuli naturę eksperymentu, między innymi Olafur Eliasson, w którego szkole później wykładałam. Pracując z Königem i po raz kolejny znajdując się u boku

mocnej męskiej osobowości w czasach konfliktu, starałam się bardzo jasno określić, na czym mi zależy i jak się politycznie opowiadałam. I choć König się ze mną nie zgadzał co do tego, jak kuratorka czy artyści powinni reagować na kryzys polityczny, to jednak uszanował moje stanowisko i zrobiłam program dokładnie tak, jak chciałam. Ale co to znaczy, że Polaków nikt nie zaprosi? Czy my jesteśmy jakąś jednością?

Wiem, ale dla ciebie to jednak nie było obciążenie. Robienie Manifesta z Königem to nie jest obciążenie.

To były trudne, wybuchowe wyzwania, nie wiem sama, czy ja sobie je wybieram, czy one się dzieją, a ja wtedy staram się na nie odpowiedzieć. Zrobiłam też wiele projektów, o których tu nie rozmawiamy, bo nie były na linii ognia. Ale wiadomo – nie ma co ukrywać, że dzięki BB7 trafiłam do innej ligi. Z perspektywy czasu nawet w Berlinie zmienia się percepcja BB7; to było biennale, które przejdzie do historii sztuki.

Ciekawe jest to, że robisz jedno biennale po drugim – Berlin Biennale i Manifesta Biennale.

A pomiędzy Pawilon Gruzji na 55. Biennale w Wenecji.

Pawilon Gruzji jest czym innym, bo nie jest związany z sytuacją w niemieckim art worldzie, w którym zanurzyłaś się po uszy. Berlin Biennale jest kontrowersyjne, Manifesta jest polityczne...

Tak, ale Manifesta było bardziej polityczne niż Berlin Biennale. Tłumaczyłam to Arturowi i potem przyznał mi rację. To był prawdziwy dylemat polityczny. W pewnym sensie w Berlinie przyciągaliśmy grupy aktywistyczne do przestrzeni sztuki, zawirusowaliśmy uładzoną przestrzeń sztuki aktywnością. W Rosji w spokojną przestrzeń sztuki weszły metapolityka i realne pytania, jak sztuka może na to odpowiedzieć. To były zupełnie inne, ale w jakiejś mierze podobne sytuacje.



Kristina Norman, *Souvenir*, program publiczny Manifesta 10, 2014. Nieubrana choinka z Majdanu przed Pałacem Zimowym w St. Petersburgu
fot. Rustam Zagidoullin

Kamikadze Loggia, Pawilon Gruzji na 55 Biennale w Wenecji
2013, stworzony jako przybudówka na dachu Arsenału
Artyści: Bouillon Group, Thea Djordjadze, Nikoloz Lutidze,
Gela Patashuri, Ei Arakawa, Siergiej Czerepnin, Gio Sumbadze
fot. Gio Sumbadze





Jaki był dla ciebie najważniejszy projekt na Manifesta?

Przygotowana przez Kristinę Norman choinka *Souvenir*, którą udało się postawić przed Pałacem Zimowym, która przypominała nigdy nieudekorowaną choinkę na Majdanie. Praca nakładająca te bardzo odległe i bardzo bliskie światy. Po aneksji Krymu w Polsce i Europie Zachodniej było (słusznie, oczywiście) wielkie poruszenie, natomiast w Rosji cisza. W Petersburgu wzięłam udział w panelu i użyłam słowa „aneksja”. Pomyślałam, że jeśli uważam się za osobę zainteresowaną polityką, to teraz mogę sprawdzić, na ile sztuka działa. Na przykład koncert wojennych pieśni kozackich Deimantasa Narkevičiusa albo rzeźba Kristiny Norman działają zupełnie inaczej na poziomie emocjonalnym i przez to mobilizują politycznie, a tym uciszonym dają dojść do głosu. Polityka pod płaszczykiem sztuki – to niesamowicie działało. O takiej sile sztuki pisze też Chantal Mouffe w swojej nowej książce *For a Left Populism*.

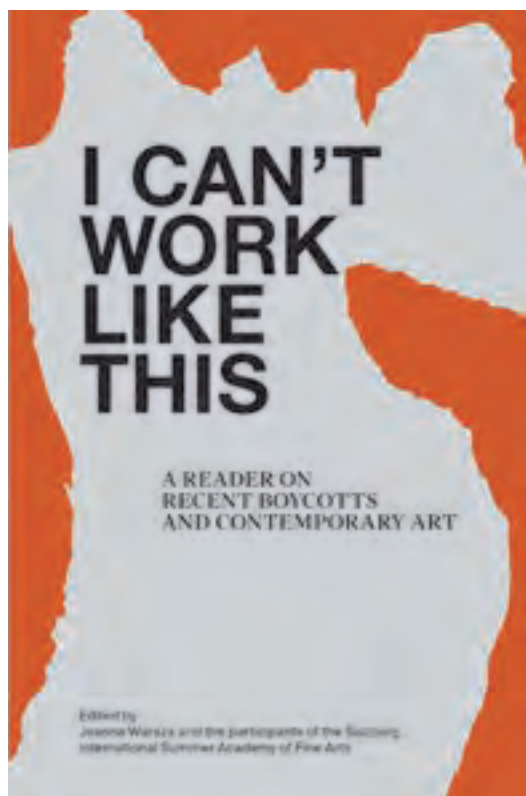
Potem w efekcie opublikowałaś książkę na temat bojkotów *I Can't Work Like This* w Sternberg Press.

Te dylematy kuratorskie tak bardzo mnie zajmowały, że zorganizowałam na ten temat warsztaty podczas akademii letniej w Salzburgu. W latach 2014–2015 dochodziło do wielu bojkotów, które nagle pojawiły się w sztuce współczesnej – na biennale w São Paulo, Sydney, Istambule, Manifesta 10. Zastanawiało mnie, na czym to polega, jak kuratorzy się do tego odnoszą, co robią z tym artyści... Zaczęliśmy przypatrywać się z moimi studentami tym bojkotom, robiliśmy *research* przez wiele miesięcy i powstała książka, której Mirela Baciak była redaktorką prowadzącą.

Wspomniałaś pawilon gruziński na Biennale w Wenecji, ale to nie był jedyny projekt dotyczący Gruzji.

Tak, to była praca z dziedzictwem postsowieckim. Już wcześniej, w 2009 roku, pracowałam w Gruzji nad wystawą w przestrzeni publicznej, na zaproszenie Witka

Przez całą naszą młodość słyszeliśmy, że na Zachodzie jest lepiej i ciekawiej, byliśmy i jesteście bardzo zachodniocentryczni. Potem jedziesz do Gruzji i zaczynasz odczuwać na własnej skórze, że pojęcie kultury europejskiej jest dużo szersze.



Reader na temat bojkotów i protestów w sztuce współczesnej przede wszystkim na różnych biennale, projekt książki: Krzysztof Pyda, Sternberg Press | Salzburg International Summer Academy, 2017

Hebanowskiego. Przez całą naszą młodość słyszeliśmy, że na Zachodzie jest lepiej i ciekawiej, byliśmy i jesteście bardzo zachodniocentryczni. Potem jedziesz do Gruzji i zaczynasz odczuwać na własnej skórze, że pojęcie kultury europejskiej jest dużo szersze. Szczególnie interesuje mnie stosunek Gruzynów do dziedzictwa sowieckiego i to, jak się on manifestuje w architekturze. W Polsce dyskusja ogranicza się do tematu: zburzyć Pałac Kultury czy zrobić z niego pomnik? W Gruzji ta relacja jest bardziej organiczna. W latach 90. na blokach w Tbilisi dobudowywano 10 balkonów i ogrody na dachach. Tutaj dziedzictwo sowieckie dosłownie zarasta, i to jest bardzo ciekawa i mocna pozycja, z której mówi skolonizowany. Gruzja przecież była częścią ZSRR, panowała tam większa opresja niż w Polsce, ale w pewnym sensie radzi sobie z tym w bardziej emancypacyjny sposób.

Opowiedz o pawilonie, proszę.

To był pawilon poświęcony samoorganizacji, a głównie typologii architektonicznych dobudówek znanych jako „kamikaze loggia” na początku lat 90. w Gruzji. To była wystawa zbiorowa, która polegała na wspólnym zbudowaniu tymczasowego pawilonu jako pasożyta-nabudówki na dachu w Arsenalu przez artystów: Gio Sumbadzego, Theę Djordjadze, Bouillon Group, Eia Arakawę, Gelę Pataschuri, Siergieja Czeriepnina i innych. Relacje kolonialne w naszym regionie to temat zupełnie nieprzepracowany, zajmowałam się tym też



Joanna Warsza i Maria Lind przed wykładem Lind *My Munich Years* podczas Public Art Munich w monachijskim Kunstverein, 2018, fot. Sandra Singh

na wystawie *Everything Is Getting Better. Unknown Knowns of Polish Post-Colonialism* w Savvy Contemporary w Berlinie wiosną 2017 roku i w książce wydanej wspólnie z Jankiem Sową i Jankiem Simonem, a także w seminariach, które na SWPS współprowadziłam z Krzysztofem Wodiczką.

Wykładasz też kuratorstwo na Uniwersytecie Konstfack w Sztokholmie.

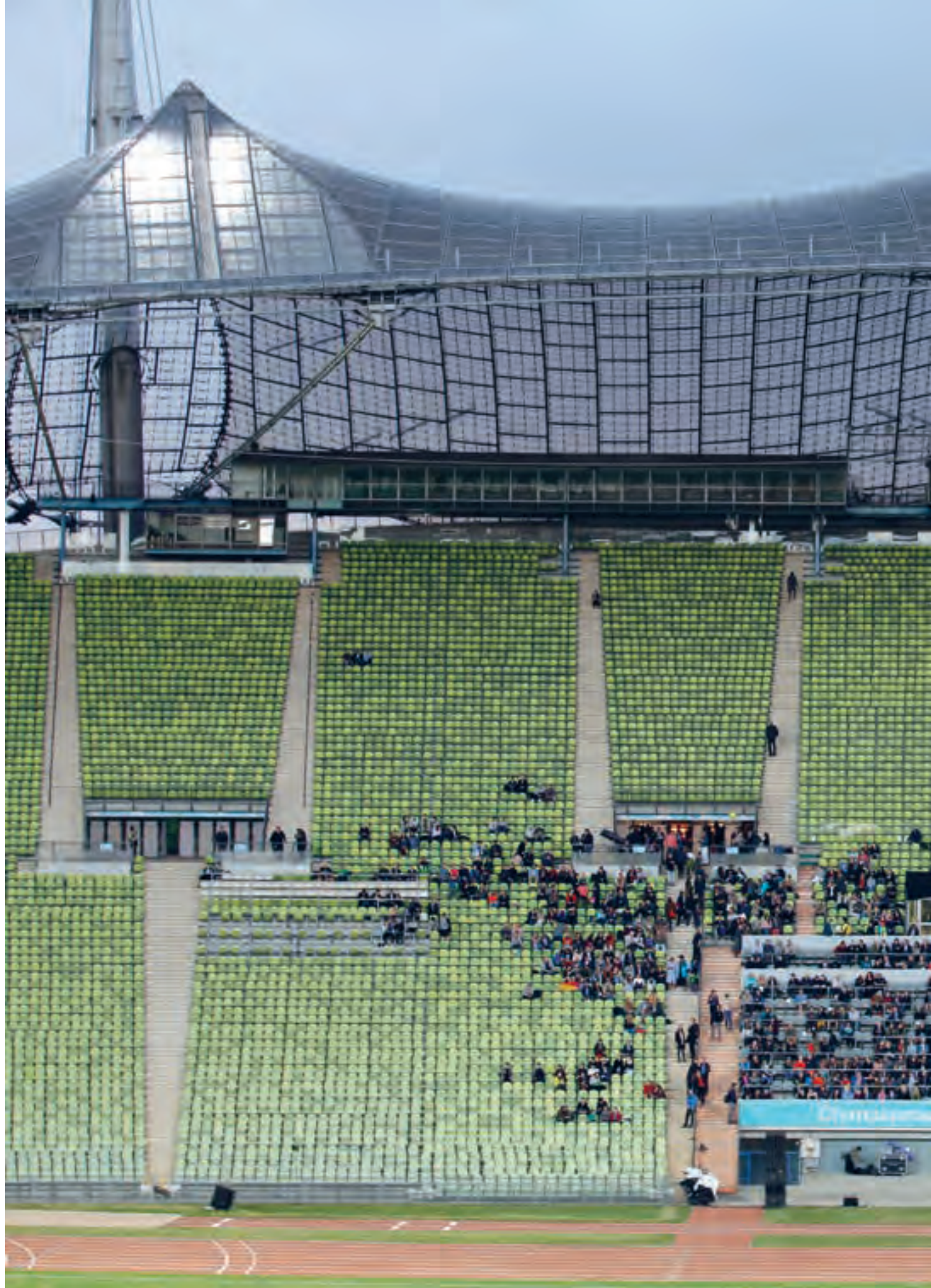
To, że mam też pracę w Sztokholmie, umożliwia mi tak naprawdę bycie kuratorką niezależną. Konstfack to jakby mniejsza siostra De Appel – powstał w tym samym czasie, ale jest dużo skromniejszy. Pracujemy tam blisko przez ostatnie lata z Tensta konsthall, z jej dyrektorką Marią Lind. Co roku pracujemy nad innym tematem z innym artystą, ostatnio zajmowaliśmy się razem z Dorą Garcią tematem miłości i dziedzictwa Aleksandry Kołontaj, rewolucjonistki, dyplomatki, bolszewiczki w pierwszym rządzie Lenina po rewolucji październikowej, która bardzo dużo pisała o miłości jako emancypacji społecznej, jako sposobie przededefiniowania relacji między ludźmi. Wydajemy obecnie reader na ten temat w Sternberg Press.

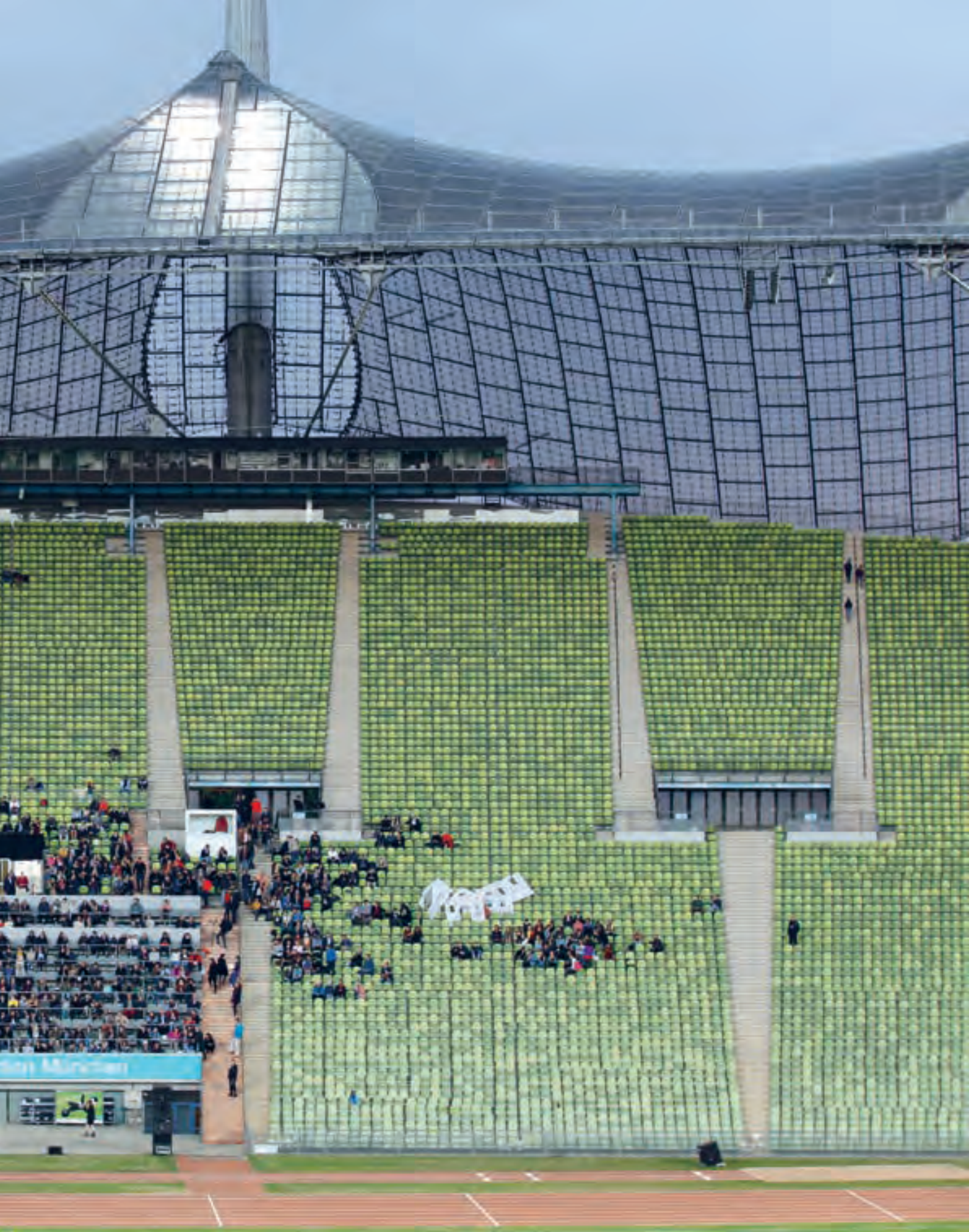
Wspominałaś o Marii Lind, z którą współpracujesz i która jest dla ciebie ważna.

Maria Lind jest dla mnie wzorem. Ona nie idzie na żaden kompromis, jeśli chodzi o jakość sztuki, a jednocześnie sprawia, że jest ona dostępna dla wielu społeczności. Bardzo dba o to, żeby to, co światowe, dotarło do mieszkańców sztokholmskich przedmieść w Tensta. Jest dla niej równie ważne rozpoznanie tego, co jest najnowsze w sztuce, i tego, jak to funkcjonuje, kiedy jest w kontekście, w którym nikt sztuki nie zna. Pracowałam z nią też przy Biennale w Gwangju, prowadząc kurs kuratorski. Było tam 100 artystów i ona każdemu zapewniała bezpieczeństwo i poczucie sensu przynależności. Niezmiernie szczodry wymiar kuratorstwa. Maria interesuje się tak samo pracą moich studentów jak pracą Philippe'a Parreno.

Wiosną w Monachium zrealizowałaś projekt w przestrzeni publicznej. Czym jest Public Art Munich?

Jestem dyrektorką artystyczną Public Art Munich 2018. PAM odbywa się co kilka lat w przestrzeni publicznej Monachium. Stałam się jak gdyby kuratorką miasta. Zimą 2016 roku dostałam zaproszenie od Wydziału Kultury do wzięcia udziału





w zamkniętym konkursie na drugą edycję PAM. To nie było miasto, które ja sobie wybrałam; w pewnym sensie to miasto wybrało mnie. Moje pierwsze skojarzenie było takie jak pewnie wielu innych ludzi w naszym wieku, czyli Radio Wolna Europa. Potem zaprosiłam tam do współpracy Lawrence'a Abu Hamdana z kolektywu Forensic Architecture, który stworzył projekt odnoszący się do polityczności dźwiękowych przecieków. Jedno z głównych haseł Radia Wolna Europa brzmiało: „The Iron Curtain is not soundproof”.

PAM zajmuje się różnymi zmianami ideologii?

Interesuje mnie to, jak ideologia się zmienia, co sprawia, że rewidujemy punkt widzenia, i w jaki sposób jesteśmy częścią tej zmiany. Niewiele jest chyba miast, w których zmiany ideologiczne są tak niejednolite jak w Monachium, które dziś jest bogatym, hedonistycznym miastem o wysokim standardzie życia, a jednocześnie o nieprzecenionym zaangażowaniu obywatelskim. Podczas spacerów mijasz miejsca, w których na przykład rozpoczęła się noc kryształowa, ale potem widzisz kolejne warstwy: tutaj powstała również Sowiecka Republika

PAM współpracuje z instytucjami miejskimi – choć nie z pinakotekami – konsekwentnie nie przyjmując formy wystawy...

Próbuję wziąć na serio zadanie, które tutaj dostałam. Jeżeli działasz w przestrzeni publicznej, to naprawdę musisz zadać sobie pytanie: co to znaczy? Kim jest twoja publiczność? Czym jest sztuka publiczna, która nie będzie tylko wspierać interesów deweloperów? Co rozumiesz przez mediację i sferę publiczną? Jak dziś to, co prywatne, ściera się z tym, co polityczne? Czym jest ekonomia doświadczenia? Czym jest sztuka niematerialna? Kiedy wchodzisz do Haus der Kunst, nie zadajesz sobie pytania, czy w środku jest sztuka. Przychodzisz na stadion na mecz (na przykład mecz klubów młodzieżowych FC Bayern, wyreżyserowany przez Alexandrę Pirici i Jonasa Lunda na Allianz Arena), a tam zastajesz sztukę. To ciekawy moment, kiedy sztuka musi sprawdzić swój prawdziwy potencjał, o którym często marzy. W bardzo wielu wstęпах kuratorskich czytasz o próbie dotarcia do szerszej publiczności, różnorodności, ale czy to się naprawdę dzieje? Muzea robią, co mogą: coraz więcej mediacji, edukacji, kiedy

PAM dotyczy momentów ideologicznych pęknięć i zmian frontów. Interesują mnie właśnie te zmiany frontów, jak deklaracja Sowieckiej Republiki Bawarskiej w 1919 roku, wkroczenie aliantów i początek denazyfikacji, powstanie Radia Wolna Europa, budowa stadionu i otwarcie igrzysk olimpijskich w Monachium w 1972 roku czy przyjęcie uchodźców na Hauptbahnhof i początek „Willkommen Kultur” w 2015 roku.

Bawarska, założona przez pisarzy, takich jak Oskar Maria Graf, Ernst Toller, Erich Mühsam. Miasto przeszło od skrajnej lewicy do skrajnej prawicy w ciągu kilku lat. Interesowało mnie, jak do tego doszło. I jak inne jest dziś po przyjęciu uchodźców na dworcu jesienią 2015 roku. Monachium to nie jest Bawaria, CSU nie ma tu większości.

Jednocześnie twój program PAM nie koncentruje się na historii, lecz na współczesności...

PAM dotyczy momentów ideologicznych pęknięć i zmian frontów. Interesują mnie właśnie te zmiany frontów, jak deklaracja Sowieckiej Republiki Bawarskiej w 1919 roku, wkroczenie aliantów i początek denazyfikacji, powstanie Radia Wolna Europa, budowa stadionu i otwarcie igrzysk olimpijskich w Monachium w 1972 roku czy przyjęcie uchodźców na Hauptbahnhof i początek „Willkommen Kultur” w 2015 roku. To są momenty, które trwały zaledwie kilka godzin, ale ich konsekwencje widoczne są do dziś. Interesuje mnie ich efemeryczny charakter, symboliczne i polityczne znaczenie. Przez sztukę publiczną rozumiem właśnie takie momenty performatywne, zaaranżowane przez artystów – spotkania, marsze, procesje, mecze czy kongresy.

jesteś poza instytucją, nie masz wyjścia, wiele osób będzie pytać: „Is this art? And why?”. Wreszcie o wystawie możesz myśleć w minutach, a nie w metrach kwadratowych.

Gdybyś miała wskazać projekt, który jest dla ciebie najważniejszy jako wyzwanie kuratorskie, ale też opisuje to, co się dzieje w Monachium, co by to było?

Otwarcie Parku Olimpijskim. Rozpoczęliśmy od projektu Oli Wasilkowskiej, która odnalazła bardzo ciekawy przykład architektury cienia, niezalegalizowany kościół z tektury, który powstał tam jeszcze w latach 50. na ruinach miasta. Sufit kościoła wyklejony jest sreberkiem z aluminium i przypomina falujący dach. Podobno architekci stadionu, Frei Otto i Günter Behnisch, nie tylko zainspirowali się tą małą świątynią, ale też zmienili cały masterplan stadionu, by ją ocalić, chociaż formalnie nie istniała. Ruchomy, żywy sufit Oli zainstalowany w kościele był też hołdem dla spirytualnego anarchizmu miasta. Chciałam rozpocząć PAM na Stadionie Olimpijskim, w miejscu kojarzonym z optymizmem, demokracją, powojennym oczyszczeniem Niemiec z nazizmu. Znamy też oczywiście tragiczną historię tego miejsca, jednak do niej się nie odnosiliśmy. Zaprosiłam ponownie Massima Furlana, który zaproponował

Lawrence Abu Hamdan, *Aural Contract Audio Archive*
2018, fot. Michael Pfitzner & Paul Valentin

Siedziba Radia Wolna Europa, Monachium
archiwum LMU München





Alexandra Pirici, *Soft Power*. Ludzkie addycje do pomników petersburskich
program publiczny Manifesta 10, 2014



Aleksandra Wasilkowska, *Gold for Natascha, Silver for Timofiej*
Public Art Munich 2018, fot. Sandra Singh

Marzymy, żeby sztuka zmieniała ludzi i ich sposób widzenia świata, tak jak zmieniła nas. Czasem jesteśmy nawet ewangelikami sztuki, tak bardzo pragniemy, żeby inni się z nią zetknęli. Nie ma do tego lepszego miejsca niż sfera publiczna.

odtworzenie zimnowojennego meczu NRD–RFN z 1974 roku, który NRD, wbrew oczekiwaniom wszystkich, wygrało 1:0. Ten mecz nie był ważny z punktu widzenia historii futbolu – obie drużyny były zakwalifikowane do kolejnej rundy turnieju – jednak było to arcyciekawe spotkanie kulturowe i zimnowojenne. Furlan odtwarzał choreografię Seppa Maiera, bramkarza zachodnioniemieckiego, a Franz Beil, aktor z Volksbühne Castorfa, wcielił się w Jürgena Sprawassera, napastnika z Niemiec Wschodnich. Publiczność mogła słuchać dwóch komentarzy radiowych, wschodnio- i zachodnioniemieckiego, dwóch wersji ówczesnej rzeczywistości równoległej.



Dan Perjovschi, *Drawing the Line. A Growing Exhibition*
Public Art Munich 2018, fot. Michael Pfitzner & Paul Valentin

Podczas performansu Furlana doszło do wypadku. Aktor grający Sparwassera, który strzelił gola dla NRD, zwichnął sobie kostkę i trzeba było znieść go z murawy i przewieźć do szpitala, co nie było planowane. To kolejna zmiana reguł gry nawiązująca do tytułu tej edycji PAM – *Game Changers*.

Ciekawy i straszny był ten moment, kiedy fikcja pękła: piłkarz doznaje kontuzji i nagle wychodzą na wierzch metapytania na temat tego, czym jest performans, czym jest przygotowanie, jak działa wyobraźnia, jak działa konfuzja, jak długo widzisz to wydarzenie jako fikcję, kiedy ona staje się nagle prawdą. Jeśli działasz w przestrzeni publicznej, musisz być na to przygotowany, musisz wiedzieć, jak zintegrować to, co nieprzewidywalne, i jak być gotowym na zmianę toku wydarzeń.

Twoim zdaniem sztuka publiczna może naświetlić problemy współczesności i jakoś je zdiagnozować?

My, ludzie sztuki, jesteśmy jednostkami krytycznymi, które często pragną dać sztuce pewną siłę, sprawczość, umożliwić inne spojrzenie na świat. Marzymy, żeby sztuka zmieniała ludzi i ich sposób widzenia świata, tak jak zmieniła nas. Czasem jesteśmy nawet ewangelikami sztuki, tak bardzo pragniemy, żeby inni się z nią zetknęli. Nie ma do tego lepszego miejsca niż sfera publiczna, gdzie znajdują się ci, którzy przyszli na projekt artystki, a także ci, którzy się przed tym zawsze bronili.

Joanna Warsza, kuratorka niezależna, obecnie dyrektorka artystyczna Public Art Munich 2018, a także dyrektorka programowa CuratorLab na Uniwersytecie Konstfack w Sztokholmie. Mieszka w Berlinie oraz w Monachium, Sztokholmie i Warszawie. Kuratorka wystawy retrospektywnej Janka Simona, która otworzy się w lutym 2019 roku w CSW Zamek Ujazdowski.

OSA



ros puppets,
ut of Poland!
ve will replay
March 1968"

-23m

Panie @MarekBorowski, nawiązując do wypowiedzi o kręgosłupie @Jarosław_Gowin - czy oznaką kręgosłupa jest zmiana nazwiska z Berman na Borowski?

105

135

414



Dear @MarekBorowski,
referring to your comment on integrity of @Jarosław_Gowin @
is changing one's name from Berman to Borowski a sign of integrity?

„Taka jest prawda o szermierzu wolności i demokracji Lechu Beynarze – Pawle Jasienicy. Taki jest portret jednego z inspiratorów ostatnich wydarzeń (...) wielu spośród politycznych przyjaciół Jasienicy, idąc po linii życzeń izraelsko-NRF-owskiej propagandy, szkaluje nasz rząd”.

“Here's the truth about that lancer for freedom and democracy Lech Beynar, aka Paweł Jasienica. Here's the portrait of one of the instigators of past events (...) many of Jasienica's political friends, fulfilling the wishes of the Israeli-West German propaganda, are slandering our government.”

ELIPTON

Muze



Zbliża się p
tego, że wy
Żydami i chu
wcześniej re

"POLIN
of Marc

"The ar
to smas
handed
been br

„W sze
intensy
powsta

"On the
Ghetto
and mo

Tekst: Jakub Szreder

Współczynnik sztuki, czyli pułapki na ogórki

W swoim krótkim, acz wpływowym wykładzie o akcie twórczym, wygłoszonym w Houston w kwietniu 1957 roku dla American Federation for the Arts, Marcel Duchamp porównał współczynnik sztuki do relacji arytmetycznej między tym, „co niewyrażone, lecz zamierzone, a tym, co wyrażone niezamierzenie”¹. Duchamp wyposażył się jako doświadczony nie-nie-twórca, który niby sztuki już nie tworzy, ale utrzymując pozycję zaangażowanego dystansu, wnika w ultracienkie szczeliny pola sztuki, oznajmiając wszystkim, co robią wtedy, kiedy wydaje im się, że robią sztukę. Duchamp dekonstruował romantyczną ideologię artystycznej intencji, wskazując przytomnie, że artysta nie jest w stanie przekazać wszystkiego, co by chciał, a to, co przekazać mu się udaje, i tak zostaje zniekształcone w procesie odbioru. Odbiorcy sztuki oraz jej krytycy doszukują się intencji czy znaczeń nie tam, gdzie chciałby je widzieć sam artysta (czy kurator). Duchamp, jak zresztą punktuje to jeden z jego krytycznych wielbicieli, socjolog Pierre Bourdieu, doskonale wyczuwał artystowską ideologię niedomkniętej interpretacji, leżącą u podstaw współczesnego pola sztuki². Do perfekcji opanował sztukę manipulowania skłonnościami profesjonalnych komentatorów do dzielenia się zawsze zbyt wieloma spostrzeżeniami. Nie sprzeciwiał się tej ideologii, tylko wykorzystywał ją jako koło zamachowe własnych strategii, pompując symboliczną wartość swoich aktów sprzeciwu wobec przymusu wytwarzania sztuki.

Mistrz dyskursywnego judo sam stał się ofiarą innych, równie zręcznych, adeptów tej dyscypliny. W sześćdziesiąt lat po pamiętnym wykładzie koncepcja współczynnika sztuki została przechwycona przez Stephena Wrighta w jego użytkologicznym leksykonie³. W kontekście teorii użytkowania Wright podejmuje conceptualną grę z samą ideą „współczynnika” jako czegoś, czego może być mniej albo więcej, co wydarza się poza obiegiem sztuki, niezależnie od intencji twórcy i kontroli ekspertów komentarzy, w swobodnej grze pomiędzy użytkownikami artystycznych kompetencji.

Obcy w domu. Wokół Marca '68, fragment wystawy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, fot. Agata Korba

1 Marcel Duchamp, *The Creative Act*, „Art News” 1957, vol. 56, № 4, s. 138–140.

2 Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

3 Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Łukasz Mojsak, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2014.

W podobny sposób zdefiniowaliśmy współczynnik sztuki razem z Sebastianem Cichockim na wystawie *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej* (2016)⁴. Termin ten wykorzystaliśmy jako część narzędziowni konceptualno-kuratorskiej pozwalającej na wychwytywanie „sztuki poza sztuką”, czyli działań o wysokim współczynniku sztuki, a niskim stopniu instytucjonalnej rozpoznawalności. Logiczną konsekwencją takiego ujęcia, której Duchamp raczej nie

tego, co nieprzewidywalne, efektem gry z wyobraźnią, która może wydarzyć się wszędzie, nie tylko w polu sztuki. Współczynnik sztuki afirmuje nieprzewidywalność, ironię, zabawę z formą. Tym różni się od manifestów artystycznego zaangażowania, które podkreślają skuteczność sztuki, takich jak koncepcja algorytmu Artura Żmijewskiego czy wizja używania sztuki niczym młota do przekuwania rzeczywistości Tani Bruguery⁶. Z drugiej strony,

Użytkologia nie jest pochodną fantazjowania o politycznej skuteczności artystów, jej głównym celem jest podważenie centralnej roli obiegu sztuki w procesach aktywizowania kompetencji artystycznych.

przewidział, jest zmiana postrzegania ośrodka artystycznej grawitacji. Współczynnik sztuki przestaje być ujmowany jako funkcja dzieł sztuki wytwarzana w dośrodkowym ruchu pola sztuki. Można wręcz wykazać, że kooperatywa spożywcza albo polityczny baner ma wysoki współczynnik sztuki, jeśli jest on uruchamiany przez ich użytkowników, którzy podejmują artystyczną grę z konwencjami regulującymi funkcjonowanie kooperatyw czy banerów. W bardzo podobny sposób Jerzy Ludwiński pisał o sztuce niemożliwej i epoce postartystycznej, w której akty artystyczne straciły właściwości formalne pozwalające wyróżnić je spośród innych procesów twórczych⁵. To raczej powszechny użytek czyniony z wyobraźni i zdolność do przekraczania konwencji konstytuowałyby tak rozumiany współczynnik sztuki. W niebyt odchodzi prymat biernego odbioru i eksperckiego komentarza. Na plan pierwszy wysuwa się estetyczny pragmatyzm użytkowników artystycznej wyobraźni, rozproszonej gry między tym, „co niewyrażone, lecz zamierzone, a tym, co wyrażone niezamierzenie”.

Trzeba podkreślić, że użytkologia nie jest pochodną fantazjowania o politycznej skuteczności artystów, jej głównym celem jest podważenie centralnej roli obiegu sztuki w procesach pobudzania kompetencji artystycznych. Na poziomie teoretycznym współczynnik sztuki wciąż jest napędzany duchampowską przewrotnością, jest wypadkową

w moim przekonaniu, różnice między tymi koncepcjami są subtelne, ponieważ zarówno Bruguera, jak i Żmijewski uznają nieoznaczoność sztuki, tylko kontestują wygodnictwo pozornie autonomicznego jej obiegu (jednocześnie wykorzystując go do własnych celów, w czym aż tak bardzo nie różnią się od Duchampa).

O współczynniku sztuki wspominam w nawiązaniu do facebookowej dyskusji, którą rozpoczęliśmy z Karoliną Plintą po publikacji jej tekstu *Czy warto litować się nad idiotami?*⁷ Wtedy też (dosyć niefrasobliwie) obiecałem redakcji „Szumu” napisanie krótkiego tekstu o współczynniku sztuki, a nieustępliwy redaktor Banasiak trzymał mnie za słowo, którego dotrzymałem, ponieważ temat wydaje się szczególnie interesujący i wciąż prowokujący do refleksji. W swoim tekście Plinta pastwi się nad pracą Kle Mens *Trójca* (2017) i samą artystką, zarzucając jej niezrozumienie realiów współczesnego świata oraz brak świadomości znaczeń, które pracy potencjalnie mogą nadać jej odbiorcy – znaczeniami tymi miałyby być bezmyślność, tudzież tytułowy idiotyzm. Poszło o pracę, w której wymalowana na czarno polska artystka przenicowuje lokalne stereotypy kobiecej tożsamości (czarna jak Czarna Madonna [sic!]), nieświadomie prowokując zagranicznych artaktywistów do pisania listów protestacyjnych do BWA w Zielonej Górze, gdzie praca była wystawiana. W listach tych zarzucali artyście

4 *Współczynnik Sztuki, ROBIĄC UŻYTEK*, 2.02.2016, <http://makinguse.artmuseum.pl/sownik-wspolczynnik-sztuki/> [dostęp: 13.07.2018].

5 Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Akademia Sztuk Pięknych – Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań–Wrocław 2009.

6 Tania Bruguera, W.J.T. Mitchell, *How to Make Art with a Jackhammer: A Conversation with Tania Bruguera*, „Afterall” 2016, Autumn/Winter 2016;

Artur Żmijewski, *Stosowane Sztuki Społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12, s. 14–24.

7 Karolina Plinta, *Czy warto litować się nad idiotami?*, „Szum”, 9.03.2018, <http://magazynszum.pl/czy-warto-litowac-sie-nad-idiotami/> [dostęp: 13.07.2018].

rasizm i kulturowe przechwycenie. Nie chcę wchodzić w szczegóły tego sporu, wygłaszać pochopnych opinii o jakości prezentowanej sztuki czy światopoglądach stron konfliktu. Zostawiam to profesjonalnym krytyczkom sztuki. Jak zresztą zgrabnie wykladał sam Duchamp – nie ma znaczenia, czy dana sztuka jest dobra, zła, czy nieistotna – współczynnik sztuki jest generowany w ultracienkiej szczelinie pomiędzy intencją, wykonaniem i odbiorem. Zarzucanie artystce, że nie kontroluje odbioru swojej sztuki, wydaje się nie na miejscu, zwłaszcza jeśli osądzająca w taki sposób krytyczka żyje z „mienia” tych samych znaczeń, które artystka rzekomo miałaby kontrolować.

Sama Plinta sensownie umieszcza – skądinąd absurdalną – debatę w kontekście takich prac, jak *Tęcza* Julity Wójcik czy już wspomniany manifest Żmijewskiego. Niestety sama Wójcik też zostaje protekcjonalnie przedstawiona jako artystka, która bezmyślnie stworzyła ciekawą pracę. Tyle że, być może, jest zupełnie odwrotnie. To profesjonalistki artystycznego dyskursu, poszukując artystycznej intencji, popełniają metodologiczny błąd,

który jest nie tyle efektem krytycznej refleksji, co raczej jej braku. Krytyczki sztuki są więźniarkami swojej profesjonalnej ideologii, która nakłada na nie obowiązek poszukiwania artystycznej intencji, uznawanej za jeden z gwarantów jakości oraz znaczenia dzieła sztuki, które jest definiowane jako byt jednocześnie skończony i wymagający interpretacji. Zgodnie z tą ideologią dzieło sztuki posiada jakieś nadane, w miarę stabilne znaczenie, które następnie jest odszyfrowywane przez profesjonalnych interpretatorów. Ideologia spełnia swoją społeczną funkcję. W tym samym czasie uzasadnia konieczność formułowania niezliczonych komentarzy, jak i ugruntowuje profesjonalne hierarchie wśród komentatorów oraz pośrednio artystów, ponieważ niektóre znaczenia i interpretacje są uznawane za bardziej znaczące niż inne.

Przy okazji pomija się społeczne procesy wytwarzania współczynnika sztuki poza kontrolowanymi przestrzeniami artystycznego obiegu. Z punktu widzenia etnografek, takich jak Weronika Plińska, autorka jednej z najciekawszych analiz *Tęczy* Julity Wójcik, oczywistością jest konstatacja,



Julita Wójcik, *Tęcza*, plac Zbawiciela w Warszawie, 2012–2015
26 m rozpiętości i 19,5 m wysokości, 8 t stali, 20 tys. sztucznych kwiatów
dzięki uprzejmości artystki



że odbiorcy czy użytkownicy sztuki wytwarzają i podtrzymują znaczenie takich prac⁸. W takim ujęciu *Tęcza* jest dziełem współtworzonym w procesach społecznego użytku. Nie jest istotne, czy artystka przewidziała, jaki użytek będzie robiony z jej instalacji. Ważne jest raczej, że nauczona doświadczeniem, bardzo szybko zaczęła się w te procesy włączać. Zarzucanie Julicie Wójcik „bezmyślności” jest jak strzelanie z haubicy do wiatru, lepiej ostrzeliwać swoją krytyczną artylerią mniej ruchliwe cele. W perspektywie etnograficznej autorska intencja czy wewnątrzśrodowiskowa debata są tylko jednymi z wielu ośrodków emanacji znaczenia, współczyn-

oraz instytucjonalnych urządzeń, które w innym wypadku są niczym społeczny horyzont – rama, która choć sama w sobie nie istnieje, to jednak strukturyzuje widzenie, wywierając wpływ na działania podmiotów. Granice pola sztuki są niczym aha, element założenia parkowego w formie ustępu, który zastępuje mur, symulując nieskończoność horyzontu i powodując, że nawet stosunkowo niewielki park wydaje się nie mieć granic. Iluzja nieskończoności jest funkcją wszystkich społecznych światów, a w wypadku pola sztuki podtrzymuje dobre samopoczucie profesjonalistów artystycznego lingo, symulując otwartość horyzontów.

W perspektywie etnograficznej autorska intencja czy wewnątrzśrodowiskowa debata są tylko jednymi z wielu ośrodków emanacji znaczenia, współczynnik sztuki powstaje na przecięciu wielu społecznych obiegów, a kontrolowanie jego przepływu jest na tyle trudne, że o wiele sensowniej jest pozostawić pracę niedomkniętą.

nik sztuki powstaje na przecięciu wielu społecznych obiegów, a kontrolowanie jego przepływu jest na tyle trudne, że o wiele sensowniej jest pozostawić pracę niedomkniętą. Tworzyć ją ze świadomością tego, że będzie ona współgenerowana przez swoich użytkowników.

