

SZUM

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



PROTOTYPY / 01:
**DOM MODY LIMANKA.
NOWA KOLEKCJA**

Prototypy wykorzystują kolekcję muzeum w duchu ekologii. Zamiast służyć wytwarzaniu nowych obiektów, promują pomysły, które są twórczym przekształceniem i ponownym użyciem zasobów. Opierają się na założeniu, że historyczne idee ponownie wprowadzone w ruch mogą stać się inspiracją do wyobrażania sobie nowych sposobów urządzania świata.

22.02–21.04.2019

ms¹, Więckowskiego 36
kuratorka: Maria Morzuch

MUZEUM SZTUKI W ŁODZI
MSL.ORG.PL

PROTOTYPY / 02:
**MICHAŁ LIBERA
BARBARA KINGA MAJEWSKA
KONRAD SMOLEŃSKI**

12.04–30.06.2019
ms², Ogrodowa 19
kurator: Michał Libera

PROTOTYPY / 03:
CAROLINA CAYCEDO

13.09.2019–01.2020
ms¹, Więckowskiego 36
kuratorka: Aleksandra Jach



KATA RZY NA JÓZEFOWICZ

poza
słowami

30.3.
–19.5.2019

Centrum
Rzeźby Polskiej
w Orońsku

6.

SALON

Adamczyk
Adamiak
Babula
Barszczowski
Basta
Bącler
Bekrowski
Bernacka
Bielat-Sobiczewska
Brzegowska
Cichan (Margot)
Cygnar
Dudek
Dudek
Dziurawiec
Emilewicz
Fagla
Finke
Fiszczuk
Fulanty
Głowacz
Gomulka
Grabowski
Gryz
Jachna
Jajkowska
Janczy
Janicka
Janicki
Jasiniak
Jewula
Kaczmarek
Karwat
Karwat
Kawa-Slomska
Kazmierczak
Kędzior
Kijak
Kilińska
Kobyłarczyk
Kosin
Kozyra

Krawczyk
Kucharzyk
Kukla
Kumorek
Kumorek
Kustro
Latawska-Honkisz
Liszka
Łokczewska
Magda
Majchrowicz
Masiak
Martynów
Martynów
Mazgaj
Mazur
Miekińska
Misztal
Mosor
Motuk
Olechnowicz
Orszula
Para
Pasek
Pelczar
Pekala
Poleć-Kantar
Poppek-Solak
Poreba
Przewoźnik
Ptasznicka
Radwan
Raczka
Reiner
Ruszel
Ruszel
Sędlak
Sikorska
Skawinski
Skupieńska
Sobas
Sobiczowski
Solak
Sosnowski
Sowa
Sroka
Sroka
Stano, Zabawa (duet)
Starakiewicz
Staszek
Stec, Stec (duet)
Strzesak
Styrzyska-Golazyn
Styszka
Styszka
Syrek
Szczepanik
Śliwińska
Świątek
Świątek
Tali
Tomasz
Tryba
Trzosa
Wątroba
Wielgus
Wielgus
Wilk
Wojciechowska
Wojtanowska
Wojtanowski
Włoszczak
Wójcik
Wroniszewska
Wyszkowska
Wyszkowska
Zając (Cortez)
Zawislak
Zelek
Zuba-Benn
Zych
Żybura

21.02-31.03.2019

WIOSENNY



www.bwa.tarnow.pl

Pod Patronatem Prezydenta Miasta Tarnowa

Partner
BEMA
20Mecenas BWA
GRUPA
AZOTY

Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**



JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

15.03.–5.05.2019

FOGHORN

WĄTEK TRANSFORMACJI W PRACACH Z KOLEKCJI // GALERII ARSENAK
WSPÓŁPRACA KURATORSKA: MONIKA SZEWCZYK, ELIZA URWANOWICZ-ROJECKA

PAWEŁ ALTHAMER
VAHRAM AGHASYAN
AZORRO
(OSKAR DAWICKI, IGOR KRENTZ, WOJCIECH NIEDZIELKO,
LUKASZ SKAPSKI)
BABI BADALOV
MIROSLAW BALKA I KATARZYNA KRAKOWIAK
ALICJA BIELAWSKA
DAVID CHICHKAN
OSKAR DAWICKI
KRISZTINA ERDEI
JAKUP FERRI
ELŻBIETA JABŁOŃSKA
RYSZARD GRZYB
KATARZYNA JÓZEFOWICZ
KATARZYNA KOZYRA
VOLODOMYR KUZNETSOV
ZBIGNIEW LIBERA
MAGISTERS
(HUBERT CZEREPOK, ZBIGNIEW ROGALSKI)
DEIMANTAS NARKEVICIUS
ANNA OKRASKO
DAN PERJOVSKI
JÓZEF ROBAKOWSKI
ROBERT RUMAS
WILHELM SASNAL
JADWIGA SAWICKA
MONIKA SOSNOWSKA
PAWEŁ SUSD
SLAVEN TOLJ
PIOTR UKLAŃSKI
JULITA WÓJCIK
PIOTR WYSOCKI

GALERIA ARSENAK ELEKTROWNIA, UL. ELEKTRYCZNA 13, BIAŁYSTOK

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej
Elektrownia w Radomiu
ul. Kopernika 1
www.mcswelektrownia.pl

Andrzej Paruzel

**Szczał na mnie
wnuk psa, który
szczał na
Strzemińskiego**

kurator – Stanisław Ruksza

Wystawa czynna
08.02 – 14.04.2019:
wt. – pt: 10.00:18.00,
sob. – nd: 12.00:18.00

Andrzej Paruzel
na Placu Wolności w Łodzi, 1989
Fot. archiwum artysty

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia jest instytucją finansowaną ze środków Samorządu Województwa Mazowieckiego.



Organizator:

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej
ELEKTROWNIA

SZUM
wyborcza.pl
BIAŁYSTOK

BLOK
TVP3
BIAŁYSTOK

CENTRUM
LYNX
Polskie Radio
Białystok
Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl



G A L E R I A
Arsenal

JAPANESE-POLISH CONTEMPORARY ART EXHIBITION

KIOTO 18 V – 23 VI.2019

Nijo Castle
Kyoto Art Center
The Terminal Kyoto

POZNAŃ 31 V – 9 VI.2019

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Miejskie Galerie UAP
Galeria Miejska Arsenal
Galeria Skala
Dom Książki
i partnerzy Poznań Art Week

SZCZECIN 13 VI – 31 VIII

Trafostacja Sztuki

CELEBRATION



セレブレーション 日本ポーランド現代美術展

www.manggha.pl

WYSTAWA **koli**
CISZA I WOLA ŻYCIA
kamoji
13.04–23.06.2019

fol. Maciej Landsberg



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



Patronat Honorowy



Ambasada Japonii w Polsce
Embassy of Japan in Poland
在ポーランド日本国大使館



Embassy
of the Republic of Poland
in Tokyo
Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej w Tokio



Konsul Honorowy Japonii
w Krakowie

Patroni medialni



Partum moja galeria jest idea my gallery is an idea

Kuratorka / Curated by: Karolina Majewska-Güde
Koordynatorka programu filmowego / Film Programme Coordinator: Berenika Partum

8.03 – 5.05.2019



Galeria Studio
Pałac Kultury i Nauki,
Plac Defilad 1, Warszawa
www.teatrstudio.pl/galeria



ARTUM

44. BIENNALE MALARSTWA BIELSKA JESIEŃ 2019

pod honorowym
patronatem
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

finał
konkursu:
8.11.2019

nadsyłanie zgłoszeń do 31.03.2019
www.bielskajesien.pl



Gala finałowa 18. edycji konkursu APH
Muzeum nad Wisłą
17.05.2019

Wystawa finałowa
6.05 – 19.05.2019

Zapraszamy!

www.artystycznapodrozhestii.pl
#konkursaph

Organizator

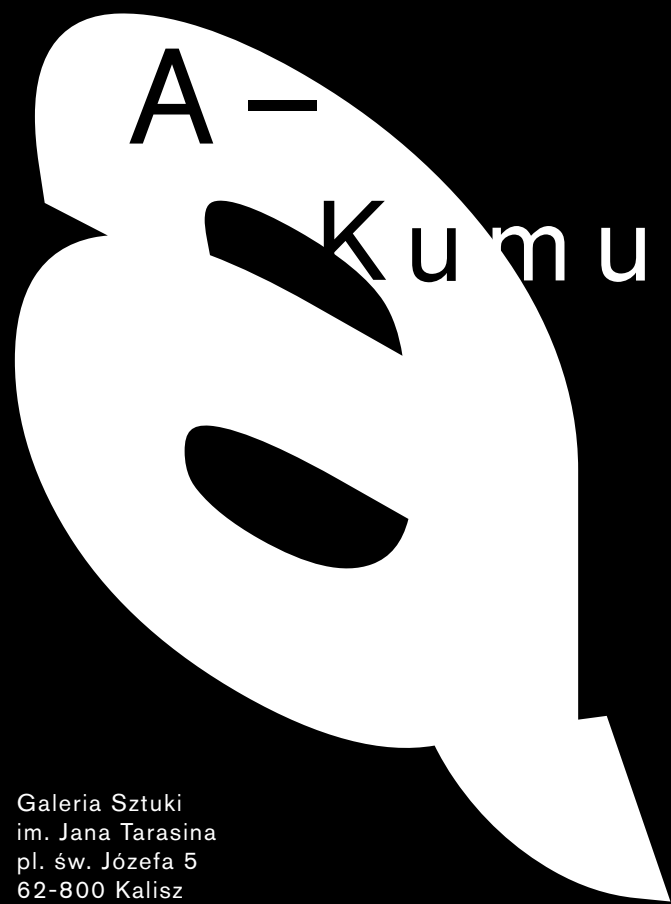


Mecenas

ERGO
HESTIA

Partner strategiczny





wystawa
konkursowa

07.02—
02.03.2019

finisaż z galą
wręczenia nagród
28.02.2019
g. 19.00

A – Kumulacje 2019 Kaliskie Biennale Sztuki

kurator
Przemek Sowiński

Galeria Sztuki
im. Jana Tarasina
pl. św. Józefa 5
62-800 Kalisz

„Czekając
aż pstryknie”

Bolesław Chromy
Horacy Muszyński
Tomasz Kręcicki

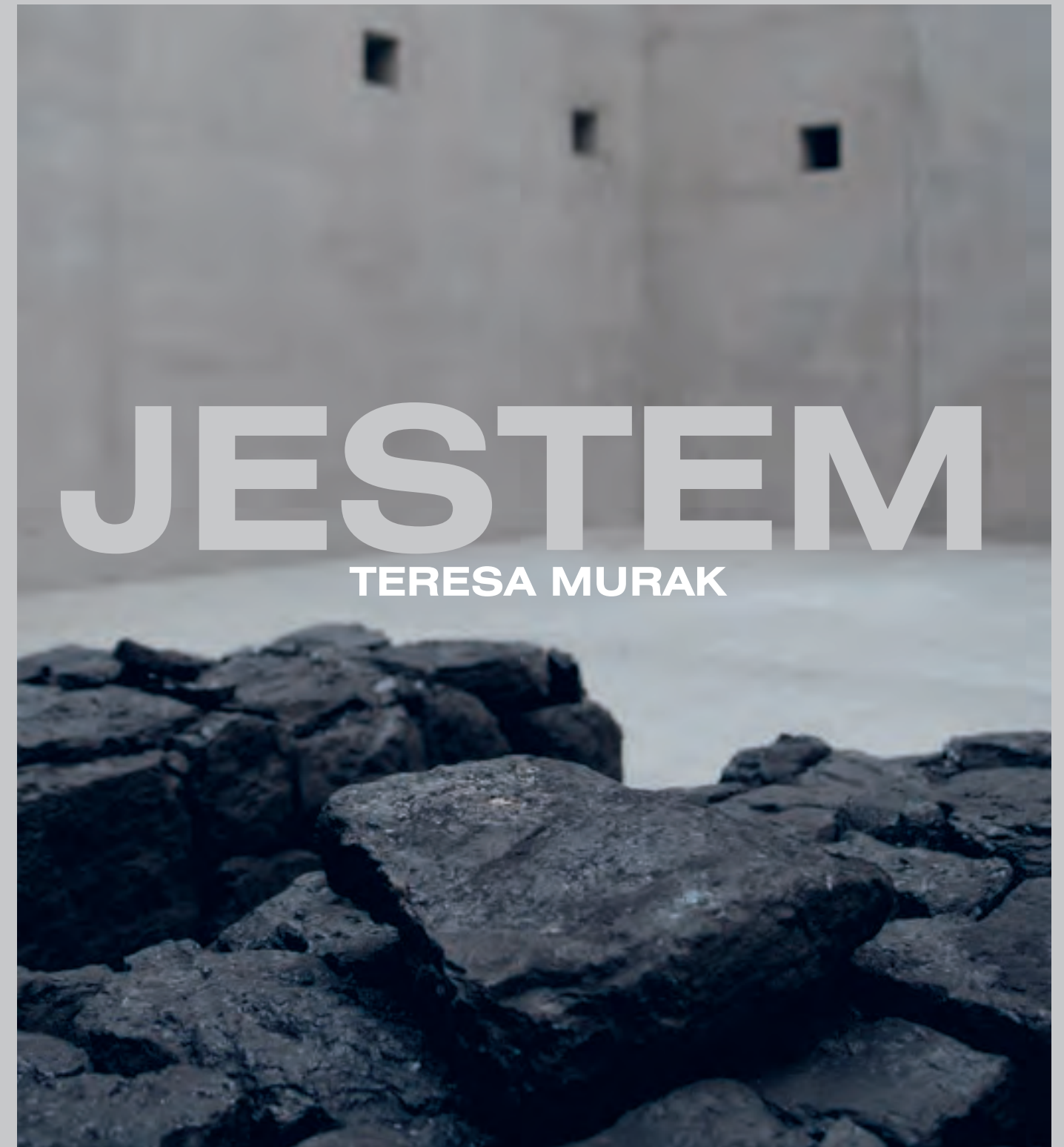
Grzegorz Bożek
Bartosz Zaskórski
Marta Krześlak

Shared Cities Creative Momentum

Czy kultura ożywia centrum miasta? Co duże eventy robią dla Katowic?

Sprawdź raport
dataforculture.eu

sharedcities.eu
#sharedcities
#SCCM2020



Wystawa w Galerii jednego dzieła
Muzeum Śląskie w Katowicach
ul. T. Dobrowolskiego 1

9.02–28.07.2019



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

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



Wyróżnienie za otwartość i dbałość o publiczność

Planetarium
JIRÍ KOVANDA

wystawa:
11.04. – 30.05.2019

kurator:
Michal Koleček



Jiří Kovanda, *Untitled*, 1993, wood, linoleum

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

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART



Was color los

Joana
Vasconcelos

Wystawa
w Centrum Rzeźby
Polskiej w Orońsku

czerwiec –
październik
2019

 Centrum Rzeźby
Polskiej w Orońsku
Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego **Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



fot. Zdzisław Jurkiewicz

Jan Chwałczyk

1924–2018



fot. dzięki uprzejmości Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Mirosław Duchowski

1948–2019

Tekst: Karolina Plinta

Od redakcji

Rok Niepodległości za nami, ale jakie właściwie wnioski można wysnuć ze zorganizowanych z tej okazji wystaw rocznicowych? W kolejnym numerze „Szumu” obszernie próbujemy odpowiedzieć na to pytanie. W dziale „Temat numeru” Tomasz Plata podsumowuje dla nas cztery bodajże najważniejsze wystawy niepodległościowe: *Krzyżując: Polska! Niepodległa 1918* w Muzeum Narodowym w Warszawie, *Awangarda i państwo* w Muzeum Sztuki w Łodzi, *Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej oraz *Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918–2018* w warszawskiej Królikarni. Analiza tych wydarzeń to okazja do refleksji nie tylko nad współczesną polityką historyczną, ale także polityką samych instytucji sztuki wobec dyrektyw ministerialnych i granic instytucjonalnej autonomii.

Na wystawy „niepodległościowe” warto patrzeć wielowymiarowo, dlatego o ich rozszerzoną interpretację poprosiliśmy jeszcze innych autorów. W dziale „Teoretycznie” Wojciech Szymański omawia *Wielką Wojnę* w Muzeum Sztuki w Łodzi. Przeczytajcie koniecznie, jeśli jesteście ciekawi, dlaczego w Polsce „ułański western” sztuki legionowej zastąpił krytyczną refleksję na temat pierwszej wojny światowej. W dziale „Obiekt kultury” Łukasz Zaremba przygląda się z kolei społecznej funkcji pomników, za punkt wyjścia obierając oczywiście wystawę *Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918–2018*. Na tym jednak nie koniec – więcej o ekspozycjach niepodległościowych przeczytacie w dziale recenzji.

Z polskiej perspektywy rok 1918 to optymistyczna data, ale w innych państwach Europy wygląda to już różnie. Na przykład Węgrzy nie mają czego świętować, a 2018 rok w sztuce minął im przede wszystkim w cieniu kolejnych kontrowersyjnych reform rządu Viktora Orbána. Jak to się może odbijać w sztuce, przeczytacie w dziale „Blok”, w którym piszę o wystawie zestawiającej

dwa artystyczne pokolenia działające na Węgrzech w latach 70. – 1971 *Parallel Nonsynchronism* w buda-peszteńskim muzeum Kiscell.

Nieodłączną częścią „Szumu” są artyści, którym zwyczajowo oddajemy kilka stron na zaprezentowanie własnej twórczości. W dziale „Do widzenia” tym razem zagościły nowe obrazy Agaty Bogackiej, zaś na stronach artystek/artystów zobaczycie prace Kamila II, Uli Lucińskiej i Michała Knychausa, Zuzanny Hertzberg oraz Irminy Rusickiej i Kaspri Lecnima. Szczególną uwagę poświęciliśmy Danielowi Rycharskiemu, którego dorobek w dziale „Interpretacje” omawia Piotr Policht. W tym numerze wspieranie artystów biegnie równolegle do upamiętniania tych, którzy od nas odeszli – w październiku 2018 zmarł Edward Dwurnik, malarz, który przez kilkadziesiąt lat portretował Polskę i Polaków, postać barwna i wieloznaczna. U nas artystę wspominają Pola Dwurnik, Teresa Gierzyńska, Maria Poprzęcka, Łukasz Ronduda, Karol Radziszewski, Osman Djajadisastra, Katarzyna Napiórkowska, Przemysław Matecki, Wilhelm Sasnal i Przemysław Kwiek.

W dziale recenzji zwyczajowo serwujemy przegląd tego, co w polskiej sztuce najważniejsze i najciekawsze w minionym kwartale – w tym numerze przeczytacie choćby o wystawie kuratorskiej Bielskiej Jesieni, *Co po Cybisie?* w Zachęcie czy solowych wystawach Przemysława Branasa i Rafała Jakubowicza. Z kolei w „Rozmowach” czeka na was wywiad z Waldemarem Tatarczukiem z lubelskiego Labiryntu, jedną z najbardziej zasłużonych postaci naszej sceny kuratorskiej. Numer zamyka *the best of* innej kuratorki – Anety Szyłak, dyrektorki gdańskiego NOMUS, muzeum *in statu nascendi*. Mamy nadzieję, że wystawy organizowane w tej instytucji już wkrótce będziemy mogli wpisać do redakcyjnego szpigla.

- 1

Daniel Rycharski, Galeria Kapliczka, Kurówko, 2012, dzięki uprzejmości artysty
- 2

Jacek Malczewski, *Portret brygadiera Józefa Piłsudskiego* olej na desce dębowej, 1916, fot. Krzysztof Wilczyński © Muzeum Narodowe w Warszawie
- 3

Edward Dwurnik w pracowni przy ulicy Grottgera w Warszawie, 2009 dzięki uprzejmości Przemka Mateckiego

1



2

3



OKŁADKA:
Karol Radziszewski, *Józef Piłsudski podejmuje decyzję o niewpisywaniu penalizacji aktów homoseksualnych do kodeksu karnego w 1932 roku*, akryl na płótnie, 100 x 80 cm, 2018, dzięki uprzejmości artysty i galerii BWA Warszawa

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

REDAKCJA STYLISTYCZNO-JĘZYKOWA I 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 Półtorak, Adam Przywara, Agata Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Michalina Sablik, Konrad Schiller, Marta Skłodowska, Piotr Ślódkowski, Stach Szablowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Toniał, Magdalena Ujma, Maja Wolniewska, Rafał Zwirek

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

NAKŁAD:
1200 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

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

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

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

S Z U M

NR 24 WIOSNA—LATO 2019

OD REDAKCJI	17	tekst: Karolina Plinta
IN MEMORIAM	30	Edward Dwurnik. 1943–2018 tekst: Pola Dwurnik, Osman Djajadisastra, Karol Radziszewski, Przemysław Kwiek, Katarzyna Napiórkowska, Przemek Matecki, Łukasz Ronduda, Wilhelm Sasnal, Maria Poprzęcka, Teresa Gierzyńska
TEMAT NUMERU	50	Podlegli tekst: Tomasz Plata
INTERPRETACJE	70	Sztuki stosowane teologicznie tekst: Piotr Policht
BLOK	88	Awangarda w czasach beznadziei tekst: Karolina Plinta
OBIEKT KULTURY	98	Czego mogą chcieć pomniki? tekst: Łukasz Zaremba
TEORETYCZNIE	106	Wyjść poza ułański western. Wokół wystawy <i>Wielka Wojna</i> w Muzeum Sztuki w Łodzi tekst: Wojciech Szymański
DO WIDZENIA	120	Agata Bogacka
ROZMOWA	126	IN-STY-TU-CJA Z Waldemarem Tatarczukiem rozmawia Adam Mazur fotografie: Yulia Krivich
STRONA ARTYSTKI/ARTYSTY	148	Kamil II, <i>2017-04-19-23-06-21</i>
	149	Zuzanna Hertzberg, <i>Obiekt dedykowany Marii Melchior</i> , z cyklu <i>Ochotniczek Wolności</i>
	150	Inside Job (Ula Lucińska, Michał Knychaus), <i>Overly sexy, smart edgy and dangerous</i>
	152	Irmina Rusicka, <i>rusicka.com</i>
	153	Kasper Lecnim, <i>Włącznik światła</i> , Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta, Wrocław
RECENZJE	154	
WSKAZANIE	212	Aneta Szyłak

#STU DIUJ

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

SZTU K

**ELEKTRONICZNA
REKRUTACJA:
15.05—
7.06.2019**

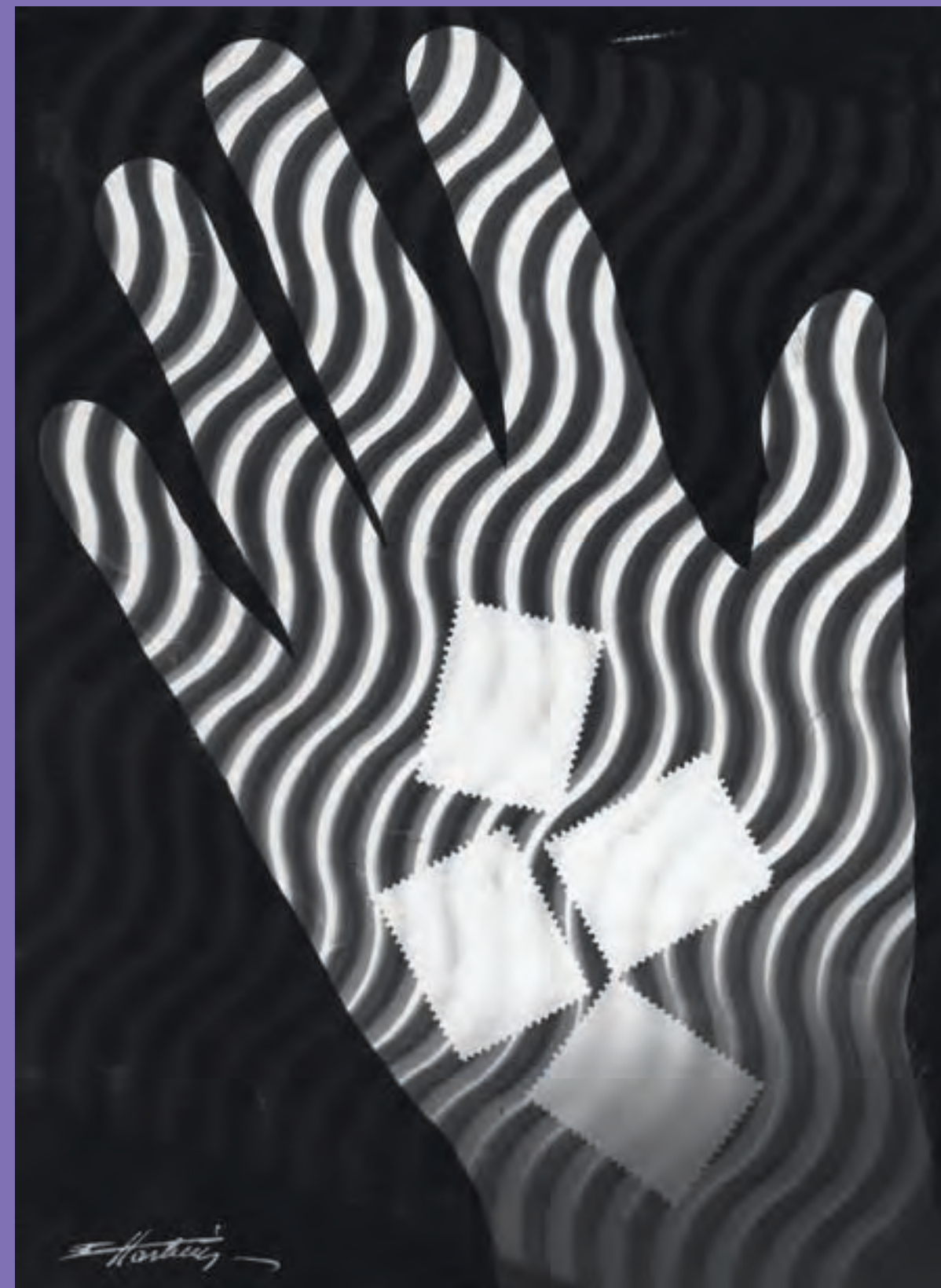
E

studiujsztuke.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



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

www.edwardhartwig.pl



EDWARD
HARTWIG
FOUNDATION



11. TRIENNALE MAŁYCH FORM MALARSKICH — NABÓR PRAC KONKURSOWYCH
SZCZEGÓŁOWE INFORMACJE NA WWW.WOZOWNIA.PL W ZAKŁADCE „WYDARZENIA”

Miasto. Tożsamość. Proces.

100 RZEŻBA

JUBILEUSZ STULECIA WYDZIAŁU RZEŻBY | UNIwersytetu ARTYSTYCZNEGO W POZNANIU

Międzynarodowa Konferencja Naukowa / RZEŻBA W PROCESIE

Rzeźba jako czynnik transformacji miejsca i przestrzeni
Organizator: Wydział Rzeźby, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Termin: 25.03.2019 / Godzina: 10:00

Wystawa / PRZESZŁOŚĆ. TERAŹNIEJSZOŚĆ. PRZYSZŁOŚĆ.

Wystawa jubileuszowa Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu
Zespół kuratorski: prof. dr hab. Wiesław Koronowski, prof. dr Janusz Baldyga, dr Rafał Górczyński
Termin: 16.03.2019 – 23.06.2019

Działania Przestrzenne / PER/FORMA

Termin: 18 – 19. 05. 2019

Warsztaty ceramiczne / Dotyk Żywiołu

Termin: 15.06.2019 (1 część) | 22/23.06.2019 (II część)

Happening rzeźbiarski / Brygada Pigmaliona

Termin: 8-9. 06. 2019 godz. 10.00 – 18.00

MIEJSCE / Brama Poznania

ul. Gdańska 2, Poznań

www.uap.edu.pl

www.rzezba-uap.pl



Województwo
Kujawsko-Pomorskie

Instytucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego



artinfo.pl



ŻYCIE W WYOBRAŹNI

01.03–28.04.2019

/ BOGUSZ BOGATKO / PIOTR BOSACKI /

/ MARTA BUCZKOWSKA / LIM CHA / MARCO GIORDANO /

/ JÓZEF ROBAKOWSKI / ROZDZIELCZOŚĆ CHLEBA /

/ GABRIELE DE SANTIS / CLAUDIA SINIGAGLIA / TYTUS SZABELSKI /

KURATORKA / DOBROSŁAWA NOWAK /

/ DIEGO MARCON /

POKAZ FILMU

01.03.2019 R., GODZ. 20.00

KINO “NIEBIESKI KOCYK”

MAŁA SCENA



ZNIKAJĄC ELŻBIETA JABŁOŃSKA

wystawa:
07.03. – 05.05.2019

kuratorka:
Emilia Orzechowska

Biuro Wystaw Artystycznych
ul. Św. Ducha 4
40-001 Poznań
T: 48 91 49 60 49
E: biuro@trafo.art
facebook.com/trafo.art

TRAFO
ARTYSTYCZNE BIURO WYSTAW
WWW.TRAFO.ART



MALTA FESTIVAL POZNAŃ 21 – 30 / 06 / 2019

Teatr | Muzyka | Taniec | Film | Sztuki wizualne | Miasto

NÁSTIO MOSQUITO

WEŹ UDZIAŁ W PROJEKCIE
PRZEŚLIJ VIDEO DO
30 KWIETNIA 2019

Armia jednostki / Army of the Individual

Mam na imię Nástio i jestem artystą. Wszystko co robię, robię z przekonania, że życziwe społeczności są tworzone przez jednostki wytrzymałe, kochające siebie, świadome, nakierowane na cel, napędzane radością. Chcę być ich członkiem.

A czego chcę od Was? Chcę, żebyście podzielili się ze mną swoimi materiałami po to, by stworzyć video, dzieło sztuki, w którym użyję nagrań narodzin Waszych dzieci. Ten prosty gest ma pokazać, że każdy człowiek, bez względu na to, gdzie się urodził, zasługuje na godność. Tego poczucia godności nikt nie ma prawa kwestionować.

Szczególne informacje:
armyoftheindividual.pl

Organizator:

MALTA FUNDACJA

Projekt finansowany ze środków:

POZNAŃ*

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

SAMORZĄD WOJEWÓDZTWA
WIELKOPOLSKIEGO

MALTA-FESTIVAL.PL

Paweł Bownik
Zbigniew Rogalski

Galeria Miejska Arsenal

Dziesięć minut przerwy



12.04_12.05.2019

wernisaż: 12.04.2019_g. 18.00

kurator: Marek Wasilewski

www.arsenal.art.pl

archeologia pamięć sztuka

wystawy / konferencja

20 - 22 III 2019

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

www.archeologiapamiecsztuka.pl

Agata Agatowska
Łukasz Jastrubczak
Robert Kuśmirowski
Jerzy Kosatka
Piotr C. Kowalski
Diana Lełonek
Piotr Macha

Wiesław Michalak
Marcin Mierzicki
Sonia Rammer
Sławek Sobczak
Anna Tyczyńska
Marta Węglińska
Ewa Zarzycka

ARCHEOLOGIA HISTORIE (NIE)RZECZYWISTE

CURATOR'S LAB

Nowowiejskiego 12
Poznań

wernisaż:
20 III 2019 (śr.)
19⁰⁰

czynne:
20 III - 14 IV 2019
10⁰⁰ - 18⁰⁰

kuratorki:
prof. UAP Izabela Kowalczyk
prof. UAP Anna Tyczyńska

Wydarzenia towarzyszące:

Hubert Czerepok | Porządek, Galeria SKALA
Piotr C. Kowalski | Moja Archeologia, Galeria Archaïos
Aleksander Radziszewski | 2237dni, Galeria Rotunda

POZnań*



αρχαίος

:SKALA



premiera

28 marca 2019 — 18.00

OTO ONA

Klubojadalnia Młodsza Siostra

•PRZEWODNIK•2.0•
•OD•STUDENTEK•
•DLA•STUDENTEK•



już
w sprzedaży

miejsce
studia nad sztuką
i architekturą polską
XX i XXI wieku

rocznik naukowy
Wydziału Zarządzania
Kulturą Wizualną
Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie

www.miejsce.asp.waw.pl





Edward Dwurnik

1943–2018

Pola Dwurnik

Osman Djajadisastra

Karol Radziszewski

Przemysław Kwiek

Katarzyna Napiórkowska

Przemek Matecki

Łukasz Ronduda

Wilhelm Sasnal

Maria Poprzęcka

Teresa Gierzyńska

Edward Dwurnik, Międzyzlesie, 1967
fot. Teresa Gierzyńska

Pola Dwurnik

Trudno jest mi napisać krótkie wspomnienie o tacie niespełna trzy miesiące po jego śmierci. Przemówienie, które wygłosiłam podczas pogrzebu, 5 listopada 2018 roku, zawierało kilka wątków, które mogłabym rozwinąć. Jeden z nich to otwartość, jaką tata okazał mi, gdy byłam małym dzieckiem – nigdy nie zamknął przede mną drzwi swojej pracowni.

Urodziłam się w styczniu 1979 roku. Mieszkaliśmy na szóstym piętrze bloku na warszawskich Stegnach. Największy pokój zajmowała pracownia malarska. Do jej najdłuższej ściany, od podłogi po sufit, przytwierdzona była drewniana rama, na której zawsze rozpięte było płótno i gdzie powstawał duży, poziomy obraz. Miałam półtora roku, dwa, później trzy lata i płótno o rozmiarach 250 × 410 cm wydawało mi się gigantyczne, wzrokiem nie sięgałam nawet jego górnej partii. Stojąc przed nim, przebywałam w jakimś innym, bezkresnym, magicznym świecie. Raz setki żółtych żarówek rozświetlały granatową noc wokół ukrzyżowanego Chrystusa (*Iluminacja*, 1980), kiedy indziej tłum ogromnych, szarych postaci śpiewał patriotyczną pieśń (*Bogurodzica*, 1981), a chwilę później uzbrojone wojsko w szpalerach szczelnie wypełniało ulice miasteczka przypominającego klocki (*Oblawa na groźnego bandytę*, 1982). Oczywiście, że lalki i misie nie mogły równać się z tak cudowną tajemniczą krainą. Trudno było mnie z pracowni wyciągnąć, chciałam w niej pozostawać jak najdłużej. A że wszystko brało się z pędzla, którym tata śmigał swobodnie i bez jakiegos

Jako dziecko często malowałam z tatą. Jego postawa nie wynikała z pobudek badawczych ani wychowawczych. Nie był to żaden eksperyment artystyczny, nowa formuła edukacji ani planowanie przyszłości córki. Wpuszczając mnie do swojego sanktuarium, tata wyrażał po prostu miłość, zaufanie i szacunek do swojego dziecka.

widocznego wysiłku, chciałam natychmiast robić to samo – najlepiej na tym samym płótnie i w tym samym czasie! Naturalnie, nie byłam w stanie zrozumieć sensu namalowanych scen, być może częściowo postrzegałam je abstrakcyjnie. Tacie to nie przeszkadzało. Owszem, tworzył właśnie mocne, polityczne wypowiedzi, krytykę władzy i kronikę polskiej historii. Ale równie ważna była jego mała córeczka, która wyciągała rączkę po pędzel. Dał mi go więc i zaczęliśmy razem malować. Pierwszy wspólny obraz to *I like this snow* (1980) – wyludniony, utopijny miejski pejzaż z człowiekiem niosącym krucyfiks. Jego dolna partia z białoszarymi pociągnięciami pędzla to dzieło półtorarocznej Poli. W ciągu następnych czterech lat namalowałam niższe segmenty kilkunastu dużych obrazów ojca.

Nieco inaczej wyglądała nasza współpraca na papierze. Siedziałam na podłodze pracowni, a tata podsuwał mi swoje grafiki i rysunki. Zamaszyście bazgroliłam na nich kolorowymi kredkami. Szczególnie silnie zamazywałam drobne, precyzyjne wyrysowane elementy – oczy, usta, całe twarze. W późniejszych latach, gdy robiłam już własne rysunki, męskim postaciom ojca dorysowywałam długie włosy i sukienki.

Cała ta szczęśliwa, beztraska współpraca zakończyła się, gdy w moim życiu nieubłagane nastał czas systemowej obowiązkowej edukacji i w 1985 roku zaczęłam chodzić do zerówki. Szkoła, jej obowiązki i potworności skutecznie oddaliły mnie od magicznej pracowni ojca. Ocknęłam się dopiero w wieku 24 lat, pod koniec studiów w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, gdy zdałam sobie sprawę, że świat instytucji sztuki, z którym wiązałam moją zawodową przyszłość, to arena bezwzględnej walki o władzę i wpływy. Prowadziłam już wtedy pismo



Edward Dwurnik, Pracownia-mieszkanie w Międzyzlesiu
lata 70., fot. Teresa Gierzyńska

artystyczne i malutką galerię na najwyższym piętrze IHS, miałam być kuratorką wystaw w BWA w Zielonej Górze i w CSW w Warszawie. Ale ceną za karierę były nieustanne personalne przepychanki, wciąganie w różnorakie układy i żaloszne skandalowanie mnie przez moich redakcyjnych kolegów i koleżanki. Tak. Wszystko to zostawiłam bez żalu. Wiedziałam, że po drugiej stronie barykady bywa trudno, że całymi latami bywa się wyśmiewanym, krytykowanym i ignorowanym. Ale jest się wolnym. Samemu decyduje się o tym, jaki obraz powstanie w zaciszu pracowni. W najgorszym razie obraz poczeka 50 lat na swoją publiczność. Wróciłam do oazy spokoju, jakim w naszym mieszkaniu na Stegnach było studio taty. Gdyby kiedyś mnie do niego nie zaprosił, dziś nie miałabym takiej odwagi. Nigdy nie odczułam w jego pracowni stresu, pośpiechu, gniewu, jakiegokolwiek niepokoju. Wszystko to było na zewnątrz; w relacjach z innymi ludźmi, w szkole, na studiach, na ulicach, w mediach.

Postawa taty nie wynikała z pobudek badawczych ani wychowawczych. Nie był to żaden eksperyment artystyczny, nowa formuła edukacji ani planowanie przyszłości córki. Wpuszczając mnie do swojego sanktuarium, tata wyrażał po prostu miłość, zaufanie i szacunek do swojego dziecka. Czego by nie mówić o Edwardzie Dwurniku, w kontakcie ze mną ujawniał prawdziwe człowieczeństwo, pełne szczerzej prostoty. Ostatnie 15 lat życia taty, gdy dzwonił lub witał mnie w domu pijany i mówił potworne rzeczy, nie osłabiają tamtego wspomnienia. Zachowałam i kultywuję tamto poczucie beztraskiej wolności, ekscytację na widok zapełniającego się płótna i niezmaconą koncentrację na pracy.

Dziękuję Ci, tato, za ten piękny początek mojego życia, miłość i zaufanie.





Edward Dwurnik, *Rewolucja seksualna*, akryl i olej na płótnie
1973, fot. Teresa Gierzyńska

Osman Djajadisastra

Obraz *Rewolucja seksualna*, namalowany 20 marca 1973 roku i przerobiony w 1985 roku, jest moim absolutnym faworytem z cyklu *Sportowcy* autorstwa Edwarda Dwurnika. Kiedy kilka lat temu zorganizowaliśmy spotkanie promocyjne książki *Sportowcy*, był na nim obecny także mój stary nauczyciel historii ze szkoły średniej. Podszedł bliżej i wpatrzył się w obrazy reprodukowane w publikacji. Po jakimś czasie, gdy raz jeszcze rozmawialiśmy o Dwurniku, mój nauczyciel stwierdził, że autor tych zdjęć musi być nawiedzany przez demony. I właśnie to można zobaczyć w przerobionej wersji *Rewolucji seksualnej* – całującą się parę, pierwotnie otoczoną przez innych ludzi, zastąpioną później przez przyglądające się jej ciemne, na wpół abstrakcyjne figury, które wyglądają jak demony (jedna z nich ma nawet rogi). Nawet całujący się na tym obrazie mężczyzna (Edward Dwurnik we własnej osobie?) wygląda bardziej jak zwilczały człowiek z łapami. Myślę, że mój stary nauczyciel miał rację. Byłeś opanowany przez demony. Mam głęboką nadzieję, że teraz, gdy nie ma cię wśród nas, znalazłeś sobie spokojne miejsce. Spoczywaj w pokoju, Edwardzie Dwurniku.

Karol Radziszewski

Pierwszy raz spotkaliśmy się w specyficznych okolicznościach. Pola zaprosiła mnie i Adama Jastrzębskiego do domu, do pracowni, którą dzieliła z ojcem. Malowaliśmy tam razem dziwny obraz. Dwurnik mignął, żeby się z nami, studenciakami, przywitać. Był celebrytą, prawdopodobnie jednym z niewielu artystów kojarzonych poza bańką sztuki. Ta jego celebryckość zresztą mnie intrygowała, bo przechodziłem wtedy okres wielkiej fascynacji Warholem, a tu ten amerykański styl materializował się w skali lokalnej. Chyba w związku z tą całą warholowską atmosferą odważyłem się zaproponować mu wykupienie reklamy samego siebie na prestiżowej tylnej stronie okładki pedalskiego pisma „DIK Fagazine”, które dopiero miało się ukazać. Potrzebowałem kasy na druk. Zaproponował spotkanie w galerii, w której sprzedawał swoje słynne tulipany. Mały performans w gronie świadków. Zapytał, ile chce; odpowiedziałem dumnie, że reklama kosztuje 1,5 tys. złotych, a on zajrzał do portfela i powiedział, że ma 1,3 tys. Zrobiłem mu zdjęcie, a on napisał na kartce: „Mów mi Panie Mistrzu, Panie”, i kazał opublikować pod fotą. Później zaprosiliśmy go jeszcze do numeru „DIK” pod tytułem *Arty Farty*, uznając, że jest prawdopodobnie najlepiej ubranym polskim artystą. Kuba Dąbrowski zrobił wtedy portrety wszystkich zaproszonych twórców, pojawiły się też potem jako pocztówki. I w przypadku Dwurnika okazało się, że głównym problemem jest to, że trudno go uchwycić, przyszpilić, bo wciąż gra, jest gotowy na wszystko, na każde wariactwo do zdjęcia, zapewne zgodziłby się zapozować na golasa, ale jednocześnie się wymyka. I chyba właśnie tak go pamiętam – jako ekscentryka, który nie bardzo chce się odkryć. A na pewno znałem go za słabo, żeby móc powiedzieć o nim coś prawdziwego.

Przemysław Kwiek

Świeczkę życia Edzia Dwurnika los zdmuchnął (jak i każdego zdmuchnie – nie zapominajcie, zwłaszcza młodzi). Tylko mnie pozwalał tak do siebie mówić. Jeden z najlepszych na świecie Daumierów, Hogarthów, Groszów, Dixów... W odróżnieniu od nich było mu dane zacząć w PRL. Rudi Fuchs wziął go do Kassel, by (jak sądzę) oswoić Niemców z kuriozalnym idiomem „zwykłego Polaka” (socrobotnika) – sąsiada zza miedzy (jeszcze niedawno traktowanego przez Niemców pejcem – a teraz-wtedy chronionego ruską atomówką). W ekskluzywnym Liceum Sztuk Plastycznych przy Łazienkowskiej siedzieliśmy w jednej ławce, a na ASP brali nas za parę homo. Z liceum wyrzucono mnie po pierwszym roku, za dwóję z matematyki i fizyki (w ASP na rzeźbie, gdzie była przez dwa lata matematyka, byłem najlepszy



Edward Dwurnik, *Rewolucja seksualna*, 1973–1985, akryl i olej na płótnie w kolekcji prywatnej, fot. Teresa Gierzyńska

z tego przedmiotu). Edka wyrzucono z tego liceum po trzecim roku za chuligaństwo – bił się z Sosnowskim (najsilniejszym w klasie) i powiedział do niego publicznie: „Ty synu wielkiej kurwy”. Przygarnęła nas na gratisowe prywatne lekcje domowe wychowawczyni, malarka Nina Wdowiszewska. Jej mąż, Czesław Wdowiszewski, członek przedwojennego Bractwa św. Łukasza, też nas uczył. Rysowałem tam czaszkę z natury 22 godziny, ołówkiem zaostrzonym w szpic! Grunty, laserunki, realizm odrodzeniowy i tak dalej – nie miały przed nami tajemnic! Na wystawie końcowej absolwentów Wdowiszewska powiesiła nas obok innych – żeby dydaktycznie pokazać im (ale i nam), że po wyrzuceniu można się nie stoczyć, a kontynuować naukę „sztuki” z równorzędnym rezultatem. To się nazywa prawdziwa pedagogika!

Dwurnik to jedyny malarz, który przeniósł się na rzeźbę (od Eibischa [!] do Jar-nuszkiewicza i Hansena, za moją namową; po roku wrócił, ale już z żoną rzeźbiarką...). Po pobycie w Paryżu (pierwsza zagranica; mówił tam: „Ja jestem *rouge*”) za pieniądze zarobione za rysowanie na ulicy przywiózł do SocRaju wszystkie dotychczasowe wydane tam „longi” Dylana (a kto to, towarzyszu, ten Dolan?). Pracoholiczny malarz

Po pobycie w Paryżu Dwurnik za pieniądze zarobione za rysowanie na ulicy przywiózł do SocRaju wszystkie dotychczasowe wydane tam „longi” Dylana (a kto to, towarzyszu, ten Dolan?). Pracoholiczny malarz (kolor) i rysownik (kreska); „wydajnościowo” równy Picassowi.

(kolor) i rysownik (kreska); „wydajnościowo” równy Picassowi. Uwaga na tle zdawko-wych fake newsów, pierdół, które się po śmierci Edka pojawiły: to nie są śmichy- -chichy. Trzeba dokładnie określić, kogo tak złośliwie (ale ciepło) Dwurnik portreto-wał. To nie ma nic wspólnego z „etnografią narodową”. Dopiero kiedy to się dokładnie politycznie zdefiniuje, to wtedy będzie się w stanie określić „temat” Dwurnika. Spod woalu karykatury. Do jego miłośników z jednej strony należał prezydent Kwaśniewski (twórca tak zwanego kwasycyzmu w sztuce – J. Piekarczyk), u którego jako wieloletnia darmowa reklama, za plecami w kancelarii, wisiał (niebieski) obraz Edka, i z drugiej strony obecny minister kultury (nie sztuki) Piotr Gliński, który w końcu kupił sobie obraz swojego ulubionego malarza – Dwurnika. A obaj „zeszli”, gdyby kto pytał, z obrazów Dwurnika. Przez Dwurnikowską deformację na nich patrzę...

Katarzyna Napiórkowska

Pamiętam dobrze moje pierwsze spotkanie z Edwardem Dwurnikiem. Miało miej-sce w Galerii Art przy Krakowskim Przedmieściu, którą prowadziłam tuż po moich studiach. Edward Dwurnik odwiedził galerię z pracami. Był to wówczas debiutujący twórca. Wystawiał wcześniej w nielicznych miejscach. Mnie już wówczas wydawało się, że zapowiada się na wybitną osobowość. Miał wielką charyzmę. Zaprosił mnie do Radzymina, gdzie miał pracownię. Nie pamiętam dokładnie, jak wyglądało to pierwsze zaaranżowane studio w Radzyminie. Oprócz robiących ogromne wrażenie obrazów pamiętam, że jechaliśmy tam jakąś wielką ciężarówką, co samo w sobie tworzyło dobrą atmosferę do odbioru jego twórczości. Z perspektywy czasu wydaje się to surrealistyczne. W rzeczywistości było barwnie i bardzo blisko życia. Przez lata odbyło się wiele tych spotkań, jednak dopiero po czasie dochodzę do wniosku, jak mało Edward Dwurnik mówił o sobie. Właściwie był to taki rytuał: Edward roz-stawiał obrazy, a potem jakby znikał – wychodził, wracał. Potem porozumiewaliśmy się bardzo krótkimi frazami, jednak z dorozumieniem; chyba przez lata wytworzył

1 Edward Dwurnik, Międzylesie, lata 70.
fot. Teresa Gierzyńska

2 Edward Dwurnik w swoim ogrodzie, 1985
fot. Teresa Gierzyńska



2



się pewien kod i często rozumieliśmy się bez słów: znałam jego poglądy na sztukę, jej kondycję, jej współczesne uwarunkowania. Gdy po latach czytałam wywiad rzekę z nim, wiele wątków było bardzo zgodnych z moimi odczuciami, choć, jak sądzę, artysta ciągle nosił maskę, nie odkrywał się w pełni.

Informacja o śmierci Edwarda dotarła do mnie zaledwie kilka tygodni po spotkaniu, gdy oboje byliśmy przekonani, że jest już dobrze, a ciężką chorobę pokonał. Pod koniec października byłam w Brukseli, gdzie rok wcześniej pokazywałam twórczość Edwarda między innymi w Parlamencie Europejskim. Najważniejszym artystą tego miasta był dla mnie zawsze Pieter Bruegel, którego wyobraźnię i wieloznaczność, swoistą publicystykę szesnastowieczną łączyłam zawsze ze współczesnym malarskim myśleniem Dwurnika. Bruegel został pochowany w brukselskiej La Chapelle w dzielnicy Marolles. Umieszczono tam poświęcane mu epitafium – jak głoszą zapisane w nim słowa, artyści Flandrii i Walonii nie musieli już patrzeć ani na południe, do Włoch, ani na północ, by w pełni się rozwinąć. Jak sądzę, Edward Dwurnik był jednym z tych artystów malarzy, którym i my zawdzięczamy samostanowienie sztuki polskiej XX i XXI wieku. Jego twórczość – czasem drapieżna, złożona, czasem afirmująca – zwykle podejmowała tematy, które są „tu i teraz”. Wypełnił tym misję, którą podjął jeszcze na studiach i definiował w podaniu o stypendium: malować świat, który znika. Pozostaje tylko ogromny żal, że nie udało mu się wypełnić innego „założenia”, które prowokacyjnie niekiedy sygnalizował na obrazach. Przybijał do nich pieczęć z najbardziej skrótowym rysem biograficznym: „Edward Dwurnik 1943–2043”.

Przemek Matecki

Mnie śmierć Dwurnika zaskoczyła. Wręcz wkurwiła. Przecież jeszcze parę dni wcześniej nasze obrazy wisiały na wystawie o chlaniu w Rastrze. Jeszcze niedawno. Przecież jeszcze parę dni temu on tam był, robił sobie fotki. Chłanie, chłanie to jest to. Malowanie to jest to. Jak chłanie. Od razu mi się przypomniało, jak się wymieniailiśmy. Jak byłem jeszcze młody. On brał mój duży, porządnie rozjebany obrazek. Porządny. Brał, bo chciał robić wspólny. Wspólne są najlepsze. On też robił

Przecież jeszcze parę dni wcześniej nasze obrazy wisiały na wystawie o chlaniu w Rastrze. Jeszcze niedawno. Przecież jeszcze parę dni temu on tam był, robił sobie fotki. Chłanie, chłanie to jest to. Malowanie to jest to.

wspólne, ja też robię wspólne. Właściwie tylko wspólne robię. Porządne. Porządnie wycięte i przyklejone. Albo domalowane przez innych. Albo ja domalowałem coś do czegoś. Coś namalowałem.

No i przyszedł do mnie do piwnicy na Grottgera i wybierał. Przyszedł z Polą. A teraz *death*. No i umówiliśmy się na pozowanie. Że ja będę pozował z Agatą. A do pozowania trzeba się porządnie dojechać. Więc włożyłem najlepsze ciuchy, jakie miałem. Jakbym po kościele szedł do Ratuszowej na obiad. Porządna koszulka Napalm Death. A teraz *death*, kurwa *death*. Kurwa, Dwurnik *death*. Stało się, stało, pozowało, a on malował. Coś tam stękał, włosy poprawiał i malował. A teraz *death*. Czarny *death*. Kurwa, czarny obraz rozjebany *death*. No i za godzinę z okładem było gotowe. I już będzie na zawsze, a nie jak człowiek – na chwilę. Wór ze skóry zgnije w grobie, a obraz będzie.



Przemek Matecki, *Bez tytułu*, olej i papier na płótnie
2009, dzięki uprzejmości artysty



Przemek Matecki, *Bez tytułu*, olej i papier na płótnie 2009, dzięki uprzejmości artysty

Mentalnie w sztuce nie ma ograniczeń. On to rozumiał. Powiedziało mu to malarstwo. Sztuka to właśnie uprawianie tej myśli. Myślisz, kurwa, myślisz malujesz i malujesz. I właśnie docierasz do tego. Czasem, kurwa, nawet nie wiesz, że to robisz.

Można być przypałowcem (i tak jest najlepiej); przypałowiec nawet nie wie, co to sztuka, a maluje. Mam wrażenie, że Edward wiedział, co to sztuka. Mówił mi, że był w wielu galeriach w kraju i za granicą. Więc się znał. Przyszedł z Polą do mnie na wymiankę. Wybrał dwa porządne obrazy. Wybrał najbardziej rozjebany obraz, jaki miałem. Pół plakatu z martwą naturą „Sezana”, drugie pół martwej domalowałem sam. I do tego daszek z tektury. Porządnie rozjebany. No i mniejszy czarny. Jak błoto szary. Ze zdjęciami jakichś obcych mi ludzi, o których jak w Berlinie byłem sam, to myślałem, że to są bracia. Tak sobie wkręciłem. Że to są wszystko krewni. Rodzina. Później nazwałem to *Fałszywe pokrewieństwa*. Wystarczyło, że coś wygrzebałem z jednego śmietnika, to myślałem, że to całość. Że to jednej osoby. Że ten rozjebany piecyk gitarowy, który wygrzebałem, był tego takiego pana ze zdjęcia z tego samego kontenera śmieciowego. A przecież to mógł być jakiś piecyk dzieciaka, który go dostał na niemiecką komunię i rozjechał, i już nie chciał grać. Chłopak nigdy nie chciał grać, a starzy mu piecyk i wiośło kupili. Teraz już tak w śmietnikach nie buszuję. Pozamykane. Teraz buszuję obok.

Teraz też maluję porządnie rozjebane rzeczy, więc wszystko w porządku, panie Edwardzie. Spokojnie. Bez obaw. Te obrazy. One tylko są.

Za życie nie ma nagrody. Za życie jest kara. A tą karą jest, kurwa, śmierć. *Death. Death. Death.* Napalm Death. Megadeath. Dwurnik *death*. Edward Dwurnik *Death*. Pola Dwurnik kiedyś *death*. Ja kiedyś *death*. Wszyscy kiedyś *death*.

Nagrodą są obrazy. Stoją tam w ciemnościach. Wiszą u nas w domach. A chuj z tym wszystkim, i tak *death. Forever Death.*

Łukasz Ronduda

Twórczość Edwarda Dwurnika zawiera się w ramach historii polskiego pop-artu, który nigdy nie zyskał statusu odrębnego nurtu w rodzimej sztuce. W krajach socjalistycznych, w tym w Polsce, gdzie modernizm utożsamiany był z artystyczną wolnością (po traumie obowiązkowego socrealizmu), popkultura pozostawała uboga, a konsumpcja ograniczona, pop-art nie padł na żyzny grunt. Jak pisze Piotr Piotrowski, „Pop-art uznawał sztukę przez małe «s»». Był anty-elitarny, zanurzony w codziennej estetyce [...]. [Wschodni Europejczycy] mieli poczucie, że muszą

Dwurnik świadomie grał wizerunkiem celebryty, i w tym sensie, być może, jego twórczość można określić mianem jedyne go prawdziwego polskiego pop-artu, romansującego z kulturą masową, programowo niegardzącego sławą i pieniędzem.

bronić sztuki, a nie ją dyskredytować, bo to było celem władzy”. Dlatego z większym entuzjazmem przyjmowano tu inne nowości zza Atlantyku, jak konceptualizm czy sztuka happeningu, utożsamiane ze sztuką neoawangardową.