Wymaga to jednak praktycznej mądrości. Najzdolniejsze artystki i najzdolniejsi artyści (oraz krytyczki i krytycy) zdają sobie sprawę ze społecznej nieokreśloności znaczeń, nad czym tym trudniej zapanować, im mniejszą kontrolę nad sytuacją wystawienniczą sprawują profesjonaliści świata sztuki. Udać się to na salach aukcyjnych (gdzie cena określa wartość), może w jakimś stopniu w białych salach galerii (gdzie znaczenie dyktowane jest przez ciąg komentarzy), ale jest nie do opanowania w parku rzeźby, a już zupełnie swobodne w rozszczelonych środowiskach podtrzymujących sztukę. Artystki i artyści, którzy wypływają na oceany społecznego, uczą się manewrować w ultracienkich szczelinach między intencją i użytkowaniem, wchodząc w obopólnie korzystną grę z użytkownikami swojej sztuki. Porzucają romantyczną fantazję o autonomii czy omnipotencji twórcy. Przy okazji problematyzują samą instytucję pola sztuki, podważając oczywistość profesjonalnych ideologii

Jedną z najdojrzalszych praktyczno-teoretycznych prób uchwycenia paradoksu współczynnika sztuki była swojsko brzmiąca koncepcja kuli śniegowej, sformułowana przez Joannę Rajkowską⁹. Od lat podziwiam radykalną skromność tej artystki, która zamiast ćwiczyć na publiczności Warszawy swój kompleks wyższości, oddała jej w (początkowo odrzucanym) darze *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (2002) czy *Dotleniacz* (2007), otwierając je przy tym na wielość sposobów użytkowania czy intencjonalności. Palma stojąca w samym centrum Warszawy została radykalnie zdemokratyzowana przez swoich użytkowników i użytkowniczkę. Podczas ostatniej Parady Równości (2018) wysepka przy palmie została zamieniona przez artktywistki LGBT w wyspę Lesbos. Dla wielu palma pozostaje metaforą Innego, egzotyki zmateriałizowanej w szaroburej rzeczywistości środkowoeuropejskiego miasta. Tym samym jest powidokiem pierwotnej intencji artystki, która wskazywała na nieobecność wymordowanych Żydów. Niczym kula śniegowa praca artystki zaczęła przyklejać do siebie inne znaczenia, nabierając społecznej masy. Artystyczna intencja jest tylko pierwotnym impulsem, bo znaczenie jest rozpowszechniane przez użytkowników, którzy traktowani są po partnersku, jako jego współtwórcy.

Joanna Rajkowska, *Dotleniacz*, 1708.2007, godz. 11:03, Warszawa 2007, dzięki uprzejmości artystki i galerii l'étrangère, Londyn

8 Weronika Plińska, *Rainbow in Flames*, „View. Theories and practices of visual culture” 2015, № 9, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/270/513> [dostęp: 13.07.2017].

9 Rajkowska. *Przewodnik*, red. Joanna Rajkowska, Krytyka Polityczna, Warszawa 2009.



Joanna Rajkowska, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*
8.04.2014, godz. 23:07, Warszawa, 2014
dzięki uprzejmości artystki i galerii l'étrangère, Londyn

Żeby lepiej zrozumieć tę sytuację, warto ponownie odwołać się do warsztatu etnografii twórczej, która eksplorując granice tego, co artystyczne i społeczne, doprowadza do powstania jednego z najciekawszych teoretycznych ujęć współczesnej dynamiki sztuki. Analizując proces wyłaniania się znaczeń w takich realizacjach, jak *Skup łez* Alicji Rogalskiej i Łukasza Surowca (2014), grupa etnografów i etnografek z Kolektywu Terenowego, Tomek Rakowski, Ewa Rossal i Dorota Ogrodzka, ukuła koncepcję artystyczno-etnograficzno-eksperymentalnej trzeciej przestrzeni, w której roztawiane są konceptualne pułapki, które zamiast ich chwytac, otwierają przed użytkownikami nowe możliwości współtworzenia swoich życiowych narracji¹⁰.

Kolektyw Terenowy nawiązuje tutaj do koncepcji Alfreda Gella, etnografa i teoretyka sztuki, który w swoim eseju *Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps* porównuje, zgodnie z tytułem, sztukę do pułapek na zwierzęta¹¹. Wskazuje on, że zarówno dzieła sztuki, jak i pułapki na hipopotamy czy szympansy można rozumieć jako skomplikowane wiązki intencjonalności, które mediują między sprytem swoich twórców oraz przyzwyczajeniami ofiar (odbiorców). Artyści i artystki, którzy znają się na rzeczy, wiedzą, jak zastawiać takie pułapki, które działają wyłącznie wtedy, gdy uznają oni ograniczenia własnej sprawczości. Nie ganiają z pałką, wbijając swoje intencje odbiorcom do głowy, tylko subtelnie zaplatają nici znaczeń, budując trzecią przestrzeń, której użytkownicy stają się aktywnymi uczestnikami procesów twórczych.

Ta myśl, wyrwana z kontekstu wywodu Gella, może się wydać dosyć trywialna i właściwie zgodna z podstawowymi założeniami profesjonalnej ideologii obiegu sztuki. Artyści i artystki tworzą z myślą o odbiorcach. Jednak kwestia intencjonalności spełnia rolę argumentu pomocniczego w bardziej fascynującej debacie, którą Gell prowadzi z Arthurem Dantem, filozofem sztuki, znanym z wprowadzenia do debaty o sztuce współczesnej pojęcia „świat sztuki”, zdefiniowanego w jego słynnym eseju *The Artworld* jako „atmosfera teorii artystycznej, wiedza na temat historii sztuki”¹². Wbrew wielu błędnym interpretacjom Danto bynajmniej nie był zwolennikiem artystycznego leseferyzmu, apologetą instytucji czy propagatorem rozpuszczania sztuki w społecznej kreatywności. Wręcz przeciwnie, jego zdaniem sztuka musi być o czymś, oprócz swojej funkcji ma też znaczenie¹³. Danto podważa sensowność stawiania znaku równości między zwykłymi przedmiotami użytkowymi, takimi jak sieci rybackie afrykańskiego plemienia Zande, i dziełami sztuki konceptualnej, takimi jak instalacje Jackie Windsor, zestawionymi za sobą na wystawie *Art/Artifact* kuratorowanej przez Susan Vogel w 1988 roku w Centre for African Art w Nowym Jorku. Danto, w iście heglowskim duchu, wskazuje na to, że atmosfera i tradycja sztuki są nośnikami ponadczasowych znaczeń, których nie da się sprowadzić do użyteczności zwykłych przedmiotów. Właśnie na

Alicja Rogalska i Łukasz Surowiec, *Skup łez*, Lublin, 2014
fot. Filip Chrobak, dzięki uprzejmości artystów

10 Tomasz Rakowski, Dorota Ogrodzka, Ewa Rossal, *Odsłonić nowe pola kultury: projekt etnografii twórczej i otwierającej*, tekst wykładu wygłoszonego w Warszawie w styczniu 2017; *Etnografia/animacja/sztuka: nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. Tomasz Rakowski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
11 Alfred Gell, *Vogel's Net : Traps as Artworks and Artworks as Traps*, „Journal of Material Culture” 1996, № 1 (15).

12 Arthur Coleman Danto, *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, tłum., oprac. i wstęp Leszek Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 42.
13 Tenże, *Artifact and Art*, [w:] *ART/ARTIFACT: African Art in Anthropology Collections*, ed. Susana Vogel, Center for African Art – Prestel Verlag, New York 1988.





Obcy w domu, Wokół Marca '68, fragment wystawy
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, fot. Agata Korba

ten pogląd odpowiada Gell, wskazując na istnienie grup przedmiotów, takich jak dzieła sztuki czy pułapki na zwierzęta, które mają zarówno funkcję, jak i znaczenie, czy też płynnie przemieszczają się między jednym i drugim. Takie przedmioty są frywolne, przekraczają granice światów, podejmują grę z nieoczywistością. Biorąc pod uwagę argumentację Gella, współczynnik sztuki można by umieścić gdzieś na linii napięcia między zatrutą strzałą a ciekawską dłońią szympansa, który pociąga za sznurek, uwalniając śmiercionośny grot. Albo na linii teorii i historii sztuki, która pozwala na zestawienie ze sobą rybackiej sieci oraz konceptualnej instalacji, wywołując teoretyczne zacierzowanie czy estetyczne poruszenie wyedukowanej publiczności. W jeszcze innym użytkologicznym ujęciu współczynnik sztuki uwalnia się w procesie zastawiania takich artystycznych pułapek, jak palma na śródmiejskim rondzie albo punkt skupu łez.

Teorie Gella, Danta, Duchampa czy Wriggha pozostają zasadniczo zgodne co do istotności

zwrotu konceptualnego w sztuce. Pisząc swój esej w 1996 roku, Gell narzekał na etnografów, którzy za sztukę uznają rzeczy ładne czy wizualnie atrakcyjne, co odpowiada standardom estetycznym prowincjonalnych galerii. Wraz ze zwrotem konceptualnym prymat wizualnej formy został zniesiony poprzez współczynnik sztuki w stanie czystym, manifestujący się jako naddatek znaczenia czy fałdka tego, co zmysłowe. Jednak przywiązanie do wizualności wciąż kształtuje zmysł smaku niektórych czołowych krytyków sztuki współczesnej w Polsce. Dla przykładu: Stach Szablowski w opublikowanej w poprzednim numerze „Szumu” recenzji wystawy *Obcy w domu*, przygotowanej w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN na pięćdziesięciolecie Marca '68, zarzuca kuratorom, że nie spełnia ona standardów wystawy sztuk wizualnych, z akcentem położonym na „wizualność”. Trzydzieści lat po *Art/Artifact*, ku zgrozie krytyka, sztuka znowu zestawiana jest z niesztuką na tyle płynnie, że „można właściwie przegapić, że tym razem mamy właściwie do czynienia ze

Współczynnik sztuki można by umieścić gdzieś na linii napięcia między zatrutą strzałą a ciekawską dłońią szympansa, który pociąga za sznurek, uwalniając śmiercionośny grot. Albo na linii teorii i historii sztuki, która pozwala na zestawienie ze sobą rybackiej sieci oraz konceptualnej instalacji, wywołując teoretyczne zacierzwanie czy estetyczne poruszenie wyedukowanej publiczności.

sztuką”¹⁴. W moim przekonaniu to była jedna z głównych zalet tego przedsięwzięcia. Wystawie jest równie blisko do tradycji sztuki krytycznej, jak do rzemiosła narracyjnej wystawy historycznej (ten drugi aspekt Szablowski oczywiście zauważa). W świetle teorii Gella *Obcego w domu* odczytać można jako konceptualną pułapkę na ogórki (z powodu wystawy Muzeum POLIN zostało pozwane o zniesławienie przez Magdalenę Ogórek, która dopatrzyła się na ekspozycji swojego tweeta, przedstawionego, w jej przekonaniu niesłusznie, jako przykład współczesnej mowy nienawiści). Wystawa, której główną tezą była aktualność mowy nienawiści, aktualizowała się w czasie rzeczywistym wraz z erupcjami antysemickiego dyskursu, ponieważ częścią kuratorsko-artystycznego konceptu była ściana wystawiennicza, która była uzupełniana o przykłady mowy nienawiści napływające do muzeum w trakcie trwania wystawy. Im bardziej wystawa była atakowana, tym mocniej wybrzmiewała jej centralna teza. W tym sensie ekspozycja realizowała koncepcje Artura Żmijewskiego, który radził artystom i artystkom, żeby zaczęli kontrolować nieuniknione skandale wywoływane przez ich sztukę, postulując, żeby porzucić rolę genialnych idiotów i chłopców do bicia polskich polityków¹⁵. Współczynnik sztuki takiej wystawy jest rozumiany przez wszystkich, tylko nie przez samych krytyków sztuki. Historycy i publiczność, którzy znają głównie wystawy narracyjne, intuicyjnie wyczuwają, że nie jest to „zwykła” wystawa, że ona performuje coś poza nią samą, wciąga ich w grę z historią, co może wywoływać niepokój, ale też poruszać i skłaniać do działania. Wpadają w ultracienkie szczeliny między tym, co zamierzone, a niewyrażone, a tym, co wyrażone niezamierzenie. To profesjonaliści sztuki potrzebują teoretycznych protez, bez których inni radzą sobie wyśmienicie. Na szczęście, ich zestaw przygotowali etnografowie i teoretycy sztuki pokroju Gella czy Wrighta, których teorie dekonstruują profesjonalną ideologię świata sztuki, wskazując na ograniczoność jej horyzontów. W tak

doborowym towarzystwie można wyjść na skraj małego parku wypełnionego artystycznymi figurami, żwawo przeskoczyć przez ałę, która symulowała horyzont, i rozkoszować się bezbrzeżnym krajobrazem, który się za nią rozpościera. Inaczej można by go po prostu nie zauważyć – czy to pod naporem wizualnych wrażeń, czy to pod wrażeniem ich braku.

—

14 Stach Szablowski, *Obcy w domu. Wokół Marca '68*, „Szum” 2018, nr 21, s. 134.

15 Artur Żmijewski, dz. cyt.

Katarzyna Kalinowska, *Dodawacze Otuchy, demonstracja „Dość rasizmu i faszystmu!”*
Warszawa, 17 marca 2018, fot. Jakub Szarański





Literatura sztuka w walce z faszyzmem



Protesty w obronie niezależnego sądownictwa
Warszawa, lipiec 2017, fot. Jakub Szreder

Witek Orski, fotomontaż, 2018

Manifestacja antyfaszystowska, Warszawa
marzec 2018, fot. Jakub Szreder

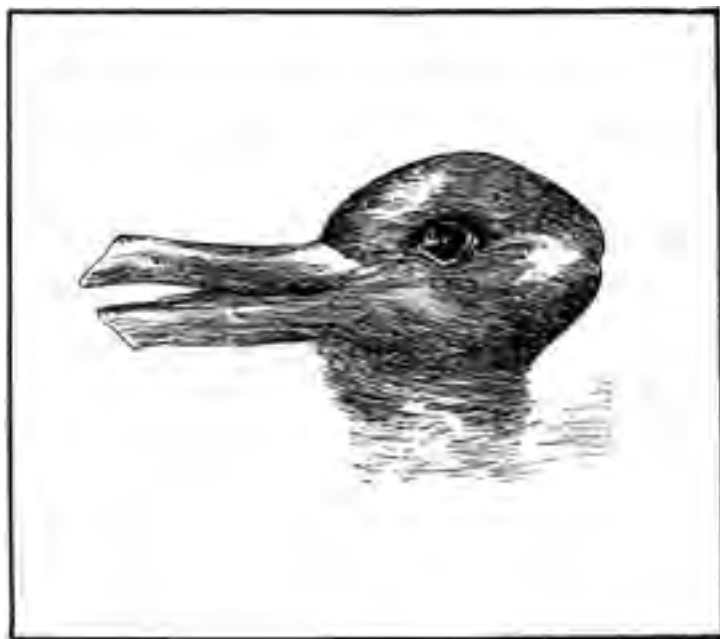


LITERATURA SZTUKA W WALCE Z FASZYZMEM

Królikokaczka, źródło: Wikimedia Commons

Przygotowany przez Bognę transparent „VETO”
fot. Mateusz Kowalczyk

Oddolny apel do Prezydenta RP / Wolne Sądy Wolna Kultura
Kancelaria Prezydenta RP, 21 grudnia 2017
uczestnicy: Alicja Czyczek, Mateusz Kowalczyk, Filip
Madejski, Jan Moździrski, Karolina Plinta, Jana Shostak
fot. Max Biel





Manifestacja pod Senatem RP, 22 lipca 2017
fot. Filip Madejski

Manifestacja pod Pałacem Prezydenckim
24 listopada 2017, fot. Filip Madejski

Czarny piątek, 23 marca 2018, fot. Filip Madejski





Tekst: Waldemar Baraniewski

Fotografie: Błażej Pindor

Rzeźby i pomniki

Wokół pomnika Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku

Zazdroszczę Florencji, że tam mogą stać rzeźby, a nie „pomniki” jak u nas.

Henryk Wiciński w liście do Jana Cybisa, 1937

1.

Rozróżnienie na obiekty artystyczne (rzeźby) i „pomniki”, którym się posłużył Henryk Wiciński, mówi o stałym napięciu między oczekiwaniami i ambicjami twórców oraz potrzebami tych, którzy o „pomnikach” decydują. Pod tym względem nic się nie zmieniło. Najbardziej spektakularne powojenne przedsięwzięcia upamiętniające (pomnik Oświęcimski, pomnik Powstania Warszawskiego, pomniki robotniczego buntu na Wybrzeżu w grudniu 1970 roku) pokazały przewagę racji „pomnikowych” nad wysoko artystycznymi. Nie tylko w Polsce. Ważną lekcję w tej dziedzinie (w Polsce niemal zupełnie nieznaną) odebrali Niemcy za sprawą długotrwałej ogólnonarodowej dyskusji dotyczącej projektu berlińskiego Holocaust-Mahnmal. Ostateczna akceptacja minimalistycznego, abstrakcyjnego, w końcu otwartego monumentu Petera Eisenmana to rzadki przykład prymatu sztuki nad fetyszem czytelności, statuaryczności i łatwej symboliki.

W Polsce ostatnie dwie dekady, wraz z szeroką falą rewindykacji symbolicznych, przyniosły wysyp „pomnikowej” galanterii i tandety, rzeźb maskaronów, których nawet nie warto wymieniać z nazwy. Realizacji godnych uznania za dobre pod względem artystycznym było niewiele. Tym bardziej jednak warto je przypomnieć. To na pewno pomnik Męczenników Terroru Komunistycznego 1944–1956 na warszawskim Służewie (1993) Macieja Szańkowskiego. Wobec tak tragicznego tematu artysta zdecydował się zrezygnować z figuratywności i naiwnej narracji. Skoncentrował się na problemie miejsca i możliwości jego przypomnienia. Miejsca szczególnego, bo



to właśnie na Służewie grzebano zamordowanych w kaźniach UB. Mieszkańcy oznaczali anonimowe mogiły kamieniami – dla zachowania pamięci i nadziei. Ten prosty gest przeniesienia i złożenia kamienia stał się dla Szańkowskiego gestem formatywnym, przywracającym pamięć i kreującym przestrzeń; gestem tworzącym pomnik, który staje się aktywną przestrzenią emocji – w kamienny mur wmontowano tak zwane krążki pamięci z wytłoczonymi nazwami miejscowości, które zapisały się na niechlubnych kartach historii za sprawą komunistycznych prześladowań. Dziełem Szańkowskiego jest też kameralna Fontanna Pamięci we Wrocławiu (2004), w prosty i lapidarny sposób nawiązująca do powojennych losów nowych mieszkańców miasta, których dobytek mieścił się często tylko w tułaczym węzłku – i pomnik węzelek taki pokazuje. Emocje, pamięć i miejsce to główne elementy gdańskiego pomnika Bramy Grzegorza Klamana (2000). Monument znajdujący się w pobliżu historycznej bramy Stoczni Gdańskiej i w sąsiedztwie pomnika Poległych Stoczniovców 1970 jest rzeźbą, która upamiętnia i problematyzuje. Zaburza pamięć, nie pozwala jej zastygnąć we wspomnieniu. W miejscu tak szczególnie naznaczonym przez historię Kłaman zrealizował pomnik, który stał się ramą otwartego dyskursu w publicznej przestrzeni, a który nie zamyka, nie grzebie, nie monumentalizuje. Z upamiętnienia czyni proces

formami odległymi od akademickiej statuaryczności; wytwarzają, a nie petryfikują emocje, które tworzą ramy dla przeżycia indywidualnego, nie narzucając obiegu symboliki. Problemetyzują, a nie pouczają.

2.

Wszystkie dyskusje o monumentach w ostatnich latach w Polsce zdominował polityczny spór o warszawski pomnik Lecha Kaczyńskiego i pomnik upamiętniający katastrofę lotniczą pod Smoleńskiem. Jego temperatura, gwałtowność, znoszące się antagonistyczne racje nie sprzyjały dyskusji i namysłowi nad tym, w jaki sposób i jakimi środkami cel ten zrealizować. Spór na wstępnym etapie dotyczył lokalizacji pomników, ale kryła się za nim też określona wizja monumentu rozumianego jako przestrzeń prestiżu i historycznej nobilitacji. Stąd polityczna decyzja o zrealizowaniu ich w patetycznej retorycznie przestrzeni Traktu Królewskiego, co w punkcie wyjścia unieważniało tak istotną kwestię projektową, jak kontekst przestrzenny i symboliczne nasycenie tego miejsca.

Jednym z powodów zaostrzenia tego konfliktu była niezbyt fortunna realizacja pomnika Ofiar Katastrofy Smoleńskiej na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach w Warszawie projektu Marka Moderaua (2010). Sposób wyboru projektu,

Nowatorskie rozwiązania kommemoratywne zasługujące na miano „rzeźby”, a nie martwego „pomnika” operują formami odległymi od akademickiej statuaryczności; wytwarzają, a nie petryfikują emocje, które tworzą ramy dla przeżycia indywidualnego, nie narzucając obiegu symboliki. Problemetyzują, a nie pouczają.

otwarty, dynamiczny, zmienny w czasie. O miejscu i pamięci o nim mówi też instalacja Joanny Rajkowskiej *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (2002) na rondzie de Gaulle’a w Warszawie. Palma – pozornie żart, a w rzeczywistości poważny komentarz do historii, przypomnienie, dlaczego Aleje Jerozolimskie zostały nazwane tak, a nie inaczej, i co z tego wynika dzisiaj. Jeśli chodzi o nowsze realizacje, trzeba wspomnieć pomnik-cmentarz w Bełżcu (1996–2004) Andrzeja Sołtygi i Zbigniewa Pidka – wielką milczącą pustkę, z pogrążającą się w ziemi wąską drogą przeznaczenia.

Nowatorskie rozwiązania kommemoratywne, jak te przywołane powyżej, zasługujące na miano „rzeźby”, a nie martwego „pomnika”, operują

brak konsultacji z rodzinami ofiar i jego niemal asemantyczna forma sprawiły, że pomnik uznany został za pozbawiony walorów estetycznych, zimny, opresyjny. Niepozwalający na symboliczną identyfikację, niewizualizujący emocji, uznany za „pomnik władzy”. Tę znaczeniową „niejasność” pomnika dostrzegał chyba nawet sam twórca, który próbował wyjaśniać jego znaczenie. „Sama koncepcja pomnika – komentował – nie nawiązuje, wbrew wielu interpretacjom, do lotniska ze strąconym samolotem. Chodziło mi raczej o przełamanie bryły monolitu, czyli tej jednej struktury, która nagle w sposób niekontrolowany i nieoczekiwany została przełamana, i właśnie w jej środku są nazwiska ofiar. Pewnym dosłownym skojarzeniem

Pomnik Poległych Stoczniovców 1970, Gdańsk, 1980
 źródło: Wikimedia Commons

Pomnik Męczenników Terroru Komunistycznego 1944–1956 (detal)
 Warszawa, 1993, źródło: Wikimedia Commons

Pomnik Pomordowanych Żydów Europy, Berlin, 2005
 źródło: Wikimedia Commons





Pomnik Ofiar Katastrofy Smoleńskiej na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach w Warszawie, 2010, źródło: Wikimedia Commons

z katastrofą jest tu raczej zarycie się w ziemię rogów obelisku”¹.

Pomysł rzeźbiarza rozminął się z oczekiwaniami opinii publicznej i w pewnym stopniu wzmógł spór na Krakowskim Przedmieściu. Nie był w stanie przejąć emocji, nie stał się ich znakiem. Pomysły na pomnik powstawały spontanicznie, upubliczniane na portalach społecznościowych, jak pomysł „pomnika światła” autorstwa Pawła Szychalskiego, który zaproponował wmontowanie w chodnik przed Pałacem Prezydenckim 96 reflektorów ujętych w „ryngrafy” z nazwiskami ofiar i datami ich życia. Idea Szychalskiego zyskała duże poparcie, w tym między innymi córki Lecha Kaczyńskiego, Marty Kaczyńskiej. Jednocześnie została skrytykowana jako nawiązująca do twórczości Alberta Speera i nazistowskich pomysłów wykorzystania sztucznego światła. Maksymilian Biskupski, specjalista od pop-horroru rzeźbiarskiego, zaproponował ośmiometrowy obelisk z rąk wychodzących z ziemi.

Idea pomnika smoleńskiego coraz wyraźniej przesuwiała się w obszar popkultury.

3.

28 kwietnia 2016 roku powołano Komitet Społeczny Budowy Pomnika śp. Prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego oraz Ofiar Tragedii Smoleńskiej. Głównie działania komitetu zostały określone jako „podtrzymywanie i upowszechnianie tradycji narodowej, pielęgnowanie polskości oraz rozwój świadomości narodowej, obywatelskiej i kulturowej”². Droga do osiągnięcia celu jest wzniesienie owych dwóch monumentów, na których realizację komitet zbierał środki. Rok później, w kwietniu 2017 roku, ogłoszono otwarty, studialny, dwuetapowy konkurs na pomniki. Monument upamiętniający Lecha Kaczyńskiego miał się znaleźć na osi ulicy Michała Tokarzewskiego-Karaszewicza, w miejscu parkingu przed Hotelem Europejskim.

¹ Pomnik ofiar katastrofy będzie gotowy na 1 listopada, TVN24.pl, 13.08.2010, <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/pomnik-ofiar-katastrofy-będzie-gotowy-na-1-listopada,142795.html> [dostęp: 18.07.2018].

² Komitet Społeczny Budowy Pomników: śp. Prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego oraz Ofiar Tragedii Smoleńskiej, <http://www.komitetspolecznybudowypomnikow.pl> [dostęp: 18.07.2018].

Pomnik Ofiar Tragedii Smoleńskiej miał trafić na skwer u zbiegu ulic Karowej i Krakowskiego Przedmieścia. W regulaminie zapisano: „Przewiduje się, że realizacja pomnika będzie wymagać zmiany zagospodarowania części Skweru im. Księdza Jana Twardowskiego od strony ulicy Karowej – najbliższego otoczenia pomnika. Jej ostateczny kształt przestrzenny zostanie ustalony w wyniku rozstrzygnięcia niniejszego Konkursu. Prace wykonane przez Uczestników powinny prezentować autorskie rozwiązania ukształtowania pomnika oraz zagospodarowania jego najbliższego otoczenia, które będą prowadzić w efekcie do uporządkowania relacji przestrzennych oraz podniesienia walorów estetycznych terenu objętego opracowaniem”³.

Informując o konkursie, prezes PiS, Jarosław Kaczyński, stwierdził, że pomniki powinny być „okazałe”. „Przy czym – jak dodał – ten pomnik, który będzie oddawał cześć ofiarom katastrofy smoleńskiej, powinien być nie tylko okazały, ale bardzo okazały”. We wspomnianym regulaminie informowano też o powołaniu sądu konkursowego, w którego składzie znaleźli się: 1) Prof. dr hab. Tadeusz J. Żuchowski – Przewodniczący Sądu, 2) Prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki – Sędzia, 3) Dr Andrzej Szczepaniak – Sędzia, 4) Dr inż. arch. Aleksander Chylak – Sędzia

Informując o konkursie, prezes PiS stwierdził, że pomniki powinny być „okazałe”. „Przy czym – jak dodał – ten pomnik, który będzie oddawał cześć ofiarom katastrofy smoleńskiej, powinien być nie tylko okazały, ale bardzo okazały”.

Referent, 5) Arch. Piotr Walkowiak – Sędzia, 6) Prof. dr hab. Przemysław Krajewski – Sędzia, 7) Prof. dr hab. Mariusz Kulpa – Sędzia, 8) Prof. dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski – Sędzia, 9) Ewa Kochanowska – Sędzia, 10) Prof. dr hab. Stanisław Mikołajczak – Sędzia, 11) Maciej Łopiński – Sędzia, 12) Arch. kraj. Marek Szeniawski – Sędzia, oraz Sekretarz Sądu Konkursowego: dr inż. Ewa Kosiacka-Beck”⁴.

Zgłoszone na konkurs prace w obu jego etapach były oceniane „według następujących kryteriów: a. atrakcyjność rozwiązań rzeźbiarskich i zagospodarowania terenu, b. artystyczna wartość dzieła, c. wymowa symboliczna projektowanego dzieła, d. realność proponowanych rozwiązań w zakresie kosztowym i technicznym”⁵.

Na konkurs na pomnik Lecha Kaczyńskiego wpłynęło 20 prac, z których do drugiego etapu zakwalifikowano pięć. Na konkurs na pomnik Ofiar Tragedii Smoleńskiej wpłynęły 62 prace, spośród których do drugiego etapu zakwalifikowano dziewięć.

Sąd konkursowy obradował 18–20 października 2017 roku i ostatniego dnia ogłosił wyniki. W sprawie pomnika Lecha Kaczyńskiego postanowiono, „uwzględniając walory artystyczne, kryterium dopasowania do planowanej lokalizacji i symboliczną wymowę przedstawionych prac [...], nie przyznawać nagród, a jedynie wyróżnić najlepszą z przedstawionych prac. I tak, zdaniem sądu na wyróżnienie zasługuje praca oznaczona kodem 162711, autorstwa Stanisława Szwechowicza i Jana Raniszewskiego”⁶. Natomiast w odniesieniu do pomnika smoleńskiego uznano, „że pracą spełniającą najlepiej wymogi regulaminowe, a jednocześnie zasługującą na I nagrodę, jest praca oznaczona numerem 378154. Autorem pracy jest Jerzy Kalina”⁷.

3 Komitet Społeczny Budowy Pomników..., http://www.komitetspoleczny-budowypomnikow.pl/images/POTS/Regulamin_konkursu_na_pomnik_Ofiar_Tragedii_Smoleńskiej.pdf [dostęp: 18.07.2018].

4 Tamże.

5 Tamże.

6 Komitet Społeczny Budowy Pomników..., <http://www.komitetspoleczny-budowypomnikow.pl/wyniki-ii-etapu-konkursow.html> [dostęp: 18.07.2018].

7 Tamże.







Jerzy Kalina, Pomnik Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku
Warszawa, 2018, fot. Błażej Pindor

Profesor Tadeusz Żuchowski wyjaśniał, że wyróżniony projekt pomnika Lecha Kaczyńskiego charakteryzuje się pomysłem „połączenia figury z elementami architektonicznymi mającymi symbolizować najważniejsze etapy działalności Lecha Kaczyńskiego, spójne zakomponowanie postaci, mimo niewielkich uchybień detalu, jednak oddające istotne cechy świętej pamięci prezydenta Kaczyńskiego oraz dobrze opracowany portret w skali jeden do jeden”⁸. Wyjaśniając symbolikę monumentu, Żuchowski dodał, że „poszczególne pionowe płyty, przez które przeszedł Prezydent, miały unaoczniać etapy jego życia”⁹. Zaznaczył jednakże, że całość jest przeskalowana, a figura zbyt duża. Stanisław Szwechowicz, autor wyróżnionej, ale nienagrodzonej pracy, uczeń Alfreda Wiśniewskiego, związany jest z gdańskim środowiskiem akademickim. Jak deklaruje: „Interesuje mnie rzeźba na najwyższym, mistrzowskim poziomie. Cenię profesjonalizm, biegłość warsztatową, wyobraźnię i precyzję wykonania. Podziwiam piękno Natury, zajmując się rzeźbą portretową i aktem rzeźbiarskim”¹⁰. Trudno o bardziej dosłowną deklarację akademickiego konserwatyzmu. Jednak w projekcie pomnika Lecha Kaczyńskiego ten akademizm jest zmodyfikowany popkulturowym odniesieniem (być może nieświadomym) do formuł sztuki progresywnej. Przechodzący przez „pionowe płyty” Lech Kaczyński i zostawiający po sobie przebite w nich sylwetowe otwory nie powstałby w wyobraźni gdańskiego artysty, gdyby nie utrwalone w zbiorowej pamięci obrazy, w których Murakami

8 Telewizja wPolsce, *Rozstrzygnięcie konkursu na projekty pomników smoleńskich*, 20.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=tmfEJzrxp6g> [dostęp: 18.07.2018].

9 Tamże.

10 Stanisław Szwechowicz, <http://stanislawszwechowicz.pl> [dostęp: 18.07.2018].

Saburo z japońskiej grupy Gutai przedziera się przez 42 blejtramy (*Passing Through*, 1956).

Nagrodzony projekt Jerzego Kaliny – co przyznają członkowie jury – wyróżniał się zarówno pewną otwartością, brakiem nachalnej symboliki, umiejętnym oddzieleniem strefy sacrum, jak i bardzo dobrym, fachowym przygotowaniem technicznym. Podczas ogłaszania wyników przewodniczący jury profesor Tadeusz Żuchowski podkreślał, że

podkreśliła, jak ważna jest rola starannie dobranej zieleni, która „czyni to miejsce pięknym i godnym przez cały rok”. Reprezentujący Społeczny Komitet i prowadzący spotkanie Jacek Sasin dodał, że jest to „swoisty park pamięci”¹⁵.

Tak więc kontekst miejsca był dla oceny projektu Kaliny kluczowy – zarówno jego poszczególne elementy, jak i skala wynikały z wyboru tej lokalizacji. Bardzo wyraźnie podkreślił to profesor

Kontekst miejsca – skweru im. ks. Jana Twardowskiego – był dla oceny projektu Kaliny kluczowy, zarówno jego poszczególne elementy, jak i skala wynikały z wyboru tej lokalizacji. Przewodniczący jury profesor Tadeusz Żuchowski podkreślał, że pod uwagę brana była tylko ta jedna lokalizacja wynikająca z regulaminu.

nagrodzoną pracę cechują wysoka wartość artystyczna, prostota i szlachetność formy „oraz czytelny przekaz ideowy, uzyskany dzięki właściwemu wyborowi form i doborowi materiałów”¹¹. Jak mówił, projekt ten to „kamienny monument przypominający schody trupu samolotowego, a jednocześnie jest czymś w rodzaju potężnego grobowca. Wyrasta z ziemi i jest otoczony przez wykop, który nawiązuje do ofiar katyńskich. A zatem mamy tu historię ludzi, którzy wsiedli do samolotu, z którego nie wyszli, i cel, który sprowadził na nich tragedię”¹².

Bardzo ważnym elementem projektu Kaliny było, zdaniem jury, właściwe opracowanie skweru, na którym stał już pomnik Bolesława Prusa. Wartością projektu, który miałby się tam mieścić, było połączenie zaaranżowanego zielenią kameralnego wnętrza skweru z Osią Saską i Krakowskim Przedmieściem. Jak podkreślał Żuchowski, taka aranżacja przestrzeni „umożliwia indywidualny odbiór oraz organizację dużych uroczystości”¹³. Uczestnicząca w pracach jury Ewa Kochanowska, zapytana przez jednego z dziennikarzy, wyjawiała, że jest wielką zwolenniczką projektu i tego sposobu myślenia, którego efektem jest „miejsce zagospodarowane w taki sposób, że nie jest to tylko pomnik, ale mauzoleum w środku miasta”, upamiętniające ofiary tragedii, ale nie w nachalny sposób, nie poprzez „ogromne krzyże, sztandary, martyrologię, ale w sposób wyciszony, spokojny, oddający hołd i pamięć”¹⁴. Ewa Kochanowska

Żuchowski, dodając, że pod uwagę brana była tylko ta jedna lokalizacja – wynikająca z regulaminu. Walorem tak pomyślanej i zaplanowanej przestrzeni – wnętrza architektonicznego ukształtowanego przez ściany zieleni – było wyczucie skali i zharmonizowanie wszystkich elementów. W tym, co miało wartość symboliczną – wkomponowanie w tę przestrzeń drewnianego krzyża harcerzy, który stał się początkiem dramatycznego sporu w pierwszych miesiącach po katastrofie smoleńskiej, a później centralnym elementem „sporu o krzyż” (chodziło o pozostawienie krucyfiksu przed Pałacem Prezydenckim). Kalina w swoim projekcie umiejętnie wykorzystał odniesienia do rzeczywistej przestrzeni sakralnej, włączając do kompozycji ścianę klasztoru Sióstr Wizytek, ujętą przez grabowy żywopłot, w którego szczelinie, w szklanej gablocie, miał znaleźć się pamiątkowy krzyż. Dyskretnie odsunięty od pomnika, wyciszony, nieostentacyjny, pozwalający oddać hołd indywidualnie w wybranej przez siebie formie, przez okazanie pamięci czy modlitwę.

Władze miasta nie zgodziły się jednak na realizację projektu na skwerze ks. Twardowskiego. Tymczasem wzniesienie pomnika było dla polityków PiS sprawą pierwszej wagi (tym bardziej, że postawienie monumentu pozwalało zakończyć zbyt kosztowne politycznie smoleńskie „miesięcznice”). Pod koniec października 2017 roku minister spraw wewnętrznych wydał zarządzenie o zamknięciu

11 Telewizja w Polsce, dz. cyt.

12 Tamże.

13 Tamże.

14 Tamże.

15 Tamże.

placu Piłsudskiego ze względu na obronność i bezpieczeństwo państwa. Na terenach zamkniętych pozwolenia na budowę wydaje wojewoda, czyli polityk PiS. Szybko stało się jasne, że to przygotowania do pomnikowych inwestycji. Pierwsze prace rozpoczęły się w połowie lutego 2018 roku, niebawem na placu stanął biały namiot, wewnątrz którego rozpoczyna się budowa pomnika według projektu konkursowego. W dramatycznie zmiennej sytuacji! Nie w architektonicznym wnętrzu ukształtowanym zielenią i istniejącą zabudową klasztoru Sióstr Wizytek, ale w pustce ogromnego wygonu, jakim jest plac Piłsudskiego. Kalina nie zmienił projektu: zachował kameralną skalę monumentu, rezygnując z wartościowych elementów pierwotnego pomysłu.

of Dean. Internauci szukali dalej. Kolejne „schody do nieba” to rzeźba nowozelandzkiego twórcy Davida McCrackena pokazana w 2013 roku na jednej z największych plenerowych wystaw rzeźby *Sculpture by the Sea* w Sydney, nazwana od zastosowanego chwytu perspektywicznego *Diminish and Ascend*. Wkrótce pojawił się nowy trop, łudząco podobny do projektu Kaliny rysunek z okładki albumu grupy Beyond the Bridge *The Old Man and the Spirit*. Na dzień przed odsłonięciem pomnika zespół umieścił na Facebooku komentarz: „The meaning of our album is self-contained and also the artwork stands for itself, purely in musical context. Please just enjoy our music and refrain from accusations of plagiarism or threats. Thank you very much. In love, BtB”¹⁸.

Zarzucanie Kalinie świadomego popełnienia plagiatu jest pozbawione sensu. Jego projekt jest wytworem popkulturowym, w którym modernistyczne kategorie oryginalności i wyjątkowości nie funkcjonują. Po prostu wszystko już było. Schody też.

4.

Projekt Kaliny prawie od razu zyskał popkulturową egzegezę. Jego forma przypominała internautom rysunek schodów do nikąd z Księgi XVIII *Tytusa, Romka i A'Tomeka* (1987). Henryk Chmielewski, twórca kultowego peerelowskiego komiksu, tak komentował ten fakt: „Jestem zaskoczony projektem, ponieważ przypomina zupełnie mój rysunek satyryczny. Autor pomnika zapewne czytał Tytusa, a jako architektowi, mógł mu się bezwiednie zako-dować mój rysunek”¹⁶.

Wniosek jeden – plagiat. Kalina bronił się przed zarzutami: „Mnie pan w takie żarty nie wciągnie. Schody funkcjonują w sztuce i architekturze w takiej ilości, że mogę odbierać codziennie pięćset telefonów. A jak jeszcze jest Tytus, Romek i A'Tomek, to pan strzela z takiej armaty... ale niech pan do kogoś innego strzela. Dziękuję za rozmowę”¹⁷. W sieci pojawiły się kolejne schody, tym razem praca Bruce'a Allana *Obserwatorium* z 1988 roku, zrealizowana w „lesie rzeźby” Forest

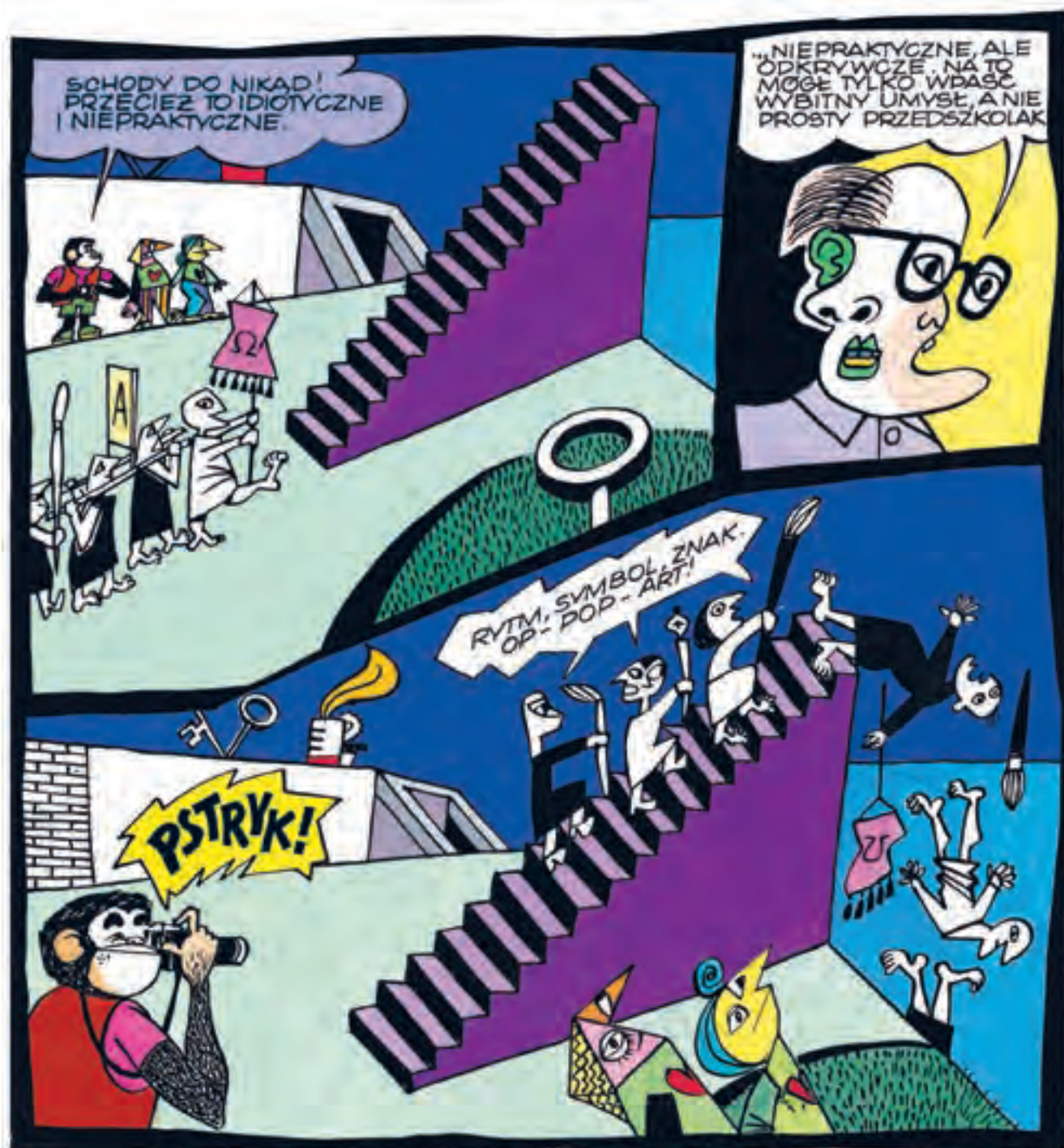
Zarzucanie Kalinie świadomego popełnienia plagiatu jest pozbawione sensu. Jego projekt jest wytworem popkulturowym, w którym modernistyczne kategorie oryginalności i wyjątkowości nie funkcjonują. Po prostu wszystko już było. Schody też. Ale problemem rzeczywistym jest nowa lokalizacja. Absurdalna. Pomnik jest paradoksalnie za mały dla tego miejsca, przytłacza go ogromna pusta przestrzeń. Jak do tej pory z placem Piłsudskiego w jego obecnym kształcie poradził sobie tylko jeden artysta – Jacek Damiński, który przygotował w 1994 roku na pięćdziesiątą rocznicę powstania warszawskiego makrostrukturę *Chmura*. Ciemna materia spadochronowa o bokach 100 × 100 metrów została rozpięta nad placem na wysokości 4,5 metra – hektar płótna tworzący ogromną falującą na wietrze ciemną chmurę. Pozostawione w pustce „schody” Kaliny wyglądają dramatycznie samotnie, a pusta przestrzeń pozbawiła je elementu monumentalności, zawartego w projekcie konkursowym. Trudno też poważnie traktować zapowiedzi autora o uzupełnieniu kompozycji elementami

16 *Papcio Chmiel: Projekt pomnika smoleńskiego przypomina mój rysunek satyryczny*, Dziennik.pl, 12.02.2018, <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/568581,papcio-chmiel-o-pomniku-smolenskim.html> [dostęp: 18.07.2018].

17 [pmi, jsz], *Pomnik smoleński jak z komiksu? Autora projektu wcale to nie śmieszy*, FAKT24.pl, 12.02.2018, <https://www.fakt.pl/wydarzenia/polityka/>

jerzy-kalina-autor-pomnika-smolenskiego-o-swoim-projekcie/slwch88 [dostęp: 18.07.2018].

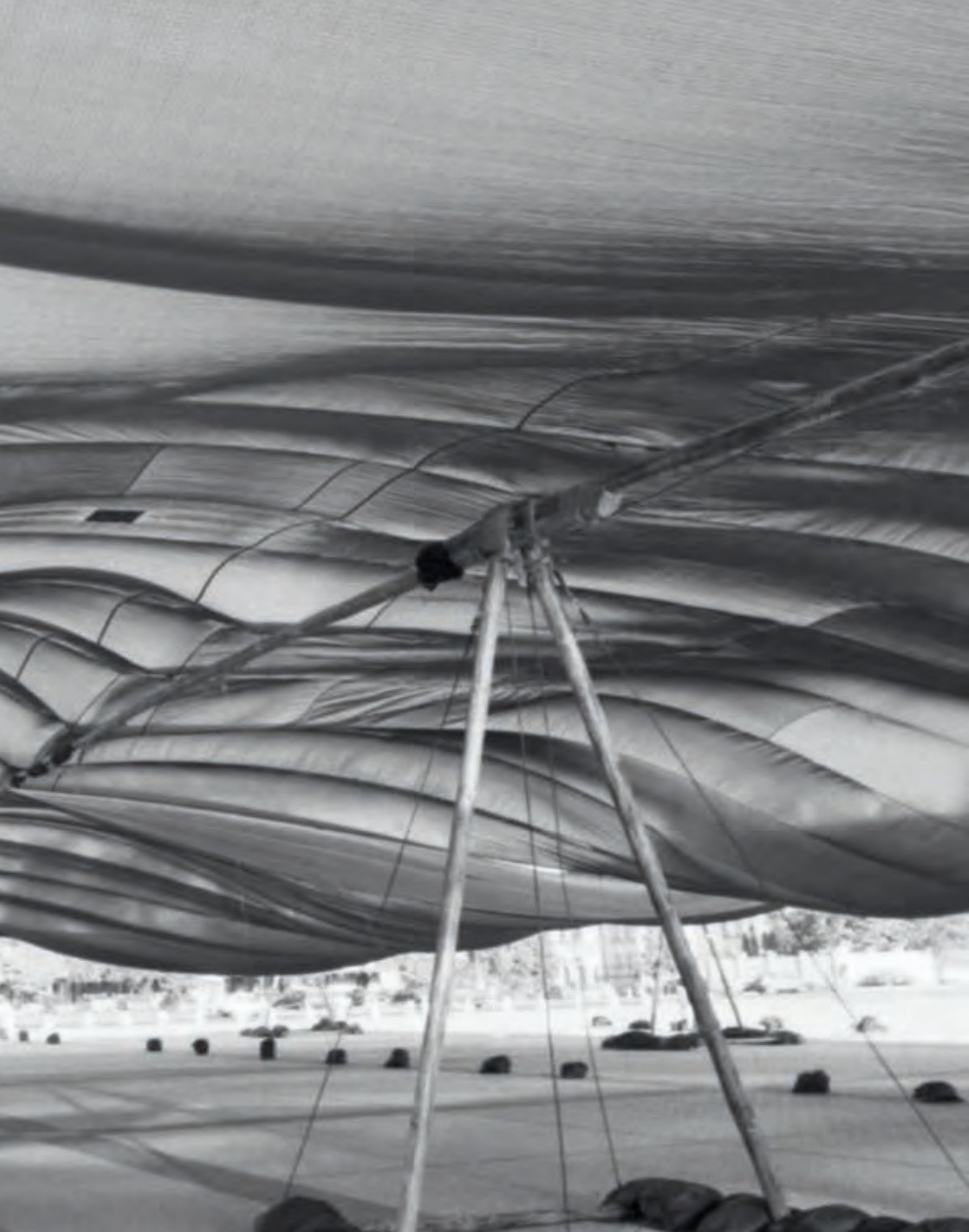
18 Beyond the Bridge, 9.04.2018, <https://www.facebook.com/beyondthebridgeMusic/photos/pb.159369077472843.-2207520000.1531755798./1750692725007129/?type=3&theater> [dostęp: 18.07.2018].



Henryk Jerzy Chmielewski, ilustracja z Księgi XVIII
Tytusa, *Romka i A'Tomka*, dzięki uprzejmości autora

Jackie Damiecki, *Chmura*, makroinstalacja, 1994.
dzięki uprzejmości Bura Wystaw/Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej





zieleni i jakimś „czerwonym dywanem”. Nie da się ich przenieść z konkursowego projektu. A nawet gdyby, to wokół pomnika powstanie groteskowy „ogródek”, który i tak nie uratuje tej przestrzennej katastrofy, dysonansu skali i formy.

Jak powinien w takiej sytuacji postąpić autor? Jak na razie próbuje ją zracjonalizować i wytłumaczyć z pożytkiem dla dzieła. Wpisać w pomnik nowe, podniosłe treści. W wypowiedziach dla prasy buduje narracje akcentujące „katyńsko-martyrologiczny” kontekst monumentu. Od początku obecny, co podkreślał w swej interpretacji profesor Żuchowski. Tyle że teraz ten wątek dominuje. Przytoczmy obszernie fragmenty wypowiedzi rzeźbiarza. „Ta przestrzeń – mówi Kalina – temu zdecydowanie lepiej służy. Od początku myślałem, że to powinien być największy plac i największa przestrzeń, bo tym elementem głównym w odbieraniu całej przestrzeni tego pomnika jest pustka. Chciałem, żeby ten trap samolotowy, ciemny, który wygląda jednocześnie jak katafalk, jak podstawa do jakiejś innej jeszcze konstrukcji, że prowadzi jeszcze w inne przestrzenie, żeby ten trap stał się taki oczekujący na tych, którzy odlecieli. Przecież ci pasażerowie tego nieszczęsnego samolotu lecieli na mszę żałobną katyńską. To jest katyńska

ale w zupełnie innym znaczeniu. Ta zmiana miejsca, usytuowanie pomnika wśród pustki placu, pracuje na to, co wydawało mi się w zasadzie najważniejsze. Zależało mi, żeby się znaleźć w takim punkcie oczekiwania na coś, co jeszcze na pewno nam się zdarzy. Pustka jest czymś tak naprawdę nie do zastąpienia. Nie jest jałowa. To pustka, z której – tak jak z zastygłej lawy – rodzi się to, co najistotniejsze, to, co jest w nas. Wszystko to, co przekazał nam Mickiewicz czy Konwiski”²⁰. Trudno uwierzyć w te słowa. Tym bardziej, że Kalina ma wyczucie skali. Potrafi tak budować formę, by przy zastosowaniu minimalnych środków wywołać przejmujący efekt. Wielokrotnie to udawadniał. Takie jest epitafium-klęcznik ks. Jana Twardowskiego z kościoła Wizytek czy jedno z ostatnich dzieł artysty: wrocławski pomnik rotmistrza Pileckiego (2011), ponadtrzymetrowej średnicy obręczka z wygrawerowanym od wewnątrz cytatem: „Bo choćby mi przyszło postradać me życie – tak wolę – niż żyć, a mieć w sercu ranę”.

Zburzone w czasie wojny dwa pałace – Saski i Brühla – nigdy nie zostały odbudowane, co doprowadziło do powstania przestrzeni pustki, w której okupanci z rozmysłem pozostawili tylko fragment arkady z Grobem Nieznanego Żołnierza. Każda nieprzemyślana decyzja, podejmowana dla doraźnych celów, osłabia symbolikę tego miejsca, zatracza jego symboliczny potencjał, rujnuje przestrzeń.

msza za wszystkich właściwie Polaków, którzy tam pojechali w kibitkach, pociągach, albo o własnych nogach gdzieś na kresy, gdzieś na krańce”¹⁹.

Poszerzanie symbolicznej pojemności monumentu nie jest dobrym rozwiązaniem wobec bezpośredniego sąsiedztwa Grobu Nieznanego Żołnierza. Tworzy zbędną przestrzeń rywalizacji, niepotrzebnych potyczek o pamięć, wytwarza niezgodne z ideą upamiętnienia napięcie emocjonalne. Kalina w ryzykowny sposób krytykuje swą poprzednią koncepcję, co nie brzmi przekonująco: „Tak, jednak jestem zdecydowanym zwolennikiem obecnego miejsca – placu Piłsudskiego. Skwer jest usytuowany w ciągu turystycznym przeznaczonym do relaksu pośród drzew i kwiatów. Tutaj kwiaty też się pojawiają,

5.

Potencjał miejsca, w którym ostatecznie stanął pomnik smoleński, jest wprost niewyczerpany. Miastotwórczy i niszczyielski. Jak nigdzie w Warszawie. Zaczęło się od saskiej rezydencji i pierwszej próby uporządkowania tej części miasta. Ulica Królewska, dziś o marginalnym znaczeniu, była początkiem wielkiego skoku przestrzennego Warszawy, przenoszącej swoje centrum w rejon jurydyki Bielino. Połączenie Krakowskiego Przedmieścia z nowymi terenami, wytyczenie nowej osi założenia – ulicy Marszałkowskiej – przestrzennie

19 Twórca pomnika smoleńskiego: „Przy destrukcyjnej robocie z zewnątrz, zwłaszcza przedstawicieli ratusza, udało nam się zrobić to, co zamierzaliśmy”, wPolityce.pl, 10.04.2018, <https://wpolityce.pl/smolen-sk/389572-tworca-pomnika-smolenskigo-przy-destrukcyjnej-robocie-z-zewnatrz-zwlaszcza-przedstawicieli-ratusza-udalo-nam-sie-zrobic-to-co-zamierzalismy> [dostęp: 18.07.2018].

20 Magdalena Plejko, *Autor pomnika smoleńskiego Jerzy Kalina: koniec autocenzury, idzie Polska*, Niezależna.pl, 3.03.2018, <http://niezalezna.pl/218570-autor-pomnika-smolenskigo-jerzy-kalina-koniec-autocenzury-idzie-polska> [dostęp: 18.07.2018].



David McCracken, *Diminish and Ascend*
Connells Bay Sculpture Park, Nowa Zelandia
2013, dzięki uprzejmości artysty

otworzyło stolicę. Plac Saski z ogrodem stał się salonem miasta. To tu, w miejscu najbardziej prestiżowym, powstała największa cerkiew w tej części Europy, sobór św. Aleksandra Newskiego, dzieło znakomitego akademika architektury Leontija Benois'a – rozebrane po odzyskaniu niepodległości. Zburzone w czasie wojny dwa pałace – Saski i Brühla – nigdy nie zostały odbudowane, co doprowadziło do powstania przestrzeni pustki, w której okupanci z rozmysłem pozostawili tylko fragment arkady z Grobem Nieznanego Żołnierza. Każda nieprzemyślana decyzja, podejmowana dla doraźnych celów, osłabia symbolikę tego miejsca, zetraca jego symboliczny potencjał, rujnuje przestrzeń.

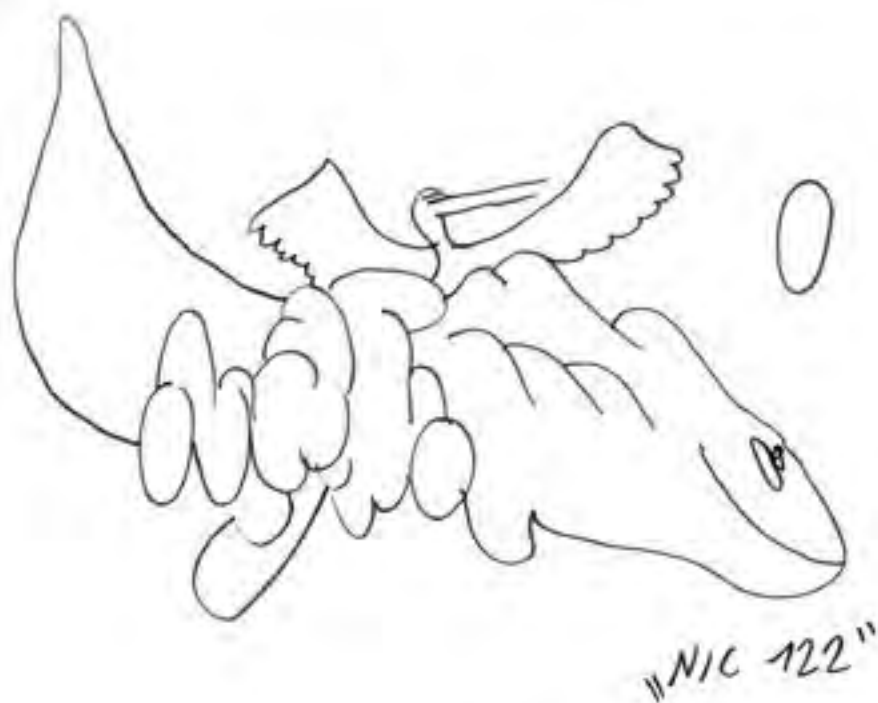
Pomniki upamiętniające katastrofę lotniczą w Smoleńsku powstawały i powstają w większości jako swego rodzaju inicjatywy wernakularne, oddolne, amatorskie. Niewiele jest pomysłów wykorzystujących wysokoartystyczne projekty. W 2011 roku w Białymstoku powstał pomnik według projektu Andrzeja Chwaliboga, który ma formę skały pękniętej na kształt krzyża. Oszczędny, znakomicie wkomponowany w zespół kościoła św. Rocha, stanowi jedną z ciekawszych realizacji. Jednak wiele pomników smoleńskich zdradza, że samo zjawisko (abstrahując od kontekstu politycznego) jest swoistym fenomenem współczesnej kultury wizualnej. Według dostępnych danych do kwietnia 2018 roku katastrofę smoleńską upamiętniono w Polsce w ponad 460 różnych formach: od pomników, przez płyty, po głazy i obeliski. Spośród nich pomnik warszawski jest oczywiście najważniejszy. Kalina miał szansę, by tym projektem zrealizować społecznie akceptowalną przestrzeń pamięci. Stało się inaczej. Z intrygującej formy „mauzoleum” pozostała banalna bryła ustawiona na pustym placu.



**ŻUBRZYCE
MÓWIA
NIE
MILCZENIU OWIEC**









Recenzje

- 143 Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda, tekst: Piotr Policht
- 145 Czerwona materia. Nadia Léger, tekst: Piotr Słodkowski
- 148 Przestrzeń niewysłowiona. Jerzy Sołtan – Lech Tomaszewski – Andrzej Jan Wróblewski, tekst: Aleksandra Kędziorek
- 151 75 × 75 Dwurnik, tekst: Jakub Banasiak
- 154 POLA DWURNIK, Spotkaj artystkę, Girl on Canvas, tekst: Karolina Plinta
- 157 Żużel w sztuce, tekst: Łukasz Musielak
- 160 ANNA ZARADNY, Soundless, tekst: Piotr Policht
- 162 NOMADIC STATE (KAROLINA MEŁNICKA I STACH SZUMSKI), W poszukiwaniu sensu życia, tekst: Anna Batko
- 164 ALEX BACZYŃSKI-JENKINS, tekst: Aleksander Kmak
- 167 MAGDALENA STARSKA, Plecienie lekkoatletyczne, tekst: Wiktoria Koziół
- 169 KATARZYNA JÓZEFOWICZ, Między słowami, tekst: Stach Szablowski
- 172 Moc natury. Henry Moore w Polsce, tekst: Waldemar Baraniewski
- 175 MAGDALENA ABAKANOWICZ, Metamorfizm, tekst: Karolina Plinta
- 178 JÓZEF ROBAKOWSKI, Baczność! Wysokie napięcie!, tekst: Martyna Nowicka
- 181 JAN BERDYSZAK, Międzywartości, tekst: Piotr Kosiewski
- 183 KOJI KAMOJI, Cisza i wola życia, tekst: Adam Mazur
- 187 EMILIA KIECKO, Przyszłość do zbudowania. Futurologia i architektura w PRL, tekst: Konrad Schiller
- 189 Canti Espositi. I Międzynarodowa Wystawa Piosenki w Opolu, tekst: Antoni Michnik
- 192 ANTONINA KONOPELSKA, Libertango, tekst: Łukasz Musielak
- 195 MYKOŁA RIDNYJ, Twarzą do ściany, tekst: Piotr Kosiewski
- 198 JAKUB JULIAN ZIÓŁKOWSKI, Święte Nic, tekst: Jakub Banasiak

Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda

Muzeum Śląskie, Katowice
23 czerwca – 30 września 2018
kurator: Anda Rottenberg

Wojenna tematyka powraca regularnie w długim dorobku kuratorsko-krytycznym Andy Rottenberg. Czasami jakby na marginesie, jak w przypadku wystawy *Gdzie jest brat twój, Abel?* w Zachęcie z 1995 roku, czasem bardziej dosłownie, jak na jednej z jej najnowszych ekspozycji, kuratorskim powrocie do Narodowej Galerii Sztuki – *Postępie i higienie*. Przewija się na marginesie wywiadów, gdy Rottenberg opowiada o drzewach przy warszawskich ulicach, które zdążyły wyrosnąć dzięki temu, że miasta od dekad nie spustoszył kolejny konflikt. A także w wydany niedawno berlińsko-warszawskim dzienniku, w którym krótkie wzmianki o drugiej wojnie światowej i jej następstwach powracają ze zdumiewającą regularnością.

Perspektywa wieku dojrzewania porusza tę tematykę w sposób bodaj najbardziej bezpośredni, bardziej nawet niż *Void*, nowosądecka wystawa z 2012 roku poświęcona należącej już do historii wieloetnicznej tożsamości regionu. To już czwarta wystawa przygotowana przez Rottenberg w Muzeum Śląskim, pierwsza jednak na taką skalę – do tej pory w katowickim muzeum kuratorka prezentowała wystawy w tak zwanej galerii jednego dzieła, gdzie od dłuższego czasu, równolegle z nową ekspozycją, oglądać można instalację Mirosława Bałki „[(;,:?!-...)]” – Rottenberg kuratorowała i ten pokaz.

Perspektywa wieku dojrzewania mocno kontrastuje także z *Postępem i higieną*. Podczas gdy wystawa w Zachęcie była szeroko zakrojonym esejem na temat idei nowoczesności i postępu prowadzących do zbrodniczych wynaturzeń w dwudziestowiecznych systemach totalitarnych, w którym kuratorzy zdarzało się trochę zagalopować w potoku skojarzeń i rozmywać koncepcyjną spójność monumentalnej ekspozycji, katowicka wystawa to zwięzła opowieść o trojgu artystów.

Jej bohaterami są Andrzej Wróblewski, Alina Szapocznikow i Andrzej Wajda. Jeśli przyjrzeć się ich dorobkowi, okaże się, że są to artyści mocno odmienni, podobnie jednak doświadczeni pokoleniowym losem. Każde z nich wojna zastała jako dopiero zaczynających dojrzewać nastolatków, choć w innych okolicznościach geograficznych i rodzinnych. Szapocznikow, Żydówka, okupację przeżyła w gettach i obozach koncentracyjnych, ostatecznie lądując w Pradze, skąd wyjechała wprost do Paryża, myśląc, że matka, która została w kraju, nie żyje. Wróblewski przetrwał wojnę w przechodzącym

Andrzej Wróblewski, *(Nagrobek kobiety II)*, monotypia, papier 43,1 x 30,4 cm, niedatowana, dzięki uprzejmości Galerii Starmach w Krakowie



z rąk do rąk Wilnie, a Wajda, syn jednego z oficerów, którzy zamordowani zostali w Katyniu, w Radomiu.

Każde z nich do doświadczeń wojennych powracało w mniej (Wróblewski i Wajda) lub bardziej (Szapocznikow) zawołowany sposób. Znali też twórczość pozostałych, a Wajda, członek Grupy Samokształceniowej, utworzonej na krakowskiej ASP przez Wróblewskiego, przyjaźnił się z obojgiem. Rottenberg obrała za cel przepisania odczytania ich twórczości przez odwołanie się do tego właśnie okresu – czasu dorastania, który zawsze jest okresem formacyjnym, a w przypadku tych, których młodość przypadła na czas wojny, pozostawia tym silniejsze ślady.

Kuratorska perspektywa Andy Rottenberg wpisuje się w to, co nazwać można trzecią falą przepracowywania doświadczeń drugiej wojny

światowej. W tak zarysowanym podziale pierwszą falę stanowiłaby, rzecz jasna, twórczość tych, którzy wojnę przeżyli i do jej doświadczeń bezpośrednio się odnosili, oraz obudowujące ją teksty i wystawy powstające w pierwszych dekadach po wojnie, przede wszystkim w latach 50. Fala druga to artyści pokolenia, które wojnę znało już tylko z relacji bezpośrednich świadków, mogący posłużyć się postpamięcią, powracający do tematyki Zagłady pod koniec XX wieku, tacy jak cieszący się szczególnymi względami Rottenberg Mirosław Bałka. A także akademicy równie intensywnie w latach 90. powracający do tematu Szoah. Wreszcie fala trzecia – autorzy współcześni, z biograficzno-hermeneutycznej perspektywy próbujący zrekonstruować wpływ pamięci wojny na dorobek tych twórców, którzy się do niego nie przyznawali lub wręcz się odcinali. Przykładem takiego podejścia jest biografia Stanisława Lema pióra Wojciecha

ile zawdzięcza malarstwu swojego przyjaciela z akademii, Wróblewskiego.

Kuratorka przygląda się też specyfice dorobku każdego z trojga artystów – roli błękitu, zestawień obrazów malowanych na dwóch stronach płócien i abstrakcyjno-figuralnych połączeń u Wróblewskiego, motywom okaleczonego, zdeformowanego, wreszcie dotkniętego rozwijającą się podskórną chorobą ciała u Szapocznikow, wizualnym metaforom Wajdy, przemycającego w filmach na pozornie inne tematy odniesienia do wojny czy antysemickiej nagonki Marca '68.

Dla osoby choć trochę obeznanej z historią sztuki (i filmu) XX wieku wszystko to brzmi znajomo. Spojrzenie kuratorki na Wróblewskiego zapewne nie byłoby takie samo bez książek *Unikanie stanów pośrednich*, przygotowanej przez fundację zajmującą się jego spuścizną, i *Andrzej Wróblewski nieznany* Jana Michalskiego, a przede wszystkim wystawy *Recto/Verso* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, kuratorowanej przez Érica de Chasse, z którą zresztą w dużej mierze pokrywa się jej wybór prac. Odczytanie Szapocznikow Anda Rottenberg

Anda Rottenberg w Muzeum Śląskim zaaranżowała efektowną, poprowadzoną ściśle wytyczoną ścieżką opowieść zbudowaną przy użyciu bardzo tradycyjnych narzędzi historyczno-sztucznych – biografizmu i formalnej analizy porównawczej.

Orlińskiego, drobiazgowo analizującego spuściznę pisarza przez pryzmat wspomnień z okresu okupacji, którą Lem z rodziną przetrwał w rodzinnym Lwowie. Jeśli odnieść to do bohaterów katowickiej wystawy, podobną postawę do Lema reprezentowała Alina Szapocznikow.

Rottenberg w Muzeum Śląskim zaaranżowała efektowną, poprowadzoną ściśle wytyczoną ścieżką opowieść zbudowaną przy użyciu bardzo tradycyjnych narzędzi historyczno-sztucznych – biografizmu i formalnej analizy porównawczej. Przyznać trzeba, że zbiór, jaki udało się do Katowic przewieźć, jest imponujący. Znalazły się w nim sztandarowe, znajdujące się w różnych muzeach i kolekcjach prywatnych na całym świecie prace Wróblewskiego i Szapocznikow (w przypadku Wajdy z oczywistych względów nie było takiego problemu). Dysponując tym zbiorem, Rottenberg wskazuje na subtelne wizualne podobieństwa – motywy oddzielonych od korpusu nóg w jednym z *Nagrobków* Wróblewskiego i późniejszych o dekadę rzeźbach Szapocznikow, floralno-cielesne spłoty w pracach tych dwojga (*Róża* Szapocznikow i monotypia *Popiersie* Wróblewskiego) oraz z reguły bardziej bezpośrednie inspiracje w wybranych scenach z filmów Wajdy, który nigdy nie ukrywał,

w dużej mierze zawdzięcza kanonicznemu opracowaniu Agaty Jakubowskiej i niedawnej biografii napisanej przez Marka Beylina, a Wajdy – książce Piotra Witka *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*.

Choć nie brakuje tu i uproszczeń – kuratorka ignoruje socrealistyczny etap kariery Szapocznikow, uznając *Trudny wiek* za pierwszą swobodną manifestację artystycznych zainteresowań rzeźbiarki, podobnie jak na marginesie spycha autentyczne zaangażowanie w socrealizm Wróblewskiego, wynikające z przekonania, że był on, jak pisał Boris Groys, naturalną konsekwencją poszukiwań lewicowo zorientowanej awangardy. Fragmentaryczne potraktowanie dorobku Wajdy jest oczywiście nieuniknione, choć w tym przypadku przyznać trzeba, że wybór prezentowanych na ekranach w wielu miejscach wystawy scen jest wyjątkowo trafiony i wychodzi poza bezpośrednie inspiracje i nawiązania Wróblewskiego.

Rottenberg w katowickiej wystawie robi więc to, w czym od lat się specjalizuje – nie tyle rzeczywiście proponuje nowe interpretacje, co kompiluje i popularyzuje to, co w akademickim dyskursie rozproszone. Być może wystawa jest jednak też jaskółką zwiastującą wzrost zainteresowania tematyką wypartych i silnie przetworzonych doświadczeń wojennych, również na gruncie sztuk wizualnych.

Piotr Policht

Czerwona materia. Nadia Léger

Muzeum Sztuki w Łodzi
25 maja – 9 września 2018
kuratorki: Ewa Opałka, Karolina Zychowicz

W Muzeum Sztuki odbyła się pierwsza w Polsce monograficzna prezentacja twórczości Nadii Léger *Czerwona materia*. Znajdziemy tu wszystko, co czyni wystawę dobrą: wartościowy materiał wizualny (w tym kawał porządnej sztuki), ciekawą postać wydobytą z niepamięci, epizod z dziejów polskiej sztuki nowoczesnej, który służy jako soczewka doskonale ukazująca o wiele bardziej złożony i ważki problem. Krótko mówiąc: doskonały wręcz pomysł na wystawę. I aż dziw bierze, że całość skrojono bardzo skromnie, tak jakby projekt nie wzbudzał dużych nadziei ani kuratorek, ani muzeum. *Czerwona materia* zajmuje tylko dwie sale (a jedna z nich to mała salka) na parterze gmachu przy ulicy Więckowskiego, podczas gdy piętro wyżej można oglądać rozbuchaną *Zmiennokształtność* (pokaz Eisensteina). Powinno być odwrotnie – ale po kolei.

Nadia Léger należy do całego legionu artystek i artystów, którzy znajdują się w peryferyjnym polu widzenia polskiej historii sztuki. Oto stała kondycja i grzech pierworodny naszej dyscypliny: szara strefa zaludniona przez ogrom postaci niby znanych, ale tak naprawdę nigdy solidnie nierozpoznanych. Jakkolwiek brzmi to kuriozalnie, wciąż brakuje nam badań podstawowych! A co gorsza, na tę niedobrą prawidłowość nakłada się kolejna, równie naganna. Bardzo krótka historyczna pamięć o podmiotach migrujących i niemieszczących się do końca w wąskiej kategorii „polski/polska artysta/artystka” (lub: białoruski/białoruska, ukraiński/ukraińska...). Oczywiście pracuje się teraz w pocie czoła, by zapełnić te białe plamy, ale – jak widać – zostało jeszcze wiele do zrobienia. Wreszcie trzeci czynnik, działający na niekorzyść malarki: to przecież kobieta, która pozostaje w cieniu swojego wielkiego męża, Fernanda. Pod tym względem optyka historii sztuki nadal rządzi się całkiem patriarchalnym porządkiem symbolicznym.

Tymczasem Nadia Léger to postać idealna do tego rodzaju reparacyjnych gestów, jaki wykonano w Łodzi. Nie tylko dlatego, że jest doskonałą artystką. Także z uwagi na jej niezwykle interesującą pozycję w polu sztuki, która wykracza poza stare podziały na „polskie” i „francuskie” (lub na peryferie i centra), ukazując raczej skalę transferów kulturowych ponad narodowymi podziałami.

Zwróćmy uwagę na dwa punkty jej biografii. Pierwszy – partykularny, czyli środkowoeuropejska genealogia. Na wystawie udostępniono

autobiograficzną wypowiedź artystki, przechowywaną w archiwum warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych: „Urodziłam się 23 września 1904 r. w ziemi wileńskiej powiatu wilejskiego m. Osieciszcze. Nazywam się Wanda-Nadzieja Chodasiewiczówna. Ojciec mój pochodzący z kresów ziemi mińskiej [...] nazywa się Piotr [...]. W roku 1915, podczas wojny, z rodzicami wyjechałam do Rosji [...]. W roku 1918 poczęłam kształcić się w malarstwie [...]. W roku 1921 wyjechałam [...] do Wyższej Państwowej Szkoły Malarzkiej w m. Smoleńsku”. Dopowiedzmy, że w Smoleńsku uczyła się u Władysława Strzemińskiego. Przebywała także w Witebsku, gdzie prawdopodobnie utrzymywała kontakt z Kazimierzem Malewiczem. Do Polski wróciła w 1921 roku, a już w 1924 roku wyjechała do Paryża, podejmując studia we współpracy z Légerem Académie moderne – ważnej szkole artystycznej o globalnym zasięgu. Oto więc wzorcowa środkowoeuropejska „biografia zdeintegrowana”, by posłużyć się poręcznym określeniem Andrzeja Turowskiego. Przeplatają się w niej języki, regiony geograficzne, tradycje artystyczne. To, co uważane za centrum, splata się z wieloma innymi lokalnościami.

Drugi punkt biografii artystki (już nie Chodasiewiczówny, lecz Nadii Léger) ma krąćcowo różny charakter. Doskonała kwerenda do wystawy przynosi wycinek prasowy o tytule zawierającym znamieny suspens – *Nadia Léger opowiada swe dzieje... po polsku*. „W Muzeum Narodowym [w Warszawie – P.S.] na konferencji prasowej przed otwarciem wystawy obrazów wielkiego malarza francuskiego Fernanda Léger, wdowa po nim, p. Nadia Léger, zadziwiła wszystkich, gdy przemówiła do zebranych po polsku: – Dzień dobry! Co państwo chcą, abym opowiedziała o panu Léger?” Niby to anegdota, ale jakże wymowna. Górę bierze tu optyka uniwersalna, a w przesadzonym zachwycie nad tym, że malarka mówi po polsku, kryje się mimowolnie respektowana hierarchia, oddzielająca „tam” i „tutaj” – wielkie nazwiska stamtąd („wielki francuski malarz”) i nas, tu oto, łaknących z nimi kontaktu. Nie mówiąc już o tym, że Nadia jest w tym porządku jedynie pośredniczką między dwoma światami.

Twierdząc, że oba te punkty – ledwie epizody w bogatej faktograficznej tkance ekspozycji – najlepiej pokazują potencjał, jakim może się pochwalić *Czerwona materia*. Wystawa z jednej

Nadia Petrova (Nadia Léger), *Nature morte aux bottes* [Martwa natura z butami]
olej, płótno, 91 x 70 cm, 1950, © Estate of Nadia Léger, Francja
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Nadia Petrova (Nadia Léger), *Marchande de poissons* [Sprzedawczyni ryb]
olej, płótno, 130 x 96 cm, 1950, © Estate of Nadia Léger, Francja
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Nadia Léger, *Staline et la pionniere* [Stalin i pionierka], olej, płótno, 162 x 130 cm
1953, © Estate of Nadia Léger, Francja, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



strony rysuje nam złożony obraz artystki, któremu daleko do uniwersalistycznych uproszczeń. Z drugiej przypomina o francuskim dystansie, odczuwalnym z polskiej perspektywy. Wystawa opowiada, kim malarka była, zanim stała się Nadią Léger, buduje konteksty, osadzające ją w Paryżu lat 20. (i później) XX wieku, ciekawie prezentuje jej twórczość powojenną. Wszystko to niestety trochę nazbyt pośpiesznie (dwie sale na parterze). Wszystko rzeczowo, ale skrótowo. Wszystko warto byłoby rozwinąć.

Na szczęście jednak całość nie zetraca się w szkicowej charakterystyce. Nadia Léger ukazana jest bowiem przez pryzmat niezwykle interesującego fenomenu artystycznego: (francuskiej) sztuki zaangażowanej. Z tego względu narracja pokazu zatrzymuje się na dłużej przy jednym wydarzeniu historycznym: *Wystawie Współczesnej Plastyki Francuskiej* (Zachęta, 1952). Jakiż to trafny wybór! Ekspozycja ta ma marginalne znaczenie w tradycyjnych ujęciach dziejów socrealizmu w Polsce (1949–1954); wiadomo, że była ona dyskutowana wśród polskich

malarzy (mamy nawet odpowiednie stenogramy), ale to wszystko. Niemniej jednak okazuje się ona niezmiernie ciekawa, gdyż pokazuje sztukę zaangażowaną w treści i jednocześnie nowoczesną w formie. Jak wynika z recenzji prasowych (także doskonale wyeksponowanych w Łodzi), wiele płócien tematem było zgodnych z myślą komunistycznej propagandy: poruszały kwestie antyimperialistyczne, związane z walką o pokój i etosem pracy. Wystawiał André Fougeron, prosocjalistyczny (jeśli nie socrealistyczny) malarz, znany w Polsce już w latach 40. Fernand Léger prezentował obraz *Na budowie* (w „Przeglądzie Artystycznym” komentował go Ryszard Stanisławski; szkoda, że w Łodzi pominięto ten smakowity kąsek). Pablo Picasso dał zreprodukowaną w „Przekroju” *Masakrę na Korei* (daleką, rzecz jasna, od konwencjonalnego

Pokaz jednak pozostawia poczucie niedosytu. Można odnieść wrażenie, że wykonanie nie nadażyło za potencjałem projektu: jest on zbyt skromny. Całość utrzymano w tonie nieco suchego wykładu, który tylko sygnalizuje pewne kwestie. Warstwa faktograficzno-kontekstowa jest bezbłędna, ale zabrakło tu pogłębionej problematyzacji prezentowanych zjawisk. Jednym z kierunków, w którym można by podążyć, jest chociażby robocza komparatystyka wizji zaangażowania we Francji i w Polsce. Znamy przebieg dyskusji o realizmie i hermetyzmie w sztuce lat 40. Ale jak on się ma do debat francuskich? Jakie wizje malarstwa przedkładano tam i tu? Jaka była długofalowa recepcja francuskiej sztuki komunizującej? Właśnie warszawskiej wystawy z 1952 roku można było użyć do naświetlenia tego zagadnienia. I jaka była recepcja

Nadia Léger należy do całego legionu artystek i artystów, którzy znajdują się w peryferyjnym polu widzenia polskiej historii sztuki. Oto stała kondycja i grzech pierworodny naszej dyscypliny: szara strefa zaludniona przez ogrom postaci niby znanych, ale tak naprawdę nigdy solidnie nierozpoznanych.

realizmu). *Masakrę w Korei* wystawiła także Nadia Léger, podejmując bardzo zideologizowany temat, gdyż starcia między Koreą Południową i Północną oznaczały walkę między USA i ZSRR, popierającymi przeciwne strony konfliktu.

Jak przekonująco pokazuje *Czerwona materia*, Nadia Léger w latach 40. i 50. odwoływała się do szerokiej gamy tematów socjalistycznych (i socrealistycznych), nadając im formę bliską surowej figuracji Fernanda Légera. To bardzo zajmujący przykład twórczości uwarunkowanej fascynacją ideami komunizmu. Na wystawie problem ten starano się pokazać z odpowiednim oddechem, wskazując na przykład na dyskusje o realizmie, toczone we Francji jeszcze w latach 30. Trop ten jest tak interesujący, a podobieństwa do sytuacji w Polsce kolejnej dekady tak uderzające, że aż prosi się o jakiegokolwiek powiązanie tych kwestii. Szkoda, że tego zabrakło.

Czerwona materia za sprawą Nadii Léger i *Wystawy Współczesnej Plastyki Francuskiej* pokazuje zatem bardzo ciekawy i złożony problem historyczno-artystyczny: związki socrealizmu ze sztuką modernistyczną. Równowaga między konkretnym materiałem źródłowym (postać, wydarzenie, dzieło) a otwierającym się w ten sposób szerokim horyzontem odniesień jest – podkreślam – mistrzowska.

twórczości Nadii Léger, wyjąwszy tę powierzchowną, bo prasową? To ważne pytanie, tyle że trzeba spróbować odpowiedzieć na nie w pogłębiony sposób.

Oczywiście, kwestie, które wzmiankuje, prowadzą do bardzo złożonych problemów i, prawdopodobnie, wymagają jeszcze szerzej zakrojonych kwerend. Rysuje się z nich wizja kolejnego, dużo obszerniejszego projektu. Nie można przecież krytykować *Czerwonej materii* za coś, czym ta wystawa *de facto* nie jest. I w istocie nie chcę, aby te uwagi były jako krytyka odczytywane. Ekspozycja w Muzeum Sztuki to kawał porządnej roboty kuratorskiej. Twierdzą jednakże, że był potencjał, aby projekt ten był o wiele lepszy, i na przykładzie Nadii Léger powiedział nam o wiele więcej o związkach awangardy z socrealizmem, kontaktach polsko-francuskich, powinowactwach artystów zajmujących odmienne stanowiska w kwestii sztuki zaangażowanej. Nie ma w Polsce instytucji lepiej przygotowanej niż Muzeum Sztuki do udźwignięcia olbrzymiego ciężaru gatunkowego takiej wystawy. Czekam na nią!

Piotr Stodkowski

Przestrzeń niewysłowiona

Jerzy Sołtan – Lech Tomaszewski – Andrzej Jan Wróblewski

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
22 maja – 5 sierpnia 2018
kurator: Jolanta Gola, Agnieszka Szewczyk

Architekt, inżynier i rzeźbiarz. Duchowi ojcowie Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, który hucznie obchodzi w tym roku czterdziestolecie swojego istnienia, z projektowaniem dla przemysłu mieli początkowo niewiele wspólnego. Wystawa prezentowana od 22 maja do 5 sierpnia w warszawskiej Zachęcie nie skupia się jednak na designie. Za sprawą twórczości Jerzego Sołtana, Lecha Tomaszewskiego i Andrzeja Jana Wróblewskiego opowiada o artystyczno-intelektualnym rodowodzie warszawskiej szkoły projektowania.

Przestrzeń niewysłowiona. Jerzy Sołtan – Lech Tomaszewski – Andrzej Jan Wróblewski przygotowana przez Jolantę Golę i Agnieszkę Szewczyk to jedna z trzech ekspozycji – obok wystaw *Projektowanie wszędzie* w Salonie Akademii i *Miejsce artysty* w Kordegardzie – pokazujących historię i dorobek artystyczny Wydziału Wzornictwa. Muszę od razu zastrzec, że sama brałam udział w przygotowaniu jednej z nich, przez co mogę nie zachowywać właściwego dystansu do sprawy. Ze względu na kilkuletnie zainteresowanie dorobkiem Zakładów Artystyczno-Badawczych ASP, które na wystawie w Zachęcie odgrywają ważną rolę, pokusiłam się jednak o kilka komentarzy. Tym tekstem chcę przede wszystkim zwrócić uwagę na ekspozycję, która nie powinna przejść bez echa – choćby z tego powodu, że prace, które są jednymi z najważniejszych w historii polskiego projektowania, po latach zimowania w magazynach Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zostały ponownie pokazane warszawskiej publiczności.

Zestawienie na jednej wystawie trzech tak różnych osobowości twórczych nie było z pewnością łatwym zadaniem. Mamy tu bowiem do czynienia z bohaterami posagowymi, tuzami powojennego modernizmu. Taką postacią jest przede wszystkim Jerzy Sołtan, architekt modernista, z którego inicjatywy powstały Zakłady Artystyczno-Badawcze ASP, bliski współpracownik Le Corbusiera w drugiej połowie lat 40., którego myśl propagował, zarówno gdy pracował jako dydaktyk na warszawskiej ASP, jak i później na Wydziale Projektowania Uniwersytetu Harvarda. Nie mniej znaczącą postacią jest Lech Tomaszewski, konstruktor w wizjonerski sposób łączący nauki ścisłe ze sztuką i architekturą, prowadzący rozległe poszukiwania twórcze

w zakresie topologii czy morfologii form. Trzeci bohater wystawy to o pokolenie od nich młodszy Andrzej Jan Wróblewski, rzeźbiarz i projektant, główny animator powstania Wydziału Wzornictwa (wówczas: Przemysłowego), wieloletni dziekan wydziału i rektor akademii.