W latach 90. w Polsce eksperci i artyści wyznający paradygmat awangardowy z sukcesem wyrobili sobie pozycję monopolistów w stosunkach z państwem, jednak to bardziej tradycyjni artyści, jak Rafał Olbiński czy Igor Mitoraj, zawładnęli wyobraźnią klasy średniej. Wyjątkiem był Edward Dwurnik, który doskonale odnajdywał się w obu środowiskach. Często obecność w programach telewizyjnych typu *Uwaga TVN*, w którym Dwurnik opowiadał o słabości do dobrych samochodów,



Edward Dwurnik, *Perliste lzy*, z cyklu *Sportowcy*
olej i akryl na płótnie, 1973, fot. Teresa Gierzyńska

kobiet i pieniędzy, nie wykluczała go ze środowiska awangardowego – współpracował z Rastrem, Piktogramem, wystawiał w publicznych muzeach. Twórczość Dwurnika, w popartowym duchu, konsekwentnie rozmywała granice między sztuką wysoką a popularną. Udało mu się coś, co dla większości polskich artystów jest nieosiągalne – mianowicie wejść w szerszy dialog z publicznością, która nie zna dyskursu sztuki współczesnej. Był prawdopodobnie jedynym celebrytą polskiej sztuki – ulubieńcem mediów i elit, wśród których zdecydowanie wypadało „mieć Dwurnika”. Dwurnik świadomie grał tym wizerunkiem, i w tym sensie, być może, jego twórczość można określić mianem jedynego prawdziwego polskiego pop-artu, romansującego z kulturą masową, programowo niegardzącego sławą i pieniądzem. W obronie statusu jedynego prawdziwego celebryty sztuki polskiej Dwurnik skutecznie konkurował z artystami młodszego pokolenia, takimi jak Wilhelm Sasnal czy Piotr Uklański. Ten pierwszy miał szansę zostać prawdziwą gwiazdą sztuki współczesnej i idolem nowej klasy średniej, ale nie zdecydował się na to, wybierając pozostanie w polu awangardowym. Ten drugi pragnął zająć w społecznej wyobraźni miejsce należące kiedyś do Dudy-Gracza, Beksińskiego czy Starowiejskiego, jednak nieobecność w kraju skutecznie mu to uniemożliwiła. Całą stawkę zgarnął więc Dwurnik.



Wilhelm Sasnal

W 2000 roku zadzwonił do mnie Edward Dwurnik. Powiedział, że widział moje obrazy, że podobają mu się i że chciałby je kupić. Zawiozłem z Anką do Warszawy pięć obrazów pociągiem (największy miał 150 × 180 cm). Dwurnik zorganizował transport obrazów z dworca do siebie, a mnie i Ankę zawiózł na obiad do CSW. Jego prozaiczne obrazy przypominały mi polskie filmy z lat 60. i 70., które wtedy namiętnie oglądałem: *Przyjęcie na dziesięć osób plus trzy*, *Uciec jak najbliżej*.

Jeździliśmy z Anką nad morze, gdzie rysowałem, fotografowałem, a po powrocie malowałem obrazy nieba, wody i piasku. Czasem tylko nieba i wody. Edward Dwurnik namalował cykl niebieskich obrazów o morzu. Była na nich tylko woda, gęsta od farby, bo namalował je „inaczej” niż zwykle. Takie obrazy były najciekawsze, tak jak obraz z czarnym kształtem postaci na białym tle, który w połowie lat 90. widziałem w muzeum w Dreźnie.

Czasami spotykałem Dwurnika, zwykle w Rastrze.

Kiedyś zadzwonił w nocy; płakał, bo zmarł Luciano Pavarotti. Nieistotne było, że zmarł Pavarotti, ale że zadzwonił do mnie Edward Dwurnik.

Maria Poprzęcka

Gdy śmierć zamknęła dzieło Edwarda Dwurnika i przychodzi trudny czas jego podsumowania, nieuchronnie szuka się porównań, odniesień, przypasowań. Jedno, pozornie odległe, nasuwa się nieodparcie. To *Komedia ludzka* Honoré de Balzaca.

Pierwsze podobieństwo – rozmiary dzieła. Z jednej strony sto kilkadziesiąt utworów literackich, z drugiej – ponad 8 tys. obrazów. Obaj twórcy, wiedząc, że „trzeba być człowiekiem swojego czasu”, pozostawili wielką panoramę życia i obyczajów swojej epoki. Obu fascynowało ludzkie życie, życie im współczesne. Dwurnik brał oddech, malując „morza”, „polloki” czy „miasta”, ale szybko wracał do ludzkiego żywiołu. Obaj – powieściopisarz i malarz – widzieli ten żywioł w tyleż rozległej, co dynamicznej, niestałej perspektywie. Dla obu bowiem (choć to określenie ukuł Stendhal) opowieść była zwierciadłem obnoszonym po gościńcu, choć jeden przemierzał je powozem, a drugi autostopem (który potem zmienił na porsche). Obaj widzieli i opisywali życie tysięcy mężczyzn i kobiet, życie prywatne i publiczne, życie prowincji i stolicy, życie na pokaz i życie pokątne. Życie wśród zmiennych kolei losów, którym ludzie stawiają czoła na miarę swoich możliwości. Są pospoliccy, zwyczajni, byle jacy, lecz gdy trzeba, okazują się zdolni do wielkich czynów.

Porównanie dzieła Dwurnika do monumentalnego dziewiętnastowiecznego cyklu powieściowego ma nobilitować, ale nie eliminuje różnic. Rzecz jasna, Dwurnik w całym swym obrazowaniu przedstawia, nie opowiada. Jego malarstwo nie jest ani narracyjne, ani przyliterackie. Nie znajdziemy w jego obrazach żadnych bezpośrednich literackich inspiracji, tematycznych odniesień, ilustracyjności, chociaż wiele z jego postaci świetnie wpasowałoby się między bohaterów Konwického czy Białoszewskiego. Jest wszakże inna, głęboka różnica między Balzakowską „ludzką komedią” a dziełem Dwurnika. Jest to właśnie jego „ludzki” wymiar. Dla Dwurnika ludzie to nie „gatunek przyrodniczy”, jak rodzaj ludzki widział i badał Balzac. Malarz nie dokonywał laboratoryjnych wiwisekcji ludzkiej egzystencji, którymi kusiło pisarza ówczesne przyrodoznawstwo. W swym stosunku do ludzi bliżej mu było raczej do przywołanych polskich pisarzy. Cechował go podobny „dystans wobec świata niewykluczający współczucia”. Przemawiał obrazową mową potoczną, pełną kolokwializmów. Podobnie trywialne realia życia podnosił do ważności. Czuł ten świat, który jest „w ogóle nie tego”.

Czy dla swych „donosów rzeczywistości” Dwurnik znalazł formę przylegającą do obrazowanego świata? To pytanie wydaje się ważniejsze niż stylistyczny rozbiór jego języka malarskiego. Ważniejsze niż mierzenie, ile w nim z Nikifora, a ile z niemieckiego malarstwa „dzikich”, ile z różnej maści ekspresjonizmu,

a ile z przewrotnie spożytkowanego socrealizmu, wizualnej tandety transparentów i gazetek ściennych. Forma Dwurnika zawsze podąża za obrazowaną rzeczywistością, jej się poddaje, do niej dopasowuje. Obrazy – zastosujmy tu stare określenie: „rodzajowe” – rozgrywane są w stylistyce „kultury wizualnej PRL”, z całym pomieszaniem jej aspiracji i jej tandeciarstwa, jej wysokich i niskich obiegów. Można obraz machnąć z beczelną dezynwolturą, szeroko, niedbale. Zasmarować farbą. Dowalić czarną krechę. I można to robić w naiwnej manierze portrecisty amatora. Pracowicie wyrażniać kształty rysunkowym konturem, jak w popularnych widokach miast. I beztrzesko sadzić toporne plamy koloru. Obrazy – nazwijmy je umownie: „stanu wojennego” – przyjmują całkowicie inną formę. Malowane są jakby ławkowcem nurzanym w szlamie. Wszystko pogrąża się w brudnej ciemności, czasem tylko rozjaśnionej blaskiem niewiadomego pochodzenia. Pozostaje odwaga sięgania do podrzędnych źródeł obrazowania. Dwurnik nie bał się przywołać ani dziewiętnastowiecznego patriotycznego kiczu, ani propagandowych malatur. Jeśli jest w nich siła, to dlaczego nie?

Bo też Dwurnik nie teoretyzował na temat wciąż powracającego w dwudziestowiecznej krytyce postulatu zespolenia sztuki i życia, nie roztrząsał znaczeniowych niuansów podstawowych pojęć: „sztuka”, „życie”, „rzeczywistość”, „realizm”. Nie pytał o relacje między przedmiotem a obrazem. Nie martwił się o „naśladowczy” charakter swojego malarstwa. Nie próbował określić sposobu, w jaki jego sztuka ma odnosić się do życia i rzeczywistości. Po prostu czuł i malował.

Teresa Gierzyńska

Poznaliśmy się w 1966 roku. Razem spędziliśmy 37 intensywnych lat. Był to związek oparty na kontrastach, choć w ogólnym zarysie rzeczywistość postrzegaliśmy podobnie.

Kiedy pierwszy raz weszłam do pokoju Edwarda w jego rodzinnym domu w Międzyzlesiu, uderzył mnie znajomy zapach farb olejnych. Poznałam ten zapach w Toronto, w pracowni malarskiej żony mojego dziadka. Na sztaludze stał obraz przedstawiający miasto, z wyrysowanymi pędzlem detalami; mozolny, ale pełen wewnętrznej świetlistości i harmonii. Byłam świeżo po rocznym pobycie w Kanadzie i podróży po USA, widziałam muzea i galerie, sztukę tworzoną w tamtym czasie i wcześniejszą, ale takie potraktowanie pejzażu zobaczyłam pierwszy raz. Byłam zaskoczona i zaintrygowana. Gdy odwiedziłam Edka po raz drugi, zrobiłam zdjęcia. Wszystko potoczyło się bardzo szybko – po miesiącu byliśmy parą. Różniło nas pochodzenie, właściwie popełniłam megalomanię, ale odmienność naszych rodzin wydawała mi się pociągająca i wzbogacająca. Poza tym mieliśmy z Edwardem podobną wrażliwość – łączyła nas muzyka, literatura i sztuka, wspólna była dla nas też silna potrzeba osobistej wolności. Parę lat wcześniej wkraczałam w dorosłość z mocnym młodzieńczym postanowieniem życia niezależnego. Teraz decydowałam się na bycie z Edwardem, ale chciałam, aby był to związek partnerski, w którym każdy odpowiada za swoje postępowanie i stosunek do drugiej osoby; związek bez pilnowania, upominania, śledzenia i awantur, które obserwowałam wokół. Do końca zachowałam ten dystans i troskę o moją wewnętrzną niezależność. W owym partnerskim współbytowaniu pomagała nam odmienność naszej twórczości – robiliśmy zupełnie inne rzeczy: plastycznie, tematycznie i materiałowo – jednak żadne z nas nie ingerowało w pracę drugiego. Wyjątkiem była sfera koncepcyjna, kiedy czasami uprawialiśmy rodzaj „burzy mózgów”, często z udziałem zaprzyjaźnionych z nami Zosi Kulik i Przemka Kwieka. A jednak wnioski, które każdy z nas wyciągał z tych spotkań, pozostawały indywidualne.

Wspólnie z Edwardem nauczyliśmy się dorosłego życia, zarabiania pieniędzy, dyscypliny w pracy i odpoczynku. Życie było fascynujące, nie istniały nuda ani rutyna. Z biegiem czasu ujawniły się nasze naturalne umiejętności, każde było dobre w czym innym i w naszym małżeństwie nastąpił podział ról. Ja wykonywałam Edwardowi

większość prac fotograficzno-dokumentacyjnych. Nierzadko było to trudne, ponieważ prędkość Edwarda dalece przekraczała moje możliwości materiałowo-czasowe. Udało mi się jednak sfotografować kolejne wersje niektórych obrazów. Kilka z tych zdjęć można zobaczyć w wydanym w 2011 roku albumie *Sportowcy*. Zajmowałam się pracą biurową, korespondencyjną, również w języku angielskim, katalogowaniem i segregowaniem całego archiwum. Lubiłam też kucharyć, co było istotne w tamtych, ubogich w restauracje i produkty, czasach.

Edward nauczył mnie determinacji, pracowitości, systematyczności, regularnego wstawania rano. Ja próbowałam nauczyć go języka angielskiego, obsługi komputera, zdrowszego odżywiania się i świadomego dbania o zdrowie, ale nic z tego niestety nigdy nie wyszło. Całymi dniami malował, więc siadałam obok i czytałam na głos artykuły z „Radaru”, „Nowego Wyrazu”, „Literatury na Świecie”, „Kultury”, „Odry”, „Twórczości”, „Poezji” oraz klasykę literatury. Edward był piękny, kiedy

W moim i Edwarda partnerskim współbytowaniu pomagała nam odmienność naszej twórczości – robiliśmy zupełnie inne rzeczy: plastycznie, tematycznie i materiałowo – jednak żadne z nas nie ingerowało w pracę drugiego.

tworzył – skupiony, całkowicie pochłonięty pracą. Widok jego osoby przy płótnie towarzyszył mi do 2003 roku, kiedy musiałam się wyprowadzić z naszego wspólnie wybudowanego domu.

Dobry wspólny czas zakłócany był licznymi mniejszymi i większymi przygodami alkoholowymi Edwarda, którym zawsze towarzyszyły te same konsekwencje: dręczące, przypadkowe znajomości, czepiające się go kobiety, wpływ ciężko zarobionych pieniędzy, konflikty z prawem oraz przeprosiny, próby naprawy i leczenia.

Naszym ostatnim wspólnym projektem była praca przy retrospektywie Edwarda w Zachęcie w 2001 roku. Był bardzo sfrustrowany i nerwowy, zaczęły mu przeszkadzać krytyka i nieprzychylność niektórych osób ze środowiska, właściwie nie chciał robić tej wystawy, a ja miałam nadzieję, że ona poprawi jego samopoczucie. Tak się nie stało. Za to okazało się, że bardzo odpowiada mu pewna sprytna, interesowna kobieta, która postanowiła rozmontować nasze małżeństwo. Skusiła Edwarda rozlicznymi znajomościami, które miała w Warszawie, i towarzyskimi rozrywkami, których z racji alkoholizmu powinien był unikać.

Kiedy po siedmiu latach ją zostawił, znów zaczęliśmy się przyjaźnić i pozostaliśmy w kontakcie do końca, martwiąc się o siebie nawzajem i starając się sobie pomagać w trudnych sytuacjach.



Tekst: Tomasz Plata

Podlegli

Kontekst sprawił, że wystawy przygotowane na stulecie odzyskania niepodległości Polski w największych rodzimych instytucjach sztuki nie wiele miały w sobie z obowiązkowych rocznicowych wypracowań. Były w nich temperatura i autentyczny intelektualny wysiłek. Zarazem można podejrzewać, że każda z tych ekspozycji wieńczyła skomplikowany proces wielostronnych negocjacji, coś w rodzaju wymagającego toru przeszkód. Podstawowy problem, z jakim musieli zmierzyć się szefowie muzeów i ich kuratorzy, wydawał się oczywisty: jak mówić o polskiej niepodległości w epoce „dobrej zmiany”? Jak odnieść się do niepodległościowego tematu w czasie, gdy toczy się wokół niego nie bardzo wyrafinowana, ale bardzo ostra ideologiczna wojna? Jak nie narazić instytucji na kłopoty, a równocześnie zachować niezależność wobec dość prostolinijnych oczekiwań narodowo-katolickiej władzy? W projektach zrealizowanych w warszawskich Muzeum Narodowym i Muzeum Sztuki Nowoczesnej oraz łódzkim Muzeum Sztuki te pytania zostawiły wyraźne ślady. Bodaj najwyraźniejsze w kuratorowanym przez Piotra Rypsona pokazie *Krzycząc: Polska!* w MNW.

Rypson zdecydował się na gest mocny i ryzykowny. Swą wystawę domknął pracą Piotra Uklańskiego – dwiema wielkoformatowymi fotografiami zawieszonymi w muzealnym holu. W 2016 roku artysta sfotografował uczestników Marszu Niepodległości w pełnym rynsztunku (race, zamaskowane twarze, duże stężenie narodowych flag). W MNW zdjęcia uzupełniono tytułem wystawy wyciętym ze styropianu, niczym

Zbigniew Pronaszko, Pomnik Adama Mickiewicza – uroczyste odsłonięcie drewnianej makiety Wilno, 1924, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi





Piotr Ukiński, *Bez tytułu (Krzyżując: Polska)*, winyl, pigment, styropian, wełna i drewno 2018, fot. Bartosz Bejerski, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

Podstawowy problem, z jakim musieli zmierzyć się szefowie muzeów i ich kuratorzy, wydawał się oczywisty: jak mówić o polskiej niepodległości w epoce „dobrej zmiany”? Jak odnieść się do niepodległościowego tematu w czasie, gdy toczy się wokół niego ideologiczna wojna?

na dawnych szkolnych akademiach. Praca szybko zaczęła być komentowana, także przez tych, którzy znali ją jedynie z instagramowych lub facebookowych postów. Politycy opozycji podpowiadali, że Muzeum Narodowe zgłosiło w ten sposób akces do dzieła konserwatywnej rewolucji. Internet huczał, że kurator postanowił zrównać dawnych bohaterów walki o niepodległość ze współczesnymi neofaszystami. Rypson bronił się i dystansował. Zwolennicy jego wystawy przekonywali, że praca Ukińskiego to nie afirmacja, ale gorzka krytyka aktualnej polityki. Nie układało się to w żadną jednoznaczność – i to właśnie było w całym zamieszaniu najciekawsze. Rypson najwyraźniej grał na dwa fronty, idąc skądinąd wiernie za praktyką znanego z podobnych zagrań Ukińskiego.

Trudno było uwierzyć, by nie brał pod uwagę, że zdjęcia wszechpolaków umieszczone w muzealnym lobby mogą przynieść mu sympatię środowisk prawicowych. Jednocześnie miał przygotowany cały zestaw argumentów, które dowodziły jego szlachetnych zamiarów. Świetna strategia – tym bardziej, że wciąż wtedy czekał na decyzję ministra kultury o ewentualnym mianowaniu na stanowisko dyrektora muzeum (po wcześniejszej rezygnacji Agnieszki Morawińskiej). Zabiegi Rypsona niewątpliwie zasłużyły na osobną pogłębioną analizę – jako jeden z najciekawszych w ostatnich latach przykładów politycznej gry toczzonej na linii władza–instytucja sztuki. Niestety, kurator *Krzyżując: Polska!* nie znalazł po ministerialnej stronie odpowiednio wyrafinowanego partnera, który mógłby zrozumieć jego intencje. Przed końcem 2018 roku (a także przed końcem wystawy) MKiDN na dyrektora MNW wybrało mało wcześniej znanego Jerzego Miziołka, ten zaś szybko wyrzucił Rypsona z pracy (co wciągnęło obu zainteresowanych w długotrwały spór prawny).

Ze współzrędnymi bieżącej polityki na różne sposoby siłowali się kuratorzy wszystkich jubileuszowych wystaw. Paradoksalnie echa oficjalnej retoryki słychać było przede wszystkim tam, gdzie najmocniej próbowano się od niej dystansować.

Czarna Luksemburg

O ile w Muzeum Narodowym (a także w Królikarni i Muzeum Sztuki, o czym później) polityczne uwikłanie tematyzowano i otwarcie wpisywano w strukturę ekspozycji, o tyle w Muzeum Sztuki Nowoczesnej nieco naiwnie usiłowano je przekroczyć, poddać zmasowanej krytyce, a w rezultacie w jakimś stopniu unieważnić. Problem w tym, że tak sformułowana krytyka politycznego mainstreamu oferowała nie tyle realną alternatywę wobec dominującego języka, ile jego przejęcie i instrumentalne spożytkowanie, z intencją dekonstrukcyjną, jednak w istocie przy zachowaniu wszystkich charakterystycznych dla niego głębokich struktur.

Kuratorowane przez Magdę Lipską (we współpracy z Annett Busch i Marie-Hélène Gutberlet) *Niepodległe* pomyślano jako radykalną feministyczną polemikę z całą konserwatywną formacją polityczną, kulturową i intelektualną. Konserwatyzm zdefiniowano w tym przypadku szeroko. W książce towarzyszącej wystawie kuratorka wskazała cel ataku: cały współczesny uniwersalizm. Innymi słowy – bardzo rozległy cywilizacyjny projekt mający swe korzenie w europejskim oświeceniu, niegdyś uznawany za źródło impetu emancypacyjnego, dziś jednak coraz częściej oskarżany o tendencje opresyjne i dyscyplinujące. Ustawiając akcenty w taki sposób, Lipska podjęła ciekawą polemikę z twórcami wystawy *Czym jest Oświecenie?*, zrealizowanej w tym samym miejscu zaledwie parę miesięcy wcześniej. O ile Łukasz Ronduda z Goshką Macugą i Tomaszem Szerszeniem przekonywali, że oświecenie w Polsce właściwie jeszcze się nie wydarzyło, jest więc projektem niespełnionym i wciąż wartym podjęcia (jak w niegdyś słynnym eseju Jürgena Habermasa na temat modernizmu), o tyle Lipska ze swoim zespołem uznała kategorycznie: oświecenie trzeba porzucić jako ideę gruntownie niebezpieczną, która obiecywała emancypację, lecz przyniosła eksterminację, wykreowała zestaw uniwersalnych praw człowieka, lecz objęła nimi tylko nielicznych, w konsekwencji zaś ugruntowała dominację zamożnych białych mężczyzn i wykluczenie wszystkich pozostałych (kobiet, robotników,

reprezentantów mniejszości seksualnych i etnicznych). *Niepodległe* wskazywały liczne grzechy kultury wyrosłej z oświecenia: neoliberalizm, kolonializm, rasizm, maskulinizm. Tym samym podążały ścieżką przebytą wcześniej przez wielu klasyków współczesnej humanistyki, zwłaszcza tych z nurtu poststrukturalnego. W wypowiedziach twórczyni ekspozycji wyraźnie było słychać echa dawnych konstatacji Michela Foucaulta, a może jeszcze wyraźniej – współczesnych komentatorów i epigonów Francuza, często pozbawionych już jego wyrafinowania. Co znaczące, Lipska poruszała się w obrębie poststrukturalnego kanonu, ale dopuszczała się też znaczących odstępstw od niego. I właśnie te odstępstwa sprawiły, że nie można było oglądać jej wystawy bez głębokich wątpliwości. Zgodnie z jasno wyłożonym zamiarem autorek *Niepodległe* stały się czymś na kształt zaczątku alternatywnego archiwum dokumentującego doświadczenia tych, dla których uniwersalistyczna idea oświecenia okazała się raczej przekleństwem niż wybawieniem. Jak już powiedzieliśmy, była to dość rozległa grupa. Na wystawie pomieściły się obok siebie Róża Luksemburg (przywołana w pracach Ewy Ciepielewskiej, Witka Orskiego i Sani Iveković), Pauline Lumumba (żona Patrice’a; na obrazach Marlene Dumas), Polki żydowskiego pochodzenia walczące po republikańskiej stronie w wojnie domowej w Hiszpanii (u Zuzanny Hertzberg), czarnoskóre ofiary amerykańskiego ginekologa Jamesa Mariona Simsa (u Fridy Orupabo), żołnierki jugosłowiańskiej lewicowej partyzantki z czasów drugiej wojny światowej (u Iveković), rozliczne ofiary apartheidu w RPA (u Thenjiwe Niki Nkosi i Kemanga Wa Lehulere’a). A zatem ofiary po części



Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy, widok wystawy
fot. Found in Motion / Natalia Miedziak-Skoneczna, Katarzyna Surowiecka
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Sania Iveković, Lady Róża Luksemburg, 4 fotografie i kolaże
6 folderów z dokumentacją pracy, wideo, 2001
dzięki uprzejmości artystki i galerii esplanador w Walencji

patriarchatu, po części kolonializmu, po części kapitalizmu. Można było mieć dość gruntowne wątpliwości, czy skojarzenie ich ze sobą jest w pełni uprawnione. Zestawienie wydawało się arbitralne, wręcz mechaniczne. Kobiecte ofiary różnych konfliktów walczyły wszak i ginęły w innym czasie, w innym otoczeniu, w imię różnych spraw. Lipska nie zważała na podobne niejasności. Nie akcentowała różnic między bohaterkami swojej wystawy, wszystkie widziała tak samo: jako wzorcowe męczenniczki, boha-

Kobieta jako idealna Inna, skutecznie przełamująca ograniczenia oświeceniowego Rozumu – to obraz, który zdefiniował *Niepodległe*. Ważnym uzupełnieniem zaproponowanym przez twórczynie wystawy było skojarzenie kobiety z czarnoskórym.

terki wojny z kulturową opresją, światem zdefiniowanym przez białych mężczyzn. Trzeba powiedzieć, że miała w tym wyborze ważne prekursorki wśród najważniejszych autorek teorii feministycznych. U nas zwłaszcza Marię Janion, przede wszystkim z okresu tak zwanego seminarium gdańskiego, podsumowanego w serii zbiorowych tomów pod wspólnym tytułem *Transgresje*. Tam kobieta była wyrzutkiem podobnym dzikiemu dziecku czy szaleńcowi. To *Transgresje* wskazały ulubione postaci polskiego feminizmu: Marię Komornicką czy Stanisławę Przybyszewską. Z *Niepodległych* dowiedzieliśmy się, że właśnie dołączyła do nich Luksemburg. Kobieta jako idealna Inna, skutecznie przełamująca ograniczenia oświeceniowego Rozumu, to obraz, który zdefiniował *Niepodległe*. Ważnym uzupełnieniem zaproponowanym przez twórczynie wystawy było skojarzenie kobiety z czarnoskórym, równoległe wobec wciąż istotnego – obecnego już u Janion – skojarzenia kobiety i Żyda. W eseju w towarzyszącej wystawie książce Dorota Sajewska wyłożyła sprawę, analizując kategorię *négritude*, czyli „murzyńskości” lub „murzynności”:

„Murzynność” [...] nie jest po prostu dziedziczonym więzieniem „kształtu oczu, dostatecznie spłaszczonego nosa, wyraźnie melanezyjskiego zabarwienia skóry”. Będąc „mierzonym według kompasu cierpienia” – „Murzyn” okazuje się taką samą konstrukcją kulturową, jak „Żyd”, „robotnik” czy „kobieta”. Esencją czarnego człowieka staje się społecznie, politycznie i ekonomicznie zdeterminowany los bycia poniżanym, uciskany, wyzyskiwanym, los, który zarządzony i egzekwowany przez białych kolonizatorów uczynił poczucie „bycia gorszym” bezwzględną realnością i fundamentem tożsamości Czarnego¹.

Sajewska nie pozostawiała wątpliwości, że takie porównanie można przeprowadzić także w drugą stronę i nie tylko nazwać Murzyna kobietą nowoczesnego świata, ale i odwrotnie – dostrzec Murzyna w kobiecie, równie jak on poniżonej i upokorzonej.

Brzmiało to wszystko bardzo szlachetnie. Ale czy rzeczywiście było tak transgresyjne i buntownicze wobec normy, jak zakładały kuratorki? Dwie kwestie wydawały się szczególnie kontrowersyjne. Po pierwsze, skłonność twórczyn *Niepodległych* do operowania kategoriami niezwykle ogólnymi, o wręcz uniwersalnej skali zastosowania (jak przywołana „murzyńskość”, porządkująca i ujednolicająca doświadczenia bardzo odległe, niemal nieprzystawalne). W tym wymiarze *Niepodległe* – wbrew deklaracjom – nie przełamywały uniwersalizmu oświeceniowego kanonu, raczej jedne uprzywilejowane w nim dotąd słowa zastępowały innymi. Po drugie (i chyba ważniejsze), pokaz w MSN był może propozycją archiwum w wersji alternatywnej, feministycznej, wciąż jednak operował tradycyjną archiwalną logiką. Czyli jego celem było ustanowienie jakiegoś historycznego porządku, zbudowanie zwartej narracji. Ewa Majewska w objaśniającym ów zamiar eseju pisała, że przejęcie archiwum przez zwolenniczki i zwolenników polityki emancypacyjnej nie jest sprawą łatwą, archiwum musi mieć bowiem zwartą instytucjonalną formę, taka zaś struktura z natury rzeczy ma własną siłę ciężenia – porządkuje, ale i nieodwołalnie manipuluje. Mimo to wnioski filozofki były optymistyczne:

Hybrydyczne, cyborgiczne, wielowątkowe i wewnętrznie sprzeczne archiwum, nieroszczące sobie prawa do żadnego optymistycznego, czystego, niezapśredniczonego początku, żadnego niewinnego mitu założycielskiego ani żadnej heroicznej utopii, jest oczywiście przedsięwzięciem skomplikowanym, wymagającym nie tylko brudzenia sobie rąk sojuszami i kompromisami, ale też pozostającym w niezgodzie z samym sobą. Jest też narażone na ciągłe zarzuty niefrasobliwości i nierzetelności ze strony instytucji patriarchalnego świata, w których historia bez męskiego ego, męskocentrycznej buty oraz heroizmu skutkującego litrami krwi przelanej za seksistowsko fetyszyzowaną ojczyznę, nie może być traktowana poważnie. Feministyczna archiwistka zdaje sobie i innym sprawę z tego zanieczyszczenia, chaosu i sprzeczności, i czyni z nich pozycję w metodologicznym sporze z europejskim podmiotem Zachodu. [...] Przede wszystkim – nie próbuje udawać, że władza nie istnieje².

1 Dorota Sajewska, *Czarna niepodległość*, [w:] *Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy*, kat. wyst., Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2018, s. 108.

2 Ewa Majewska, *Feministyczne archiwum – słaby opór, deheroizacja i codzienność w działaniu*, [w:] *Niepodległe...*, dz. cyt., s. 37.

Do logiki wywodu Majewskiej trudno było mieć zastrzeżenia. Pytanie, czy jej tekst rzeczywiście uczciwie objaśniał to, co zobaczyliśmy na *Niepodległych*. Punktem wyjścia zespołu Lipskiej stały się przecież właśnie „heroiczna utopia”, „niewinny mit założycielski” zbudowane wokół kobiet, które poświęciły życie, zdrowie lub godność w walce o własne idee. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w trakcie trwania wystawy stało się czymś na kształt mauzoleum, miejscem upamiętnienia wielu tragicznie zmarłych kobiet, na strukturalnym poziomie nie tak odmiennym od analogicznych mauzoleów poświęconych bohaterom męskim. Majewska niewątpliwie uważnie przeczytała klasyków poststrukturalizmu, jej dobrze pomyślana teoria została jednak dość brutalnie zweryfikowana przez muzealną praktykę.

Prześniona niepodległość

O tym, że władza istnieje, dobitniej i uczciwiej mówiły inne z wystaw urządzonych na stulecie odzyskania niepodległości. Wróćmy do Muzeum Narodowego w Warszawie. Rypson jako kurator *Krzycząc: Polska!* na pozór wszedł w dość nudną rolę historyka-pozytywisty. Pracę zaczął od wycieczki do muzealnych magazynów. Jak mówił, szukał w nich dzieł

Piotr Rypson nie tylko tematyzował własną relację z władzą, ale odsłaniał też źródła wielowymiarowych napięć na linii państwo narodowe–sztuka w dwudziestoleciu międzywojennym. W gruncie rzeczy opisywał pierwsze zetknięcie polskiej sztuki z polską polityką.

(niekoniecznie tych najbardziej znanych, niekiedy zupełnie zapomnianych), które jakoś zanotowały doświadczenie 1918 roku. Najwyraźniej przed postawieniem jakiegokolwiek tezy chciał sprawdzić jeszcze raz, jak polska sztuka zareagowała na niepodległość. I czy w ogóle coś takiego jak polska sztuka już wówczas istniało. Dawał w ten sposób znać, że przeszłość jest dla niego raczej przestrzenią do zbadania niż polem rozstrzygnięć ideologicznych. Sygnalizował, że w jego przekonaniu zajmowanie się historią niekoniecznie musi prowadzić do praktykowania polityki historycznej. Było w tym geście coś staromodnego – wiara w bardzo tradycyjne strategie poznawcze. Ale Rypson nie był w swoich wyborach naiwny. W ostatecznym rozrachunku konstruował wystawę nienachalną, ale zarazem w politycznym wymiarze dość śmiałą. W *Krzycząc: Polska!* nie tylko tematyzował własną relację z władzą, ale odsłaniał też źródła wielowymiarowych napięć na linii państwo narodowe–sztuka w dwudziestoleciu międzywojennym. W gruncie rzeczy opisywał pierwsze zetknięcie polskiej sztuki z polską polityką. Zetknięcie – dodajmy – bardzo trudne, o niejednoznacznych konsekwencjach.

Zaczął od Wyspiańskiego i Malczewskiego. A mówiąc dokładnie: od dwóch fragmentów z wyreżyserowanej przez Andrzeja Wajdę ekranizacji *Wesela* oraz od *Hamleta polskiego*, portretu Aleksandra

Wielkopolskiego. Czyli dwóch zapisów polskiej melancholii, niezdolności do działania. Tak – zdaniem Rypsona – wyglądała scena, na której zaraz miała zostać podjęta gra o polską niepodległość. Najwybitniejsi twórcy rodzimej kultury przełomu XIX i XX wieku trwali w patowej sytuacji: wierni coraz bardziej dysfunkcyjnej tradycji romantycznej, świadomi, że należy ją przekroczyć czy porzucić, ale też całkowicie do tego niezdolni. Słowem – wzywający do akcji, lecz apatyczni. Polską bezczynność, chroniczny brak energii Rypson wydobyl również w kolejnych sekwencjach wystawy. Przypomniat rewolucję 1905 roku jako swoisty wstęp do wybuchu niepodległościowego – ale bodaj tylko po to, by podkreślić, że w polskiej świadomości zbiorowej 1905 rok właściwie nie zostawił wyraźniejszego znaku. Podobnie zresztą jak pierwsza wojna światowa. By o tym powiedzieć, Rypson w kolejnych salach umieścił prace odnajdywane z dużym trudem w muzealnych magazynach, niekiedy wręcz wypożyczane z kolekcji międzynarodowych (wymowne, że układając rozdział wojenny, musiał posłużyć się pracami rysowników niemieckich). Dało to w sumie efekt dość dojmujący: sugestię, że Polacy u progu niepodległości żyli poza głównym nurtem historii, nieświadomi sensu i wagi procesów, w których – tak czy inaczej – brali udział. Jeśli niepodległość im się zdarzyła, to w gruncie rzeczy przez przypadek, jako coś w rodzaju przeżnionej rewolucji – ani nie przeżytej właściwie, ani nie zrozumianej.

Rypson na tych stwierdzeniach nie poprzestał. W następnych sekwencjach wystawy odsłonił, w jaki sposób owa przeżniona rewolucja była niejako wtórnie, po fakcie mityzowana. Jak artyści uczestniczyli w tworzeniu legendy Legionów oraz samego Piłsudskiego. Jedną z sal, zatytułowaną zasadnie *Kult wodza*, w całości wypełniono wizerunkami marszałka, głównie projektami pomników z konkursu ogłoszonego po jego śmierci. W innych można było śledzić, jak opowieść o Niepodległej konstruowano z fragmentów różnych, niekiedy bardzo od siebie odległych, symbolicznych kodów: fantasmagoryczne wyobrażenia na temat mitologii słowiańskiej (u Zofii Stryjeńskiej czy Stefana Szmaja) sąsiadowały z góralszczyzną (u Władysława Skoczylasa), echa ekspresjonistyczne (Jerzy Hulewicz) z tropami futurystycznymi, religijność katolicka z wątkami żydowskimi i prawosławnymi. Najciekawiej wypadła sala, w której Rypson zestawiał między innymi wściekle kolorowe gwasze Stryjeńskiej (kojarzące Chrystusa i starosłowiańskiego Tryglawa) z ikonami Mychajły Bojczuka. Dawało to dobre pojęcie o skali stylistycznego chaosu, z jakiego wyłaniała się tożsamość nowej Polski. Skądinąd Rypson nie pozwalał na złudzenia: chwilę później pokazywał, jak owa wielość języków, dostępnych konwencji wizualnych już w latach 20. XX wieku, była ograniczana, odgórnie porządkowana. Tak jak stabilizowały się granice i charakter państwa (ten wątek kończył wystawę), tak w sztuce zaczynali dominować ci, którzy zostali przez to państwo uznani za najbardziej przydatnych.

Konkluzje Rypsona były gorzkie. Nie przez przypadek jego wystawa tylko pozornie miała porządek chronologiczny. W istocie została ułożona na planie koła – widz na koniec trafiał w to samo miejsce, z którego wyszedł. Nie tylko w sensie dosłownym, ale i metaforycznym. Pokaz zaczynał się od opowieści o przemocy (rewolucyjnej i wojennej), która budziła zupełnie nieprzygotowany na nią naród, kończył

Ivan Meštrović, gipsowy model pomnika Józefa Piłsudskiego
 fot. Bartosz Górka / Muzeum Narodowe w Warszawie
 dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie





Valentina Stefanovska, pomnik Wojownika na koniu, Skopje, 2011, fot. Michał Siarek, z serii *Alexander*, 2013, dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie

zaś przywołaniem scen przemocy (zabójstwo prezydenta Narutowicza, zapowiedź zamachu majowego), które na powrót zabierały narodowej wspólnocie jej podmiotowość. Sztuka grała w tej historii rolę drugoplanową: raczej instrumentalnie wykorzystywana niż politycznie sprawcza, częściej manipulowana niż manipulująca. Gdy oglądało się to pod koniec 2018 roku, można było dojść do wniosku, że Rypson przygotował wystawę, w której zawarł zapowiedź własnego losu. Oto reprezentant świata sztuki jeszcze raz przegrywał z brutalnością polityki.

Nieczyste sumienie awangardy

Motyw polityki, która w artyście widzi wyłącznie własnego klienta i wykonawcę zleceń, zdominował następną z rocznicowych wystaw: *Pomnik* w stołecznej Królikarni przygotowany przez zespół pod kierunkiem Agnieszki Tarasiuk. Tu obyło się bez niespodzianek. Otrzymaliśmy rzecz gruntownie przemyślaną i – jak to w Królikarni – gustownie, z dużą elegancją pokazaną. *Pomnik* był tym, co zapowiadał tytuł: projektem poświęconym konwencji rzeźby pomnikowej. Na obszar badań wybrano Europę Środkowo-Wschodnią w okresie ostatnich 100 lat. W sposób naturalny zrobiła się z tego opowieść o pomnikach, które miały stabilizować władzę kolejnych systemów: najpierw młodych państw narodowych formujących się po pierwszej wojnie światowej,

później satelitów ZSRR, w końcu demokracji wyłaniających się po krachu komunizmu. A zatem obok gipsowego projektu konnego pomnika Józefa Piłsudskiego autorstwa Ivana Meštrovia (z tego samego konkursu, który został przywołany przez Rypsona w MNW) mieliśmy dokumentację gargantuicznego praskiego pomnika Józefa Stalina (ukończony w 1955 roku, został wyburzony zaledwie siedem lat później), zaś obok zdjęć dość komicznego pomnika Wojownika na Koniu (postawionego osiem lat temu w centrum Skopje, mającego utrwalić w Macedończykach dumę z tradycji imperium Aleksandra Wielkiego) – fotografie z procesu pracy nad pomnikiem Lecha Kaczyńskiego, odsłoniętym w zeszłym roku w Warszawie. Do tego dochodziło rozległe archiwum pomnikowych projektów Xawerego Dunikowskiego (od Piłsudskiego do Stalina; tylko niewielką część z nich zrealizowano). Tarasiuk omijała potencjalne zagrożenia (nie przywołała głośnego, przyjętego niechętnie w prawicowych kręgach portretu Lecha Kaczyńskiego wyrzeźbionego przed rokiem w pniu brzozy przez Pawła Althamera). W ostatniej części swojej

Agnieszka Tarasiuk omijała potencjalne zagrożenia (portret Lecha Kaczyńskiego wyrzeźbiony przez Pawła Althamera), jak i nie zajęła się fenomenem pomników alternatywnych, z założenia tymczasowych, subwersywnych. Czyniło to wystawę pozbawiającą złudzeń – zbudowaną wokół przekonania o bezsilności sztuki w starciu z władzą.

wystawy zwróciła uwagę na zjawisko erozji pomników, ich powolnego niszczenia czy znikania, zwykle równoległego wobec obumierania systemów politycznych, którym służyły. Zarazem nie zajęła się fenomenem pomników – by tak rzec – alternatywnych, z założenia tymczasowych, subwersywnych. To przecież rozległa tradycja, mająca swoich klasyków (u nas na przykład Krzysztofa Wodiczkę czy KwieKulik) oraz młodych kontynuatorów (od Karoliny Grzywnowicz po aktywistów zawieszających niedawno na pomnikach koszulki z napisem „Konstytucja”). Jeśli czymś tłumaczyć ten wybór, to chyba niechęcią do rozmywania najważniejszego zamysłu wystawy – próby przedstawienia sztuki z definicji uwikłanej w politykę, gruntownie niesamodzielnej. W tym wymiarze był *Pomnik* wystawą pozbawiającą złudzeń – zbudowaną wokół przekonania o bezsilności sztuki w starciu z władzą.

Bardziej wielowymiarowy obraz podobnych zależności spróbowała przedstawić Dorota Monkiewicz na zrealizowanej w łódzkim Muzeum Sztuki wystawie *Awangarda i państwo*. Punktem wyjścia stało się tam prowokacyjne pytanie, czy awangarda w swych historycznych odsłonach kiedykolwiek służyła interesom państwa, czy istniało coś takiego jak awangarda propaństwowa. Intuicja sugeruje odpowiedź negatywną – stereotyp każe myśleć o awangardzie jako sile wywrotowej, anarchicznej. Ale od jakiegoś czasu trwa u nas dyskusja, która prowadzi ku konstatacjom odmiennym. Andrzej Szczerski w swoich tekstach

konsekwentnie przekonuje, że znaczące odłamy polskiej (i szerzej – środkowoeuropejskiej) awangardy uznały państwo narodowe nie za wroga, ale sprzymierzeńca. Zgodnie z takim ujęciem awangardiści napędzali swą wyobraźnią proces gwałtownej modernizacji: za awangardowe można było uznać rodzime projekty miasta i portu Gdynia czy czeskie eksperymenty w Zlinie (fabryka Baty).

Monkiewicz nie odwołała się do tez Szczerskiego wprost, lecz weszła z nimi w subtelną polemikę. Przede wszystkim nie stanęła po żadnej ze stron sporu. Z jej wystawy nie dało się wyciągnąć prostych, jednoznacznych wniosków. Awangarda nie okazała się tutaj po prostu pro- czy antysystemowa, raczej niebywale skomplikowana, często niekonsekwentna, choć zwykle bardzo zainteresowana przestrzenią polityki, a przez to nieodwołalnie w nią uwikłana. Za dobry przykład służyły losy patrona łódzkiego muzeum, Władysława Strzemińskiego. Czy był propaństwowy, kiedy podczas wojny polsko-rosyjskiej projektował propagandowe plakaty dla Armii Czerwonej? A kiedy w 1930 roku wspólnie z Katarzyną Kobro rzeźbił konstruktywistyczną wersję orła z polskiego godła? Czy formułując teorię unizmu, postulującą sztukę doskonale abstrakcyjną i w pełni autonomiczną, dbał o własną ojczyznę (którą?), czy się od niej dystansował? Podobne pytania można było zadać bodaj każdemu z klasyków awangardy pierwszej połowy XX wieku, łącznie z Kazimierzem Malewiczem. Wszyscy wzrastali w świecie, w którym granice i tożsamości narodowe dopiero się tworzyły, długo pozostawały płynne, nie musiały więc generować mocnych reakcji lojalnościowych. Jednocześnie z czasem zyskiwały na znaczeniu, okazywały się punktem odniesienia, o którym nie sposób było zapomnieć. Znamienne, że gdy w trakcie wojny Kobro wpisała Strzemińskiego na tak zwaną listę rosyjską (dawało to korzyści ekonomiczne, ale negowało polskość artysty), stało się to ponoć źródłem czy dopełnieniem głębokiego kryzysu w ich relacji.

Monkiewicz skupiła się na tropieniu podobnych komplikacji, momentów czy sytuacji, w których awangarda wikała się w trudną relację z państwem, niekiedy w geście buntowniczym, kiedy indziej w poczuciu przynależności, bardzo często z nadzieją na wejście w rolę sprawczą, niemal zawsze – na własną zgubę. Z czystym sumieniem z takiego związku uchodzili nieliczni. Monkiewicz przypomniła wszystkie najważniejsze epizody tej historii: od zaangażowania Mieczysława Szczuki czy Teresy Żarnowerówny w działalność kontrolowanej przez Moskwę Komunistycznej Partii Polski, przez epizod socrealistyczny (przywołany na wystawie między innymi przez efektowny projekt gobelinu Tadeusza Kantora pod wymownym tytułem *Odbudowa i pokój* czy przeznaczone do masowej produkcji projekty tkanin autorstwa Strzemińskiego), po wiarę w modernizacyjny kurs państwa rosnącą wśród artystów na przełomie lat 60. i 70. (widoczną choćby w dokumentach z elbląskiego Biennale Form Przestrzennych z 1967 roku czy sympozjum Wrocław 70). Najbardziej dramatycznie wypadła sala, w której kuratorka przypomniła wystawę Edwarda Krasińskiego otwartą w Galerii Foksal zaledwie dzień po spacyfikowaniu protestów studenckich na Uniwersytecie Warszawskim w marcu 1968 roku – trudno o bolesniejszy komentarz na temat złudzeń awangardy, zwłaszcza tych jej nurtów, które podkreślały wartość i siłę autonomii awangardowego dzieła sztuki.



Viadas Driema, *Pracznia*, olej na płótnie, 1930
dzięki uprzejmości Lietuvos Dailės Museum w Wilnie i Muzeum Sztuki w Łodzi

- 1 Edward Krasieński, widok wystawy indywidualnej w Galerii Foksal, 1968, fot. Eustachy Kossakowski dzięki uprzejmości Galerii Foksal w Warszawie i Muzeum Sztuki w Łodzi
- 2 Karol Hiller, *Na krze*, olej na tekturze, około 1938–1939 dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi
- 3 Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro *Orzeł w Kuluszkach*, 1934, fot. makiet pomnika wykonana przez Andrzeja Paruzela w ramach akcji artystyczno-społecznej *Realizacja Kuluszki*, 1980–1982 dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi
- 4 Jerzy Bereś, *Klaskacz*, 1970, z wystawy *Awangarda i państwo*, Muzeum Sztuki w Łodzi, fot. Anna Zagrodzka dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi
- 5 Alexander Archipenko, *Figura kobieca*, 1914 dzięki uprzejmości Narodowego Muzeum Sztuki Ukrainy w Kijowie i Muzeum Sztuki w Łodzi
- 6 Jacek Kryszkowski, *Bez tytułu*, 1982–1983 dzięki uprzejmości Fundacji Sztuki Współczesnej – In Situ w Sokołowsku i Muzeum Sztuki w Łodzi



1

2



3



5



4

6



Pokaz w MSŁ był przykrą lekcją – zwłaszcza w zestawieniu z ekspozycją w MSN. Tam podtrzymywano wiarę w siłę sztuki, w jej społeczność. Tu raz za razem natykaliśmy się na świadectwa porażki – tym boleśniej, im bliżej przedstawianym artystom było do świata polityki. W latach 70. KwieKulik wierzyli, że mogą wejść w rolę wewnątrzpartyjnych reformatorów, rewizjonistów skłaniających PZPR do korekty kursu, poważnego podjęcia socjalistycznego programu. Szybko okazało się to złudzeniem. Nie przez przypadek po tym rozczarowaniu Zofia Kulik zajęła się sztuką analizującą bliskie związki języka awangardy z totalitarną czy religijną propagandą. Na samym końcu wystawy Monkiewicz przypomniała działania środowiska łódzkiego z lat 80.: Kultury Zrzuty, Łodzi Kaliskiej, Strychu. Jak podpowiadała, chciała w ten sposób pokazać kres projektu awangardowego w polskiej sztuce (czy rzeczywiście nasza awangarda umarła w 1989 roku?). Ułożyło się to w dokument bezradności artystów w zetknięciu ze światem oficjalnej kultury. Bo wyłącznie manifestacją bezradności – o mocno straceńczym czy nihilistycznym zabarwieniu – było wymalowywanie na ścianach budynków haseł, w których twórcy podważali własny status („Chciałbym być wreszcie artystą zawodowym”, „Chciałem być artystą zawodowym”, „Od dzisiaj udaję artystę”) czy wykonywanie performansu *Upadek zupełny* (na krakowskim rynku, pod pomnikiem Mickiewicza, w przekonaniu, że „bycie artystą jest upadkiem w sensie moralnym i społecznym”).

Przekonanie o słabości artystów, a nie ich mocy, ich uwikłaniu, a nie autonomii – to zapamiętamy z wystaw zorganizowanych na stulecie odzyskania niepodległości w trzecim roku rządów „dobrej zmiany”. Może to nie najgorsza lekcja politycznego realizmu dla polskiej sztuki.

Ludomir Sierdziński, *Piłsudski pod Wilnem*, olej na płótnie, 1927
fot. Krzysztof Wilczyński, © Muzeum Narodowe w Warszawie





Tekst: Piotr Policht

Sztuki stosowane teologicznie

Wiejska dziewczyna wije się przed kamerą niczym bohaterki wysoko-budżetowych popowych klipów. W tle przygrywa chamski bit zremiksowanego discopolowego hitu *Straciłaś cnotę*. W przerwach od tanecznych popisów bohaterka oprowadza nas po wiosce, snując wizje swojej przyszłej wielkiej kariery i opowiadając o zabawach z dzieciństwa – a wszystko to podszyte kłocaczym humorem. Dziewczyna planuje wyjazd do miasta i z niechęcią zarysowuje lokalną hierarchię wartości, w której pierwsze miejsca zajmują gospodarstwo i religia. W jednej ze scen dostrzegamy namalowane na ścianie dziwaczne zwierzę, ni to czapłę, ni to kota. Jest 2008 rok, wieś nazywa się Kurówko, za kamerą stoi dwudziestodwuletni Daniel Rycharski, a przed obiektywem jego kuzynka.

Horror w rytmie disco polo

W tym samym roku Rycharski wraz ze Sławomirem Shutym kręci najeżoną podobnymi stereotypami *Oblubienicę*, tym razem w formie krótkiego dokumentu o kolejnej wiejskiej dziewczynie. Studiujący wówczas w Krakowie artysta zaczyna interesować się rodzinną miejscowością właśnie za sprawą Shutego i, wyraźnie poddając się wrażliwości starszego kolegi, portretuje Kurówko na modłę literackich obrazów Nowej Huty tego pierwszego. Od trzech lat tworzą grupę Duet. Już w 2007 roku organizują w Łodzi wystawę *Dożynki*. Wykonane przy użyciu szablonu obrazy ilustrują opowiadanie Shutego *O czym rozmawialiśmy pochyleni nad gorącym sercem*. Ludowe wycinanki i cepeliowskie kogutki towarzyszą makabrycznym scenom rodem z horrorów klasy B.

Daniel Rycharski, *Krzyż, Kurówko*, 2017
 fot. Daniel Chrobak, dzięki uprzejmości artysty

Wiejski kontekst praktycznie nie istniał wtedy w polskiej sztuce, a jeżeli się pojawiał, to jak w *Wycinankach* Katarzyny Kmity, płaskich antykonsumpcyjnych pracach nawiązujących do ludowej ornamentyki. *Dożynki* zbytnio od tej perspektywy nie odbiegają. Nic dziwnego: w 2004 roku premierę miało *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego, które utrwaliło obraz wsi rubasznnej i prymitywnej. Na podobnym etapie była ówczesna krytyka artystyczna. Anka Leśniak w recenzji wystawy pisze o Polsce małomiasteczkowej i wiejskiej jak o zupełnie odrębnej rzeczywistości niezdolnej do wytwarzania czy współtworzenia jakiegokolwiek dyskursu, w modelowo egzotyzującym fragmencie mieszcząc wszystkie klisze: „Właściwie większość obszaru Polski to małe miasteczka, dobrze znające się społeczności, posiadające swoje wierzenia i uprzedzenia, strach przed Innym. «Post-ludowa» rubasznność, instynkty i żądze mieszają się w nich z kościelną obrzędowością”¹.

Bardziej niż z faktyczną problematyką wiejską Rycharski zмага się więc w tym czasie z kliszami, które zwykło się na jej temat powielać. Sam też przyjmuje najbardziej nośny paradygmat – wiejskiej groteski określanej stałym zestawem

Zanurzenie

Dziwaczne zwierzę, widoczne w jednej ze scen *Do czego mnie matka urodziła* z 2008 roku, wkrótce wydaje na świat potomstwo: malowane w Kurówku sylwety hybrydycznych stworzeń. Rycharski zaczyna realizować cykl, który przynosi mu rozgłos. Rezygnuje z zabawy kliszami i zanurza się w realiach Kurówka, które stało się tematem prac i miejscem ich powstawania zarazem. Przy okazji staje się forpocztą nurtu „nowoczesnego folkloru”, którego poszukiwać będą kuratorzy *Co widać* w MSN w 2014 roku. Chronologicznie pojawienie się na mapie polskiej sztuki artystów takich jak Rycharski (ale i Michał Łagowski czy Krzysztof Maniak) zbiega się z drugą falą nurtu wiejskiego w polskiej literaturze: utworami Macieja Płazy, Weroniki Gogoli czy Wioletty Grzegorzewskiej. Pomiędzy pisarzami a Rycharskim widać jedną zasadniczą różnicę. Gdy mówimy o wiejskiej prozie, niezależnie od tego, czy w pokoleniu Wiesława Myślińskiego, czy Weroniki Gogoli, jej podstawowym wyznacznikiem jest wspomnienie przeszłości. By literacki podmiot mógł opowiadać o wsi, musi zdystansować się od teraźniejszości. W tonie elegijnym, jak u Myślińskiego, lub przefiltrowanym

We wczesnych pracach Rycharski przyjął najbardziej nośny paradygmat – wiejskiej groteski określanej stałym zestawem atrybutów, takich jak disco polo, ornament i z lekka turpistyczne przedstawienie realiów.

atrybutów, takich jak disco polo, ornament i z lekka turpistyczne przedstawienie realiów. Motywy te zbiegają się w scenie robienia kielbasy w *Oblubienicy*. W kolejnych latach Rycharski wytworzył nie tylko daleki od pierwszych prac, oryginalny język wizualny, ale i wyrazistą postawę etyczną. Wystawa *Strachy* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej – pierwszy pokaz tej rangi w karierze Rycharskiego – dobrze obrazuje to napięcie. Szymon Maliborski, kurator pokazu, wskazuje na unikatowy spłot trzech wątków w twórczości Rycharskiego: wiejskości, queerowej tożsamości i wiary. Spłot ten staje się jeszcze bardziej zdumiewający, gdy przyjrzymy się teoretyczno-formalnym kontekstom, o które zahacza. Na ich gruncie rodzi się dyskusja o kresie kultury chłopskiej, ale i ekumenizmie swoistego miksu sztuki krytycznej i sztuki przykościelnej.

przez najtisosą kulturę czasów dzieciństwa, jak u Gogoli. W przypadku artystów wizualnych proces jest odwrotny. Ci zanurzają się już nie we wspomnieniach, ale w dzisiejszym wiejskim życiu. I niezależnie od tego, czy i jakie artefakty produkują, są poniekąd spadkobiercami awangardy dążącej do zespolenia sztuki z życiem. Najpełniej taką postawę realizuje Michał Łagowski, który ostatecznie przestał robić prace o wsi, by zająć się nauczaniem plastyki w wiejskiej szkole.

Rycharski po studiach wrócił więc do Kurówka. Wejście w wieś oznaczało odejście od ironii i groteski wczesnych filmów. Na granicy balansuje *Zapładnianie*, w gruncie rzeczy dokumentacja oldschoolowego bodyartowego performansu. Nagi artysta z namaszczeniem okłada się błotem pośrodku pola, pokłada na ziemi, w kopulacyjnej

1–3 Daniel Rycharski, *Wiejski street art*
Kurówka, 2014, dzięki uprzejmości artysty



1



2

3



¹ Anka Leśniak, *Miejski folklor*, Łódź-art, http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/shuty_patio [dostęp: 19.02.2019].



Daniel Rycharski, Galeria Kapliczka, Kurówka
2010, dzięki uprzejmości artysty

By literacki podmiot mógł opowiadać o wsi, musi zdystansować się od terażniejszości. W przypadku artystów wizualnych proces jest odwrotny.

pozie stapia z nią. W film wplata kadry ze spływającą po ziemi spermą, zawieszone gdzieś pomiędzy abiektałnością *Home Rituals* Przemka Branasa a liryzmem wytrysku z *Golden Hour* Wojciecha Pusia.