Mając do dyspozycji trzy sale na parterze Zachęty, kuratorzy podzieliły wystawę na trzy części odpowiadające wspólnym obszarom zainteresowań jej bohaterów: sztuce, przestrzeni i projektowaniu. Ten zabieg pozwolił im spleść narracje o bohaterach wystawy w spójną opowieść. Jej rytm podąża za ich twórczością, czasem dając mocniej wybrzmieć pracom Sołtana i Tomaszewskiego (szczególnie w sali „Przestrzeń”), czasem Wróblewskiego (w ostatniej, gdzie jako jedyny – jeśli nie liczyć kilku prototypów mebli Sołtana – może pochwalić się rzeczywistymi i bliskimi związkami ze wzornictwem). Projekt architektury wystawy autorstwa Towarzystwa Projektowego (Jerzy Porębski, Grzegorz Niwiński) w subtelny, ale skuteczny sposób wspomaga to przedsięwzięcie. W warstwie graficznej projektanci puszczają natomiast oko do widza, odwołując się do stylistyki archiwalnych kalek architektonicznych w liternictwie i strukturze podpisów prac.

Ciekawym i nieoczywistym rozwiązaniem jest rozpoczęcie wystawy od działu „Sztuka” – od prac, które, jak kuratorzy same przyznają, sytuują się nieco na marginesie działalności prezentowanych twórców. Ten zabieg sprawia, że zwiedzający od razu zostają wprowadzeni w język, zagadnienia i sieci artystycznych relacji, w których funkcjonowali bohaterowie wystawy. Widzimy tu rysunki Sołtana wykonane w obozie jenieckim w Murnau (jako że przebywało tam wiele intelektualnych autorów, architekt nazywał obóz swoim „prawdziwym uniwersytetem”); wykresy harmoniczne, które sporządzał, inspirowany podobnymi pracami Le Corbusiera; czy wreszcie rysunki satyrów zaświadczaające o jego zainteresowaniach kulturą antyczną i męską cielesnością. Centralne miejsce w tej sali zajmuje wybór (spośród około 500 znajdujących się w kolekcji Muzeum ASP!) rysunków na kawiarzanych serwetkach wykonanych przez Tomaszewskiego oraz rekonstrukcje jego rzeźbiarskich konkretyzacji wstęgi Möbiusa, które zdradzają jego zainteresowanie topologią oraz morfologią form. Poszukiwaniom związków z naukami ścisłymi

i sztuką poświęcone są również prezentowane prace Wróblewskiego – rysunki mechaniczne oraz film *Pomnik kropli wody*.

W sali „Przestrzeń”, nad którą unosi się odtworzony fragment zadaszienia polskiego pawilonu na Expo’58 w Brukseli, prym wiodą wspólne projekty Sołtana i Tomaszewskiego wykonane dla Zakładów Artystyczno-Badawczych ASP. Zespołowe projekty kompleksu sportowego Warszawianka, niezrealizowanego pawilonu polskiego w Brukseli, kościoła w Sochaczewie, pawilonu Tropik przeznaczanego na wystawę polskiego przemysłu w krajach tropikalnych to tylko część projektów architektonicznych powstałych w Zakładach, ale dająca już wyobrażenie o wielkiej klasie, wysokiej wrażliwości plastycznej i szczególnym podejściu do przestrzeni (o czym zaraz) bohaterów wystawy. Trochę inny porządek reprezentuje wystawiona w tej sali praca Wróblewskiego – projekt pomnika Auschwitz-Birkenau, wykonany wspólnie z Andrzejem Latosem na konkurs, w którym zwyciężył projekt pomnika o nazwie *Droga* Jerzego Jarnuszkiewicza, Zofii i Oskara Hansenów, Juliana Pałki i Lechosława Rosińskiego.

Wieńcząca wystawę sala „Projektowanie” to prezentacja przede wszystkim koncepcji – „systemów” projektowania – stanowiących ważny punkt odniesienia w twórczości bohaterów wystawy. Znajdziemy tu szkice do Modulora, corbusierowskiego systemu proporcji, wykonane przez Sołtana, gdy pracował w pracowni przy rue de Sèvres, opublikowane jako ilustracje do tekstu Le Corbusiera w magazynie „Domus”, a później odtworzone na potrzeby publikacji koła naukowego studentów warszawskiej akademii; studia na temat morfologii formy i studia siatek przestrzennych Tomaszewskiego oraz fotokolaże z wystawy *Zmienność widzenia natury w sztuce* Wróblewskiego i Latosa, która poszukiwała inspiracji dla projektów wzorniczych w zjawiskach naturalnych. W tej sali obejrzymy również projekty *stricte* wzornicze, takie jak skuter Osa, modele żelazek czy koparek współprojektowanych przez Wróblewskiego, dające przedsmak dalszej opowieści o historii projektowania na wydziale podjętej w wystawie *Projektowanie wszędzie* w Salonie Akademii.

Na tej ogromnie interesującej wystawie martwi jednak nieprecyzyjne zastosowanie tytułowego terminu „przestrzeń niewysłowiona”,

Przestrzeń niewysłowiona. Jerzy Sołtan – Lech Tomaszewski – Andrzej Jan Wróblewski, widok wystawy
 fot. Marek Krzyżanek, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



stworzonego przez Le Corbusiera w latach 40. XX wieku. Kuratorki, choć w tekście wystawy i katalogu powołują się na tego architekta, rozmiągają się z nim w definicji przywoływanego terminu, nie wykorzystują też drzemiącego w nim potencjału. Zastanawiam się, czy to odniesienie w ogóle było tu potrzebne. „Wykorzystany w tytule

przez architekturę jakoś, wielowymiarowość i poezję przestrzeni – czynniki, które składają się na jej niemal mistyczne doświadczenie, a których nie da się do końca opisać i zwymiarować. Sam Le Corbusier, gdy zaczynało mu brakować technicznych argumentów, zwykł zamykać dyskusję: *Mon cher Soltan, mais il faut ce soit beau* [Mój drogi

Na ogromnie interesującej wystawie przygotowanej przez Jolantę Gołę i Agnieszkę Szewczyk martwi nieprecyzyjne zastosowanie tytułowego terminu „przestrzeń niewysłowiona”, stworzonego przez Le Corbusiera w latach 40. XX wieku.

wystawy Corbusierowski termin *l'espace indicible* – czytamy w tekście kuratorskim – opisuje nowoczesną przestrzeń sztuki, rozszerzając i redefiniując pojęcie architektury. Określenie to przywołuje ważną dla środowiska projektantów warszawskiej ASP postać Le Corbusiera i kumuluje potencjalne, intuicyjne – niewysłowione – możliwości, jakie niesie za sobą działalność twórcza aktywizująca użytkowników architektury”. Takiego hasła jak „aktywizacja użytkowników” u Le Corbusiera jednak nigdzie nie znajdziemy. Tego typu kategorie wprowadzało dopiero kolejne pokolenie modernistów, począwszy od mocno krytykujących Le Corbusiera Alison i Petera Smithsonów (z ich słynną planszą z IX Kongresu CIAM w Aix-en-Provence, w której fotografie i rysunki użytkowników architektury dosłownie rozsadzili siatkę, CIAM-owską *grille*, narzuconą przez Le Corbusiera jako obowiązujący sposób prezentacji projektów) po Oskara Hansena z jego teorią Formy Otwartej (za której pośrednictwem chęć aktywizowania użytkowników dotarła na ASP). Le Corbusier pisał o czymś zupełnie innym: „Kiedy praca osiąga maksymalną intensywność, kiedy ma najlepsze proporcje i jest najwyższej jakości, kiedy osiągnęła perfekcję, powstaje zjawisko, które możemy nazwać «przestrzenią niewysłowioną». Kiedy to się dzieje, te miejsca zaczynają promieniować. Promieniają w sposób fizyczny i określają to, co nazywam «przestrzenią niewysłowioną», co oznacza, że przestrzeń nie zależy od wymiarów, ale od jej dopracowania. Należy do domeny niewysłownego, tego, czego nie da się wyrazić”. „Nie znam cudów wiary – pisał w innym miejscu – ale często doświadczam [cudu] niewysłownej przestrzeni, co jest największą artystyczną emocją”. W „przestrzeni niewysłownej” nie chodzi więc o aktywizację użytkownika, ale o wydobytą i podkreśloną

Sołtanie, ależ to musi być piękne]. To poszukiwanie niewysłownego, niemal mistycznego doświadczenia przestrzeni pojawia się zarówno w projekcie kaplicy w Ronchamp Le Corbusiera, jak i w pokazanym na wystawie projekcie kompleksu sportowego Warszawianka.

Na koniec warto zauważyć, że na wystawie pokazano prace pochodzące prawie wyłącznie ze zbiorów jednej instytucji – Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Istniejące od 1985 roku muzeum nie ma własnej przestrzeni wystawienniczej, jest za to posiadaczem bardzo ciekawych zbiorów, wśród których – jak widać na tej wystawie – znajduje się wiele projektów kluczowych dla historii polskiej sztuki i architektury. Pozostaje mieć nadzieję, że okazji do ich prezentowania – takich jak ta, zapewniona przez Wydział Wzornictwa – będzie jak najwięcej. Szkoda, by dzieła takiej klasy pokrywał kurz w muzealnych szufladach.

Aleksandra Kędziołek

75 × 75 Dwurnik

Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
4 kwietnia – 17 czerwca 2018
kurator: Bogusław Deptuła



Edward Dwurnik, *Społem*, olej, płótno, 250 × 428 cm, 1975, © Krzysztof Wilczyński / Muzeum Narodowe w Warszawie, z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie

Jak piszą organizatorzy wystawy *75 × 75 Dwurnik*, prezentowany wybór prac – jest ich, jak łatwo się zorientować, 75 – jest na tyle zróżnicowany, że można uznać go za reprezentatywny. Rzeczywiście, Bogusław Deptuła sumiennie przejrzał gargantuiczny dorobek malarza, aby wyłuskać z niego (dorobku) dzieła typowe. To wybór solidny, jest w nim wszystko, co być powinno: „nikifory”, małomiasteczkowe cykle z lat 70., „błękitne” warszawskie wedyuty (choć nie te „profetyczne”, sprzed stanu wojennego), portrety, w tym grupowe wyliczanki (*170 polityków sztuki* bawi zawsze i wszędzie), w końcu – cykl *XX Błękitny* (niemal abstrakcyjnie ujęte morze) i „pollocki” (cykl *XXV*). Każdy znajdzie tu więc coś dla siebie i wnet zapomni, że obrazy powieszone są byle jak, za ciasno, a zwrot „koncepcja kuratorska” to w tym przypadku ponury żart. Świadczy o tym przede wszystkim kuriozalna nadreprezentacja „pollocków”, które stanowią ponad 1/3 (!) wszystkich pokazanych na wystawie

prac. Trudno oprzeć się wrażeniu, że dosztukowano ich aż tyle, aby osiągnąć magiczną liczbę 75. Jak podaje w katalogu Deptuła, dziełek tych użyczył jeden z „wielkich i oddanych” kolekcjonerów prac Dwurnika – doktor Piotra Ziajka z Sopotu. Jeżeli dodamy do tego tyleż okazały, co zupełnie nieczytelny, beznadziejnie niewygodny, przekombinowany katalog autorstwa Ryszarda Bieniarta (co dla tego projektanta typowe), jeżeli weźmiemy pod uwagę lustrzany sufit, mrowie ścianek i srebrne kolumny w salach wystawowych PGS (znakomity zabytek wczesnotransformacyjnego postmodernizmu), to otrzymamy zaiste urodzinową bajaderę. Dwurnik bez wątpienia zasługuje na bardziej dopracowany jubileusz, ale nie to jest tu największym problemem – zresztą większości pokazywanych prac trudno cokolwiek zaszkodzić.

Problem tkwi w narracji, która organizuje ten ogrom obrazów – narracji do bólu poprawnej, nieledwie „wikipedycznej”, pisanej w myśl zasady,

że najbardziej lubimy te piosenki, które znamy najlepiej. Rzecz w tym, że w obszarze sztuki taki mechanizm rzadko się sprawdza – nawet w przypadku Dwurnika, a więc zdeklarowanego miłośnika sztampy, powtarzalności, komercji; a może szczególnie w jego przypadku. Dlatego też główne zadanie krytyki widziałbym tu nie tyle w analizie formalnych i tematycznych metamorfoz prac Dwurnika (tu literatura jest niezmierzona), ile w próbie zaproponowania nowego języka ich opisu. Nie oferuje tego rzeczony katalog – tekst Deptuły, jedyny w tomie, to rzecz z gatunku salonowo-koleżeńskich, a nie problemowych.

Krytyka artystyczna uwielbia usprawiedliwiać poszczególne wolty Dwurnika – i te artystyczne, i te, może przede wszystkim, polityczne. Na niczym innym nie zasadza się wypowiedź Deptuły: po kolei tłumaczy on, że w poszczególnych wcieleniach „tak naprawdę” chodziło malarzowi „o co innego”; że nie zrzucał z Nikifora, tylko go reinterpretował; że kiedy malował robotników w epoce Gierka, to „tak naprawdę” było to nie po myśli władzy; że kiedy przystępował do ZPAMiG, to „z przekory”; że kiedy trup komuny jeszcze nie ostygł, a on już malował *Drogę na Wschód i Od grudnia do czerwca*, to nie był to gest koniunkturalny, lecz „spontaniczna reakcja człowieka zaskoczonego rozmiarami komunistycznych zbrodni” (!); że błękitne seaszafty i pstrokate „pollocki” może i zrazu wydawały się kiczowate (Deptuła robi naprawdę pasjonujące retoryczne wygibasy, żeby nie użyć tego słowa), ale „obecnie są doceniane” (na pewno przez doktora Ziajkę).

I mówią, że jest impreza krajów socjalistycznych, malarze z tych państw będą pokazywać obrazy w Szczecinie. Proszę bardzo, mogę pokazać”.

Wypowiedź pochodzi z czasopisma „Radar” z odwilżowego już 1986 roku, i proponuję wypisać ją na sztandarach twórczości Dwurnika. Bo Dwurnik to malarz na wskroś dworski – autor malujący na zamówienie. Do powyższej wyliczanki dodajmy prace z drugiej połowy lat 80., a więc utrzymane w poetyce nowoekspresyjnej – jak *Kobro-Strzeмиński* z poprzyklejanymi kartonowymi sylwetami tytułowej pary, niby (ale tylko niby) wyjęty z legendarnej wystawy, która odbyła się w tej samej sopockiej galerii 32 lata wcześniej. To zresztą świetny moment omawianej tu niby-retrospektywy: prace utrzymane w duchu nowej ekspresji są mocne, zadziorne, takie jak być powinny – nie są tylko prawdziwe. „Przyszli dzicy, powiedziałem – w porządku” (to już moja inwencja). Potem przyszedł jeszcze wolny rynek i postkomunizm – na wystawie brakuje tylko malowanych taśmowo tulipanów (być może też już przez kogoś docenionych), jest za to satyra na drobno-mieszcząńskich „buraków”, którzy nie przystawali do wzorca nowej, wielkomiejskiej elity. Zelig przy Dwurniku to marny amator.

To wszystko nie jest, oczywiście, takie proste. Nie dlatego – niech w końcu padnie ten truizm – że Dwurnik to malarz wybitny, choć nierówny (jednak kilka, może kilkanaście obrazów w Sopocie zapiera dech w piersiach). Tym, co przesądza o wyjątkowości Dwurnika, to sposób, w jaki gra on swoją postawą. Krótko mówiąc, mowa o artyście – jak rzadko kiedy – samoświadomym.

Nieustannie się „upupiając”, Edward Dwurnik zdaje się realizować rodzaj malarskiej „sztuki żenującej”, grając awangardową kartą wobec tradycjonalistów, rynkową wobec inteligenckiego salonu i konserwatywną wobec twórców postępowych.

Dwurnik ma więc wielu sprawnych adwokatów – to na pewno. Dlatego, dla odmiany, oddajmy głos jemu samemu. Tak oto tłumaczył, dlaczego wziął udział w Festiwalu Malarstwa Krajów Socjalistycznych w 1983 roku: „[...] zgłosili się kiedyś do pracowni ludzie z «Mazowsza» [Solidarności – J.B.] i zakomunikowali mi, że jestem malarzem robotniczej sprawy. Powiedziałem – w porządku, ja już nim jestem. [...] Dalej przyszła fala akcji kościelnych. Chcecie – proszę bardzo. [...] I oto zjawiają się u mnie inni ludzie. Panowie w garniturkach.

Źródło tej cechy bije, być może, w neoawangardowym treningu, jaki artysta przechodził pod koniec lat 60. w towarzystwie przyjaciół z Wydziału Rzeźby stołecznej ASP. Zaryzykowałbym tezę, że Dwurnik to *trickster*, który tyleż maluje, co malarstwa używa, wpisując je w znacznie szerszy projekt. Nieustannie się „upupiając”, zdaje się realizować rodzaj malarskiej „sztuki żenującej”, grając awangardową kartą wobec tradycjonalistów, rynkową wobec inteligenckiego salonu i konserwatywną wobec twórców postępowych (albo mieszając

te role – jak wtedy, gdy miał poradzić Joannie Mytkowskiej, że jeśli ta chce kupić jego prace do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej, to może nabyć je nieopodal, w Galerii Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej).

Marcin Świetlicki w (nie)sławnym wywiadzie powiedział kiedyś, że jego nadrzędnym celem jest „wkurwić lewaka, obśmiać mentalnego pedała”; zdaje się, że Dwurnik żywi podobne upodobania – czyż nie o to chodziło, gdy zajeżdżał czerwonym „prosiakiem” pod Zachętę lub w inny sposób epatował zarobionymi pieniędzmi? Jakby przyjmował na siebie razy za hipokryzję wszystkich wokół. Nie byłoby w tym takiej siły, gdyby Dwurnik nie był konsekwentny – gdyby nie brał od wszystkich po równo, gdyby zawsze nie szedł z duchem czasu. Był już naiwny, społeczny, robotniczy, partyjny, opozycyjny, prezydencki, oligarchiczny, konsumpcyjny, hipsterski, awangardowy... Nie chcę oceniać, czy i kiedy Dwurnik uwierzył w którąś z odgrywanych przez siebie ról. Problem widzę raczej w pewnej nieskuteczności tego metamalarskiego – będę się upierał – projektu. Dowodem nieudany niestety wywiad rzeka Małgorzaty Czyńskiej, która zamiast dostrzec ambiwalencję narracji mistrza, spija każde jego słowo, potykając się kolejno o wszystkie płotki (Nikifor, stan wojenny, popularność, kobiety...). To stracona szansa – sam proponowałem kiedyś przeprowadzenie takiej rozmowy pewnemu ekskrytykowi, a dziś galerzyście, który bez wątpienia dostrzega rozmaite płaszczyzny twórczości Dwurnika (ten kiedyś nawet go sportretował); niestety, jakoś się nie złożyło.

Nie przez przypadek fragment książki Czyńskiej przedrukowano w katalogu sopockiej wystawy („Ciekawe, czy teraz mnie wkręcasz?”, pyta autorka; „Nie wkręcam”, uspokaja malarz). Tymczasem Dwurnik nie potrzebuje dziś – w siedemdziesiątym piątym roku życia – kolejnych laurek i dziennikarzy, którzy powtórzą za nim, słowo w słowo, zwietrzałą legendę; potrzebuje za to – niczym tlenu – gruntownej rewizji swojej twórczości, opowiedzenia jej na nowo. Próbował to robić Łukasz Ronduda, wskazując, że Dwurnik buduje nieobecną w polskiej sztuce figurę artysty popartowego. Wydaje się, że to słuszny trop, jednak niewystarczający. O ile bowiem w latach 90. Dwurnik rzeczywiście realizował mit malarza popularnego, doskonale czującego się w realiach wolnego rynku i telewizji śniadaniowych, zdystansowanego wobec awangardowych przesądów – o tyle warto pamiętać o jego wcześniejszych rolach. Dopiero wtedy obraz będzie kompletny.

Dwurnik jest artystą nieprzeciętnym, ponieważ w poszczególnych momentach swej kariery z rozmysłem wybierał to, czego po artystach

oczekuje społeczeństwo i władza (szeroko rozumiana), a nie środowisko artystyczne. W polu sztuki uznanie daje zazwyczaj kombinacja odwrotna, i dlatego Dwurnikowi udało się zachować postawę osobną; udało się, rzecz jasna, dzięki malarstwu, które przekroczyło i tę niedogodność. Jest w tym wielki paradoks – stosując swoisty ketman, stworzył Dwurnik ze swej twórczości kronikę, w której skatalogował wszelkie możliwe postawy artysty plastyka, jakie występowały na przestrzeni ostatniego półwiecza na naszej ziemi, tej ziemi. Namalował przy tym mnóstwo złych, zbędnych obrazów (z cyklami *XX Błękitny* i *XXV* na czele), co jednak jest nieistotne o tyle, że były one tylko narzędziami w grze, w którą Dwurnik gra już od ponad półwiecza. Pamiętajmy, że w „pollockach” Dwurnik zatapia prawdziwe monety.

Jakub Banasiak

POLA DWURNIK

Spotkaj artystkę

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
18 maja – 17 czerwca 2018

Girl on Canvas

red. Pola Dwurnik, Izabela Kaszyńska
wyd. Apolonia Dwurnik, Warszawa 2013

Kiedy opracowywaliśmy poprzedni, jubileuszowy numer „Szumu”, poprosiliśmy Polę Dwurnik, aby przygotowała specjalny materiał „do zobaczenia”. Sprytna artystka, wykorzystując okazję, nie tylko zgotowała nam satyryczny portret redakcji, ale i przy okazji wypomniała, że nadal nie zrecenzowaliśmy jej książki *Girl on Canvas*, wydanej w 2013 roku. Cóż, przyznam, że minęło już sporo czasu i sprawa się trochę przedawniła, ale ostatnia wystawa Dwurnik w Galerii Bielskiej BWA, w ramach której artystka po raz kolejny zaprosiła widzów do tego, aby ją poznali i spotkali się z nią, jest niezłą okazją, żeby wrócić do tematu. Tym bardziej że, jak sobie uzmysłowiałam, ta od dawna niezrecenzowana książka stoi u mnie na półce i obrasta kurzem.

Na swoje usprawiedliwienie dodam jednak, że sama miałam okazję poznać Polę Dwurnik już kilka lat temu i nawet napisałam o tym tekst. Później z kolei Polę Dwurnik poznała Polska, kiedy

zabrania głosu w tej sprawie, aż w końcu trafnie skomentował to na Facebooku Łukasz Najder: „Widziałem najlepsze umysły mego pokolenia zniszczone szaleństwem komentowania sprawy felietonów Poli Dwurnik”.

Z dzisiejszej perspektywy, po burzy, jaką wywołała okładka pierwszego numeru polskiego „Vogue’a”, stara sprawa Poli Dwurnik przestaje dziwić. Obraz zabawiającej się na Zachodzie artystki, która wie tam życie próżniacze i zachwyca się obcym miastem, uderzył w sam środek prowincjonalnych kompleksów Polaków i stereotypów na temat kobiecości, a także aspiracyjnych wyobrażeń o tym, co to znaczy być reprezentantem klasy średniej (w domyśle średniej wyższej).

Nie mnie oceniać, czy Pola Dwurnik jest rasową reprezentantką europejskiej bohemy, czy może raczej godną pogardy nuworyszką. Gdyby jednak klasyfikować ją zgodnie z artystycznymi etykietami, trudno byłoby ją określić jako, dajmy na to, robotnicę sztuki lub penerską chuligankę. Pola Dwurnik to postać, do której najlepiej pasuje łąka wyzwolonej artystki-artystokratki, dla której uprawianie sztuki jest formą uwolnienia się od społecznych konwenansów, jak i umożliwia budowanie nowoczesnej, zindywidualizowanej tożsamości. Taki obraz siebie Dwurnik też pieczołowicie kreuje, zarówno w twórczości artystycznej, jak i działalności wydawniczej, czyli wspomnianej autorskiej publikacji *Girl on Canvas*. Na jej powstanie złożyły się aż 32 eseje autorów i przyjaciół, którzy snują w nich wspomnienia o Poli, obsypują artystkę complementami lub analizują jej twórczość. Wszystkie

Od czasu wydania *Girl on Canvas* upłynęło pięć lat i wypada zapytać, co się w tym czasie zmieniło. Czy udając się do Bielska-Białej na spotkanie z Polą Dwurnik, poznamy jakąś jej nową twarz? Pod tym względem wystawa w bielskim BWA może okazać się rozczarowaniem.

to artystka napisała dla „Gazety Wyborczej” dwa słynne felietony o swoim życiu w Berlinie. Był to swego rodzaju fenomen – niezobowiązujący tekst o przygodnym seksie i śniadaniu przeciągającym się do późnych godzin popołudniowych wywołał w internecie prawdziwą burzę. Na Dwurnik posypały się hejty i powstawały jej kolejne fanpejdze – „Beka z Poli Dwurnik”, „Beka z bek z Poli”, „Beka z tych, którzy robią bekę z bek z Poli”; liczni komentatorzy próbowali wyjaśnić fenomen Poli w artykułach, każdy czuł się zobowiązany do

eseje są krótkie, raczej zajawkowe, ale przynajmniej część z nich niesie jakąś większą wartość; razem zaś układają się we wdzięczny obraz upodobań współczesnej mieszczańsko-artystycznej elity: Maria Popprzędka zakreśla historię wizerunków królowej Elżbiety I i jej image’u władczyni, robiąc krótką analizę porównawczą z autoportretem Dwurnik, na którym ona sama występuje jako królowa malarstwa (*I Am Married to Painting*, 2006). Anna Zawadzka i Michał Kozłowski piszą o autoportrecie *Komunistka* (2011). Interesująco wypada także tekst Joanny



Pola Dwurnik, *Instagram Self-Portrait Series*, gwasz na papierze, 2016
dzięki uprzejmości artystki i Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej

Erbel o jej perypetiach z terapeutką i odkryciu, że jej poliamoryczne upodobania to sprawa polityczna. W książce znajdziemy również wiele nawiązań do zagadnień z pogranicza psychologii. Nie zabrakło też zoologicznych przedstawień występujących często w malarstwie Dwurnik, przez które przedstawia ona siebie, różne stany psychologiczne i żądze, a także byłych chłopaków.

Ostatnią wskazówkę na temat artystycznej osobowości Dwurnik podsuwa sposób wydania publikacji: *Girl on Canvas* to bowiem księga gruba i ciężka, z twardą, obłożoną płótnem okładką, nieproporcjonalnie masywna wobec zawartości. Graficznie przemanierowana i pełna staroświeckich trików, takich jak choćby rysunek na trzonie książki, który odsyła do *fore-edge painting* – sztuki rozpowszechniającej się właśnie w czasach Elżbiety I. Osoby przeczulone na punkcie ekonomicznego projektowania pewnie uderzy w tej publikacji ogromne

marnotrawstwo papieru, ale na swój sposób jest to też dowód konsekwencji Dwurnik. Miało być po królewsku, więc jest.

Od czasu wydania *Girl on Canvas* upłynęło jednak pięć lat i wypada zapytać, co się w tym czasie zmieniło. Czy udając się do Bielska-Białej na spotkanie z artystką, poznamy jakąś jej nową twarz? Pod tym względem wystawa w bielskim BWA może okazać się rozczarowaniem – znajdziemy na niej kilka nowszych prac, ale i starsze, jest to więc raczej skromna retrospektywa, skłaniająca do konstatacji, że w twórczości artystki nie nastąpiła rewolucja. Nadal mamy do czynienia z królową, mistrzynią zarówno Śtylu, jak i sztuk wszelakich, humanistką i historyczką sztuki (tagi: #artystkatotalna #davinci #durer), która obok prac malarskich pokazuje swoje suknie (jak choćby tę wykonaną na wystawie *Ekonomia w sztuce* w MOCAK-u) i teledyski swojego zespołu Cosmic Parrot, z rapowym

utworem *Ama Painter* na czele. Wciąż jest ona także kronikarką losów polskiej bohemy (na wystawie znajdziemy na przykład rysunki ilustrujące jej spotkanie w barze z Wojciechem Bąkowskim, w którym skrycie się podkochała) oraz chętnie portretuje swoich bliskich – starzejącą się babcię czy uciekającą z brudnej kuchni koleżankę akrobatkę. Fani twórczości Dwurnik znajdą tu nawet słynnego smoka-ladaco, hydry o trzech głowach, będące metaforycznym przedstawieniem przyjaciół Dwurnik, zapamiętanych w erotycznym tańcu w jednym z berlińskich klubów.

Nowym wątkiem, który na swój sposób łączy tematykę psychologiczno-zoomorficzną z rozbuchanym artystycznym ego, jest coraz wyraźniej ujawniająca się w pracach Dwurnik fascynacja afrykańskością. Na swoich królewskich autoportretach Dwurnik występuje więc także jako afrykańska władczyni pozująca na tle tropikalnego deszczu i z tęczą w dłoni (*Królowa malarstwa z tęczą*, 2014–2018). Jej suknia ozdobiona jest zagadkowym wzorem przedstawiającym oczy – motyw ten można też znaleźć w nowym obrazie *Brązowe oczy afrykańskich lalek* (2018), a ten z kolei został zestawiony z nowym projektem „afrykanizującej” sukni. Trudno powiedzieć, skąd to nagłe zainteresowanie artystki tego rodzaju estetyką, ale dziwnie rymowało się ono z wystawą *Kono Donkili*, poświęconą afrykańskiemu teatrowi lalek, która zajęła parter bielskiego BWA. Wydaje się więc, że było to zaplanowane, choć muszę przyznać, że intencje Dwurnik nie są dla mnie do końca jasne.

Druga nowość to „instagramowe” autoportrety artystki – rysunki i gwasze, w których widzimy różne oblicza Poli Dwurnik. Najwyraźniej ją także zafascynowała aplikacja, umożliwiająca ujście miłości własnej na tak wiele sposobów, i podobnie jak nasze czołowe selfie-feministki (Zofia Krawiec, Iwona Demko, Agata Zbylut) czy po prostu artystki-narcyzki młodszej generacji (Zuzanna Bartoszek), a nawet krytyczki selfie-feminizmu (Agata Pyzik), zaczęła wykorzystywać Instagrama do własnych celów. Jednak jako artystka przywiązana przede wszystkim do malarstwa, wybrała trochę inne, bardziej tradycyjne rozwiązanie. Efekt w zasadzie jest niezły – autoportrety rysowane lekką, ilustracyjną kreską wypadają dużo lepiej niż przyciężkawe królewskie przedstawienia. Jest w nich także coś, czego brakuje w instagramowej twórczości młodszych koleżanek, czyli pewien element humoru i dystansu do siebie. A także dystansu do świata sztuki, co sygnalizuje *Autoportret w zbroi* (2018) z dodanym pytaniem: *Need to Survive in the Art World?*

Wreszcie, dzięki „instagramowej” części wystawy można uświadomić sobie potencjał kryjący

się w tej prezentacji. Gdyby tak rozszerzyć ten pokaz o twórczość innych artystek i artystów, podejść do pojawiających się tu problemów z różnych stron, mogłaby to być niezwykle interesująca wystawa. Niestety, Pola Dwurnik, podobnie jak niektóre inne artystki naszej sceny (szczególne ukłony należą się Natalii LL), nie jest raczej osobowością, która pozwalałaby się jakoś wykuratorować czy opowiedzieć na nowo. To ona, jako królowa, kuratoruje samą siebie, a opowieść, którą snuje, jest zawsze mniej więcej taka sama. I w tym sensie tytuł bielskiej wystawy – *Spotkaj artystkę* – jest bardzo iluzoryczny.

—
Karolina Plinta

Żużel w sztuce

Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski
25 maja – 24 czerwca 2018
kurator: Dawid Radziszewski

Dawid Radziszewski słynie z luźnego stosunku do sztuki, ironii ukrytej za lekkimi tytułami wystaw i słabości do sportu. To wszystko mogliśmy znaleźć na kuratorowanej przez niego wystawie *Żużel w sztuce* w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim.

Krótko mówiąc, Radziszewski zestawił liczne pamiątki żużlowe (wypożyczone z kolekcji muzealnych, klubowych i indywidualnych) z dziełami sztuki wykonanymi przez – jak czytamy w informacji prasowej – „czołówkę polskiej sceny sztuki współczesnej”. Pamiątek żużlowych nie będę tutaj wymieniał, natomiast jeśli chodzi o artystów, to dla porządku należy powiedzieć, że w wystawie wzięli udział: Paweł Althamer, Wojciech Bąkowski, Cezary Bodzianowski, Michał Jankowski, Mariusz Kaczmarek, Marcin Maciejowski, Maciej Milewski, Tomasz Mróz, Lech Okołów, Dominika Olszowy, Agnieszka Ruszczyńska-Szafrańska, Wilhelm Sasnal, Kazimierz Urbański.

W tekście *Zmierzch instytucji* (opublikowanym na łamach internetowego „Szumu” 5 stycznia 2018) pisałem, że instytucje (przede wszystkim te publiczne), „zawłaszczając” sztukę, zarazem wzięły na siebie odpowiedzialność za realizację wysuwanych przez nią idei.

W tym kontekście kuratorska działalność Dawida Radziszewskiego jest dość szczególna. Nie jest on zainteresowany kontynuowaniem awangardowej misji (a przynajmniej jako prywaty galerzysty nie musi czuć się do niej „zobowiązany”), ale ma niewątpliwą słabość do upływniania granic między sztuką a niesztuką, co powoduje, że komentarz do spraw wykraczających poza galeryjną zabawę sam ciśnie mu się na usta. Dzięki temu udaje mu się tworzyć skromne, lecz niebanalne wystawy, których mogliby mu pozazdrościć etatowi kuratorzy.

Radziszewski jest oczywiście dzieckiem „popbanalistycznego” zwrotu w polskiej sztuce, ale jego słabość do „upływniania sztuki” jest ugruntowana przede wszystkim w instytucjonalizmie. Zgodnie z instytucjonalną definicją sztuki coś jest sztuką nie ze względu na jakieś swoje cechy czy jakości, ale na mocy instytucjonalnej umowy. Świat sztuki „umówił się”, że pewne artefakty są dziełami sztuki, a umowa ta obowiązuje, ponieważ świat sztuki „umówił się”, że dziełem sztuki jest wszystko, co do czego „umówi się”, że nim jest. Radziszewski jest

świadom panowania instytucjonalizmu i korzysta z tej świadomości.

Instytucjonalizm ma swoje niewątpliwe zalety, ale też łatwo poddaje się absurdalizacji czy po prostu kiepskim żartom uwłaczającym sztuce i instytucjom. Radziszewski oczywiście z niczego się nie wyśmiewa (no chyba że z „krakowskich” wystaw i ze Związku Polskich Artystów Plastyków, który w 2016 roku zorganizował w Rzeszowie wraz z tamtejszym klubem Stali wystawę o identycznym tytule), ponieważ nie ma sensu kpić z rzeczy oczywistych, a tym bardziej z tych, które legitymizują naszą władzę. Bawi się więc niewinnie samą możliwością „umawiania się”, pokazując swój dystans i delikatnie ironizując.

George Dickie pisał, że to, jak zakwalifikujemy obrazy wykonane przez szympansię Betsy, zależy od instytucjonalnego tła. Dodawał jednak, że nawet jeśli nazwiemy je sztuką, bo zostały pokazane w Instytucie Sztuki w Chicago, to artystą będzie nie szympanśica, ale ten, kto podjął decyzję o wystawieniu tych prac. Radziszewski kładzie buty Tomasza Golloba ze zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie w pobliżu realistycznej rzeźby Grzegorza Walaska wykonanej przez Pawła Althamera, a puchary i trofea klubu Stal Gorzów pomiędzy powieszoną myszką Dominiki Olszowy (Golasek, 2018) i obrazem Wilhelma Sasnala (*Rama silnika motoru Jawa*, 2018). Na ścianie wiesza, niczym dzieło sztuki, plastikową torbę reklamową gorzowskiego klubu, a obok niej na ziemi przy ścianie – bez jakiegokolwiek informacji – usypuje kupkę łupinek słonecznika (być może jako komentarz zarówno do speedwaya, jak i do sztuki, której „czarny sport” jest tu metaforą). Nie ma sensu pytać o to, co tu jest sztuką, a co nią nie jest, ani kto tu jest artystą. Artystą jest oczywiście ostatecznie Dawid Radziszewski, a pokazywane eksponaty to jego decyzje, ale nie o to tutaj chodzi. Chodzi o doświadczenie obcowania z artefaktami ułożonymi zgodnie z pewną przemyślaną koncepcją i płynącą z tego przyjemność.

Do zabawy w „umawianie się” sport nadaje się szczególnie dobrze, ponieważ pozwala rozwinąć instytucjonalną zabawę kuratora w szerszy, nie tylko autoreferencyjny, komentarz. Radziszewski postanowił uczynić ze sportu żużlowego metaforę sztuki (a jak sztuki, to także całej reszty „nieszuki”). Jak pisze, „oba zawody



wymagają absolutnego poświęcenia, oba niosą ze sobą ryzyko. Zarówno w sztuce, jak i żużlu nie ma hamulców i można wypaść za bandę”. Taki jest żużel, taka jest sztuka i taki jest świat, w którym żyjemy. Ta krótka zachęta do interpretacji wystarczy, żeby każdy mógł rozszerzyć tę metaforę we własnym zakresie. Nie trzeba już tutaj długich tekstów kuratorskich, których autorzy powołują

mecz w kapsle. Sponsorzy jednak dopisali, tor został przygotowany profesjonalnie, a znamienite osoby polskiego świata sztuki rywalizowały z takim luzem i zaangażowaniem, z jakim na co dzień uprawiają sztukę.

Wszystkie myśli, które pojawiły się podczas wystawy w Gorzowie, zostały już wcześniej pomyślane. Nie jest to oczywiście żaden problem,

Dawid Radziszewski postanowił uczynić ze sportu żużlowego metaforę sztuki. Jak pisze, „oba zawody wymagają absolutnego poświęcenia, oba niosą ze sobą ryzyko. Zarówno w sztuce, jak i żużlu nie ma hamulców i można wypaść za bandę”.

się na Arthura Danta i Pierre’a Bourdieu. Zamiast nich otrzymujemy ciekawy i dobrze napisany tekst Roberta Nogi przedstawiający historię i charakterystykę żużla.

To znoszenie granic między sztuką a niesztuką w przypadku wystawy *Żużel w sztuce* nie jest jednostronne, a więc pozorne, to znaczy protekcyjnie wykorzystujące rzeczywistość, aby rozegrać jakąś grę dla „elit” w autonomicznej przestrzeni galerii. Jest to wystawa rzeczywiście inkluzyjna i egalitarna (postmodernistyczni intelektualści powiedzieliby, że „podwójnie zakodowana”). Fani sportu i tak zwani normalni ludzie oglądają wystawę przedstawiającą historię speedwaya urozmaiconą artystycznymi artefaktami, które w jakiś sposób rozszczelniają muzealną powagę i rozszerzają wymowę eksponatów poza czysto sportowe skojarzenia. Natomiast „ludzie sztuki współczesnej” zostają zaproszeni do niezobowiązującej refleksji na temat samej sztuki. Pierwsi wsiadają na zabytkowy motocykl i robią sobie zdjęcie, drudzy sprawdzają na towarzyszącej wystawie mapce, czy na tym niepozornym zdjęciu pod numerem 7, postacią obejmującą od tyłu żużlowca w homoerotycznej pozie, jest rzeczywiście Cezary Bodzianowski.

To oczywiście nie znaczy, że świat sztuki nie interesuje się sportem. Takiemu stereotypowi przeczą przecież i sama wystawa, i prywatne skłonności Radziszewskiego, a także liczne afiliacje innych graczy w polu sztuki. Przypomniało mi się teraz facebookowe zdjęcie lecącego z obłędem w oczach, ubranego w koszykarską koszulkę Rafała Wilka. Jednak speedway to (podobnie jak sztuka) sport tylko dla profesjonalistów. Zamiast więc wsiadać na ryczące maszyny, po wystawie rozegrano skromny

ponieważ w świecie, w którym wszystko już było lub mogło być (na to samo wychodzi), liczy się indywidualne doświadczenie, a nie historia. Wszyscy czują się dobrze i wychodzą z uśmiechami na twarzy. Radziszewski w wywiadzie dla „Artlandu” z 13 kwietnia tego roku (*Interview with Gallerist Dawid Radziszewski*) powiedział, że zdecydowanie woli świat sztuki skupiony na „przyjemności”. W kontekście wystawy w Gorzowie brzmi to przewrotnie (i niepokojąco). Żużel to przecież sport pełen brudu, smrodu, hałasu, połamanych kości i burd na trybunach.

—
Łukasz Musielak

ANNA ZARADNY

Soundless

Galeria Arsenał, Białystok
27 kwietnia – 14 czerwca 2018
kuratorka: Sylwia Narewska

Anna Zaradny na scenie muzycznej przeszła długą drogę – od współpracy z noiserockowymi, postpunkowymi zespołami w latach 90. po minimalistyczną, ale bogatą w subtelności elektronikę, muzykę konkretną, eksperymenty soundartowe i instalacyjne. Jej kariera przypomina negatyw drogi innej polskiej artystki działającej na styku sztuk wizualnych, muzyki i performansu, Zorki Wollny.

Podczas gdy Wollny przez kolejne lata coraz bardziej koncentrowała się na dźwięku i możliwościach ludzkiego głosu, stając się pełnoprawną kompozytorką i oddalając się nieco od sztuk wizualnych, które były dla niej punktem wyjścia, do prac Zaradny zaczął wkradać się wizualny barok.

Początkowo wizualno-dźwiękowe spłoty opierały się na minimalistycznych gestach, a obie sfery pozostawały niepodzielne. Zaradny łączyła światło i dźwięk, jak w pracy *Backwards ku słońcu*, której forma sprzężona była z rytmem dobowym. W kolejnych latach galeryjne propozycje artystki stawały się jednak coraz bardziej manieryczne, anegdotyczne, a aspekt wizualny odrywał się od

Lebensztajn pisała o „zapętlonej kompozycji, wirującej pomiędzy burzliwymi emocjami a chłodnym intelektem”, Paweł Szroniak przekonuje, że artystka „buduje oś dramaturgiczną wystawy rozpiętą między konwencjami analitycznej rozprawy i intymnego wyznania”. Kiedy już fala gwałtownych emocji opadnie i ochłoniemy po tych intymnych wyznaniach, zobaczymy jednak co innego – nieznośnie patetyczne spiętrzenie prac wtórnych i banalnych, które niekoniecznie, jak ponownie zapewnia Szroniak, „oddziałują na odbiorcę na poziomie intelektualnym”, za to z pewnością oddziałują na „afektywnym” – powodując rosnącą frustrację przerwana chichotem.

Wystawę otwiera nie cisza, a kakofonia – kolażowa *Lekcja kastracji* z 2010 roku, partytura arii *Lascia ch'io pianga* z *Rinalda* Georga Friedricha Händla, kolażowo pocięta i poprzysuwana przez artystkę. Być może w czasach świetności Fluxusu byłby to gest świeży, dziś raczej trąci konceptualną naftaliną. Sąsiaduje z nią fotograficzna partytura oparta na wykonanym w Bunkrze Sztuki performansie *Theurgy Two*, gdzie w „transowej” akcji artystka zakreślała dłońmi kręgi niczym Myszka Miki na tarczy zegarka.

Okrąg powraca w pracy *Lutosławski Cut*, również powstałej przy okazji krakowskiej wystawy. W betonowym cylindrze rodem z placu budowy wyświetlane jest pozbawione dźwięku wideo z Witoldem Lutosławskim w roli głównej,

W *Soundless* opowieść o ciszy zamienia się w rwaną kompozycję, przestrzenny szkielet pełen pomysłów, którym brakuje kropki nad i, lub przeciwnie – prac przeszarżowanych, wizualnie przegadanych, a konceptualnie lichych.

dźwiękowego, zamieniając się w rozbuchaną, ornamentálną w gruncie rzeczy, nadbudowę.

Za podsumowanie tego etapu można uznać wystawę *Rondo znaczy koło* w Bunkrze Sztuki w 2016 roku. Zaradny wykorzystwała wtedy mnóstwo historycznych odniesień, przywołując wiele postaci: od średniowiecznej mistyczki Hildegardy z Bingen po Witolda Lutosławskiego, Karlheinz Stockhausena i architekturę galerii, Krystynę Tołłoczko-Różyską. Na wystawie *Soundless* w białostockim Arsenale znalazło się wiele prac prezentowanych właśnie w Krakowie, tym razem temat był jednak inny – cisza.

Powtarzają się za to kuratorskie frazy wytrychy, obudowujące prace Zaradny. Anna

dyrygującym orkiestrą. Widzimy jednak samego kompozytora-dyrygenta, artystka nie pokazuje grającej orkiestry ani nie pozwala nam jej usłyszeć. Punkt wyjścia jest więc całkiem obiecujący, jednak wpisanie wideo z wywijającym okręgi batutą Lutosławskim w ramę z betonowego cylindra jest zabiegiem efekciarskim i w gruncie rzeczy pustym. Z przenikającej wystawy ciszy z hukiem ulatuje intelektualny potencjał.

Podobne wrażenie pozostawiają kolejne prace – Zaradny wie, że gdzieś dzwoni, ale nie wie, w którym kościele. *Język Venus 1* (talentu do mocno nadętych tytułów artystce odmówić nie można) to praca oparta na wizualizacji fal dźwiękowych za pomocą nienewtonowskiej cieczy. Artystka



Anna Zaradny, *LUTOSŁAWSKI CUT*, instalacja wideo, 2014/2015
wystawa *RONDO ZNACZY KOŁO*, Bunkier Sztuki w Krakowie, 2016
fot. Grzegorz Mart, dzięki uprzejmości artystki

dokumentuje je w serii efektownych fotografii, przypominających martwe natury André Kertésza lub Stanka Abadżica, ułożonych w kolistą harmonijkę. Dokłada do nich wideo, znów nie mogąc się powstrzymać przed stworzeniem pretensjonalnej ramy, tym razem w postaci małej rzeźbki wulkanu, wewnątrz którego jest ono wyświetlane. Mimo wszystko jest to najbardziej udana praca na wystawie, która broni się przynajmniej wizualnie, choć stosowany przez artystkę zabieg inni artyści potrafili wykorzystać nieco bardziej kreatywnie, by przypomnieć tylko *Generator pomnika do przestrzeni publicznej idealnego państwa* duetu Nomadic State.

Po estetyzujących wyskokach Zaradny wraca do pretensjonalnej symboliki. Projekt „futurystycznego nagrobka” *Mauve Cycles* ma formę białej płyty, z której próbują przemawiać nieme kobiece usta i usypane z soli tumby. W *Odnalezionym ciebie*, przestylizowanym czarno-białym wideo, oglądamy dryfującą na wodzie kobietę (Zaradny we własnej osobie), ni to niesioną nurtem topielicę, ni to uwodzicielską syrenę.

Ostatecznie opowieść o ciszy zamienia się w rwaną kompozycję, przestrzenny szkicownik pełen pomysłów, którym brakuje kropki nad i, lub przeciwnie – prac przeszarżowanych, wizualnie przegadanych, a konceptualnie lichych. W przytłaczającej ciszy brakuje tego, co w pracach Zaradny najlepsze – dźwiękowych eksperymentów. Na wierzch wychodzi z kolei to, co w nich najślabse – przywiązanie do nadętych wizualnych metafor.

Piotr Policht

NOMADIC STATE (KAROLINA MEŁNICKA I STACH SZUMSKI)

W poszukiwaniu sensu życia

BWA Wrocław

6 kwietnia – 19 maja 2018

kurator: Michał Grzegorzek

Nomadic State tym razem zabiera nas w podróż do Azji. Niby nic oryginalnego, bo w czasach boomu na sztukę azjatycką, ale i dość powszechnej mody „na Wschód” to kierunek dość częsty, a nawet, powiedziałabym, wyeksploatowany. Karolina Mełnicka i Stach Szumski nie lecą tam jednak czarterem. Miniaturowe i nomadyczne państewko, istniejące w próżni, w przestrzeni między jedną a drugą wystawą, do Azji zabiera się blablacarem. Z warszawskiego Dworca Centralnego do niewielkiego Barnaul, miasta w azjatyckiej części Rosji, oddalonego od Warszawy o prawie 7 tys. kilometrów. Szumski i Mełnicka wyruszają w tę podróż za jeden uśmiech z emerytowanym fizykiem, zgorzkniałym zwolennikiem Związku Radzieckiego, tęskniącym wspominającym czasy spod szyldu ZSRR. Poza przyczółkiem Kraju Ałtajskiego Nomadic State odwiedzają jeszcze koreańską wyspę Czedżu i chyba najmniej w tym zestawieniu zaskakującą Japonię.

„Mówiąc najprościej, człowiek powinien żyć”. „Dzisiaj zły jutro może stać się dobrym. Świat, który widzimy, ma określony okres wygaśnięcia”. „Zaniedbują to, czego nie mogą zobaczyć. Podobnie jest z naszym umysłem. Umysłu trzeba używać dobrze, trzeba go trenować, poszerzać jego granice. A ludzie z niego źle korzystają, bo jest niewidzialny”. Przewodnicy duchowi, zwracając się wprost do kamery, głoszą nierzadko ocierające się o banał, nieco przebrzmiałe i nie zawsze strawne prawdy życiowe. To szamani przepytywani przez Karolinę Mełnicką i Stacha Szumskiego, namierzeni podczas ich podróży po Azji. Wszystko to zamknięte jest w błękitnej ramce z zarysem mapy świata i powiewającą w prawym górnym rogu flagą inspirowaną logiem ONZ. Logiem znanym już między innymi z butelek z ozonem, którym duet częstował podczas krakowskiego Iamesh Ephemeral Art Meeting, czy opasek rozdawanych podczas wystawy *Złożone, rozłożone* w Miejscu Projektów Zachęty. Same zaś wywiady z szamanami, poprzedzone ramówką utrzymaną w najtisosowym klimacie programów informacyjnych i trochę też w estetyce starego dobrego Windowsa, przetykane są krótkimi ujęciami, impresjami z podróży. Nietypowymi widokówkami, które nie tylko ilustrują opowieści, ale stają się rodzajem nieoczywistych szczelin. Momentem rozwarstwiania się trącego etnograficznym kolonializmem monolitu, ale i jego odpryskiem, wejściem w nową plemienność. Rozwijająca się zarówno w czasach pandemicznego kryzysu, jak i w erze cyfryzacji, globalnych wiosek i technologicznej czkawki. Widzimy na nich między innymi ludyczne przyspiewki w duchu disco polo, grupy ubranych w wojskowe stroje mężczyźni, kroczącą przez leśną polanę z sarnami postać w przebraniu monstrualnego misia, przebitki wiejskiego krajobrazu widzianego z pociągu i restaurację McDonald's działającą w postmodernistycznej makabryle na tle rozrastającego się blokowiska. Świński łeb pływający w rzece, martwe natury złożone

z pieniędzy, kolorowych draży, owoców, ryżu, dużej ilości białego sznurka i gazet zapisanych koreańskimi znakami. Całe procesje absurdalnych zderzeń i szemranych powiązań. Dodatkowo, od czasu do czasu okraszonych postinternetowymi wykwitami, prymitywnymi motywami zaczerpniętymi z quasi-prehistorycznego malarstwa.

Na filmie prezentowanym na meblu i telewizorze dokładnie pokrytym materiałem udającym aksamit, w towarzystwie chińskich zup i szybkich dań w pięć minut, mogłabym pewnie zakończyć ten tekst. Potraktować go jako podsumowanie, swego rodzaju zwieńczenie, może apendyks do wypełniających przestrzeń galerii Studio BWA Wrocław tajemniczych artefaktów: poduszek z nadrukami, betonowych niby-namiatów i ekspresyjnie wygiętych karimat, zupek w proszku, powiewających szarf i półprzezroczystych, zadrukowanych gazetą, transparentnych zasłon. Rzeczy uderzających swoją dziwnie swojską obcością, przasną egzotyką suvenirów z wakacji w Tajlandii i nostalgicznym wspomnieniem zakupów na warszawskim Stadionie Dziesięciolecia. Wśród nich uwagę zwracają zwłaszcza cementowa rzeźba ni to namiotu, ni to betonowej bariery z rysunkami plemiennych reprezentacji, ciemny, mocny znak wycięty w hartowanym szkłe, subtelnie odbijający otaczającą rzeczywistość, który pod powierzchnią skrywa płataninę linii, map, szkiców i robionych na szybko notatek. I jeszcze siedzisko ze świnką-skarbonką, w które wtopione zostały saszetki i płyty wodorostów nori i wokół którego ustawiono poduszki z nadrukami hermetycznych martwych natur. Jednym z powtarzających się tu motywów są zbitki banknotów. Można się pokusić o stwierdzenie, że zebrane obiekty poza wszystkim pełnią też jakąś funkcję magiczną, są wypłutymi podczas wizualnych *researchów* i teoretycznych rozkmin fetyszami. To nie tylko odsyłające nas do bezczasowości mitu pamiątki, ale może nawet bardziej amulety i talizmany, uwalniające określoną energię, moc rytuału, którą uruchamia już sam spacer po wystawie.

Chociaż całość ma strukturę rwanego i niepełnego zapisu, wędrówki przeżywanej we fragmentach i nierzadko abstrakcyjnych powiększeniach, która formą ociera się o kino drogi, i o *Pamiętniki z wakacji*, telenowełe dokumentalne emitowane w Polsce, to jednak trudno się pozbyć wrażenia, że



Nomadic State (Karolina Melnicka i Stach Szumski)
W poszukiwaniu sensu życia, widok wystawy
fot. Alicja Kielan, dzięki uprzejmości BWA Wrocław

To, że nie ma już miejsc nieskażonych internetem oraz zachodnią kulturą i jej ekspansywną polityką, nie jest żadnym odkryciem. A jednak mariaż indywidualnego spojrzenia i zbiorowych fantazmatów z okrucami postsowietyzmu i powiewem nowej egzotyki tchnie świeżością.

bez blisko półgodzinnego filmu wystawa byłaby uboższa. I nie pomogłyby jej nawet, skądinąd urocze w swej lekkości i pozorowanej prowizoryczności, obiekty czy rzucający na całość trochę więcej światła przewodnik audio. Ale inna sprawa, że gdyby nie ten *entourage* z całym jego zestawem obciachu, niedoróbki i wstydliwego banału, aurą tandetnej efemery całość, też jako heterogeniczna kompozycja, nie działałaby tak dobrze. A działa naprawdę nieźle.

Wystawa kojarzy się religijnie. Ot, *sacrum* z przymrużeniem oka. Jest tu trochę mistycznie, wydaje się zresztą, że wszystko spowija mgiełka alchemii, opary szamaństwa i zbiorowych historii, duchowości oglądanej niczym w krzywym zwierciadle przez pryzmat nowych technologii i globalnej wioski. Miejsca to rozrastającego się do kilku milionów mieszkańców, to kurczącego się do *stricte* lokalnej ciekawostki, nieszkodliwej aberracji, nierzadko będącej spektaklem autentyczności, rytuałem inscenizowanego przejścia rozgrywającym się dla oczu postturysty. To, że nie ma już miejsc nieskażonych internetem oraz zachodnią kulturą i jej ekspansywną polityką, nie jest żadnym odkryciem. A jednak dwuznaczna symbioza, przygoda podmiotowości wrzuconej na pogranicze prawdy i fikcji oraz mariaż indywidualnego spojrzenia i zbiorowych fantazmatów z okrucami postsowietyzmu i powiewem nowej egzotyki tchnie świeżością, urzeka subtelną ironią.

Trudno powiedzieć, na czym polega fenomen tej wystawy. Może na egzorcyzmowaniu, dekonstruowaniu materii podróży z całą jej szkatułkowością i ciężarem gatunkowym? Bo przecież nie na sensie życia. Z wystawy wychodzi się zresztą trochę tak jak z seansu Monty Pythona o bliźniaczym

tytule. Może nie jest to ich najlepszy film, ale wciąż jest dobry. Jest lekko i przyjemnie. Oglądamy całość jak programy w telewizji, zezując na boki. Raz widząc etnograficzne i folklorystyczne niuansiki, innym razem uwikłanie w globalne zależności i projekcje internetu. Szukając podskórnych napięć i odnajdując się w trajektoriach krzyżujących się dyskursów. Wewnątrz kreślonej przez narrację wystawy eksterytorialności. Na mapie dzikiego terytorium. A kiedy przychodzi czas na sens życia i złotą kopertę podrzuconą przez hostessę na tacy, to szamani niczym spikerka z telewizji zaczynają recytować komunały. Nie, na koniec nie dostajemy zdjęć penisów, kontrowersji i świństw. Nie ma też finałowej melodii. I nie ma sensu.

Jest przecież możliwość, że sens życia nie istnieje, jak pisze Michał Grzegorek w kuratorskim tekście. Najstarsza na wyspie, mająca 100 lat, szamanka z Czedżu, zapytana o sens życia, mówi, że nie ma o tym pojęcia.

—
Anna Batko

ALEX BACZYŃSKI-JENKINS

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
1-22 czerwca 2018

W upalny pierwszy weekend czerwca o nowym performansie Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa mówiła cała Warszawa, a co najmniej do niedzieli próżno było w Instastories znajomych szukać czegoś innego niż wachlarzy z powiewającym przedłużeniem z czerwonego muślinu. Bo rzeczywiście niezatytułowany – a przynajmniej od pewnego momentu, bo kto czujny, ten zwrócił uwagę na dość pretensjonalny tytuł towarzyszący wydarzeniu na Facebooku – performans w Fundacji Galerii Foksal jest chyba najbardziej wystawną, wizualnie ujmującą i po prostu fotogeniczną rzeczą, jaką choreograf pokazywał dotychczas w Warszawie. Składający się z dwóch niezależnie trwających przez trzy godziny epizodów pokaz obejmuje pustą salę, w której w charakterystycznym dla Baczyńskiego-Jenkinsa zwolnionym tempie tańczą i poruszają się performerzy, czasem urozmaicając sobie i widowni czas grą z wiatrakami poruszającymi płynny i plastyczny materiał przytwierdzony do wachlarzy trzymany

przez aktorów, a także drugie piętro, gdzie zaczyna się prawdziwa zabawa. W bardzo skrupulatnie odtworzonej, landartowej wręcz przestrzeni z nawiezioną ziemią, chrustem, krzakami i śmieciami oglądamy podobnie performowane sceny czegoś, co przypominać ma *cruising*, czyli rozegrane za pomocą spojrzeń szukanie seksu w miejscach publicznych nieformalnie z tym związanych. O ile piętro niżej performerzy realizują się przeważnie indywidualnie, co najwyżej powtarzając ruchy towarzyszy czy odpowiadając na nie, o tyle na górze wszystko odbywa się w cielesnych, bliskich relacjach – dotykach, muśnięciach, uściskach. Nigdy jednak niedoprowadzonych do finału, zatrzymanych w pół kroku, zawieszonych, co też już dobrze znamy z innych realizacji Jenkinsa. To, co istotne – i co akurat bardzo dobrze tutaj wypadło – to nieustanne krążenie performerów między piętrami, tak że akcja toczy się w bardzo różnych konfiguracjach, i to nie tylko płciowych, ale też w jakiś sposób

Alex Baczyński-Jenkins, *Niech zakwitnie tysiąc róż (z Warszawą w tle)*
performans, fot. Karolina Zajączkowska i Sławomir Zbiok Czajkowski
dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal w Warszawie



charakterologicznych. Ciekawie jest obserwować, jak pozornie te same, powtarzane do znudzenia czynności nabierają zupełnie innej wymowy przez różnicowanie dynamiki między wymieniającymi się performerami – i nie rozbija to wcale performansu jako całości, ale ukazuje właśnie jego spójną i jednak zdyscyplinowaną strukturę.

Mimo że aż nadto sceniczne i estetyczne, działanie Jenkinsa wzbogacone zostaje – niejako mimochodem – cielesnym przeżyciem, jakim jest uczestnictwo w performansie. Nagrzane zachodzącym słońcem (*magic hour* wybrane oczywiście nieprzypadkowo...) wnętrze galerii, a zwłaszcza jej ostatnie, krzaczaste piętro, poczucie lekkości, zapach ziemi i roślin – to wszystko tworzy bardzo zmysłowe doświadczenie, w którym ciało widza staje się pozornie naturalnym składnikiem performansu. Sensualne bogactwo to jednak bardzo podstępny zabieg, pułapka, w którą Jenkins ochoczo wpada – niewątpliwa przyjemność czerpana z obcowania z wystudiowanym ruchem aktorów, dopracowaną ścieżką dźwiękową czy właśnie całym wachlarzem zmysłowych doznań usypia intelektualną czujność i przykrywa oczywiste rozpoznanie, że nie o myśl tu chodzi, ale zaledwie o wzrokową przyjemność.

Ten wniosek wiąże się z trwającymi już od około roku dyskusjami na temat zwrotu performatywnego, który dokonywać ma się w polskiej sztuce. Różnie bywa on rozumiany: jako wzmożone zainteresowanie teatralnością i performansem, jako populistyczny trend wymierzony w zaspokajanie doraźnych potrzeb publiczności czy wreszcie jako dowartościowanie szczyrej, graniczącej z obciachem, osobistej wypowiedzi artystki/artysty. Zbiegający się z końcem sezonu urodzaj tekstów i wystaw pozostających w orbicie zjawiska jest jednak zastanawiający nie dlatego, że dokumentuje inaugurację ważnego trendu, ale dlatego, że okazuje się gwoździem do jego trumny. Dobrze pokazując to trwająca w tym samym czasie w Zamku Ujazdowskim fatalna wystawa *Inne tańce*, której jedyna wartość może tkwić w ukazaniu w tym ekspozycyjnym chaosie miałości zjawiska, które tak usilnie próbuje się zdefiniować w kategoriach tematu czy problemu, podczas gdy okazuje się ono sztuką skrojoną na poczet Instagrama – i w razie potrzeby dostosowującą się do popytu – przy bezrefleksyjnym podejściu do zasad nim rządzących.

Performans Jenkinsa jak w soczewce skupia wady i intelektualną płytszą rzekomego zwrotu performatywnego. Biorąc pod uwagę tematy, którymi zajmuje się choreograf, okazuje się, że funkcjonują one zaledwie jako chwytły mające uzasadnić piękne widoki. Weźmy na przykład queer – jak rozumiem, chodziło o to, aby na co dzień nienormatywne, a więc słabsze podmiotowości zestawić ze spojrzaniem widowni w ten sposób, aby czerpały one z niego siłę, uczyniły atut ze swojego niskiego statusu, a w efekcie przeniosły może tę pewność także poza komfortową strefę sztuki. Afirmacja odmienności, poczucie *empowermentu* oraz żarliwa wiara w sprawczość działalności artystycznej brzmią świetnie, ale... cóż, trochę naiwnie. Co innego wzmocnienie performerki/performera przy Górskiego wśród wernisażowych znanych twarzy, a co innego spacer Inżynierską w ubraniach tradycyjnie przypisanych innej płci. Zwłaszcza że wątpliwa bywa słaba pozycja występujących w FGF aktorów – przynajmniej część

z nich performuje przecież zawodowo, co, jak sędzę, wiązałoby ich raczej z pozycją opanowanych strategii władzy nad widzami. Ciekawe byłoby raczej wydobyć tego typu niejednoznacznych, dialektycznych splotów słabości i mocy zamiast szafowania sloganami o wzmacnianiu nienormatywności. Zwłaszcza że, jak odniosłem wrażenie, płci i seksualności przypisuje się tutaj paradoksalnie niewielkie znaczenie – owszem, performerzy odbiegają od heteronormy, ale właściwie nie stanowi to tematu pracy. Mężczyźni wchodzi w relacje z kobietami, z innymi mężczyznami, kobiety ze sobą nawzajem – wszystkie te konfiguracje są tak samo naturalne i przezroczyście. Jak dobrze jednak wiadomo, postawa krytyczna polega na ujmowaniu tego, co wydaje się oczywiste, jako niejasne, trudne i nienaturalne. Tymczasem performans Jenkinsa, sytuując się może najbliżej mglistej koncepcji postpłciowości, skutecznie uniemożliwia queer, opierający się nie tyle na negacji płci, co właśnie na zdemaskowaniu jej związanego z władzą i normą, pozornie naturalnego i oczywistego charakteru. Dlatego też sam queer jak najbardziej potrzebuje kategorii płci, nawet jeśli zajadłe ją atakuje. Zasadne pozostaje zatem pytanie, czy nienormatywność pozbawiona kontekstu jakiegś normy wciąż ma queerowy status... Ale takimi niuansami nikt się tutaj chyba nie przejmie.

Działanie Jenkinsa – czy queerowe, czy nie – nie zawodzi jednak na jednej bardzo ważnej płaszczyźnie, a mianowicie wykorzystywania sztuki do budowania społeczności wzajemnego wsparcia, przyjaźni i otwartości. Performerzy odgrywają nie tylko przypisane im role, ale przede wszystkim własne doświadczenie kilkumiesięcznego życia z grupą – i spontaniczna przyjemność, jaką ze wspólnej pracy czerpią, udziela się także widzom. Najlepszym tego świadectwem jest nawoływanie Luli – osiemdziesięcioletniego *crossdressera*, który choć początkowo miał brać udział w projekcie, a który, ze względu na wiek, uobecniany jest tylko w powracającym krzyku performerów wychylających się z okna FGF. W tym prostym geście jest coś bardzo przejmującego – i to nie tylko dlatego, że to jedyny przypadek zastosowania głosu w tym posągowo milczącym performansie. Stądne nawoływanie, a jednocześnie swojski okrzyk matki wołającej z okna w blokowisku daje poczucie choćby chwilowej przynależności do wspólnoty, która może i pozostaje na kulturowym marginesie, ale jednocześnie czerpie z tej peryferyjnej pozycji wiele satysfakcji. Widmowa obecność Luli – podkreślająca też międzypokoleniową wymianę tradycji i wzorców w tej inkluzywnej społeczności – wydaje się obiecywać utopijną wspólnotę posługujących się własnym językiem, wzmocnionych w swojej słabości wykluczonych.

Z kolejnym tematem performansu, ciałem – niezależnie od tego, jakim truizmem może się to wydawać – nie jest już jednak tak różowo. Jak na działanie dotyczące w dużym stopniu nienormatywnych praktyk erotycznych performans Jenkinsa wypada zadziwiająco aseptycznie. Ciekawe, że bardziej sugestywnie wypada scenografia i to, co performansowi towarzyszy, niż niby nasyczone erotyzmem, zawieszane i przeciągnięte w czasie działania aktorów. Wynika to z pieczołowitej dbałości o piękno... i tylko o piękno właściwie. Wykoncypowane, wystudiowane działania performerów spełniają z nawiązką wizualne oczekiwania widowni – zaświadcza o tym wyjątkowa nawet jak na performans liczbą rejestrujących go telefonami widzów – ale nic więcej. Skutkuje to zatem dość wyraźną sztywnością całego działania, które tak zaaferowane jest tym, aby dobrze wyglądać, że nie ma w nim za wiele miejsca na wprowadzającą jakikolwiek nieład refleksję. Nawet landartowa instalacja, choć ma duży potencjał immersji i sugeruje możliwość przekroczenia granicy między performansem a publicznością, jej jasne odizolowanie od widzów – tak aby przypadkiem się nie pobrudzili, uczestnicząc w działaniu opowiadającym między innymi o seksie w chaszczach – przywodzi niechybnie na myśl skojarzenia z bardzo tradycyjnym podziałem na scenę i widow-

wartość. Czy nie ma w tym czegoś niechęć kam-powego? To zresztą dobry obraz-metonymia całego performansu, w którym nie ma w ogóle luzu ani przypadku, ale jednocześnie z tej ścisłej kalkulacji nieszczególnie coś wynika. Wszystkie tropy urywają się, zanim właściwie zaistnieją – mrożone hiacynty, co tydzień sadzone na nowo, odnoszą nas może i do mitologii, i do akcji „Hiacynt”, ale właściwie co dalej? Wojenne werble pojawiające się w ścieżce dźwiękowej kojarzą się może z opisywanym przez Douglasa Crimpa pojęciem waleczności jako jednej ze strategii nieheteronormatywnych tożsamości w dobie AIDS, ale co z tego wynika dla performansu? Zapętlony utwór *Nim zakwitnie tysiąc róż* z powtarzaną jak mantra tytułową frazą koresponduje z niespełnieniem i nieukończeniem wszystkich pseudoerotycznych działań performerów, ale czy to cokolwiek więcej niż ilustracja? Sami performerzy działają, mając za sobą najbardziej obciążony znaczeniami polski budynek: falliczny – co istotne – Pałac Kultury i Nauki, nieco przesłonięty od pewnego czasu nowobogackim

Wykoncypowane, wystudiowane działania performerów w Fundacji Galerii Foksal spełniają z nawiązką wizualne oczekiwania widowni, ale nic więcej. Skutkuje to dość wyraźną sztywnością całego działania, w którym nie ma za wiele miejsca na wprowadzającą jakikolwiek nieład refleksję.

nie, potęgując wrażenie sceniczności i pokazowości. Dlatego absurdalna wydaje mi się powracająca dość często opinia, jakoby performans Jenkinsa sytuował widza w niewygodnej, bardzo bliskiej pozycji *voyeur*a, czyli seksualnie motywowanego podglądacza, ponieważ nie ulega chyba przecież wątpliwości, że działanie powstaje pod nasze spojrzenie; nie ma tu więc mowy o podglądaczym wtargnięciu w intymność – nie ma żadnej intymności, wszystko jest sceną. Nie musi to być nic złego – właśnie zwrócenie uwagi na napięcie między niemal brechtowskim dystansem a jednoczesnymi pozorami bliskości i bezpośredniości mogłoby być bardzo interesujące – ale jednak jest, kiedy Jenkins próbuje przekonać, że na naszych oczach rodzi się jakiś rodzaj szczerej, cielesnej bliskości i intymności. Szczerość wymaga jakiejś formy nie zawsze dającego się okiełznać życia, na które w FGF nie ma za bardzo miejsca.

Wyciszenie performansu wszędzie tam, gdzie może uderzać w zbyt mocne tony, zdradza paniczną obawę przed osunięciem w przesadę, kump czy komizm – ma być za to elegancko, ładnie, bardzo wolno. Jednocześnie praca popada w niezamierzoną, nie zawsze dostrzegalną przesadę, jak na przykład wtedy, gdy nawet zaśmiejony zagajnik jest do pewnego stopnia uładniony, a ponadto wypełniony rzeczami, które podobno mają dla choreografa i performerów osobistą

biurowcem, kolejnym symbolem naszych czasów; ale właściwie co z tego, skoro performerzy nie grają wobec tej przestrzeni, pozostającej tylko tłem, które bez szkody dla samego performansu mogłoby być wymienione?

Oczywiście wszystko to można zbyć, mówiąc, że performans jest właśnie od tego, aby dawać przeżycie, a nie opowiadać. Niemniej nie mogę pozbyć się wrażenia, że sztuka zachęcająca tylko do patrzenia zamiast do myślenia o niej lub za jej pomocą zwyczajnie nie jest udaną sztuką. Zwłaszcza że przywiązany do nośnych, ale pozbawionych problemowego znaczenia sloganów – akcja „Hiacynt”! Napięcie powierzchniowe! Trwanie! Natura! Cruising! – performans stawia refleksji czynny opór, dopuszczając widza jedynie do szalenie przyjemnego ślizgania się po płaszczyźnie – tak przyjemnego, że odraczającego krytyczne rozpoznanie; rozpoznanie wskazujące, że właśnie tylko z płaszczyzną mamy tu do czynienia.

Aleksander Kmak

MAGDALENA STARSKA

Pleciecie lekkoatletyczne

Galeria Miejska Arsenał, Poznań
13 kwietnia – 6 czerwca 2018
kurator: Joanna Tekla Woźniak

Na wystawie Magdaleny Starskiej powstawały makramy i plecionki – koszyczki, półki, wieszaki – zrobione ze sznurka bez użycia igieł, drutów czy szydełka. Godziny pracy upływające przy powtarzaniu prostych czynności, tysiące supłów, różne rodzaje węzłów i sznurków. Działania „zrób to sam”, które jako rodzaj hobby relaksują, a do tego „upiększają” przestrzeń. Ludzie z pewnością mają większą styczność z utylitarnymi efektami robótek ręcznych niż z jakąś tam sztuką wizualną. Na wystawie wytwarzane były przedmioty codziennego użytku, do których niektórzy przywiązują wiele wagi. Dostępne są poradniki (*Makramy – jak zacząć?*), odbywają się kursy, spotkania w kołach zainteresowań, których uczestnicy wypłatają. Można było odetchnąć, poznać kogoś, a do tego złapać rytm i odzyskać spokój ducha (raz, dwa; raz, dwa). Powtarzalna czynność wymusza rodzaj uważności nakierowany na obiekty, dzięki którym widzi się każdy detal. Wypłatanie pozwala wymyślać produkt (ręcznie robiony, do tego odwołujący się do tradycji) i styl życia, na którym da się zarobić. W latach 60. i 70. plecionki w Polsce pojawiały się sporadycznie w meblarstwie (gazetniki, stojaki z lampami), samodzielne imitacje stały się popularne z powodu niedoborów rynkowych, nasilonych w latach 80. W latach 90. robienie plecionek było obciachowe, współcześnie są modne jako technika relaksacyjna i działania DIY. Nie chodzi jednak o gadżet, działanie to przede wszystkim środek do stworzenia wspólnoty, współbycia. Starska niejednokrotnie była już szamanką rytuałów codzienności, a wypłatanie może zainteresować każdego, nie ma w nim nic z intelektualnego snobizmu.

Na wystawie umieszczono rysunek artystki, przypominający mitologiczne archetypy, syntetyczne piktogramy z powielonymi elementami. Trzy schematy, malowane drżąco, chropowatą, grubą, niebieską krechą, pokazują ludzi-pajaki wspólnie budujących strukturę: rosnącą ścianę. Drugi schemat to ukazane w zbliżeniu sploty nakładające się na formę przypominającą płuca; drobne elementy zrastają się ze sobą, tworząc kanaliki. Wydaje się, że ściana budowana przez ludzi-pajaki na pierwszym schemacie także ma kształt płuc. Poniżej gwóźdź programu: hamak, a może nosze służące do transportowania leżącego człowieka; dla instruktora namalowane dwie postacie z długimi włosami, jedna leży przed noszami, druga stoi za nimi.

Nieodłącznym elementem projektu były warsztaty z wypłatania, prowadzone przez Magdaleny Starską, Małgorzatę Pietruchę i Agnieszkę Cienciałę, skierowane do różnych grup. Założenie było takie, że to odbiorcy będą nadawać kształt wystawie, tworząc nowe plecionki. Artystka oferowała pomoc w instalacji wyplecionego mebla w domu.

Na ścianach galerii pojawiały się z czasem fotografie obiektów zamontowanych w domowych zaciszach uczestników zajęć. Ekspozycja składała się z dużego stołu, na którym leżały kłęбки sznurka, za nim powieszono były poglądowe wytwory. W rogu tablica z rysunkami projektów plecionek, na środku wielkie nosze, także wypłatane przez uczestników warsztatów. Najbliżej wejścia na wystawę powieszono dwa obrazy przedstawiające, jak powiedziała artystka, „żuli”. Namalowane szybko, spontanicznie, niestarannie. Wszystko na niebieskiej, nieco rozbiełonej i nierówno pokrytej farbą ścianie. Przy wielkim nosidle pojawiły się puffy i telewizor stojący na postumencie – pokazywano zapis performansu, w którym przechodnie są zapraszani przed galerią do krótkiej podróży w sieci. W tle zapętłonej, kilkuminutowej relacji relaksująca muzyka.

Plecień – dawniej nazywano tak pleciony płot lub plecionkę z chrustu. Nie plecenie, tylko pleciecie: rzeczownik niemęskoosobowy w liczbie mnogiej, od archaicznego słowa „plecień” właśnie. Dzisiaj wyraz ten używany jest tylko w powiedzeniu „kwiecień plecień”, a wystawę otworzono przecież w połowie kwietnia. Tytuł odnosi się do praktyki przez pewien czas uznawanej za staroświecką, dzisiaj może wracającą do łask, ale z pewnością związaną z działaniem we wspólnocie: przy plecieniu się plotło, a wiadomo, że plotka integruje jak nic innego. Ważną częścią warsztatów miało być wymienianie się historiami mówionymi, doświadczenie istotowe dla grupy, ale niedostępne dla tych, którzy są poza nią. Na szczęście Starska ominęła narzucające się i zbyt jednokierunkowo formatujące odniesienia genderowe, nie przedstawiała plecenia jako domeny kobiecej, związanej z mitem Arachne, z przekazywaniem sobie prywatnych opowieści we wspólnocie kobiecej.

W *Plecieniach lekkoatletycznych* chodzi o wspólnotowość: symbolicznie podkreślaną w splotach, wytwarzaną procesualnie w działaniu grupowym. Kilka lat temu Romuald Demidenko przeprowadził dla internetowego „Szumu” (*Topienie lodów*, 2013) wywiad ze Starską. Mówiła ona wtedy, że już zatrzymanie widza i reakcję na jego twarzy traktuje jako współudział. Przed witryną Arsenau rzeczywiście zatrzymywali się przechodnie, zerkali z zaciekawieniem. Wystawa z pewnością nie przypominała im wystawy sztuki, kojarzyła się raczej z warsztatami, co ośmielało. Nie wiem, czy strategia Starskiej jest wciąż aktualna – jeśli artystka zawiesiła poprzeczkę

na takiej właśnie wysokości, osiągnęła swój cel; ja jednak wolałbym, żeby poprzeczka wisiała wyżej. Nadal aktualna jest diagnoza Jakuba Banasiaka, który aktywność Starskiej odczytywał w kontekście estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda i koncepcji dzielenia postrzegalnego Jacques'a Rancière'a (reader *Magdalena Starska*, 2015). Rację ma też Ewelina Jarosz, pisząc w *Czułym barbarzyństwie* dla „Czasu Kultury”, że: „[p]rzepracowanie założeń estetyki relacyjnej przez akcentowany niedawno w obszarze sztuki

zdobyli nową umiejętność, może też zastanowili się nad potencjałem samodzielnie wytworzonych wieszaków, kwietniczków i innych obiektów. Czy jednak coś jeszcze? Może po prostu warto było zrobić dobry program edukacyjny, zapraszając artystkę, zamiast wylewać litry niebieskiej farby i wywieszać na ścianach artefakty. Przecież one i tak nie są istotne, Starska interesuje się procesem.

Magdalena Starska uważa, że to, w jaki sposób traktujemy przedmioty i ludzi w skali mikro, w naszej prywatnej przestrzeni domu, przenosi się na skalę makro – przestrzeń miejską. To chyba jednak gest zbyt mechaniczny, a działanie zbyt krótkotrwałe, aby taki transfer faktycznie zaistniał.

«zwrot ku materialności» może być kluczem do czytania prac”. Krytycznie można jednak zapytać, na czym polega wspomniane przepracowanie – i tutaj pojawia się problem. Jaka jest wartość relacji nawiązanych podczas warsztatów, ich trwałość, jaki jest potencjał afektywny, poznawczy i społeczny tego spotkania? Czy wystarczy zaproponować warsztaty z szydełkowania, kolorowania kolorowanek dla dorosłych albo wyklejania, aby zmienić międzyludzkie relacje? Nie chodzi, rzecz jasna, o bagatelizowanie takich spotkań, które są wartościowe, ale mają inną funkcję niż ta założona przez Starską. Artystka stwierdziła, że to, w jaki sposób traktujemy przedmioty i ludzi w skali mikro, w naszej prywatnej przestrzeni domu, przenosi się na skalę makro – przestrzeni miejskiej. Jej zdaniem brakuje w Poznaniu ludzkiej życzliwości. Troska o przedmioty – gazety, owoce, warzywa, kosmetyki – miałyby potencjał rozprzestrzenienia się na większą skalę, a także na obiekty ożywione. To chyba jednak gest zbyt mechaniczny, a działanie zbyt krótkotrwałe, aby taki transfer faktycznie zaistniał. Sytuacja zbyt otwarta, może zbyt prosta, wiele zależało od uczestników. Niestety, tydzień przed zamknięciem wystawy wciąż było jeszcze mało obiektów. Może jest tak, że choć dużo mówi się o relacjach, niewiele z tego wynika.

Wystawa wydaje się zaczątkiem, załącznikiem, to pójście na łatwiznę. Noszenie ludzi w sieci ma pokazać, że materialnym efektem plecienia może być praktyczne narzędzie – ale czy naprawdę jest ono użyteczne i relaksujące? Co daje trzyminutowa podróż w sieci? Wydaje się, że pomysł nie zdążył wyrosnąć, a już jest przycinany i eksponowany. Nie szkodzi, że idee paru mądrych, takich jak Nicolas Bourriaud i Jacques Rancière, troszkę już zatęchły i parę lat leżały na polskich półkach. Nie chodzi też o to, że odczytania w duchu nowej materialności na stałe zagościły już w polskim wystawiennictwie. Pytanie kluczowe brzmi: jakie inne wartości dokłada do tej zbieraniny Starska? I czy jej propozycja działa? Wiemy już dzisiaj, że opozycja „autonomia vs. zaangażowanie” to fałszywa alternatywa, a budowanie wspólnoty ma swoją wartość i może być działaniem istotowym sztuki, chociaż wcale nie musi. Z pewnością uczestnicy warsztatów plecionkarskich dobrze się bawili,

Brak intensywności wizualnej nie musi być jednak zarzutem, brak innych możliwych wzmocnień (emocjonalnych, edukacyjnych) zarzutem jednak już jest. Miałam poczucie, że niewiele mi ta wystawa dała, była jak letnia woda. Znowu obiecujący zacząć, ale zjeść trzeba zakalec. Relacyjność projektu powodowała, że kiedy przychodziłam na wystawę, zawsze czułam się tam nie w porę. Puste siedziska, sznurki położone na stole, prosty, krótki filmik z relaksacyjną muzyką na monitorze. Schematy i rysunki bez spotkania, bez wiedzy fachowej stawały się niezrozumiałe. Siedziałam więc na wystawie sama i zastanawiałam się, jak można by ją ulepszyć, aby nie wykluczyć tych, którzy akurat przyjdą w pojedynkę obejrzeć efekty działalności warsztatowej. Przecież wystarczyłaby czytelna instrukcja obsługi, przewodnik, mogłabym chociaż spróbować. Chciałabym na próbę pobyc w tym bajkowym świecie Magdaleny Starskiej, nieantropocentrycznym środowisku, w którym relacje z obiektami łatwo przekładają się na relację z innymi aktorami rzeczywistości. W moim świecie jest tak, że dla ludzi ważniejsze są przedmioty niż inni, i wcale źle nie traktują tych pierwszych. W *Plecieniach lekkoatletycznych* Starskiej dostrzegałam pewną delikatność, czułość (ale nie kliwość), lekkość, liryzm, afirmację prozaizmu, które mogłyby działać kojąco. Czy ci żule z portretów wyglądają tak groteskowo, bo nakładam na nich klisze swoich oczekiwań, czy oni są sami w sobie groteskowi, czy my wszyscy jesteśmy groteskowi? Prawidłowa jest ostatnia odpowiedź, poza tym, że jeden pener wygląda jak Chewbacca, a drugi ma twarz pracownika kultury, inteligenta w okularach, czyli dziada kultury.

Wiktorja Koziol

KATARZYNA JÓZEFOWICZ

Między słowami

CSW Łaźnia 2, Gdańsk
11 maja – 26 sierpnia 2018
kurator: Agnieszka Kulazińska

Najprawdopodobniej Katarzyna Józefowicz nigdy mi się nie znudzi, choć jest artystką, która od ćwierć wieku robi w pewnym sensie wciąż to samo. Wycina z papieru i buduje z tej makulatury swoje absurdalnie pracochłonne rzeźby – zwoje, dywany, ściany, miasta, habitaty. Klasyczny borgesowski przypadek; gdyby Józefowicz miała dość czasu, mogłaby wyciąć i posklejać z papieru równoległy świat. Artystka jednak nie dysponuje aż tak ogromną ilością czasu, a przemijanie i nietrwałość wszystkiego (w tym również, a może zwłaszcza, sztuki) stanowią ważny element jej plastycznego dyskursu, zanurzonego w pogodnej w gruncie rzeczy melancholii. W rezultacie obecność Józefowicz na scenie sztuki jest również szczególnej natury, długotrwałej i efemerycznej jednocześnie. Artystka potrafi pracować nad jedną realizacją całymi latami. W międzyczasie znika z rozpędzonej i przeładowanej „komunikacją ze wszystkim, co jest” sceny, a art world, choć generalnie ceni Józefowicz, trochę o niej zapomina. Premierowe wystawy artystki to rzadka przyjemność, na którą przyszedł akurat czas w tym sezonie, w gdańskiej Łaźni 2, gdzie Józefowicz pokazała nową papierową rzeźbę *site-specific* pod tytułem *Między słowami*.