Widma kultury chłopskiej

W Kurówku krążą historie o zwierzęciu, które zawodzi nocą na bagnach, a jego głos nie przypomina żadnego innego znanego ludziom stworzenia. Pod wpływem takich historii Rycharski zaludnia wieś hybrydycznymi stworzeniami, które składają się na projekt *Wiejski street art*. Początkowo maluje zwierzęta na domach należących do jego rodziny, z czasem jego menażeria rozpełza się na sąsiednie domostwa, stodoły czy przystanki autobusowe. Mieszkańcy Kurówka witają je na swoich podwórkach całkiem chętnie, ale mimo wszystko raczej od strony pól niż ulicy. Niektóre ze stworzeń sprawiają

wrażenie cudacznych, acz sympatycznych, jak tytułowe *Fantastyczne zwierzęta* w spin-offie *Harry'ego Pottera*. Inne – ukryte w zakamarkach, trudne do nazwania zwierzęce hybrydy potrafią być niepokojące; ukazują się naszym oczom z bliska, nagle, jak cień przemykającego przez ulicę szczura. Widma dawnych legend przechodzą płynnie w widma postapokaliptycznej przyszłości rodem z fantazji o życiu w świecie po nuklearnej katastrofie.

Cienie surrealnej fauny Rycharskiego dają się czytać na jeszcze jednym poziomie, odnoszącym się do społecznych relacji w obrębie wsi, które już od czasu *Wiejskiego street artu* zaczęły nabierać specjalnego znaczenia w praktyce artysty. O ile wcześniej Rycharski dzisiejszą wieś próbował portretować, to potem podejmował znacznie ambitniejsze wyzwanie kształtowania jej ikonosfery i animowania życia społecznego.

W *Wiejskim street arcie* dopatrywać się można – jeszcze niewyrażanego wprost – podjęcia dialogu z tezami wyłożonymi przez Wiesława Myśliwskiego w jego słynnym esej *Kres kultury chłopskiej* z 2003 roku. Hybrydy Rycharskiego, nawiązujące do ducha opowieści takiej jak ta o tajemniczym stworzeniu żyjącym na bagnach i wydającym nocą rozdzierające krzyki, odzwierciedlają tezę Myśliwskiego, jakoby jednym z trzech filarów kultury chłopskiej – obok słowa i pamięci – była wyobraźnia. Jak pisał Myśliwski: „To była niewiarygodnie zaradna wyobraźnia, toteż nic dziwnego, że ubogi chłopski świat wypełniała bogactwem świata nadrealnego”². Jej pożywką, twierdzi pisarz, było ubóstwo i niedostatki, na których wyrosła sfera baśniowo-magiczna stanowiąca ujęcie w nieszczęściu i niezaspokojonej potrzebie.

Rycharski nie tworzy przy tym zupełnie fantastycznych zwierząt, a hybrydy konkretnych gatunków – konia i żyrafa, zająca i lisa, kota i gęsi... Ten specyficzny dobór naturalny to niejako odpowiedź na hybrydyczną ewolucję wiejskiej kultury. Mechanizmy różnią się w zależności od regionów, charakteru wsi i odległości od większych miast, ale szkielet nowej wsi jest taki sam. Tworzą go rolnicy, którzy przekształcili swoje gospodarstwa z myślą o unijnych dotacjach, farmerzy skupujący ogromne połacie terenu i prowadzący ściśle wykalkulowaną pod kątem rynkowej opłacalności uprawę. Większa część mieszkańców utrzymujących się niegdyś z rolnictwa ogranicza swoje gospodarstwa do takich, które zaspokajają w większym lub mniejszym stopniu domowe potrzeby, a główne źródło utrzymania znajduje w sektorze usługowym w pobliskim mieście. W samym Kurówku, jak mówi jego sołtys, rolników zostało trzech.

Ale Rycharski jest nie tylko kronikarzem tego stanu rzeczy. Bogaty eskapistyczny świat wiejskich podań i mitów z całym swoim bestiariuszem zaczyna nieuchronnie zanikać, gdy do wsi coraz silniej wkraczają historia i globalny obieg informacji. Bestie krążące po obejściach i przydrożnych zakamarkach w Kurówku są więc jedynie ich powidokami. Zdefiniowane przez Myśliwskiego filary chłopskiej kultury podkopał bowiem nowy, wskazany przez pisarza przybysz – telewizor. „Poprzez telewizor wtoczył się do chłopskiej izby szeroki świat. Wieś zyskała dostęp do tej samej informacji co wszyscy, do tej samej rozrywki, do tych samych filmów, teatru itp. Można powiedzieć, telewizor udemokratyznił relację wieś–świat, spełniając wobec wsi doniosłą rolę emancypacyjną i wyrywając ją z izolacji”³, twierdzi autor

Widnokągu. Wszystkie dobrodziejstwa okupione są jednak ważnym poświęceniem, bowiem telewizor nie znosi konkurencji i spłaszcza społeczne relacje: „Zniszczył [...] chłopską izbę jako najważniejszą instytucję chłopskiej kultury”⁴. Przestrzeń izby, do której trafia telewizor, zorganizowana zostaje według innych prawideł, co zresztą świetnie znamy z fotografii Zofii Rydet, która w jednej ze swoich podserii *Zapisu socjologicznego* udokumentowała quasi-ołtarzowe aranżacje wnętrz izb z telewizorem na honorowym miejscu, udekorowanym rodzinnymi fotografiami, makatkami i figurynkami.

Ta zmiana popycha Rycharskiego do bezpośredniego działania. Pod wpływem lektury Myśliwskiego, po widmach ginącej kultury słowa i mitu mierzy się więc ze współczesnym widmem technologicznym. Telewizor staje się sercem *Stracha na dziki*. W pracy tej artysta w pewnym sensie napuszcza na siebie dwóch „wrogów” mieszkańców wsi – dziki i telewizję właśnie. Nie tylko wynosi urządzenie z wnętrza i porzuca w polu, ale nadaje mu funkcję użytkową – odtwarzany w nim film odstraszac ma zapuszczające się na pola i pustoszące je dziki. Jako nowa lokalna atrakcja zyskuje funkcję, którą odebrał izbie – socjalizuje gromadzących się wokół niego mieszkańców. Dochodzi więc do typowego dla sztuki Rycharskiego splotu – artysta animuje sytuację społeczną tak, by zewnętrzny „wirus” wkraczający w chłopską kulturę został przy użyciu charakterystycznych dla niej narzędzi dialektycznie przeżuty i wykorzystany do utrwale-
nia jej struktury.

Sztuka powiatowa

Rycharski lubi powtarzać, że mieszkańcy wsi, choć nie mają w pobliżu swoich domów dostępu do instytucji kultury, są całkiem dobrze przygotowani na odbiór jego prac – być może dlatego, że od jego strategii nie odbiegają zbyt wiele, choćby różnego rodzaju okolicznościowe obrządki kościelne. Z jednej strony Rycharski zwraca więc uwagę na wrightowski współczynnik sztuki w działaniach pozaartystycznych, z drugiej – dowartościowuje formy plastyczne, które Władysław Hasior zwykł nazywać sztuką powiatową. Jednak Hasior – a dziś w nieco innym wydaniu Andrzej Tobis czy Maciej Cholewa – afirmował sztukę powiatową, skrzętnie ją dokumentując w *Notatniku fotograficznym* i przetwarzając formalne elementy na potrzeby własnych kompozycji. Zakopiański artysta opowiadał między innymi o tym, jak na pracę *Gość* wpłynęły formy strachów na wróble i innych „bardzo ekspresyjnych

2 Wiesław Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza EXARTIM, Warszawa–Bochnia 2003, s. 26.

3 Tamże, s. 22.

4 Tamże.

postaci stojących, milczących w polach polskich”⁵. Kiedy z kolei Rycharski odnosi się do formy stracha na wróble, to po prostu stawiając kolejnego stracha na wróble – chociaż nietypowego. Dowartościowuje też formy z punktu widzenia kultury ludowej znacznie nowsze, które zawędrowały na wieś wraz z falą peerelowskiego uprzemysłowienia połączonego z chronicznymi brakami zaopatrzeniowymi – metaloplastyczne „wyroby”, jak nazywa je Olga Drenda, łączące potrzebę ozdabiania podwórek z żyłką majsterkowicza i pragmatycznym dążeniem do tego, by nic się nie zmarnowało. Tego rodzaju metaloplastycznymi wyrobami są dekoracyjne konstrukcje ze zużytych narzędzi rolniczych. W *Ogrodzie zimowym* Rycharski, pielęgnując tę tradycję, tworzy spektakularną, wielobarwną kompozycję z maszyn zespawanych w formy floralne. Istotą tej pracy jest dokładne powtórzenie idiomu lokalnych wytworów. Rycharski go nie zmienia i nie nadbudowuje, ale wchodzi w konwencję postużytkowych kwietników, wyciskając z ich formy ostatnie soki. I zawozi gotową pracę do Muzeum Sztuki Nowoczesnej nie jako dokumentację przejawów ludowej kreatywności, etnograficzną ciekawostkę, ale pełnoprawną rzeźbę, która znajduje się na przeciwnym biegunie wobec cepeliowsko-horrorowych szablonów z *Dożynek*. Rycharski udowadnia, że relacje między kulturą chłopską a słownikiem współczesnych sztuk wizualnych mogą być horyzontalne i dwukierunkowe.

Hybrydą dwóch porządków kultury wizualnej staje się *Galeria Kapliczka*. Prosta kon-



Daniel Rycharski, *Galeria Kapliczka*, Kurówko 2013, dzięki uprzejmości artysty

Kiedy Rycharski wyjeżdża ze wsi do miasta, to na barykady, ze sztandarem w dłoni lub na rozrzutniku gnoju przeobrażonym niemal w maszynę wojenną.

strukcja wykonana wspólnie z ojcem na działce sołtysa Kurówka nie tylko stanowi kolejny ruch na froncie walki z alienującymi efektami przeobrażeń współczesnej wsi, ale jest też przestrzenią wymagającą praktycznie zerowego wysiłku włożonego w jej utrzymanie (oświetlenie zasilają małe panele słoneczne zainstalowane na dachu kapliczki), którą zagospodarować mogą także inni. Na drodze do artystycznego upodmiotowienia mieszkańców wsi i rozproszenia autorstwa *Galeria Kapliczka* jest więc kluczowym punktem zwrotnym. Do *Kapliczki* trafiają między innymi miniaturowe wersje

politycznych prac Stanisława Garbarczuka, z którym Rycharski współpracować będzie kilkakrotnie.

Święty od spraw beznadziejnych

Kiedy Rycharski wyjeżdża ze wsi do miasta, to na barykady, ze sztandarem w dłoni lub na rozrzutniku gnoju przeobrażonym niemal w maszynę wojenną. Gdy w 2015 roku rolnicy rozbili pod kancelarią ówczesnej premier Ewy Kopacz „zielone miasteczko”, Rycharski dołączył do protestujących. Efektem rozmów z demonstrantami stała się między innymi parainstytucja utworzona przez Rycharskiego wspólnie z regularnie współpracującym z artystą Szymonem

Maliborskim – Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych. Powstała przy okazji nieistniejącego już krakowskiego festiwalu ArtBoom podczas edycji poświęconej wiejskim śladom w miejskiej tkance praca-instytucja zyskuje symboliczną lokalizację.

Szkielet chałupy, której ściany jak zdmuchnięty domek z kart rozkładają się na trawniku, staje na bulwarach wiślanych u stóp wzgórza wawelskiego. Góruje nad nią symbol historycznej narracji snutej z perspektywy władców i wielkich wydarzeń, podręcznikowej i coraz częściej opowiedzianej z resentymentem. W zamku i katedrze wawelskiej przegląda się jednak symbol nie mniej ważnej historii – dziejów chłopstwa, z którego wywodzi się znakomita większość polskiego społeczeństwa, z ukształtowaną w dekadzie Gierka klasą średnią na czele.

Rycharski z Maliborskim z jednej strony wypełniają więc białą plamę na mapie muzeów historycznych, przypominając – w duchu *Prześnionej*

rewolucji Andrzeja Ledera czy *Ludowej historii Stanów Zjednoczonych* Howarda Zinna – o znaczeniu społecznej warstwy państwowej historii, ale dodają też dodatkową powłokę. Matrioszkowa parainstytucja zawiera opowieści z historii wsi niewidoczne z lokalnego punktu widzenia, na czele ze świadectwami z życia osób nieheteronormatywnych. Lwią część eksponatów muzeum stanowią też obrazy-transparenty wspomnianego Garbarczuka, dosadnie komentujące potransformacyjne realia panujące na wsi.

Garbarczuk został także jednym ze współtwórców *Pomnika chłopca* – częścią pracy staje się jego wariacja na temat polskiego godła, oskubany i zakuty w kajdany orzeł, który bardziej niż majestatycznego bielika przypomina spanikowaną kurę tuż przed dekapitacją. W tej pracy Rycharski sięga po zaskakujące historyczne źródło: rycinę Albrechta Dürera pod tytułem *Projekt pomnika dla uczczenia zwycięstwa nad zbuntowanymi chłopami*. Tę specyficzną rycinę Erwin Panofsky zinterpretował

⁵ Cyt. za: Sylwia Serafinowicz, *Atlas sztuki plebejskiej*, „Not. Fot.” 2017, nr 1, s. 54.



Daniel Rycharski, *Pomnik Chłopa, Kurówka* 2015, dzięki uprzejmości artysty

Daniel Rycharski, *Strachy, Kurówka*, 2018, fot. Daniel Chrobak
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Gorzko-ironiczny komentarz Dürera do zdławienia wojen chłopskich Rycharski nieco łagodzi. Przemoc fizyczną zastąpiła strukturalna przemoc ekonomiczna.

jako drwinę z chłopskiego powstania⁶. Ojciec ikonologii nie wyłapał jednak ewidentnego sarkazmu kompozycji, wymierzonego bynajmniej nie w chłopów. Na trop właściwego odczytania intencji niemieckiego mistrza naprowadza jego własny ikonograficzny opis – instrukcja do budowy rzeczonoego pomnika, co wychwycił czujny Jan Białostocki⁷. Długi opis monumentu wieńczy zdania: „Na szczycie maselnicy połów kształtny dzban na mleko wysokości dwóch i pół stopy i średnicy jednej stopy na wybrzuszeniu, połowy stopy u szczytu i szerszej nieco na dnie. Na dzbanek daj cztery skrobaczki do usuwania błota, obwiąż je snopem siana, niech rozchodzą się u góry, na pięć i pół stopy długie tak, aby wystawały na pół stopy, po czym

powieś na snopie chłopskie narzędzia, takie jak łopaty, widły, cepy i inne. Snop siana zwieńcz kłatką na kurczaki nakrytą dzbankiem smalcu, na którym siedzi melancholijny wieśniak z mieczem wbitym w swe plecy”⁸.

Gorzko-ironiczny komentarz Dürera do zdławienia wojen chłopskich Rycharski nieco łagodzi – w swojej wersji pomnika oszczędza chłopu (noszącemu rysy i ubrania Adama Pesty, sołtysa Kurówka) miecza wbitego w plecy. Zamiast tego mamy pustą kankę na mleko. Przemoc fizyczną zastąpiła strukturalna przemoc ekonomiczna związana z zaostreniem neoliberalnego porządku, który w wydaniu wiejskim nie odbiega zbyt od wariantu wielkomiejskiego. Zachowując strukturę

6 Por. Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton University Press, Princeton 1945, s. 233.

7 Por. Jan Białostocki, „Chłopska melancholia” Albrechta Dürera, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, red. Alicja Kuczyńska, Universitas, Kraków 2008, s. 221–223.

8 Cyt. za: Wojciech Szymański, *Rękawiczki Albrechta Dürera. O wczesnych pismach Jana Białostockiego*, „Quart” 2014, t. 34, nr 4, s. 58.





Daniel Rycharski, Tablica, kościół Świętego Jacka w Warszawie 2016, fot. Patrycja Wojtas, dzięki uprzejmości artysty

pomnika na wzór ryciny – postać chłopą w pozie Chrystusa Frasobliwego spoczywa na spiętrzonych narzędziach rolniczych – Rycharski podwójnie aktualizuje jego formę. To już nie alegoryczna kompozycja, a narzędzie nawiązujące do języka rolniczych blokad, okupacji, rozsypywania zboża na tory i tym podobnych gestów. *Pomnik chłopą* objechał liczne wioski w kilku województwach na wzór pielgrzymujących świętych obrazów i stawał w centrach Warszawy i Krakowa, za każdym razem aktualizując swoje znaczenia: raz budując wspólnotę, innym razem wypowiadając w jej imieniu nieme oskarżenie.

W pomniku chłopą motyw ikonograficzny, czy może w tym przypadku raczej Warburgiańska formuła patosu, zatacza koło. Myśliwski twierdził bowiem, że „Chrystus Frasobliwy, to arcydzieło polskiej sztuki przestrzennej, jest przeciw chłopskiej proveniencji. To Bóg z chłopskiej doli, zatroskany jak chłop, biedny jak chłop i bezradny jak chłop. Synteza losu, nie tylko rzeźbiarska forma. Kto ją pierwszy wyrzeźbił, składał Bogu w ofierze swoje poniżenie, swoją nadzieję. Bo tak traktowana

Choć pracuje na zamówienie, w swoim stylu przejmuję pałeczkę i wpisuje postać świętego w tożsamościową grę wykraczającą poza rolnicze racje. Powstają jeszcze dwie wersje sztandaru, tym razem Ekspedyt o twarzy Rycharskiego patronuje innej beznadziejnej walce – o miejsce osób nieheteronormatywnych we wspólnocie religijnej. Rozpoczyna się balansowanie Rycharskiego na coraz cieńszej granicy publicznego sporu i etap sztuki ekumenicznej.

Las krzyży

Rycharski przez osiem lat był w związku z dominikaninem. Jednak gdy ten wreszcie opuścił zakon, to po to, by związać się z innym mężczyzną. Rycharski niejednokrotnie powraca do tej bolesnej historii, i choć nie nawiązał do niej bezpośrednio w żadnej z prac, trudno nie odnieść wrażenia, że kładzie się ona cieniem na pracach zahaczających o sprawy religijne. Kwestia wiary nieustannie spotyka się w nich z queerową tożsamością, a podstawowym znakiem staje się główny symbol chrześcijaństwa – krzyż, zyskujący przede wszystkim swoje pierwotne znaczenie narzędzia męki i wyzwolenia. Tyle że nie Chrystusa, a wierzącej społeczności LGBTQ.

Za każdym razem jego wykorzystanie ma nieco inną temperaturę emocjonalną. *Krzyż* wystrugany z drzewa, na

Krzyż w pracach Rycharskiego zyskuje przede wszystkim swoje pierwotne znaczenie narzędzia męki i wyzwolenia. Tyle że nie Chrystusa, a wierzącej społeczności LGBTQ.

była sztuka w chłopskiej kulturze – jako ofiara. Dopóki nie została utowarowiona przez ludowość. [...] Świadomości sztuki jako sztuki ta kultura nie miała. Wszystko było czynione z myślą o pożytku, więc i sztuka. Pożytek był pierwszą zasadą każdego ludzkiego działania”⁹.

Oto chłopska wykładnia sztuk społecznie stosowanych i „robienia użytku” w czystej formie. Nie chodzi w niej o odchodzenie od materialnej formy, ale o performatywne przydanie znaczeń skonwencjonalizowanym motywom wotywnym.

W efekcie wizyty w „zielonym miasteczku” powstaje wreszcie *Sztandar św. Ekspedyty*, praca zrealizowana wyjątkowo nie z inicjatywy samego Rycharskiego, a na zamówienie NSZZ „Solidarność Rolników Indywidualnych”. Sięgając po kościelną ikonografię i technikę – rodem z procesji święta Bożego Ciała – Rycharski skutecznie rodzaj wiejskiego produktywizmu, wlewając w pustą rytualną formę polityczną treść. Przy okazji w kolejnym dürerowskim geście nadaje świętemu od spraw beznadziejnych własne rysy.

którym powiesiła się para gejów, jest pojednawczy, *Lóżko (Bez sprawiedliwości nie ma solidarności)* przebite krzyżem nagrobnym – oskarżające i ponure, *Strachy*, naciągnięte na las krzyży wszelakiego rodzaju ubrania osób LGBTQ, jeszcze mroczniejsze, ale i niepozabawione odrobiny rozładowującego napięcie komizmu. Zmiany tonalne pociągają za sobą zmiany docelowych odbiorców. *Krzyż* śmiałym gestem wyciągnięty jest w stronę całego społeczeństwa, artysta staje z nim pod Pałacem Prezydenckim, w jądrze polskiego piekielka, symbolicznym epicentrum społecznego konfliktu, które błyskawicznie przyciąga reflektory. *Lóżko* jest pracą bardziej kameralną, nie tyle animującą relacje, co będącą raczej rodzajem pomnika, wezwaniem i oskarżeniem zarazem. *Strachy* natomiast umieszcza Rycharski, jak wiele innych prac, w Kurówku, jednak w odróżnieniu od dwóch poprzednich realizacji to właśnie tam ich wymowa jest najsilniejsza i wpisują się one w lokalny pejzaż najpełniej. Zarówno wizualnie – jako wielobarwna instalacja pośrodku pola służąca, ponownie, do odstraszenia dzików – jak i ideowo. Rycharski nie mówi tu już ani do społeczeństwa jako takiego, ani do kościelnych hierarchów, którzy mogliby kształtować linię instytucji. Tym razem zwraca się do samych mieszkańców wsi, to im przez martyrologiczną

9 Wiesław Myśliwski, dz. cyt., s. 15–16.



W pozornie paradoksalny sposób Rycharski – żeniąc ze sobą dwa skrajne sposoby upamiętniania – łączy formę do cna konserwatywną, związaną z oficjalną kulturą upamiętniania, z afektywną grą materiałem, bliższą logice antypomników.

alegorię wskazuje problem prześladowania osób nieheteronormatywnych, do nich wychodzi z propozycją przemyślenia własnego stosunku do tej społeczności. To równocześnie gest nie autorytarnego upomnienia, ale i częściowo własnej skruchy członka Kościoła, co pozwala artyście nie przekraczać granicy moralizatorstwa.

Analogiczną wymowę do *Krzyża* zyskuje *Tablica* z 2016 roku. W tym przypadku Rycharski posługuje się podwójnie zrozumiałym językiem – z jednej strony werbalnym cytatem, z drugiej formą kommemoratywnej tablicy, jakich pełno w przestrzeni publicznej. Cytat pochodzi z Katechizmu Kościoła katolickiego i dotyczy stosunku

do osób homoseksualnych: „Powinno się traktować je z szacunkiem, współczuciem i delikatnością. Powinno się unikać wobec nich jakichkolwiek oznak niesłusznej dyskryminacji”. Trzeba przyznać, że oczekiwania nie są wygórowane. Karol Sienkiewicz treść samego cytatu komentował z przekąsem: „Katolicycy hierarchowie stosują raczej jakąś «słuszną dyskryminację», a ja osobiście wypraszam sobie współczucie”¹⁰. Jednak duchowni nie tylko nie zgadzają się wmurować w elewację swojego kościoła tablicy, ale wręcz przeganiają Rycharskiego wystającego z nią pod świątyniami.

Sama tablica to forma równie konserwatywna jak *Krzyż*, ale i tym przypadku materiał ma

¹⁰ Karol Sienkiewicz, *Artysta, faun, gej*, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6822-artysta-faun-gej.html> [dostęp: 19.02.2019].

drugie dno. Obiekt odlany jest z kilkudziesięciu kilogramów „pasyjek”, figurek z nagrobnych krucyfiksów przeznaczonych do utylizacji, zebranych przez artystę. W pozornie paradoksalny sposób Rycharski – żeniąc ze sobą dwa skrajne sposoby upamiętniania – łączy formę do cna konserwatywną, związaną z oficjalną kulturą upamiętniania, z afektywną grą materiałem, bliższą logice antypomników.

Początkowy entuzjazm Rycharskiego w pracach „ekumenicznych” pokrywa się z jego zaangażowaniem w ruch Wiara i Tęcza zrzeszający nieheteronormatywnych katolików. Radość z odnalezienia bliskiej sobie grupy w Kościele z czasem jednak uleciała. Wspólnota miała zorganizować ekumeniczną drogę krzyżową z wykorzystaniem *Krzyża* Rycharskiego, który sens pracy widział w uczynieniu jej faktycznym rekwizytem liturgicznym. Z planów grupa ostatecznie się jednak wycofała. Rozgoryczony artysta wyruszył w prywatną drogę krzyżową, zabrał *Krzyż* z Zamku Ujazdowskiego i poszedł pod Pałac Prezydencki. Z czasem dały o sobie znać także fundamentalne różnice w dążeniach Rycharskiego i reszty grupy. Artysta zabiega o podjęcie dialogu na temat uznania

przez Kościół nieheteronormatywnych wierzących za pełnoprawnych członków wspólnoty, tymczasem okazuje się, że Wiara i Tęcza ma eskapistyczny charakter enklawy skupionej na indywidualnym duchowym rozwoju i modlitwie. Rycharskiemu natomiast znacznie bliżej jest do ducha południowo-amerykańskiej teologii wyzwolenia, skoncentrowanej na ubogich i wykluczonych, piętnującej instytucjonalne nadużycia, rewolucyjnej w marksistowskim duchu.

Z czasem więc oddala się od Wiary i Tęczy, choć formalnie pozostaje jej członkiem. Grawituje tym razem w stronę koncepcji „bezreligijnego chrześcijaństwa”, wykluczającego rolę zabetonowanej instytucji Kościoła na rzecz praktyki etycznej w duchu chrześcijańskim, odartej z warstwy rytuału.

Sztuka postkościelna

Wizualny język Rycharskiego zbudowany jest na słowniku łączącym nową sztukę ludową z okazjonalnymi historyczno-artystycznymi odniesieniami, a sam artysta jako ważnego dla siebie twórcę wymienia Davida Wojnarowicza. Trudno nie odnieść jednak wrażenia, że w komentarzach artysty, a przede wszystkim licznych tekstach,



którymi zdążyła obrosnąć jego twórczość¹¹, brakuje jednego, wydawałoby się oczywistego, punktu odniesienia. Jak jeden mąż interpretatorzy prac Rycharskiego milczą bowiem na temat sztuki przykościelnej, której artysta wydaje się w prostej linii krytycznym spadkobiercą.

z komiksową narracją o superbohaterze zwalczającym nazistów. Jej mrocznym rewersem jest z kolei *Ku-Klux-Klan* – uszyty na podstawie wzornika z lat 20. strój członka tytułowej organizacji, wykonany z szat liturgicznych. Trudno o bardziej gorzkie zwieńczenie drogi rozpoczętej pojednawczą *Tablicą*.

Choć ton oraz pozycja, z której się wypowiada, różnią go od zaczepności artystów krytycznych lat 90., Rycharski balansuje między dwiema formacjami – językiem bliskim ultrakatolickiej sztuki przykościelnej zwraca się przeciwko zabetonowanemu, homofobicznemu Kościołowi.

Nietrudno wyobrazić sobie *Łóżko* (podtytułem nawiązujące przy okazji do haseł Solidarności) obok chociażby *Ostatniej wieczerzy* Jerzego Kaliny na wystawie *Znak krzyża*. Rycharski operuje podobnym językiem formalnym, opartym na religijnych symbolach wplatanych w rzeźbiarskie instalacje, prostych zestawieniach utrzymanych w dość patetycznym tonie. Nie interesuje go subwersywne podgryzanie dewotów w stylu Roberta Rumasa. Symboliką religijną posługuje się „od wewnątrz”, jako zaangażowany członek wspólnoty wierzących.

I choć ton oraz pozycja, z której się wypowiada, różnią go od zaczepności artystów krytycznych lat 90., w gruncie rzeczy Rycharski balansuje między dwiema formacjami – językiem bliskim ultrakatolickiej sztuki przykościelnej zwraca się przeciwko zabetonowanemu, homofobicznemu Kościołowi. W wywiadzie z Arkadiuszem Gruszczyńskim artysta mówił: „Chciałbym prowadzić dialog z konserwatystami, ale dziś to raczej niemożliwe. [...] Przez ostatnie dwa lata, kiedy pracowałem nad wystawą [*Strachy*], sporo się zmieniło. Na początku byłem nastawiony na wymianę poglądów, ale zradzykalizowałem się, bo zobaczyłem, że polska prawica jest opresyjna. Tak jak Kościół”¹².

Choć dalej sięga po formy rodem z obszaru sztuki sakralnej, w nowych pracach, premierowo pokazanych w MSN, rzeczywiście nadaje im zupełnie inny charakter. *The Gay Ghost* to monumentalny witraż łączący hołd dla zabitego na rozkaz Hitlera Dietricha Bonhoeffera, teologa, który sformułował ideę bezreligijnego chrześcijaństwa i krytykował uwikłanie Kościoła w politykę III Rzeszy,

Równowaga między trzema filarami sztuki Rycharskiego okazuje się więc chwiejna. Choć przychylność niektórych komentatorów zdobył sobie „ekumenicznym” etapem swojej twórczości, Rycharski zbyt bliski jest etosowi wsi aktywnie walczącej o swoje prawa, by zadowalać się gestami oddziaływającymi jedynie na świat sztuki. Na całe szczęście.

Daniel Rycharski, *Pomnik Chłopa*, Kraków 2015, dzięki uprzejmości artysty

11 Por. przede wszystkim teksty autorstwa Szymona Maliborskiego, Ewy Majewskiej, Iwony Kurz, Rity Müller i Tomasza Rakowskiego w katalogu towarzyszącym wystawie w MSN: *Daniel Rycharski. Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, red. Szymon Maliborski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2019.

12 *Polska prawica jest opresyjna. Tak jak Kościół*, Daniel Rycharski w rozmowie z Arkadiuszem Gruszczyńskim, „Gazeta Wyborcza”, 16.02.2019, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,24459925,daniel-rycharski-polska-prawica-jest-opresyjna-tak-jak-kosciol.html> [dostęp: 19.02.2019].



Tekst: Karolina Plinta

Awangarda w czasach beznadziei

1971 *Parallel Nonsynchronism*

wystawa współorganizowana przez Muzeum Kiscell – Galerię Miejską oraz Tranzit.hu
13 października 2018 – 28 lutego 2019
zespół kuratorski: Dóra Hegyi, Zsuzsa László, Zsóka Leposa, Enikő Róka, László Százados

Przez tylne drzwi

Każdy, komu sytuacja polityczna w Polsce wydaje się zła, powinien wybrać się do Budapesztu i porozmawiać z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Siedem lat po uchwaleniu przez Fidesz nowej konstytucji, oddaniu pełni władzy nad polem artystycznym Węgierskiej Akademii Sztuk (Magyar Művészeti Akadémia) oraz wymianie kadr w czołowych instytucjach artystycznych stolicy – Ludwig Museum, Műcsarnok czy Trafó – niewiele się tu zmieniło, a jeśli już, to tylko na gorsze. Podczas mojej wizyty, przypadającej na przełom listopada i grudnia 2018 roku, w Budapeszcie trwał akurat protest studentów Central European University, jednej z ostatnich wysp wolności na Węgrzech, której od roku rząd Viktora Orbána próbował się pozbyć, wprowadzając stosowne nowelizacje ustawy o uczelniach wyższych. Pomimo starań władz uniwersytetu jego węgierska placówka będzie musiała przenieść się do Wiednia. W kwestii edukacji Fidesz coraz bardziej dopina swojego: wyimaginowane wrogie siły (George Soros!) sięgające naukowy zamęt (częścią programu CEU były między innymi zakazane na Węgrzech *gender studies*) opuszczają kraj. Oznacza to, że Węgry po zapaści artystycznej wchodzą w fazę zacofania intelektualnego.

Fotografie dzięki uprzejmości Muzeum Kiscell – Galerii Miejskiej w Budapeszcie

Sándor Bottnyik, *Artists March into the Art Fund*, olej na płótnie, 1959
z kolekcji Muzeum Sztuk Pięknych – Węgierskiej Galerii Narodowej w Budapeszcie
fot. Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie



W atmosferę stopniowego kostnienia węgierskiej kultury, moszczenia się na stanowiskach nowych elit i marginalizacji środowisk progresywnych ciekawie wpisuje się wystawa *1971 Parallel Nonsynchronism* otwarta w październiku 2018 roku w Muzeum Kiscell – instytucji o statusie miejskim, a więc cieszącą się do tej pory umiarkowaną wobec polityki rządowej autonomią. Obecnie jednak sytuacja muzeum jest nieco chaotyczna, co swoją drogą wpisuje się w realia całej muzealniczej sceny Węgier. Kiscell stanowi część Muzeum Historycznego Budapesztu (BTM), którego główna placówka znajduje się w Zamku Królew-

twórców wspieranych przez rząd i publiczne instytucje. Warto zaznaczyć, że do tych instytucji należało też Muzeum Historyczne Budapesztu, pod którym działa muzeum Kiscell, więc pokazane na wystawie prace socawangardzistów pochodzą w dużej mierze z kolekcji tej galerii. Druga część wystawy dotyczy neoawangardy kształtującej się w latach 70. (*Imagination(s)*), trzecia – ich równoległemu funkcjonowaniu obok siebie w instytucjonalno-politycznym kontekście (sekcja *Context*). Wystawę ponadto uzupełniał apendyks zatytułowany *Inbetween Genres*, prezentujący nagrania archiwalne i wywiady z artystami – kto zna język węgierski, mógł się nimi delektować, reszcie pozostawały próby zrozumienia kuratorskich not, które dopiero po czasie zostały przetłumaczone na angielski.

Wystawa *1971 Parallel Nonsynchronism* jest opowieścią o dwóch artystycznych pokoleniach, którym przyszło operować w latach 60. i 70. w Węgierskiej Republice Ludowej. Pierwsze z nich funkcjonowało jako usankcjonowana elita, drugie jako działająca w offie awangarda, która dopiero po latach doczekała się uznania.

skim w Budapeszcie, obecnie w odbudowie: rząd Orbána planuje przywrócić mu „historyczny” wygląd, choć na dobrą sprawę Zamek nigdy nie istniał w takiej formie. Duża część kolekcji BTM przeniosła się obecnie do Kiscell, w wyniku czego część stałych ekspozycji tego muzeum jest zamknięta. Muzeum Kiscell próbuje także kontynuować swój program prezentacji sztuki współczesnej, nie jest to jednak dobrze widziane przez administrację BTM. Zespół muzeum Kiscell musi więc walczyć o swoją pozycję, a sztukę współczesną wprowadzać tylnymi drzwiami.

Przygotowana razem z kuratorami lokalnego tranzytu wystawa *1971 Parallel Nonsynchronism* jest opowieścią o dwóch artystycznych pokoleniach, którym przyszło operować w latach 60. i 70. w Węgierskiej Republice Ludowej. Grupy te istniały obok siebie, ale funkcjonowały na różnych warunkach – jedna jako usankcjonowana elita, druga jako działająca w offie awangarda, która dopiero po latach doczekała się uznania. A pierwsza zapomnienia.

Mecenat kołem się toczy

Wystawa zasadniczo dzieli się na trzy części: pierwsza poświęcona jest artystom, których twórczość kształtowała się w idiomie sztuki awangardowej (ta część nazwana jest *Muzeum*), ale po 1949 roku postanowili podporządkować się socjalistycznej doktrynie, zyskując dzięki temu status oficjalnych

Wystawa rozpoczyna się na parterze muzeum, w przedsionku dawnej przyklasztornej kaplicy (która zwykła służyć tej instytucji jako miejsce prezentacji sztuki współczesnej), gdzie zestawiono ze sobą dwie prace: obraz olejny Béli Kondora *Pochód wszystkich świętych do miasta* z 1971 roku oraz kinetyczną pracę Istvána Haraszty’ego *A Red Button/ Button – Give and Take* (1972–1987). Jeśli chodzi o Kondora, w oczy rzuca się styl, w jakim została utrzymana jego praca: nie jest to już siemieniowy socrealizm, ale poetycki figuratywizm, w którym można dostrzec echa europejskiej awangardy pierwszej połowy XX wieku. Istotny jest także czas powstania dzieła – lata 60. na Węgrzech to czas gospodarczych reform (tak zwany Nowy Mechanizm Ekonomiczny z elementami wolnego rynku) i liberalizacji w kulturze, początek trwającej do 1989 roku epoki „gulaszowego komunizmu”. W 1960 roku ówczesny wiceminister, György Aczél, zaordynował nową politykę kulturalną wyrażoną w hasle: „Wsparcie, tolerancja, zakaz” i umożliwiającą organizację półoficjalnych, sponsorowanych indywidualnie wystaw, ułatwiającą wyjazdy zagraniczne oraz przepływ informacji. Węgierscy artyści w tym czasie nie musieli już trzymać się rygorystycznie socrealistycznej doktryny – dzieła wykonywane na państwowe zlecenie mogły być utrzymane w nowoczesnej estetyce, będąc tym samym świadectwem modernizacji kraju. Sama praca Kondora ma ciekawą historię – pierwotnie planowana jako gobelin, miała ozdobić salę prezydencką Węgierskiej Izby Handlowej. Praca jednak nie spodobała się prezesowi izby, projekt leżakował więc przez dwa lata w magazynach, by w końcu uratował go dyrektor Muzeum Historycznego w Budapeszcie, Vilmos Bertalan, który postanowił włączyć pracę Kondora do zespołu



dekoracji nowo otwartej placówki. Stojąca tuż obok kinetyczna instalacja Haraszty’ego, składająca się z akumulatora, linek i czerwonego odważnika wirującego raz do góry, raz na dół, wydaje się w tym kontekście komentarzem na temat układu sił politycznych w ówczesnym systemie mecenackim – w którym artystom daje się możliwości lub je zabiera, w zależności od aktualnej linii polityki kulturalnej. Prace Haraszty’ego można jednak odczytać też jako ogólniejszą metaforę funkcjonowania środowiska artystycznego w tamtym czasie – ale czy tylko wtedy?

Dwie utopie

Wchodząc do rozległej przestrzeni kaplicy, widz konfrontuje się ze spektakularną instalacją Tamása Kaszása, artysty już współczesnego (ur. 1976), *Gabinet 71*, która stanowi tu aranżacyjne tło dla socmodernistycznych gobelinów i rzeźb uznanych artystów czasów węgierskiej liberalizacji: Gyuli Hincza, Endrego Domanovszkiego czy Jenő Keréniego. Zarówno forma, jak i tytuł tej pracy-aranżacji odsyłają do Gabinetu Abstrakcyjnego El Lissitzkiego, stworzonego w 1927 roku we współpracy z Alexandrem Dornem dla muzeum w Hanowerze. W Gabinecie Abstrakcyjnym pokazywane były prace czołówki ówczesnej awangardy spod znaku abstrakcji i konstruktywizmu – Pieta

Endre Domanovszky, *Tapestry in Memory of the Union of Buda, Pest and Óbuda*, 1973
Jenő Kerényi, *Marchers*, 1953, w instalacji *Gabinet 71* Tamása Kaszása, fot. Agnes Bakos
Bence Thanyi, z kolekcji Muzeum Kiscell – Galerii Miejskiej w Budapeszcie



Gyula Hincz, *Science (Sketch)*, media mieszane, karton, 1963–1964
 fot. Ágnes Bakos, Bence Tihanyi, z kolekcji Trágor Ignác Museum w Vácu

Rok 1971 można uznać za symboliczną datę usankcjonowania się nowej artystycznej elity Węgier – mającej dostęp do publicznych instytucji, możliwość pokazywania swoich prac na prestiżowych zagranicznych wystawach oraz stanowiącej trzon kadry profesorskiej na uczelniach artystycznych.

Mondriana, Lászla Moholego-Nagiego, Pabla Picassa czy Fernanda Légera, a sam format gabinetu był odzwierciedleniem przekonania Dornera na temat konieczności poszukiwania innowacyjnych rozwiązań w wystawiennictwie. Do tej modernistycznej idei nawiązał Kaszás, jednak w przypadku *Gabinetu '71* innowacyjność nabiera nowego, politycznego znaczenia. Opowieść o nowoczesności zaczyna się tu od 1971 roku – czasu, kiedy w Muzeum Historycznym Budapesztu odbyły się dwie ważne wystawy. Jedną z nich prezentowała praca Gyuli Hincza i Józsefa Somogyiego, rok wcześniej prezentowane w pawilonie

węgierskim na 35. Biennale w Wenecji. Drugą była solową prezentacją Endrego Domanovszkiego, antycypującą jego wystąpienie na następnej edycji weneckiego biennale. Rok 1971 można więc uznać za symboliczną datę usankcjonowania się nowej artystycznej elity Węgier – mającej dostęp do publicznych instytucji, możliwość pokazywania swoich prac na prestiżowych zagranicznych wystawach oraz stanowiącej trzon kadry profesorskiej na uczelniach artystycznych.

W swojej konstrukcji *Gabinet '71* rzeczywiście przywodzi na myśl rozległy salon lub hol, przypominając tym samym, jakie było pierwotne przeznaczenie prezentowanych w nim prac: były to dzieła o charakterze dekoracyjnym, projektowane z myślą o konkretnych wnętrzach budynków użyteczności publicznej. Modne, oprócz mozaiki czy szkła, były choćby gobeliny – w *Gabinecie '71* uwagę przyciąga szkic do gobelinu *Nauka* autorstwa Hincza, przygotowywanego dla Akademii Ogrodnictwa w Budapeszcie (oryginał jest ciągle na swoim pierwotnym miejscu) – trzyczęściowe agrofuturystyczne malowidło obrazujące koegzystencję człowieka i natury. W samym centrum gabinetu stoi natomiast model rzeźby Jenő Kerényiego *Maszerujący* z 1953 roku, której ponadtrzymetrowy oryginał powstał jako część monumentalnej dekoracji Stadionu Ludowego w Budapeszcie. Prace Kerényiego jako jedyne z tego zespołu przetrwały próbę czasu, wpisując się już w nowe estetyczne tendencje promowane przez wpływowego teoretyka i polityka sztuki Lajosa Németha.

Jednak to, co chyba najbardziej interesujące, a na samej wystawie niezwerbalizowane wprost, to paradoksalny status *Gabinetu '71*, który w zasadzie można porównać do pozycji prezentowanych w nim prac. Jest to bowiem dzieło współczesnego artysty, uznanego w środowisku progresywnym, który choćby z tego względu nie mógłby mieć w takim muzeum jak Kiscell własnej wystawy. Wchodzi jednak do tej przestrzeni jako jej aranżer, pokazując tu dzieła, które teoretycznie nie mają statusu dzieła sztuki. Piszę o dziełach, ponieważ nie jest to jedyna interwencja Kaszása w przestrzeni wystawy, o czym później.

Rok 1971 w sztuce węgierskiej to jednak nie tylko czas symbolicznego triumfu socmodernistycznej elity, ale również kluczowy moment dla raczkującej sceny neoawangardowej. Wtedy to László Beke, krytyk sztuki, wówczas świeżo po studiach, skontaktował się listownie z 28 artystami

1 Jenő Kerényi, modele rzeźb z fasady Madách Theatre Budapest 1960–1961, w instalacji *Cabinet 71* Tamása Kaszása, fot. Ágnes Bakos Bence Tihanyi, z kolekcji Muzeum Kiscell – Galerii Miejskiej w Budapeszcie

2 Sándor Pinczehelyi, *Hammer and Sickle*, papier, płótno, sitodruk, 1973 z kolekcji Muzeum Sztuk Pięknych – Węgierskiej Galerii Narodowej w Budapeszcie

3 Dezső Korniss / Tamás Kaszás, *Space Grid*, 1961/1962–2018 tymczasowa instalacja na podwórzu Muzeum Kiscell – Galerii Miejskiej w Budapeszcie, fot. Ágnes Bakos, Bence Tihanyi



1



2



3

i artystkami młodego pokolenia i zaprosił ich do udziału w projekcie *Imagination* opierającym się na stworzeniu niematerialnej kolekcji dzieł sztuki, które następnie prezentował we własnym mieszkaniu. Według koncepcji Bekego już same nadesłane pomysły miały status dzieł sztuki, z którego to względu po latach *Imagination* jest uznawane za pierwszy manifest konceptualizmu na Węgrzech. W ramach wystawy 1971 *Parallel Nonsynchronism* kolekcja Bekego prezentowana jest w oddzielnym pomieszczeniu na górnym piętrze Kiscell. Co ciekawe, została ona zestawiona z archiwum innej wystawy, która planowana była w tym czasie na Węgrzech, ale ze względów politycznych jej realizacja nie doszła do skutku – chodzi mianowicie o wystawę *Imaginations*, planowaną przez kuratorkę Martę Kovalszky z muzeum Székesfehérvár. Kovalszky zaprosiła do współpracy 23 artystów, a jej wybory w dużej mierze pokrywały się z intuicjami Bekego, który zresztą został poproszony o napisanie eseju do katalogu wystawy. Choć sama wystawa ostatecznie się nie odbyła, artyści zdążyli przysłać

Młode pokolenie artystów, choć w zasadzie nieuczestniczące w oficjalnym obiegu artystycznym, organizowało własne wystawy w klubach czy biurówcach, publikowało też katalogi, a ich aktywność była okazjonalnie komentowana w prasie.

Kovalszkiej swoje propozycje, które trafiły do muzealnych archiwów – wystawa w Kiscell jest ich pierwszą prezentacją od 1972 roku. Wystawa 1971 *Parallel Nonsynchronism*, oparta na snuciu rozważań o zjawiskach równoległych, daje możliwość przyjrzenia się dwóm kolekcjom prac konceptualnych i symbolicznie zestawia je z dorobkiem dzieł starszego pokolenia, stwarzając tym samym pole do dyskusji, która wcześniej nie mogła się odbyć. Zatem zgodnie z intencją kuratorek i kuratora jest to zderzenie dwóch wizji lewicowej utopii – w jednej artyści aktywnie tworzyli nowy porządek społeczny, w drugiej sztuka oferowała wolność od społecznych norm i konwencji umożliwiającą krytykowanie obowiązującego systemu politycznego oraz artystyczną autorefleksję. Wśród prac-koncepcji znajdujących się w kolekcjach Bekego i Kovalszkiej są choćby prace Gábora Attalaia – koncepcja pracy *Negative Star* polegająca na wydeptaniu w śniegu znaku czerwonej gwiazdy – czy *Dangerous Chair* – zdjęcie krzesła rozłamanego na pół, w żartobliwym tonie nawiązującego do flagowego dzieła Josepha Kosutha *One*

and Three Chairs z 1965 roku. Zaproszeni do udziału w projekcie *Imagination* artyści podejmowali też temat samej kolekcji – na przykład Miklós Erdély przesłał Bekemu tkaninę nasączoną gęsim tłuszczem. Praca zaopatrzona była we wskazówkę, żeby prezentować ją bez osłony („Do not separate! Do not isolate!”), co doprowadziłoby do zniszczenia całego zbioru prac. Z kolei Gyula Pauer, promujący ideę pseudoartu, w ramach udziału w projekcie Bekego postanowił stworzyć swoją własną pseudo-kolekcję i poprosił 16 artystów o wskazanie swojej najlepszej pracy, której dane mieli wpisać do specjalnie przygotowanych muzealnych kart archiwalnych. Refleksji na temat trendów w sztuce i ich powiązania z polityką terytorialną podjął się w dowcipny sposób János Major, który przesłał do kolekcji Bekego zdjęcie nagrobka Lajosa Kubisty – zapewne zwykłego obywatela Węgier, tutaj jednak przedstawionego jako prawdopodobnego ojca ważnego „izmu” w sztuce, którego źródła należy szukać w państwie gulaszu i łaźni termalnych. Wreszcie warto nadmienić, że w obu kolekcjach znajdziemy prawdziwe perełki sztuki progresywnej – wczesny cykl fotograficzny *a-b-c* Dóry Maurer, prace nonartysty i członka Fluxusu Tamása Szentjóby czy projekty wystaw kinetycznych wspomnianego już wcześniej Istvána Haraszty.

Obraz Bortnyika zestawiony został z grafiką obrazującą ówczesny system instytucjonalny na Węgrzech – uformowany na kształt drzewa genealogicznego, w którym wszystkie instytucje mają swój początek w ministerstwie kultury i partii. Bohaterowie karykatury dyrektora ASP odnajdowali się w tej strukturze w miarę dobrze, ich uczniowie już mniej, co jednak nie znaczy, że nie mieli oni żadnych innych możliwości działania. Młode pokolenie artystów, choć w zasadzie nieuczestniczące w oficjalnym obiegu artystycznym, organizowało własne wystawy w klubach czy biurach, publikowało też katalogi, a ich aktywność była okazjonalnie komentowana w prasie. Sytuacja młodych twórców zależała też od geograficznego kontekstu – w instytucjach prowadzonych poza stolicą zasadniczo łatwiej było przeforsować bardziej progresywne propozycje. Na wystawie ten system zależności został obszernie zarysowany na tablicach informacyjnych uzupełnionych katalogami, nagraniami z epoki i – *last but not least* – samymi pracami będącymi bohaterkami kluczowych pokazów tamtej epoki.

Jednym z takich dzieł jest rzeźba Györgiego Jovánovicsa przedstawiająca zdefragmentowanego Pierrota, a na dobrą sprawę tylko dolną partię jego kubraka i spodnie (*Detail of Gilles the Great*, 1967–1968), która została pokazana we współorganizowanym przez artystę cyklu niezależnych wystaw sztuki progresywnej *IPARTERV* (1968–1970). Zagadkowa rzeźba, wpisywana przez Lászla Bekego w nurt postabstrakcyjny, po 1989 roku została zakupiona do zbiorów muzeum Kiscell. Na swoje zrozumienie i docenienie musiała także poczekać Ilona Keserü, organizatorka wystawy w Fényes Adolf Hall w 1969 roku. Jej barwne, abstrakcyjne płótna budowane były na kompozycjach obłych kształtów, wyraźnie inspirowanych kobiecymi genitaliami – pruderia tamtych czasów skłaniała krytyków do interpretacji jej prac jako całkowicie abstrakcyjnych, pozbawionych jakichkolwiek potencjalnych nawiązań.

Wystawa 1971 *Parallel Nonsynchronism* to prezentacja wyjątkowa ze względu na przyjętą przez kuratorki i kuratora perspektywę, zasadniczo stroniącą od jednoznacznej oceny badanych przez nich czasów.

Różnice w pokoleniowej wrażliwości można dostrzec, patrząc choćby na pokazane tu szkice gobelinów Hincza czy model rzeźby Józsefa Somogyiego przedstawiającej siedzącego wieśniaka, z zainstalowanym nieopodal filmem Dóry Maurer *Looking for Dózsa* (1971–1972). Prace Hincza i Samogyiego to estetyzowane przedstawienia, tymczasem film Maurer to żartobliwa propozycja przyjrzenia się idei pomnika od bardziej krytycznej strony. Tytułowy bohater tej pracy to bowiem György Dózsa, szekler i siedmiogrodzki żołnierz, który w 1514 roku stanął na czele powstania chłopskiego na Węgrzech i w Siedmiogrodzie. W Węgierskiej Republice Ludowej czczono go jako bohatera narodowego (swoją drogą jego historia jest dosyć krwawa; był on przywódcą wyjątkowo

okrutnym i zginął, posadzony w końcu przez szlachtę na rozżarzonym tronie), a 1972 rok był oficjalną datą celebracji pięćsetlecia jego urodzin. Z tej okazji Węgierska Galeria Narodowa ogłosiła konkurs na pomnik Dózsy, w którym zdecydowała się wziąć udział także Maurer, proponując interaktywny kolaż, na który składały się portrety ośmiu mężczyzn w typie szekierskim. Portrety rotowały w częściach, publiczność mogła więc ułożyć sobie taką twarz Dózsy, jaka jej najbardziej odpowiadała – wyświetlany na wystawie film jest rejestracją tego eksperymentu. Praca oczywiście została odrzucona przez komitet konkursu.

Porażka awangardy

Proponowanie projektów niemożliwych do przyjęcia przez jury oficjalnych konkursów były zresztą nie tylko specjalnością Maurer. Przechadzając się po wystawie, warto także wyjrzeć przez okna galerii wychodzące na zamkowy taras. Zainstalowana została tam monumentalna konstrukcja Tamása Kaszása, który tym razem postanowił odtworzyć jeden z projektów Dezső Kornissa – ogromną instalację-rzeźbę *Space Grid*, której szkic wysłał on do Lászla Bekego, odpowiadając na jego – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – *open call* do projektu *Imagination* w 1971 roku. Historia kariery Kornissa jest tyle nietypowa, co znacząca – był on artystą obracającym się równocześnie w kręgach socawangardzistów i progresywistów młodego pokolenia. Wysyłał swoje propozycje na konkursy dekoracji w latach 50. i 60., ale były one z reguły odrzucane jako zbyt eksperymentalne. W latach 70. zaczął z kolei myśleć

o rzeźbie w bardziej autonomiczny sposób, ale jego dzieła ciągle prześcigały czasy swoim niemożliwym futuryzmem. W ten sposób, jako „wieczny awangardzista”, stał się mediatorem między starszym i młodszym pokoleniem.

Co jednak znamienne, współczesna replika *Space Grid* nie jest perfekcyjną realizacją pierwotnych planów Kornissa, który zaprojektował ją jako betonowy, płaski ornament podtrzymany tylko na dwóch słupach. Instalacja Kaszása to na dobrą sprawę drewniana forma, do której teoretycznie można by wylać beton, położona poziomo na ziemi. Szanse na ukończenie dzieła są raczej

nikłe – trudno o bardziej wymowny obraz awangardowej porażki, zderzenia wyobrażeń innowatorów z ich realizacją. Co stać miało, tutaj ewidentnie leży. Podobnie zresztą jak ambicje samych młodych artystów zostały ukrócone – w 1973 roku na Węgrzech czuło się już skutki konserwatywnej polityki Breżniewa i władze zarządziły odwrót od wcześniejszej liberalnej strategii wobec kultury. Zaostrzył się reżim na uczelniach – niepokorni studenci byli wyrzucani ze studiów, krytycznych pisarzy cenzurowano, a artyści zainteresowani nurtami progresywnymi zostali zdefiniowani jako niebezpieczny gang hipisów. Na samej wystawie ten ponury okres symbolizują – zarazem kończąc też jej narrację – ikoniczne zdjęcie Sándora Pinczehelyiego *Sierp i młot* z 1973 roku oraz obraz Endrego Tota przedstawiający węgierską flagę z napisem: „Odzyskać węgierską awangardę!” [Talpra magyar avantgarde!]. Naprzeciw nich powieszony został wielkoformatowy obraz Auréla Bernátha *Państwo robotników* (1968–1972) – wzorcowa wizualizacja

Cytowane przez zespół kuratorski słowa Ernsta Blocha: „Not all people exist in the same now”, da się dość łatwo przełożyć na czasy współczesne. Dla węgierskiego środowiska artystycznego funkcjonowanie w rzeczywistościach równoległych jest ponurą normą, z którą każdy mierzy się na swój sposób.

robotniczej utopii sprawnie moderowanej przez sportretowanych tu jej ówczesnych przywódców.

Wystawa 1971 *Parallel Nonsynchronism* nie jest pierwszą ekspozycją na Węgrzech, która podejmuje temat socrealizmu i różnych jego odsłon, a także stosunku wobec komunistycznego dziedzictwa (tutaj przykładowo można wymienić takie prezentacje, jak *BLOW-UPS – 1963. The Age of Jancsó’s Cantata* z 2016 roku Uj Budapest Galérii czy *The Symbols of Socialist Art* z 2017 roku Galerii Centralis, OSA Archivum), jest to jednak prezentacja wyjątkowa ze względu na przyjętą przez kuratorki i kuratora perspektywę, zasadniczo stroniącą od jednoznacznej oceny badanych przez nich czasów. Ustawiony na tarasie zamku *Space Grid* w intencji kuratorów można odczytać jako sygnał, że kanon w sztuce to konstrukcja, która ciągle ulega redefinicji – należy do niego mieć więc krytyczny stosunek i patrzeć w kontekście realiów konkretnej epoki. Tak spojrzeć na sztukę Węgierskiej Republiki Ludowej mogą oczywiście przede wszystkim młodsze generacje, które same doświadczyły socjalizmu w stopniu nikłym lub wcale.