Twórczość Józefowicz jest jak terapia dla świadomości odbiorcy sztuki – przeładowanej aktualnościami, pośpieszonymi inwencjami, zbędnymi komunikatami i niekonicznymi wypowiedziami artystycznymi; zresztą sama artystka chętnie wspomina o autoterapeutycznym wymiarze swojej praktyki. Pracą nad swoimi instalacjami-rzeźbami załatwia rozmaite osobiste sprawy egzystencjalno-emocjonalne, ale my, niejako przy okazji, też na tym korzystamy. Dostajemy wizualny analog *slowfoodu* i seans *mindfulnessu* jednocześnie; jak wiadomo, to są sprawy dobre i dla ciała, i dla duszy. Józefowicz z nikim ani z niczym się nie ściga. Nie musi się zastanawiać, w jakim stopniu jej sztuka mieści się w aktualnym paradygmacie, ponieważ oczywiste jest, że się nie mieści i rozgrywa się niejako poza kategorią aktualności. Nieprzypadkowo do ulubionych materiałów artystki należą papierowe gazety, których od dawna już nikt nie czyta; zdezaktualizowane medium. W walce o obecność i widzialność Józefowicz, częściej nieobecna niż obecna w polu widzialności, oddaje zwycięstwo walkowerem, co jednak wcale nie znaczy, że przegrywa. W myśl

zasady „śpiesz się powoli” Józefowicz zaszła daleko, szczególnie jak na artystkę, która nie goni za sukcesem: ma na koncie Paszport Polityki, należy do ekskluzywnego grona artystów reprezentowanych przez Fundację Galerii Foksal i cieszy się powszechnym uznaniem.

Czy słusznie? Kiedy zimą 2015 roku oglądałem retrospektywę Józefowicz w CSW Zamek Ujazdowski, czułem się, przyznaję to nie bez załopotania, autentycznie wzruszony. Na tej wystawie, nie tak znowu dużej, zmieścił się praktycznie cały dorobek słynącej z mrówczej pracowitości artystki. Jaka piękna wystawa! – myślałem wtedy – pełna prac, które niczego ode mnie nie żądają, a jednocześnie tyle mi dają. Dyskurs, który Józefowicz buduje wokół swojej praktyki, jest równie bezpretensjonalny; manualna praca, upływ czasu i życie stapiają się w sztukę i materializują w postaci artystycznego zdarzenia. Nie kryje się w tym żadna tajemnica – w każdym razie nie kryje się jej więcej, niż może zmieścić się w którymś życiu i w sztuce. Artystka mówi więc o tym, co robi prostymi, ale właśnie dlatego trafiającymi w sedno słowami, o czym można się przekonać, wracając chociażby do wywiadu, którego przy okazji wystawy w CSW udzieliła Katarzynie Szydłowskiej dla internetowego wydania „Szumu”.

Trzy lata, które upłynęły od retrospektywy w Warszawie, to w czasoprzestrzeni Józefowicz niewiele więcej niż dłuższa chwila, nie jest zatem niespodzianką, że w Łaźni dostajemy tylko jedną nową pracę, od której wystawa się zaczyna i na której zarazem się kończy. Komentując nową rzeźbę, artystka używa metafory chmury. I rzeczywiście realizacja z Łaźni jest czymś w tym rodzaju, wypełniającą całą salę „chmurą” utkaną z tekstu lewitującego wysoko nad głowami widzów. Wyraży są oczywiście papierowe; nawet jeżeli da się rozpoznać pojedyncze litery, to całość pozostaje nieczytelna. Wycięty tekst został zapisany odręcznym pismem. Kto dziś jeszcze pisze ręcznie? Kto jest w stanie odczytać odręczne pismo? „Nie mamy już wnikliwości, potrzebnej do rozczytania pisma ręcznego”, mówiła artystka w wywiadzie dla gdańskiego radia. Na potrzeby pracy *Między słowami* notowała fragmenty newsów, strzępy dyskursu publicznego, slogany reklamowe, własne myśli – wszystko, co – jak mówi – w danej chwili „było natarczywe”, te wszystkie słowa,



Katarzyna Józefowicz, *Mędzy słowami*, widok wystawy
fot. Leszek Żurek, dzięki uprzejmości CSW Łańnia w Gdańsku

które wydają się tak ważne, kiedy je wypowiadamy i myślimy, a potem zwyczajnie ulatują. „To są śmieci”, mówi artystka z uśmiechem o treściach, które zapisała w papierowej „chmurze” i które stają się niedostępne nawet dla niej samej. „Piszę, ale sama siebie nie potrafię już odczytać”, wyznaje.

Tak oto, kiedy wokół nas gęstnieje chmura cyfrowej informacji, Józefowicz formuje swój własny obłok – jak zwykle do bólu analogowy – z papieru i kaligrafii. I jak zwykle pogodny; światła galerii przenikają przez wiszącą pod sufitem strukturę, wydobywając z niej subtelne tony browu i rzucając na pustą przestrzeń delikatne cienie nieczytelnego tekstu, który zmienił się w plastyczne zjawisko. To chmura utraconych znaczeń i myśli, które uleciały,

dzielnica, podobnie jak inną organizacją jest CSW Łaźnia. Instytucja ta rośła w siłę dzięki oddolnym inicjatywom niezależnej sceny artystycznej z Trójmiasta, której żywotność była w latach 80. i pierwszej połowie 90. na mapie Polski wyjątkowym zjawiskiem. Heroiczny pioniersko-założycielski okres Łaźni wiązał się z działalnością radykalnego środowiska Galerii Wyspa i takich charyzmatycznych postaci, jak Aneta Szyłak i Grzegorz Klaman. Stare dzieje! Od tego czasu w Trójmieście wiele się wydarzyło; tamtejsze środowisko słynie nie tylko z energii, lecz również ze skłonności do swarów i podziałów. Aneta Szyłak zajęta jest dziś tworzeniem zupełnie innej instytucji, a ja z niejakim zaskoczeniem uświadomiłem sobie, że spośród

Sztuka Katarzyny Józefowicz jest jak terapia dla świadomości odbiorcy sztuki – przeładowanej aktualnościami, zbędnymi komunikatami i równie niepotrzebnymi wypowiedziami artystycznymi; zresztą sama artystka chętnie wspomina o autoterapeutycznym wymiarze swojej praktyki.

ale artystka chyba ich nie żałuje. Pogodzenie się z ulotnością tego, co robimy, mówimy i myślimy, to jeden z tematów obecnych między wierszami sztuki Józefowicz. Podczas gdy większość artystów szuka okazji do wszczęcia sporu z rzeczywistością i posługuje się narzędziami niepokoju, Józefowicz wypracowuje przez swoje żmudne, medytacyjne praktyki papierowe figury zgody ze sobą i światem.

Między słowami nie jest najlepszą pracą w dorobku Katarzyny Józefowicz, ale jest wystarczająco dobra, by wybrać się dla niej na wycieczkę do Nowego Portu, leżącego na uboczu trójmiejskich szlaków. Nowy Port to jedna z tych dzielnic Gdańska, które „czekają” na gentryfikację. Na razie wciąż jeszcze łatwiej dostać tu w czapkę niż dostać humus, ale jak wiemy (choćby ze sztuki Józefowicz), nic nie trwa wiecznie. Ciekawe, czy sprawdzi się tu w praktyce popularna teoria, zgodnie z którą obecność sztuki współczesnej w sąsiedztwie jest zwiastunem gentryfikacyjnych zmian. Moment sprzyja takim rozważaniom; wystawa Józefowicz wpisana jest w program fetowanego przez cały rok dwudziestolecia CSW Łaźnia. Dwie dekady temu o Dolnym Mieście, gdzie w budynku zabytkowej łaźni powstawało wtedy CSW, mówiło się, że trzeba tam na siebie uważać. Dziś już nie trzeba; Dolne Miasto zostało zaanektowane przez hipsterów i deweloperów; mroczne żywioły czające się niegdyś w zaniedbanych bramach kamienic stoją w odwrocie, ceny nieruchomości rosną. To już zupełnie inna

20 lat istnienia CSW Łaźnia, kiedyś tak mocno utożsamianego z duchem Wyspy, aż 15 przypadła przecież na kadencję obecnej dyrektorki, Jadwigi Charzyńskiej. To pod jej wodzą Łaźnia otworzyła oddział w Nowym Porcie, filię zlokalizowaną – znów! – w gmachu dawnej miejskiej łaźni. Placówka poszerzyła stan posiadania, jednocześnie zyskując bardziej instytucjonalny charakter i... tracąc na dotychczasowej charyzmie. Walka o nadawanie tonu życiu artystycznemu w Trójmieście trwa i w ostatnich latach Łaźnia niekoniecznie tę konkurencję wygrywała. Nieprzypadkowo w jubileuszowym roku przypomniawszy zatem ważne trójmiejskie nazwiska; w łaźni w Nowym Porcie była to Józefowicz, a w starej łaźni na Dolnym Mieście wystawiał inny pomorski tuz, Dominik Lejman. Oboje to już klasycy, nawet jeżeli każde jest na swój sposób klasykiem niekonwencjonalnym. Co się natomiast tyczy instytucji, która prezentacją ich sztuki świętuje swój jubileusz, 20 lat istnienia to może za mało, żeby się zestarzeć, ale wystarczająco dużo, by pogodzić się z rzeczywistością i raczej potwierdzać obowiązujące w niej artystyczne hierarchie, niż je kształtować. Optymistyczne jest to, że w Trójmieście scena wciąż należy do artystów, a nie instytucji: to ich nazwiska uwiarygodniają te ostatnie, nie odwrotnie.

—
Stach Szablowski

Moc natury. Henry Moore w Polsce

Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko

21 kwietnia – 9 września 2018

kuratorki: Eulalia Domanowska, Hannah Higham

Wystawa *Moc natury. Henry Moore w Polsce* jest kolejną z zaplanowanego cyklu prezentacji sztuki wielkich mistrzów rzeźby w Orońsku (dwa lata temu odbyła się tam wystawa Tony'ego Cragga). Jest też czwartą z kolei ekspozycją twórczości Moore'a w Polsce. Ten historyczny kontekst jest ważny i będę do niego powracał, bo stanowi istotne novum w prezentacji dorobku brytyjskiego rzeźbiarza w Polsce.

Twórczość Henry'ego Moore'a (1898–1986) to ponad 60 lat aktywności i około 11 tys. rzeźb. Dorobek ogromny, spektakularny, rezonujący na całym świecie i skutecznie popularyzowany przez działającą od 1977 roku Fundację Henry'ego Moore'a, która – jak czytamy we wstępie do katalogu – „nieprzerwanie działa na rzecz udostępniania twórczości rzeźbiarza w ramach międzynarodowych wystaw objazdowych. Jesteśmy więc niezwykle radzi – pisze Godfrey Worsdale, dyrektor fundacji – z możliwości współpracy z trzema bardzo ważnymi instytucjami polskimi, dzięki czemu możemy znów przybliżyć twórczość artysty polskiej publiczności, która tak ciepło ją powitała sześćdziesiąt lat temu”. To przypomnienie pierwszej dużej wystawy Moore'a w 1959 roku, pokazywanej w warszawskiej Zachęcie i kolejno w czterech polskich miastach: Szczecinie, Wrocławiu, Poznaniu i Krakowie. Do tej wystawy jeszcze

też za sprawą Fundacji Henry'ego Moore'a. Była to najbogatsza i najpełniejsza ekspozycja prac artysty w Polsce – rzeźb, rysunków, grafik, od wczesnych rysunków studenckich i pierwszych rzeźb realistycznych (*Głowa Dziewicy*, 1922) po tkaniny wykonane według projektów Moore'a w połowie lat 80. Wspominam o tej ekspozycji sprzed 23 lat, bo jakoś zatarła się w pamięci zarówno publiczności, jak i specjalistów. Pokazana w czasach systemowej i kulturowej transformacji, gdy dominowały formuły „sztuki krytycznej”, nie mogła stać się punktem odniesienia dla twórców pokolenia Katarzyny Kozyry czy Zbigniewa Libery. Była solidną muzealną prezentacją dobrej klasycznej sztuki europejskiej, pasującą do narracji „powrotu do Europy”, uczestnictwa w europejskim dziedzictwie. Sztuka Moore'a pasowała do tej narracji znakomicie. Była w jakiś paradoksalny sposób częścią polskiej tradycji artystycznej, z jej etosem emancypacyjnym i modernizatorskim. A wszystko to dzięki wspomnianej wystawie w Zachęcie w 1959 roku. To wtedy rzeźba Moore'a, jej abstrakcyjna nowoczesność, pozaczasowa i mitologiczna formuła w jakiś szczególny sposób wpłynęła na złożone procesy polskiej poodwilżowej formuły „nowoczesności”. Genialny plakat zaprojektowany dla Zachęty przez Henryka Tomaszewskiego jest jednym z najlepszych przykładów nowej graficznej formy polskiego

Kolejna prezentacja rzeźb Moore'a w Polsce sygnalizuje ciekawy historyczny problem relacji między centrum i peryferiami, politycznej funkcji rzeźb Moore'a w kontekście związków z blokiem wschodnim i jego roli w budowaniu modernistycznej podmiotowości polskiej sztuki.

powrócę, a dla porządku tylko uzupełnię, że po raz pierwszy prace Moore'a, nie rzeźby, tylko wojenne rysunki ze schronów w londyńskim metrze, pokazano w Muzeum Narodowym w Warszawie na wystawie *Współczesne malarstwo angielskie* w 1946 roku. A pełną retrospektywną wystawę jego twórczości polska publiczność mogła oglądać dziewięć lat po śmierci artysty w 1995 roku w BWA w Krakowie i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie,

plakatu przełomu lat 50. i 60. Już za sprawą tego jednego dzieła polskiego grafika Moore stawał się częścią polskiego pola sztuki. A wystawy, jak *Rzeźba w ogrodzie* (1957), i twórczość pokolenia zafascynowanych nim twórców (Alina Ślesieńska, Alina Szapocznikow, Jerzy Jarnuszkiewicz, Barbara Zbrożyna, Magdalena Więcek, Tadeusz Łodziński) zaświadczały o jego znaczeniu w procesach formowania się nowego języka rzeźby, szerzej – nowej

Henry Moore, *Feeding Mother and Child*, rzeźba z brązu
136 x 213 x 120 cm, 1974–1976, własność: Fundacja
Henryego Moore'a, fot. Waldemar Baranewski



polskiej kultury wizualnej. Jak wielki i widoczny był to wpływ, świadczyć może ironiczna uwaga z prasowej informacji o wystawie w Zachęcie, w której dziennikarz „Przeglądu Kulturalnego” pisał: „Doprawdy, niejednen z naszych rzeźbiarzy zobaczy na tej wystawie znane mu tylko z fotografii oryginały swoich własnych rzeźb”.

Wystawa w Oronsku to pierwsza próba ujęcia tego problemu w refleksji krytycznej i naukowej oraz w materii dzieł, po raz pierwszy zestawionych ze sobą prac Moore’a i rzeźb polskich twórców. Taka koncepcja zasługuje na uznanie. Przy okazji kolejnej „objazdowej” prezentacji pozwalała podnieść ważny problem polskiej sztuki połowy ubiegłego wieku. Od razu dodajmy, że lepiej zrealizowany w obszarze badań naukowych niż w sferze wizualnej. W solidnie przygotowanym katalogu pod redakcją Eulalii Domanowskiej znalazły się świetne opracowania omawiające te kwestie, autorstwa między innymi Katarzyny Murawskiej-Muthesius (*Henry Moore w Polsce 1946–1960*) czy Agaty Małodobry (*Rzeźbiarz. Odkrywcą. Demiurg, Henry Moore jako jeden z mitów polskiej sztuki lat powojennych*). Warto też zauważyć, że badacze angielscy wypracowali nowe podejście do problemu relacji sztuki Moore’a ze sztuką krajów Europy Środkowej, czego dowodem jest inspirujący tekst Hannah Higham (*Nowe perspektywy uniwersalnych form. Henry Moore i Polska*). Katarzyna Murawska-Muthesius

podjęła śmiałą próbę weryfikacji (utrwalonej w badaniach) roli Moore’a jako „pośłańca modernizmu” w Polsce przez konfrontację z projektem konkursowym na pomnik w Auschwitz-Birkenau zespołu Hansen, Jarnuszkiewicz, Pałka. Konfrontację, która dokonywała się w obszarze działań i decyzji administracyjnych (Moore był przewodniczącym jury konkursowego), jak i w obszarze tradycji i nowych koncepcji artystycznych. Zaproponowany przez zespół polskich twórców „antypomnik” był odpowiedzią nie tylko na nowocześnie krytykę pomnika, ale też na Moore’owską koncepcję rzeźby publicznej – „półabstrakcyjnej monumentalnej bryły, która jest kształtowana i penetrowana przez otaczającą przestrzeń”.

W przestrzeni wystawy te problemy nie wybrzmiały, bo polski wątek jest tu tylko zasygnalizowany punktowo, poprzez pokazanie pojedynczych prac kilkorga artystów. Niektóre z tych prac są dobrze znane, jak *Macierzyństwo Zbrojyny* (1957), *Dwoje* Jarnuszkiewicza (1956) czy *Leżąca Łódzianka* (1957). Ale pojawiły się też rzeczy mniej znane, jak świetne *Różowe narodziny* Marii Pinińskiej-Bereś (1956) i znakomite, a wciąż mało rozpoznane prace Ludmiły Stehnowej. Pewien niedosyt wywołuje wybór prac Aliny Szapocznikow. Pokazana na wystawie *Pnączka* (1959) jest bardzo ekspresyjna i nie mieści się w obszarze stłumionej moore’owskiej ekspresji. *Ekshumowany* (1957) jest kojarzony z *Wojownikami*

z *tarczą* Moore'a, ale pokazane na wystawie bozzetto z prywatnej kolekcji jakoś nie przekonuje.

Nie można było tych relacji pokazać lepiej, bo zestaw prac Moore'a jest dość specyficzny i chyba polska strona miała niewielki wpływ na wybory organizującej pokaz Fundacji Henry'ego Moore'a. Większość zaprezentowanych prac pochodzi z lat 80., część z 70. Tylko dwie są z 1951 roku, a więc obrazują tę formułę, która uwiodła polskich twórców. To przede wszystkim *Forma wertykalna wewnętrzna/zewnętrzna* oraz niewielka *Głowa zwierzęca*. Tak więc trudno mówić o możliwości unaocznienia inspiracji Moore'em, poruszamy się raczej w przestrzeni pamięci i imaginacji, a nie wizualnych faktów.

Kolejna prezentacja rzeźb Moore'a w Polsce przynosi zatem z jednej strony utrwaloną, by nie powiedzieć zeschematyzowaną, wizję jego dzieła (o to dba fundacja), a z drugiej sygnalizuje ciekawy historyczny problem relacji między centrum i peryferiami, politycznej funkcji rzeźb Moore'a w kontekście związków z blokiem wschodnim i jego roli w budowaniu modernistycznej podmiotowości polskiej sztuki. Co ciekawe, takie „eksportowe” prezentacje rzeźby Moore'a, akcentujące przede wszystkim tytułowy topos „mocy natury”, rozmijają się z próbami nowego ujęcia jego twórczości, w kontekście europejskiej nowoczesności. Pierwszą taką próbą była zorganizowana w 2010 roku retrospektywa w Tate Britain, gdzie pokazywano silne związki Moore'a z modernistycznym „prymitywizmem”, Pabłem Picassem, Constantinem Brâncușim i artystycznym środowiskiem Paryża. Ale też znaczenie jego samodzielnych studiów w Victoria and Albert Museum poświęconych sztuce ludów Ameryki Południowej. Trzeba bowiem pamiętać, że Moore jest pierwszym angielskim twórcą, który zmienia cały układ tradycji artystycznych. Sztuka angielska w momencie kształtowania się europejskich ruchów modernistycznych była wiktoriańskim zaściankiem, a tamtejsze środowisko artystyczne wąskie i snobistyczne, składające się raczej z literatów niż plastyków (Grupa Bloomsbury, Vortex). W rzeźbie Jacob Epstein i genialny Henri Gaudier-Brzeski, *notabene* Francuz, który zginął w 1915 roku. No i dopiero pojawienie się Moore'a i jego działania wszystko radykalnie zmieniły. Moore odnowił sztukę angielską, a jego twórczość i działalność pedagogiczna przyczyniły się do ukształtowania kilku pokoleń angielskich rzeźbiarzy.

Rzeźby Moore'a nawet w „eksportowym” zestawie uzmysławiają też siłę tej koncepcji – abstrakcyjnej, otwartej na przestrzeń formy, kadrującej widoki, ramującej pejzaż. Doskonałym tego przykładem jest pokazany w orońskim parku monumentalny *Owal z punktami* (1968–1970), wysoka na

ponad trzy metry, minimalistyczna bryła z ażurem, rozdzielonym dramatycznym napięciem dwóch szpiczastych form. Dla tej jednej rzeźby warto wybrać się do Orońska.

I na koniec trochę marudzenia, ale chyba potrzebnego. Wiem, że wnętrze orońskiego muzeum jest bardzo trudne do zaaranżowania. Agresywna faktura ceglanych ścian stanowi poważną konkurencję dla każdej sztuki. Ale chyba po raz pierwszy widziałem na ekspozycji muzealnej fototapetę jako tło dla prezentowanej pracy. Sielski widoczek łąki z pasącymi się krowami, a przed nim rzeźba Moore'a. Bez wątplenia takie pejzaże Moore uwzględniał, umieszczając rzeźby w otwartej przestrzeni. Takie ujęcia jego rzeźb plenerowych upowszechniają nie tylko popularne opracowania, ale i poważne prace naukowe. Notorycznie wokół rzeźb Moore'a pojawiają się na zdjęciach pasące się owieczki – pełna harmonia natury i kultury! Ale po co ten banał wizualny przenosić do wnętrza muzeum? I do tego jeszcze efekty dźwiękowe z nagraniem ptasich treli... No, słodko! Ale po raz drugi – po co? Nie rozumiem też, dlaczego w rozbudowanych, ale nie zawsze trafnych podpisach do rzeźb (tak na wystawie, jak i w katalogu) nie tłumaczy się na polski ich tytułów? Dziwny zabieg. Tym bardziej, że obok jest pełne angielskie tłumaczenie, z angielskimi tytułami. I jeszcze drobna uwaga merytoryczna. Mylące, bezasadne i historycznie błędne jest umieszczenie w kontekście polskich inspiracji twórczością Moore'a rzeźby Henryka Wicińskiego z 1934 roku. Byli prawie rówieśnikami, Moore o 10 lat starszy, ale twórczość Wicińskiego nie ma żadnego związku z Moore'em. Gdyby szukać w śladowo zachowanym dorobku krakowskiego twórcy jakichś powiązań z ówczesną rzeźbą europejską, to już bardziej z Henrim Matissem. No ale na tej wystawie chodzi przecież o relacje między polską rzeźbą i inspiracjami Moore'em. Wiciński tu zupełnie nie pasuje; to inny problem. Podobnie jak rzeźba Zofii Wolskiej, która ma z Moore'em tyle wspólnego, że przedstawia leżącą kobietę. A na zewnątrz, w stałej ekspozycji plenerowej, są zupełnie nieuwzględnione w kontekście wystawy Moore'a *Trzy kobiety na trawie* Barbary Bieniulis-Strynkiewiczowej z 1967 roku – trudno o coś bardziej moore'owskiego niż ta grupa. Tylko włączyć do ekspozycji i do katalogu!

Wystawa będzie prezentowana jeszcze w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i w Krakowie.

Waldemar Baraniewski

MAGDALENA ABAKANOWICZ

Metamorfizm

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi
17 maja – 9 września 2018
kuratorka: Marta Kowalewska



Magdalena Abakanowicz, *Metamorfizm*
widok wystawy, fot. Marta Kowalewska
dzięki uprzejmości Centralnego Muzeum
Włókiennictwa w Łodzi

Zmarła w 2017 roku Magdalena Abakanowicz jak na razie nie doczekała się wystawy podsumowującej twórczość tej artystki w sposób krytyczny i naświetlający jej niuanse oraz recepcję w Polsce i na świecie. Trudno bowiem za taką uznać ubiegłoroczną wystawę *Ślady istnienia* – wielką retrospektywę artystki kuratorowaną przez Mariusza Hermansdorfera i Marię Rus Bojan – której główną część umieszczono w Galerii Dworcowej na Dworcu Wrocław Główny. Wystawa, pokazująca prace z różnych okresów twórczości Abakanowicz, miała za zadanie przede wszystkim ją upamiętnić, a chyba także – co niedyskretnie zostało zakomunikowane w nocie prasowej – była okazją do pochwalenia się świeżo wyremontowanymi wnętrzami dworca, który odnowiono na okoliczność wydarzeń odbywających się w ramach Europejskiej Stolicy Kultury. W 2018 roku postać Abakanowicz powróciła dzięki wystawie

w Centralnym Muzeum Włókiennictwa, a konkretnie – pokazowi *Metamorfizm* kuratorowanemu przez Martę Kowalewską, kierowniczkę działu zajmującego się tkaniną artystyczną w tymże muzeum. Osoby, które odwiedzą tę wystawę z zamiarem głębszego poznania sztuki Abakanowicz, mogą poczuć się zawiedzione. Mimo to sytuacja wystawienia prac tej artystki w muzeum poświęconemu włókiennictwu jest na swój sposób ciekawa i mimowolnie mówi też coś o jej sztuce.

Pomysł na wystawę jest teoretycznie oczywisty – w CMW pokazano prace artystki z lat 60. i 70., czyli okresu pionierskiego, kiedy pracowała ona właśnie z tkaniną i miała w tym obszarze spektakularne osiągnięcia (zwycięstwa na Biennale Tkaniny w Lozannie były dla niej furtką do kariery za granicą). Dodatkowym atutem pokazu jest wartość kolekcjonerska prac, których część pochodzi ze zbiorów Fundacji Toms Pauli (opiekującą się spuścizną lozańskiego biennale). Prace te nigdy dotąd nie były pokazywane w Polsce. Kuratorce wyraźnie zależało także na tym, żeby pokazać dzieła wielkoformatowe, dlatego na wystawie znalazła się *Kompozycja monumentalna*, wypożyczona z Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie. Na wystawie podziwiamy więc głównie abakany, częściowo prezentowane przy ścianach, a największe z nich, przeznaczone do samodzielnej ekspozycji jako trójwymiarowe obiekty, zostały podwieszone pod sufitem. Tytuł wystawy – *Metamorfizm* – sugeruje podobieństwo tych prac do skalnych struktur, stalaktytów, stalagmitów czy innego rodzaju mineralnych nacieków. Taka metafora jest

Dziś nazwisko Abakanowicz kojarzyć może się źle – albo ze staromodną techniką rzemieślniczą, albo z patetyczną pomnikowością.

bliska interpretacjom preferowanym przez samą artystkę, która wolała widzieć swoje prace w kontekście rzeźby i sztuki, a nie rzemieślnictwa. Sama definiowała siebie jako rzeźbiarza (ostatecznie było to w czasach, kiedy żeńskie końcówki kojarzone były z upadlaniem) i nie znosiła terminu „tkaczka”. Jak tłumaczy Anna Markowska w eseju poświęconym artystce (*Abakanowicz i „informel” raz jeszcze* w tomie *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*), uporczywe podkreślanie swojej przynależności do głównego nurtu sztuki było dla Abakanowicz sposobem na przeciwdziałanie próbom marginalizacji jej twórczości jako aktywności rzemieślniczej. Z mniej więcej podobnych przyczyn odżegnywała się ona także od feminizmu i pieczołowicie podkreślała uniwersalne wartości kryjące się w jej pracach – co oczywiście było paradoksalne o tyle, że nowego, odświeżającego twórczość Abakanowicz odczytania dokonano właśnie na gruncie feministycznym. Abakany w końcu jednym mogą kojarzyć się ze skałami, a innym – z formami waginalnymi, jako takie zostały zapewne pokazane na wystawie *WACK! Art and the Feminist Revolution* podróżującej

po Stanach Zjednoczonych dekadę temu, na której zestawiono je z pracami Louise Bourgeois i Evy Hesse. Podobnie zinterpretowała abakany Agata Smalcerz, pokazując je na wystawie *Kobieta o kobiecie* (Galeria Bielska BWA, 2001), za co zresztą została skrytykowana.

To feministyczne dowartościowanie nastąpiło jednak po czasie, a sama Abakanowicz postanowiła zrezygnować z pracy w tkaninie w latach 70. – właśnie po to, żeby być rzeźbiarzem, a nie tkaczką. Na wystawie w Centralnym Muzeum Włókiennictwa fakt ten jest zaznaczony czysto symbolicznie – na ekspozycji zobaczymy raptem dwie skromne prace z cykli *Landscape* i *Embriologia*. Kuratorka *Metamorfizmu* sygnalizuje więc koniec pewnego etapu, ale znów, nie próbując zinterpretować tego faktu. Na dobrą sprawę można by więc odczytać to jako sygnał wyczerpania formuły, choć oczywiście nie wiemy, czy tak było w istocie. Jakie prace tworzyłaby Magdalena Abakanowicz, gdyby nie musiała zmagać się z ograniczeniami swoich czasów i po prostu mogła zajmować się tym, co wychodziło jej najlepiej i dzięki czemu stała się też postacią rozpoznawalną? Można by pewnie na ten temat długo deliberować, wiemy jednak, co nastąpiło później – Abakanowicz postawiła na uniwersalizm i monumentalizm. Stała się specjalistką od tego rodzaju sztuki i na swój sposób też jej ofiarą – dzisiaj spektakularne, pełne patosu instalacje artystki z lat 80. i 90. dla wielu są synonimem kiczu (krytycy „Rastra” wliczali je na przykład w nurt pałeryzmu, a samej artystce nadali przydomek „Formalina”). Z tego powodu dziś nazwisko Abakanowicz kojarzyć może się źle – albo ze staromodną techniką rzemieślniczą, albo z patetyczną pomnikowością. Artystka była też opisywana jako beneficjentka PRL, niemalże partyjna usługodawczyni (w takim kontekście Waldemar Baraniewski interpretował jej gobelin *Życie Warszawy*), choć trudno powiedzieć, czy rzeczywiście cieszyła się takim uznaniem władzy. Tutaj znów trzeźwo wypowiada się Markowska, podkreślając, że Abakanowicz, jako osoba pochodzenia arystokratycznego, spotykała się raczej z przeszkodami: długo nie mogła dostać się na akademię, u początków kariery utrudniano jej wydanie paszportu, nie miała też pracowni – swoje spektakularne abakany tkła więc w domu, sama. Na wystawie w CMW ten chałupniczy aspekt twórczości artystki podkreśla film, na którym widzimy Abakanowicz przy pracy. Obok niej jednak szybko pojawia się młoda adeptka, jakaś (tutaj akurat nienazwana) kontynuatorka dzieła artystki, które ona sama porzuciła, ale jak widać, było ono dla niej na tyle istotne, żeby przekazywać swoją wiedzę dalej. Drugim ciekawym obiektem,

sygnalizującym możliwości kryjące się za tkaniną i aspiracje samej Abakanowicz, jest projekt artystki przygotowany na kartonie, zrealizowany później przez profesjonalnych rzemieślników w Aubusson, francuskim mieście słynącym z produkcji gobelinów i dywanów. Tkanie to bowiem nie tylko kobiece robótki ręczne, ale przemysł i mistrzowski warsztat, drogie materiały, jakość, luksus, symbol prestiżu. Takie też zresztą są abakany – bogate, tworzone od nowa, kompletne (gdzie im tam do arte povera czy obiektów znalezionych!), mogące spokojnie rywalizować z malarstwem informelu i być obok niego wieszane (na przykład w stylowym gabinecie jakiejś pani prezes czy rozległym bankowym hallu, skontrolowane z rzeźbami Roberta Morrisa czy Tony’ego Cragga).

Pomimo pewnych mankamentów na wystawę w Centralnym Muzeum Włókiennictwa można spojrzeć przychylnie właśnie ze względu na dowartościowanie najciekawszego etapu w twórczości Abakanowicz. Ale znów znaczący wydaje się fakt, że dowartościowanie to odbywa się na marginesie życia artystycznego i instytucjonalnego w Polsce. Mimo że CMW wyraźnie się modernizuje, ciągle ma status placówki o niemalże historycznym i popularyzatorskim charakterze. Wymownym tłem dla wystawy abakanów są tu więc skansen łódzkiej architektury drewnianej, stała wystawa interaktywna *Kotłownia* i prezentacje maszyn przędzalniczych w ruchu. Tej sytuacji wcale też nie poprawia sztamkowy pokaz ubrań z kolekcji Domu Mody Christiana Diora, odbywający się równoległe z *Metamorfizmem* (swoją drogą, dlaczego Christian Dior, a nie Dom Mody Limanka? Przecież jesteśmy w Łodzi). Jak widać, Magdalena Abakanowicz, choć całe życie próbowała być w centrum i jest opisywana jako jedna z najwybitniejszych polskich artystek, paradoksalnie ciągle pozostaje na marginesie. Trudno powiedzieć, czy to się zmieni, ale jeśli – kolejny paradoks – to raczej dzięki feministycznej, dowartościującej marginesy perspektywie, która interesujących zjawisk i wartości może dopatrzeć się nawet w artystycznym skansenie.

Karolina Plinta

JÓZEF ROBAKOWSKI

Bacność! Wysokie napięcie!

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
11 maja – 24 czerwca 2018
kurator: Cezary Pieczyński

Kuratorowana przez Cezarego Pieczyńskiego wystawa w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie to przekrój twórczości Józefa Robakowskiego. *Bacność! Wysokie napięcie!* to wystawa, na której mieszają się filmy i fotografie, dokumentacje performansów z autorskimi technikami fotograficznymi, obrazami czy nawet obiektami – wszystko to, by pokazać wieloletnią drogę artystyczną jednego z najważniejszych polskich współczesnych twórców. Obok kilku najbardziej znanych prac Robakowskiego (filmy *Idę* czy *O palcach*) zobaczymy tu zdecydowanie mniej znane cykle malarskie czy obiekty towarzyszące performansom. Przewodnikiem widza po wystawie można nazwać *Manifest energetyczny*, film, którego ścieżkę dźwiękową słyszymy natychmiast po wejściu na wystawę.

w Sopocie przygotował Cezary Pieczyński: ni to retrospektywa, ni to wystawa skupiona wokół jednego wątku w twórczości Robakowskiego. Choć przeważają prace poświęcone zagadnieniu energii, cała wystawa zaczyna się od cyklu fotografii z lat 70., które właściwie nie znajdują kontynuacji w dalszej części wystawy. Jeśli zaś miała to być retrospektywa, brakuje kilku ważnych w twórczości artysty prac.

Na pierwszą część ekspozycji składa się między innymi *Przestrzeń pola fotograficznego*, w której Robakowski fotografuje las z trzech różnych perspektyw, czy *Fotografia analityczna* obrazująca tę samą scenę w różnych czasach naświetlania. Początkowy okres to aparat skierowany na pokawałkowane ciało, podzielone na kwadraty i prostokąty pól ostrości, *Dmuchana głowa* i *Tors własny*. Badania moż-

***Bacność! Wysokie napięcie!* to nie tylko wystawa, ale i towarzyszący jej katalog. Trzeba przyznać, że wszelkie niedostatki wystawy wyrównuje właśnie książka.**

„Chciałbym wam wszystkim powiedzieć, że sztuka jest energią”, wykrzykuje Robakowski, dzieląc cały manifest na pojedyncze słowa. Artysta za każdym razem wyłania się z wody; to właściwie to samo wynurzenie, widziane z kilku różnych perspektyw. Słowa padające (z offu) po wynurzeniu stanowią klamrę dla oglądających wystawę: to pierwsza rzecz, którą na niej słyszać, i jedna z ostatnich prac w ramach całego pokazu. Temat energii – zdolności układu do wykonania pracy, energii elektrycznej czy cieplnej wyrasta na główny motyw wystawy. Spośród prac Robakowskiego kurator Cezary Pieczyński wybrał głównie te, które w różny sposób grają z tytułowym napięciem – właśnie dlatego jednym z najsilniej prezentowanych na wystawie cykli pozostają malarskie *Kąty energetyczne* (15 prac). Nawet w napisanym na potrzeby katalogu biogramie artysty na prowadzenie wysuwają się wystawy związane z tą tematyką.

Trudno jednoznacznie zakwalifikować wystawę, którą w Państwowej Galerii Sztuki

liwości aparatu, podobne zresztą do tych prowadzonych w tym samym okresie przez innych członków Warsztatu Formy Filmowej, stają się wstępem do zupełnie innej, intuicyjno-magicznej opowieści.

Na wystawie Pieczyński pokazuje prace pochodzące z kolekcji prywatnych oraz ze zbiorów samego artysty. Dzięki temu zyskujemy wgląd nie tylko w jego dzieła, ale – co również ciekawe – w historię produkcji prac artystycznych. Prace Robakowskiego nie zostały wydrukowane na nowo, gładko „umuzealnione”: *Tors własny* rozpięto między dwiema listewkami, większość prezentowanych na wystawie zdjęć oprawiono w najprostsze czarne metalowe ramki. Szkoda tylko, że do tej nieco archaicznej oprawy w żaden sposób nie odnosi się sama wystawa. Gdyby ten wątek (stosowania oryginalnych odbitek i sposobów eksponowania) został stematyzowany – a może nawet ograny przy pomocy aranżacji – bez wątplenia wystawa by na tym zyskała. Zresztą wielkim nieobecnym tej wystawy wydaje się aranżer...



Dział fotograficzny kończy się zestawem *Fetyszy*, czyli fotografii powstałych w czasie, gdy Robakowski prowadził Galerię Wymiany. Pozostawione w siedzibie galerii (mieszkanu artysty) przedmioty i dzieła autorstwa innych artystów Robakowski fotografował na tle swojej nagiej klatki piersiowej. Cykl, zdaniem samego artysty „wyrażający kult dla tych ludzi, z którymi jest blisko, choć w samym życiu mogą istnieć pozory braku sympatii i poważania”, zamyka jeden etap pracy. Następujące po nim „fascynacje energetyczne” przeważają na wystawie, ale trudno szukać na niej odpowiedzi na pytanie, dlaczego w pewnym momencie (od początku lat 80.) artysta zaczął się koncentrować na pracy z energią. Trudno też wytłumaczyć, dlaczego pracy tak ważnej dla tego przełomu, że aż wspomnianej w krótkim tekście kuratorskim, na wystawie nie ma.

Energia powoli wyrasta na jeden z głównych tematów twórczości Robakowskiego. W 1995 roku ukrywał się on pod postacią artysty, który w wyniku tajemniczego urazu karmi się energią – w performansie *Jestem elektryczny*. Rażony prądem o coraz wyższym natężeniu, dozowanym przez kolejnych przyjaciół i nieznajomych w trakcie wydarzenia, performer stara się sprawić wrażenie osoby, która z tego „dokarmiania” czerpie faktyczną przyjemność. Fascynacja sposobami przekazywania energii idzie dalej, wypierając zainteresowania filmowe i fotograficzne. Robakowski szuka autorskich metod, choćby ze względu na prognozowaną utratę wiarygodności obrazu fotograficznego (pisze o niej choćby w towarzyszących *Termogramom* tekstach). Coraz więcej maluje, tworzy obiekty, takie jak *Kątowa głowa*.

Rozczarowanie fotografią i zainteresowanie energią prowadzi go do stworzenia *Termogramów*, czyli zapisu obrazu rozgrzanych przedmiotów umieszczonych na papierze pokrytym emulsją światłoczułą. W dyskusji z Łaszlem Moholym-Nagym i Manem Rayem (wynalazcami kolejno: fotogramów i rayogramów) Robakowski odwołuje się do ciepła, czyli energii. Efektem są nietrwałe obrazy, jakby przypominające o magicznej roli pierwszych fotografii. Dziewiętnastowieczna fotografia (podobnie jak energia elektryczna) miała w sobie coś niezrozumiałego – może dlatego, że jak głosi jedno z trzech praw Arthura C. Clarke’a, brytyjskiego pisarza science fiction, „żadnej wystarczająco zaawansowanej technologii nie da się odróżnić od magii”.

„Energetyczne” poszukiwania Robakowskiego wydają się często powrotem do takiej właśnie magiczno-niezrozumiałej fotografii, stojącym w kontrze do jego wcześniejszych analitycznych poszukiwań i badania roli aparatu. Właśnie dlatego

w pracach z późnych lat 80. i 90. nie znajdziemy rozważań na temat perspektywy, pola widzenia czy wielostopniowej analizy ostrości obrazu. Robakowski zwraca się ku intuicji – pisze, że jego prace są „wyrazem fascynacji problemem istnienia KĄTÓW jako swego rodzaju geometrii intuicyjnej”. Fotografia i film stają się mediami umożliwiającymi nie tylko rejestrację obrazów (i manipulację nimi), lecz także zapis stanów emocjonalnych, jak w wypadku cyklu *Niebo czasu domyślnego*.

Bacność! Wysokie napięcie! to nie tylko wystawa, ale i towarzyszący jej katalog. Trzeba przyznać, że wszelkie niedostatki wystawy (kable przyklejone do ściany kokonem z przezroczystej taśmy klejącej, leżące pod nogami zwoje kabli do położonego na podłodze DVD) wyrównuje właśnie książka. Wystawa jest zawieszona w pół drogi – zebrano tu liczne prace, ale zabrakło pomysłu, jak je pokazać. Z kolei katalog spełnia pokładane w nim nadzieje: jest dobrze zaprojektowany (autorem projektu jest Ryszard Bienert), porządnie wydrukowany, z bogatym materiałem archiwalnym.

To właśnie w książce prace Robakowskiego zostają zestawione z innymi, ważnymi w jego twórczości – czyli na przykład pojawiają się nieobecne na wystawie (ale wspomniane w tekście kuratorskim) *Moje Videomasochizmy*, które stanowią pomost między fotograficznymi operacjami na własnym ciecie a performansem *Jestem elektryczny*. W katalogu nieco inaczej przesunięto środek ciężkości – chociaż pojawiają się w nim obrazy Robakowskiego, są one raczej uzupełnieniem, a nie przeważają jak na wystawie. Znacznie więcej tu reprodukcji, tekstów samego artysty, a do tego wątki energetyczne szczególnie analizują w swoich esejach Marta Smolińska i Filip Lipiński.