AWANGARDA W CZASACH BEZNADZIEI

Historia kołem się toczy

Na ile wystawę w muzeum Kiscell można potraktować jako komentarz do obecnej sytuacji na Węgrzech? Cytowane przez zespół kuratorski słowa Ernsta Blocha: „Not all people exist in the same now”, da się dość łatwo przełożyć na czasy współczesne. Dla węgierskiego środowiska artystycznego funkcjonowanie w rzeczywistościach równoległych jest ponurą normą, z którą każdy mierzy się na swój sposób. Przed Orbánem i Węgierską Akademią Sztuk można uciec, przechodząc do skromnego tu sektora komercyjnego, można też postawić na działania pozainstytucjonalne, jak organizatorzy OFF Biennale. Jak jednak można wyczuć z nastrojów rozbudzanych przez tę owianą już sławą imprezę, entuzjazm dla prekarnego zaangażowania na rzecz – co tu nie mówić – jednoosobowej organizacji w środowisku opada. Do tej pory realną pomocą mógł być zagraniczny mecenas, dzisiaj jednak i on znika z Węgier. Wspomniałam o wycofaniu się Central European University z Budapesztu, ale na

tym nie koniec; obecnie sam zespół tranzitu, już i tak zmniejszony do jednej trzeciej wcześniejszej ekipy, boryka się z utratą wsparcia ze strony swojego głównego i jedyne go bodajże sponsora, Erste Bank, który postanowił zakończyć finansowanie zbudowanej przez siebie w Europie Środkowo-Wschodniej sieci tranzitów. Nie dziwi więc, że podstawowym i coraz bardziej palącym pytaniem w Budapeszcie jest obecnie, „jak i z czego żyć”, wobec faktu, że na prawdziwie dobrą zmianę w węgierskiej polityce kulturalnej nie można liczyć. Odpowiedź na to pytanie może wiązać się z moralnymi wyborami, które chyba coraz trudniej nam oceniać.

Tekst powstał w ramach programu rezydencyjnego East Art Mags, przy wsparciu finansowym ze strony Erste Stiftung oraz pomocy Artportal.hu i Instytutu Polskiego w Budapeszcie.

Tekst: Łukasz Zaremba

Czego mogą chcieć pomniki?

Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918–2018
Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa
16 grudnia 2018 – 10 kwietnia 2019
kuratorzy: Agnieszka Tarasiuk, Hubert Czerepok, Ania Miczko

Narzędzie do zakrzywiania czasu

Na długiej liście pytań, które warto zadawać pomnikom, pytanie tytułowe nie jest zapewne ani tym najważniejszym, ani – wbrew pozorom – najbardziej skomplikowanym. Zresztą stawianie dziś pytania o pragnienia akurat pomnikom – spośród wszystkich przedmiotów, spośród wszystkich obrazów – nie powinno właściwie nikogo dziwić. W końcu mało kto zaprzeczyłby, że pomniki żyją w tej chwili w Polsce własnym życiem; że ich działania nie zawsze zgodne są z intencjami twórców, fundatorów, postaci przez nie wyobrażanych i upamiętnianych, tych, którzy składają pod nimi kwiaty, i tych, którzy chcą te monumenty obalać. Powiedzieć, że pomniki skłaniają ludzi do robienia pewnych rzeczy, to w Polsce truizm. Dowodów dostarcza codzienność. Jak by nie patrzeć, totemizm, ikonoklazm i idolatria są obecnie prawnie ugruntowanymi fundamentami państwowej polityki historycznej i przestrzennej. Tak zwana ustawa dekomunizacyjna z 1 kwietnia 2016 roku to przecież nic innego niż wykład z teologii politycznej o mocy obrazów i symboli.

Ustawa ta jest również nieusuwalnym tłem wszelkiej aktualnej refleksji nad pomnikami prowadzonej w Polsce, choćby refleksja ta chciała umknąć jak najdalej krótkoterminowym politycznym kontekstom czy to w historię (i historię sztuki), czy w plan globalny, w którym dynamikę sporów o pomniki wyznacza amerykańska debata o monumentach poświęconych pamięci bohaterów Konfederacji. Prezentowana w Królikarni

Fotografie dzięki uprzejmości Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie
Valentina Stevanovska, Wojownik na koniu, studium do pomnika w Skopje, 2008
fot. Ernest Winczyk / MNW Królikarnia



wystawa *Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918–2018* wykonuje ten pierwszy ruch – jest wystawą rocznicową, podsumowuje stulecie i, z drobnymi wyjątkami, ogranicza się do historii pomników w Polsce. Jednak wspomniany kontekst sprawia, że przygotowana przez Agnieszkę Tarasiuk z zespołem ekspozycja pokazuje czasem więcej niż, być może, (początkowo) zamierzała.

Z jednej strony bowiem, jakby w odpowiedzi na pytanie otwierające ten esej, otrzymujemy wyraźną wizję życia pomników. Wystawa wprost – układem sal, porządkiem zwiedzania – wyznacza jednokierunkową oś czasu: od narodzin koncepcji (raczej z potrzeby władzy niż społeczności lub artystów) po śmierć i usunięcie pomnika z pola widzenia. Owszem, na tej osi istnieją wariantywne ścieżki, wiele z nich urywa się bardzo szybko i nigdy nie zostaje przeciągniętych na etap realizacji, ale kierunek i wizja linearnego czasu nie ulegają zmianie. Z drugiej strony sama wystawa – jako gest

Wystawa w Królikarni, zwłaszcza w obliczu aktualnego lokalnego i globalnego kontekstu walk na pomniki i z pomnikami, domaga się rozwinąć – niektóre momenty życia pomników zaledwie sugerując, inne pomijając zupełnie, kierowana konkretną wizją „pomnika”.



Pamiątkowe figurki przedstawiające pomnik Wojownika na koniu autorstwa Valentiny Sievanovskiej, masa plastyczna, malowane, 2011–2018, fot. Ernest Winczyk / MNW Królikarnia

Bertel Thorvaldsen, Dłoń księcia Józefa Poniatowskiego (fragment pomnika), 1826–1829, odlew z brązu, Muzeum Narodowe w Warszawie

wobec pomników – przywraca co najmniej na chwilę (jakieś) życie monumentom, które jakoby miały raz na zawsze umrzeć: między innymi (żeby trzymać się tylko ostatniej sali i ostatniego wrażenia, z którym opuszczamy Królikarnię) pomnik Feliksa Dzierżyńskiego z Warszawy, Matki Polki z Sejn czy zdemontowany (faktycznie: zdemolowany) kilka miesięcy temu pomnik (wcześniej nagrobek!) Wdzięczności Żołnierzom Armii Radzieckiej ze stołecznego parku Skaryszewskiego. Takie zakrzywienie czasu nie jest, jak się wydaje, wyjątkiem w biografii pomników – jak by nie było, narzędzi do zakrzywiania czasu właśnie: umieszczania przeszłości w teraźniejszości – lecz raczej otwiera możliwość pomyślenia ich „życia” w sposób mniej schematyczny.

Tak też postrzegam zasadniczą funkcję tej wystawy: stanowi przegląd i uogólnienie zarazem, opowiada i jeszcze raz pokazuje, jak wygląda to, co znajduje się w centrum narodowej ikonografii (w tym przypadku pomnikowej). Zarazem, zwłaszcza w obliczu aktualnego lokalnego i globalnego kontekstu walk na pomniki i z pomnikami, domaga się rozwinąć – niektóre momenty życia pomników zaledwie sugerując (użycia, społeczne oddziaływanie), inne pomijając zupełnie, kierowana konkretną wizją „pomnika”. Wystawa stanowi zdecydowaną odpowiedź na pytanie o pomniki (o jej treści dalej). Bardzo ważne, aby nie była odpowiedzią jedyną.

Zarazem nie ulega wątpliwości, że ta wystawa sama staje się punktem odniesienia dla dalszej refleksji o pomnikach i publicznym upamiętnianiu. Dla mnie osobiście – w momencie rozpoczynania pracy z pomnikami w ramach najbliższej edycji festiwalu Warszawa w Budowie – jest zarazem alibi zwalniającym z konieczności ponownego opowiadania o tym, co widać (pozwalając na przesunięcie się w kierunku pytania o to, co mogłoby być widać), i źródłem niezliczonych pytań o inne wymiary pomnikowego doświadczenia. Pytań tych jest zdecydowania zbyt



Element scenografii wystawy nawiązujący do estetyki rusztowań wykorzystywanych przy wznoszeniu pomników. Konstrukcji towarzyszą dźwięki *Dies Irae* Krzysztofa Pendereckiego skomponowanego na uroczystość odsłonięcia Międzynarodowego Pomnika Ofiar Obozu Auschwitz-Birkenau, fot. Ernest Winczyk / MNW Królikarnia

wiele, by odpowiedziała na nie jedna wystawa, ta w Królikarni czy jakakolwiek inna. Nie znaczy to, że nie warto ich zadawać, tym bardziej, że *Pomnik*, chcąc nie chcąc, je prowokuje.

(Nie)widoczna siła pomników
Oczywiście tytułowe prowokacyjne pytanie o pragnienia pomników sugeruje ostrożność wobec sądów o pomnikowej potęgde: przekonani o pomnikach hipnotyzujących i oślepiających ludzi fałszywymi wizjami (historii). Być może jedynym przechodzącym bez szwanku próbę czasu elementem oryginalnego wywodu W.J.T. Mitchella prowadzonego pod hasłem: „Czego (w rzeczywistości) chcą obrazy?”, jest właśnie kategoria pragnienia. Pozwala mu ona bowiem zobaczyć obrazy jako żywe i sprawcze, ale nie potężne i wszechmocne. Skoro pragną, to znaczy, że nie w pełni mogą. Owszem, mogą coś, ale nie wszystko. Do tego żyją jakoś, ale nie ludzko. Pomiedzy absolutną niemocą martwego przedmiotu a potęgą wizerunków rozciąga się raczej całe spektrum sprawczych możliwości obrazów czy – by ograniczyć się do naszych potrzeb – całe spektrum pragnień i działań pomników.

Doskonale oddaje je, choć nie jest z nim tożsame, zróżnicowanie widoczności otaczających nas na co dzień monumentów. W Polsce nie potwierdza się najczęściej chyba powtarzany pomnikowy wywód, czyli słowa Roberta Musila o pomnikach wyslizgujących się naszemu spojrzeniu, których jedyną codzienną aktywnością bywa umykanie oczom. Lokalna lekcja z życia monumentów przekonuje, że to raczej chwilowa widzialność jednych pomników nadmiernie przysłania inne, czego dobitnym przykładem duet z warszawskiego placu Piłsudskiego: pomnik Lecha Kaczyńskiego i pomnik Ofiar Katastrofy Smoleńskiej 2010 roku (obszerniej dyskutowany przez Waldemara Baraniewskiego w dwudziestym drugim numerze „Szumu”¹). Od początku pomyślane były one przede wszystkim jako gesty władzy wystawiającej w centrum stolicy spektakl swojej suwerenności – widowisko mające dowieść sprawczości lub przynajmniej odegrać skuteczność rządzących. Im większy opór wobec erekcji tych pomników, tym skuteczniejszy performans. Jego efektem ubocznym było z kolei odwrócenie uwagi nie tylko od wartości, form i przyczyn zaangażowania w liczne upamiętnienia katastrofy smoleńskiej w całym kraju (o czym w tym samym numerze magazynu pisał Jakub Banasiak²), ale i od innych pomników, które – być może – budzić powinny

1 Zob. Waldemar Baraniewski, *Rzeźby i pomniki. Wokół pomnika Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku*, „Szum” 2018, nr 22, s. 80–94.

2 Zob. Jakub Banasiak, *Wspólnota zaklęta w brzozie. Wokół „Prezydenta” Pawła Althamera*, „Szum” 2018, nr 22, s. 53–61.



nasze silniejsze wątpliwości, ale nie mieszczą się tak łatwo w politycznych cezurach i na dominujących osiach konfliktów. Przecież – by podać przykład – czy większych konsekwencji społecznych nie ma choćby powszechna spiżowa heroizacja wojny, jej wszechobecność w krajobrazie Warszawy? A przede wszystkim – jej naturalizacja dokonywana przy wykorzystaniu pomników?

Tu właśnie zasadza się trudniejszy do rozpoznania, niespektakularny wymiar oddziaływania pomników, mianowicie siła czerpana nie z dominacji i rzucania się w oczy, ale z wtapiania się w codzienny krajobraz. Gdy pomniki stają się elementem tła naszego życia, nie tylko nie przestają działać (i nie znikają całkowicie), lecz często dopiero wtedy oddziałują właściwie: naturalizując, osadzając w krajobrazie i cierpliwie przesączając do naszej codzienności „swoje” wartości.

Ich różnorodność nie sprowadza się zatem do podziału na epoki i style, w których je stawiano, ani na odmienne zestawy postaci, które reprezentują. To społeczność podzielona również ze względu

Odmienne stopnie widoczności (i czytelności) pomników przemnożyć należy zapewne także przez zróżnicowane – a z racji swoistości pomnika jako medium publicznego również – niezwykle mnogie ich publiczności. Tu zresztą dopada nas inna podstawowa i może jeszcze trudniejsza do wypełniania luka w toczących się dziś publicznych dyskusjach. Otóż wiemy niemal tyle samo (w gruncie rzeczy tyle co nic) o pragnieniach pomników wobec nas, ile o naszych pragnieniach wobec nich. Jednym słowem: niewiele wiemy nawet o sobie (w relacji z pomnikami). Stosunek pewnych publiczności do monumentów staje się dostrzegalny i czytelny niemal wyłącznie w momentach dla wybranych pomników kryzysowych. Zresztą lekcja, którą w tej kwestii przynosi dekomunizacja, bywa dla ikonoklastów bolesna, a dla obserwatorów życia i pragnień pomników pouczająca. Rzeszowanie, broniąc (jak dotąd skutecznie) pomnika Czynu Rewolucyjnego, a sejnicanie (częściowo skutecznie) Lilki, Matki Polki, wcześniej będącej pomnikiem wdzięczności Armii Radzieckiej (bio-

Gdy pomniki stają się elementem tła naszego życia, nie tylko nie przestają działać (i nie znikają całkowicie), lecz często dopiero wtedy oddziałują właściwie: naturalizując, osadzając w krajobrazie i cierpliwie przesączając do naszej codzienności „swoje” wartości.

na sprawczość, widzialność, relację z otoczeniem i wiele innych właściwości. Społeczność niereprezentowana właściwie przez swoich nadmiernie wystawionych na spojrzenie, pojedynczych przedstawicieli w typie pomnika Katastrofy Smoleńskiej. Znajdźmy wymowny przykład. Zespół badawczy warszawskiej Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego pod kierunkiem doktor Kingi Rybak naliczył około 250 pomników (nie uwzględniając tablic) zlokalizowanych w Śródmieściu, zaledwie jednej, co prawda centralnej, dzielnicy Warszawy. Słownie: DWIEŚCIE PIĘĆDZIESIĄT. Gdzie i jak działa 90 procent spośród nich – tych niepojawiających się ani na pocztówkach, ani na czołówkach gazet? Ile minęliśmy dziś na codziennych trasach? Jesteśmy jeszcze bardzo daleko od udzielenia nawet najbardziej spekulatywnych odpowiedzi na pytanie, czego chcą pomniki. Próbując zadawać im jakiegokolwiek pytania, powinniśmy zacząć od możliwie systematycznego i całościowego ogarnięcia ich wzrokiem. Nie tylko ze względu na liczebność nie jest to oczywiście zadanie łatwe, jeśli w ogóle jest zadaniem wykonalnym.

grafie pomników są skomplikowane), udowadniają różnorodność praktyk, znaczeń i wartości wiązanych z medium pomnika, a zarazem odmawiają poddania się zero-jedynkowej logice zarządzania historią i krajobrazem. W obliczu kolejnych fal pomnikomanii wciąż opieramy się tymczasem przede wszystkim na deklaracjach tych, którzy projektują i rzekomo reprezentują pomnikową publiczność czy najchętniej jednorodną opinię publiczną.

Zresztą nie wystarczy nawet powiedzieć, że pomniki żyją. One przede wszystkim przeżyły, choć długo wydawać się mogło, że są zaledwie przeżytkami. W epoce swobodnego krążenia ulotnych obrazów to fizyczność, solidność, ciężar, widzialność, nieuchronność, objętość wyróżnia pomniki spośród publicznych nośników wartości. Co więcej, pomniki znajdują się dziś w centrum debaty publicznej w wielu miejscach na świecie, a to, czy jesteś za pomnikami (za pewnymi pomnikami, o wiele rzadziej zaś za pomnikami w ogóle), czy przeciw nim, zaświadcza o twojej tożsamości i pozycji w najważniejszych konfliktach społecznych. Od Australii, przez Stany Zjednoczone, RPA,

Stanisław Wakuliński, górny fragment pomnika Matki Polki (do 1981 roku pomnik XXV-lecia PRL) 1971, użyczony na wystawę przez miasto Sejny, fot. Ernest Witczak / MNW Kółkarnia

Xawery Dunikowski, model pomnika Józefa Dietla, 1936
Valentina Stevanovska, model lwa z pomnika Wojownika na koniu
2011, fot. Ernest Wińczyk / MNW Królikarnia



Monumenty to zjawiska z czasem wchodzące w niejasne relacje. Pomniki na przyszłość, pomniki dla przyszłości – musimy je tworzyć, odnosząc się do „innych” niż dominujące pomnikowe przeszłości.

Indie, Belgię, Polskę, po Ukrainę, pomiędzy tak szokująco odmiennymi projektami jak dekolonizacja i dekomunizacja monumenty katalizują dziś rozmaite konflikty. Oczywiście identyczne gesty wobec pomników – fundowanie, stawianie, poprawianie, atakowanie, obalanie i tak dalej – zupełnie co innego znaczą w Charlottesville, Durham czy Cape Town, a co innego w Warszawie. Wszędzie spory o nie są rozgrywką z władzą i o władzę.

Pomyśleć pomniki dla przyszłości

Ten wymiar życia pomników przede wszystkim rozpoznaje kuratorowana przez Agnieszkę Tarasiuk i zespół wystawa *Pomnik*. Jak wspomniałem, kontekstem ekspozycji nie są współczesne globalne spory o pomniki ani nawet tak bardzo ich polska wersja, której akceleratorem jest ustawa dekomunizacyjna i sprzężona z nią pomnikomania czasu rządów Prawa i Sprawiedliwości (wpisana przez zespół Tarasiuk w dzieje pomnika bohatera). Umieszczenie w zamian ekspozycji w ramie stulecia

niepodległości, które symbolicznie domyka jej otwarcie w połowie grudnia 2018 roku, ma liczne konsekwencje. Po pierwsze, władza rozumiana jest tu w sposób tradycyjny – wymownie przypomina się nam, że pomniki są zwykle gestami rządzących, gestami odgórnymi, poświęconymi samej władzy i jej uwierzytelnianiu. Jako takie jawią się na wystawie przede wszystkim jako narzędzia władzy autorytarnej, media kultu jednostki lub narodowej historii. Nie znaczy to, że wystawa nie wskazuje pod tym względem cennych i ciekawych wyjątków, ale przede wszystkim konsekwentnie rekonstruuje dominującą wizję formy pomnikowej. Po drugie i w konsekwencji pierwszego, pomniki są tu rozumiane przede wszystkim jako reprezentacje: narzędzia związujące nierozłącznie reprezentację rozumianą jako przedstawienie i reprezentację rozumianą jako przedstawicielstwo. Po trzecie, reprezentacja (w pierwszym znaczeniu: reprezentacji wizualnej i symbolicznej) potraktowana zostaje w sposób celowo zawężony. W praktyce bowiem tym, co interesuje zespół Królikarni, jest nie tyle pomnik jako medium publiczne, ile przede wszystkim rzeźba pomnikowa. Pozwała to autorkom i autorom ekspozycji wybrnąć w określony sposób z największej praktycznej trudności – „wystawienia” pomników w galerii. Skupienie się na rzeźbie –

w postaci oryginalnych wielkoformatowych odlewów i miniaturowych modeli, wszystkich bez wyjątku dostępnych na wyciągnięcie ręki – usprawiedliwia zdjęcie jej z postumentu i wykrojenie z krajobrazu. Jednak podejście do pomnika zbyt blisko grozi straceniem go z oczu: całości pomnika rozumianego jako medium, „poszerzonego pola” krajobrazu oraz politycznego kontekstu (którego nieobecność w sposób paradoksalny i ciekawie niepełny uzupełnia krążenie instagramowych zdjęć z obalonym Feliksem Dzierżyńskim).
Być może najważniejsze rozpoznanie, które zostaje z nami po wizycie w Królikarni, to przede-
możne poczucie, że od 1918 do 2018 roku niewiele się zmieniło. Pomniki wyglądają tak samo. Stwierdzenie to jest oczywiście fałszywe z perspektywy historii sztuki i opowiedzianej w Królikarni imponującej historii rzeźby pomnikowej. Dotyczy ono



Tematy upamiętnień prezentowanych na wystawie *Pomnik. Europa Środkowo-Wschodnia 1918–2018*, fot. Ernest Wińczyk / MNW Królikarnia

jednak nie rzeźby, ale pomnika. W 2018 roku wciąż podstawowym medium publicznej pamięci i historii, wpisanym w krajobraz, a tym samym w codzienne pole widzenia i codzienne doświadczenie, jest tradycyjny figuratywny monument realizowany w układzie postaci na postumencie. Przez 100 lat niepodległości przewrotnie realizujemy postulat Stanisława Leca – może i zmieniają się postaci na pomnikach, ale cokoły pozostają niezmiennie.

Pomniki jako media publiczne ucieleśniają nie tylko kanon historii (i sposób myślenia o historii), ale też projekt uczestnictwa we współczesnej kulturze i komunikacji. Są niezwykle silnymi i precyzyjnymi interpelacjami. Dążą do wyznaczenia zestawu możliwych do przyjęcia ról i reakcji, sposobów rozumienia przestrzeni wspólnej, funkcji i postaci władzy, wspólnot(y), obywaterek i obywateli. Historia i polityka reprezentowane przez nieruchome i górujące nad widzami kamienne przedstawienia mają być takie jak te przedstawienia: jednoznaczne, indywidualne, bohaterskie i pouczające. Historia z pomników to dzieje tworzone przez wybitne jednostki i pojedyncze przełomowe wydarzenia. Postumenty i spiż z trudem mieszczą wszystko, co nie spełnia tych warunków.

Po wizycie w Królikarni wyobrażam sobie, że jeśli chcemy pomyśleć inną historię – jeśli chcemy wyobrazić sobie historię inaczej – wrażliwą na wewnętrzne napięcia, dostrzegającą procesy (zamiast zwrotów), grupy (zamiast bohaterów) i grona innych (zamiast większości), nie wystarczy wymienić kanonu postaci nawet na najbardziej postępowy. Musimy również pomyśleć o innych pomnikach, nowych narzędziach publicznego pamiętania, wytwarzających inne relacje z różnymi publicznościami, inny stosunek do przeszłości, inaczej kształtujących komunikację w sferze publicznej. Celu tego nie da się jednak zrealizować, całkowicie odcinając się od przeszłości, wymyślając i projektując publiczne media pamięci od zera – już wiemy, że monumenty to zjawiska z czasem wchodzące w niejasne relacje. Pomniki na przyszłość, pomniki dla przyszłości – musimy je tworzyć, odnosząc się do „innych” niż dominujące pomnikowe przeszłości. W każdym razie musimy próbować.

Tekst: Wojciech Szymański

Wyjść poza ułański western

Wokół wystawy *Wielka Wojna* w Muzeum Sztuki w Łodzi

Wielka Wojna
Muzeum Sztuki w Łodzi
23 listopada 2018 – 17 marca 2019
kuratorzy: Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, Anna Saciuk-Gąsowska

Wielka Wojna i polska pamięć kulturowa

Cóż nam z tej wojny zostało w pamięci, skoro – jak przypominała przeszło 20 lat temu Maria Janion – „pierwsza wojna światowa w Polsce nie wydała swego Apollinaire’a, swych zbuntowanych synów: dadaistów i surrealistów, swych znakomitych ekspresjonistów, swych wielkich, sławnych czy po prostu popularnych powieści, takich jak *Ogień* Barbusse’a, *Trzej żołnierze* Dos Passosa, *Przygody dzielnego wojaka Szwejka* Haška, *Pożegnanie z bronią* Hemingwaya czy *Na zachodzie bez zmian* Remarque’a. Polskie życie intelektualne i emocjonalne – co zupełnie zrozumiałe – skupiło się na odzyskanej niepodległości, którą przyniosła Polsce właśnie wojna i zrodzony z niej niepodległościowy czyn zbrojny. W tej sytuacji trudno było rozliczać się z wojną, która – popychając wielu intelektualistów bądź ku gwałtownemu protestowi antymieszczańskiemu, bądź ku pacyfizmowi, bądź ku rewizji wszelkich ustanowionych hierarchii wartości – bywała określana jako wynik zmywy «straszliwej klikki uprzywilejowanych»”¹?

Nic zgoła albo bardzo niewiele.

¹ Maria Janion, *Wojna i forma*, [w:] tejże, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998, s. 31.



Félix Vallotton, *La tranchée (Okopy)* (I), z cyklu *C'est la Guerre! (Oto wojna!)* drzeworyt na papierze, 1915, dzięki uprzejmości Francuskiej Biblioteki Narodowej w Paryżu i Muzeum Sztuki w Łodzi

Pierwsza wojna światowa, zwana przecież na tak zwanym Zachodzie, we Francji i Anglii, także Wielką Wojną, w polskiej pamięci kulturowej zajęła miejsce poślednie, stając się w najlepszym przypadku kiepsko zagrana przez państwową historiografię i artystów, co wiosną tylko Polskę widzieli, uwerturą do heroicznych walk zbrojnych lat 1918–1920 potwierdzających odzyskaną przed chwilą niepodległość; Orlęta Lwowskie i obrona Lwowa, bitwa warszawska vel cud nad Wisłą – to

są istotne polskie boje definiujące zarazem miejsca pamięci. Z historii walk toczonych w latach 1914–1918 na prawie całym – ówczesnym (po 1921 roku) i współczesnym – terytorium Polski pamięta się na dobrą sprawę wojenne przygody i kieleckie perypetie I Kompanii Kadrowej oraz dzieje walk i zmagañ Legionów Polskich. Tak jakby całe polskie doświadczenie pierwszej wojny światowej ograniczone było jedynie do heroicznej i niepodległościowej historii militarnej właściwie tylko jednej formacji

Pierwsza wojna światowa w polskiej pamięci kulturowej zajęła miejsce poślednie, stając się w najlepszym przypadku kiepsko zagrana przez państwową historiografię i artystów, co wiosną tylko Polskę widzieli, uwerturą do heroicznych walk zbrojnych lat 1918–1920.



Heinrich Hoerle, *Denkmal der unbekannten Prothesen*, olej na tekturze, 1930
dzięki uprzejmości Von der Heydt-Museum w Wuppertalu i Muzeum Sztuki w Łodzi

wojskowej; narracje cywilne, nierzadko traumatyczne i wcale nieheroiczne, pozostawione zostały samym sobie i niewysłuchane². Ta specyficzna sytuacja kulturowa, której genezy upatrywać trzeba jeszcze w wydarzeniach rozgrywających się podczas wojny, spowodowała nie tylko deficyt niemilitarnych i niemilitarystycznych zarazem wojennych historii opowiadanych przez cywili, w tym przez doświadczające jej i będące jej ofiarami i świadkami kobiety. Narracyjna hegemonia legionistów Józefa Piłsudskiego wyparła także z pamięci i skazała na zapomnienie historie tych wszystkich polskich żołnierzy, którzy Wielkiej Wojny nie poznali z perspektywy ani „chłopców malowanych”, ani „ułańów, co przybyli pod okienko”, lecz zostali wzięci w kamasze jako poborowi do trzech imperialnych armii i wysłani na wszystkie fronty wojny najczęściej jako szeregowi żołnierze frontowi narażeni na najwyższe ryzyko utraty życia oraz fizyczne i psychiczne urazy. Tymczasem to właśnie służąca „sprawie legionowej”, jak podówczas mówiono, sztuka – przeważnie konserwatywna, tradycjonalistyczna i akademicka, oparta na wzorcach jeszcze dziewiętnastowiecznych – stała się kanonicznym obrazem Wielkiej Wojny w kulturze polskiej, przybierając formę, by jeszcze raz przywołać rozpoznania Marii Janion, „romantycznego westernu ułańskiego”³. Ów ułański western zaś to dyskursywna rama kultury polskiej służąca konstrukcji postromantycznego – tak literackiego, jak i wizualnego – obrazu Wielkiej Wojny, która została sprokurowana na podstawie takich tekstów dziewiętnastowiecznej kultury polskiej, jak *Pieśni Janusza* Wincentego Pola, historyczne malarstwo batalistyczne i rodzajowe Juliusza Kossaka i proza historyczna Henryka Sienkiewicza⁴. Składała się więc na nią, oględnie mówiąc, akademicka i tradycyjna, wypracowana jeszcze w ubiegłym wieku, konwencjonalna i realistyczna forma, za pomocą której – zarówno w sztukach pięknych, jak i w literaturze – odmalowywano heroiczną i ofiarną, od początku do końca niepodległościową, wzniosłą i piękną historię Wielkiej Wojny. Niby więc wiemy o koszmarze pozycyjnego i porytego niezliczonymi liniami okopów i tranzei frontu zachodniego oraz o jego wielkich i okrutnych z powodu użycia nowych rodzajów broni, w tym trujących gazów bojowych, bitwach, które toczyły się tam całymi dniami i tygodniami: Ypres, Verdun,

Somma, Marna. Zapominamy jednak, że to historia narodowa, tyleż francusko-belgijsko-brytyjsko-niemiecka, co imperialna, dotycząca więc nie tylko dziesiątek i setek tysięcy żołnierzy walczących w szeregach kolonialnych armii francuskiej, belgijskiej, brytyjskiej i niemieckiej, a zatem Kanadyjczyków, Hindusów, Senegalczyków, Australijczyków, Irlandczyków, Południowych Afrykańczyków oraz bijących się w armii kajzera 780 tys. Polaków. Także ówczesne ziemie polskie, jako teatr wojny, musiały być świadkiem cierpienia ludności cywilnej, która doświadczała grabieży, gwałtów, pogromów, przesiedleń, głodu, kalectwa i śmierci. Wizję tę skutecznie jednak przesłania fabrykacja patriotycznego i olśniewającego obrazu Wielkiej Wojny polegająca na „podstawieniu” oddziału ułańów, którzy „przybyli pod okienko” w miejsce zburzonych i spalonych doszczętnie wsi i miasteczek w dawnym Królestwie Polskim oraz niewysłuchanego świadectwa 3,5 mln bieżących – uchodźców z historycznych ziem polskich, spośród których po wojnie z głębi Rosji do domów powróciło nieco ponad milion⁵.

Symptomatyczne, że tak kluczowi przecież dla dyskursu awangardy międzywojennej artyści, jak Stanisław Ignacy Witkiewicz i Władysław Strzemiński, którzy wojnę widzieli z perspektywy żołnierzy walczących w armii rosyjskiej i którzy zostali naznaczeni przez dramat wojenny na całe życie, nie stworzyli ani tekstowego, ani wizualnego świadectwa okropności, których doświadczyli na własnej skórze i własnym mózgu. Co najwyżej dobrze widoczne fizyczne okaleczenie Strzemińskiego zakończone amputacją lewej dłoni i prawej nogi oraz zespół stresu pourazowego – *shell shock* – Witkacego stały się cielesnym świadectwem traumy i cierpienia⁶. Nie były nigdy jednak noszone przez obu artystów jak blizny-medale, których ci dosłużyli się, walcząc o wolność ojczyzny, o którą przecież, jak się zdaje, wcale aż tak nie zabiegali.

Symptomatyczne, że sztuka polska dwudziestolecia nie zdobyła się na opowiedzenie traumatycznej historii wojny przy wykorzystaniu nowoczesnych środków wyrazu. Poza pojedynczymi obrazami, grafikami i rysunkami, ukazującymi straszliwe konsekwencje i pokłosie wojny, całą niemalże ikonosferę i instytucjonalny świat sztuki zdominowała patriotyczna, heroiczna, unikająca reprezentowania „okropieństw wojny” produkcja

wojskowej, wojennych losów i kalectwa Strzemińskiego zob. Iwona Luba, Ewa Paulina Wawer, *Władysław Strzemiński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznanego biografii 1893–1917*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 111–238. O Witkacym na froncie zob. Krzysztof Dubiński, *Wojna Witkacego, czyli kumbal w galifetach*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2015. O obrażeniach, których doznał: tamże, s. 140–167.

2 Piszę o jednej formacji, gdyż Kadrówka już 22 sierpnia 1914 roku została włączona do Legionów.
3 Maria Janion, dz. cyt., s. 28–31, 36–43.
4 Tamże, s. 28.
5 Aneta Prymaka-Oniszk, *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 12, 255.
6 W ostatnich latach na rynek trafiły dwie książki ukazujące w nowym świetle wojenny epizod w życiorysach obu artystów. Na temat kariery



Paul Nash, *Wire* (Druft), kredka i tusz na papierze, 1918
dzięk uprzejmości Imperial War Museum w Londynie (© IWM) i Muzeum Sztuki w Łodzi

Służąca „sprawie legionowej” sztuka – przeważnie konserwatywna, tradycjonalistyczna i akademicka, oparta na wzorcach jeszcze dziewiętnastowiecznych – stała się kanonicznym obrazem Wielkiej Wojny w kulturze polskiej, przybierając formę „romantycznego westernu ułańskiego”.

artystyczna sławiąca czyn i wysiłek legionistów, którzy – co przypieczętowało taki obraz rzeczy – stali się w znacznej mierze w dwudziestoleciu międzywojennym elitą władzy i ludźmi niezwykle wpływowymi. Symptomatyczne więc, że na pierwszą poważną próbę innego sposobu ukazania wojny i przepracowania „legionowego kanonu” reprezentacji (ciała żołnierza i dyskursu prowadzonego wokół niego) kultura polska czekać musiała kolejnych 60 lat, gdy syn legionisty, Tadeusz Kantor, powołał w spektaklu *Wielopole, Wielopole* (1980) na scenę ośmiu rekrutów na Wielką Wojnę.

Symptomatyczne wydaje się w końcu to, że poza nielicznymi wyjątkami⁷ polska sztuka współczesna nie sięga po temat Wielkiej Wojny, której znaczenia nie są odnawiane, a ona sama wydaje się z tej perspektywy raczej miejscem niepamięci niż pamięci. Być może z tego samego powodu reaktywowane 30 lat temu Święto Niepodległości obchodzone 11 listopada, nie doczekawszy się odpowiedniej oprawy i sposobów przeżywania i upamiętniania wojny, padło ofiarą cynicznych populistów maszerujących przez Warszawę ramię w ramie i ręka w rękę z nacjonalistami i neofaszystami.

⁷ Poza filmem Karola Radziszewskiego *MS 101* (2012), biograficzną fantazją na temat Ludwiga Wittgensteina i Georga Trakla, której akcja rozgrywa się w 1914 roku, prac Barbary Strykowskiej o zburzeniu Kalisza w 1914 roku i świadectwie Marii Dąbrowskiej pokazywanych na wystawie *Wojna powieczna i literatura* (2016) w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina

w Kaliszu oraz powstałej wokół *Wojny wojnie* (1924) Ernsta Friedricha wystawy *Niewojenni* (2015) Zuzanny Sękowskiej i Łukasza Radziszewskiego w Miejscu Projektów Zachęty w Warszawie. Jak dotąd są to wyjątki potwierdzające regułę.

Z rocznicowymi wystawami sztuki poświęconymi wojnie w głównych polskich instytucjach wystawienniczych jest trochę jak z polską pamięcią kulturową tej wojny, czyli jest problem.

Wystawy na setną rocznicę

Z rocznicowymi wystawami sztuki poświęconymi wojnie w głównych polskich instytucjach wystawienniczych jest trochę jak z polską pamięcią kulturową tej wojny, czyli jest problem. Jak się wydaje, w latach 2014–2018 zorganizowano zaledwie kilka wartościowych i przemyślanych ekspozycji tego typu, takich jak chociażby nieoczywisty *Żyd, Polak, legionista 1914–1920* w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN (2014) oraz mądre i kameralne *Postscriptum 1914: Wojna / Krieg* w Muzeum Narodowym w Szczecinie (2014–2015). Nic dziwnego, skoro 2018 rok, czyli europejski punkt kulminacyjny obchodów stulecia Wielkiej Wojny, upłynął u nas – co zrozumiałe skądinąd – pod znakiem rządowego programu dotacyjnego „Niepodległa”, z którego poza dwiema ważnymi i udanymi wystawami albo w całości poświęconymi wojnie (*Wielka Wojna* w łódzkim Muzeum Sztuki), albo takimi, dla których wojna była zasadniczym rozdziałem w prowadzonych przez nie narracjach (*Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918* w Muzeum Narodowym w Warszawie), do czynienia mieliśmy z pokazami błahymi lub niemającym wiele wspólnego ze stuleciem niepodległości: blockbusterem *Wyspiański* w Muzeum Narodowym w Krakowie czy wystawą pod istic socrealistycznym tytułem *Znak polskości. Strój wiejski poznański i jego funkcja patriotyczna* w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Obraz tej sytuacji dopełnia dodatkowo szereg takich wystaw, które chociaż zostały poświęcone lub w jakiś sposób tematyzowały pierwszą wojną światową, robiły to, powielając opisane powyżej narowy i klisze. Nierzadko przy tym mizdrząc się do oficjeli nowej władzy, których ulubionym, jak się wydaje, gatunkiem filmowym są filmy historyczne i przygodowe zarazem, w których poczet zaliczyć przecież należy również ułański western.

Dobrym przykładem tego rodzaju operacji na medium wystawy są dwie ekspozycje w Muzeum Narodowym w Krakowie. W 2016 roku w gmachu głównym MNK otwarta została wystawa *Sztuka Legionów Polskich*, która tytułem i zawartością przywoływała inną, istotną z punktu widzenia wytwarzania polskich sposobów pamiętania wojny, ekspozycję, przygotowaną przez Jerzego Mycielskiego w 1916 roku i otwartą w Salach Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie. Prezentacja, mająca być rodzajem *reenactmentu* tej, która odbyła się 100 lat wcześniej, poza szeregiem dzieł, które istotnie były

eksponowane także w 1916 roku, nie proponowała żadnej nowej wiedzy ani wizji dyskursu sztuki polskiej o wojnie. Ograniczyła się natomiast do sprawozdania poświęconego znanym i przekazywanym jeszcze na poziomie edukacji podstawowej faktów historycznych oraz – niezdemaskowanych wszakże w żadnym punkcie – legionowych mitów i legionowej perspektywy, z której ukazywana była 100 lat temu i ciągle jest wojna. Co interesujące, w tej samej przestrzeni, w której umieszczono *Sztukę Legionów Polskich*, ledwie kilka miesięcy wcześniej odbywała się ekspozycja *Legiony Polskie 1914–1918* (2014–2015). Na czym polega, wypada zapytać, polityka instytucji, która rok w rok otwiera dwie wystawy pod tym samym niemalże tytułem, w tym samym miejscu, z tymi samymi w większości obiektami i przy zastosowaniu tych samych elementów aranżacji? Różnica wydaje się niewielka, lecz zasadnicza. Warto podkreślić, że o ile *Legiony Polskie 1914–1918* otwierane były jeszcze za kadencji dawnej dyrektor MNK, Zofii Gołubiew, i pod patronatem prezydenta Bronisława Komorowskiego, o tyle nowa władza muzealna zamknęła i otworzyła pod nieco zmienioną nazwą tę samą w istocie wystawę, tyle że pod patronatem ministra Antoniego Macierewicza. Ta zaś, co oczywiste, stała się dzięki temu nie tyle deklarowanym przez MNK *reenactmentem* wystawy z 1916 roku, ile raczej symulakralnym powtórzeniem powtórzenia: kopią pozbawioną oryginału. Jeśli do tego obrazu sytuacji dodamy teraz niedawno otwartą w MNK – tyleż monumentalną, co zachowawczą – wystawę pod nieporadnym i rozwlekłym tytułem *Niepodległość. Wokół myśli historycznej Józefa Piłsudskiego*, której lwia część poświęcona została Legionom Polskim, a na którą złożyły się całe ściany wytapetowane do sufitu tymi samymi legionowymi obrazami eksponowanymi na *Sztuce legionów Polskich* i *Legionach Polskich 1914–1918*, naprawdę można odnieść wrażenie, że MNK kręci się w kółko za własnym ogonem. Niejakie novum tej sytuacji polegałoby na tym, że instytucja ta kręci się tym razem pod patronem prezydenta Andrzeja Dudy. Repetytywność i anachroniczność tego rodzaju wystaw wojennych i tak zaprojektowanych przedsięwzięć muzealnych (wymieniłem jedynie niektóre, przyznając, że wdzięczne, ale nie jedyne przecież) staje się tym jaskrawsza, jeśli porównać je z ekspozycjami poświęconymi wojnie i wydarzeniami o charakterze kommemoratywnym, odbywającymi się w tym samym czasie poza Polską.



Włókna z tkaniny, która służyła do wyrobienia szaty św. Józefa. Tkanina została odkryta w 1928 r. w grobie św. Józefa w kościele św. Józefa w Łodzi. Tkanina została przekazana do Muzeum Sztuki w Łodzi.



Włókna z tkaniny, która służyła do wyrobienia szaty św. Józefa. Tkanina została odkryta w 1928 r. w grobie św. Józefa w kościele św. Józefa w Łodzi. Tkanina została przekazana do Muzeum Sztuki w Łodzi.

Te podzieliłbym na dwa rodzaje imprez. Z jednej strony do czynienia mamy z wystawami sztuki wojennej, która powstawała bezpośrednio po zakończeniu konfliktu. Z drugiej pojawiła się seria projektów artystycznych współczesnych artystek i artystów, którzy za cel postawili sobie przepracowanie kulturowej pamięci pierwszowojennej i sposobów postrzegania konfliktu, dekonstruuując i przepisując znane, zgrane nierzadko kody pierwszowojennej pamięci, jak również reperformując wydarzenia sprzed przeszło 100 lat – ożywiając w ten sposób historię i jej aktorów⁸.

Niestety, w Polsce w tym samym czasie nie powstał z grobu żaden martwy żołnierz, nie podniosła się z niego żadna ofiara cywilna wojny, aby opowiedzieć nam swoją historię. Sztuka współczesna pozostała nieczuła na wydarzenia sprzed wieku, a jedyny firmowany przez poważną instytucję wystawienniczą *reenactment* o charakterze performatywnym, którego byłem świadkiem, odbył się przed wejściem do gmachu głównego Muzeum Narodowego w Krakowie w dzień wernisażu nieszczęsnej *Sztuki Legionów Polskich* i polegał na rozdawaniu odwiedzającym grochówki z kotła przez przebranych w legionowe i cesarsko-królewskie mundury aktorów rekonstruktorów.

Już przez sam dobór prac łódzka wystawa jest przedsięwzięciem wyjątkowym, zarówno w kontekście polskim, jak i na tle analogicznych pod względem tematycznym wystaw organizowanych w muzeach zagranicznych.

Wielka Wojna w Łodzi

Jak, wypada zapytać, wygląda na tak zarysowanym – polskim i międzynarodowym – tle łódzka wystawa kuratorowana przez Paulinę Kurc-Maj, Pawła Polita i Annę Saciuk-Gąsowską poświęcona reprezentacjom i wizualnej pamięci Wielkiej Wojny, której katalog Maria Poprzeczka uznała w „Szumowym” podsumowaniu 2018 roku za najciekawszą książkę ubiegłego roku?

Ekspozycja ta z jednej strony skutecznie odcina się od analogicznych rocznicowych polskich prezentacji, z których – tak ze względu na rangę miejsca na wystawienniczej mapie kraju, jak i monumentalną skalę – za jej odpowiedniki uznawać można wspomniane już warszawską i bardzo udaną *Krzycząc: Polska!* kuratorowaną przez Piotra Rypsona oraz koturnową i westernowo-ułańską krakowską *Niepodległość*. O ile bowiem dwie ostatnie prezentowały prace właściwie

tylko artystów polskich (MNK) lub przede wszystkim ich autorstwa (MNW), o tyle łódzka *Wielka Wojna* jest wystawą w pełni międzynarodową, skupia się bowiem na pokazaniu prac głównie artystów zagranicznych. O ile więc wystawa warszawska inkrustowana została pojedynczymi dziełami Ericha Grunera, Käthe Kollwitz czy Abła Panna, w Łodzi oglądamy prace Włochów (Gino Severini, Mario Sironi, Roberto Marcello Baldessari), Francuzów (Pierre Albert-Birot, Fernard Léger), Szwajcarów (Félix Vallotton), Rosjan i Rosjanek (Włodzimierz Majakowski, Tatiana Glebowa, Natalia Gonczarowa, Lubow Popowa), Niemców i Niemek (Max Beckmann, Ernst Barlach, Käthe Kollwitz, Otto Dix, George Grosz), Holendrów (Anne-Pierre de Kat), Anglików i Irlandczyków (Paul Nash, Christopher R.W. Nevinson, William Orpen), Węgrów (Bela Uitz, Sándor Bortnyik) i ukraińskich Żydów (Solomon Nikritin), pośród których rozmieszczone zostały prace artystów polskich. Są więc pastelowe i fotograficzne autoportrety i portrety Witkacego w mundurze,

nieprezentowane dotąd w takim wyborze fotografie Stanisława Janowskiego, wojenne prace Leona Chwistka i powojenne Tytusa Czyżewskiego, a także Władysława Strzemińskiego, który nieco na wyrost reprezentowany jest przez kompozycję unistyczną z 1923 roku, tak jakby unizm miał być reakcją artysty na doświadczenie wojny i jakby właśnie brak wizualnej obecności tematów wojennych oznaczał jednocześnie uobecnienie ich przez to abstrakcyjne i formalistyczne wyparcie. Z prac polskich artystów, które w nowoczesny sposób ukazują wojnę i jej konsekwencje, brakuje właściwie tylko traumatycznego portretu pod tytułem *Inwalida wojenny* Rafała Malczewskiego (około 1927), który wypożyczony został z Muzeum Narodowego w Poznaniu przez MNW i dlatego oglądać można go teraz na *Krzycząc: Polska!*

⁸ Z jednej więc strony odbyły się duże wystawy przeglądowe, takie jak *1914! La Vanguardia y la Gran Guerra* (Museo Thyssen-Bornemisza w Madrycie, 2008–2009), *1914. Die Avantgarde im Kampf* (Bundeskunsthalle w Bonn, 2013–2014), w pewien sposób wpisująca się w ten trend *Dada Africa* (Museum für Moderne Kunst w Berlinie, 2016; Musée de l'Orangerie w Paryżu, 2017–2018) czy *Aftermath: Art in the Wake of World War One* (Tate Britain w Londynie, 2018). Z drugiej zaś

interwencje i działania w polu sztuki współczesnej, jak na przykład te, które zorganizowane zostały w ramach związanego z obchodami stulecia brytyjskiego programu artystycznego 14–18 NOW. Spośród tych na ogół znakomicie przyjmowanych przez publiczność projektów wymienić można performans delegowany Jeremy'ego Deller'a *We're Here Because We're Here* (2016) zrealizowany w stulecie bitwy nad Sommą 1 lipca 2016 roku.



Käthe Kollwitz, *Pietà*, brąz, 1937–1938
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



Władysław Strzemiński, *Kompozycja syntetyczna 1*, olej na płótnie 1923, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Już więc przez sam dobór prac łódzka wystawa jest przedsięwzięciem wyjątkowym, zarówno w kontekście polskim, jak i na tle analogicznych pod względem tematycznym wystaw organizowanych w muzeach zagranicznych. Po pierwsze, starano się bowiem zaprezentować tutaj sztukę rodzimą związaną na różne sposoby z wojną w kontekście analogicznych utworów tworzonych zarówno na Zachodzie, jak i Wschodzie oraz w Europie Środkowej. Po drugie, chociaż ze swym naciskiem na nowoczesny obraz wojny i awangardowe języki wyrazu wykorzystywane przez artystów i artystki do zobrazowania totalnego doświadczenia pierwszej wojny światowej *Wielka Wojna* wpisuje się w takie przedsięwzięcia, jak madrycka *1914! La Vanguardia y la Gran Guerra* [1914! Awangarda i Wielka Wojna], bońskie *1914. Die Avantgarde im Kampf* [Awangardy na wojnie], a także londyńskie *Aftermath: Art in the Wake of World War One* [Pokłosie. Sztuka po I wojnie światowej], dzięki

O ile w Austrii czy Anglii znalazł się cały pułk artystów operujących nowoczesną formą i jednocześnie antywojenną i antymilitarystyczną treścią, o tyle u nas nowocześni pacyfiści pozostali samotnymi strzelcami o opinii ciur i maruderów.

bogatej i bardzo szerokiej części prezentującej sztukę z Europy Środkowo-Wschodniej, skutecznie unika jednak okcydentalizmu takich właśnie wystaw, na których wojna zbyt często ograniczona jest tylko do frontu zachodniego, a Wschód, o ile w ogóle się na nich pojawia, reprezentowany jest jedynie przez świetną awangardę rosyjską.

Jeśli zaś miałbym wskazywać słaby punkt tak zaprojektowanej wystawy, byłby to – paradoksalnie – brak jakiegokolwiek właściwie obecności, nawet w jakiś sposób zapośredniczonej, obrazów artystów bardziej tradycyjnych bądź też zupełnie akademickich – takich, innymi słowy, których nadmiar ułańskiej produkcji oglądać można na przykład na wystawie *Niepodległa* w Krakowie i jakich nie zabrakło też (i dobrze) na *Krzycząc: Polska!* Nie chciałbym, żeby wyglądało to tak, że bardzo tęsknię za Kossakami *et consortes*. Chodzi mi o to, że chociaż rozumiem zamiar pokazania sztuki nowoczesnej o wojnie, to bez chociaż przywołania wojennego malarstwa tradycyjnego niekonwencjonalność i odwaga takich malarzy, jak Nash, Orpen czy Dix, nie wydaje się aż tak rewolucyjna, jaka istotnie była. Po drugie, co nie do końca chyba w Polsce uświadomione, nie tylko nasz kraj był istnym zagłębiem wojennego akademizmu rodem z poprzedniego stulecia, prezentującym heroiczną i piękną wizję wojny. Iluż takich Kossaków miała Austria? Warto przywołać chociażby twórcę pierwszowojennych landszaftów, Ludwiga Kocha. Nie pogardzali też tradycyjnym językiem

malarskim Anglicy, by wspomnieć tutaj malarstwo niemalże rówieśnika Wojciecha Kossaka – o rok od niego młodszego, rocznik 1857 – Williama Barnesa Wollena przypominane na świetnej wystawie *Truth and Memory: British Art of the First World War* w londyńskim Imperial War Museum (2014–2015), na której jego płótna zawisły obok nowoczesnych na wskroś obrazów Nasha. Słowem, western – u nas ułański, w Austrii bardziej huzarski, w Anglii zaś, bo ja wiem, kolonialno-skautowski – trwał nie tylko w Polsce, której jeszcze nie było. Różnica jest taka, że o ile tam znalazł się cały pułk artystów operujących nowoczesną formą i jednocześnie antywojenną i antymilitarystyczną treścią, o tyle u nas nowocześni pacyfiści pozostali samotnymi strzelcami o opinii ciur i maruderów. Uwagę tę jednak zapisuję

na marginesie, skoro i tak w innych muzeach na wystawach poświęconych a to wojnie, a to niepodległości, obrazów ułańskiego westernu ci dostatek, a nawet i nadmiar.

Jedynym tradycjonalistą obecnym na łódzkiej wystawie jest Stanisław Janowski, w chwili wybuchu wojny profesor Wolnej Akademii Sztuki we Lwowie, jeden z czołowych ilustratorów kampanii Legionów Polskich⁹ i autor prezentowanego równolegle na *Niepodległości* w MNK westernowego i kiczowatego zarazem, ale i emblematycznego dla sztuki legionowej obrazu *Legiony na Wołyniu* (1916), funkcjonującego także pod wiele o tej sztuce mówiącym tytułem *Ułani, ulani chłopcy malowani...*, a wyobrażającego potańcówkę legionistów z chłopkami, do której przygrywają chłopcy tych ojcowie, bracia, synowie, ba, może i mężowie. Tymczasem w Łodzi Janowski, skądinąd istotny i ważny fotograf i świadek frontu wschodniego Wielkiej Wojny, zaprezentowany został nie jako malarz konwencjonalnych scenek rodzajowych, lecz właśnie jako uważny obserwator i twórca wojennego notatnika fotograficznego. Pokazany na wystawie wybór fotografii jest, co istotne, przechowywany na stałe w Muzeum Narodowym

⁹ Wacława Milewska, Maria Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Fundacja Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego – Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 486.

Wielka Wojna nie zmienia wizji naszej lichej powojennej nowoczesności mówiącej o wojnie, wydaje się jednak skuteczną odtrutką na ciągle żywy u nas obraz „pięknej wojny”; wojny będącej obszarem tyleż malowniczej i heroicznej, co męskiej przygody.

w Krakowie, a w tym wyborze, o ile mi wiadomo, nie był nigdy publicznie pokazywany. Fotografie Janowskiego bowiem, jeśli w ogóle upubliczniane, prezentowane były wybiórczo, z pominięciem traumatycznych i makabrycznych obrazów, które ów artysta utrwalił na kliszy. Tymczasem *Wielka Wojna* ukazuje przez ich pryzmat nieheroiczną, przemilczaną przez oficjalną sztukę legionową stronę konfliktu.

Fotografie Janowskiego pokazane zostały w rozdziale *Ofensywa* – jednej z czterech części wystawy, z których – co nie bez znaczenia dla bezpardonowej, antyheroicznej i antywojennej narracji, którą się w Łodzi prowadzi – trzy pozostałe noszą tytuły: *Apokalipsa*, *Okaleczenie i rozpad* oraz *Nowy porządek*. W każdym z tych rozdziałów znajdziemy dzieła ważne, nawet jeśli nie pierwszorzędne – dotyczy to zwłaszcza prac najbardziej znanych artystów, wypożyczonych z zagranicznych kolekcji – to reprezentatywne dla ich twórców oraz podejmowanych przez nie tematów. Ale i, z drugiej strony, lista *chef d’œuvres* jest wcale niekrótka, a – jak się zdaje – większość z nich nigdy nie była u nas pokazywana. Są więc i rewelacyjne satyryczne plakaty patriotyczno-propagandowe autorstwa Majakowskiego z 1914 roku nawiązujące formalnie do tradycyjnych drzeworytów rosyjskich, czyli łuboków, a także świetny wybór brytyjskich artystów wojennych. Oglądamy więc surrealistyczne pejzaże frontu zachodniego autorstwa Paula Nasha, w tym – z powodu braku obrazu, co zrozumiałe, gdyż słynny i emblematyczny dla kultury brytyjskiej oryginał chyba nigdy nie opuszcza IWM w Londynie – wspaniały szkic (1918) do *Drogi do Menin* (1919). Obok rysunkowego studium do *Powrotu do okopów* (1915) Nevinsona znajdziemy zaś na wskroś nowoczesny, choć neorenesansowy, chrystopologiczno-trupi i nonszalancko homoerotyczny portret żołnierza/trupa/Chrystusa, czyli skandalizującą swego czasu akwarelę *Blown Up* [Po wybuchu] (1917) Orpena.

Te wymienione tutaj przykłady znakomitych i ważnych obrazów wojennych to naturalnie wybór z bogatej wystawy w Łodzi. Dopełnia je jeszcze świetny i emblematyczny dla kultury

europejskiej okresu schyłkowej oraz zakończonej hucznie i z fajerwerkami *belle époque* drzeworytniczy cykl *Oto wojna!* (1915) Félixa Vallottona. W swoim ostatnim cyklu graficznym – swoistej kodzie – ten dojrzały, czterdziestodwuletni już, kiedy wybuchła wojna, naturalizowany we Francji Szwajcar, niegdysiejszy nabista i symbolista, osiąga szczyt swojej artystycznej drogi, a dawna lekcja z malarstwa Paula Gauguina osiąga tu swój niespodziewany finał. Okazuje się bowiem, że nie trzeba już płynąć na Tahiti w poszukiwaniu Realnego, które tymczasem objawiło się w całej okazałości na polach Szampanii i Flandrii.

Owo Realne, w którego paruzji udział brali też przecież świadkowie i uczestnicy wojny na froncie wschodnim, a którego to objawienia ledwie śladów możemy poszukiwać w obrębie polskich narracji wojennych, co krok powraca na łódzkiej wystawie. Wprawdzie nie zmienia ona wizji naszej lichej powojennej nowoczesności mówiącej o wojnie – prezentowane tutaj obrazy i fotografie twórców rodzimych to przecież kropla w morzu patriotyczno-niepodległościowej i niekwestionowanej od 100 lat eroiki – wydaje się jednak skuteczną odtrutką na ciągle żywy u nas obraz „pięknej wojny”; wojny będącej obszarem tyleż malowniczej i heroicznej, co męskiej przygody. *Wielka Wojna*, unikając tego rodzaju opowieści, wciąż w Polsce kanonicznych, skutecznie wystrzega się pokazywania wojny, która w każdym jej przygodowo-męskim, ułańskim i harcerskim wydaniu toczy się zawsze o kobietę; nieważne – Helenę czy Polskę. W istocie bowiem, mówiąc słowami noblistki, „wojna nie ma w sobie nic z kobiety”¹⁰.

10 Zob. Swietłana Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, tłum. Jerzy Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.

- 1 Jan Alojzy Neuman, *Symbol wojny*, fotomontaż, 1930
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi
- 2 Anna Airy, *Gas Company, London (Kobiety pracujące w gazowni South Metropolitan Gas Company w Londynie)*, olej na płótnie 1918, fot. Imperial War Museum w Londynie (© IWM)
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



1

2





Agata Bogacka, *Zależność 2*, akryl na płótnie, 110 x 90 cm
2018, fot. Ernest Wińczyk, dzięki uprzejmości artystki

DO WIDZENIA



Agata Bogacka, *Widok 4*, akryl na płótnie, 90 x 70 cm
2018, fot. Ernest Wińczyk, dzięki uprzejmości artystki

AGATA BOGACKA



Agata Bogacka, *Negocjacje I*, akryl na płótnie, 100 x 81 cm
2017, fot. Ernest Wińczyk, dzięki uprzejmości artystki



Agata Bogacka, *Bez tytułu (I)*, akryl na płótnie, 145 x 120 cm
2018, fot. Ernest Wińczyk, dzięki uprzejmości artystki



Agata Bogacka, *Widok*, akryl na płótnie, 120 x 120 cm
2018, fot. Ernest Wińczyk, dzięki uprzejmości artystki



Agata Bogacka, *Rekonstrukcja*, akryl na płótnie, 140 x 120 cm
2018, fot. Ernest Wińczyk, dzięki uprzejmości artystki

Z Waldemarem Tatarczukiem rozmawia Adam Mazur

Fotografie: Yulia Krivich

IN-STY-TU-CJA

Przyjechałeś do Lublina na studia?

Tak, w 1985 roku, z Siemiatycz. Przyjazd polegał na selekcji negatywnej. Sam Lublin nigdy mnie wcześniej nie interesował, przyjechałem wyłącznie dlatego, że na ówczesny Instytut Wychowania Artystycznego nie trzeba było składać teczek, a uważałem, że prace, które mam, są słabe, i nie chciałem ich pokazywać.

Chciałeś być artystą?

Tak. Miałem fajnego nauczyciela plastyki, który jednocześnie był nauczycielem języka rosyjskiego, dzięki czemu nawet dość dobrze znałem rosyjski. Rysowałem, malowałem też friedrichowskie klimatyczne obrazy z księżycami.

Dlaczego nie Warszawa?

Przymierzałem się do warszawskiej akademii, ale bardziej interesowały mnie peryferie. Nie wiem, z jakiego powodu. Może dlatego, że byłem chłopakiem z małego miasteczka.

Na pierwszym roku studiów trafiłeś do Mikołaja Smoczyńskiego?

Tak, od razu. Pamiętam jego wystawę z 1986 roku *Secret Performance*. Zajmował się wtedy głównie fotografią. Nie był wtedy jeszcze znany w Polsce. Chwilę później dostał europejską nagrodę fotograficzną Preis für Junge Europäische Fotografen. Na pierwszym i drugim roku był z nim rewelacyjny kontakt, dużo się rozmawiało. Profesor Marian Stelmasik był eleganckim panem w garniturze, krawacie i białej koszuli, który przychodził raczej pogawędzić ze studentami. Natomiast z Mikołajem rozmawiało się dużo o sztuce. Umieszczał to, co robili student czy studentka, w kontekście sztuki.



Robił korekty waszych obrazów?

Tak, to była pracownia malarska. Zresztą Smoczyński też skończył malarstwo w tymże instytucie. To były czasy, kiedy w pracowni paliło się papierosy, a po zajęciach piło się alkohol i rozmawiało, a właściwie to my go słuchaliśmy. Miał ogromną wiedzę o sztuce, również o malarstwie, mimo że zajmował się wtedy fotografią. Przez sześć lat studiów widziałem, jak się zmienia jego sztuka – od fotografii, przez obiekt, do

Byłem zafascynowany performansem, ale sam zdecydowałem się spróbować dopiero po trzech latach studiów, kiedy wydawało mi się, że już coś rozumiem.

realizacji *site-specific*, które nazywał „zdjęciami”. Kiedy kończyłem studia, Smoczyński przyjechał po pobycie na stypendium w San Diego. To był dla niego ważny wyjazd, wtedy też zaczął współpracować z Galerią Foksal. Prace fotograficzne *Secret Performance* robił w naszej pracowni malarstwa. Zamykał się tam w weekendy, odstawiał sztalugi na bok i pracował. Zresztą od niego też uczyłem się dokumentować prace. Zachęcał, żeby robić to na jak najdłuższych czasach, mówił, że wtedy dokumentacja jest lepsza. Pamiętam niemal metafizyczne przeżycie, gdy przyszedłem któregoś weekendu pomalować do pracowni w szkole, korzystając z tego, że nie ma zajęć. Portier powiedział mi, że pan Mikołaj wziął klucz do pracowni. Pukam, Mikołaj uchylił tylko drzwi – był strasznie poważny, a zapamiętałem go z początku studiów jako człowieka raczej dowcipnego, partnerskiego, wręcz przyjacielskiego. A wtedy był bardzo poważny i spytał krótko, czego chcę. Powiedział, że dzisiaj nie będę malował, że on będzie w pracowni do końca dnia, i zamknął drzwi. To było dosyć naiwne, ale czułem wtedy, że tam się coś dzieje.

Wtedy w Lublinie nikt nie wyklądał performansu, tak jak robi się to teraz.

Tak naprawdę to performansu uczyłem się u Andrzeja Mroczka. Regularnie, co dwa–trzy miesiące, w BWA były organizowane performansy. Przyjeżdżali wszyscy najważniejsi artyści z Polski: Zbigniew Warpechowski, Jerzy Bereś, Jan Świdziński, Natalia LL, Teresa Murak, Maria Pinińska-Bereś, KwieKulik, Janusz Bałdyga; trudno wymienić artystę czy artystkę performansu działających w tamtych latach, których nie było w Labiryncie. Występowali tu również znaczący artyści światowi, jak Esther Ferrer, Alastair MacLennan. Pamiętam rewelacyjne fluxusowe działania Emmetta Williamsa, Ann Noël czy Erika Anderssona, wykład i „koncert” w wykonaniu Dicka Higginsa. Wtedy też Jan Świdziński zaczął organizować przeglądy performansu, jeden z nich nosił tytuł *Nowe twarze sztuki Azji*, i był to chyba pierwszy tak duży pokaz artystów performansu z tego kontynentu. Byli to performerzy z Tajlandii, Indii, Singapuru, Japonii i Indonezji. Wśród nich znalazł się Jason Lim, którego spektakularne działanie można było

zobaczyć w Pawilonie Singapurskim na Biennale w Wenecji w 2007 roku. Później się zaprzyjaźniliśmy. Byłem zafascynowany performansem, ale sam zdecydowałem się spróbować dopiero po trzech latach studiów, kiedy wydawało mi się, że już coś rozumiem. Również prace Mikołaja były dla mnie ważne i w jakiś sposób kształtowały moje myślenie o performansie jako procesualności działania. Nie jak o występie, tylko o pracy z czasem. Ciekawe, że Mikołaj jednak twierdził, że absolutnie

nie jest żadnym performerem, że nigdy by tego nie robił, bo dla niego performans to ekshibicjonizm. Pomimo tytułu, jaki miała jego najbardziej znana wówczas seria fotograficzna, *Secret Performance*. Z drugiej strony kiedy robiłem swój pierwszy festiwal performansu, ArtKontakt, to Smoczyński bardzo mnie wspierał. Rozmawialiśmy o programie, przypominał mi artystów, których warto by było zaprosić, a o których zapomniałem. ArtKontakt składał się z dwóch części – jedna to byli klasycy, a druga to młodzi artyści. Dla mnie istotna była wtedy część klasyczna, chodziło o to, żeby pokazać jak najwięcej artystów i artystek, którzy kształtowali język performansu w Polsce, w Europie, pokazać „na żywo” kontekst historyczny, w jakim powstają współczesne działania. Zdaniem Mikołaja to było ważne wydarzenie. Z jednej strony dystansował się od performansu, a z drugiej doceniał takie przedsięwzięcia. Ale i tak miał do mnie pretensje, uważał, że powinienem dalej malować, a nie robić performans.

Co wtedy malowałeś?

To były rzeczy bardzo ekspresyjne, dużo farby, gęsto... Ale chyba bliższe klasycznemu ekspresjonizmowi – Chaimowi Soutine’owi czy Lucianowi Freudowi – niż modnej w tym czasie nowej ekspresji.

Kto jeszcze był dla ciebie ważny na uczelni?
Trudne pytanie; chyba koledzy. Na trzecim roku zacząłem prowadzić z Darkiem Fodczukiem Galerię Kont. To były dwie ścieżki alternatywnej edukacji – z jednej strony Mroczek, a z drugiej prowadzenie Kontu, kontakty z kolegami. To była galeria dosyć hermetyczna, niby afiliowana przy uczelni, ale niewiele osób spośród studiujących mogło tu zrobić wystawę.

To już koniec lat 80.?

To był 1987 rok. Pokazywaliśmy głównie studentów i studentki. To była lokalna nowa ekspresja, a starsi koledzy byli pod jej wpływem. Tworzyli grupę Riders of the Lost Black Volga. Jednym z performerów, który debiutował i chyba skończył swoją karierę performerską, był znany ci fotograf i scenarzysta Maciek Pisuk.

To ciekawe, bo lubelska scena była bardzo konceptualna.

Tak. Z kolei Galeria Kont, prowadzona wcześniej przez Darka Gryczona i Marka Adamczuka, była bardzo malarska, ekspresyjna i stała w jakimś stopniu w opozycji do konceptualnej galerii Mroczka. Jedna ze zorganizowanych przez nich wystaw miała tytuł *Moje Wilde*.

Mroczek wyklądał na uczelni?

Nie, wręcz przeciwnie. Był nawet taki czas, kiedy dyrekcja Instytutu Wychowania Artystycznego zabraniała wieszac plakaty z BWA na uczelni.

Ty, jak rozumiem, odwiedzałeś BWA dosyć często.
Od początku, już w 1985 roku miałem pierwszy kontakt z galerią i z performansem na żywo. To była wystawa i performans grupy Logomotives zajmującej się poezją wizualną i dźwiękową. Zresztą mój pierwszy performans *Droga na Wschód* był bardzo malarski i dźwiękowy. To był 1988 rok. Można powiedzieć, mocno naginając pojęcie malarstwa, że to był obraz wykonywany na żywo.

W BWA nie pokazywało się wtedy malarstwa – tam rządziła neoawangarda.

Masz rację, to był główny nurt galerii, ale zdarzało się też malarstwo. Jedną ze swoich pierwszych wystaw miała tu Gruppa, często wystawiał Tomasz Tatarczyk, Andrzej Mroczek pokazywał też sporo abstrakcji, która była mu bliska – Henryka Stażewskiego, Wojciecha Fangora, Lucia Fontanę, Josefa Albersa.

Jaką miałeś relację z Mroczkim?

Mroczka bliżej poznałem już później. Gdy byłem na studiach, był dla mnie kimś w rodzaju guru, a Labirynt autentycznym poligonem sztuki współczesnej. Regularnie przyjeżdżał tu Andrzej Partum, wykłady miał Jerzy Ludwiński. Koło Klipsa pokazało w Lublinie chyba największą w historii istnienia grupy instalację rzeźbiarską, w 1989 roku miał tu ważną wystawę

Gdy byłem na studiach, Andrzej Mroczek był dla mnie kimś w rodzaju guru, a Labirynt autentycznym poligonem sztuki współczesnej.

Mirosław Bałka, na której skończył z figuracją i zaczął tworzyć bardziej abstrakcyjne, minimalistyczne formy. Zbigniew Libera prezentował tu swoje filmy z 1984 roku, odbył się tu pierwszy pokaz prac z cyklu *Motyw ludzki* Zofii Kulik. Po wystawach szło się pić alkohol gdzieś w pobliżu, a około 1989 roku zacząłem chodzić z towarzystwem Mroczka na te aftery.

Jeździłeś do Warszawy do Foksal na wystawy Smoczyńskiego albo gdzieś z Mroczkim, na przykład do Jana Świdzińskiego?

Tak, zdarzało się, byliśmy kiedyś razem na rewelacyjnym performansie Wiesława Borowskiego i Janusza Bałdygi w CSW Zamek Ujazdowski, oczywiście na Foksal, że Świdzińskim spotykaliśmy się w kawiarni hotelu Ambasador, dokąd chodził codziennie na kawę. Duże wrażenie zrobiła na mnie wystawa *Co słychać?* w fabryce Norblina czy *Kręgi Wschodniej* w Zamku Ujazdowskim. Pamiętam, jak Andrzej Mroczek przed pierwszym moim performansem w BWA poprosił mnie, żebym mu pokazał dokumentację – oglądał wszystko z dużą cierpliwością. Po tym performansie Mroczek zaczął przychodzić do Konta. Chodził tam głównie wtedy, kiedy albo ja coś robiłem, albo inni artyści związani z prowadzoną przez niego galerią, między innymi Zdzisław Kwiatkowski, Ewa Zarzycka, Maria Fidor, Zbigniew Warpechowski. Oprócz tego nie bardzo interesował się tym, co tam się dzieje.

Nie był zazdrosny o galerię, którą prowadziłeś?
No coś ty. Koledzy, którzy byli przede mną, wytworzyli taką hierarchię, że jest Kont jako galeria bardzo młodzieżowa, potem dojrzałsza Galeria Biała i później BWA. Uważano, że jest taka ścieżka, że najpierw pokazujesz w Koncie, później w Białej, a na koniec ewentualnie w BWA. Potem już tylko „świat”.

Może ta hierarchia pozostała?

Teraz już chyba nie. Po pierwsze, nie ma dawnego Konta. On działa teraz jako galeria typowo studencka, prowadzona przez Jana Grykę i Roberta Kuśmirowskiego. To jest galeria pracowniana, afiliowana już przy Wydziale Artystycznym. Z kolei Galeria Biała i Labirynt funkcjonują równolegle do siebie.

Zapraszałeś do Konta artystów Mroczka?
Nie. Jak prowadziliśmy galerię z Fodczukiem, to ona w dalszym ciągu była raczej studencka – pokazywali tam artyści młodzi albo bardzo młodzi. Z zewnątrz mieliśmy tam Pawła Kwaśniewskiego. Jeśli chodzi o starszych artystów, to raz zrobiliśmy wystawę Wojciecha Cwiertniewicza. Jak pożegnaliśmy

się z Kontem i galerię zaczął prowadzić Zbigniew Sobczuk, to postawił on na starszych artystów i artystki i szerszy, ogólnopolski program. To był rok 1991–1992. Skończyliśmy studia i przestaliśmy prowadzić galerię.

Dlaczego w ogóle chciałeś prowadzić Galerię Kont?
To był zupełny przypadek. Koledzy, którzy wcześniej prowadzili galerię, byli chyba dwa lata wyżej. Kierowali nią też przez około dwa lata i byli już tym troszeczkę znudzeni, zmęczeni i szukali kogoś, kto będzie to kontynuował. Coś

1 Maria Pinińska-Bereś, performans *Umycie rąk* ZAPISY 2, 19 marca 1986, Galeria BWA Lublin
fot. Andrzej Polakowski; wśród publiczności między innymi: Zdzisław Kwiatkowski, Waldemar Tatarczuk

2 Ewa Zarzycka, wystąpienie w ramach wystawy *Oferta Galerii Labyrint II „Przestrzeń sztuki”*, Galeria Grodzka BWA, 7 czerwca 1991, fot. Andrzej Polakowski
od lewej: Waldemar Tatarczuk, Ewa Zarzycka

3 Jason Lim, performans w ramach *Nowe twarze sztuki Azji*, 27 maja 1999, fot. Witold Rusin; na zdjęciu między innymi: Andrzej Mroczek, Tadeusz Mroczek, Dariusz Kociński, Waldemar Tatarczuk, Zdzisław Kwiatkowski, Waldemar Bochniarz

4 Przed budynkiem Galerii Labyrint w Lublinie
fot. Yulia Krivich



1

2



3



4



Otwarcie wystawy Natalii LL w ramach Z przeszłości do nieskończoności
Galeria BWA, Lublin, fot. Janusz Jurkowski, od lewej:
Andrzej Mroczek, Jan Świdziński, Natalia LL, Zbigniew Warpechowski



Waldemar Tatarczuk, performans od 0 do teraz 1996, Galeria Grodzka BWA, fot. Witold Rusin

na zasadzie, że młodszy koledzy będą tam zapieprzać, a oni czasem będą tam pokazywać. Super układ, bo ktoś się zajmie robotą. Od razu nam mówili, że to jest ciężka harówka, niewdzięczna, ale nam się to spodobało. Gdy zaczęliśmy prowadzić galerię, program był bardzo intensywny. Wystawy w pierwszym roku zmieniały się co dwa tygodnie. To było dla nas fajne, bo zupełnie niezobowiązujące – nikt nas nie kontrolował, mogliśmy robić dokładnie to, co chcieliśmy. Idealna sytuacja – kiedy sami chcieliśmy coś pokazać, to mieliśmy gdzie, a jak poznaliśmy kogoś sensownego, to też było miejsce wspólnej pracy. To był rodzaj laboratorium, w którym przede wszystkim pracowaliśmy – miało to dla nas duże znaczenie.

Jak znajdowaliście artystów?

To byli głównie studenci albo czasami artyści polecani przez naszych poprzedników. Pokazywaliśmy „dzikie” malarstwo i obiekty, performansy, działania dźwiękowe, organizowaliśmy offowe koncerty. Nie było sztuki wideo, bo nie mieliśmy sprzętu.

Musiałeś się przeprosić z lubelską neoawangardą i tradycją reprezentowaną przez Mroczkę. Jak do tego doszło?

Nigdy nie postrzegałem takiej opozycyjności Konta do Mroczka. Wręcz gdy w 2000 roku robiłem z Sobczukiem festiwal performansu ArtKontakt, odnosiłem się w tekście programowym do festiwalu Performance and Body. W Lublinie funkcjonowała legenda tamtej imprezy jako wielkiego wydarzenia, na które przyjechali artyści ze świata. Mit lat 70., według którego Labirynt należał do europejskiego świata sztuki. Dlatego jak miałem możliwość zorganizowania festiwalu performansu, to odnosiłem się bezpośrednio do lokalnej legendy Performance and Body. Chciałem zaprosić artystów i artystki, którzy byli pionierami sztuki performansu w Europie, jak Esther Ferrer, Alastaira MacLennana, Paula Panhuysena, i oczywiście polskich artystów – Warpechowskiego, Beresia, Bałdygę, Robakowskiego. Jako młody artysta widziałem, co robią koledzy, głównie malarstwo, ale jednocześnie bardziej inspirujące dla mnie było to, co widziałem u Mroczka – klasyczny performans.

Na przykład?

Performans Nigela Rolfe’a zrobił na mnie duże wrażenie i chyba miał też wpływ na moje myślenie o tej dziedzinie. To było *The Rope That Binds Us Makes Them Free*. Rolfe miał wielką kulę grubej liny, którą nawijał sobie na głowę i pod koniec miał na głowie tę wielką kulę z liny. Całość trwała około godziny, może 40 minut. Długo. Prosta czynność przewijania, przekładania z jednej strony na drugą. Jeden gest, jedna czynność w czasie. Prostota, która jest też w fotografiach Smoczyńskiego. Zwalniany spust migawki, która rejestruje, jak światło przesuwają się po powierzchni podłogi. W tym czasie istniało kilka mikroświatów, które jakoś się nakładały. Trzy wyraźne, silne opcje to byli Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski i Józef Robakowski. Z jednej strony były między nimi

antagonizmy w spojrzeniu na sztukę, ale z drugiej tworzyli jedno środowisko, co widać było przy wystawie conceptualnej, którą zorganizował Mroczek. Za tę wystawę odpowiadał Warpechowski. Zaprosił właśnie między innymi Świdzińskiego i Robakowskiego. To się działo na zasadzie opozycji do wystawy Pawła Polita w Zamku Ujazdowskim. Oni także z jednej strony byli antagonistami, ale jak poczułi, że jest wspólna sprawa, potrafili się połączyć. Szanowali się nawzajem. Widziałem to, kiedy zaprosiłem do Lwowa Świdzińskiego i Warpechowskiego, czyli dwa różne bieguny. Warpechowski jako radykalny performer i Świdziński z zupełnie innym, kontekstualnym spojrzeniem na sztukę. Performans dla Świdzińskiego był jednym z narzędzi wykonywania sztuki – on wręcz wybrał sobie performans, bo najbardziej mu pasował do teorii, którą opracował. Ale wybór był pragmatyczny, a nie ideowy, jak u Warpechowskiego.

Kiedy namalowałeś ostatni obraz?

W 1991 roku. To był dyplom; proste, symboliczne figury – czarny ptak z rybą w dziobie. Czarny kot na tle meandrów, tworzonych przez swastyki na złotym tle. Niebieski akt na srebrnym tle. Mikołaj był zdziwiony, bo to wszystko powstawało na ostatnim roku studiów, kiedy on był w Stanach. Jak wrócił, to profesor mu powiedział: „Jesteś już adiunktem, to będziesz bronił Waldka”. Mikołaj zobaczył te obrazy na dzień przed obroną i mocno go zaskoczyły, bo wcześniej malowałem zupełnie inaczej – czarno-białe ekspresyjne akty na sklepanych papierach pakowych. Tak się wtedy malowało. Dwa i pół metra na cztery metry, takie duże płachty.

Kończysz malarstwo, ale zostajesz performerem.

Co dalej?

Skończyłem studia i zostałem bezrobotnym. Performerem byłem już wcześniej, może dlatego zostałem bezrobotnym. Zupełnie nie miałem pomysłu, co robić. Zostałem więc w Lublinie. To był bardzo trudny okres, miałem kolegów, którzy zaczęli się zajmować jakimś biznesami, handlem europaletami, drewnem z Ukrainy czy też jeżdżeniem do Berlina po towar... Ja nie miałem drygu do handlu ani do biznesu i właściwie patrzyłem na tę rzeczywistość z otwartą gębą, nie bardzo wiedząc, co dalej. Mogło to mieć też związek z tym, że sztuka była dla mnie wtedy bardzo ważna. Było to spowodowane funkcjonowaniem w obszarze sztuki, kolegowaniem się z bardzo idealistycznym środowiskiem Mroczka od czasów studiów. W Lublinie przełom, jeśli chodzi o sztukę, nastąpił w 1981 roku, kiedy Mroczek został dyrektorem BWA. Sztuka współczesna, progresywna trafiła do oficjalnej państwowej galerii. Ten najgorszy czas komuny, czyli stan wojenny i późniejsze lata, aż do końca, do 1989 roku, był w Lublinie stosunkowo dobry pod względem artystycznym.

Nie chciałeś później prowadzić innej galerii?

Chciałem. W 1991 roku zrobiliśmy taki fortel, który nazywał się *Ostatnia wystawa Galerii Kont*. Fortel polegał na tym, że robimy ostatnią wystawę na zasadzie prowokacji – taka świetna wystawa, ale żegnamy się. Byliśmy naiwni, wydawało

nam się, że władze uczelni będą nas prosić, żebyśmy jednak zostali. Jednak nie było żadnego proszenia, ale za to dostaliśmy z UMCS pieniądze na wydanie katalogu, którego jednak ostatecznie nie udało się wydać, bo Darek był wtedy zakochany i myślał o czym innym, ja miałem małe dziecko i też trudno było mi się tym zająć. Trzeba było mieć jakieś pieniądze na życie i przez to sztuka ucierpiała. Zwiódł nas też troszeczkę prezes ZPAP. Związek miał swój sklep, salon, a pod nim była piwnica, w której kiedyś Mroczek prowadził Labirynt 2, gdzie zresztą po raz pierwszy zobaczyłem *Secret Performance* Smoczyńskiego. Prezes powiedział, żeby dać sobie spokój z Kontem, i zaproponował nam tamtą przestrzeń do prowadzenia galerii, bo tak świetnie to robimy. Mówił, że postara

Nie było w Lublinie krytyki artystycznej, a inni krytycy nie przyjeżdżali. Przełomu dokonała Galeria Biała, dzięki której Lublin znowu zaistniał na artystycznej mapie Polski. To tutaj debiutowali Robert Kuśmirowski czy Mariusz Tarkawian.

się przekonać zarząd ZPAP. Bardzo nam to odpowiadało, że wychodzimy z uczelni i prowadzimy galerię przy Krakowskim Przedmieściu. Ale okazało się, że jednak nie udało się przekonać zarządu i zostaliśmy na lodzie.

Jakoś mnie to nie dziwi. Jeśli chodzi o sztukę i funkcjonowanie w jej obrębie, to nie widziałem dla siebie możliwości. To był też trudny moment, jeśli chodzi o przełamanie izolacji Lublina. Labirynt jest znaną galerią, ale wiedza o Labiryncie z tamtych czasów poza wąskim kręgiem osób związanych z galerią była bardzo ogólna. Nie było tutaj krytyki artystycznej, a inni krytycy nie przyjeżdżali. Jakiegoś przełomu dokonała Galeria Biała, dzięki której w pewnym momencie Lublin znowu zaistniał na artystycznej mapie Polski. To tutaj debiutowali Robert Kuśmirowski czy Mariusz Tarkawian.

Nie opowiedziałeś jeszcze o Janie Gryce i Galerii Białej. Galerię założyła Anna Nawrot, jej mąż Jan Gryka zaczął pracować tam później.

Chodziłeś tam? Tak, oczywiście, chodziliśmy wtedy wszędzie. Ale dla mnie jednak Labirynt był ciekawszy pod tym względem, że w Białej pokazywano młodsze środowisko – to było bardziej moje pokolenie albo nieco starsze. Biała wypełniała lukę w pokazywaniu artystów i artystek w wieku około 30 lat, których w Labiryncie raczej nie było. W pewnym momencie jedynymi młodszymi artystami w Labiryncie byli tylko Jerzy Truszkowski i Zbigniew Libera, i właściwie tyle.

A w jaki sposób wyszedłeś z depresji wczesnych lat 90.? To działo się już po narodzinach mojego dziecka. Musiałem się jakoś utrzymywać i zacząłem zajmować się projektowaniem graficznym i wydawnictwami. Pracowałem przez jakiś czas dla jednego z offowych teatrów lubelskich. Wówczas było ich tutaj dużo: Teatr Provisorium, Scena 6, Grupa Chwilowa. Niezależnie od tego Gardzienice i Leszek Mądzik. Lublin w latach 80. był bardzo teatralny, właściwie już od końca lat 70. To były grupy teatralne, które mniej więcej wywodziły się z tego samego pokolenia co poznański Teatr Ósmego Dnia czy warszawska Akademia Ruchu. Performans pojawił się po raz pierwszy w Lublinie właśnie za sprawą teatrów. Były

Konfrontacje Młodego Teatru, na które został zaproszony Warpechowski, żeby poprowadzić warsztaty. W ramach tego, co nazywano „warsztatami”, odbyły się między innymi jego performans i akcja Jerzego Beresia.

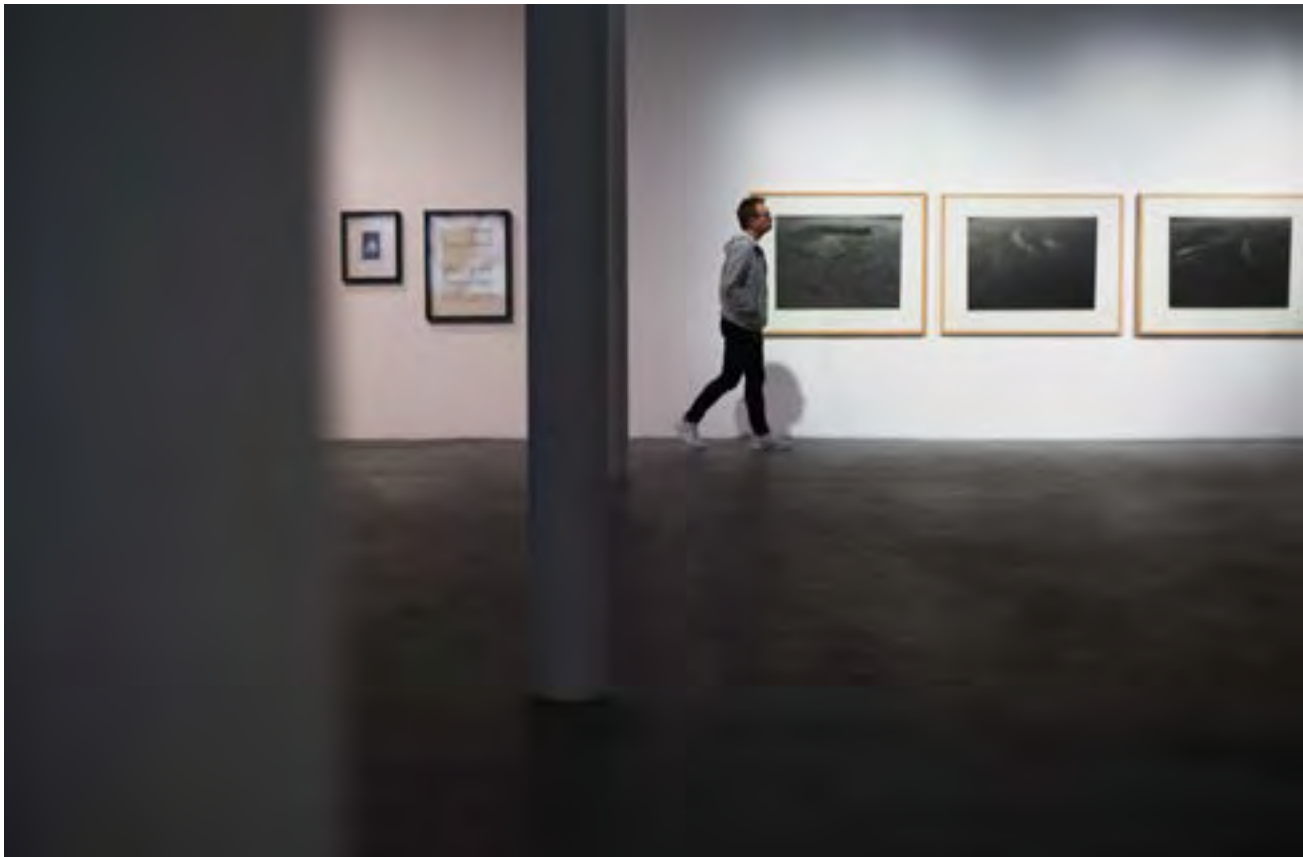
Jako student chodziłeś do teatru? Nie, nie za bardzo.

Nawet na Leszka Mądzika? Chodziłem, ale ze Sceną Plastyczną miałem taki problem, że mam słaby wzrok i w ciemnościach oko słabo mi się akomodowało. A Mądzik grał w ciemnościach. Ceniłem to, było to dla mnie ciekawe, ale niewiele widziałem.

Czyli trafiłeś do teatru z powodów zarobkowych? Tak. Najpierw zarobkowo, jako designer, a później odszedł jeden z aktorów i szef teatru zaproponował mi pracę aktora. To był dla mnie poważny problem, bo dla jeszcze ciągle młodego performerera teatr był podstawowym wrogiem. Graliśmy taką opozycją performans–teatr. Ale stwierdziłem, że jako bezrobotny ojciec nie mogę wybrzydzać. Poszedłem do Teatru Scena 6 i to było bardzo ciekawe doświadczenie. Byłem ortodoksyjnym performerem na wzór Warpechowskiego i uważałem, że się nie powtarza – a tutaj każą powtarzać! To było najgorsze. Ciągłe powtarzanie tego samego, co już się wyćwiczyło. Same próby przedstawień były fajne, to nawet ciekawa praca, ale późniejsze powtarzanie – straszna nuda, męczarnia. Pamiętam taką zabawną sytuację, kiedy odpadło kółeczko z rekwizytu – szpitalnego łóżka, które zaczęło się chybotać, i wlażłem na scenę, jako majster, który to naprawi – odegrałem improwizację, soczyście klnąc.



Cezary Bodzianowski, akcja *Dzięcioł*, 21 maja 2002, hipermarket Real od lewej: Andrzej Mroczek, Jolanta Męderowicz, Ewa Zarzycka, Waldemar Tatarczuk, Cezary Bodzianowski, fot. Witold Rusin



Reżyserowi bardzo się spodobało, że potrafiłem tak zagrać. Zwrócił mi tylko uwagę, że jak już schowałem się za kulisami, to za głośno kłąłem – przeklinanie powinno być głośniejsze na scenie, a dalej powinno się ściszać. Później zaproponowałem mu, żeby na próbach robić sobie takie niespodzianki, że będziemy coś sobie nawzajem psuć i sprawdzać, jak zareagują koledzy aktorzy czy aktorki. Chodziło o to, żeby szukać czegoś nowego w tej monotonii powtarzania. Reżyser na to nie poszedł, powiedział, że mogę wprowadzać takie zasady, jak będę miał własny teatr.

Długo tam byłeś?
Pięć lat.

Rozumiem, że równolegle prowadziłeś pracę artystyczno-performerską?
Tak.

Na festiwalach performansu zakolegowałeś się ze wszystkimi od Wojtka Kozłowskiego po Wojtka Krukowskiego?
Wojtka Krukowskiego poznałem, jeszcze będąc aktorem na jednym z festiwali teatralnych, a Wojtka Kozłowskiego podczas festiwalu performansu Odpryski w poznańskiej Galerii ON w 1998 roku.

Lublin w latach 80. był bardzo teatralny. Performans pojawił się tam po raz pierwszy właśnie za sprawą teatrów.

nie pojechałem. Mówię o tym performansie, ponieważ był on w jakiś sposób profetyczny, jeśli chodzi o moją przyszłą historię. Wiele lat później zacząłem jeździć do Azji. Zacząłem też współpracować z artystami i artystkami z Ukrainy.

Jak to się stało, że zostałeś dyrektorem?

Teatr, w którym pracowałem, był afiliowany przy lubelskim Centrum Kultury, które stawało się konglomeratem różnych aktywności. Również Galeria Biała funkcjonowała wówczas w ramach CK. Zacząłem organizować pojedyncze wydarzenia związane z performansem – projekcje, spotkania. Festiwale ArtKontakt i pierwszy Europejski Festiwal Sztuki Performance EPAF odbywały się właśnie w Centrum Kultury, czyli tam, gdzie do 1999 roku pracowałem jako aktor teatralny. Natomiast Ośrodek Sztuki Performance powstał w ten sposób, że dostałem wypowiedzenie jako aktor, ale już planowałem jakieś działania związane z performansem. Jednym z pierwszych takich wydarzeń były *Trzy dekady performance* w 1998 roku – liczone od performansu Warpechowskiego ze Stańką w 1968 roku. Impreza składała się z wykładu Mrocзка i rozmów z Ewą Zarzycką, Warpechowskim i Beresiem.

Wówczas byłeś już bardzo obecny również w Warszawie, w Zamku Ujazdowskim...

Kurator z CSW Grzegorz Borkowski był na ArtKontakcie w 2000 roku. Popularność tego wydarzenia przerosła nasze oczekiwania. Największa sala w Centrum Kultury mieściła może do 300 osób, a na performansach była zapchana!

Z czego to wynikało?

Nie mam pojęcia. Tym bardziej, że projektując plakat, zapomnieliśmy umieścić na nim adres. A ludzie przyszli. Grzegorz Borkowski pisał recenzję z ArtKontaktu do „Arteonu”, który był wtedy jeszcze fajną, popularną gazetą. Borkowski zaczynał tę recenzję od tego, że przeciska się w tłumie ludzi i pyta kogoś, co tu się będzie działo. Ktoś mu odpowiada: „Performans”. On pyta: „Co to takiego?”. Odpowiedź: „Nie wiadomo, co to jest, ale to jest coś zaskakującego”. Może udało się zrobić przypadkiem atmosferę, że wydarzy się „coś, czego nigdy nie widzieliśmy”. To było niesamowite, że na performansie Beresia, Warpechowskiego czy Izy Gustowskiej jest kilkusetosobowa ciżba, jak na koncercie. To chyba ArtKontakt przyczynił się do tego, że poza Lublinem zaczęto dostrzegać to, co robię.

Miało to miejsce, zanim performans stał się znów modny. Odkrywałeś na nowo zapomnianych mistrzów lat 70. i 80., jak Bereś, Świdziński czy Warpechowski. Skąd przekonanie o aktualności performansu?

Nie wiem. Chyba po prostu czułem w nim siłę i widziałem, z jaką siłą dobry performans oddziałuje na widza. Nigdy

za bardzo nie teoretyzowałem. Moje decyzje kuratorskie były zawsze bardzo intuicyjne. Zresztą nadal, prowadząc Labirynt, opieram się na intuicji i poczuciu braku. Staram się robić coś, czego nie ma. Tak się pojawiło wiele rzeczy w programie Labiryntu, na przykład VideoNews. Ten przegląd wideo studentów i studentek uczelni artystycznych wynikał właśnie z takiej obserwacji, że studenci z różnych uczelni się nie spotykają, więc zrobmy takie spotkanie. Wideo jest wytrychem, czymś w rodzaju szkicownika, najłatwiejszym narzędziem jak ołówek te 30, 50 czy 100 lat temu. Różnica w porównaniu z innymi festiwalami wideo jest taka, że warunkiem pokazania pracy jest fizyczny udział autorów. Tak samo z performansem. Zresztą jest to trochę wzorowanie się na Mroczku. Labirynt zawsze był miejscem, gdzie performans był intensywnie obecny.

Był obecny w formie pojedynczych występów.

Przeglądy odbywały się rzadko, podczas gdy ty wprowadziłeś ten format. EPAF miał rozmach.

Tak, zależało mi na tym rozmachu. A program festiwalu ewoluował. W pierwszym warszawskim EPAF brali udział głównie klasycy i kilku młodszych artystów oraz artyści z Ukrainy i Białorusi na wyraźne życzenie Wojtka Krukowskiego. Ten festiwal narodził się nieco przypadkiem (to już kolejny przypadek w tej rozmowie). Spotkałem się z Jerzym Onuchem, ówczesnym dyrektorem Instytutu Polskiego w Kijowie, w kawiarni w Zamku Ujazdowskim, żeby porozmawiać o Dniach Sztuki Performans. Onuch wymyślił takie wydarzenie w Kijowie i zaprosił mnie do kuratorowania z założeniem, że robimy program trójnarodowy – Polska, Ukraina, Białoruś. Miałem już wtedy kontakty z Wiktorem Pietrowem, artystą-kuratorem z Mińska i z innymi artystami białoruskimi. Onuch wymyślił taką formułę, wtedy przyszedł Krukowski i powiedział: „Zrobmy taki trójkąt: Mińsk, Kijów, Warszawa”, bo bardzo mu się ten pomysł spodobał. No i zrobiliśmy. Na pierwszym EPAF byli znowu głównie klasycy, na późniejsze festiwale zapraszałem współkuratorów, na przykład Sergia Edelszteina, który rekomendował artystów i artystki z Izraela, czy Nikki Millican, która zaprosiła artystki z Wielkiej Brytanii. Później zacząłem organizować *open calls* dla młodych artystów. Nadal zabiegałem o obecność artystów i artystek zza wschodniej granicy.

Kiedy pojawiła się na horyzoncie Azja Południowo-Wschodnia?

Już wtedy. Była jedna bardziej azjatycka edycja, kiedy zacząłem jeździć do Azji. Pierwszy festiwal, w którym brałem udział, to była Asiatopia w Bangkoku, dziesiąta edycja festiwalu. Kurator wymyślił, że impreza będzie trwała przez cztery weekendy i co weekend będzie się zmieniała ekipa 30 artystów i artystek. W sumie wystąpiło ich około 120. W międzyczasie jeden z weekendów się nie odbył, bo zmarła księżniczka,

siostra króla. Tego weekendu odbywał się pogrzeb, żałoba i nie było festiwalu. Księżniczka zmarła co prawda pół roku wcześniej, ale leżała, leżała, i czekano na odpowiedni moment, żeby ją pochować. Trafiło akurat na festiwal.

Co takiego znalazłeś w Azji, co cię osobiście zainteresowało?

To mogło wynikać z różnych rzeczy. Z jednej strony z temperamentu Azjatów, z połączenia kultury dawnej, filozofii i sztuki. Fascynująca jest ich praca z czasem, niezwykle wycucie tego ważnego elementu działań performatywnych. Oni nigdy się nie śpieszą, a jednocześnie nigdy nie są zbyt

Nigdy za bardzo nie teoretyzowałem. Moje decyzje kuratorskie były zawsze bardzo intuicyjne.

powolni. U artystów z Chin czy z Wietnamu zauważyłem coś takiego, co nieco przypomina sytuację w sztuce polskiej, w czasach PRL, która dla mnie była bardzo interesująca właśnie w tym okresie. Wydawało mi się, że widzę taką prawidłowość, że kiedy jest trudno, gdy totalitarna presja polityczna sprawia, że niełatwo jest uprawiać sztukę, brakuje miejsc ją prezentujących, to performans staje się opozycją do opresji politycznej i jednocześnie jest w nim duża siła ideowa. Zresztą, podobnie jak wtedy w Polsce, performans w Chinach i Wietnamie trzyma się z daleka od polityki... Chociaż nie, czasami w podobny sposób... Mam na myśli to, co mówił Piotr Piotrowski, że sztuka polska w przeciwieństwie do innych krajów komunistycznych była bardzo apolityczna. Z jednej strony być może tak, ale z drugiej strony na przykład Beres był bardzo politycznym artystą, choć może to nie było wprost publicystyczne.

Interesował cię moment w historii, kiedy artysta może się odnieść bezpośrednio do sytuacji politycznej?

Tak.

Jak to się stało, że zastąpiłeś Mroczką?

To nastąpiło już po kilku latach prowadzenia Ośrodka Sztuki Performans i po organizowaniu kilku edycji festiwalu. Konkurs na dyrektora został rozpisany w 2009 roku, czyli już po czterech edycjach EPAF w Warszawie. Do 2009 roku byłem prezesem lubelskiej Zachęty. Zrezygnowałem w dużym stopniu dlatego, że zacząłem w tych latach dużo jeździć jako artysta. Zachęta, łącznie z prowadzeniem Ośrodka, zajmowała dużo czasu, więc musiałem z niej zrezygnować. Niemniej, na pewno miała też wpływ na to, że mogłem się w ogóle zainteresować prowadzeniem galerii. Pamiętam, jak kilka lat wcześniej, gdy powstawał program Znaki Czasu, spotkałem Monikę Szewczyk i dowiedziałem się, że jest prezeską podlaskiej Zachęty. Byłem

zdziwiony. Pytałem, po co jej to. Dla mnie to było irracjonalne – ładowanie się w tworzenie jakiejś kolekcji, stowarzyszenia. Trudno mi to było zrozumieć z pozycji artysty performansu, kogoś, kto zajmuje się sztuką efemeryczną. Dla mnie tworzenie kolekcji było wtedy tożsame ze zbieraniem gadżetów. Kompletnie mnie to nie interesowało. Chwilę później Janusz Palikot organizował spotkanie założycielskie lubelskiej Zachęty i zostałem na nie przez kogoś zaproszony. Zastanawiałem się, co mam wspólnego z tym działaniem, ale przekonano mnie, że być może będzie za mało chętnych do utworzenia stowarzyszenia, i ostatecznie przyszedłem. I tutaj następuje kolejny przypadek – wybrano mnie na prezesa.

Rozmawiałeś o tym wcześniej z Mroczkiem?

Tak, rozmawialiśmy. Kiedyś sobie zażartował, że „może będziesz kiedyś, Waldek, dyrektorem galerii...”. Wtedy był to dla mnie zwykły żart. Z jakiego powodu miałbym być dyrektorem tej galerii? Dopiero prowadząc lubelską Zachęte, w krótkim czasie zacząłem myśleć o siedzibie. Jeśli się tworzy kolekcję, to nie tylko po to, żeby ją trzymać w magazynie, ale żeby ją pokazywać. Zbliżyło mnie to do myślenia, że mógłbym prowadzić instytucję. Kiedy Mroczek zmarł i miasto ogłosiło konkurs, nie widziałem kandydata, który moim zdaniem mógłby dobrze prowadzić tę galerię, kontynuować to, co robił Mroczek. Pomimo różnych zastrzeżeń, jakie miałem do Labiryntu, szczególnie w ostatnich latach, po 2000 roku, ta galeria była dla mnie ważna, wychowywałem się w niej, a później wielokrotnie z nią współpracowałem jako artysta. Nie wyobrażałem sobie, że przejąłby tę instytucję ktoś przypadkowy. Zawsze było to dla mnie szczególne miejsce.

Poza performansem kuratorowałeś jakieś inne rzeczy?

Tak. Jedna była dosyć istotna w kontekście jednego z wcześniejszych pytań, bo to była wystawa *Terytoria*; białorusko-ukraińsko-polska, z artystami i artystkami z tych trzech krajów. Pojawił się tam motyw granicy, który powrócił w ubiegłym roku na wystawie *Uwaga! Granica*, którą zrobiliśmy razem z Moniką Szewczyk.

Poznaliście się lepiej, gdy zacząłeś prowadzić Labirynt?

Wcześniej Monika przyjechała na festiwal ArtKontakt. A później spotkaliśmy się podczas Forum Galerii organizowanego przez Łukasza Guzka i Małgorzatę Winter. Dla Moniki Lublin był istotnym miastem, ponieważ tutaj studiowała. Mroczek był dla niej ważną postacią jako dyrektor galerii. Znali się, od kiedy zaczęła prowadzić białostocki Arsenał.

Współpracę merytoryczną rozpoczęliście już przy okazji Labiryntu?

Tak, ale wcześniej robiłem u niej performans i kuratorowałem festiwal performansu z udziałem Janusza Bałdygi, Alastaira MacLennana i Borysa Niesłonego oraz młodych artystów z Polski, Niemiec i Irlandii Północnej.

Znałeś też Wojtkę Kozłowskiego? On też jest performerem, tylko zrezygnował z performansu, zostając dyrektorem BWA w Zielonej Górze.

Poznałem go w latach 80. Obaj braliśmy udział w projekcie performatywnym w Galerii ON w Poznaniu.

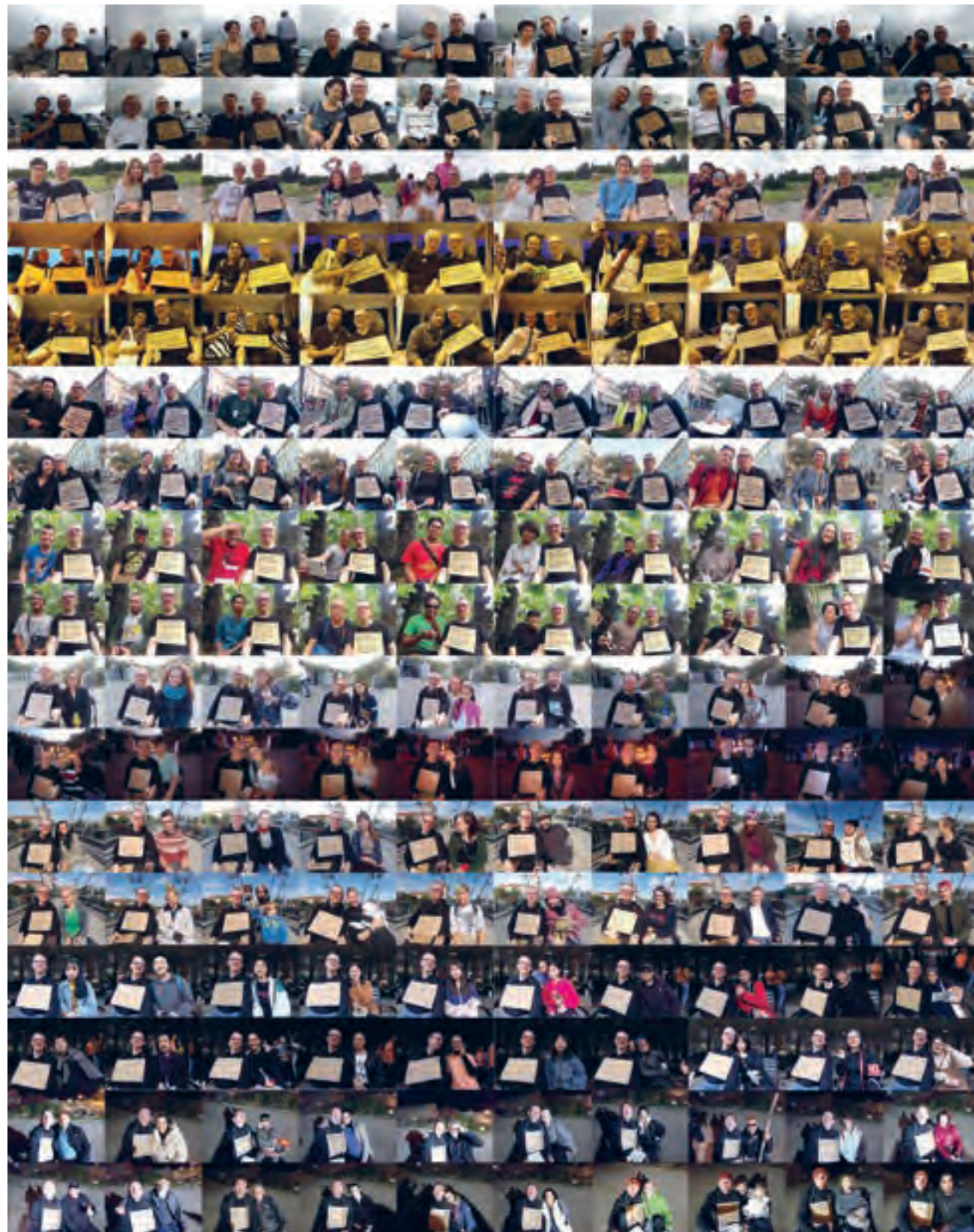
Jest taka nienapisana historia polskiej sztuki, w której instytucjami kierują performerzy – Kozłowski, Krukowski, Tatarczuk. Ktoś jeszcze?

Jest jeszcze artysta wideo Marek Wasilewski.

Jak wyglądała twoja relacja z Krukowskim?

Poznałem go, gdy pracowałem w teatrze, jako szefa Akademii Ruchu, a EPAF to była już bardzo bliska współpraca. Wojciech Krukowski był dla mnie trochę mentorem, również jeśli chodzi o model prowadzenia instytucji. Gdy zacząłem już prowadzić Labirynt, to CSW było dla mnie bardzo ważnym wzorcem. Była to pierwsza nowoczesna, multidyscyplinarna instytucja sztuki w Polsce. Wojtek zawsze służył mi radą, gdy go o to prosiłem. Wiele mu zawdzięczam. A jeśli mówić o wzorcach przy tworzeniu instytucji, to obok Krukowskiego byłby Piotr Piotrowski. Krukowski jako praktyk i Piotrowski jako teoretyk. Od momentu, kiedy zostałem dyrektorem, Labirynt ciągle ewoluował. Na początku to była po prostu typowa galeria, która zmieniała obrazy na ścianach czy też inne obiekty i robiła kilkanaście wystaw w ciągu roku. Tyle. Czasami organizowaliśmy jakąś konferencję albo coś grupowego. Ale model wzorowany na CSW bardzo mi odpowiadał.





Waldemar Tatarczuk, performans *Take a Photo With a Polish Artist. It Can Be Your Last Chance*, Hongkong (2016)
 Almaty (2016), Bangkok (2016), Lwów (2016), Solo City (2016), Charków (2017), Kaunas (2017), Chengdu (2018), Arad (2018)

Kiedy jest trudno, gdy totalitarna presja polityczna sprawia, że niełatwo jest uprawiać sztukę, brakuje miejsc ją prezentujących, to performans staje się opozycją do opresji politycznej i jednocześnie jest w nim duża siła ideowa.

Jak opisałbyś ten model?

To jest efekt ciągłej ewolucji. Ten model jest bardzo dynamiczny, w swoją budowę ma wpisaną zmienność. Obecny program Labiryntu zrodził się z czasem. Nie kalkuję jeden do jednego tego, co robił Krukowski, tylko zaczynam od jego CSW jako pozycji wyjściowej. Urszula Czarotryska powiedziała kiedyś o jego programie: „Panie Wojtku, to jest dom kultury”. I on to akceptował, tak to sobie wyobrażał – dom kultury, model francuski. Otwartość, ale jednocześnie aktualność. Odpowiada mi aktualność według Piotrowskiego – instytucja, która odnosi się do aktualności i prowadzi dyskusję o tym, co się dzieje w tej chwili. Sztuka nie funkcjonuje w oderwaniu od otaczającej rzeczywistości. Stąd te działania polityczne czy też odnoszące się do polityki, jak *De-mo-kra-cja*. Poza tym instytucja, która funkcjonuje w mieście, działa w konkretnym otoczeniu, więc warto zająć się rzeczywistością, która nas otacza, która ją organizuje, a może nawet próbować ją organizować. Jeśli chodzi o program, to znałem preferencje Krukowskiego, ty pewnie też. Obaj wiemy, że to, co było pokazywane w Zamku, to może w 10 procentach była sztuka, która go interesowała, cała reszta to propozycje kuratorów. To pokazuje klasę Krukowskiego jako dyrektora i sposób na to, żeby instytucja nie uległa degeneracji. Jeśli instytucja pokazuje tylko to, co lubi dyrektor, to z wiekiem ta sztuka będzie się starzeć – nie jesteśmy w stanie tego uniknąć, niezależnie od tego, jak bardzo „młodzieżowy” chciałby być dyrektor.

Skąd wzięła się twoja fascynacja Piotrem Piotrowskim? Obranie go za punkt odniesienia jest mniej oczywiste niż w wypadku Krukowskiego.

Parę lat temu zaczęła mnie bardziej interesować Europa Wschodnia. Kontekst funkcjonowania galerii na wschodzie Polski, kontekst funkcjonowania polskiej sztuki i sztuki wschodnioeuropejskiej. To się działo podczas konkursu Europejskiej Stolicy Kultury. Zaproponowałem wtedy jakieś działania z Piotrowskim. Myślałem o wystawie. Spotkałem się z Piotrem – miał w Labiryncie wykład o muzeum krytycznym i zaczęliśmy rozmawiać. Wówczas brakowało mi spotkania, refleksji komparatystycznej pomiędzy krajami regionu, ale właśnie nie z perspektywy jednego kraju, ale z perspektywy różnych osób pracujących w różnych krajach. Interesowało to również Piotra i postanowiliśmy zrobić w Lublinie konferencję.

Gdy PiS doszedł do władzy, jako jeden z bardzo niewielu dyrektorów instytucji zareagowałeś. Organizując *De-mo-kra-cję*, odwoływałeś się do tekstu Piotrowskiego z 2007 roku, w którym wzywał inteligencję do obrony wartości demokratycznych.