Katalog uzupełnia to, czego momentami brakowało na wystawie – czyli przejścia między różnymi polami zainteresowań Robakowskiego. Kadr z *Idę* tłumaczy manifest *Jeszcze raz o czystym film*, termogramom towarzyszy tekst artysty *Operacje na REALNOŚCI*. Spora część zebranych w nim materiałów wizualnych to faksymile druków i katalogów z poprzednich lat, które często wprowadzają do czytania wizji sztuki Robakowskiego nowe wątki, nieobecne na sopockiej wystawie. Dobrze, że z tych dwóch form pod tym samym tytułem dłużej przetrwa właśnie książka (trudno mi uwierzyć, że piszę coś takiego o wystawie artysty, którego znaczną część dorobku stanowią prace wideo).

Martyna Nowicka

JAN BERDYSZAK

Międzywartości

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom
2 marca – 6 maja 2018
kurator: Tamara Woźniak-Książek

Z przynajmniej kilku powodów wystawa w radomskim MCSW „Elektrownia” powinna zostać zauważona. Jan Berdyszak od dawna był zaliczany do grona najciekawszych polskich twórców drugiej połowy XX wieku. Stał się „artystą podręcznikowym”, obecnym w najważniejszych opracowaniach poświęconych naszej sztuce w drugiej połowie XX wieku, a jego prace znalazły się w najważniejszych kolekcjach publicznych. Jednak w ostatnich dekadach życia stał się mniej obecny (zmarł w 2014 roku). Owszem, wystawiał w kilku znaczących miejscach, jak Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (dla tej instytucji był szczególnie ważną postacią), lubelskiej Galerii Labirynt czy w Muzeum Narodowym w Poznaniu (w mieście, z którym był związany przez całe życie). W 2002 roku w warszawskiej Zachęcie miała miejsce obszerna retrospektywa jego twórczości. Niemniej można było odnieść wrażenie, że znalazł się na uboczu tego, co ważne w aktualnym polskim życiu artystycznym.

W ostatnich latach zaczęto przyglądać się artystom, którzy kształtowali sztukę lat 60. i 70. (i później także) w Polsce. Miały miejsce ważne wystawy i ukazały się istotne publikacje, poświęcone przede wszystkim czołowym przedstawicielom naszej neoawangardy: Wojciechowi Bruszewskiemu, Jarosławowi Kozłowskiemu, Natalii LL, Józefowi Robakowskiemu, Krzysztofowi Wodiczce, Zbigniewowi Warpechowskiemu czy duetowi KwieKulik. Popatrzone na nowo na ich twórczość, pokazując jej aktualność (również dla młodych artystów). Jednak wiele poszukiwań z tamtego okresu, związanych między innymi z tradycją minimalizmu, nie budziło takiego zainteresowania. Wystawa w radomskiej Elektrowni uzupełnia zarysowywany na nowo obraz naszej sztuki ostatnich dekad o kolejny istotny element. Wreszcie, jest to ekspozycja bardzo starannie przygotowana. Dobrze wpisana w przestrzeń budynku. Co więcej, jej kuratorka Tamara Woźniak-Książek przygotowała obszerną, liczącą 480 stron, bogato ilustrowaną polsko-angielską publikację, zawierającą ciekawy wybór zapisków artysty oraz starannie opracowane kalendarium jego życia i twórczości. Jednak *Międzywartości* to nie do końca wykorzystana szansa.

W Radomiu znalazły się obiekty z ostatnich 20 lat działalności artysty, zebrane pod tytułowym hasłem „międzywartości”, czyli poświęconych – jak podkreśla Tamara Woźniak-Książek – problemowi „obecności człowieka w kontekście jego relacji ze światem [...] możliwych powiązań, relacji i stanów w dziele i u odbiorcy”. Są tu zarówno instalacje, jako *Powłoki* (artysta chętnie układał swe prace w serie, kontynuowane przez długie lata). Jego prace – co dobrze pokazano na wystawie – sytuują się między rzeźbą, instalacją, rysunkiem i malarstwem. Funkcjonują „pomiędzy”, łamią gatunkowe reguły. Jednak nie

mniej istotne są ich relacje z miejscem, w którym się znalazły. Bożena Kowalska, autorka między innymi monografii artysty wydanej w 1979 roku – podkreśla, że u Berdyszaka najważniejszy moment „stanowiły relacje zachodzące między materialnymi elementami jego dzieł a przestrzenią, która je otacza, jest przez nie kształtowana i wyznaczana”. Równocześnie jego prace „zacierały granice między twórczą rolą zamierzenia artystycznego a współkreującym je znaczeniem zastanych, gotowych ram rzeczywistości” – dodaje. Więcej, można powiedzieć, że „zagrabiane zastanego” stało się dla Berdyszaka metodą działania. Jego dzieła stają się swoistym *passe-partout*, w które jest oprawiana rzeczywistość. Zastanawianiem się, w jaki sposób artysta może wydobyć z niej znaczenia. „Czym jest i czym może być *passe-partout*, rozcięte, rozerwane, ciemne, mieniące się barwą albo będące prześwitem? Jakże może być *passe-partout* dla ścian, dla podłogi, dla półcienia, dla ciemności?”, zastanawiał się w szkicowniku z 1990 roku. Wreszcie, istotnym elementem dla Berdyszaka jest odbiorca, którego obecność zmienia – jak to napisała przed laty Alicja Kępińska – „parametry odczytywania przestrzeni”. Podobnie jak wykorzystywanie kontrastu samych materiałów: tafle szkła łączone z surowym drewnem, tkanina kojarzona z szybą (*Powłoki*, 2002), chleb ulegający naturalnemu zniszczeniu, podtrzymujący konstrukcję (*Trottoir*, 1987).

W Radomiu udało się wreszcie – mimo zawężającej perspektywy – pokazać różnorodność poszukiwań Berdyszaka, a jednocześnie konsekwencję jego działań. Skąd zatem poczucie niedosytu? Oglądania twórczości o historycznym już wymiarze? Tamara Woźniak-Książek w swym opracowaniu poświęconym artyście przywołuje uwagę filozofa Andrzeja Szahaja z 2002 roku: awangardowość dziś „staje się jedną z możliwych (choć coraz trudniejszych) postaw. Przestaje być obowiązkiem, a staje się wyborem, i to wyborem, który dziś trudniej uzasadnić niż kiedykolwiek wcześniej”. Jednak po obejrzeniu przygotowanej przez nią ekspozycji nie sposób udzielić odpowiedzi na pytanie, jaką postawę można dziś uznać za awangardową. Może dzisiaj awangardowe jest to, co powraca do przeszłości? Może przyszedł czas – jak przekonuje Zbigniew Warpechowski – na awangardowy konserwatyzm, na „sprzeciwianie się jałowemu postępowi i gonitwie za nowymi trendami”?

Odpowiedzi na to pytanie nie udziela ani wystawa, ani książka jej towarzysząca. Dowiadujemy się tylko, że twórczość Jana Berdyszaka „jest jednym z najwybitniejszych zjawisk sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej w kraju i na świecie. Ukształtowana w wyniku dialogu, do którego dochodzi między dociekaniem, intencjami a dziełami, wskazuje na zdolność do wielkiej

syntezy i wnikliwej analizy każdego działania artysty”. Jednak największym problemem nie jest emfaza, z jaką jest opisywana twórczość artysty, lecz jej umieszczenie poza historycznym czasem, poza tym, co działo się w życiu artystycznym, politycznym i społecznym. Jedynym punktem odniesienia dla dzieł artysty jest on sam wraz z jego tekstami.

Co więcej, istotne kwestie, o których pisze Tamara Woźniak-Książek w książce, w ogóle nie znalazły odzwierciedlenia w ekspozycji (odwiedzający otrzymuje jedynie jednostronicowy tekścik). One zaś mogłyby pokazać bardziej złożony obraz Berdyszaka. Jednym z tych wątków są scenograficzne

szeroko rozumianej duchowości. To temat niemalże nieobecny w dzisiejszej refleksji nad sztuką współczesną, a przecież był istotny dla wielu dwudziestowiecznych, także awangardowych zjawisk, o czym przypominała między innymi wystawa *Traces du sacré* zorganizowana w 2008 roku w paryskim Centre Pompidou. Można też wspomnieć o znaczeniu *sacrum* w działaniach Zbigniewa Warpechowskiego, ale też chociażby Natalii LL, na co zwracano uwagę na wystawie *Zeitgeist* w warszawskiej galerii lokal_30 w 2017 roku.

Najważniejszym problemem wystawy Jana Berdyszaka w Elektrowni nie jest emfaza, z jaką jest opisywana twórczość artysty, lecz jej umieszczenie poza historycznym czasem, poza tym, co działo się w życiu artystycznym, politycznym i społecznym.

doświadczenia: jaki wpływ na główny nurt jego twórczości i *vice versa* miały teatralne inspiracje (w książce wyliczono 34 jego realizacje, przede wszystkim dla poznańskiego Teatru Lalek i Aktora „Marcinek”). Innym, stałe odwołania do kultury Dalekiego Wschodu, ale też tradycji grecko-rzymskiej oraz chrześcijaństwa jako jednego z fundamentów europejskiej kultury (między innymi pierwszą z prac z cyklu *Miejsce rezerwowane* z lat 1973–1976 zadedykował Andriejowi Rublowowi). Wreszcie – to chyba najciekawszy wątek – odniesienia w jego pracach do doświadczenia religijnego, sfery *sacrum* czy też

Jan Berdyszak, *Niepewność wśród jednego*, instalacja, 1986, widok wystawy *Międzywartości*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu
fot. Marcin Kucewicz, dzięki uprzejmości MCSW „Elektrownia” w Radomiu



U Berdyszaka stale pojawiały się odwołania do religii czy duchowości. Dostrzegali je też krytycy. Bożena Kowalska pisała o transcendentalnym traktowaniu przestrzeni. Podkreślała, że tworzy on przestrzenie dla medytacji. Sam artysta w szkicowniku z 1977 roku zanotował: „Istotne nie jest dane, powiedziane czy uczynione, istotne istnieje pomiędzy, istotne zmierza ku mocy niewyraźności”. Z kolei w rozmowie z Elżbietą Dzikowską podkreślał: „Metafizyka tkwi immanentnie w nas, jeśli zauważymy i uzyskamy jej potrzebę”. I od razu zaznaczał: „Ja ją postrzegam na swój sposób, daleki od ortodoksji”. To „przedstawienie rzeczywistości nadprzyrodzonej” (przywołując określenie kuratorki wystawy) dokonywało się u Berdyszaka za pomocą bardzo konkretnych przedmiotów, jak w cyklu *Belki krzyża* z lat 1978–1988. „Belka to natura, konkret, abstrahowanie oraz użyteczność i niezwykłość”, pisał. Element konstrukcyjny, ale może być podkładem kolejowym, niepotrzebnym już destruktem, wreszcie symbolem najważniejszym dla chrześcijańskiej tradycji. Artysta gra tymi znaczeniami, wzniosłymi i pospolitymi, za pomocą kontrastów między nimi buduje napięcia.

Pytania wokół Berdyszaka można mnożyć. Zastanawiać się nad kwestią zaangażowania i niezaangażowania sztuki (i samego artysty). Pytać, na ile jego rozpoznania i wybory artystyczne są dziś aktualne. Jednak na wystawie te i inne pytania nie padają. Bo nie mogą. Postanowiono bowiem Berdyszakowi wzniesć pomnik.

Piotr Kosiewski

KOJI KAMOJI

Cisza i wola życia

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
16 czerwca – 19 sierpnia 2018
kurator: Maria Brewińska

Tytuł jest za długi. Wystarczyłaby sama cisza. Wola życia pobrzmiewa Nietzschem, a nie ma chyba artysty odleglejszego od filozofii *Zmierzchu bożyszczy*. Z drugiej strony wieczny powrót nie byłby taki zły. Mogłoby też być umieranie. Lub słabnięcie.

Wystawa jest monumentalna. Rozłożona w amfiladzie sal wystaw czasowych i rozlewająca się aż do Sali Matejkowskiej. Nie ma kierunku zwiedzania i można ją oglądać na co najmniej trzy sposoby. Płynąc z nurtem czasu, od początku lat 60., gdy do Polski Ludowej przybywa młody, wrażliwy Japończyk. Można zacząć od końca, od Sali Matejkowskiej z instalacją *site-specific* z połyskującymi srebrzyście taflami odbijającymi przeszklony sufit, płytami betonu ułożonymi w labirynt i używanym wózkiem inwalidzkim.

Nie warto zaczynać od środka. Trudno wtedy zrozumieć drogę artysty. Idąc pod prąd czasu, być może, bliżsi jesteśmy idei sztuki Kamojiego, która jest poszukiwaniem początku. Wejście do Sali Matejkowskiej jest doświadczeniem zdumiewającym dla wszystkich, nie tylko przyjaciół i miłośników sztuki Kamojiego. Dawno nie było tu tak czysto. Zero kuratorskiego dyskursu i wystawowego designu. Od razu też wiadomo, dlaczego Kamoji tak długo musiał czekać na wystawę. To cena, jaką płacą artyści osobni, którzy konsekwentnie idąc własną drogą, odstają od kolejnych artystycznych mód i instytucjonalnych trendów. Instalacja w Sali Matejkowskiej podoba się ludziom, wygląda atrakcyjnie i, sądząc po liczbie fotografujących się zwiedzających, pasuje nawet do obrazkowej kultury Instagrama. Nieliczni decydują się na sugerowaną przez artystę przejażdżkę ustawionym w rogu wózkiem inwalidzkim; przejażdżkę wąskimi, betonowymi ścieżkami. Wózek jest prawdziwy, dosłowny, ale można go też potraktować ironicznie. W tym ujęciu w sztuce Kamojiego sytuującej się między intelektem a życiem ironia jest sprawą samego sedna, substancji, esencji. Jakkolwiek by nie było, betonowo-lustrzana sala już samymi swoimi rozmiarami odstaje od reszty ekspozycyjnych w Zachęcie instalacji i prac. Kamoji to nie Matejko. W kolejnych salach Kamoji pozostaje mistrzem małej formy, kameralnych przestrzeni i rozmów w cztery oczy. Choć i jemu monumentalizm galerii narodowej nieco się udziela. Silniej od Sali Matejkowskiej działają ramowane malarstwem

i rysunkami mniejsze pomniki, wypożyczone bądź zrekonstruowane na wystawę w Zachęcie instalacje, takie jak *Kamień oświęcimski* (1988/2018) czy *Hiroshima* (1990). Tu instagramowicze powoli odkładają telefony do torebek i kieszeni, próbując skoncentrować się na sztuce.

W kolejnych, mniejszych salach można zobaczyć cykle dawno niewidziane, wyciągnięte z muzealnych magazynów i prywatnych kolekcji. Historia ustępuje doświadczeniu egzystencjalnemu, medytacji nad upływem czasu, życiem i śmiercią. Tak, Kamoji podejmuje tematy, o których sztuka współczesna mówi niechętnie, jeśli w ogóle. Jest w tym patos, szczęśliwie rozbrajany minimalizmem, prostotą i bezpośredniością przekazu jak w *Księżyku Sasakiego* (1995), opowiadającym o samobójczej śmierci przyjaciela artysty. To hołd, ale też próba zrozumienia indywidualnej decyzji, przedstawiona w formie oryginalnej, łączącej abstrakcję z niewymuszoną opowieścią. Na drewnianej powierzchni jednego z obrazów, poniżej linii czerwonego sznura przecinającej pracę, Kamoji odręcznie notuje: „Miejsce popełnienia samobójstwa S. Sasaki. Po zażyciu tabletek nasennych pragnienie zmusiło go do przyczołgania się do brzegu morza, gdzie zmarł”. Czy jest w tej sztuce nadzieja? Nie, to umieranie, znikanie, redukcja do obiektu, płaszczyzny, linii, pustki. Jeśli religia, to wyłącznie rozumiana jako przeciwieństwo niedbalstwa i zaniedbywania, jako zastanowienie i sumienność.

Wystawa imponuje mierzącym sztuce rozmiarem i kubaturą, ale i tak nie na wszystko znalazło się w Zachęcie miejsce. Retrospektywa jest wyborem z konieczności, to można zrozumieć, gorzej z błędami w aranżacji. Być może to presja artysty, ale na ile znam Kamojiego, to jednak przyczyną jest nieuwaga instytucji. Efekt to nieliczne, ale jednak potknięcia. A potykamy się głównie o liche ścianki niszczące kruche doświadczenie dzieła, jak w przypadku wąskiej, przypominającej komórkę na szczotki i mopy przestrzeni do ekspozycji *Zwiastowania* (1995) zestawionego z *Ciałem* (1980). Poezja sztuki Kamojiego znika, momentami przytłoczona liczbą prac i karton-gipsu.

Do ciekawszych sal należą usytuowana w środku ekspozycyjnej narracji przestrzeń z obiektami z użyciem blachy aluminiowej z lat 90. i wyborem obrazów powstałych już w XXI wieku,





Koji Kamoi, *Przedciąg/Starość*, instalacja, 1975/2018, fot. Marek Krzyżanek
dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

a nade wszystko sala z instalacją *Przeciąg/Starość* (1978/2018). Arkusze cieniutkiej bibuły japońskiej rozpięte są na nitkach, tworząc kolejne szeregi powiewające zgodnie z prądem powietrza ledwo wyczuwalnym w przestrzeni galerii. Z delikatnej bibuły wyrwano środek, więc rozwieszona w sali bardziej niż suszące się pranie przypomina tunel, przez który dostrzec można powidok poprzedniej

To nachalne, ale jeśli w odpowiednim momencie zamknąć oczy, można przejść do rzeczy zasadniczych, niemal nie dostrzegając tych spłaszczających wystawę zabiegów. Na plus trzeba też zaliczyć brak modnych ostatnio w Zachęcie telewizorów z gadającymi głowami i fragmentami kronik. Ustawienie obowiązkowych gablotek przy schodach i ograniczenie wyklejania tekstu na ścianach do

Kamaji gra z kliszą japońskiej wrażliwości, nie rezygnując z niej, przenosi orient na własnych zasadach w brutalne polskie realia.

sali. Tytuł *Przeciąg/Starość* mógłby zostać przeniesiony z części na całość wystawy. Za każdym razem artysta, prowadząc dialog z odbiorcą, przesuwa uwagę z dzieła na emocje, pozwala doświadczyć przestrzeni i dostrzec kontekst, w jakim doświadczana jest sztuka. Kamaji gra z kliszą japońskiej wrażliwości, nie rezygnując z niej, przenosi orient na własnych zasadach w brutalne polskie realia. Tym razem wyświetlając lepiej przestrzeń, nie Fundacji Galerii Foksal, z którą związany jest od ponad pół wieku, lecz Narodowej Galerii Sztuki – Zachęty.

Nie wszystkich jednak ten poetycki minimalizm przekonuje. Dla twardo stąpających po ziemi przyjaciół materii Kamaji również coś ma. Ekspozowane w Zachęcie wczesne obiekty z lat 60., czy to z kolekcji Starmacha, Andzelma, czy Szydłowskiego, świetnie się starzeją, potwierdzając klasę młodego przecież jeszcze wówczas artysty. Tym pracom najbliższe do wysoko cenionej sztuki polskiej z kręgu Henryka Stażewskiego, Foksal i szerzej, europejskiej abstrakcji powojennej. Umieszczone w dwóch ostatnich salach – trzymając się obranego porządku zwiedzania – prace ekspozowane są w cyklach, w przestrzeniach mających zaznaczyć ich autonomię.

Chronologia wystawy jest umowna, a jej ciągłość wyznacza rytm ekspozycji dzieł zasadniczych. Rytm rwany interwencją dzieła z innego okresu twórczości artysty. Tworzy się z tego pomieszania nowa, niekoniecznie lepsza jakość. Przykładem jest umieszczenie przed wejściem do zbudowanej z karton-gipsu salki, gdzie w boksie, zapewne mającym przypominać galeryjny biały kubik, a może jakąś salę medytacji, wystawiona jest piękna malarska instalacja *Dwa bieguny* (1972). Otóż przed wejściem do tejże kapliczki centralnie wystawiono dzieło *Mnich* (2009), czyli kamień, japonki, poduszkę do medytacji (opis techniki wykonania pokrywa się w tym przypadku z wyglądem dzieła).

kuratorskiej poezji i tak jest wartym odnotowania odstępstwem od obowiązującego w Zachęcie displayu (Maria Brewińska: „Sztuka Kamajiego przesyciona jest pragnieniem dotknięcia istoty egzystencji, rzeczy świata; przejawem intuicyjnego odczuwania natury i buddyjskiej duchowości...”). To jak postawienie przez Zachętę przy nazwisku Kamajiego kropki nad i.

Ciekawsze zakończenie retrospektywy zaproponował Paweł Sosnowski, tworząc w swojej galerii apendyks do retrospektywy w Zachęcie. Ustawiona pośrodku Galerii Propaganda, zbita ze sklejki konstrukcja ma tę zaletę, że nie udaje świątynek buddyjskich ani galeryjnych kubików, lecz stanowi zręczną ramę do prezentacji nieznanych i wyśmienitych formalnie juveniliów Kamajiego. Zamiast kłapek i poduszek do medytacji Sosnowski zdecydował się na gest zderzenia abstrakcyjnych dzieł z postacią artysty, którego niewielkie, współcześnie wykonane portrety powieszono na ścianie obok. To i tak za dużo. Książka artystyczna ze zdjęciami Kamajiego trzymającego swoje prace sprzed półwiecza w zupełności by wystarczyła. Retrospektywa i apendyks pokazują, że nie tak łatwo sztukę Kamajiego ująć, wystawić i wyartykułować. Nie można wysłowić wszystkiego, co się zdarza, wiele tych zdarzeń żyje w przestrzeni, której nigdy nie naruszył kuratorski dyskurs. A zdarzenia, które najtrudniej wystawić, to dzieła sztuki – tajemnicze egzystencje, trwające obok naszego życia, gdy to przemija.

Adam Mazur

EMILIA KIECKO

Przyszłość do zbudowania. Futurologia i architektura w PRL

Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana
Warszawa 2018

Książka Emilii Kiecko przypomina o polskich architektach, którzy w latach 60. i wczesnych 70. wypracowywali efektowne, ale i totalne wizje polskiej przyszłości urbanistycznej. Obszerna publikacja w świetnym opracowaniu graficznym Tomasza Bersza, który gra z estetyką publikacji z lat 60., zawiera opis kilkudziesięciu futurologicznych koncepcji: miast wstęgowych, rozbudowanych układów linearnych, megastruktur o biologicznych formach, prefabrykownych domów czy totalnej urbanizacji naszej planety. To bez wątpienia mało znany epizod historii polskiej architektury i kultury, który powinien być popularyzowany – i już z tego powodu jest to książka ważna. *Przyszłość do zbudowania* to dysertacja naukowa – jej potencjał narracyjny został dobrze zakamuflowany, a redakcja chyba nie próbowała go wydobyć (że jest to możliwe, pokazują choćby książki z Serii Wizualnej tego samego wydawcy). Emilia Kiecko snuje więc swoją opowieść skrajnie neutralnym językiem, w żaden sposób nie naruszając klasycznej struktury pracy naukowej. Szkoda, bo temat jest niezwykle ciekawy – nie tylko dla specjalistów.

Książka, jak powiedzieliśmy, jest skomponowana przejrzyście. Po zapoznaniu się z kluczowymi terminami, takimi jak megastruktury, architektura przyszłości lub architektura prospektywna, czytelnik przechodzi do omówienia szerszego tła tytułowego zagadnienia. W tym miejscu zaczyna się fascynująca narracja o futurologii rozumianej tu jako element zimnowojennej walki między imperiaлизmem i komunizmem. Następnie poznajemy źródła omawianego zagadnienia oraz różnice między futurologią a utopią.

Rozpoznawszy ogólną ramę pojęciową, Kiecko płynnie przechodzi do peerelowskiej Polski, ukazując zagadnienia przyszłościowe w szerszej perspektywie rozwoju architektury tego typu na Zachodzie. Jak dowodzi autorka, zasadniczym powodem, dla którego niektóre grupy architektów i urbanistów zajmowały się rozwijaniem wizji przyszłościowej architektury, był postęp techniczno-przemysłowy idący w parze z fascynacją nauką i jej możliwościami. Miało to doprowadzić do powstania nowego porządku – nowoczesności. Zaczęto wierzyć, że to, co do tej pory uchodziło tylko za wyobraźnię wizjonerów, da się zrealizować. Na tym zasadzało się również zainteresowanie architekturą przyszłości w Polsce.

W książce bardzo sprawnie przedstawione zostało to, jak łatwo władze komunistyczne od początku lat 60. deklarowały uczestnictwo w światowym postępie cywilizacyjnym i potrzebie hołdowania wszelkim formom popularyzacji wiedzy naukowo-technicznej. Jednocześnie komuniści zwracali uwagę na odpowiedzialność społeczną architektury i konieczność zaangażowania tej dyscypliny w rozwiązywanie aktualnych potrzeb społeczeństwa. Idąc tym tropem, autorka wskazuje, że myślenie o architekturze przyszłości automatycznie włączone zostało w ówczesną politykę społeczną, gospodarczą i ideologiczną. Dowodem jest działalność Komitetu Badań i Prognoz „Polska 2000”, powołanego w 1969 roku przez Prezydium PAN. Organizacja ta stanowi jeden z głównych punktów odniesienia dla omawianych projektów. Skupieni w niej naukowcy, analitycy, architekci i politycy przygotowywali zarówno szczegółowe raporty dotyczące aktualnego stanu rozwoju kraju, jak i prognozy możliwych rozwiązań, co czyniło z Komitetu projekt futurologiczny właśnie. Jak dowodzi Emilia Kiecko, „Polska 2000” stanowiła



impuls do stworzenia możliwych scenariuszy mogących pomóc w poradzeniu sobie z rozwojem miast, przemysłu, wzrostu demograficznego, a przede wszystkim – z problemami infrastruktury mieszkalnej.

Sama architektura przyszłości w polskiej redakcji, mimo swojej rozpiętości, przedstawiała zasadniczo koncepcje istniejące lub rozwijające się linearnie na Zachodzie. Polskim projektantom bardzo dobrze znane były propozycje francuskie (Yony Friedmana, Michela Ragona i grupy GIPA), działalność japońskich architektów skupionych wokół ruchu metabolizmu czy też rozwiązania proponowane przez Buckminstera Fullera. Było to możliwe dzięki magazynom popularno-naukowym (takim jak: „Wiedza i Życie”, „Projekt”, „Architektura”), w których szeroko prezentowano i omawiano rozwój architektury futurologicznej. Śledząc przedstawione w książce koncepcje, można wyznaczyć kilka głównych propozycji. Najważniejszym obszarem działalności architektów prognostyków były totalne megastruktury oparte na różnych wariantach rozwiązań linearnych, wstęgowych lub łańcuchowych. Struktury te składały się z budynków mieszkalnych przeznaczonych dla kilkuset tysięcy ludzi, dla których spoiwo stanowiła komunikacja,

Głuszak jako jedyny z przedstawionych twórców całkowicie ignorował możliwości realizacyjne swoich projektów. Drugą osobowością był Stefan Muller, który w projekcie *Terra X* roztoczył technologiczną i strukturalną wizję totalnej urbanizacji globu ziemskiego. Propozycje Dagaramy i Mullera stanowią skrajne przykłady myślenia o architekturze przyszłości w PRL.

Jak podaje autorka, wiedza o prowadzonych w kraju badaniach i projektach futurologicznych była słabo rozpoznana i stanowiła margines zainteresowania społecznego. Główną przyczyną takiego stanu rzeczy z pewnością był fakt stopniowego wygaszania tego nurtu w ogóle, ale przede wszystkim to, że były to wizje w dużej mierze realizowane wyłącznie na papierze, a perspektywa ich urzeczywistnienia oddalała się wraz z narastającym w Polsce kryzysem gospodarczym drugiej połowy lat 70. Za symboliczne podsumowanie ruchu futurologicznego w architekturze uznać należy przygotowaną w 1975 roku przez Muzeum Architektury we

Wiedza o prowadzonych w Polsce badaniach i projektach futurologicznych była słabo rozpoznana i stanowiła margines zainteresowania społecznego.

a życie miejskie i społeczne było precyzyjnie regulowane. Takie projekty rozwijali między innymi Włodzimierz Gruszczyński, Tadeusz Zipser, Oskar i Zofia Hansenowie czy Zbigniew Gądka. W ich wizjach miasto stanowiło rozbudowany układ urbanistyczny obejmujący cały kraj. Obok układów linearnych pojawiały się również inne propozycje megastruktur mieszkaniowych, ale rozwijające się wysokościowo i horyzontalnie. Takie rozwiązanie omawiane jest chociażby na przykładzie działalności Ryszarda Semki i Jacka Popka. Struktury przez nich zaproponowane przybierały formę skoncentrowanego miasta ze wszystkimi jego funkcjami. O ile jednak takie totalne rozwiązania wpisywały się w prognostyczno-naukowe zainteresowanie tematem przyszłości, o tyle nie były one brane pod uwagę jako realne rozwiązania systemowe. Inaczej wyglądało to w przypadku prefabrykowanych domków przyszłości według projektów Zbigniewa Bacia i Wojciecha Jarząbka czy też ogłoszonego w 1973 roku konkursu na osiedla przyszłości, które były połączeniem zapotrzebowań polityki socjalno-gospodarczej i zainteresowań naukowo-technicznymi możliwościami postępu cywilizacyjnego.

Narracja jest prowadzona tak, że śledzić można kolejne formalno-techniczne zmagania z prognozowaniem przyszłych układów urbanistycznych, ale szczególnie uważa należy się dwóch postaciom. Pierwsza to artysta-wizjoner Jan Głuszak „Dagarama”, którego przyszłościowe idee przybierały poetycko-literacką formę, inspirowaną kształtami biologicznymi. Jan

Wrocławiu wystawę *Terra - 1*, która prezentowała projekty niemal wszystkich architektów przyszłości działających w Polsce od lat 60.

Przyszłość do zbudowania. Futurologia i architektura w PRL to publikacja z pewnością cenna dla dyskursu historii architektury, przedstawiająca doskonałe rozpoznanie tytułowego zagadnienia. Niemniej jednak żałować można, że autorka nie wpuściła odrobiny powietrza do naukowego dyskursu, chociażby w sferze języka, który jest tak neutralny, że aż pozbawiony emocji. W połączeniu z mnóstwem szczegółów technicznych, powtarzalnością argumentacji kontekstowej i rozbudowaną strukturą odsyłaczy powoduje to, że ciąg narracyjny często się zaciera, a lektura zaczyna nużyć. Emilii Kiecko udało się ocalić od zapomnienia zarówno ciekawych architektów, jak również ich niebanalne projekty, ale odnoszę wrażenie, że nie nastąpi życie po życiu wiedzy o polskiej architekturze przyszłości. Może nie wybrzmieć też główne przesłanie książki, czyli przypomnienie o odpowiedzialności, jaka zawsze ciąży na architektach jako twórcach materialnego otoczenia człowieka.

Konrad Schiller

Canti Espositi. I Międzynarodowa Wystawa Piosenki w Opolu

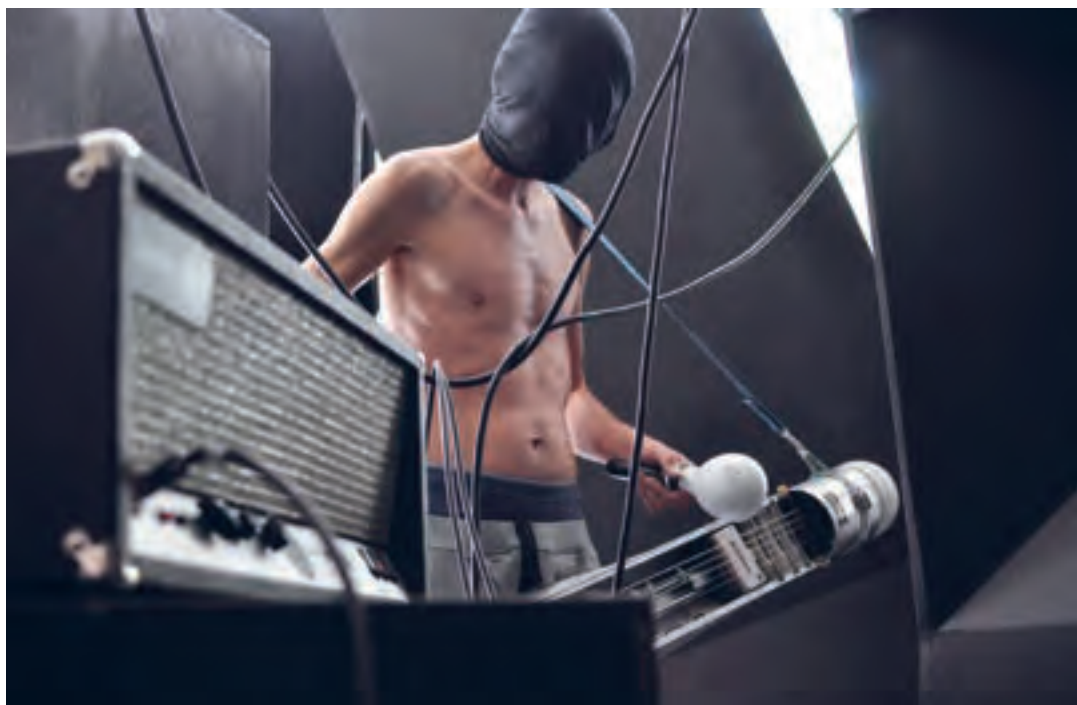
Galeria Sztuki Współczesnej, Opole
10 maja – 24 czerwca 2018
kurator: Michał Libera

Niedzielne przedpołudnie w Opolu. Siedziałem nad stawkiem na tyłach amfiteatru, z którego dobiegały szemrzące dźwięki wody leżącej z fontann. Punktualnie o 12.00 z głośników rozstawionych wokół stawu przy latarniach zaczynają rozbrzmiewać dźwięki przeboju Urszuli i Budki Suflera *Dmuchawce, latawce, wiatr*. Od momentu wejścia refrenu nabrałem podejrzania, które z początkiem następnego kawałka – *Mój, tylko mój* Anny Jantar – zamieniło się w pewność: fontanny zostały zsynchronizowane z dobiegającym z głośników dźwiękiem. Słuchając niemal półgodzinnego programu (w dalszej części między innymi Brathanki i Brodka), myślałem o tym, że oto obcuje z elementem architektury (podobny program muzyczny rozbrzmiewa w tym miejscu regularnie). Co więcej, architektury kommemoratywnej: oto miasto silnie związane z historią polskiej piosenki – w ramach świadomej, zaplanowanej polityki PRL dotyczącej kulturowej integracji Ziemi Odzyskanych – wystawiło swoisty dźwiękowy pomnik swej powojennej kulturowej historii. Pomnik przekształcający za pomocą zestawu głośników oraz fontann dźwięk

w tworzywo performatywnej instalacji mediującej między miejscem (fontanna, architektura otoczenia) oraz nagraniami studyjnymi odsyłającymi do konkretnych występów-wydarzeń, które na przestrzeni lat miały miejsce tuż obok. Wtedy zrozumiałem, że kuratorowana przez Michała Libere wystawa *Canti Espositi* w opolskiej Galerii Współczesnej, być może, rzeczywiście jest, jak głosi podtytuł, *I Międzynarodową Wystawą Piosenki w Opolu*, ale i wpisuje się w dłuższe trwanie wieloletniego, różnorodnego dźwiękowego wystawiennictwa różnych aspektów piosenkowych form muzyki popularnej.

We współczesnej refleksji nad *sound studies* oraz krytyce *sound artu* głośniki usamodzielniają się, zyskują podmiotowość. Teoretycy podkreślają ich wszechobecność – od kolumn i wzmacniaczy, przez radiodbiorniki, po smartfony i zegarki elektroniczne – a także analizują kulturowe znaczenie soundsystemów i debatują nad konsekwencjami ekspansji głośników inteligentnych. Krytycy (a także kolejni teoretycy) analizują wyrażane poprzez nie napięcie między materialistyczną i konceptualną tendencją we współczesnej refleksji

BNNT, Performers DoF – Smoleński & Szwed, fot. Magda Wójcik
dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu



nad muzyką eksperymentalną i sztuką dźwięku. Głośniki stały się przydatnymi elementami współczesnych wystaw, mile widzianymi sezonowymi pracownikami w przestrzeniach galeryjnych. Z elementów umożliwiających zaistnienie prac dźwiękowych stają się obiektami stanowiącymi sedno ekspozycji ze względu na różnorodność form, materialność brył oraz otwartość na uzupełnianie przestrzeni wystawienniczej materiałem dźwiękowym. Doskonale wpisują się w artystyczny krajobraz czasów dominacji rzeźby postminimalistycznej, być może, wręcz stanowią jej najdoskonalsze wcielenie, łącząc seryjność spod znaku Donalda Judda z intermedialnością charakterystyczną dla Roberta Morrisa.

Na jednym poziomie wystawa *Canti Espositi* składała się tylko z siedmiu prac: *Delenitus Vergines* Sebastiana Buczka, *Voice from Loudspeaker / Głos z głośnika* Vladana Radovanovića, *Ataraxy* Konrada Smoleńskiego, *The Weather of Talk* Łukasza Rodziewicza, *When Stereo Dies the End of the World Will Come* Łukasza Sosińskiego, *Rozmiar skupienia* Gizeli Mickiewicz, *Hearing Sirens* Cathy van Eck. Jednak prace Smoleńskiego, Sosińskiego i van Eck stanowiły również tło dla szerokiego programu towarzyszącego, stając się, jak to ujął Libera, „trzemą «scenami» festiwalu” na wzór scen dużych festiwali muzycznych – „«artystycznymi systemami nagłośnienia» występów muzyków i performerów”. Program tego festiwalu (pozbawionego „głównej sceny”) rozpięty był od koncertów, przez sety didżejskie, dźwiękowe performansy, eksperymentalną operę, odtwarzanie słuchowisk radiowych, po projekcje filmów – za każdym razem przy wykorzystaniu właściwości przestrzenno-architektonicznych – akustycznych, technicznych oraz wizualnych – każdej z prac/scen. Z jednej strony takie podejście stało się eksperymentem z zakresu możliwych użyć, zastosowań lub wręcz przekształceń współczesnych prac dźwiękowych, a z drugiej badaniem tego, jaki jest horyzont możliwości owych zastosowań przez współczesnych muzyków/artystów dźwiękowych i performatywnych.

Pierwszą scenę stanowiła instalacja Konrada Smoleńskiego – zbudowane z głośników gruzowisko-dżungla, przywodzące na myśl scenografię klasycznych filmów niemieckiego ekspresjonizmu. Monumentalny labirynt Smoleńskiego wpisuje się w nurt jego prac stwarzających przestrzeń dźwiękowej władzy – jak w głośnie (w tak wielu znaczeniach) *Everything Was Forever, Untill It Was No More*. Rozbrzmiewał delikatnymi szumami, kontrastującymi z masą głośników, łącząc estetykę postekspresjonizmu z postapokaliptycznymi wizjami opuszczonych ludzkich siedlisk. Na tej scenie wystąpił między innymi włoski (via Berlin)

duet Jealousy Party, którego koncert wypada nazwać performansem dźwiękowym wykorzystującym właściwości akustyczne nietypowego miejsca pokazu.

Zarówno muzycy, jak i widownia przebywali w obrębie pracy Smoleńskiego, lecz kontakt wzrokowy widowni z wykonawcami został odcięty – tylko parę osób widziało artystów w zakamarku labiryntu. Słuchacze raczej przemieszczali się między wybranymi miejscami o znacznie zróżnicowanej akustyce, gdzie czasem „odwiedzał ich” wokalista formacji. Ożywione występem rumowisko nowoczesności stworzone przez Smoleńskiego odsłaniało kluczowy w jego twórczości związek między monumentalnym nagłośnieniem i monumentalną przestrzenią – opuszczone, postindustrialne przestrzenie, w których od końca lat 80. organizowane bywają rave’y, a dzisiaj również koncerty muzyki eksperymentalnej.

Drugą scenę stanowiła praca Cathy van Eck składająca się z odtwarzaczy mp3 umieszczonych w kartonowych tubach, nieco nawiązujących formą do znanej ilustracji harfy eolskiej w *Phonurgia nova* Athanasiusa Kirchera. Wyeksponowana niczym galeryjna rzeźba dźwiękowa (jak na przykład prace Naamy Tsabar), praca *Hearing Sirens* stanowi element szerszego cyklu, w którym van Eck wykorzystywała analogiczne formy jako mobilne głośniki umieszczone na ciałach wykonawców. Jego początek stanowiła *Oefening in stilzwijgend zinge* (2005), w której van Eck napisała kompozycję elektroniczną do opracowanej choreografii. W następnych pracach z tego cyklu van Eck komponowała jednak, myśląc już nie tyle o relacji dźwiękowo-choreograficznej, ile o dźwiękowym badaniu różnych środowisk akustycznych. Są to utwory zakładające przemieszczanie się wykonawcy w przestrzeni, inspirowane performatyką niektórych kompozycji Alvina Luciera (*Bird and Person Dying, Vespers*). W tym sensie wykorzystanie tej pracy jako „sceny” przywracało jej performatywny wymiar, ograniczony przez format ekspozycji. Choć praca częściowo odsłania akustyczny charakter przestrzeni, ukazując, jak w czasie dochodzi do zmian w charakterystyce dźwięku odbijającego się tam, to inaczej kształtuje się istotna dla pracy relacja między dźwiękiem i ciałem.