To kolejne intuicyjne i może też impulsywne, nieplano- wane działanie. Jak większość instytucji składamy wnioski do ministerstwa o granty na różne działania. Labirynt, od kiedy zostałem dyrektorem, zaczął dostawać dotacje z ministerstwa. Te dotacje z roku na rok rosły. W ostatnim roku mieliśmy z pół miliona złotych na różne działania – wystawy, edukację, inwestycje i tak dalej. Potem nadeszły wybory i oświadczenie wicepremiera, ministra Piotra Glińskiego, że będzie zmiana w polityce ministerstwa, która ma polegać między innymi na tym, że będzie dowartościowywał tych, których „pomijała” poprzednia władza. W konsekwencji dostaliśmy zero złotych dotacji. W związku z tym musieliśmy odwołać dwie wystawy, które były zbyt kosztowne. W efekcie mieliśmy pustą galerię. Galeria nie może stać pusta, bo to niegospodarność – galeria jest po to, żeby robić wystawy. To spotkanie było szybką reakcją na rzeczywistość, która nas dopadła. Czym wypełnić tę pustkę? Wydawało mi się naturalne, że trzeba wypełnić ją działaniami dotyczącymi aktualnego czasu i aktualnych problemów. Dlatego też dałem tytuł *De-mo-kra-cja*, podzielony na sylaby, bo w taki sposób to słowo było słychać najczęściej skandowane na ulicach. Podobnie było w przypadku pomarańczowej rewolucji na Ukrainie – sztuka bardzo szybko reaguje. Reagują artyści i artystki, ale reaguje też instytucja, Centrum Sztuki Współczesnej, które prowadził Jerzy Onuch, zapraszając młodych artystów i artystki. Zrobił wystawę, która była reakcją na czas, na to, co się działo. Wtedy powstała grupa R.E.P. *Nota-bene* Onuch pochodzi z Lublina, więc wszystko się łączy.

Jeśli chodzi o Piotrowskiego to wasza współpraca jest ciekawa również ze względu na dzielną srodowisko od lat 70. spór o „pseudoawangardę”...

Mimo to przyjął zaproszenie do galerii, o której programie pisał w *Dekadzie*, swojej książce. Przecież większość artystów i artystek, o których on pisze w *Dekadzie*, a jego „ojciec chrzestny”, Wiesław Borowski, w *Pseudoawangardzie*, to właśnie program Labiryntu. Aczkolwiek, co ciekawe, program Labiryntu Mrocza obejmował takich artystów, jak Koji Kamoji, Zbigniew Gostomski czy Jarosław Kozłowski. Paru artystów związanych z Galerią Foksal pojawiło się w Lublinie. A Warpechowski i Włodzimierz Borowski stali w opozycji do Galerii Foksal, z którą na początku współpracowali.

Czym dla ciebie są teraz Lublin i scena lubelska?

Trudno mi mówić o środowisku jako jednym ciele, ponieważ jest bardzo zatowizowane; są tu ciekawe indywidualności artystyczne – Tomasz Kozak, Robert Kuśmirowski, Magda i Ludomir Franczakowie, Jan Gryka, siostry Anna i Irena Nawrot... Można też mówić o artystach i artystkach, którzy stąd wyjechali, jak na przykład Mariusz Tarkawian,

Janusz Bałdyga, Teresa Murak, Włodzimierz Borowski. Niedawno, podczas zorganizowanego przez Labirynt Lubelskiego Forum Kultury, odbyła się dyskusja o sztukach wizualnych, i jedną z rekomendacji było stworzenie instytucji, która łączyłaby w sobie funkcje uczelni artystycznej, funkcje muzealne, prezentowanie kolekcji i jednocześnie pokazywałaby styk sztuki z nowymi technologiami. Oprócz tego ważne byłoby udostępnianie sztuki osobom z niepełnosprawnościami oraz obcokrajowcom mieszkającym w Lublinie, których jest coraz więcej. W tej chwili jest tutaj około 7 tys. studentów i studentek zagranicznych, co jak na nie za duże miasto jest dosyć odczuwalne, stają się oni coraz bardziej widoczni, poza tym jest duża liczba imigrantów i imigrantek, głównie z Ukrainy i Białorusi. Chodziłoby o demokratyzowanie instytucji, ułatwianie dostępu różnym grupom zmarginalizowanym albo mającym trudny dostęp do sztuki. Jeśli chodzi o funkcję uczelni artystycznej, pojawiają się głosy, żeby przekształcić wydział artystyczny w uczelnię. Natomiast ja widziałbym rozszerzanie Labiryntu w kierunku edukacji nieformalnej. Robimy to już na dużą skalę z dziećmi i młodzieżą, seniorami, a także osobami z niepełnosprawnościami. Mamy oprowadzania i warsztaty po angielsku, po ukraińsku. Labirynt staje się miejscem spotkań z obcokrajowcami, tworzy rekomendacje dla innych instytucji kultury i organizacji, w jaki sposób otwierać się na osoby mieszkające

Kiedy Mroczek zmarł i miasto ogłosiło konkurs, nie widziałem kandydata, który moim zdaniem mógłby dobrze prowadzić Labirynt. Ta galeria była dla mnie ważna, nie wyobrażałem sobie, że przejąłby tę instytucję ktoś przypadkowy.

w Lublinie, a pochodzące z zagranicy i nieposługujące się językiem polskim. Organizujemy coraz częściej warsztaty, plenery dla studentów z Akademii. Chciałbym, żeby Labirynt miał funkcję bardzo nieformalnej uczelni, na bazie współpracy z artystami i artystkami, z którymi pracujemy w programie wystawienniczym.

To oferta skierowana do studentów kierunków artystycznych?

Tak. Zarówno lubelskich, jak i spoza Lublina.

Jeśli spojrzeć na twój życiorys, nastąpiło przejście od performerera do kuratora i dyrektora instytucji, przy czym poprzednie role nie znikają, tylko są częścią twojej tożsamości. Co było dla ciebie najważniejsze, jeśli chodzi o kuratorsko-dyrektorską część twojego dorobku?

Pamiętam, że jak zostałem dyrektorem, to miejscowy dziennikarz pytał, kogo będę pokazywał i jakie będą wystawy. Powiedziałem: „Nie powiem ci, jakie będą wystawy i jacy

artyści i artystki, bo owszem, galeria zajmuje się robieniem wystaw i zapraszaniem artystów, ale bardziej interesuje mnie sam model instytucji”. Nadal tak jest. Może w tej chwili model instytucji, sposób jej funkcjonowania nie jest już dla mnie najważniejszy, ale wtedy był, ponieważ instytucja dopiero powstawała, a nie chciałem, żeby była taka, jaką ją zastałem. Co prawda odnosiłem się do Mroczka – z jednej strony klasycy neoawangardy byli dla mnie bardzo ważni, można powiedzieć, że byli takimi „ojcami i matkami”, ale z drugiej strony odnosiłem się do Mroczka z lat 70., kiedy pokazywał młodych artystów i młode artystki. Warpechowski, Robakowski, Bereś, Murak – oni w większości byli wtedy najwyżej trzydziestolatkami. Dla mnie klasycy nadal byli ważni i dlatego jedna z wystaw, którą zrobiłem na początku dyrektorowania, to był Jan Świdziński, później Józef Robakowski, Teresa Murak, Ewa Zarzycka... Ale jednocześnie zacząłem współpracować z młodymi albo bardzo młodymi artystami i artystkami i zapraszać zewnętrznych kuratorów i kuratorki. Już w pierwszym roku działalności zorganizowałem wystawę młodych absolwentów i absolwentek poznańskiej Akademii, korzystając z tego, że były u mnie na stażu dwie absolwentki z Poznania: Iga Gosiewska i Marta Bosowska, które kuratorowały tę wystawę. Teraz właściwie zapraszam coraz więcej młodych artystów i artystek. Ostatnie edycje festiwalu Performance

Platform Lublin to niemal wyłącznie młodzi. VideoNews jest też dobrym przykładem. Początkowo to były pracownie, w tej chwili to są pracownie i *open calls*. Studenci i studentki doceniają to, że *open call* nie prowadzi do konkurencji i nagrody – ważne jest dla nich, że to jest demokratyczne spotkanie na równym poziomie. Jeśli chodzi o ważne wydarzenia, to na pewno była nim *De-mo-kra-cja*.

To był też sprawdzian pozycji galerii?

Tak, akcja zorganizowana bardzo szybko, w trudnych warunkach. Rozesłałem informację, zaproszenie do udziału w wydarzeniu, które miało się odbyć za półtora miesiąca. Było mi podwójnie trudno, bo wyjechałem wtedy na dwa tygodnie do Chin, Hongkongu i na Tajwan. Było dużym zaskoczeniem, kiedy z Hongkongu przyjechałem do Chin, gdzie nie działa Gmail, a moje działania opierały się na tej poczcie! W korespondencję było zaangażowanych około 150 osób. Było dla mnie istotne to, że unikałem nazywania siebie kuratorem, chociaż to była funkcja quasi-kuratorska. W swojej opinii byłem kimś takim jak strażnik w średniowiecznym mieście,



Warsztaty prowadzone przez Waldemara Tatarczuka podczas Pleneru Pracowni Działań Przestrzennych prof. Mirosława Bałki w Galerii Labirynt; od lewej: Hanna Linkowska, Magdalena Łazarczyk, Zuza Golińska, Anna Jochymek, Mikołaj Sobczak, Justyna Łoś, Mirosław Bałka, Magdalena Angulska, Waldemar Tatarczuk, fot. Diana Kołczewska

W swojej opinii byłem przy *De-mo-kra-cji* kimś takim jak strażnik w średniowiecznym mieście, który jak widzi gdzieś ogień, to dmie w trąbkę, żeby zebrać ludzi. To był taki alarm sygnalizujący, że musimy się jakoś odnieść do sytuacji.

który jak widzi gdzieś ogień, to dmie w trąbkę, żeby zebrać ludzi. To był – można powiedzieć – alarm sygnalizujący, że musimy się jakoś odnieść do sytuacji.

Masz czas i ochotę na kuratorowanie wystaw?

Staram się jak najmniej kuratorować, bo widzę, że artyści i artystki tracą na kuratorowaniu przez dyrektora, ponieważ trudno mu aż tak poświęcić czas i energię na wystawę. Ale czasami się to zdarza, i jeśli już tak jest, to towarzyszą temu bardzo partnerskie relacje i dyskusja o wystawie. Mykoła Ridnyj jest artystą, który wie, czego chce, wie, jak chce to pokazać, i właściwie potrzebuje tylko *feedbacku* – przedstawia projekt i ja

się do niego odnoszę. Ingerencja kuratora jest minimalna. Jeśli chodzi o Nelly Agassi, to na początku długo rozmawialiśmy, a później przekazałem kuratorowanie Aleksandrze Skrabek, jednej z kuratorek Labiryntu. To była trwająca rok dyskusja o projekcie. Zdawałem sobie sprawę, że nie jestem w stanie poświęcić jej tyle czasu, i byłoby nieuczciwe, gdybym to zrobił. Jeśli chodzi o wystawy zbiorowe, to zastanawiam się, czy mogę powiedzieć prawdę (śmiech). *Uwaga! Granica* i *Jak jest?* to były wręcz bardzo autorytarne decyzje kuratorskie. W przypadku *Granicy* wspólnie z Moniką zapraszaliśmy artystów i artystki, a później oddzielnie realizowaliśmy dwie wystawy – ona w Labiryncie, ja w Arsenale. Postanowiłem jakoś wykorzystać

to, co przestrzeń Arsenału Elektrowni ma do zaoferowania, ze wszystkimi jej zaletami i wadami. Chciałem analizować prace, ale umieszczając je subiektywnie w sposób, jaki uważałem za najlepszy dla wystawy. W czasie montażu wystawy nie było większości artystów i artystek, a więc nie odbywały się negocjacje z nimi dotyczące ekspozycji poszczególnych prac – zupełnie sam podejmowałem wszystkie decyzje aranżacyjne, czasami rozmieszczając prace po kątach tej przestrzeni. Czasami były gdzieś wręcz schowane, być może w jakichś dyskomfortowych warunkach, ale moim zdaniem sprzyjających oglądaniu pracy, a jednocześnie tworzących historię, którą miała być wystawa. Zwiedzanie jej, szukanie prac odnosiło się do sytuacji na przejściu granicznym, której towarzyszy duży dyskomfort, szczególnie dla osób spoza Unii Europejskiej wjeżdżających na teren UE. Na przykład na jednym z przejść granicznych Polska–Ukraina osoby przekraczające granicę są stłoczone na bardzo małej przestrzeni, natomiast tuż obok jest ogrodzona ogromna, pusta, niewykorzystana przestrzeń, która służy nie wiadomo do czego, chyba tylko po to, żeby wkurzać stłoczonych obok ludzi. Tak też myślałem o tej wystawie – dużo pustej przestrzeni, na której można by było komponować prace, a ja postanowiłem zostawić ją pustą. *Jak jest?* było też dla mnie ciekawym eksperymentem. To był *open call* dla młodych artystów i artystek z tytułowym pytaniem i podjęliśmy decyzję, żeby pokazać wszystkie prace, które spełnią dosyć proste kryteria formalne, czyli wiek i długość pracy. I tyle, wymogów nie było wiele. Przysłano 151 prac. Postanowiliśmy pokazać je po równo, demokratycznie. Jeśli galeria uważa się za demokratyczną, to trzeba było

Czasami moi współpracownicy mają do mnie pretensje o to, że dla mnie najważniejsi są artyści. To podejście wynika z tego, że wiem, jak artyści i artystki czują się w instytucji, i staram się oszczędzić im różnych, nieraz niezbyt przyjemnych sytuacji, które ich spotykają.

tak zrobić i w tym wypadku. Było 30 stanowisk wideo, na każdym po pięć prac, średnio po 15 minut. Wideo w dużej części było z dźwiękiem, więc było głośno, bez słuchawek, tylko głośniki. Sama aranżacja była więc również odpowiedzią na pytanie *Jak jest?* W przypadku *Jak jest?* i *Granicy* moje podejście do budowania wystawy pozornie kłóci się z moim podejściem do artysty, czyli że galeria, instytucja powinna stworzyć jak najlepsze warunki artystcie w jego pracy. Czasami moi współpracownicy mają do mnie pretensje o to, że dla mnie najważniejsi są artyści. To podejście wynika z tego, że wiem, jak artyści i artystki czują się w instytucji, i staram się oszczędzić im różnych, nieraz niezbyt przyjemnych sytuacji, które ich spotykają. Domyślam się, co artyście może przeszkadzać, czego może oczekiwać, i jest dla mnie ważne, żeby stwarzać jak najlepsze warunki pracy.

Na koniec pytanie o performans. Twój.

Mój ostatni performans realizowany w miejscach publicznych w różnych krajach to *Zrób sobie zdjęcie z polskim artystą. To może być ostatnia szansa*. To zdanie jest zapisane w różnych językach na kawałku kartonu powieszonym na szyi. Nigdy nie możemy być pewni przyszłości, a w obecnej Polsce szczególnie.





STRONA ARTYSTY

KAMIL II

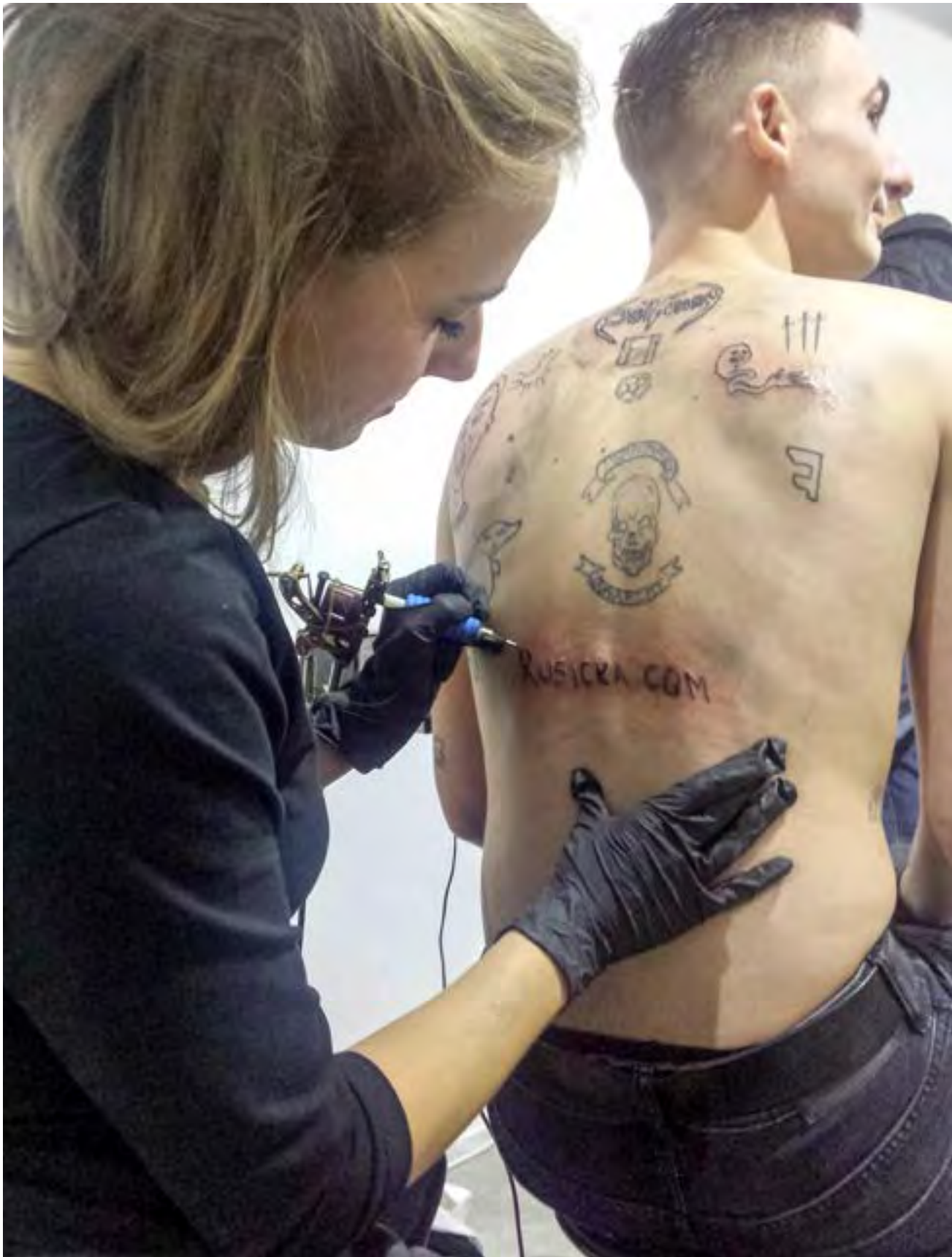


STRONA ARTYSTKI

ZUZANNA HERTZBERG







Recenzje

- 155 Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918, Muzeum Narodowe w Warszawie, tekst: Jakub Banasiak
- 160 Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, tekst: Ewa Opałka
- 164 Awangarda i państwo, Muzeum Sztuki w Łodzi, tekst: Jakub Majmurek
- 168 Czekając na kolejne nadejście, CSW Zamek Ujazdowski, tekst: Piotr Kosiewski
- 171 Dzieci światła, Galeria Bielska BWA, tekst: Piotr Policht
- 174 RAFAŁ JAKUBOWICZ, Pedagogika wstydu, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski, tekst: Wiktoria Kozioł
- 177 KRZYSZTOF M. BEDNARSKI, Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei, MOCAK, Kraków
tekst: Waldemar Baraniewski
- 180 Zderzacz kultur. Sztuka postęgotyczna, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków
tekst: Arkadiusz Półtorak
- 183 Życie codzienne w Polsce, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, tekst: Karolina Plinta
- 186 PAWEŁ KWIEK, Różnica czasu, Fundacja Arton, Warszawa, tekst: Grzegorz Borkowski
- 189 Wyjście z centrum, Galeria Arsenal, Białystok, tekst: Piotr Kosiewski
- 192 Co po Cybisie?, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, tekst: Waldemar Baraniewski
- 196 PATRYCJA ORZECZOWSKA, Retrogradacja, Galeria SIC! BWA Wrocław, tekst: Marcin Ludwin
- 201 NATALIA KALIŚ, Pan niewolnik. Męski masochizm w performance okresu PRL-u, Instytut Sztuki PAN
tekst: Karolina Plinta
- 204 Najpiękniejsza Katastrofa, CSW Kronika, Bytom, tekst: Piotr Policht
- 207 ANKA LEŚNIAK, patRIOTki, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom
tekst: Zofia Krawiec
- 209 PRZEMEK BRANAS, I Wanna Be Your Colonizer, Gdańska Galeria Miejska, tekst: Wojciech Szymański

Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918

Muzeum Narodowe w Warszawie
26 października 2018 – 17 marca 2019
kurator: Piotr Rypson

Andrzej Walicki w blurbie do polskiego wydania *Wieku rewolucji* Erica Hobsbawma napisał: „Z punktu widzenia tradycyjnej historiografii polskiej wiele myśli brytyjskiego historyka musi wydawać się trudnych do przyjęcia. Ale w okresie jednoczenia się Europy i globalizacji ich znajomość jest konieczna”. Ogólny wydźwięk tego stwierdzenia można odnieść także do rodzimego muzealnictwa narodowego – nadal, jak się wydaje, funkcjonującego w niezwykle tradycyjnych ramach. Może najbardziej dotyczy

to narracji wystawienniczych osnutych wokół typowo „polskich” – jakoby – dat: 1918, 1939, 1945, 1989 (ograniczając się do wieku XX). Momenty te ciągle chcemy widzieć jako historie lokalne, niezależne od przebiegów historii uniwersalnej, jej geopolitycznych, ekonomicznych czy społecznych uwarunkowań. W konsekwencji prezentowana w muzeach narodowych historia sztuki produkuje raczej infantylne mity niż złożoną refleksję nad przeszłością („pokonałismy komunizm”, „odzyskaliśmy niepodległość” i tym podobne). *Krzycząc: Polska!* ten anachroniczny schemat brawurowo przełamuje. Jest przy



Władysław Skoczylas, *Święty Boże (Wojna)*
drzeworyt na papierze, 1916
fot. Krzysztof Wilczyński
© Muzeum Narodowe w Warszawie

tym najdelikatniejszą pod względem politycznym spośród jubileuszowych wystaw zorganizowanych z okazji stulecia odzyskania niepodległości – mierząc się z narracjami dotyczącymi roku 1918, dotyka wszak samego jądra narodowej mitologii. Dodajmy od razu: jest też – i dzięki temu – wystawą najbardziej udaną.

Piotr Rypson zrobił dokładnie to, o czym wspominał Walicki. Mianowicie wpisał wydarzenia roku 1918 w ramy historii powszechnej, a tym samym „odnarodowił” je: oto na *Krzycząc: Polska!* rok 1918 nie jest już wyraźnym przełomem, ale jednym z punktów na migotliwej, poplątanej osi (sieci?) czasu. Nie jest też punktem kulminacyjnym, lecz punktem dojścia jednych procesów i punktem wyjścia innych; momentem narodzin, ale i rozpadu, przy czym obie te płaszczyzny nachodzą na siebie, tworząc kolejne warstwy opowiadanej historii. Wystawa w Muzeum Narodowym jest więc – na szczęście – jak najdalsza od narracji opartych na statycznych cezurach i pozornych

rozterki”; to także ukłon kuratora w stronę starszej o 40 lat wystawy *Droga do niepodległości*, którą w tym samym gmachu przygotowali Agnieszka Morawińska i Andrzej Rottermund. To ładna kłama – *Krzycząc: Polska!* zaczyna się tam, gdzie jej poprzedniczka się kończyła.

Właściwy początek opowiadanej w Muzeum Narodowym historii ma miejsce na progu XX stulecia. To czas politycznej ofensywy Polskiej Partii Socjalistycznej, która wraz z Socjaldemokracją Królestwa Polskiego i Litwy w styczniu 1905 roku wezwała do strajku – przystąpiło do niego przeszło 400 tys. pracowników Kongresówki. W odpowiedzi na protesty Rosjanie złagodzili cenzurę, zalegalizowano też polskie szkolnictwo (wprawdzie wyłącznie prywatne) oraz organizacje społeczne, w tym ruch spółdzielczy. Jednak rewolucyjna gorączka miała nie tylko narodowowyzwoleńcze, ale i robotnicze oblicze – co ujęcia „heroiczne” nagminnie pomijają. Rypson przypomina o tym między innymi wielkoskalową fotografią, na której widzimy niesione przez protestujących hasło tamtych dni: „Za ojczyznę, wolność i lud”. Dzieł, które ilustrują wrzenie lat 1905–1907, przedstawiono jednak – co znamienne – relatywnie mało. W Galicji, gdzie tętnił puls

Na wystawie w Muzeum Narodowym rok 1918 nie jest wyraźnym przełomem, ale jednym z punktów na migotliwej, poplątanej osi (sieci?) czasu. To nie prosta czytanka „ku pokrzepieniu serc”, ale polifoniczna narracja narzucona na szerokie społeczno-polityczne tło.

„przełomach”. W zamian dostajemy opowieść polifoniczną, w której kluczowe znaczenie ma szerokie społeczno-polityczne tło.

Narracja wystawy – koronkowo poprowadzona przez dziewięć tematycznych sal – zaczyna się w okolicach 1905 roku, kończy zaś w drugiej połowie lat 30., już po śmierci Józefa Piłsudskiego. Jest jeszcze preludium w formie kilku zaledwie, za to znamiennych, płócien. I tak, w przedśionku wystawy oglądamy *Cyrk wariatów* Witolda Wojtkiewicza, *Portret Józefa Piłsudskiego z Wernyhórą i Stańczykiem* Kazimierza Sichulskiego, a przede wszystkim prace Jacka Malczewskiego – tryptyk *Moje życie* oraz *Hamleta polskiego*. *Portret Aleksandra Wielopolskiego*. To bardzo zręczny wybór: mamy tu romantyczny patriotyzm Malczewskiego, sarkazm młodszego o pokolenie Wojtkiewicza (na jego płótnie Malczewski to błędny rycerz na koniku-zabawce), jest i Sichulski, początkowo sceptyczny wobec postawy Malczewskiego, w 1917 roku portretujący już marszałka w towarzystwie tytułowych figur. Jak jednak pisze w katalogu (wspaniale wydanym!) Rypson, prace te ledwie sygnalizują „porozbiorowe

ówczesnej sztuki, młodopolscy artyści nie interesowali się wydarzeniami mającymi miejsce w Królestwie. Mimo to kurator wydobywa kilka ważnych prac, w tym obrazów (nie tylko słynny *Strajk* Stanisława Lentza), jednak najważniejsze są cykle graficzne: teka *Duch-Rewolucjonista* Antoniego Kamieńskiego oraz rysunki Witolda Wojtkiewicza. Ten pierwszy oddaje rewolucyjne imaginarium z pasją reportażysty (wszak teka powstała dla „Tygodnika Ilustrowanego”), ten drugi robi to we własnym groteskowo-szkaradnym stylu. Tu odnotujmy, że decyzja Rypsona, aby znieść podział na media „wysokie” i „niskie”, a wraz z nim – na „arcydzieła” i mniej ważne „apendykсы” – ma kapitalne znaczenie nie tylko dlatego, że pozwala pokazać to, co w sekwencji przedstawień kanonicznych jest często nieobecne; przede wszystkim zabieg ten – stosowany konsekwentnie na całej wystawie – powoduje, że sztuka ożywa, wychodzi z muzealnych gablot i złożonych ram, stając się świadectwem swego czasu, a nie tylko ilustracją z podręczników do historii sztuki. Dzięki temu zabiegowi ekscytujące stają się nawet płótna Kossaków.

Blok pod tytułem *Rewolucja 1905* zdają się puentować dwa płótna: *Wisielcy (Finał)* (1907) Mariana Wawrzynieckiego oraz *Krucjata dziecięca* (1905) Wojtkiewicza. To nie tylko przypomnienie o cenie, którą tysiące ofiar zapłaciły za bunt

Tadeusz Pruszkowski, *Guliver i Olbrzym*, olej na płótnie, 1915–1920
fot. Krzysztof Wilczyński, © Muzeum Narodowe w Warszawie



lat 1905–1907, ale także, jak rozumiem, wskazanie, że – mówiąc metaforycznie – krew przelana za niepodległość była nie tylko „błękitna” (Legiony), ale i „czerwona” – nie tylko dosłownie. Te dwa płótna to również bezpośrednia zapowiedź rozdziału poświęconego Wielkiej Wojnie. To kolejny wielki nieobecny temat polskiego wystawiennictwa (równolegle nadrabia go Muzeum Sztuki w Łodzi,

W świecie idealnym wystawa Rypsona byłaby ekspozycją stałą, dyskutowaną i poddawaną krytycznej rewizji. W realiach aktualnej polityki kulturalnej tak jednak nie jest i raczej w najbliższym czasie nie będzie.

o czym pisze w tym numerze Wojciech Szymański), a przy tym najmocniejszy chyba wątek wystawy. Jak wiemy, w polskiej pamięci zbiorowej, w przeciwieństwie do innych państw, pierwsza wojna światowa zapisała się pozytywnie – jako wydarzenie, które otworzyło drogę do niepodległości. Tymczasem Rypson pokazuje, że Wielka Wojna to nie tylko przedsięwzięcie wolności, ale także lament, głód, tułaczka, ruchawki i mogiły. Aby to zrobić, odkłada na bok kryterium narodowowyzwoleńcze, patrząc na rozerwany przez trzech zaborców region jako na płataninę narodów i grup społecznych poddanych zrazu ciśnieniu wydarzenia totalnego.

Rozdział ten został rozpisany na trzy sale. Sala pierwsza przynosi refleksję o kaźni ludności cywilnej. Najważniejsze dzieło poświęcone temu zagadnieniu to bez wątpienia odnalezione przez Rypsona w muzealnych magazynach, niepokazywane od 90 lat (!), odrestaurowane, monumentalne i jakże współczesne płótno Jana Rembowskiego *Uchodźcy* (1915). Oto widzimy, jak na jakimś nabrzeżu ciągnie sznur postaci: mężczyzn, kobiet, dzieci, starców. Znamy? Znamy, i to aż za dobrze. Dawno nie miałem do czynienia z historycznym płótnem o tak współczesnym wyrazie. Jednak *Uchodźcy* to tylko początek: na kolejnych ścianach sunie korowód wygnanych, uciekających, poniewieranych cywilów oraz rozrywanych na strzępy, okaleczanych, grzebanych żołnierzy. Wydarzenia z udziałem obu tych grup – bohaterów zbiorowych tej części wystawy – oglądamy z różnych perspektyw: społeczności żydowskiej (przejmujący cykl Abła Panna), żołnierzy pruskich (między innymi teki graficzne Ericha Grunera, Ericha Erlera i Oscara Grafa), w końcu Polaków wcielonych do armii wszystkich trzech zaborców (między

innymi grafiki Leona Bigosińskiego, rysunki Leona Wróblewskiego, fotomontaże Jana Alojzego Neumana, tworzone już w latach 20. i 30.). Tu wszystko jest w ruchu: migrują ludzie, zmieniają się granice, przekształcają się struktury społeczne. Stała jest co najwyżej przyroda: niemy świadek dziejowej zawieruchy (kapitałna i bardzo *en vogue* sala *Żołnierze, sosny i mogiły*). Codzienny żołnierski trud poznajemy niemal wyłącznie dzięki rysunkom tworzonej przez legionistów.

To przede wszystkim szybkie szkice: portrety (między innymi Leona Wyczółkowskiego), scenki rodzajowe, obozowiska. Dzięki temu *Krzycząc: Polska!* pokazuje wojnę jako wydarzenie infernalne, ale i monotonne, może nawet prozaiczne. Uwznioslenie „wojaczki” Legionów to domena sztuki tworzonej w latach 20. i 30. w jawnie propagandowych celach – wtedy wojna była już tylko nawozem bieżącej polityki, dziś powiedzielibyśmy – historycznej.

Ta ostatnia właściwość sztuki tworzonej po 1918 roku z całą mocą objawia się w przestrzeniach poświęconych wojnie roku 1920 oraz kultowi marszałka Piłsudskiego. Najpierw jednak zatrzymujemy się w sali *Niepodległa Polska i Nowa Sztuka*. Dwóm tytułowym członkom odpowiadają co najmniej trzy bloki prac: mamy tu i romantyczne w duchu wizje Polski jako Chrystusa narodów, powstałe jeszcze przed 1918 rokiem, i zwrot ku lokalnym źródłom narodowej tożsamości („góral-szczyzna” oraz „słowiańszczyzna” z Zofią Stryeńską na czele), a w końcu „nową sztukę”, czyli rodzimą mieszanekę ekspresjonizmu, futuryzmu i kubizmu. Rypson eksponuje dwa główne rysy tego momentu: po pierwsze, kładzie nacisk na wielokulturowość II RP, osobne sekcje otrzymali tu artyści żydowscy i ukraińscy; po drugie, stara się śledzić, czy i w jaki sposób sztuka nowoczesna rymowała się z wątkami niepodległościowymi. Dzięki temu tę część wystawy organizuje napięcie partykularyzmu (motywy narodowe) i uniwersalizmu (idiom sztuki nowoczesnej). *Krzycząc: Polska!* koncentruje się na tym drugim obszarze: nie tylko dlatego, że „przyziemne” tematy (miasto, sport, technologia) narzucał sam charakter sztuki nowoczesnej; również – jak należy sądzić – dlatego że moment dziejowy nie wymagał już od artystów – w końcu! – zaangażowania w „sprawę polską” (tylko kubizujący *Inwalida wojenny* Rafała Małczewskiego przypomina, że jesteśmy tuż po wojnie). W kontekście innych rocznicowych wydarzeń taka antybohaterszczyzna działa jak haust świeżego powietrza – a przecież jest to jedyny moment wystawy, kiedy jesteśmy dokładnie w 1918 roku.

Ta zwykłość była jednak czymś wyjątkowym – wszak, jak wiemy, „Polska to nienormalność”. Wkrótce, bo już w roku 1920, twórcy znowu „Polskę zobaczyli”. Sala *Wojna z bolszewikami i walka o granice* ponownie przynosi przegląd twórczości propagandowej („państwowotwórczej”), jednak i tu znajdujemy niezwykle ciekawe prace, choćby monumentalnego *Guliwera i Olbrzym*a Tadeusza Pruszkowskiego, wariację na temat motywu walki Dawida z Goliatem (Olbrzym ma czerwony strój, w ręce dzierży sierp) czy *Szarżę* Jerzego Hulewicza – rodzimy przykład aliansu futuryzmu i autorytaryzmu: profil Piłsudskiego wyłania się tu z płataniny wielobarwnych linii-lanc. Katalogu estetyk sztuki polskiej lat 20. dopełnia monumentalne płótno *Piłsudski pod Wilnem* Ludomira Śledzińskiego.

W narracji *Krzycząc: Polska!* okres „tuż po” odzyskaniu niepodległości kończy się, rzecz jasna, w 1922 roku wraz z zabójstwem Gabriela Narutowicza. Wydarzeniu temu poświęcono niewielki fragment wystawy, ledwie aneks. Rypson uzasadnia tę decyzję w niezwykle ciekawym tekście katalogowym: jak zauważa, reprezentacji mordu na pierwszym prezydencie II RP właściwie w sztuce międzywojnia nie było – jedni Niewiadomskiego heroizować nie chcieli, drudzy – a było ich wielu – szczęśliwie nie mogli. W Muzeum Narodowym oglądamy więc tylko oficjalny konterfekt oraz skromne popiersie Narutowicza – brak ten jednak okazuje się niezwykle silnym środkiem wyrazu. Szkoda, że Rypson nie zdecydował się pokazać *Narutowicza* Wilhelma Sasnała – zamordowany prezydent ma u Sasnała zamazaną, niewyraźną twarz – zanikającą tak jak pamięć o nim. Wystawę flankują za to inne współczesne dzieła: rysunki Przemysława „Trutha” Truścińskiego i, przede wszystkim, wielkoskalowe fotosy Piotra Uklańskiego z cyklu *Polska*, z którymi widz mierzy się, wychodząc z muzeum.

Ostatnia, niezwykle, sala wygląda jak wyjęta z muzeum w Kozłówce: została opatrzona tytułem *Kult wodza*, i rzeczywiście – wypełniona jest popiersiami i portretami marszałka Piłsudskiego – wprawdzie powstającymi nieprzerwanie od 1914 roku, lecz masowo, w celach jawnie propagandowych, produkowanymi dopiero od zamachu majowego. Znowu: to historia uniwersalna, autorytaryzm rodził się wówczas w wielu regionach Europy. Wystawy nie domyka więc rekonstrukcja kolejnego mitu – rzekomej „potęgi” II RP – ale temat autokracji i dyktatur wojskowych międzywojennej Europy: Niemiec, Włoch, Grecji czy Hiszpanii; a także Polski. Rypson zrzuca marszałka z Kasztanki wprost w wir europejskiej polityki lat 20. i 30. – i jest to gest niezwykle odświeżający.

Koniec tej historii – na wystawie niewypowiedziany, lecz dobrze wyczuwalny – znamy aż za dobrze.

Krzycząc: Polska! miejscem i tematem nawiązuje – jak zostało to wspomniane – do wystawy *Droga do niepodległości* z 1978 roku. Wydaje się jednak, że wystawie Rypsona równie blisko jest do innej tradycji – mianowicie do projektu muzeum krytycznego wdrażanego przez Piotra Piotrowskiego w tym samym gmachu w latach 2009–2010. Przypomnijmy, że proponowana wówczas rewizja formuły muzeum narodowego i historycznego opierała się na trzech filarach: (1) muzeum krytyczne miało być aktywnym uczestnikiem debaty publicznej, w tym miało przede wszystkim ukazywać złożoność

przeszłości; (2) miało inicjować dyskusję na temat roli muzeum wobec tworzonego przez siebie kanonu, a także zastąpić model oparty na „arcydziełach” modelem „otwartym” zasadzającym się na pracach niekanonicznych; (3) miało w końcu orientować się na region Europy Środkowo-Wschodniej, z jego specyfiką, unikalnym doświadczeniem historycznym i tak dalej. Przypomnijmy także, że podstawowym narzędziem tej praktyki miała stać się krytyczna praca na zasobach muzeum.

Czyż nie to zrobił Rypson? Czyż nie potasował on zbiorów muzeum w taki sposób, aby wypracować nową narrację o przeszłości – a więc o współczesności? Czyż nie włączył w przebieg wystawy dzieł niekanonicznych, nadając im taką samą rangę jak „arcydziełom”? Czyż nie dostaliśmy opowieści o pogmatwanych losach regionu? Dodajmy przy tym, że snuta przez Rypsona opowieść nie jest w istocie szczególnie wywrotowa. Przeciwnie, z wystawy wyłania się obraz dobrze ugruntowany w badaniach historycznych – zresztą z okazji stulecia mieliśmy wysyp „rewizjonistycznych” książek o roku 1918. Jednak na tle innych rocznicowych wystaw w muzeach narodowych *Krzycząc: Polska!* stanowiło propozycję rewolucyjną – przypomnijmy, że Kraków, za sprawą *Niepodległości*, snuł narrację rodem z czytanki dla dzieci, Wrocław wystawił w holu *Polonię* Jana Styki, z kolei Zamek Królewski rozprawiał o „trwaniu polskiej tożsamości narodowej”. Mówiąc inaczej: to, co na gruncie rodzimej historiografii od kilku przynajmniej lat jest już w zasadzie normą, w obszarze muzealnictwa ciągle dokonać się nie może. W świecie idealnym wystawa Rypsona byłaby ekspozycją stałą, dyskutowaną i poddawaną krytycznej rewizji, na przykład z perspektywy feministycznej (nawiasem mówiąc, jest to pokaz, który – jeśli można tak rzec – stanowi załączek całego szeregu innych wystaw). W realiach aktualnej polityki kulturalnej tak jednak nie jest i raczej w najbliższym czasie nie będzie – jedną z pierwszych decyzji Jerzego Miziołka, nowego dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, było zwolnienie Rypsona. Niech więc za zakończenie tej recenzji posłuży cytat z jeszcze jednego światłego historyka – Timothy’ego Snydera: „W kulturze nie chodzi o to, żeby budować wał obronny dookoła rządu, ale o to, żeby wesprzeć przyszłą niepodległą Polskę, wychowując jej krytycznie myślących obywateli”.

Rypson dołożył do tego dzieła całkiem pokaźną cegielkę, chociaż rząd woli za sprawą kultury budować wokół siebie kordon sanitarny – choćby rękoma usłużnych dyletantów.

Jakub Banasiak

Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
26 października 2018 – 3 lutego 2019
kuratorka: Magda Lipska

Niepodległe – zaczyna się obiecująco. Mamy liczbę mnogą, tak jak należy, zgodnie z literą współczesnego feminizmu – różnorodność, wielość, różnica. Sygnalizujemy nieskończone rozczłonkowanie „niepodległej”, która jest *pars pro toto* Polski niepodległej, hasłem, które, gargantuizując rozmiary używanej czcionki, pojawia się – wyświetlone bądź na zadrukowanym banerze – na kolejnych fasadach stołecznych instytucji państwowych. *Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy* – całość brzmi już bardziej niepokojąco. Przez chwilę nie jestem pewna dlaczego. Po chwili wpatrywania się w tę trójczłonową konstrukcję wiem, że niepokoi właśnie to, co każe analizować ją na sposób zaprezentowany powyżej. Ponieważ brzmi jak (waham się przez chwilę, bo wcale nie chcę być zbyt surowa, ale jednak) niedopracowana propozycja tytułu rozprawy naukowej, z charakterystycznym dla tego typu archaicznych konstrukcji „a”. W tej perspektywie podtytuł „kobiety a dyskurs narodowy” jest niepokojąco obszerny – czy będziemy miały możliwość rzeczywiście zetknąć się z doświadczeniem licznych (bo wiadomo, że nie wszystkich) kobiet reprezentujących odmienne konteksty kulturowe? I co dla tych w tytule niezdefiniowanych różnych kobiet oznacza jeden dyskurs państwowy – czy pozostaje faktycznie niezmienny w tych odrębnych kontekstach, opanował cały świat na jeden sposób? Czy chodzi tu o przeszłość odległą, nieodległą, teraźniejszość, przyszłość?

W tym miejscu należy jeszcze poświęcić kilka zdań architekturze wystawy: aranżację pokazu można określić mianem parawanowej, prace umieszczono na kilkunastu równoległych, relatywnie niskich ściankach o nieregularnych, „wyszczerbionych” kształtach. *Niepodległe* zwiedza się więc „zygzakiem”, idąc od jednej ścianki do drugiej: pozwala to na momentalne spojrzenie w głąb ekspozycji, dzięki czemu prace można zobaczyć w relacjach nie tylko linearnych, ale i przestrzennych – co działa bardzo dobrze, bo dodatkowo wydobywa aspekt wielości w jedności. Jednak, z drugiej strony, tłumaczenie, że dzięki tak zaaranżowanej przestrzeni „sama wystawa staje się tekstem, wskazując na ubytki i białe plamy kobiecej historii, która ciągle czeka na swoje dopowiedzenie”, w pewnym sensie rozmija się z tym, z czym rzeczywiście mamy tu do czynienia. Wydaje się bowiem, że na ekspozycji pojawia się jednak problem z proporcjami prezentowanego materiału, a jeśli grzeszy ona, to nie brakiem, lecz nadmiarem. Również powoływanie się na zabieg zastosowany przez Jonathana Safrana Foera w książce *Tree of Codes* wydaje mi się dodawaniem o jednego symbolicznego grzyba do barszczu za dużo.

W tekście kuratorskim Lipskiej można przeczytać, że wystawa „odwołuje się do różnych tradycji niepodległościowych na świecie: poczynając od 1918 roku, poprzez rok 1945, który zapoczątkował dekolonizację Południa, po rok 1989, wyznaczający koniec reżimu komunistycznego w Europie

i dający początek nowej, globalnej epoce w dziejach świata”. Wskazane więc zostały pewne ramy czasowe, ale są one bardzo nieprecyzyjne. Niby wszystko mieści się w tym krótkim wprowadzeniu, ale jakby upchane – zabrakło bardziej starannego – nie twierdzą, że bardziej rozbudowanego – ale precyzyjnego zaprezentowania kluczowych dla wystawy zagadnień. Przynajmniej na poziomie tekstu. Jednak, jak wiadomo, ekspozycja to nie rozprawa, więc należy teraz przejść do samej prezentacji i zbadać jej relacje z opisem.

Pokaz rozpoczyna się klasycznie: od odniesienia do przywołanego w tekście 1918 roku jako daty odzyskania przez Polskę niepodległości i prezentacji fotografii Bownika z cyklu *Rewers*, przedstawiającej wywróconą na lewą stronę „kurtkę Józefa Piłsudskiego”. Przesłanie jest celne i czytelne – zwrócenie się do podszewki tego, co reprezentowalne. W przypadku kurtki wojskowej mocno uwypuklona zostaje ukryta tożsamość licznych podmiotów (w przypadku takich zawodów jak chociażby szwaczka – w dużej mierze kobiecych), których konkretna, codzienna, a niewidoczna praca stanęła za eksponowanymi wydarzeniami i stawianymi na cokołach (męskimi) bohaterami. Praca zestawiona jest z portretami Ewy Ciepiewskiej przedstawiającymi Różę Luksemburg – na jednym z nich znalazło się również przysłowie w języku niemieckim: „Heimat is da, wo was Herz is” [Ojczyzna jest tam, gdzie jest serce]. Jak podkreśla kuratorka, jest to nawiązanie do wizji niepodległości odmiennej od tej postulowanej przez państwo narodowe. Jako urodzona w Polsce Żydówka i działaczka komunistyczna, Luksemburg postrzegała potrzebę odzyskania niepodległości w kategoriach wyzwolenia od imperialistycznej władzy carskiej. Dla lewicowych orędowniczek rewolucji liczyła się przede wszystkim ponadnarodowa emancypacja zarówno klasy robotniczej, jak i kobiet (ta druga może mieć miejsce tylko w ramach tej pierwszej). Działająca na terenie Królestwa Polskiego i Niemiec, aresztowana przez berlińską policję 15 stycznia 1919 roku, została przekazana członkom Freikorpsu – ochotniczej, nacjonalistycznej niemieckiej organizacji paramilitarnej. Po bestialskim mordzie jej zwłoki zostały wrzucone do Landwehrkanal.

Przywołanie autorki *Rewolucji 1918 roku* jest kluczowe dla uruchomionego przez kuratorkę kontekstu obecności/nieobecności kobiet na kartach



Marlene Dumas, *Wdowa*, olej na płótnie, 2013
dzięki uprzejmości kolekcji Defares i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Tytułowy motyw „kobiety a dyskurs narodowy” jest niepokojąco obszerny. Wydaje się, że na ekspozycji pojawia się problem z proporcjami materiału, a jeśli grzeszy ona, to nie brakiem, ale nadmiarem.

historii ruchów niepodległościowych, które mogą być rozumiane szerzej jako ruchy emancypacyjne, także o charakterze rewolucyjnym. Usytuowana w głębi wobec prac Bownika i Ciepiewskiej praca Sani Iveković *Lady Róża Luksemburg* (2001) jest trawestacją pomnika Nike znajdującego się w Luksemburgu. Artystka dorabia uosobionej przez kobietą postać alegorii wolności ciężowy brzuch, zamienia również znajdujące się na cokole oryginału hasła rewolucji: „LA RESISTANCE, LA JUSTICE, LA LIBERTÉ, LA INDEPENDENCE” na: „WHORE, BITCH, MADONNA, VIRGIN”.

Gest Iveković odnosi się do tradycji wykorzystywania wizerunków kobiet w celu alegorycznego ilustrowania abstrakcyjnych pojęć, jak Bogini Wolności czy Republika. O tej ostatniej tendencji szeroko pisała Maria Janion, analizując

fenomen *tableau vivant*, rozpowszechnionego podczas Wielkiej Rewolucji Francuskiej – żywych obrazów, w których kobiety odgrywały rolę właśnie Rewolucji. Analiza tego kodu ikonograficznego wskazuje na tendencję do traktowania wyobrażenia ciała kobiety jako naczynia, które wypełnia się symbolicznym znaczeniem. Tym samym kobieta zostaje pozbawiona kontekstu historycznego, znajduje się niejako poza czasem. Wyobrażenia te są jednocześnie ambiwalentne, bo oprócz symbolicznie statecznych znaczeń przemycają, zwłaszcza w przypadku alegorii kojarzącej kobietę z rewolucją, sensy nacechowane pejoratywnie: rewolucja utożsamiona z kobietą to również szal, histeria, furia – cechy

kulturowo przypisane kobietom, wywiedzione z przesądów dotyczących ich biologicznej budowy i seksualności.

Prace Ciepielewskiej i Iveković w zestawieniu z otwierającą ekspozycję fotografią Bownika stanowi bardzo udane trio, niemal strategiczny metodologiczny model kuratorskiego działania, do którego Magda Lipska odnosi się również w drugim akapicie swojego tekstu: „Tytuł wystawy jest postulatem, by zamiast przyglądać się symbolicznej kobiecości, jaką jest Niepodległa, metonimia niepodległej Polski, przyrzec się rzeczywistym kobietom biorącym udział w walkach niepodległościowych, a także temu, co obecność kobiet – lub części ich nieobecność – mówi o kondycji państwa, narodu lub szerzej, współczesnej kultury”. Trudno w kontekście tego cytatu oraz znaczenia przywołanych powyżej prac nie pomyśleć znów o rozwiniętych analizach wspomnianej nestorki polskich feministycznych badań kulturowych. Janion zauważyła wszak, że wraz z upadkiem polskiej niepodległości alegorie organiczne zastąpiła alegoria osobowa: Polska zaczęła być wyobrażana jako ciało pogrzebane – ciało kobiece.

Ta specyficzna alegoria państwa jako martwego ciała kobiety, na którym *de facto* egzystuje nowoczesna, narodowa, homospołeczna wspólnota męska – wypada intrygująco na tle sztuki części artystek na różne sposoby mierzących się z dziedzictwem (post)kolonialnej Afryki. Najmocniej uwagę przykuwa malarstwo Colette Oluwamitse Omogbai, w którym wyraźnie obecne jest napięcie między sztuką przedstawieniową a abstrakcyjną z intrygującym odniesieniem do surrealizmu. W obrazie *Agonia* widzimy sylwetkę ludzką, której strona formalna przywodzi na myśl ekspresjonizm bądź neoprymitywizm. Choć nosi znamiona figuratywności, jest rozczłonkowana, poszatkowana, co zbliża ją do abstrakcji. W tym geście, popartym pisemnym wywodem artystki przeciw mimetyzmowi, można dopatrywać się obecnych również w feministycznych recepcjach tradycji przedstawieniowych Zachodu, w których odwzorowane na płótnie ciało (głównie ciało kobiety) równało się z jego uprzedmiotowieniem i utowarowieniem. Wyjście poza ten schemat wymaga „uśmiercenia” figuratywnie wyobrażonego ciała kobiety.

Fragmentaryzację, zdekomponowanie kobiecego ciała i, unaoczniające proces dekonstrukcji, ponowne jego złożenie, jednak z innych niż pierwotne elementów, można odnaleźć jako główne środki ekspresji Fridy Orupabo. Najmłodsza pośród prezentowanych w Muzeum nad Wisłą artystek i artystów posługuje się w tym celu kolażem, w który już bezpośrednio wpisuje się element „cięcia” wykorzystywanego materiału. Nabiera ono o tyle sugestywnego znaczenia, gdy zostaje zestawione z takimi tematami jak wykorzystywanie czarnoskórych niewolnic do przeprowadzania eksperymentów medycznych. Urodzona w Norwegii Orupabo jest jedną z kilku artystek *Niepodległych*, które, wychowane poza Afryką, próbują rekonstruować historię kraju pochodzenia swoich przodków bądź, jak w jej przypadku, szerzej rozumianego doświadczenia czarnej społeczności wobec kolonializmu.

Jest to wątek obecny u pozostałych czarnoskórych artystek, które za główny środek przekazu obierają malarstwo. Przedstawicielka młodego pokolenia – Thenjiwe Niki Nkosi,

która urodziła się w Nowym Jorku, a mieszka pomiędzy Johannesburgiem a Harare, stolicą Zimbabwe – portretuje niekanonicznych działaczy i działaczki ruchu na rzecz walki z polityką apartheidu w RPA. Multiplikując przedstawienia zasłużonych aktywistów, protestuje przeciwko specyficznemu kultowi (męskiej) jednostki, heroicznej ikony tej walki, jaką stał się Nelson Mandela. Z kolei urodzona w 1954 roku Lubaina Himid – niekwestionowana gwiazda wśród czarnoskórych artystek, w latach 80. członkini Black British Artists, w 2017 roku zdobywczyni Nagrody Turnera, dokonuje między innymi re-wizji ikonicznego obrazu Pabla Picassa z 1922 roku *Dwie kobiety biegnące po plażę (wyscig)*. Na tkaninie zamiast kobiet białych umieszcza czarnoskóre, których stroje tworzą charakterystyczne dla Himid *objets trouvés* o proveniencji odpadowej. Ta praca dynamizuje letnią aranżację *Niepodległych*, jednocześnie przypieczętowując sygnalizowany w tekście kuratorskim kierunek, w którym w istocie zmierza cała wystawa – postkolonialny z orientacją na kontynent afrykański.

I z tą proporcją – a nie polem tematycznym jako takim! – mam już pewien problem. O ile bowiem początkowo wydaje się, że wystawa dobrze równoważy merytoryczną zawartość zarówno pod względem poszczególnych sygnalizowanych w tekście kuratorskim regionów pochodzenia (globalne Południe oraz Europa Środkowo-Wschodnią), jak również doboru poszczególnych mediów (malarstwo, fotografia, wideo), o tyle mniej więcej od środka ekspozycyjnej narracji można odczuć stanowcze przechylenie się uwagi kuratorskiej w stronę kontekstów dekolonizacyjnych krajów afrykańskich. Jest to odczuwalne zwłaszcza w ostatniej partii *Niepodległych*, gdzie dominują prace wideo, od krótkich po całkiem pokaźne metraże. Oczywiście, *Przedmowa do „Broni dla Banty”* (2009–2011) Mathieu Klebeye Abonnenna czy *Broń dla Banty* Sary Maldoror to ciekawe prace, jednak wymagają one, jak sądzę, pogłębienia historycznej i politycznej wiedzy związanej z dekolonizacją krajów afrykańskich.

Na tym tle propozycje z Europy Środkowo-Wschodniej wypadają dość blado. Oprócz wspomnianej Iveković prezentowane są artystki polskie. Ich obecność na wystawie, która za punkt wyjścia obiera wszak 1918 rok, rozumiany tu nie tylko jako moment odzyskania przez państwo polskie niepodległości, ale także jako data uzyskania przez Polki praw wyborczych, jest może nie tyle ilościowo skromna, co pozbawiona jasnego klucza wyboru i w dużej mierze ciężaru gatunkowego. Prace Polek można zasadniczo przyporządkować do dwóch grup: w jednej z nich na warsztat wzięte są odniesienia

Wystawa nie spełnia obietnicy, jaką składa już za sprawą tytułu i tekstu kuratorskiego. Kwestia odzyskania przez Polskę – i Polki – niepodległości w 1918 roku jest tu tylko pretekstem do zaprezentowania sztuki współczesnej komentującej doświadczenia postkolonialne w wybranych krajach afrykańskich.

do historii sprzed drugiej wojny światowej i po niej, w drugiej – relacje emancypacja–procesy potransformacyjne po 1989 roku.

Przedstawicielka najmłodszego pokolenia polskich artystek, Zuzanna Hertzberg, pokazuje *Obiekty dedykowane* (2016–2018) łączące kolaże wykorzystujące rodzinne dokumenty i pamiątki z abstrakcyjnymi kompozycjami malarskimi. Razem przybierają formę pudełek – w rodzaju tych, w których przechowuje się przedmioty budzące wspomnienia. Poświęcone są sześciu Polkom żydowskiego pochodzenia, które brały udział w walkach o utrzymanie systemu republikańskiego podczas wojny domowej w Hiszpanii. Kolażem posługuje się też Anna Niesterowicz, zestawiając propagandowo-emancypacyjne wycinki prasowe z PRL ze współczesnymi hasłami/zjawiskami feministycznymi, oraz Goshka Macuga, która dokonuje zawłaszczenia zdjęć męskich ikon dwudziestowiecznej fotografii (Paul Nash, Miroslav Tichý). Dwie z artystek odnoszą się do procesów wymazywania kobiet, a tym samym ich praw, z historii i polityki Polski potransformacyjnej. *Dziesięć panien* Katarzyny Górnej z 1995 roku to chyba najmocniejsza spośród polskich propozycji. Fotografie 10 nagich kobiet i wyników USG ich macic, czyli utrzymany w duchu sztuki krytycznej komentarz do ustawy z 1993 roku zaostrzającej prawo aborcyjne po 23 latach przeraża aktualnością w sprawie braku poszanowania praw kobiet w Polsce. Praca Zuzanny Janin *Wajda. Wałęsa. Ossowska* (2016), usytuowana w niedalekim sąsiedztwie *Niewidzialnych kobiet Solidarności* (2009) Iveković, odwołuje się do „dyskretnego” wymazywania przez męskocentryczną kulturę postaci kobiet z historii, w tym przypadku Ewy Ossowskiej w filmie Andrzeja Wajdy *Wałęsa. Człowiek z nadziei*.