Wreszcie trzecia scena, czyli praca Łukasza Sosińskiego, stworzona specjalnie na wystawę – moim zdaniem stanowi ona intelektualny spłot najciekawszych wątków ekspozycji. *When Stereo Dies the End of the World Will Come* składa się z dwóch części. Pierwszą stanowi system sznurków/linek rozpiętych w ośmiu miejscach, które tworzą rodzaj albertiańskiej, perspektywicznej ramy – okna, które podlega ciągłym przemianom, gdyż w zaprogramowanej sekwencji poszczególne liny są mocniej lub

słabiej naciągane, rozchwiewane i tak dalej. Towarzyszą temu dźwięki mechanicznego szumu linek przesuwających się po metalowych elementach mocowania, mieszające się z szumem dobiegającym z drugiego elementu instalacji – rozkręconej wieży hi-fi, w której tylko szumi wzmacniacz. Dwa elementy pracy układają się w paralelę, która problematyzuje miejsce współczesnego *sound artu* we współczesnych galeriach – nie tylko „uperformatywiającego” współczesne wystawiennictwo,

słuchania przez wykorzystanie przewodnictwa kostnego – żeby usłyszeć przygotowaną kompozycję, trzeba zatkać uszy i chwycić zębami wibrujący drut (zadbano o zachowanie higieny – przygotowano zestaw papierków jednorazowego użytku). *Rozmiar Skupienia* nie tylko ukazuje prostą prawdę, iż słyszemy całym ciałem, lecz również odwraca tradycyjnie postrzegany związek między ustami i głosem. Dźwięk nie wydobywa się z ust, lecz jest przez nie dostarczany. W narracji kuratorskiej Libery te dwie

We współczesnej refleksji nad *sound studies* oraz krytyce *sound artu* głośniki usamodzielniają się, zyskują podmiotowość.

lecz również zmieniającego myślenie o samych sztukach wizualnych, odsłaniającego prawdziwie „poszerzone pole” współczesnej rzeźby, jak również wskazującego na soniczne aspekty sztuk wizualnych oraz form symbolicznych maszynierii widzenia. Maszyny sterujące naszym widzeniem mają swoją warstwę dźwiękową – nie tylko migawki aparatów fotograficznych czy kamery VCR, ale przecież nawet pocziwe szyby. Z drugiej strony praca Sosińskiego ukazuje same soundsystemy jako nieprzezroczyste maszyny percepcji audialnej, którymi możemy na różne sposoby manipulować: sterując głośnością, ustawieniami basów, rozmieszczeniem głośników. Na wystawie można było wejść bezpośrednio w obszar pracy Sosińskiego, przejść pod „ramą” utworzoną z linek i poprzez nią spojrzeć na *Hearing Sirens*. Z tego miejsca najlepiej widać związek między perspektywicznym ogniskowaniem spojrzenia oraz ogniskowaniem dźwięku stanowiącego podstawę technik jego reprodukcji. Warto przywołać choćby wielkie tuby, stanowiące podstawę nagrywania przed wprowadzeniem mikrofonów – pomysł, który Sebastian Buczek wykorzystywał w swoich wczesnych eksperymentach zebranych na płycie *Wabienie Dziewic* (Mik Musik) i stanowiących również audialną podstawę pracy zaprezentowanej w Opolu. Dwustronna rama perspektywiczna instalacji Sosińskiego również odpowiada strukturze harfy eolskiej.

Pozostałe trzy prace problematyzują dalej miejsce ciała w tak ustawionym polu trzech scen oraz refleksji. Słuchając pracy Łukasza Rodziewicza, fizycznie wkładamy głowę w ramę struktury jego instalacji dźwiękowej, wchodząc tym samym w ramę odtwarzanej opowieści. Z kolei *Rozmiar Skupienia* Gizeli Mickiewicz dotyczy pozausznego

prace uzupełniają się, ukazując problematykę głosu wewnętrznego. To wątek, którym Libera zajmował się zresztą wielokrotnie – choćby podczas zaprezentowanego dwa lata temu na łódzkim festiwalu *Musica Privata* wykładu performatywnego poświęconego „wewnętrznemu głosowi” naszego czytania. Ciało również jest głośnikiem, a zatem kolejną dwukierunkową ramę percepcji. Funkcja głosu jako maszyny ramującej rzeczywistość stanowi wreszcie jeden z wątków konceptualnej kompozycji wokalne *Voice from Loudspeaker* Vladana Radovanovića, zaprezentowanej w polskiej wersji przygotowanej parę lat temu na wystawę *Dźwięki elektrycznego ciała* (kuratorowaną przez Davida Crowleya i Daniela Muzyczuka). Radovanović prezentuje zwięzły poetycki wykład fenomenologii recepcji nagrania ludzkiego głosu, szkicując powstające wówczas złożone relacje czasowe i przestrzenne.

„Głos jest w głośniku. Głos nie ma żadnego związku z głośnikiem”. Tako rzecz głosu niebędący głosem Vladana Radovanovića. Głos Anny Jantar nad stawem na tyłach amfiteatru w Opolu nie jest głosem z występu w Opolu, ale mimo to odsyła do jej ikonicznego występu w tej przestrzeni. „Teraz nagrywam. Teraz słuchacie. Teraz to żadne z tych dwóch teraz”. Teraz to piszę, teraz czytacie, teraz słucham Anny Jantar na tyłach amfiteatru w Opolu. Teraz znowu wchodzi refren i do głosu nieżyjącej Anny Jantar dochodzi plusk fontann. Teraz to żadne z tych teraz, przechodzimy między nimi przez ramę, bramę, portal, pomnik – głośnik.

Antoni Michnik

ANTONINA KONOPELSKA

Libertango

Trafostacja Sztuki, Szczecin
24 maja – 24 czerwca 2018
kurator: Stanisław Ruksza

Kiedy po wystawie *Libertango* poprosiłem Antoninę Konopelską o kontakt, ta po prostu podała mi wizytówkę. Wizytówka była wygodna, bo skróciła czas oczekiwania na podanie danych i wyeliminowała możliwe błędy przy pośpiesznym zapisywaniu adresu mailowego na jakimś skrawku papieru. Dla mnie był to jednak wyraz ogólniejszej tendencji, którą obserwuję u młodych ludzi zajmujących się sztuką. Parafrazując wystawę w CSW Zamek Ujazdowski z 2002 roku, powiedziałbym ironicznie: „Rzeczywiście, młodzi są profesjonalistami”. Wychodzą ze szkoły pewni siebie i ukształtowani, wiedzą od razu, kim są, co robią i dlaczego. Pracują na dobrym sprzęcie, a swoich narzędzi potrafią używać zgodnie z tym, jak „się” ich powinno używać. Współpracują z ważnymi instytucjami i uznanymi artystami, strony internetowe projektują od razu w języku angielskim, a w kieszeniach trzymają wizytówki.

W gruncie rzeczy nie mają innego wyboru. Dobrze pokazuje to broszura towarzysząca projektowi edukacyjnemu „Artysta – Zawodowiec” Fundacji Sztuki Polskiej ING. Na sześć tekstów sześciu autorów tylko jeden stawia na krytyczną samoświadomość. Reszta ma charakter grzecznie dyscyplinujących porad zmierzających do optymalizacji zachowań. Rozumiem galerzystów, którzy chcą sobie w ten sposób ułatwić pracę, ale zasadnicze pytanie brzmi: co ze sztuką? Czy ten cały „profesjonalny” sztafaż, jakiego wymaga się od młodego artysty, może pozostać transparentny wobec jego praktyki?

Są to pewne ogólne uwagi, ale piszę je tutaj w kontekście wystawy Antoniny Konopelskiej w Trafostacji Sztuki w Szczecinie. Młoda artystka przyjechała z Warszawy wraz ze swoim byłym nauczycielem, legendarnym Grzegorzem Kowalskim, aby pokazać kilkuminutowy film będący efektem ich wspólnego działania. Nie jest to pierwszy tego typu eksperyment w Kowalni: Grzegorz Kowalski z Pawłem Althamerem brał LSD, a Jackowi Markiewiczowi pozwolił obronić dyplom na podstawie *Adoracji Chrystusa*. Tutaj na filmie widzimy, jak z Antoniną Konopelską tańczy tango (*libertango*), a następnie tę sytuację komentuje.

Film – wyświetlany na ścianie w wyciemnionym pomieszczeniu – zaczyna się od ujęcia pary,

która trzyma się za ręce w pozycji tanecznej i patrzy sobie w oczy. Kowalski jest po lewej stronie kadru, jego twarz doświetlona, Konopelska po prawej pozostaje w półmroku. Najpierw mamy ujęcie z profilu, następnie ruch kamery zmierza w stronę przeciwną do ruchu wskazówek zegara, odsłaniając coraz bardziej twarz Kowalskiego. Widzimy splecione w tanecznym uścisku dłonie, kamera kontynuuje ruch, a montaż staje się bardziej dynamiczny. Nagle pojawia się plan ogólny. Widzimy, że para tańczy w studio fotograficznym, w tle są lampy, blendy, statywy i tym podobne, ale ujęciom nadal towarzyszy ten sam romantyczny czerwony półmrok. Zbliżenia na parę przeplatają się teraz z planem ogólnym. Lekkie rozmycia w kadrze formalnie wyprowadzają obraz ku końcowi. Ta część filmu kończy się wraz z dynamiczną końcówką utworu Astora Piazzolli.

Druga część filmu to już wypowiedź Grzegorza Kowalskiego, której nie towarzyszy żaden obraz. Kowalski mówi, że to, co zawsze przeszkadzało mu w procesie dydaktycznym i co go w jakiś sposób ograniczało, to hierarchiczny stosunek profesor–student, który wyklucza między innymi wzajemne dotykanie się. Dotyk jest istotnym zmysłem, który pozwala w relacji na większe zaangażowanie, dlatego w jego dydaktycznej pracy, w której Kowalski zwraca przecież szczególną uwagę na ciało i komunikację, dowartościowanie tego zmysłu pozwala odkryć głębsze pokłady intymności i porozumienia. Dlatego też zaproszenie Antoniny, aby weszli ze sobą w intymniejszą relację opartą na dotyku, kiedy nie ogranicza ich już relacja akademicka, wydało mu się interesujące. Całość kończy się znanym już ujęciem. Para ponownie trzyma się za ręce w pozycji tanecznej i patrzy sobie w oczy. Tym razem w tle leci muzyka Grace Jones *I've Seen That Face Before (Libertango)*. Kowalski jest eksponowany jeszcze przez chwilę, następnie kamera się oddala i film się kończy.

To, co od razu uderza w wideo, to „teatralność” tej całej sytuacji, wrażenie sztuczności i umowności. Kadry, ujęcia i montaż tendencyjnie sugerują zaangażowanie i głębokość relacji, a także (ale chyba niecelowo) erotyczne napięcie. I Konopelska, i Kowalski wyglądają jak figury woskowe, na ich twarzach nie malują się żadne emocje, a wzrok wydaje się pusty. Dynamika filmu

nie jest tu dynamiką osób, jest czysto formalna, pochodzi z ruchu kamery i montażu. Fikcyjny wydaje się zarazem sam dotyk, który – zgodnie z sugestią Kowalskiego – powinien być kluczowym momentem. Nie mamy tu do czynienia z dotykiem realnym, „cielesnym”, jak we wspólnym działaniu Kozyry i Żmijewskiego z początku lat 90., ale płaskim, papierowym, powierzchownym. Nie sądzę,

dostajemy „atrakcyjny” trailer. Montaż, kadr, ruch kamery, muzyka – wszystko to zostało zoptymalizowane, „dobrze zrobione” i „dobrze dobrane”. Być może w zamyśle miało być „przenikliwe”, jak w performansie Mariny Abramović (*The Artist Is Present*), i z prawdziwym zaangażowaniem w proces, jak u Aleksandry Kubiak (*Dolce Vita*), ale wyszło jak reklama gorzkiej czekolady. Dzieje się

Czy po to studiuje się dzisiaj w Kowalni, żeby robić teledyski? Być może Antonina Konopelska powinna pozostać wierna fotografii i robić takie serie, jak *Lie the Di*, albo po prostu zająć się modą.

żeby taki dotyk przełamywał tabu, przesuwiał społeczne granice, pogłębiał relacje. Wydzźwięk filmu wydaje się przeciwny do zamierzonego: nauczyciel i studentka nie mogą się dotykać, mogą tylko zrobić film, w którym udają, że się dotykają. W tym wszystkim naturalnie wypada jedynie spokojny głos Kowalskiego, ale to jeszcze bardziej potęguje wrażenie fikcyjności całej sytuacji. W latach 90. próbowano sięgać rzeczywistych granic. Dzisiaj jedynie symuluje się ich przesuwanie.

Sam pomysł Konopelskiej jest ciekawy. Oto w czasach #metoo z prowokacyjną bezpośredniością artystka wraz ze swoim nauczycielem zachęcają do kontaktu fizycznego między osobami pozostającymi w niesymetrycznych relacjach władzy. Jest w tym ambiwalencja, niepoprawność, dotknięcie społecznego tabu. Samo zwrócenie uwagi na dotyk wpisuje się przy tym w szerszą dyskusję w ramach filozofii i teorii sztuki związaną z dowartościowaniem somatycznego doświadczenia, w tym właśnie dotyku. Warto tu z pewnością przywołać propozycję somatoestetyki amerykańskiego filozofa pragmatysty Richarda Shustermana. Działanie Konopelskiej oczywiście daje się też interpretować jako kontynuacja słynnego zadania: „Obszar Wspólny, Obszar Własny”, realizowanego w swoim czasie w Kowalni przez takich artystów, jak między innymi Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra czy Artur Żmijewski. Biorąc pod uwagę sam pomysł, propozycja Konopelskiej wydaje się mocna, jak powiedział kurator Stanisław Ruksza – przywołując podczas otwarcia swoje hasło programowe Trafo – „testująca, przesuwająca granice przyjęte przez społeczeństwo”.

Co jednak dzieje się z tym ciekawym pomysłem, gdy w profesjonalnych czasach realizuje go młody profesjonalny artysta? Zamiast silnego ciosu

tak zawsze, gdy standaryzowane procedury zostają narzucone na żywą tkankę wyjątkowej ludzkiej materii. Po obejrzeniu filmu miałem poważne wątpliwości, czy poza techniczną pracą studyjną w ogóle coś się wydarzyło, a jak wygląda praca w studio, wiemy – dużo technicznej roboty, makiż i powtórki.

Zastanawiam się, czy po to studiuje się dzisiaj w Kowalni, żeby robić teledyski? Być może Antonina Konopelska powinna pozostać wierna fotografii i robić takie serie, jak *Lie the Di*, albo po prostu zająć się modą. Tym bardziej, że dobrej współczesnej fotografii jest ciągle w Polsce mało. Działania w rodzaju „Obszar Wspólny, Obszar Własny” nie lubią takich „profesjonalnych” zachowań.

—
Łukasz Musielak

Antonina Konopelska, *Libertango*, kadr z wideo
6:11 min, 2018, dzięki uprzejmości artystki i Trafostacji
Sztuki w Szczecinie

Mykoła Ridnyj, *Under Suspicion*, c-print, marker, 2015
fot. Wojciech Pacewicz, dzięki uprzejmości artysty
i Galerii Labirynt w Lublinie

Jakub Julian Ziolkowski, *Święte Nic*, widok wystawy
fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości CSW Zamek
Ujazdowski w Warszawie



MYKOŁA RIDNYJ

Twarz do ściany

Galeria Labirynt, Lublin
20 kwietnia – 29 lipca 2018
kurator: Waldemar Tatarczuk

Mykoła Ridnyj przygląda się Ukrainie po Majdanie. Jest to spojrzenie szczególne, próbujące wydobyć z tamtejszej rzeczywistości to, co zazwyczaj umyka. Stara się uchwycić proces niewidzenia, niedostrzegania, pomijania.

Wystawę artysty w lubelskiej Galerii Labirynt otwierało wideo *Zwyczajne miejsca* (*Regular Places*) z 2015 roku. Charków, ulica Rymarska, stacja metra Uniwersytet, plac Wolności... Zwykły dzień. Jedni śpieszą się do pracy, inni spacerują. Jakiś chłopak idzie szybkim krokiem, młoda matka ciągnie za sobą oporne dziecko. Jesteśmy w kraju po dramatycznych przejściach z przełomu 2013/2014 roku, w kraju w stanie wojny (konflikt na wschodzie), wreszcie w kraju, który próbuje się reformować, poradzić sobie z postsowieckim dziedzictwem i skutkami transformacji po 1991 roku. Jesteśmy w mieście, w którym w 2014 roku doszło do ostrych podziałów. To z Charkowa przecież rekrutowano do oddziałów „tituszek”, zwolenników Janukowycza, którzy brutalnie atakowali protestujących na kijowskim Majdanie. To w Charkowie wreszcie wiosną 2014 roku grupa prorosyjskich aktywistów zajęła kluczowe budynki i próbowała – wzorem Doniecka i Ługańska – stworzyć promoskiewską Charkowską Republikę Ludową. Nie udało się. Do miasta wrócił spokój.

Wydaje się, że o tych wszystkich dramatycznych wydarzeniach nikt już nie pamięta. Tylko czy to nie pozór? – zadaje pytanie artysta. Czy można było o nich tak łatwo zapomnieć? Podejrzenia, nieufność, wyparcie z pamięci, przemilczenia. Maurice Halbwachs pisał: „Nasze wspomnienia opierają się na wspomnieniach innych ludzi, na wielkich ramach pamięci społeczeństwa”. A jeżeli o jakichś wydarzeniach nie chcemy mówić? Zawieramy swowisty pakt milczenia? Jaki ma to wpływ na jednostki i na całą wspólnotę?

Codziennosc, wręcz nuda ujęć charkowskich kontrastuje ze ścieżką dźwiękową filmu Ridnego będącą zapisem demonstracji pro- i antymajdanowych. Pełnych agresji, wezwań do przemocy. „Pierdalone psy. Faszyści. Spalili ludzi żywcem”, „Powiedz swoim ludziom z Majdanu: wypierdalać z Charkowa!”, „Na kolana! Na kolana! Na kolana!”, „To jest Charków, dziwko!

Wypierdalać stąd” – to tylko kilka przywołanych przez Ridnego wypowiedzi.

Na lubelskiej wystawie artysty – pierwszej tak obszernej jego prezentacji w Polsce – znalazły się przede wszystkim prace z ostatnich lat. Poruszają one wątki stale u niego obecne: społeczeństwa i państwa, jednostki i zbiorowości, etyki i przemocy, pamięci i historii. Ridnyj, jeden z najciekawszych ukraińskich twórców debiutujących po 2000 roku, podejmuje je od lat. W Galerii Labirynt wszystkie te kwestie zostają osadzone w bardzo konkretnym miejscu i czasie: Charków i Ukraina po rewolucji godności (tak określono wydarzenia z przełomu 2013 i 2014 roku) to dwie osie, które organizują całą ekspozycję.

Jarosław Hrycak, wybitny ukraiński historyk, mówił w wywiadzie opublikowanym w „Znaku”, że Majdan pokazał Ukrainę zupełnie inną „od tej, którą często sobie wyobrażamy”. Ukrainę, „której tożsamość zależy nie tyle od języka czy kultury, co od innych tradycji politycznych i wartości innych niż te, które dominują w Rosji”. Rzeczywiście, wśród protestujących znaleźli się lewicowi działacze, ukraińscy Żydzi, aktywiści LGTB i przyjezdni z innych części byłego ZSRR (w tym z Rosji). Rewolucja godności przełamywała obiegowe wyobrażenia o Ukrainie, ale tworzyła też inne, czasami niepozwalające dojrzeć (lub pominąć) niepokojących lub niebezpiecznych zjawisk, nurtów myślenia, postaw. Jednak już wtedy ujawniały się rozmaite sprzeczności.

Na Majdanie byli też artyści, w tym członkowie grupy R.E.P. Był i Ridnyj. Po tych wydarzeniach powstał film *Twierdza* (2013–2014). To beznamietna opowieść o tamtej rewolucji. Nieoceniana, za to ukazująca rozmaite paradoksy, między innymi odwołania do przeszłości, sięganie po historyczny kostium, zarówno przez władzę, jak i protestujących. *Twierdzy* nie ma na lubelskiej wystawie. Jednak to ten film – powstały w okresie wielkich nadziei (i emocji) – wydawał się manifestem postawy zdystansowania, patrzeniem niejako z zewnątrz w przeświadczeniu, że przyjęcie takiej właśnie perspektywy pozwala zobaczyć więcej.

Dystans nie oznacza w przypadku Ridnego ucieczki od polityki. Przeciwnie, jak pisze Jakub Majmurek w tekście towarzyszącym wystawie,

artysta definiuje „współczesną ukraińską politykę przy pomocy swoich dzieł, tak by to ona ich nie zdefiniowała. W swoich produkcjach konsekwentnie podważa łatwe i intelektualnie leniwe schematy i opozycje („prorosyjski wschód – europejski zachód”), przez których pryzmat europejska opinia publiczna postrzega dużo przecież bardziej złożoną ukraińską rzeczywistość. Jego prace wideo coraz bardziej przypominają filmy dokumentalne (porównania z Arturem Żmijewskim są zasadne). Siega po metody ich twórców. Co więcej, jego filmy zaczynają wchodzić do obiegu kinowego – *Szare konie* oraz *NIE! NIE! NIE!* znalazły się w głównych konkursach ukraińskich i zagranicznych festiwalu, a jednocześnie ich projekcje odbywały się w muzeach i galeriach.

Mykoła Ridnyj stale przygląda się ukraińskim konfliktom. Wyłapuje istniejące napięcia i ujawnia podziały. Jednak w jego dziełach nie ma kronikarskich zapisów ważnych, często dramatycznych sytuacji. Interesuje go to, co po nich zostaje: wspomnienia, traumy, lęki... Powidoki minionych zdarzeń. W Galerii Labirynt znalazła się między innymi praca *Martwy punkt* (*Blind Spot*) z lat 2014–2015. Artysta wykorzystał medialne doniesienia o wojnie na wschodniej Ukrainie. Wybrał z nich zdjęcia Donbasu sprzed jej wybuchu i tuż po rozpoczęciu walk. Po czym część każdej fotografii przysłonił czarnymi plamami. Powstały obrazy niepewne, uszkodzone. Widzimy jedynie fragmenty, szczególnie, na podstawie których możemy domyślać

z dawnych schronów, powstałych w czasie zimnej wojny. Budowle te, mające chronić mieszkańców przed skutkami nuklearnego wybuchu, po latach przystosowano do nowych celów. Filmowany przez Ridnego stał się salą szkolną, w której uczy się przysposobienia obronnego. Wiekowy już nauczyciel prezentuje dawne instruktażowe plansze, modele uzbrojenia, broń szkoleniową. Od upadku starego systemu minęły dwie dekady, a pedagog wciąż powtarza dawne ideologiczne slogany. Można by przypuszczać, że nic się nie zmieniło. Są też uczniowie: ćwiczą rozkładanie i składanie karabinu na czas. Chcą się wykazać, ale przede wszystkim dobrze wypaść na zdjęciach, które zapewne szybko opublikują w mediach społecznościowych. Ostatecznie, wszystko wydaje się niegroźną zabawą. Narzuca się jednak pytanie: co bohaterowie filmu Ridnego robili po kilku latach? Jak zachowali się w sytuacji konfliktu?

Artysta nie ogranicza się jednak tylko do wojny na wschodzie Ukrainy ani do oczywistych podziałów politycznych w swym kraju. W pracy wideo *NIE! NIE! NIE! (NO! NO! NO!)* z 2017 roku zarysowuje bardziej skomplikowane linie podziałów. Bohaterami jego filmu są młodzi ludzie z Charkowa: modelka, projektant gier wideo, uliczny artysta oraz działaczka/działacz LGBTQAI. Opowiadają swoje historie, co ich spotkało. „Czterech chłopaków zatrzymało mnie koło wejścia. Jeden z nich mnie spytał, czy ja to Dimple. Powiedziałam «tak». Potem mnie zanieśli za róg...” „Po pierwszym

W dziełach Mykoły Ridnego nie ma kronikarskich zapisów ważnych, często dramatycznych sytuacji. Interesuje go to, co po nich zostaje: wspomnienia, traumy, lęki...

się wydarzeń, których są świadectwem. Czy jednak odwołując się do ich pierwowzorów, możemy z pewnością powiedzieć: tak właśnie wygląda ten konflikt? „Niewątpliwie Ridnyj manipuluje odbiorcami swoich prac – zauważa ukraińska krytyczka Kateryna Jakowlenko – ukrywając przed nimi część wizualnej informacji. Ale ta manipulacja jest raczej prowokacją i zachętą do działania”. Wymusza na odbiorcy własną interpretację wydarzeń. Odkrywanie ukrytych znaczeń.

Stawia też pytania o przyczyny obecnej sytuacji. O korzenie dzisiejszych konfliktów. *Schron* (*Shelter*) powstał w 2013 roku, przed wydarzeniami na kijowskim Majdanie. Ridnyj pokazuje jeden

uderzeniu upadłam. Potem mnie kopali. Podobno napastnicy przestraszyli się przechodzących ludzi i uciekli”. „Przede wszystkim starałam się zakrywać głowę. Nie miałam możliwości, by się bronić, mogłam tylko leżeć i czekać”.

Bohaterowi Ridnego są bardzo różni, różne są też ich wybory. Łączy ich przemoc, jakiej doznali. Jednak do przemocy – przypomina wystawa – nie dochodzi tylko na Ukrainie. W serii *W świetle dziennym* (*In a Day Light*, 2018) zdjęcia wydają się wyblakłe, rozmyte. Ledwo można rozróżnić zarysy kształtów. Dopiero gdy się im dobrze przyjrzyć, można dostrzec, co przedstawiają: pobicia, akty wandalizmu (dokonane przez

sympatyków skrajnej prawicy i populistów). Trzeba tylko chcieć je zobaczyć.

„Pamięć to rzecz zupełnie ulotna, rzecz, która zależy wyłącznie od nas, a właściwie od naszego pragnienia, by cokolwiek pamiętać. Byłoby dobrze, mówiąc o miastach, brać pod uwagę, że zamieszkałe są one nie przez amorficzną masę wyborców, a przez żywych ludzi, z których każdy może nie tylko odpowiadać na nasze pytania, ale także zadawać nam swoje”, przekonuje Serhij Żadan, pisarz, szczególnie mocno związany z Charkowem i odwołujący się w kolejnych książkach do swojego rodzinnego miasta. Podobnie jest w przypadku Ridnego. Charków jest u niego nieustannie obecny: miasto, jego mieszkańcy, ich pamięć, wspomnienia.

Obecna jest także pamięć artysty i jego bliskich. W *Szary koniach* (*Grey Horses*) z 2016 roku zajmuje się Nestorem Machną i historią ukraińskiego anarchizmu. Jest to jednak spojrzenie szczególne, bo przez dzieje pradziadka artysty Iwana Krupskiego. Brutalne, bardzo bolesne. Machno i założone przez niego w Hulajpolu „państwo bez władzy” stało się jednym w wielkich lewicowych mitów. A jego twórca wszedł do kultury masowej – w 2006 roku Nikołaj Kaptan nakręcił dwunastoodcinkowy film biograficzny *Dziewięć żywotów Nestora Machno* (w roli głównej wystąpił popularny rosyjski aktor Paweł Dieriewianko). Ridnyj zderza mit społeczeństwa stworzonego na wzniosłych ideach z rzeczywistością. Odwołując się do losów pradziadka, pokazuje mające tam miejsce konflikty, przemoc, akty bandytyzmu, rozboje, gwałty... Artysta przywołuje fakty wyparte z pamięci, bo nieprzystające do wykreowanego romantycznego mitu.

Najistotniejsze w przypadku Ridnego jest pytanie o to, jak wpływa na nas przeszłość. Dlaczego w określonych okolicznościach jedne minione wydarzenia, mity czy symbole stają się ważne, inne zaś pozostają martwymi zdarzeniami sprzed wielu lat. W 2004 roku powstała praca wideo Deimantasa Narkevičiusa *Once in the XX Century*. Wielki tłum w parku obserwuje, jak dźwig powoli zaczyna podnosić fragmenty ogromnego posągu. To wileński pomnik Lenina. Widzimy jego odbudowę krok po kroku. Publiczność oklaskuje figurę wodza rewolucji unoszącą się nad ich głowami.

Osiem lat później Ridnyj pokazał akt burzenia innego pomnika – wzniesionego w Charkowie dla uczczenia ogłoszenia władzy radzieckiej na Ukrainie. W jego filmie *Pomnik* (*Monument*) robotnicy, element po elemencie, systematycznie go rozbierają. Początkowo widzimy wielkie postacie sowieckich bohaterów. Pod koniec zostaje jedynie bezkształtna masa stanowiąca dawniej trzon pomnika. Narkevičius pokazuje emocje. Akcja

burzenia (w jego filmie pokazana jako wzniesienie) monumentu jest dla uczestniczących w tym wydarzeniu wielkim przeżyciem, formą swoistego katharsis. U Ridnego robotnicy spokojnie, wręcz beznamiętnie niszczą rzeźbę. Przechodnie mijają pomnik, otoczony zwykłym parkanem. Nie zwracają uwagi na to, co się za nim dzieje. Przeszłość wydaje się im całkowicie obojętna.

O tej pracy, nieobecnej w Lublinie, warto pamiętać. Stanowi ona bowiem swoisty kontrpunkt dla późniejszych realizacji Ridnego. Symbole z komunistycznych czasów wydawały się nieistotne, były „pustymi znakami”. Jednak po kilku latach ponownie zostały wypełnione znaczeniami. Tamta przeszłość była ciągle przywoływana, a dawne symbole okazały się bardzo użyteczne. Nieprzypadkowo „faszysta” był jednym z najczęściej używanych epitetów w starciach między zwolennikami i przeciwnikami Majdanu (i to przez obie strony), a jednym z symboli rewolucji godności stał się tak zwany leninopad.

Paul Ricœur przestrzegał przed duchami przeszłości, które „krążą wokół nas”. Nasza pamięć „może je ulokować w czasie, może je zepchnąć w przeszłość. A jeżeli nie damy im miejsca w przeszłości, objawią się w przyszłości”. Na wystawie w Labiryncie zaskakuje obecność jednej pracy – *Niczego nie żałuję* (*No regrets*, wersja pierwsza – 2011, druga – 2016). Wydaje się ona odległa od tematyki innych dzieł zebranych w Lublinie. Oglądamy młodych, bawiących się ludzi. Jednak sama zabawa budzi przerażenie. W ich ciała – za zgodą – są wbijane metalowe haczyki z doczepionymi do nich łańcuchami. Po czym, niczym na karuzeli, wirują w powietrzu, a metal coraz bardziej rozrywa ich ciała... Ból miesza się ze śmiechem.

Słynne: *Non, je ne regrette rien*, jest motywem przewodnim filmu Ridnego.

„Nie, właśnie niczego

Nie, niczego nie żałuję

Ani dobra, które mi uczynili

Ani zła: wszystko to tak samo” – śpiewała

Edith Piaf.

Być może ta brutalna rozrywka jest formą radzenia sobie z rzeczywistością i z duchami z przeszłości, o których pisał Ricœur.

Piotr Kosiewski

JAKUB JULIAN ZIÓŁKOWSKI

Święte Nic

CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
11 maja – 2 września 2018
kuratorka: Patrycja Ryłko

Na wystawę Jakuba Juliana Ziółkowskiego w stołecznym CSW czekałem z niecierpliwością. Nie tylko dlatego, że jest to malarz, którego cenię i którego twórczość staram się śledzić od jego warszawskiego debiutu (*Wypchane kolano, utykający kolor*, Fundacja Galerii Foksal, 2005). Ważne było również to, że to pierwszy duży instytucjonalny pokaz Ziółkowskiego od 2010 roku, czyli od *Hokainy* w warszawskiej Zachęcie – przez osiem lat mogło zmienić się dużo, może nawet wszystko. Oczywiście, w międzyczasie mogliśmy oglądać wyrwykowe prezentacje najnowszych prac Ziółkowskiego w jego macierzystej galerii, ale to wystawa instytucjonalna pozwala uchwycić w panoramicznym skrócie, jak zmienia się twórczość danego artysty.

Oczekiwanie rozbudzało jednak przede wszystkim sam malarz. W kolejnych wywiadach (w tym dla „Szumu”) Ziółkowski konsekwentnie dopisywał do wystawy w CSW narrację, która miała potęgować wrażenie, że oto mamy do czynienia z przełomem. Jak tłumaczył sam malarz, z biegiem lat jego proces twórczy stawał się coraz bardziej gorączkowy, aż w końcu, za sprawą monumentalnej *Imagorei* z 2014 roku (drewniana klatka wypełniona 196 obrazami), eksplodował z oszałamiającym hukiem. Ziółkowski przeżył wówczas załamanie: zwątpił nie tylko we własną twórczość, ale także świat sztuki jako taki. Później jednak nastąpiło oczyszczenie, a wraz z nim otworzył się nowy rozdział. W sztuce i życiu.

Święte Nic to świadectwo tej przemiany. W gruncie rzeczy chodzi o historię starą jak świat. Zresztą sam malarz przedstawia tę metamorfozę w dobrze znanej konwencji podróży: oto Ziółkowski, niemalże z dnia na dzień „rzucając wszystko”, wyruszył w podróż do Wietnamu, by tam szukać nowych twórczych podniet; cierpi przy tym rozmaite niedogodności, mierzy się ze swoim ego (w Hanoi na wernisaż przychodzi kilka osób), eksperymentuje z pozamalarskimi środkami wyrazu, by w końcu zaznać zadośćuczynienia: nirwanicznej pełni, zbawiennej pustki owego *Świętego Niczego*. Na gruncie osobistym też spotyka go szczęście – wiąże się z malarką Hyon Gyon, z którą podejmuje także dialog artystyczny. „Ja” zostało poskromione. Podkreślają to tytuły nowych prac: *Rebirth* czy *Burning Ego*, ale przede wszystkim współpraca z partnerką. Jej efekty mogliśmy oglądać także w CSW.

Ziółkowski przeszedł więc ważną przemianę, ale czy to samo można powiedzieć o jego twórczości? Z tym mam już problem, i to niemały. Nie chodzi już nawet o to, że jedna sala CSW (plus jeden obraz) to w zasadzie powtórka z zeszłorocznej wystawy artysty w londyńskim oddziale galerii Hauser & Wirth (od dużej wystawy monograficznej można by oczekiwać jednak czegoś więcej). Bardziej przeszkadza mi

zadziwiająca sterylność *Świętego Niczego*. Zadziwiająca – bo autor *Wielkiej bitwy pod stołem* przyzwyczaił nas do rozmachu, lekkości i swobody. Tymczasem w CSW oglądaliśmy prace w pewnym sensie bezbłędne, może nawet prymusowskie – niby takie, jakich się po Ziółkowskim spodziewaliśmy, jednak jakby wystudzone, pozbawione dawnej witalności. *Wazy Sick of Love*, czyli naczynia do wyrzyciwania toksycznej miłości, jeszcze bronią się ponurym poczuciem humoru, chociaż zostały wyeksponowane w sposób nieznosnie muzealny. Niedosyt pozostawiają też pokazywane na wystawie obrazy – jest ich ledwie kilka, a tym są lepsze – im starsze.

Natomiast bezsprzeczną pomyłką są dwa przestrzenne autoportrety. Zarówno malowana żywiczna rzeźba *Ian Moon* – to nowe *alter ego* Ziółkowskiego – jak i siedząca werystyczna figura rażą dosłownością. Szczególnie ten ostatni portret jest nieudany. Ziółkowski ukazuje się tu w pozie kapłana, który na przepysznym zdobionym szacie zgromadził rozmaite symbole świeckich i religijnych światopoglądów – tu w postaci przypinanych znaczków, popularnych pinsów. Wydaje się więc, że rzecz jest podana z przymrużeniem oka – ale czy na pewno? Mam poważne wątpliwości; artysta chyba na serio wciela się w stworzoną przez siebie figurę kapłana jakiejś nieistniejącej wschodniej religii. Nie tylko zresztą w tej pracy.

Najlepiej wypadła otwierająca wystawę sala pełna wotywnych ni to rzeźb, ni to totemów. Formalnie rozbuchane, przypominają niemalarskie prace, które Ziółkowski wykonał w Wietnamie, a następnie w akcie duchowo-artystycznego samoczyszczenia rytualnie spalił (w jednym z odłamów wietnamskiego animizmu wotywnie rzeźby pali się w specjalnym obrzędzie). W CSW oglądamy jednak rzeźby nowe, stworzone już wspólnie z Hyon Gyon. Te nie powstały po to, aby spłonąć, to raczej symbole nowej postawy Ziółkowskiego. Nie wiem, czy również one zostaną poświęcone i spłoną gdzieś w ogrodzie pod Krakowem, jednak ich miejsce jest chyba w plenerze – sterylność białego kubika pozbawia je pierwotnej siły. Mimo to sekwencja totemów i flag to najmocniejszy punkt wystawy; czuć w nich radość tworzenia, nie ma tu napinki, nie ma pompacyjnych deklaracji, jest za to sporo dystansu (*Totem Środkowego Palca*).

Jeden tylko totem był jakby „przefajniejszy” – ten oblepiony maskotkami, znakiem rozpoznawczym Hyon Gyon. I tu dochodzimy do punktu najdelikatniejszego. Otóż Ziółkowski powiada, że Hyon Gyon to artystka wybitna, wielka, może nawet największa spośród żyjących (nie koloryzuje!). Niestety, nawet przy maksimum dobrej woli nie mogę zgodzić się z tym twierdzeniem. Tam, gdzie na wystawie pojawiają się pluszowe maskotki

(a chyba i pinsy to wkład Gyon), *Święte Nic* skręca w niebezpiecznie infantylne rejony. Tak jest w rzeczonym totemie, tak jest w autoportrecie Ziółkowskiego (pluszakami i pinsami przyozdobiona jest szata), ale przede wszystkim tak jest w jedynym samodzielnie wykonanym dziele Hyon Gyon: namiocie wykonanym z maskotek właśnie (*Miękka kaplica*). Artystka tłumaczy, że to symbol uniwersalny, wszak każdy był dzieckiem – maskotka przywołuje więc dobre bądź złe wspomnienia. Zupełnie nie przekonuje mnie ta metafora; jeśli maskotka jest symbolem uniwersalnym, to jest to uniwersalizm kiczu (dlaczego nie dziecięce buciuki?). Zrobiony z miśków wigwam jest więc – no właśnie, fajny, i tyle. Nie jest to w żadnym razie sztuka wielka,

zewnątrz głowy”. Jednak o ile kilkanaście lat temu Ziółkowski był nadrealistą w momencie absolutnej dominacji sztuki w szerokim rozumieniu tego słowa realistycznej, o tyle dziś tendencje surrealizujące to codzienność polskiego malarstwa. Być może również z tego powodu *Święte Nic* rozczarowuje – Ziółkowski w żaden sposób popularności współtworzonego przez siebie zjawiska nie komentuje. W wymiarze formalnym wystawa jest więc kontynuacją, choć pewną nowością jest bez wątpienia kolorowa masa dalekowschodnich ornamentów, kojącej symetrii i symboli astralnego pojednania.

***Święte Nic* rozpada się na autonomiczne sale: sala totemów, obrazów, namiotu i tym podobne. W konsekwencji obcujemy z wystawą letnią, statyczną, choć przecież ma ona opowiadać fascynującą historię życiowej i artystycznej przemiany! To zdumiewające, jak mało energetyczny jest to pokaz.**

raczej łatwa w złym znaczeniu tego słowa, może nawet gadziarska, instagramowa. Sytuacja zmienia się, kiedy wejdziesz do środka – pulsacyjna muzyczka, psychodeliczne światła i film, na którym widzimy artystę mechanicznie malującego jedną akwarelę za drugą, to kolejny niezły element wystawy. To już jednak praca Ziółkowskiego (*Opetanie*)...

Wszystko to sprawia, że mamy do czynienia z pokazem nierównym, popękanym. Poszczególne sale, skrajnie różne pod względem formalnym, nie zostały przekonująco powiązane w spójną całość. W konsekwencji obcujemy z wystawą letnią, statyczną, choć przecież ma ona opowiadać fascynującą historię życiowej i artystycznej przemiany! Z pewnością za mało tu kuratorskiej roboty. Jakby Patrycja Ryłko bała się dotknąć tej kolorowej masy, jakby uwierzyła, że twórczość Ziółkowskiego i Hyon Gyon stapiają jakieś święte oleje. Co gorsza, prosta, ujmująca historia Ziółkowskiego i Gyon została na siłę wtłoczona w skomplikowany dyskurs. Takie terminy, jak „neoszamańskie praktyki funkcjonujące w kontekście postkolonialnym” czy „mistyczne aspekty płynnej rzeczywistości” w tym przypadku naprawdę ujmują, a nie dodają powagi. Ryłko na *Święte Nic* nie miała po prostu pomysłu. Przykład pierwszy z brzegu – dlaczego flagi i proporce nie powiewały nad aleją prowadzącą do Zamku Ujazdowskiego? To zdumiewające, jak mało energetyczną wystawą jest *Święte Nic*.

Bez przesady można powiedzieć, że Ziółkowski to najważniejszy malarz swojego (a więc i mojego) pokolenia – roczników '80. Dziś trzydziestoośmiolatek, przed kilkunastu laty zapoczątkował radykalny odwrót od realizmu, czyli tendencji dominującej w malarstwie polskim po 1989 roku. To właśnie Ziółkowski zaczął brać za malarski temat to, co – wedle jego własnych słów – „znajduje się w środku, nie zaś na

Ironizuję, ale tylko trochę (na jednym z płócien jest nawet pierścienek zaręczynowy!). Inna sprawa, że nigdy nie mogłem zrozumieć, jak można na serio brać New Age, gdy ma się więcej niż 20 lat.

W wywiadzie dla „Szumu” autor *Imagorei* powiedział, że dawniej Ziółkowski-artysta i Ziółkowski-osoba toczyli ze sobą nieustanną walkę. Było to starcie wyniszczające, więc dla Ziółkowskiego-osoby to bez wątpienia dobrze, że z jego płócien zniknęły infernalne wizje i ponure figury rodem z prac Ottona Dix'a, a on sam odnalazł wewnętrzny spokój. W ich miejsce otrzymujemy jednak świat niemal symetrycznie pozytywny, niekiedy wręcz lukrowany. Pewnie to nazbyt płytka konstatacja, ale chciałoby się powiedzieć, że za ten *deal* jak na razie płaci Ziółkowski-artysta.

Jakub Banasiak

Ewa Łączyńska-Widz



fot. Przemysław Sroka

Organizuje wystawy. Siedem lat temu została najmłodszą dyrektorką polskiej publicznej galerii. Z satysfakcją prowadzi BWA Tarnów, twierdząc, że praca w mniejszym mieście jest ciekawsza i ma sens. Zaangażowana w oddolny ruch wspierający galerie z dawnej ogólnopolskiej sieci Biur Wystaw Artystycznych. Jest przekonana, że świetne wystawy można robić w każdym miejscu.

1
Galerie BWA

2
Mauzoleum generała Józefa Bema
w Tarnowie

3
Mościce

4
Róża Litwa

5
Żużel w sztuce

6
„Szum”

7
Magdalena Ziółkowska na stanowisku
dyrektorki Bunkra Sztuki do końca
kadencji

8
Teatr „Rabcio” im. Jerzego Koleckiego
w Rabce-Zdroju

9
Pływanie

10
Maanam

ms²

ul. Ogrodowa 19, Łódź

PEER -TO- PEER

PRAKTYKI KOLEKTYWNE
W NOWEJ SZTUCE

8.06-28.10.2018

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
toddzie

Współprowadzona przez
Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Partnerzy

opartofil



Mecenas Muzeum Sztuki w Łodzi
Fundacja Rodziny Staraków

FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

BRITISH COUNCIL 80 LAT W POLSCE

Antiquarium Orientali
Warszawa

wystawa czynna do 16.12.2018

ZACHĘTA

CO PO CYBIE SIE?

Zachęta —
Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
Warszawa
zacheta.art.pl

patroni medialni

STOLICA
WARSZAWSKI MAGAZYN ILUSTROWANY

artinfo.pl