Z całą pewnością na wystawie jest za dużo malarstwa Jadwigi Sawickiej. Jeśli *Oko Boga/Ciało kobiety* (2017) jako emblematyczne dla artystki zestawienia suchego komunikatu werbalnego z cielistymi kolorami tła ciekawie koresponduje z wykorzystującą mizoginiczne wypowiedzi Donalda Trumpa projekcją Tony’ego Cokesa, to z prezentowanych na początku wystawy obrazów można byłoby spokojnie zrezygnować. Z kolei interesujące wideo *Bestiarium podświadomości* Aleki Polis wydaje

się znów zbyt osobne względem narracji całej wystawy. Obecność Zbigniewa Libery – jedyne go męskiego (a przy tym białego) artysty na *Niepodległych* – pomine wymownym milczeniem.

Reasumując, można powiedzieć, że wystawa nie spełnia obietnicy, jaką składa już za sprawą tytułu i tekstu kuratorskiego. Kwestia odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku i pokrywający się z tą datą fakt uzyskania przez Polki prawa głosu, jest tu tylko pretekstem do zaprezentowania sztuki współczesnej komentującej doświadczenia postkolonialne w wybranych krajach afrykańskich. I nie byłoby w tym nic niewłaściwego, gdyby trochę zrównoważyć proporcje – polskie doświadczenie feminizmu wobec rozpisanego na wiek XX oraz początek XXI wieku zmieniającego się krajobrazu historyczno-politycznego jest zagadnieniem tyleż rozległym, co nieoczywistym, więc zasługiwałoby jeśli nie na osobną wystawę, to na szerszą reprezentację. A może warto byłoby rozszerzyć wątek związany ze specyficznym doświadczeniem regionu byłego bloku wschodniego? Prowadzi się przecież mnóstwo badań na ten temat. Warto też zauważyć, że MSN nie słynie z regularnego organizowania wystaw poświęconych sztuce feministycznej. *Niepodległe* są więc w tym miejscu prezentacją od „wielkiego dzwonu”, w dodatku traktującą z niejaką nonszalancją cały szereg zagadnień, które dla porządku należałoby zdecydowanie poszerzyć, zanim głosem znad Wisły włączymy się w dyskurs dotyczący najgorętszych trendów zachodniego świata. Warto zacząć od podstawowych pytań – w jakim stopniu kolekcja MSN uwzględnia sztukę kobiet? Czym jest dla tej instytucji – jej dyrekcji, jej zespołu – nadwiślański feminizm?

Ewa Opałka

Awangarda i państwo

Muzeum Sztuki 1, Łódź
26 października 2018 – 27 stycznia 2019
kuratorka: Dorota Monkiewicz

Na łódzkiej wystawie *Awangarda i państwo* znajduje się wiele znanych, dobrze opisanych i często wystawianych dzieł. Kuratorce udało się jednak ułożyć je w ciekawy, gęsty i wielopoziomowy – choć nierówny – esej wizualny. Historia awangardy i historia Polski służą w nim jako punkt wyjścia do postawienia wielu istotnych pytań i sprobmatyzowania kategorii traktowanych jako oczywiste – na czele z państwem narodowym i narodową sztuką. W ujęciu Doroty Monkiewicz historii państwa (II RP i PRL) oraz awangardy okazują się w dużej mierze historiami równoległymi. Kolejne awangardy rozmijały się z polityką państwa, ustawiając się często również w kontrze do postaw społeczeństwa.

do bolszewickiej Rosji Hiller wrócił do rodzinnej Łodzi – jej pełen przemocy, nędzy i sprzeczności społecznych pejzaż ukazał w serii ekspresjonistycznych politycznie zaangażowanych grafik.

Wystawa przypomina kilka takich „awangardowych eksplozji”, jakie 100 lat temu miały miejsce na pograniczach polskiej wspólnoty: żydowskiej z Henrykiem Berlewim i zainspirowaną ekspresjonizmem łódzką grupą Jung Idysz oraz litewskiej z Witoldem Karjuksztisem (Vytuatasem Kariūkštisem) i Władysławem Dremą (Vladasem Drėmą). Przechadzając się po wystawie, przekonujemy się, że samo pojęcie „polskiej awangardy” pozostaje rozmyte i nieoczywiste, a jego właściwe granice nie jest łatwo zdefiniować, bowiem są zależne od czysto

***Awangarda i państwo* rzetelnie dokumentuje bardzo kłopotliwe z punktu widzenia współczesnej polityki pamięci wybory polskich artystów, płynąc pod prąd tego, co mogliśmy usłyszeć z okazji Roku Awangardy – zwłaszcza w przemówieniu prezydenta Andrzeja Dudy otwierającym rocznicową wystawę w Pałacu Prezydenckim.**

Wystawę otwiera mapa ukazująca obszar ziem polskich z 1918 roku. Natężenie koloru czerwonego pokazuje procent ludności deklarującej narodowość polską. Jak widać na mapie, trudno określić, gdzie w 1918 roku właściwie kończyła się, a gdzie zaczynała Polska. Intensywnie czerwoną plamę polskiego Lwowa otaczają na przykład powiaty, w których ludność polska jest w niewielkiej – jeśli jakiegokolwiek – większości.

Kuratorka wystawy włożyła wiele wysiłku w to, by pokazać, w jaki sposób sztuka powstająca na ziemiach polskich po Wielkiej Wojnie kształtowała się w poprzek narodowych podziałów i granic państwowych. Jeden z „rozdziałów” wystawy poświęcony jest więc na przykład „ukraińskiemu odrodzeniu” – awangardowej eksplozji, która po 1917 roku miała miejsce w wielokrotnie zmieniającym państwową przynależność Kijowie. Jednym z liderów kijowskiej awangardy był wykształcony we Lwowie i Krakowie Michajło Bojczuk. Jego uczniem był Karol Hiller. Po przyłączeniu Kijowa

politycznych decyzji zajmującego się tematem historii sztuki. Dla wielu awangardowych artystów tworzących w międzywojennej Polsce państwo polskie nigdy nie stało się prawdziwą ojczyzną, właściwym domem.

Rozejście się państwa i awangardy nie przebiegało jednak tylko na linii narodowej. Wielu awangardowym twórcom polskie państwo narodowe, które powstało po Wielkiej Wojnie, wydawało się anachroniczną, pochodzącą z XIX wieku propozycją. Politycznie uwodziły ich zupełnie inne wizje związane z międzynarodowym rewolucyjnym ruchem robotniczym. Rewolucje ogarniały wtedy Europę Środkową i Wschodnią – czerwone sztandary powiewały nie tylko w Sankt Petersburgu i Moskwie, ale także w Niemczech i na Węgrzech.

Dla artystów poznańskiego Buntu to niemiecki kontekst rewolucyjny i przefiltrowane przez niego doświadczenie powojennej traumy było ważniejszą inspiracją niż życie odrodzonego państwa polskiego. Władysław Strzemiński

w porewolucyjnej Rosji włączył się w artystyczne życie komunistycznego państwa i razem z Katarzyną Kobro tworzył agitacyjną, zaangażowaną po stronie rewolucji sztukę – w okresie, gdy radziecka Rosja prowadziła wojnę z Polską.

Łódzka wystawa rzetelnie dokumentuje wszystkie te bardzo kłopotliwe z punktu widzenia współczesnej polityki pamięci wybory polskich artystów, płynąc pod prąd tego, co mogliśmy usłyszeć z okazji Roku Awangardy – zwłaszcza w przemówieniu prezydenta Andrzeja Dudy otwierającym rocznicową wystawę w Pałacu Prezydenckim. Prezydent – czy raczej autor jego przemówienia – mówił o patriotycznym wymiarze awangardy, jej narodotwórczym programie, inspiracjach sztuką ludową. W Łodzi można było zobaczyć także dzieła wpisujące się w ten nurt (głównie formistów) – na wystawie widać jednak, że w żadnym wypadku nie był on większościowy.

Kolejne pokolenia awangardy radykalizowały się w sprzeciwie wobec międzywojennej Polski. Artyści i artystki stawali po stronie wykluczonych i poniżanych, ukazywali biedę, napięcia polityczne i społeczne. Inspiracji politycznych i artystycznych szukali czasem za wschodnią granicą. Na wystawie pokazano świetne plakaty domagające się amnestii dla więźniów politycznych z 1926 roku, zaprojektowane przez Mieczysława Szczukę. Z jednej strony jest to przykład doskonałego wzornictwa, dynamicznego wykorzystania nowego medium, wyjścia ze sztuką na ulicę.

Jerzy „Jury” Zieliński, *Helsinki*, 1979–1980
praca z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie, fot. Anna Zagrodzka
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



Z drugiej – koncepcji skrajnego podporządkowania sztuki politycznej propagandzie – redagowana przez artystę „Dźwignia” domagała się „ścisłego trzymania się bazy marksistowskiej” w pracy artystycznej – sztuka miała być narzędziem zmiany społecznej, zgodnej z radziecką interpretacją marksizmu. Wystawa przedstawia podobne wybory twórców – znów w cichej kontrze do dominujących polityk pamięci – bez moralnej paniki. Uczciwie szuka ich myślowych i etycznych przesłanek, umieszcza je na tle epoki.

Tak naprawdę II RP nigdy nie potrafiła skorzystać z propozycji awangardy. Jaką w jej miejsce preferowała sztukę, można było zobaczyć na wystawie Piotra Rypsona *Krzyżąc: Polska!* w warszawskim Muzeum Narodowym. Aplikacje awangardowych

To rozchodzenie zaczęło się zaraz po wojnie. Władze, narzucając polskiej sztuce socrealizm, wepchnęły awangardę do szuflad. Późniejsze próby nawiązania dialogu przez artystów z socjalistycznym państwem i jego ideologią także ostatecznie skończyły się nieporozumieniem. Choć sam nieudany dialog przynosił fascynujące rezultaty. Pokazuje to przykład Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. W polemicznym geście kuratorskim Monkiewicz umieszcza poświęcony mu fragment wystawy w Sali Neoplastycznej – elbląskie biennale stało na antypodach filozofii sztuki Strzemińskiego. Miało ono być próbą spotkania artystów i klasy robotniczej, sztuki i przemysłu, wejściem artysty do fabryki. Władze traktowały je także jako pomysł na kulturową polonizację Ziemi Odzyskanych.

Jakich zastrzeżeń nie miałbym wobec ostatniej części wystawy *Awangarda i państwo*, nie mogę nie docenić całości. Kuratorka porwała się na piekielnie ambitne zadanie i wyszła z niego obronną ręką. Stworzyła gęsty, bogaty w treści wizualny esej.

rozwiązań w designie, architekturze i tak dalej pozostają dość wyspowe i ograniczone do uprzywilejowanych klas społecznych – i być może w warunkach międzywojennej Polski z jej regionami zacofania i biedy nie mogło być inaczej. Jak pokazała Monkiewicz, ani najbardziej lewicowo zaangażowana awangarda, ani kolejne międzywojenne rządy nie miały w zasadzie żadnego spójnego modernizacyjnego pomysłu na obszary zamieszkiwane przez większość populacji – chłopską wieś.

Międzywojenna część wystawy jest zdecydowanie najbardziej udana. Kuratorce udało się tu w jasny, przyjazny dla widza sposób przedstawić jednocześnie całościowy i bardzo autorski obraz międzywojennej awangardy. Im bardziej zbliżamy się do współczesności, tym narracja wystawy robi się gęstsza, mniej przejrzysta. Częściej też można by stawiać zarzut, że czegoś brakuje, że wyeksponowano nie te dzieła, które na to zasługiwały. Także w okresie międzywojennym linie państwa i awangardy biegły w dużej mierze równolegle. Awangardowa sztuka rozumiała się przy tym nie tylko z komunistyczną władzą, ale i demokratyczną opozycją. A także z powstającym w PRL nowym społeczeństwem, które na swój własny, dość konserwatywny sposób modernizowało się, zupełnie niezgodnie ze wskazaniami czy społecznie zorientowanej sztuki, czy sekretarza KC.

Na fali współczesnego lewicowego zaangażowania spotkania sztuki i świata pracy zyskują ponownie bardzo dobrą prasę, wracają w wielu publikacjach i wystawach. Monkiewicz uczciwie przedstawia tę część historii awangardy w PRL, nie interesuje jej jednak budowa lewicowej legendy o sztuce docierającej do robotniczych mas pod egidą socjalistycznego państwa. Relacja awangardy do najbardziej nawet progresywnych nurtów PRL pozostaje w jej ujęciu mocno ambiwalentna. Podobnie jak do demokratycznej opozycji.

Doświadczenie socrealizmu na lata zaszczeplia w wielu artystach sprzeciw wobec jakiegokolwiek politycznego zaangażowania. Podczas wydarzeń marcowych 1968 roku w Galerii Foksal odbyło się otwarcie wystawy Edwarda Krasieńskiego. Do galerii wpadały kolejne osoby powiadamiające, że kawałek dalej milicja bije studentów. Artyści byli przerażeni i zniesmaczeni – a jednocześnie niewiele wynikało z tego dla ich sztuki. Na wystawie udostępniono dokumentację performansu *Chleb malowany na czarno* Jerzego Beresia oraz spektaklu *Europa Akademii Ruchu* – pierwszy stanowi polemiczny komentarz do wydarzeń Marca '68, drugi do autorytarnej polityki partii wobec protestów w Radomiu i Ursusie w 1976 roku. Oba stanowią wyjątkowy w powojennej sztuce głos bezpośredniego zaangażowania awangardowej sztuki w opozycję wobec władz PRL.

A przy tym sztuka tworzy – obok władzy i głównego nurtu demokratycznej opozycji – swoje własne przestrzenie wolności, autonomii, samoorganizacji. W ramach tak zwanej sztuki pocztysztaltował się niezależny od władzy obieg komunikacyjny, alternatywna sfera publiczna. Artyści lat 70. prowadzili własną „politykę zagraniczną” – korzystając ze względnego „liberalizmu” PRL, zapraszali artystów z bardziej autorytarnych demoludów, jak Węgry, umożliwiając im wystawianie swoich dzieł. Te artystyczne sfery autonomiczne nie zawsze były tolerowane przez władze – milicyjne represje spotkały Jarosława Kozłowskiego, Ewę Partum niszczyły posłuszne partii władze lokalnego ZPAP. Dlaczego nie doszło do spotkania tych wszystkich prób samoorganizacji dokonującej się w świecie sztuki z demokratyczną opozycją? Dlaczego nie możemy wyobrazić sobie klasyków neoawangardy na strajku w Stoczni Gdańskiej? Dlaczego język wizualny opozycji, zwłaszcza solidarnościowej, wracał do starego, neoromantycznego imaginarium? Czy dlatego, że społeczeństwo, które znalazło swój wyraz w eksplozji Solidarności, żyło całkowicie obok kolejnych awangard i sztuki współczesnej?

Łódzka wystawa skłania do zadawania takich pytań, choć sama niekoniecznie je stawia. Pokazywana na niej sztuka z lat 80. – Łódź Kaliska, Kultura Zrzuty – jest ironiczna, banalistyczna i nihilistyczna. Kontestuje państwowy i opozycyjny obieg, państwo i Kościół. Odcina się też od samych awangardowych tradycji, to wtedy awangardowy język i społeczne ambicje się kończą – choć na wystawie pojawiają się pojedyncze dzieła powstałe po 1989 roku.

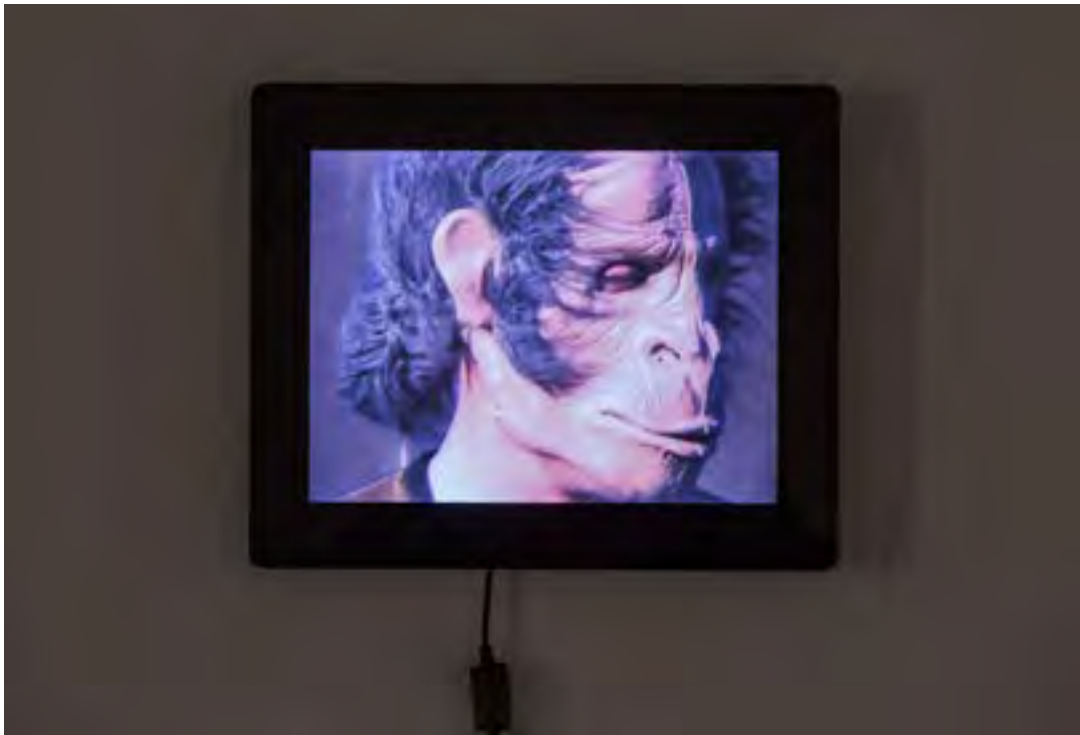
Ta granica może być dyskusyjna. Trudno nie zgodzić się z kuratorką, powtarzającą w wywiadach, że w latach 80. język awangardowy się skończył. Ale jednocześnie w tej postawangardowej konstelacji powracają przecież wskazywane przez awangardę problemy: politycznego wymiaru sztuki, jej autonomii w procesie społecznym i tak dalej. Choćby na wystawie *Chleb i róże* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej widać było, jak współcześni artyści postrzegający siebie samych jako robotników sztuki (na przykład Rafał Jakubowicz) ciekawie komponują się z tym, jak próbowano budować mosty między sztuką a światem pracy w PRL.

Ale jakich zastrzeżeń nie miałbym wobec ostatniej części wystawy, nie mogę nie docenić całości. Kuratorka porwała się na piekielnie ambitne zadanie i wyszła z niego obronną ręką. Stworzyła gęsty, bogaty w treści wizualny esej. Nie tylko idący w poprzek dominujących dziś polityk pamięci, ale prowadzący bardzo spójny wywód o rozchodzeniu się awangardy, państwa i społeczeństwa.

Wystawa zostawia nas też z pytaniem o to, na ile to rozejście było ocalające dla sztuki – czym

skończyłby się jej mariaż z II RP czy PRL, państwami prowadzącymi często bardzo niesympatyczne polityki? Gdyby PRL nie postawił na socrealizm i umożliwił przedwojennym awangardzistom swobodę twórczą w warunkach stalinowskiego terroru, jak przekładałoby się to na nasze widzenie awangardy dziś? Czy czulibyśmy się komfortowo z koncepcjami sztuki głoszonymi na przykład przez Szczukę jako doktryną polityki kulturalnej państwa? Z drugiej strony czy gdyby II RP miała odwagę sięgać po odważną dobrą sztukę, wychowałaby zupełnie inne, bardziej nowoczesne społeczeństwo? W zależności od osobistych politycznych pragnień każdy sam musi sobie odpowiedzieć na te pytania.

Jakub Majmurek



Czekając na kolejne nadejście

CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa
25 października 2018 – 27 stycznia 2019
kuratorzy: Anna Czaban, Jarosław Lubiak, Ūla Tornau

Czekając na kolejne nadejście to jedna z wielu wystaw zorganizowanych w ramach obchodów setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku. W tym samym roku powstała niepodległa Litwa. Twórcy wystawy powiązali ze sobą oba wydarzenia. „Oba kraje związane są wielowiekowymi związkami, historią sojuszków i konfliktów, które można przedstawić w postaci formalnych i nieformalnych narracji politycznych, kulturalnych i etnograficznych”, podkreślają w tekście towarzyszącym ekspozycji. Co więcej, to wspólny litewsko-polski projekt, a sama wystawa – wcześniej i w innej konfiguracji – była prezentowana w wileńskim Šiuolaikinio meno centras (sierpień–październik 2018). Do udziału zaś zaproszono 30 artystów z obu krajów, którzy – jak piszą kuratorzy wystawy – „w swej twórczości stawiają pytania o współczesną kondycję społeczną, nowe wyzwania ekonomiczne i perspektywy rozwoju kultur peryferyjnych krajów w warunkach globalizacji”.

Jednak sama ekspozycja niewiele mówi o relacjach – dawnych i obecnych – Polaków i Litwinów. To zbiór bardzo różnych indywidualnych opowieści, a ich autorów łączy raczej pokoleniowość niż pochodzenie narodowe. Z nielicznymi wyjątkami urodzili się w latach 80. ubiegłego stulecia

lub na początku kolejnej dekady. Historyczne doświadczenia ostatnich 100 lat, w tym życia w komunistycznym bloku – dawny ustrój (i stan podległości) – znają jedynie z opowieści.

„Litwinów prawie nie znamy”, podkreśla reporter Zbigniew Rokita w swym reportażu *Polskość na Litwie przegrywa z Putinem*, opublikowanym niedawno na łamach magazynu „Pismo”. W ostatniej edycji cyklicznego badania CBOS *Stosunek do innych narodów* (2018) 28 procent respondentów zadeklarowało pozytywne nastawienie wobec Litwinów, zaś niechęć do nich 25 procent. Podobne były wyniki dotyczące Niemców. Według innego badania – *Jak Polacy postrzegają swoich sąsiadów* przeprowadzonego przez CBOS w 2015 roku – aż 63 procent Polaków nie potrafi wskazać ani jednej cechy Litwinów (w przypadku Niemców jedynie 23 procent). Okazuje się, że to najmniej znany nam spośród naszych sąsiadów.

Wyniki badań przeprowadzonych wśród Polaków mogą zaskakiwać, bo nadal w Polsce silny

jest mit Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Zajmuje ona istotne miejsce w myśleniu o naszej tradycji i tożsamości. To jednak nie przekłada się na współczesne relacje i wzajemne postrzeganie (choć na Litwie nadal odczuwalne są lęki przed polonizacją). Zapewne twórcy wystawy mają rację, twierdząc, że przemiany w ostatnim stuleciu oraz odmienne wybory podejmowane przez oba kraje (ale też na nich wymuszane) sprawiły, że „stały się one różnymi bytami”. „Rocznica jest okazją do przyjrzenia się odrębności obu kultur”, dodają.

Odbiorca, który spodziewał się wystawy poświęconej związkom polsko-litewskim, może być rozczarowany. Jednak siłą ekspozycji jest to, czego ona nie pokazuje. Jej twórcy nie próbowali wepchnąć artystów w jakieś z góry określone interpretacyjne ramy. Nie próbowali też szukać ich ponadnarodowej tożsamości. Nie mieli ambicji – jak twórcy niedawno pokazywanej w krakowskim Bunkrze Sztuki wystawy *Orient* – kreowania jakiegś wschodnio- czy też środkowoeuropejskiej wspólnoty.

Rezygnacja z tej uwspólniającej narracji przyniosła nieoczekiwany efekt. „Bardziej zaskakujący był stosunek artystów do bieżącej sytuacji

***Czekając na kolejne nadejście* to pierwsza od lat tak obszerna prezentacja sztuki litewskiej w Polsce. Do tego często bardzo interesującej. Jednak można zaryzykować tezę: podobnie mogłaby wyglądać wystawa, na której znalazłyby się prace z innego kraju naszego regionu, a może nawet szerzej: Europy.**

i przyszłości, tu bowiem pojawiło się niespodziewane podobieństwo postaw i sposobów myślenia – bez mała wspólnota. Artyści zasadniczo rezygnują z tworzenia wizji lub konstruowania projektów, nie tworzą utopii, ale też nie fantazjują o dystonii. Przyszłość traktują raczej jako horyzont aktualnego działania, a czasem jako skutek podejmowanych przez siebie akcji”, zauważają kuratorzy *Czekając na kolejne nadejście*.

Ostatecznie wystawa okazuje się zbiorem kilkunastu opowieści mocno osadzonych w teraźniejszości, a odniesienia do przeszłości, do własnego dziedzictwa kulturowego są bardzo rzadkie. Owszem, w samym centrum wystawy Ieva Rojūtė w swej malarskiej, bardzo efektownej instalacji *Hold & Sway* (2018) przywołuje skrywane polsko-litewskie uprzedzenia, lęki i niechęci. „Nastanie dla nich dzień rozrachunku / nie będą nawet świadomi za co ta kara / lecz gdy to do nich dotrze / nie będzie już ratunku / uwaga”, głosi wykonany przez nią napis. Zaś rzeźbę *Archiwum* (2018) – rzekę

z błota Agnieszki Kalinowskiej – można (nad)interpretować jako granicę dzielącą oba społeczeństwa.

Jedynie członkowie kolektywu Studio Spongé (Kipras Dubauskas, Eglė Razumaitė, Vytautas Juozėnas) zaproponowali spojrzenie łączące oba kraje. Bohater ich filmu, Adrian, taksówkarz z Warszawy, wyrusza na Litwę. Chce – w poszukiwaniu swych krewnych – dotrzeć do wsi Dziewieniszki położonej na wschodnich krańcach kraju. Wyjazd to okazja do zmierzenia się z mitem, stereotypami, do szukania zapomnianych powiązań, nieoczywistych koincydencji.

Małgorzata Goliszewska także wybrała się na Litwę. Odnalazła tam swą bliźniaczkę – Sandrę, dentystkę. Oglądamy zapis dnia spędzonego przez obie kobiety. Jednak to tylko kolejna odsłona projektu Goliszewskiej zapoczątkowanego w 2014 roku w Indonezji. Tam poznała ona Nining – kobietę urodzoną dokładnie tego samego dnia co artystka, czyli 12 czerwca 1985 roku. Potem przyszły spotkania z innymi „siostrami bliźniaczymi”: Liją – pracownicą biurową ze Skopje, mieszkającą koło Rygi Ingą, Giulią – Włoszką mieszkającą w Barcelonie, drag queen Charlotte oraz Aliną z Tel Awiwu. Czy Goliszewska wybrałaby się na Litwę, gdyby ta wystawa nie była organizowana?

Z kolei Kristijonas Naglis Zakaras pokazuje *Portrety wileńskie* (2018) i *Portrety warszawskie* (2018). To publikacje,

w których artysta zebrał dane uzyskane od policji w tych miastach na temat osób poszukiwanych. Ich porównanie może zaskakiwać. „Lytis Nezinoma / Amzius Nuo30 iki 45”, „Lytis Nezinoma / Amzius Nuo30 iki 50” – informowano w Wilnie. Tymczasem w Warszawie podawano długie opisy: „Płeć: mężczyzna / wzrost: 171–175 / włosy: ciemne, krótkie / kolor oczu: jasne / znaki szczególne: na policzku blizna po ranie szarpanej, tatuaże: na przedramieniu orzeł, na nadgarstku symbole graficzne, kropka”. Można uznać, że to banalne różnice. Jednak ujawniają one coś istotnego: mówią o relacji władza–obywatele, o prawach indywidualnych i sposobach zapewniania bezpieczeństwa. Jednak to nie pierwsze „portrety miast” Kristijonasa Naglisa Zakarasa. Na wystawie informacje uzyskane w Wilnie i Warszawie można porównać z tymi, które artysta otrzymał w Amsterdamie.

Czekając na kolejne nadejście to też pierwsza od lat tak obszerna prezentacja sztuki litewskiej w Polsce. Do tego często bardzo interesującej. To wielkie osiągnięcie autorów wystawy (w ogóle w ostatnich latach – wreszcie – można w Polsce zobaczyć sztukę z naszego regionu). Jednak można zaryzykować tezę: podobnie mogłaby wyglądać wystawa, na

której znalazłyby się prace z innego kraju naszego regionu, a może nawet szerzej: Europy.

Próba zrównoważenia niechęci artystów do projektowania litewsko-polskich utopii, ale też do rozważań o możliwej dystopii jest nowy numer magazynu „Obieg” (nr 9), zatytułowany *Wieści skądinąd*. Jego redaktorzy – Witalij Strigunkow i Krzysztof Gutfrański – zachęcają do spojrzenia w przyszłość: „Wyobraźmy sobie, że nie istnieją już znane nam państwowości, takie jak Polska czy Litwa”. W ogóle nie istnieją państwa narodowe. W ciągu najbliższych 10–20 lat skończy się ich era w Europie – przekonuje Mariusz Antonowicz, politolog, litewski Polak z Wilna. „Znikną tym samym Litwa i Polska w postaci, jaką znamy dotychczas, czyli państwa narodowego. Będziemy mieli nowy kształt państwowości – Litwę i Polskę w Unii Europejskiej”. To tylko jedna z przedstawionych w numerze wizji utopii lub dystrofia. Wszystkich autorów tekstów łączy przekonanie o nieuchronności końca dotychczasowych tożsamości narodowych (raczej negatywnie postrzeganych) oraz niechęć, a może nieumiejętność dostrzegania rzeczywistości. Bo jak na razie nie tylko w Europie widać powrót do tradycyjnych, silnych tożsamości.

Czytając teksty opublikowane w „Obiegu”, można zrozumieć powściągliwość artystów. Ciekawsze, także pod względem intelektualnym, okazuje się diagnozowanie tego, co tu i teraz. Co prawda, na wystawie można zobaczyć niewiele prac odnoszących się do społecznej czy politycznej rzeczywistości. W dwukanałowym wideo Artūrasa Raily *Pod flagą* (1999–2000) zestawione są dwa filmy. Jeden przedstawia ulice austriackiego Linzu, zwyczajną, miejską codzienność. Raila dokumentował je w czasie, w którym do władzy doszedł skrajnie prawicowy Jörg Haider. Jednak trudno dostrzec tę zmianę na ulicach miasta. W drugim filmie występuje kilku mężczyzn komentujących sceny z pierwszego filmu. Są oni mieszkańcami litewskiego miasta Szawle i członkami organizacji neo-nazistowskiej. Banalności życia w Linzu towarzyszą nie mniej banalne, naiwne, ale czasami też niepokojące uwagi. Praca litewskiego artysty powstała przed dwiema dekadami. Dzisiaj podobne populistyczne ruchy dochodzą do władzy w całej Europie.

Z kolei duet Nomadic State (Karolina Mełnicka, Stach Szumski) w *Free Export* (2018) przyjrzał się funkcjonowaniu mniejszości wietnamskiej w Polsce. Instalacja powstała po wizycie w Wólce Kosowskiej – największym Centrum Handlowym w Europie Środkowo-Wschodniej, ze sklepami i hurtowniami zajmującymi łącznie ponad 40 hektarów. To odrębna, bardzo specyficzna przestrzeń. W filmie będącym częścią instalacji można zobaczyć puste miejsca. Jakby sprzedawcy

stali się niewidoczni. Są też fragmenty konstrukcji regałów sklepowych, pochodzące z centrum handlowego przedmioty, torby czy worki.

Ewa Axelrad w instalacji *Hold & Sway* (2018) przygląda się roli rzeczy pozornie banalnej, wręcz trywialnej, czyli trzepaka. W Europie Środkowej dawno przestały one pełnić wyłącznie użytkową, pierwotną funkcję. Stały się miejscem spotkań dzieci i młodzieży, przestrzenią, która jest przez nie zawłaszczana, okupowana, bywa też obiektem rywalizacji. Przestrzeń, miejsce, zakorzenienie to także nieoczywisty temat działań kooperatywu Stroboskop (Norbert Delman, Kathryn Zazenski). „Nie jesteśmy ani instytucją, ani tradycyjną galerią i nie oferujemy artystom wsparcia, bo nie mamy nabywców i nie generujemy zysków”, piszą. „Czy gdybyśmy nie istnieli, sprawy toczyłyby się inaczej?” Ten nieoczywisty pozainstytucjonalny sposób funkcjonowania wywołuje niepewność. Odpowiedź na te wątpliwości jest dość nietypowa. Na wystawie znalazł się tradycyjnie namalowany obraz *Nocny pokaz w Stroboskopie*, którego wykonanie zlecono malarzowi nieznanemu w internecie. Jakby tradycyjne medium miało potwierdzić trwałość istnienia.

Tworzenia wizerunków dotyczą też *Zdjęcia próbne* (2018) Dariusza Żiūry. Praca składa się z trzech elementów: studia portretowego, archiwum nagrań i projekcji wideo. Każdy ze zwiedzających może utrwalić swój wizerunek. To jest bardzo świadomy akt – wchodząc do studia, odwiedzający potwierdza na piśmie, że zgadza się na nagranie. Potem można zobaczyć je wyświetlane na ścianie. Sam siebie kreuje, tworzy autowizerunek.

Być może punktem wspólnym większości prac jest spojrzenie na samych siebie. Jarosław Kuisz, redaktor naczelny „Kultury Liberalnej” i autor niedawno wydanej książki *Koniec pokoleń podległości*, przekonuje: „Znaleźliśmy się na obszarze nieznanym – odpowiedniku białych plam na dawnych mapach. Po raz pierwszy od XVIII wieku dorosło pokolenie, które urodziło się i ukształtowało we własnym, suwerennym państwie. Jest to fakt nie tylko godny odnotowania czy celebracji, ale przede wszystkim gruntownego przemyślenia na przyszłość”. W tej sytuacji młodzi – zamiast powielać stare opowieści o Polsce i polskości – powinni wypracować własne, adekwatne do ich czasów. A może te narracje już powstały – czego przykładem może być wystawa w U-jazdowskim – tylko różnią się od oczekiwań redaktora Kultury Liberalnej? A wyborem wielu przedstawicieli pokolenia, które nie doświadczyło podległości, jest celebracja tego, co tu i teraz, a nie polityczne przekształcanie naszej rzeczywistości.

Wystawie towarzyszył performans Wojciecha Bąkowskiego *Silne życie*. To zaledwie kilka czynności: włączanie czajnika elektrycznego, wlewanie wody, stuk łyżeczki... Drobne, nieistotne gesty, które widz mógł obserwować, jedynie stojąc na zewnątrz Zamku Ujazdowskiego, wpatrując się w jedno z okien budynku. Tylko tyle. I aż tyle. Cytując Bąkowskiego: „Samo życie w jego najpospolitszych przejawach”.

Piotr Kosiewski

Dzieci światła

Galeria Bielska BWA
9 listopada – 30 grudnia 2018
kurator: Stanisław Ruksza

Dzieci światła w Galerii Bielskiej BWA zorganizowano w ramach kuratorskiego cyklu Bielskiej Jesieni – tej części sztandarowej imprezy galerii, która od paru dobrych lat stanowiła, jak się wydawało – zbędny dodatek do dania głównego, czyli malarskiego konkursu. Prezentowana w wahadłowym cyklu naprzemiennie z biennale część kuratorska Bielskiej Jesieni od lat pozostaje w cieniu konkursu. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy są zapewne mocno ograniczające założenia. Do tej pory kuratorska Bielska Jesień była z reguły

wystawą konkursową, która miała definiować stan współczesnego malarstwa. Trudno jednak co dwa lata udowodniać po raz kolejny, że malarstwo to nie tylko płaska powierzchnia pokryta farbami lub wyciągać z kapelusza nowe generacje artystów. Ale co mieli robić kolejni kuratorzy zgłaszający się do open calli, skoro takie wyznaczono im zadanie? Wymyślali więc koło na nowo, za każdym razem coraz bardziej okrągłe i coraz mniej kogokolwiek obchodzące. O ile wyniki kilku ostatnich edycji konkursu malarskiego pamiętają niemal wszyscy, o tyle wystawy kuratorskie chyba tylko uczestnicy samych konkursów.

Od przyjętych zasad sporadycznie odchodzono, po raz pierwszy przy okazji *Zawodów malarskich* Adama Szymczyka, później rocznicowej wystawy na urodziny instytucji przygotowanej przez jej dyrektorkę, a po raz ostatni pięć lat



Andrzej Urbanowicz, *Kosmiczna marnusia znówu*, olej na płycie, 1971
z kolekcji Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, dzięki uprzejmości Galerii Bielskiej BWA

temu, przy okazji trącej MOCAK-iem wystawy Jolanty Ciesielskiej poświęconej pejzażowi. Do przygotowania jubileuszowej edycji po raz kolejny zaproszono konkretnego kuratora bez organizowania konkursu, a także z góry wskazując temat przewodni czy raczej głównego bohatera. Centralną postacią *Dzieci światła* jest Andrzej Urbanowicz, a autorem wystawy dobrze znający jego twórczość Stach Ruksza, dyrektor szczecińskiej Trafostacji Sztuki. Zgodnie z założeniami *Dzieci światła* pokazywać mają najważniejsze prace Urbanowicza i jego związki z dzisiejszym malarstwem. Trudno jednak pozbyć się wrażenia, że kuratora nawiedzają przy tej okazji także duchy własnej przeszłości, mącąc w tym pozornie klarownym projekcie.

Już na poziomie tytułu *Dzieci światła* wydają się sequelem *Dzieci szatana* sprzed kilku lat, wystawy zorganizowanej wokół intelektualnej spuścizny innego twórcy, Stanisława Przybyszewskiego. Ekspozycji zaskakującej i bogatej intelektualnie, świetnie zaaranżowanej, swobodnie rozłożonej w trzech różnych miejscach, krótko mówiąc – bodaj najlepszej w historii kuratorskiej kariery Rukszy. Przypomnijmy, że na krakowskiej wystawie, w zagrzybionych wnętrzach skrytych za ociekającymi ornamentem fasadami, Ruksza dokonał rzeczy niezwykle trudnej – wydobyl z pism Przybyszewskiego idee nowoczesne, a nawet współczesne, skryte za pajęczyną literackiej młodopolszczyzny w wyjątkowo trudnym do strawienia natężeniu i legendą utrwaloną między innymi w felietonach Tadeusza Boya-Żeleńskiego, w których pisarz jawił się jako postać tragikomiczna.

Dzieci światła oparte są na podobnym zamyśle, z tym, że Przybyszewskiego zastępuje tutaj Urbanowicz, a szeroko pojęte „światło” to już nie tylko transgresyjny lucyferyczny kaganek, ale i witalna energia oraz buddyjskie oświecenie. Na ogólnych podobieństwach się nie kończy – w Bielsku-Białej powracają częściowo ci sami artyści, a nawet te same prace, które były pokazywane na *Dzieciach szatana*: *Trickster* Aleki Polis czy monumentalna, kolażowa *Chaosu Świętość Niewyczerpana* samego Urbanowicza. To podstawowa różnica w stosunku do wystawy poświęconej Przybyszewskiemu – tutaj bohater obecny jest bezpośrednio, i to wyjątkowo obszerne. Właściwie połowę całej wystawy stanowią prace Urbanowicza. Od wspomnianego kolażu i *Czarnych kart* – jedynej kolektywnej reprezentacji Oneironu – na dolnym piętrze wystawy, mającym przypominać ciasną „kryptę”, po najbardziej klasyczne psychodeliczne obrazy z lat 70. i późniejsze kompozycje figuratywne, a wreszcie obiekty z kolejnych dekad piętro wyżej.

Dostajemy więc fragmentaryczny portret Urbanowicza – pasjonata alchemii i ezoteryki, budysty zza żelaznej kurtyny, artysty ze Wschodu, próbującego wyśnić *American dream*, amatora erotyki ze szczególnym naciskiem na BDSM i kronikarza wizualności epoki przełomu późnego PRL i raczkującego kapitalizmu. Nie uświadczymy za to wczesnych prac, świadectw fascynacji art brutem czy eksperymentów z malarstwem materii z początku lat 60. Kurator, który zna twórczość Urbanowicza od podszewki nie tylko jako badacz, ale i jego niedysiejszy współpracownik, przedstawił nieco przewidywalny obraz jego dorobku. Zaskoczeniem mogą być dokumentacje wideo dwóch performansów z lat 2009–2010, kojarzących się bardziej z działaniami Pomarańczowej Alternatywy niż z praktyką twórczą Urbanowicza. W ramach akcji organizowanych wspólnie z ostatnią żoną artysty, Małgorzatą Borowską, oraz Joanną John, grupy performerów w króliczych strojach domagały się na ulicach Katowic i szczycie Śnieżki większej ilości seksu w przestrzeni publicznej, biegając z boomboksami i symulując kopulację.

Główna część wystawy zaaranżowana została jak trójnawowa świątynia, z pracami Urbanowicza w centrum i współczesnym malarstwem w nawach bocznych. No właśnie, malarstwem, bo *Dzieci światła* niby odchodzą od fiksacji na medium, ale hasło „Bielska Jesień” złowieszczo unosi się nad całym tym pokazem, ostatecznie krępując go i zawężając przede wszystkim do tego pola. Taka perspektywa okazuje się zgubna, ponieważ z reinterpretacji śląskiego artysty pozostaje głównie warstwa formalna. Na dalszy plan odsuwa się społeczno-polityczny wątek, który u Urbanowicza wyraźny jest zarówno w pracach obecnych na wystawie (oklejona dolarami wanna, królicze performansy), jak i w tym, co niewidoczne, a składające się na legendę artysty (aktywność teatralna, związki ze środowiskami hippisowskimi).

Poza proste skojarzenia wykracza zestawienie Urbanowicza z nowymi, świetnymi zresztą obrazami Martyny Czech. Te właściwie wchodzą z bohaterem wystawy w polemikę na każdym poziomie – od przedstawionej wizji świata opartego na tepej przemocy po daleką od laserunkowego wylizania formy. W wybranych na bielską wystawę obrazach malarki dominują motywy seksualne, jednak nie jest to seksualność radośnie rozbuchana, ale odarta z wszelkiej erotyki, czysto biologiczna i naznaczona całkowicie oderotyzowaną przemocą. Współczesnym rozwinięciem obrazów Urbanowicza z lat 70. na wystawie stają się z kolei obrazy Marka Rachwalika, w warstwie formalnej zdradzające wiele podobieństw do twórczości śląskiego klasyka, a przy tym czerpiące z zupełnie innych

źródeł – fascynacji muzyką metalową i wiejską kulturą wizualną.

Na tym właściwie kończą się najciekawsze współczesne odniesienia do malarstwa Urbanowicza. Oprócz tego dostajemy cały szereg prac nieznosnie kiczowatych, bynajmniej nie celowo, jak w niektórych płótnach współtwórcy Oneironu. Począwszy od cielistych obrazów-reliefów Magdaleny Moskwy, przez hojnie nadreprezentowane monumentalne abstrakcyjno-aluzyjne kompozycje Michała Jankowskiego (krążące wokół skojarzeń chorobowych), po wisienkę na torcie – tonda Izabeli Ołdak, mandalo-galaktyki inspirowane wprost sami-wiecie-kim. W obrazach epigonki Urbanowicza nie ma jednak za grosz subtelności i błyskotliwości alchemicznych kompozycji mistrza. Obrazy autentycznie zafascynowanej ezoteryką Ołdak przypominają raczej ilustracje do pulpowego periodyku pokroju „Wróźki”. Co mogłoby nawet być zabawne, gdyby kurator spróbował jakoś sproblematyzować współczesny status tego rodzaju wizualności.

***Dzieci światła* oparte są na podobnym zamyśle co wcześniejsze *Dzieci szatana*, z tym, że Przybyszewskiego zastępuje tutaj Urbanowicz, a „światło” to już nie tylko transgresyjny lucyferyczny kaganek, ale i witalna energia oraz buddyjskie oświecenie.**

Ruksza jednak nie pogłębia ani tego typu wizualności, ani jej kontrkulturowych korzeni. A i ten kontekst wypada tu ciekawie. W końcu Urbanowicz, fan trawy i LSD, skonstrastowany zostaje z Rachwalikiem, Zaskórkim czy Maciejem Cholewą, młodymi *straight edge*ami ze Śląska, stroniącymi od narkotyków abstynentami, którzy w ostateczności zapalą czasem papierosa. Czy takie prywatne szczegóły mają znaczenie? Biorąc pod uwagę to, że Urbanowicz jest dla nas dziś istotny tyleż jako artysta, co wyznawca i propagator pewnego stylu życia (to jemu Kamil Sipowicz zadedykował *Encyklopedię polskiej psychodelii*), łączącego się ściśle z reprezentowaną formacją intelektualną i polityczną – jak najbardziej. Ruksza ślizga się jednak po powierzchni. Zaprasza na przykład Bartosza Zaskórkiego, ale pokazuje – klasycznie – kilka rysunków i słuchowisko. Nie zastanawia się natomiast nad relacją jego muzycznego projektu Mchy i Porosty, otwartego na różnorakie kolaboracje i introwertycznego zarazem, z mistyczno-magicznym teatrem Oneiron 2, redukując muzykę Zaskórkiego do wernisażowej, koncertowej atrakcji.



Maciej Salamon, *Wpiewkowanie*, z cyklu *Wpiewkowanie* akryl i mazaki na płótnie, 2018, dzięki uprzejmości Galerii Bielskiej BWA

Choć zamysł *Dzieci światła* wywołuje silne skojarzenia z *Dzieci szatana*, efekt jest wręcz odwrotny. Podczas gdy wystawa o Przybyszewskim odkrywała zapomniane i żywe aspekty myśli młodopolskiego pisarza, ekspozycja poświęcona Urbanowiczowi przywołuje najbardziej ograne wątki z jego dorobku i nawet średnio obeznanego z tematem widza nie olśni. Prac samego Urbanowicza jest tu jednocześnie za mało na uczynienie z wystawy podręcznikowej monografii, ale i za dużo, by zrozumieć brak rozwiniętej kuratorskiej narracji wokół jego postaci i dorobku. Pozostaje cieszyć się, że *Dzieci światła*, przynajmniej z perspektywy instytucjonalnej, wprowadzają potrzebne ożywienie w programie Galerii Bielskiej BWA i odstają od poprzednich kuratorskich Bielskich Jesieni – wystaw przypominających scholastyczne rozważania o liczbie aniołów mieszczących się na główce od szpilki.

Piotr Policht

RAFAŁ JAKUBOWICZ, Pedagogika wstydu

Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski
7 grudnia 2018 – 20 stycznia 2019
kurator: Gustaw Nawrocki

W Swarzędzu stoi budynek Ośrodka Kultury. Socrealistyczny dworek, z tralkami. Władze Swarzędza są dumne z instytucji, umieściły jej zdjęcie w kalendarzu promującym miasto. Miesiąc luty, estetyka trafiająca zapewne w gusta większości, miejsce „ładne”, co wyjątkowe dla tego typu problematycznych obszarów, często zaniedbanych, zaśmiecanych, traktowanych jak nieużytki. W tym przypadku – piękny pałacyk dla ludu na terenie dawnego żydowskiego cmentarza.

Na stronie swarzędzkiego Ośrodka Kultury o przeszłości miejsca nie wspomniano, historia zaczyna się w 1957 roku, kiedy powstała Świetlica Międzyzakładowa związana z lokalną fabryką mebli. Gmach przez jakiś czas pełnił też funkcję żłobka; cmentarz zastąpiono instytucją sprawowania opieki nad dziećmi. Nekropolityka, polegająca na zacieraniu śladów śmierci i zastępowaniu ich zarządzaniem życiem. Czytelna retoryka przetrzeźniona: zrywamy historyczną ciągłość, zastępujemy śmierć „innego” początkiem życia „naszych”, instytucjonalnie potwierdzając gest fałszywej dyktomii my–oni. To zatem sytuacja podobna do zarysowanej w *Pływalni*, wcześniejszej pracy Rafała Jakubowicza, w której synagoga, zmieniona przez nazistów w basen, spełniała nowo nadaną funkcję do czasów współczesnych.

W *Pedagogice wstydu* Jakubowicz postanowił poprawić pamięć mieszkańców miasta, symbolicznie poprawiając też pamięć wszystkich Polaków. W końcu lokalna, jednostkowa sytuacja to synekdocha szerszego zjawiska i wyraz bardziej uniwersalnej postawy wobec niewygodnych, „bolesnych” czy „trudnych” nie-miejsc pamięci. Ta zastana w Swarzędzu nie ma podłoża wyłącznie historycznego. Jedna z powojennych działek, na której prawdopodobnie znajdował się cmentarz żydowski, należy do Janusza Stróżyka. Właściciel zamierza postawić na niej hotel. Będzie więc współcześnie, dochodowo, a historia i pamięć utrudniają zarabianie pieniędzy. Sprawa nie jest jednoznaczna, bo naczelny rabin Polski nie wykluczał porozumienia w sprawie budowy hotelu, a na części terenu dawnego cmentarza planowane jest od kilku lat stworzenie symbolicznego kirkutu z macewami z Poznania. Mimo deklarowanych dobrych chęci powstanie nieautentyczny pomnik, który ułatwi zapomnienie. Żadnej pracy pamięci nie będzie. Paradoksalnie władze Swarzędza nieświadomie planują

powtórzenie projektu *Wyspa* Daniela Rycharskiego, tyle że z prawdziwymi macewami, a nie atrapami – nie zważając na tradycję żydowską, która zabrania przenoszenia nagrobków.

Gest Jakubowicza jest minimalny, konkretny, tekstualny. Artysta pod kierunkowskazami do pływalni (kolejny kontekst odnoszący się do wcześniejszego projektu o tym tytule), stadionu miejskiego i lodowiska umieścił stworzony przez siebie znak: *Cmentarz żydowski*. Tym razem już nie żłobek, ale miejsca relaksu i rozrywki skonstrastowane z cmentarzem. Tablica, zawieszona w czerwcu 2017 roku, nie przetrwała nawet doby. Nie wiadomo, kto ją zdemontował i czym się kierował. Jesienią 2018 roku Jakubowicz powtórzył działanie i zawiesił kopię poprzedniczki – tym razem zniknęła po trzech tygodniach, można było ją oglądać jeszcze podczas wernisażu. Chodziło o subwersję idealną, wtopienie znaku w system miejskiej informacji wizualnej, uczynienie jej formalnie niewidoczną.

Jakubowicz podjął trzecią i czwartą próbę, powiesił kolejne drogowskazy. Na czwartej tablicy napis w języku hebrajskim. Jakubowicz deklaruje, że dopiero kiedy wszystkie drogowskazy

zostaną usunięte, zacznie badać, jakie były przyczyny ich zabrania i kto tego dokonał. Nie wiadomo, czy odpowiedzialna jest za to miejska instytucja (na przykład Zarząd Dróg i Mostów – w końcu znak dezorientował kierowców i zawisł nielegalnie), czy może osoba prywatna. Wymowne milczenie: nikt nie pytał, skąd się wziął ten dziwny znak prowadzący do miejsca, które nie jest tym, czym jest. Nikt się nie dowiadywał, nie wypyttywał, nie prowadził dochodzenia, nie napisał artykułu prasowego, nie zamieścił posta w mediach społecznościowych.

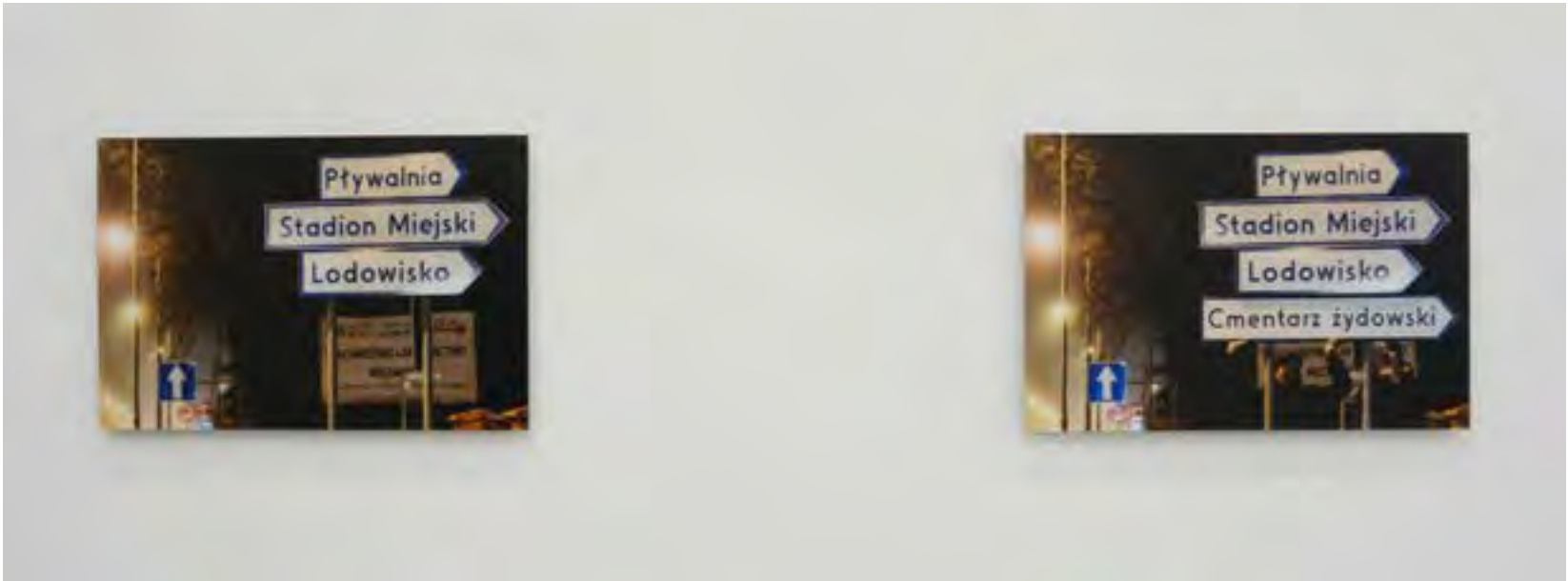
Na wystawie dwie kolejne tablice można oglądać jako eksponaty, przyjrzeć się dokumentacji uzupełnionych drogowskazów w formie zdjęć. Do tego krótki film pokazujący tablice, pustka białych ścian i wnikliwy tekst Szymona Maliborskiego. Możemy w nim przeczytać, że tytuł wystawy jest przejściem ideologicznego terminu „pedagogika wstydu”. Od siebie dodam, że związanego ze strategią polityki historycznej obecnego obozu rządzącego, z nowelizacją ustawy o IPN w tle. Określony przejaw pamięci zbiorowej ma być oceniany jedynie

Tytuł wystawy jest przejściem ideologicznego terminu „pedagogika wstydu”, związanego ze strategią polityki historycznej obecnego obozu rządzącego. Jakubowicz zwraca uwagę, że pedagogika dumny okazuje się w istocie pedagogiką wstydu do kwadratu – jeszcze większego, bo wypartego i zamaskowanego.

pod względem funkcjonalności dla wspólnoty, kwestia „prawdziwości” schodzi tutaj na dalszy plan, a naukę historyczną przekuwa się na historiozofię ku pokrzepieniu serc. Jakubowicz, wykorzystując nośny termin, zwraca uwagę, że pedagogika dumy jest w istocie pedagogiką wstydu do kwadratu – jeszcze większego, bo wypartego i zamaskowanego. Wstyd ma swoje materialne podłoże, które należy zakamuflować, tyle że to jeszcze pogorszy sytuację, zamiast ją poprawić. Zacieranie śladów świadczy zresztą o tym, że przyczyna wstydu jest realna.

Tytuł projektu zawiera element „edukowania” odbiorczyń i odbiorców – artysta wskaże wspólnocie wyparte. Moje wątpliwości budzi ambivalencja metody „pedagogicznej”, w którą wpisane jest działanie opresyjne, budzące opór. Nie ma tutaj współpracy, interakcji z lokalnymi mieszkańcami, jest wyższościowe wskazanie, wytworzenie poczucia dezorientacji. Moim zdaniem powtarzanie gestu sprzed 15 lat (*Pływalnia*), zastosowanie niemal takiej samej metody, wywołuje poczucie niedosytu. Projekt ma lukę, wolne miejsce, wpisany w siebie dotkliwy brak. Rozpatrując *Pedagogikę wstydu* w kategoriach

skuteczności akcji interwencyjnej, stwierdzam, że takie działanie może być nieefektywne. Przekonani już wiedzą to, o czym mówi drogowskaz – po drugiej wojnie światowej miało miejsce masowe wyparcie, podszyte antysemityzmem zatarcie śladów obecności żydowskiej społeczności w Polsce. Proces ten nadal zachodzi i zniekształca percepcję rzeczywistości. Odrobiliśmy już tę lekcję i odrabiamy ją od prawie 30 lat, zaczęło się wraz z boomem pamięciowym ostatniej dekady XX wieku. Natomiast nieprzekonani nie zmieniają swojej postawy za sprawą jednostkowego wskazania – czy wręcz wytknięcia. Tekst z porządku symbolicznego nie jest w stanie przełamać czegoś à la gumbrechtowska latencja w wariacji polskiej. Wydaje się, że o wiele silniej oddziałuje obraz, ze swoją afektywnością i sugestywnością. Atrakcyjny, wizualny haczyk o potencjale subwersywnym lub praca z odbiorcami mogłyby przykuć uwagę mieszkańców. Nie będzie kuriozalne stwierdzenie, że obrazy mają



Rafał Jakubowicz, *Pedagogika wstydu*, widok wystawy, fot. Monika Szalczyńska dzięki uprzejmości Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim



Żydowski cmentarz został zastąpiony przez żłobek. Czytelna retoryka przestrzenna: zrywamy historyczną ciągłość, zastępujemy śmierć „innego” początkiem życia „naszych”, instytucjonalnie potwierdzając gest fałszywej dychotomii my – oni.

większą moc pamięciotwórczą (zgodnie z tezą Aleidy Assmann), z pewnością przydają się także w rozpowszechnianiu przeciw historii. Rozumiem, że nie chodzi o kopiowanie gestów innych artystów pracujących ze społecznością i stawiających instalacje, które kuszą oko. W przypadku najnowszego projektu Jakubowicza punkt wyjścia uważam za jak najbardziej słuszny, lecz zabrakło odpowiednich gestów artystycznych, aby go domknąć. Innych od tych sprzed 15 lat – nie ze względu na wymóg nowości, ale potrzebę przepracowania tematu poznawczo i afektywnie od nowa.

Dobrze, że *Pedagogika wstydu* została pokazana w Miejskim Ośrodku Kultury w Gorzowie Wielkopolskim. Instytucja, mimo że jest galerią w mniejszej miejscowości, prezentuje ekspozycje na – nazwijmy to umownie – ogólnopolskim poziomie (*Żużel w sztuce* Dawida Radziszewskiego, wystawy Kamila Kuskowskiego, Dominiki Olszowy czy Karoliny Jabłońskiej). Można powiedzieć, że

Pedagogika wstydu jest projektem otwartym, rozwijającym się. Nie ma jeszcze spajającej i celnej klamry. Życzliwie będę czekać na więcej, zwłaszcza że najciekawsze jest nadal niewiadome: czy każda kolejna tablica będzie wisieć coraz dłużej? Czy w końcu po prostu tam pozostanie? Kto te drogowskazy zdejmuje i dlaczego? Jakie właściwe konwencje i zabiegi byłyby skuteczne?

Artysta zastanawia się nad zawieszeniem piątego drogowskazu. Ten byłby pusty. Czy to odpowiedni gest? Znów nieobecność, rytuał braku, ciągle powtórzenie.

Wiktoria Koziół

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI

Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei

MOCAK, Kraków
26 października 2018 – 24 marca 2019
kuratorzy: Achille Bonito Oliva, Maria Anna Potocka, Martyna Sobczyk

Każda moja wizyta w krakowskim MOCAK-u zaczyna się od dylematu – co też włoscy architekci, twórcy tego budynku, zrobili z jego wnętrzem! Trudno się tu ogląda wystawy, a pewnie i trudno je dobrze zrobić. Zwłaszcza gdy pokazuje się sztukę wymagającą wobec przestrzeni, a rzeźba taką sztuką jest. Krzysztof Bednarski, który zawsze sam przygotowuje swoje ekspozycje, zmagał się z tą opresyjną architekturą, by zbudować czytelną narrację. Wyszło najlepiej, jak mogło. Wystawa jest imponująca, ponad 200 prac, zarówno z kolekcji publicznych, jak i prywatnych oraz dużo nowych, wprost z pracowni. Bednarski skomponował ją wokół dwóch wątków swojej twórczej aktywności, rozwijających się równolegle, w różnym rytmie i natężeniu, i ujętych w dwie tytułowe figury: Karola Marksa i Moby Dicka. Taki jest też tytuł ekspozycji z rozwinięciem: *Analiza formy i rozbiórka idei*. Co by nie miało to znaczyć, jest próbą nadania przez kuratorów wystawie ram problemowych, w których tę ekspozycję można odczytać – transformacja formy jako środek dekonstrukcji idei.

Portret totalny Karola Marksa – taki był temat pracy dyplomowej Bednarskiego na warszawskiej ASP w 1978 roku. Promotor dyplomu, profesor Jerzy Jarnuszkiewicz, miał świadomość niejednoznaczności sytuacji, którą ta praca wywoływała. Bednarski świadomie zbudował ją na zasadzie ambiwalencji, dwuwartościowości, ukazując, czym mogła być (w tamtych czasach i warunkach) realizacja postulatu zaangażowania artysty. Ale to była tylko jedna z warstw tej złożonej pracy, wówczas chyba najmocniej wyznaczająca wątki jej interpretacji. Jak się jednak wydaje – chyba nie najważniejsza, chociaż historycznie znacząca. Jak pokazały późniejsze realizacje tego tematu, Bednarskiego frapowała przede wszystkim kwestia uniwersalnych mechanizmów funkcjonowania oficjalnego wizerunku. Portretu-symbolu jako znaku, jego pojemności znaczeniowej, rozpoznawalności, multiplikacji czy też manipulacji. Te problemy podejmował w kolejnych pracach, w których używał zwielokrotnionych odlewów głowy Marksa z dyplomowego pokazu. Tak było w przypadku



Krzysztof M. Bednarski, *Karol Marks vs Moby Dick. Analiza formy i rozbiórka idei*
fot. Rafał Sosin, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK

jednej z najciekawszych realizacji tego wątku – *La rivoluzione siamo noi* – J. Beuys, zaprezentowanej w 1986 roku, poza oficjalnym obiegiem, w galerii Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie. Tej pracy niestety nie ma na wystawie, bo koszty jej ubezpieczenia przekraczały możliwości finansowe organizatorów. I to największy brak merytoryczny tej ekspozycji. Bo to właśnie wtedy pojawił się w twórczości Bednarskiego bardzo ważny motyw – prostych stalowych stołów, własny, oryginalny wariant cokołu. Rzeźbiarz postąpił z nim tak, jak postępował z cokołem Constantin Brâncuși – jest to dla Bednarskiego nie tylko dodatek, ale składnik kompozycji czy wręcz jej główny element. Także na krakowskiej wystawie obecny jako swego rodzaju łącznik, mediator znaczeń, element wizualnej koherencji.

Narrację wystawy rozpoczyna drugi z tytułowych wątków aktywności Bednarskiego – Moby Dick. Ale nie ten, który stworzył ów ciąg przekształceń, czyli znaleziony nad Wisłą, ośnieżony, biały kadłub łodzi, przekształcony i pokazany na

prezentację tego, co wynikało z pierwszego doświadczenia z formą *Moby Dicka*. „Zimą 1989 roku – wspominał Bednarski – wykonałem pierwsze *Moby Dicki* – rzeźby z brązu. Nie są to modele *Moby Dicka* znalezionego trzy lata wcześniej nad Wisłą ani miniaturowe repliki jego późniejszych przekształceń. Można je natomiast traktować jako rzeźby-fetysze. Choć być może są to jedynie rzeźby-protezy, protezy czegoś, czego i tak nie da się zastąpić tzw. dziełem sztuki”. I to ten krąg metamorfoz *Moby Dicka* dominuje na wystawie. Prace zostały pogrupowane tak, że jesteśmy w stanie prześledzić proces myślenia o przekształceniach formalnych *Moby Dicka* od pierwszej realizacji, poprzez „maski”, „sekcje” i „powierzchnie całkowite”.

Tak jak kadłub „pierwotnego” *Moby Dicka* ulega każdorazowej transformacji, zależnej od miejsca i warunków prezentacji, tak „sekcje” i „powierzchnie całkowite” ulegają rozcięciom, rozwinięciom, przekształceniom, ale zatrzymanym w czasie, w brązowych odlewach. Bednarski stworzył niezwykle, chyba niewyczerpalny zespół form

Bednarski skomponował wystawę wokół dwóch wątków swojej twórczej aktywności, rozwijających się równolegle, w różnym rytmie i natężeniu, i ujętych w dwie tytułowe figury: Karola Marksa i Moby Dicka.

otwarcie Muzeum ASP w Warszawie w 1987 roku. Chodzi o najnowszą realizację tego tematu, przygotowaną w zaawansowanej technologii skanowania i rzeźbienia w kamieniu przez najnowszej generacji maszynę Zeda 2000 CNC. Narracja przewrotnie zaczyna się od finału. Rzeźbi maszyna, artysta wybiera tylko kamień, brazylijski kwarcyt – *azul macaubas*. Jest jeszcze model, idea – zmienione w skan. Bednarski na otwarciu wystawy pokazuje *Moby Dicka*, który zachwyca pięknem błękitnych i białych użyteń, doskonałością prostej formy wykonanej przez maszynę. Ale ta praca jest w gruncie rzeczy powrotem do zamkniętej w kamieniu potencjalności, do tkwiącej w nim energii. Ten wątek pracy rzeźbiarza, przekształceń form, transformacji materii jest zasadniczym motywem wystawy.

Ogromny w skali i jakby wciśnięty w opresyjną architekturę *Moby Dick* – *Anima Mundi* (2008) odnosi nas do podstawowej formuły tworzenia przez Bednarskiego aktywnych „nicujących” przestrzeni. Brak możliwości ich zrealizowania w MOCAK-u i umocowania podwieszanych struktur sprawił, że artysta położył większy nacisk na

transformacyjnych, z których każda jest w istocie „odwracalna”, może wrócić do „kształtu źródłowego”, ale jest to tylko potencjalna możliwość. Krakowska wystawa dała sposobność ponownego skonfrontowania i rozwijania owych „źródłowych” motywów. Tak jest z malarskim tryptykiem, *Moby Dick*, prawie czterometrowym obrazem, z utrwalonym kształtem kadłuba znalezionej łodzi (1997), w którym odwrócenie góra–dół jednego z paneli otworzyło drogę transformacji formy, a w przestrzeni ekspozycji zyskało niezwykle wzmocnienie przez wizualne „nałożenie” wyeksponowanego na jego tle *Neo-Moby Dicka* (2014) o strukturze dematerializującej się chmury. Ten efekt lekkości nowych rzeźb osiągnął Bednarski dzięki zmianie materiału, w którym pracuje. Kilka lat temu finezyjne brązy, patynowane lub polerowane, zastąpiło aluminium. Dialektyka kształtu i materiału przyniosła nowe, zaskakujące efekty – lekkości, ulotności kształtu. Aluminium otworzyło też nowe obszary skojarzeń, metafor, nowe walory wizualne i znaczeniowe. Pozwoliło na podjęcie w innym materiale wcześniejszych tematów, na konfrontację doświadczeń

warsztatowych. Na wystawie dochodzi też do fizycznej konfrontacji zrealizowanego w aluminium *Moby Dicka* z Marksem, dosłownie, jak w pracy *Twarzą w twarz* (2013), oraz do zbudowania czegoś na kształt złomowiska, na którym znalazły się fragmenty *Portretu zbiorowego* (1980–2005), *Choinka Karola Marksa* (2013) i *Moby Dick z laskami* (2014), a więc motywy innych prac Bednarskiego, tworzące aluminiowe wysypisko znaczeń, pustych znaków i ich form.

Prace zostały pogrupowane tak, że jesteśmy w stanie prześledzić proces myślenia o przekształceniach formalnych *Moby Dicka* od pierwszej realizacji, poprzez „maski”, „sekcje” i „powierzchnie całkowite”.

Specyficzna estetyka aluminium, tak odmienna od „rzeźbiarskich” brązów, potęguje wrażenie wywołane przez takie zestawienia.

Bednarski ukazuje skutki desemantyzacji znaczeń, których nośnikiem był portret Marksa, ale też szerzej – utraty wyrazistości tych wyobrażeń, które w nowym kontekście mogą stać się doniczkami na kwiaty, pojemnikami, dziuplami dla ptaków. Bednarski nie przyjmuje wobec tego postawy krytycznej, wykorzystuje te strategie zamazywania. Sięga po nowe środki i techniki, by sprawdzić je w tym procederze. Wystawę zamykają nowe realizacje z wykorzystaniem wydruku 3D, techniki, która uchyla wiele dotychczas fundamentalnych dla rzeźby kwestii, takich jak biegłość manualna, szlachetność techniki i materiału, oryginalność wykonania. Różnej wielkości przestrzenne, barwne wydruki portretu Marksa umieszczone na czerwonych i żółtych słonecznych kręgach-półkach są jak ekspozycje w sklepie z gadżetami. Bo też to wszystko w gadżet się obraca, czasami dość osobliwy, jak *Marks trójoki* (2017) czy zamieniony w gadżet dla turystów posąg Mojżesza Michała Anioła z kolorową głową Marksa – gadżet w gadżecie. A w sklepiku muzealnym można kupić korki do wina z wydrukowaną w 3D kolorową główką Marksa. Trzeba zaznaczyć, że nowa technika ma swoje walory. Duże wydruki głowy Marksa, żywe w kolorach – zielone, żółte, pomarańczowe – mają niezwykle „aksamitną” fakturę. Są bardzo atrakcyjne wizualnie i bliskie świątecznym wyobrażeniom św. Mikołaja. Ale jest też zamknięcie wystawy „poważniejsze”, stawiające kwestie, w które wprowadzała otwierająca wystawę kamienna, „maszynowa” rzeźba Moby Dicka. To dwie głowy

Karol Marks (non-finito) wykonane w zakładach Granity Skwara przy użyciu wspomnianej maszyny do obróbki kamienia. Możemy na ich przykładzie obserwować, jak precyzyjnie, warstwa po warstwie, w gęstej siatce cyfrowego skanu, maszyna zdejmuje kamień. A odniesienie do stosowanej przez Michała Anioła techniki rzeźbienia otwiera nowe perspektywy interpretacji i pozwala zadać nowe pytania o kondycję rzeźby.

Wśród najnowszych prac na wystawie znalazła się jedna niezwykle realizacja, która potwierdza innowacyjną żywotność zabiegów dokonywanych przez Bednarskiego na głowie Marksa. *Sputnik Marks* (1977–2018) to złożony, zawieszony w przestrzeni, mobilny obiekt zbudowany ze starej pralki wirnikowej, głowy Marksa z winylową płytą, radjyka z anteną, migających diod i dźwięku. Jest to chyba najtrafniejsze artystyczne odniesienie do przypadającej w tym roku dwusetnej rocznicy urodzin Karola Marksa (5 maja 1818), a przez uwzględnienie pierwszej daty – 1977 – do własnej biografii artysty, do narodzin jego syna Jakuba i zamiany starej pralki na nową; byt i świadomość, narodziny i pralka. Ta realizacja ma w sobie nieodparty czar i poetyckość, coś z tęsknoty nad minionym czasem i grozę nieskończoności.

Waldemar Baraniewski

Zderzaczk kultur. Sztuka postegzotyczna

Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków
10 listopada 2018 – 27 stycznia 2019
kuratorka: Goschka Gawlik

Jesień 2018 roku przyniosła kolejny krakowski *comeback* Goschki Gawlik. Mieszkająca w Austrii kuratorka przygotowała gwiazdorską wystawę w dosyć nieoczekiwanym miejscu, czyli w Galerii Europa – Daleki Wschód w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. Prace, które pokazała na wystawie *Zderzaczk kultur. Sztuka postegzotyczna*, są albo przykładami międzykulturowej translacji w „Nowym Globalnym Świecie”, albo też dokumentują próby namysłu nad samą możliwością takiego przekładu oraz wytwarzania „nowych jakości artystycznych” na przecięciu kultur zachodnich, orientalizujących i tych orientalnych. Propozycja Gawlik jest – co należy od razu zaznaczyć – inspirująca, ale również problematyczna. Problemy piętrzą się już na poziomie scenografii. Barwna aranżacja Mateusza Okońskiego sugeruje wiele, ale z pewnością nie to, że wystawa nie ma nic wspólnego z egzotyką (na co mógłby wskazywać przedrostek „post-” w jej podtytule). *Whitecube*’owe wnętrza galerii artysta przemienił w symulacje widoków z orientalnych pocztówek. Na ścianach w jednym z pomieszczeń pojawił się na przykład niebieski

Wystawa *Zderzaczk kultur* kuratorowana przez Goschkę Gawlik może okazać się bardzo ważna z perspektywy instytucjonalnej – propozycja kuratorki stanowi, by tak rzec, „nowe otwarcie” dla Galerii Europa – Daleki Wschód w Muzeum Manggha. Całkowicie podzielam jej pomysł na zagospodarowanie tej przestrzeni.

pas, który w scenograficzny sposób ewokuje kolor niebios. Na tle owego błękitu pojawiły się również wzgórza rodem z przedstawiających Osakę grafik Andō Hiroshigego – zgaduję, że to właśnie na podobieństwo tych gór ukształtowano drewniane stelaże służące do ekspozycji wybranych obiektów.

Scenografii wystawy na pewno trudno odmówić efektowności. Co więcej, dzięki Okońskiemu kilka niepozornych prac zyskało tu prawdziwy blask i „ciężar”. Dotyczy to na przykład *The Alien Refugee Collection* Sung Tieu, strojów uszytych z tanich, nylonowych toreb na wzór wykrojów marki Celine (w Mangghowej scenerii szare ubrania na białych manekinach przywodzą na

myśl frapujące instalacje Isy Genzken). Czy jednak „pocztówkowy” charakter aranżacji współgra z ogólną koncepcją wystawy? W tekście promocyjnym można przeczytać o nowych transkulturowych jakościach, które „postegzotyczna” sztuka miałyby wytwarzać. Okoński zatem śmieje się z egzotyki czy powiela kulturowe stereotypy, z którymi „postegzotyczni” artyści zrywają (choćby nominalnie)? Trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi, ale na pierwszy rzut oka wydaje się, że wystawa przedstawia raczej widma orientalizmu niż „nowe jakości” kultury współczesnej – wbrew zapewnieniom zawartym w materiale promocyjnym.

Jak przewodnią kategorię rozumie sama kuratorka? Zajrzyjmy do tekstu wprowadzającego. Po pierwsze, Gawlik pojmuję „postegzotyczność” jako fenomen podlegający ścisłej historyzacji, ograniczony zaledwie do ostatnich dwóch dekad. Wskazuje w swoim tekście na twórców, którzy, jak podkreśla, rezygnują z esencjalizacji kulturowych tożsamości, by odróżnić się od artystów dwudziestowiecznych. Po drugie, kuratorka rozumie postegzotyczne odchodzenie od esencjalizmu w kategoriach

interferencji. Na podstawie jej tekstu „postegzotyczność” można by zdefiniować jako skomplikowaną grę z kulturowymi kliszami; wygrywanie ich przeciwko sobie *ad absurdum*, aż do momentu, w którym „mechaniczna funkcja oddzielenia i wyizolowania poszczególnych pierwiastków wschodniego lub zachodniego kręgu kulturowego w danym dziele sztuki nie jest już możliwa”. Gawlik zastrzega jednak: zamysłem wystawy nie jest „rozwiązanie bez reszty” dychotomii takich jak „obcy–nasz” czy „daleki–bliski”. Chodzi o grę przeciwieństw, a w tym kontekście można uznać, że scenografia Okońskiego jest ironicznym odzwierciedleniem kulturowego agonu, który trwa dzisiaj w „słabej”, utajonej formie.

Adekwatnie do kuratorskiego zamysłu, którego fundamentem jest odstąpienie od „rozwiązywania dychotomii”, architektura wystawy nie jest poddana rygorystycznym regułom. Prace, które zdaniem Gawlik stanowią „hołdy” dla obcych kultur, są przemieszane z tymi, które według niej są przykładami ironicznymi igraszek czy „przewrotnej polemiki” lub proponują refleksję na temat



Andy Hope 1930, *Cykl A-historia amerykańska* (fragment), 2016
fot. Markus Gradwohl, dzięki uprzejmości Gabriele Sann, Galerii w Wiedniu i Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie

globalnej dystrybucji obrazów. W tekście wprowadzającym do katalogu kuratorka dwoi się i troi, by przedstawić typologię rozmaitych wariantów sztuki postegzotycznej, lecz samej ekspozycji trudno przypisać równie analityczny charakter. Ma ona raczej galeryjny niż muzealny profil; obiektom nie towarzyszy „propedeutyczna obudowa” (nie ma tu nawet podpisów à la MOCACK), a rozproszenie prac z różnych porządków powoduje, że cały wachlarz możliwych realizacji „postegzotyczności” staje się trudno uchwytne. Najłatwiej wychwycić w tej sytuacji to, co najłatwiej zobaczyć – na przykład instalacje postmodernizujących artystów, jak – wspomniana powyżej – Sung Thieu, Nina Beier czy

ornamenty, które powierzchniowo mącą dryf znaczących w towarowym środowisku. Tę intuicję potwierdzają również zaprezentowane na wystawie prace Pauliny Ołowskiej, Lei Xue, Danha Vō czy Fianza Schuberta. W nich „postegzotyczność” przejawia się jako przetwarzanie egzotycznych klisz w komercyjnej formie.

Gdzieś na uboczu wątku kapitalistycznego rozwija się na wystawie motyw związany z duchowością i krytyką oświecenia. Większość prac, które można umieścić w jego ramach, dokumentuje poszukiwania „tego, co autentyczne” w czasach zdominowanych przez towar i kalkulacyjną racjonalność; poszukiwania, które odbywają się

poza granicami tradycyjnych religii czy esencja-listycznie pojmowanych kultur. Napięcie między wątkiem kapitalistycznym i tym „duchowościo-wym” było najwyraźniej zaplanowane – na górnym piętrze Galerii Europa – Daleki Wschód, gdzie „uduchowionych” prac jest rzeczywiście trochę więcej, scenografia jest mniej jaskrawa, a światło pozostaje przygaszone. W istocie na obu piętrach omawiana gra okazuje się dużo subtelniejsza, niż sugerują gesty scenografa-superartysty, jednak to właśnie delikatne wygrywanie dwóch wątków przeciwko sobie pozostaje największą siłą wystawy. Goschka Gawlik osiągnęła sukces za sprawą celnych zestawień, takich jak skonstrastowanie filmów Jakuba Juliana Ziółkowskiego z podróży do Chin i Wietnamu ze wspnianiałymi filmami Kaya Walkowiaka, w których na tle modernistycznych budynków Le Corbusiera w Czandigarh widać, jak życie codzienne „nagina” utopijną architekturę. Za inspirujące uważam również skonfrontowanie malarstwa Ziółkowskiego z pseudoreligijnymi obrazami Hansa Weiganda. Czasami napięcie Ducha i Rozumu wybrzmiewa na wystawie również w jednostkowych pracach; jest tak na przykład w przypadku pracy Eia Arakawy oraz Nikolasa Gambaroffa *Auction of Souls* (2016), w której Japoń-czyk i Niemiec podjęli się – jak można przeczytać na stronie reprezentującej ich galerii Meyer Kainer – eksploracji socjo-emocjonalnego pejzażu Armenii, mniej więcej w pół drogi pomiędzy centralną Europą i tak zwanym Dalekim Wschodem. Goschka Gawlik zajęła się w krakowskiej instytucji intrygującą, ważną problematyką i zrobiła na jej temat efektowną, poetycką wystawę. Trudno jednak przymknąć oko na dwa mankamenty jej propozycji. Po pierwsze, nie sposób wydobyć wszystkich subtelności związanych z tematem na wystawie, na której właściwie jedyną formą media-cji dzieł sztuki pozostaje immersyjna scenografia (skądinąd, ona sama również prosi się o media-cję – Okoński balansuje bowiem na niebezpiecznej granicy ironii i stereotypizującego kiczu). Ponadto kuratorskiej narracji zabrakło historycznej głębi. Język Goschki Gawlik to język postmodernistycznej teorii – w tekstach okolicznościowych roi się od odwołań do Jacques’a Derridy czy Gilles’a Deleu-ze’a – zaś wiele z wystawionych prac to podręczni-kowe wręcz przykłady postmodernizmu w sztukach wizualnych. Kuratorska narracja o aktualnej sztuce prowadzona jest tak, jak gdyby nic się jeszcze nie wydarzyło w reakcji na postmodernizm lub jakby ten nie miał żadnych antecedenencji – choć tych ostatnich można odszukać mnóstwo, i to w wielu zakamarkach wciąż egzotycznego, „przedglobal-nego” świata (o czym sama kuratorka wspomina w kilku zdaniach w obszernym tekście w katalogu).

Uwzględnienie przykładów świadomej autoegzo-tyzacji dwudziestowiecznych artystów z Indonezji czy Maghrebu lub „francuskiego” modernizmu w nazistowskiej Japonii pozwoliłoby sproblematy-zować postegzotyczność w bardziej zniuansowany sposób – jako nurt współlistniejący z egzotyzmami, wywracający na nice kolonialną nowoczesność i związane z nią kulturowe stereotypy na wiele lat przed nadejściem Nowego Globalnego Świata, któremu tyle uwagi poświęca Goschka Gawlik. *Zderzaczk kultur* przedstawia tymczasem postegzo-tyczność jako odpowiedź na zachodnią egzotyzację oraz substytut tejże w porządku chronologicznym – jak gdyby globalna historia sztuki była zaledwie apendyksem do tej zachodniej.

Pomimo wspomnianych mankamen-tów *Zderzaczk kultur* to wystawa, którą warto było zobaczyć, i to nie tylko ze względu na wielkie nazwiska, jak Andy Hope 1930 czy Georg Base-litz (tu muszę uszczypliwie napomknąć, że prace tego ostatniego „zginęły” w natłoku pozostałych). Wystawa Goschki Gawlik może okazać się bardzo ważna z perspektywy instytucjonalnej – propozycja kuratorki stanowi, by tak rzec, „nowe otwarcie” dla Galerii Europa – Daleki Wschód w Muzeum Manggha. Całkowicie podzielał jej pomysł na zagospodarowanie tej przestrzeni. Placówka o tak specyficznym profilu działalności powinna nie tylko proponować wystawy problemowe, ale i uczestniczyć za ich pośrednictwem w budowaniu kulturowych pomostów między Polską, „dawnym Zachodem” i wschodnimi odnogami dzisiejszego *cosmopolis*. Jeśli zaś wszystkie trzy wierzchołki kulturowego trójkąta – Rzeczpospolitą, Europę i Daleki Wschód – łączą przede wszystkim relacje imperialno-kolonialne, galeria w Muzeum Mang-gha ma ważną rolę do odegrania. Nie udźwignie jej sam *Zderzaczk kultur*, a to między innymi dla-tego, że Goschka Gawlik odwołuje się do kwestii kolonialnych nie wprost, co w roku 2018, a więc po postmodernizmie, można poczytać za skłonność do egzotyzacji (sic!). Intuicja kuratorki była jednak zasadna: to nie o konkretnych wierzchołkach trój-kąta, lecz o relacjach pomiędzy nimi powinno się tutaj rozmawiać.

Arkadiusz Półtorak

Życie codzienne w Polsce

Galeria Miejska Arsenał, Poznań
9 listopada – 30 grudnia 2018
kurator: Marek Wasilewski

Rok 2018 w sztuce zapamiętamy jako czas celebry stulecia odzyskania niepodległości Polski. Korzy-stając z możliwości dotacyjnych i odpowiadając na rządową politykę kulturalną, większość polskich muzeów i pomniejszych instytucji przygotowała mniej lub bardziej interesujące wystawy roczni-cowe. Na wezwanie do patriotycznego świętowania odpowiedziała także poznańska Galeria Miejska Arsenał, była to jednak raczej przekorna riposta niż faktyczne spełnienie ministerialnych oczeki-wań. Dyrektor poznańskiego Arsenалу, Marek Wasilewski, postanowił skupić się nie na ważnych historycznych wydarzeniach, ale na mało efektow-nym obliczu polskiej codzienności. A może raczej – na wielu jego rozmaitych obliczach, częstokroć wymykających się oficjalnej narodowej narracji na temat polskości.

Codziennność bywa postrzegana jako nudna i monotonna, taka też na pierwszy rzut oka wydaje się sama wystawa w Arsenale. Składają się na nią głównie prace wideo wyświetlane na ścianach galerii kolejno obok siebie. Brakuje tu kompo-nującej całość aranżacji, jakichś wyrazistszych momentów estetycznych, wizualnych, dzięki którym wystawa zapadałaby w pamięć. Nie jest dla mnie jasne, czy owa antyspektakularność to świadoma kuratorska decyzja, czy może po prostu brak estetycznego wyczucia. W tekście kuratorskim Wasilewski przyznaje się do inspiracji antropologią i nawiązuje do manifestu Josepha Kosutha *Artist as an Antropologist*, a o paraantropologicznym rysie wystawy świadczy choćby sam jej tytuł kojarzący się z nazwami opracowań badawczych na temat wybranych społeczności (ale także z komiksem Wilhelma Sasnała *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001*). Integralną częścią wystawy są też gabloty z dokumentami schowanymi za szybą ustawione na środku największej sali Arsenалу – rodzaj może nie wizualnego, ale za to jej merytorycznego kręgo-słupa, który przy okazji umieszcza interesującą kuratora codzienność w bardzo określonym, bo lokalnym, kontekście. Prezentowane dokumenty pochodzą z socjologicznego archiwum prowadzo-nego przez zespół naukowców z UAM pod kie-runkiem Marka Krajewskiego, będącego zbiorem zapisków na temat prywatnego życia Polaków na przestrzeni minionego wieku. Warto zauważyć, że wybór notatek nie był przypadkowy – mniej więcej połowa z nich dotyczy choćby doświadczeń

repatriantów zamieszkałych na ziemiach zachod-nich. Inne dokumentują życie rodzinne (nie zawsze udane, co obrazowały historie z serii *Co się stało z moją miłością?*, publikowane w magazynie „Nowa Wieś”) lub opowieści o drodze do awansu społecz-nego (zebrane w serię *Moja droga na wyższą uczelnię* z 1950 roku). Dzięki temu wyborowi goście wystawy mogą zapoznać się z opowieścią o niegdysiejszych polskich „uchodźcach”, którzy porzucili swoje rodzinne strony i skorzystali z możliwości, które dawał im nowy, ustalony po drugiej wojnie świato-wej porządek polityczny. To zabieg ciekawy o tyle, że historia Ziem Zachodnich z dzisiejszego punktu widzenia może wydawać się problematyczna i nie ma za bardzo na nią miejsca w konserwatywnej wizji polskości, w której koronie polskich miast diamentami ciągle są Wilno i Lwów.

Wybór dokumentów z archiwum UAM, choć interesujący, w narracji wystawy ma jednak charakter symboliczny – co znaczące, blok ten jest wyraźnie oddzielony od prac *stricte* artystycz-nych. Niewykluczone, że w ten sposób kurator, podążając za myślą Kosutha, chciał zaznaczyć odrębność metod naukowych od artystycznych. Według samego Kosutha antropolog bada kulturę z dystansu, podczas gdy artyści działają w obrębie swojej społeczności, co nadaje ich aktywności poli-tyczny charakter.

Choć takie rozróżnienie wydaje się pro-blematyczne i nieco archaiczne (czy antropolodzy to rzeczywiście wyabstrahowane z kontekstu jed-nostki? Czy ich badania nie są naznaczone polityką i nie wywołują politycznych sporów?), antropolo-giczny manifest Kosutha dość zgrabnie wizualizuje praca Franciszka Orłowskiego *Studium z pamięci*. Akcja tego filmu ma miejsce w jednej z wiejskich chat w skansenie, do której wchodzi profesjonalna ekipa sprzątająca. Posługując się nowoczesnymi sprzętami, mężczyźni dokładnie odkurzają wnętrza chaty utrzymanej w stanie „oryginalnym”. Proza-iczna scena sfilmowana przez Orłowskiego może posłużyć za metaforę pracy na pamięci – odku-rzanej i sztucznie podtrzymywanej przy życiu, ale tylko w określonej formie. Alternatywą dla tego obrazu wydaje się film Julii Popławskiej *Muzeum Solidarności*, w którym nie tyle zaglądamy za drzwi tytułowej instytucji, co konfrontujemy się z żywym świadkiem solidarnościowego przewrotu. Pytany o swój stosunek do Solidarności, pracownik Stoczni

Gdańskiej nie szczędzi tej organizacji słów krytyki, ale przy okazji daje także świadectwo swojego przywiązania do pracy i rzemiosła. Chciałoby się powiedzieć z przekąsem, językiem antropologii – ot, ostatni przedstawiciel epoki industrialnej... Portret społeczności, której los ukształtowały większe społeczne procesy, można odnaleźć jeszcze w filmie Huberta Czerepoka *Ekosystem* – widzimy w nim grupę górali, dawnych właścicieli łąki na Jaworzynie w Tatarach, którzy co roku spotykają się na pikniku rodzinnym na terenie dawnej ojcowizny. Film pozbawiony jest jednoznacznego komentarza artysty, odbiorcy mogą więc stawiać różne pytania – trudno powiedzieć, czy sfilmowanym przez Czerepoka góralom należy współczuć, czy może się z nimi solidaryzować, a może się cieszyć, że należący do nich niegdyś teren obecnie jest pod państwową ochroną.

Jednym z paradoksów wystawy w Arsenale jest to, że wbrew przyjętym przez kuratora założeniom część pokazywanych na wystawie prac przy najmniej teoretycznie próbuje obrazować pewne społeczności z dystansu. Wizje te jednak różnią się w zależności od tego, kto patrzy. Wydaje się, że niektórzy artyści mają do swoich bohaterów przychylniejszy stosunek, jak na przykład Jan Szewczyk, który zainteresował się młodzieżą z lubelskich blokowisk i zorganizował dla nich warsztaty ze śpiewania ukraińskich dumek. Podobnie film Łukasza

młodzież jako bezmyślną i konformistyczną, właściwie skazaną na porażkę, za co winna ma być między innymi szkoła unifikująca jednostki i łamiąca charaktery. System edukacyjny w Polsce na pewno nie jest ani nie był wówczas idealny, ale trudno nie dostrzec irytującej skądinąd arogancji i protekcyjności w spojrzeniu Althamera na młodych ludzi. Może wynikać to z przepaści generacyjnej dzielącej artystę i interesującą go społeczność, ale jest chyba także wyrazem poczucia klasowej wyższości maskowanym artystycznym krytycyzmem. Z mojego punktu widzenia *Teledysk* Althamera jest pracą interesującą o tyle, że pokazuje przemijanie i aktualną nieadekwatność niektórych aspektów sztuki krytycznej. Nie mam jednak przekonania, że jest to dobry materiał do oceny pokolenia milenialsów.

Życie codzienne w Polsce jest wystawą o społecznościach, nie mogło więc zabraknąć wątku dyskryminowanych mniejszości. O głęboko zakorzenionych w polskiej kulturze rasizmie i antysemityzmie opowiada film Krystyny Piotrowskiej, w którym obcokrajowcy próbują opowiadać polskie żarty o Żydach. Jana Shostak, działająca w Polsce artystka białoruskiego pochodzenia, która zwykła o sobie mówić, że jest „nowaczką”, zdecydowała się z kolei wystąpić w konkursie Miss Polonia, a za swojego partnera do tańca wybrała Mistera Gay Poland. Wątek seksualnej nienormatywności pojawia się także w filmie Jakuba Jasiukiewicza

Warto docenić pacyfistyczną wymowę *Życia codziennego w Polsce* – gest dowartościowania zwykłego życia stojący w w kontrze do celebrowanych przez główny nurt historii wojennych narracji – ale nie przysłania to faktu, że jest to wystawa eklektyczna, poruszająca powierzchownie szereg wątków – tyleż ważnych, co oczywistych.

Skąpskiego *Fitness*, którego bohaterowie opowiadają o przygotowanych na własną rękę siłowniach, prezentuje raczej pozytywny sposób radzenia sobie z nudą i bezrobociem na terenach gospodarczo zdegradowanych. Bardziej zdystansowaną, ironiczną perspektywą operuje Kobas Laksa, który wybrał się z własną matką na pielgrzymkę i zrelacjonował to na wideo (*Pojechałem z mamą na pielgrzymkę*, 1999). Na swój sposób nie zdziwił mnie też *Teledysk* Pawła Althamera (2004), w którym artysta przygląda się generacji urodzonej po 1989 roku – w czasie kręcenia filmu zasadniczo reprezentowanej przez młodzież w wieku szkolnym. Film Althamera jest właściwie osądem negatywnym – artysta portretuje

portretującego codzienne życie pary gejów – co ciekawe, tutaj akurat wydające się dość komfortowe, jeśli nie luksusowe.

Dominująca na wystawie quasi-badawcza, operująca różnymi formami zdystansowania perspektywa rozbija się wreszcie wtedy, gdy artystom, a w tym przypadku raczej artystkom, przychodzi opowiadać o własnej rodzinie. Najbardziej dramatyczny w tym sensie jest film Aleksandry Kubiak *Śliczna jesteś laleczko*, poświęcony jej zmarłej matce. W filmie artystka stara się przepracować traumę związaną ze śmiercią matki, prowadzi długie i pełne emocji rozmowy na ten temat z bliską przyjaciółką. Ta w końcu przebiera się za matkę

Kubiak i wyrusza z nią w podróż do rodzinnego miasta oraz na „własny” grób. Trudny i, co tu dużo mówić, ponury film Kubiak na wystawie jest fantastycznie skontrolowany z wideo Małgorzaty Goliszewskiej *I'll Call You When I Get There* – rejestracją jej autentycznej rozmowy telefonicznej z matką, która histerycznie martwi się o córkę samotnie jadącą na wystawę w Holandii. Strach matki jest w tym przypadku na wyrost, przybiera formy karykaturalne (matka Goliszewskiej kontaktuje się z policją, ta nieustannie wydzwaniana więc do artystki i nakłania ją do powrotu), budzi śmiech, ale i rozczulenie. Filmy Kubiak i Goliszewskiej mogłyby funkcjonować jako kapitalny dyptyk, niestety kurator postanowił uzupełnić je o pracę Mai Ziarkowskiej *Ludzka Matrioszka*. Przyznam, że nie znam wielu prac Ziarkowskiej, ale film pokazany w Arsenale raczej nie zachęca do dalszych eksploracji dorobku artystki. *Ludzka Matrioszka* opowiada o kobiecie, która niedługo zostanie matką i w związku z tym przeżywa coś w rodzaju rozstrojenia emocjonalnego. Czasem widzimy więc, jak nasza bohaterka markotnie połyka zupe, czasem, niczym pradawna szamanka, gra na bębnach w lesie, a czasem siedzi w samochodzie i krzyczy. Całość dopełnia mroczna muzyka sygnalizująca niepokoje kobiety. Film utrzymany jest w formie poetyckiej psychodramy i niestety w swoim emocjonalnym zapamiętaniu Ziarkowska wpadła w trudny do zniesienia kicz.

Z wystawy przygotowanej przez Marka Wasilewskiego w Galerii Arsenał wyszłam z ambiwalentnymi uczuciami. Z jednej strony doceniam pacyfistyczną wymowę *Życia codziennego w Polsce* – gest dowartościowania zwykłego życia stojący w kontrze do celebrowanych przez główny nurt historii wojennych narracji – a z drugiej mam poczucie, że jest to wystawa eklektyczna, poruszająca szereg wątków – tyleż ważnych, co oczywistych, jednak podejmująca je tylko powierzchownie. Nie wszystkie prace oceniam także jako udane i potrzebne (kuriozalny film Ziarkowskiej, banalne wideo Jasiukiewicza czy klasistowski film Althamera), doskwiera także brak plastycznego wymiaru wystawy. Wasilewski, wcielając się w rolę kuratora-antropologa-zaangażowanego lewicowca, stworzył wystawę na dobrą sprawę perfekcyjnie beznamiętą. Oglądając ją, łatwo zrozumieć, dlaczego ludzie z reguły wolą bardziej emocjonujące opowieści o jakiejś zbiorowej tożsamości, w czego konsekwencji dają się uwieść wojennym mitom i wielkim narracjom, tak pieczołowicie pielęgowanym przez muzea historyczne. Łatwiej je po prostu zobrazować, co nie oznacza, że życie codzienne, także w Polsce, nie ma swojej wizualnej i emocjonalnej reprezentacji. Szkoda, że na wystawie w Arsenale w tak niewielkim stopniu udało się ją wydobyć.

Karolina Plinta



Paweł Kwiek, *Różnica czasu*, widok wystawy, fot. Aleksander Kot Zaitisu
dzięki uprzejmości Fundacji Arton w Warszawie

PAWEŁ KWIEK, *Różnica czasu*

Fundacja Arton, Warszawa
17 listopada 2018 – 16 stycznia 2019
kuratorka: Marika Kuźmicz

Wystawa Pawła Kwieka *Różnica czasu* jest śmiałym, wyrazistym gestem, jednak nie samego artysty, lecz kuratorki – Mariki Kuźmicz. Gest ten nie tylko opisuje pewien wątek artystycznej biografii artysty za pomocą sugestywnie dobranych przykładów; jest czymś więcej – konstruktem i niemal performatywem – działaniem wprowadzającym określoną interpretację jako fakt. Nie sposób jednak posądzić kuratorki o dezynwolturę. Marika Kuźmicz od 2009 roku pracuje z archiwum Pawła Kwieka, a w 2013 roku opublikowała poświęconą mu monografię. Zanim jednak przyjrzymy się przedstawionemu konstruktowi, warto przypomnieć, jakim fenomenem w świecie sztuki jest ten artysta i jak przebiegało rozpoznanie jego twórczości.

Można ją podzielić na dwa etapy. Pierwszy to zdecydowanie intelektualna, eksperymentalna,

analityczna i konceptualna twórczość w ramach Warsztatu Formy Filmowej (1970–1977), grupy artystycznej badającej z neoawangardowym zapalem i radykalizmem możliwości i specyfikę mediów filmowego, fotograficznego i telewizyjnego. Drugi etap rozpoczyna w 1980 roku zwrot duchowy Pawła Kwieka (przede wszystkim ku religii chrześcijańskiej), który artysta określa jako „nawrócenie”. Odtąd tworzy sztukę odwołującą się do zagadnień duchowych, sięgającą do subiektywności, emocji i symboli.

Kiedy w 2010 roku w CSW Zamek Ujazdowski zrealizowano pierwszą indywidualną wystawę Pawła Kwieka ukazującą jego twórczość z obydwu etapów, nadano jej tytuł *Światło – Miłość – Spokój* (początkowo tytuł miał brzmieć: *Od awangardy laickiej do awangardy religijnej*). Takie całościowe

spojrzenie, niewątpliwie potrzebne, przyniosło wszakże pewien skutek uboczny: powstało i utrwaliło się przekonanie, że właściwie niewiele się w sztuce Pawła Kwieka zmieniło. Pojawił się wprawdzie cokolwiek kłopotliwy dla ateistycznych awangardzistów wątek religijny, ale w zasadzie, szczególnie pod względem formalnym, sztuka ta jest na obydwu etapach w jakiś sposób zbliżona. Taką optykę znajdziemy w opublikowanych wtedy tekstach Doroty Jareckiej *Konceptualista w krainie czarów* i Malwiny Wapińskiej *Awangarda wobec sacrum*. Wprawdzie Krzysztof Jurecki w tytule swojego tekstu *Który Paweł Kwiek?* sygnalizował różnice, ale ostatecznie też wskazał wiele podobieństw. Krytyków sztuki tak bardzo zafascynowały podobieństwa, że sam proces przemiany duchowej artysty odsunięty został na dalszy plan. Może także z tego

ściany nie do przebycia w racjonalno-krytycznym aparacie pojęciowym. Każdą ścianę można rozwalić przy pomocy umysłu i duszy, ale nie przy pomocy rozumu”. Rozpoczęty etap nowych poszukiwań – długich i żmudnych – doprowadził do duchowej przemiany. Jednak zaakcentowanie tego etapu przez kuratorkę pozwala dopatrzeć się jego antycypacji w niektórych wcześniejszych pracach Pawła Kwieka. Na wystawie w Artonie przypomniane są prace powstałe w ramach WFF, ale nie w pełni mieszczące się w tym analityczno-intelektualnym nurcie, jako że odwołują się jakby do symboli i nieświadomości – *Mnożenie* (1972), *Zrobić niemożliwe światło* (1974), *Akt* (1973) – lub bardzo subiektywne, powstałe we współpracy z Jackiem Łomnickim – *Kwiekołom* (1973) i *Różnica czasu* (1974). Prace te jeszcze nie zapowiadają wprawdzie „nawrócenia”,

Kuratorski konstrukt Mariki Kuźmicz przedstawia prace pochodzące z najważniejszych etapów sztuki Kwieka, tak jednak wybrane, by uwidocznic nie ich podobieństwa czy różnice, lecz zarysować coś znacznie dziś ważniejszego – ciągłość dłuższego procesu poszukiwań.

względem, że Paweł Kwiek w swojej kilkudzaniowej autobiografii umieszczonej na wystawie wspomniał o kilku swoich hospitalizacjach psychiatrycznych w latach 1991–2002, więc temat uznano za trudny, a przecież koszty psychiczne radykalnie prowadzonej aktywności artystycznej nie są czymś aż tak nietypowym. W kontekście wystawy w CSW tylko Cezary Polak zwrócił uwagę na zagadnienie poszukiwań poznawczych prowadzonych przez Pawła Kwieka, publikując zanotowaną przez siebie krótką wypowiedź artysty na ten temat.

Teraz ten właśnie wątek stał się, w moim przekonaniu, głównym tematem wystawy w Artonie.

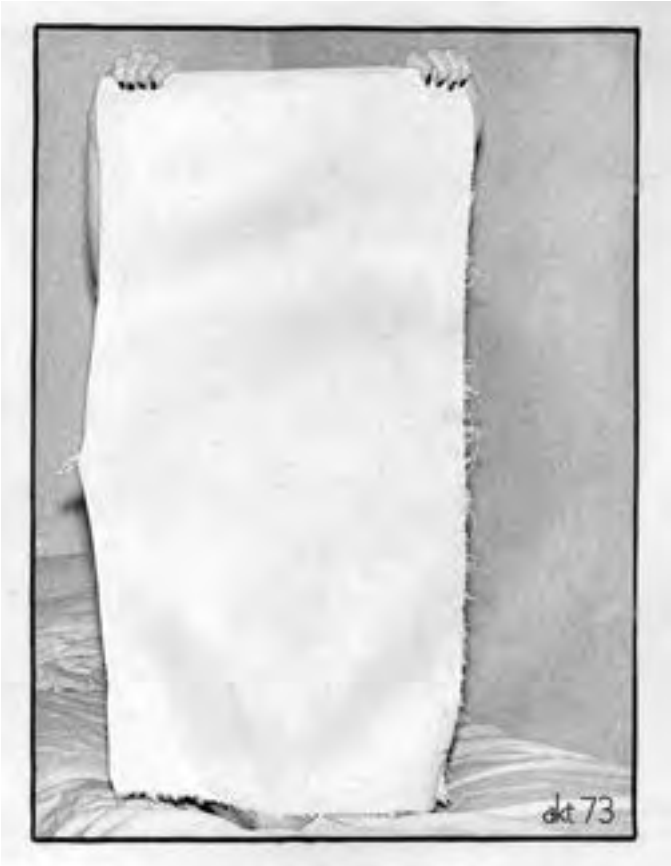
Jej narrację rozpoczyna *Percepcja braku zróżnicowań* (1978), zestaw dwóch fotografii stanowiących nie tyle zapis, co ślady kilkudniowej medytacji. To wtedy Paweł Kwiek odczuwał, że wysyciła się już jego artystyczna postawa realizowana w ramach WFF, odszedł z grupy i zaczął prowadzić własny program na ASP w Warszawie (1977–1978). Zmianie tej towarzyszyło jednak poczucie, że musi dopiero wypracować nową postawę. Jak mówił w wywiadzie z 2010 roku dla „Dziennika Gazety Prawnej”: „Namalowałem biały kwadrat na ścianie i medytowałem. Stałem przed murem, który nie przynosił żadnej znaczącej informacji, poza tym, że był biały i był ścianą. Jednocześnie był symbolem

jednak wykraczają już poza scjentystyczny w gruncie rzeczy horyzont ideowy pierwszego etapu twórczości Kwieka, związanego z WFF. Dostrzeżenie przekroczenia tego horyzontu stwarza możliwość nowej optyki ich interpretacji, zwłaszcza że są to świetne i wielowarstwowe znaczeniowo prace. W *Mnożeniu* i *Zrobić niemożliwe światło* łatwiej jest teraz dostrzec swego rodzaju niesamowitość i tajony niepokój, a w *Różnicy czasu* jakby coś z niedopowiedzianej metafory ulotności ludzkiej egzystencji.

Ciekawe, że w tym zestawieniu nie pojawiła się na wystawie najsłynniejsza chyba praca Pawła Kwieka, czyli *Wideo i oddech* (1978), w której siedzący w medytacyjnej pozie artysta połączony jest z telewizorem w taki sposób, że widoczna na ekranie telewizora postać artysty ulega zaciemnianiu i rozjaśnianiu w rytm jego oddechów. Mamy tu temat medytacji, sugestywną metaforę i wyjście poza intelektualną paranaukową aktywność. Możliwe jednak, że umieszczenie tej pracy na wystawie zdominowałoby kuratorską konstrukcję, której istotnym elementem – także w architektonicznym sensie – jest umieszczony na podłodze prostopadłościan telewizora emitującego film *Rozmowa z Bogiem* (1990).

Ta niezwykle ciekawa, również pod względem formalnym, praca należy oczywiście

już do drugiego etapu twórczości, zrealizowana jednak została według zasady określonej w znacznie wcześniejszym tekście Kwieka *Dokument obiektywny o człowieku* (1973). Właściwie jest to dokamerowy performans, jednak specjalnego rodzaju, relacjonuje bowiem niezwykle wewnętrzne przeżycie tytułowej rozmowy, które artysta próbuje przekazać w sposób możliwie najbardziej obiektywny, by mogło ono zostać poddane osądowi widzów; z drugiej strony uwidacznia się też ostrożność, niemal sceptycyzm, samego autora. Zastosował on formułę, w której sam wypowiada kwestie dwóch osób, by nie ukrywać tego, że obydwie zaistniały w jego własnym doświadczeniu. Precyzyjnie określił to w niepublikowanym tekście Marek Goździewski: „Scenę swojego «ja» przekształcił w scenę poznania innej istoty”. Kwiek wypowiada swoje pytania bezpośrednio do kamery, a zapamiętane odpowiedzi jego rozmówcy podawane są przy zastosowaniu taśmy magnetofonowej odtwarzanej w trakcie filmu/performance; są one więc podwójnie zapośredniczone medialnie. Przez niemal cały film prezentowana jest na całym ekranie jedynie twarz artysty, bo przy takim zbliżeniu każde ewentualne zafałszowanie byłoby od razu ewidentne. Otwarcie widoczne



są bezbronność artysty, jego onieśmienie, ale też ambiwalencja między ufnością i wątpieniem. Znaczące są w tej pracy pewne detale formalno-techniczne. Kwiek odczytuje swoje pytania z kartki, z pewnością w trosce o rzetelność relacji z wydarczenia; ponadto niezmiennie patrzy w naszym kierunku, ale właściwie nie na widzów, raczej dalej, na osobę, która mogłoby stać za naszymi plecami – unika w ten sposób wrażenia, że mówi w pustą (fizycznie) przestrzeń.

Tematem tego filmu nie jest przede wszystkim przedstawienie pewnego objawienia, lecz raczej postawa wobec niego. Czy w stosunku do pierwszego etapu twórczości Pawła Kwieka jest to odmienna postawa artystyczna? Na pewno inny jest światopogląd, inny kierunek spojrzenia, natomiast badawczy charakter jest wciąż obecny, może nawet zamiar poznawczy jest tu radykalniejszy niż w czasach Warsztatu Formy Filmowej, bo dotyczy sfery nieoczywistej, do której znaczna część publiczności sztuki współczesnej odnosi się co najmniej z dystansem. Zresztą przyznać trzeba, że w swojej twórczości po 1980 roku Paweł Kwiek właściwie nie zajmuje się propagowaniem postawy religijnej (może poza *Rozmową z bratem* z 1990 roku, dostępną w internetowym Repozytorium Fundacji Arton). Raczej traktuje ją jako inspirację i materiał dla swojej sztuki, korzysta przy tym z symboli lub symbolicznego znaczenia wizualnych elementów, co na wystawie w Artonie pokazują dwie fotografie: z figurami platońskimi – *W ciemnościach* (1983) i symbolami religijnymi – *Spotkanie ze światłem* (1991). One też zamykają narrację wystawy.

Zatem cały kuratorski konstrukt Mariki Kuźmich przedstawia prace pochodzące z obydwu etapów sztuki Kwieka, tak jednak wybrane, by uwidocznic nie ich podobieństwa czy różnice, lecz zarysować coś znacznie dziś ważniejszego – ciągłość dłuższego procesu poszukiwań. Otwiera to nowe możliwości interpretacji prac tego artysty, stanowi rodzaj autentycznego dialogu z nimi, swoiste przekroczenie (ale nie zatarcie) cezur czasowych, dokonuje rozszczelnienia zarówno czasu przeszłego, jak i teraźniejszego.

Grzegorz Borkowski

Paweł Kwiek, *Bez tytułu (Akt)*, 1973
dzięki uprzejmości Fundacji Arton w Warszawie

Wyjście z centrum

Galeria Arsenał, Białystok
16 listopada 2018 – 10 stycznia 2019
kuratorka: Agata Chinowska

Wystawę *Awangarda i państwo* w łódzkim Muzeum Sztuki otwiera wielka mapa autorstwa Lucjusza Dury. Przedstawia ona – na podstawie spisów władz okupacyjnych w 1916 roku – osiedlenia ludności polskiej. Nie pokrywają się one z przyszłymi granicami odrodzonego państwa. Mapa ta może być kluczem do opowieści o Polsce w minionym stuleciu. Wystawę *Wyjście z centrum* w białostockiej Galerii Arsenał także otwiera mapa. Wykonał ją Grzegorz Drozd. Przedstawia Polskę w jej obecnym kształcie. Jednak coś się nie zgadza. Jakby nasz kraj został odwrócony do góry nogami: Gdańsk znalazł na południu, zaś Zakopane wyznacza północ. Mapa Lucjusza Dury pokazuje, jak trudne do wykreślenia były granice polskiego państwa, zwłaszcza rozumianego etnicznie. Praca Grzegorza Drozda wymusza inne spojrzenia na Polskę. Zmianę perspektywy widzenia, wyjście poza wspomniane w tytule wystawy centrum.

„Każdy z nas ma swoje centrum”, zaznacza Agata Chinowska, kuratorka. To z niego „wyrusza i wobec [niego] pozycjonuje resztę świata. Owo centrum może być różnie definiowane; z geograficznego punktu widzenia może być nim

nasza wieś, miasto, kraj czy kontynent. Centrum może być postrzegane również w kategoriach politycznych, gospodarczych, a także kulturowych czy religijnych”.

Wystawa w Arsenale gromadzi prace, które są propozycją wyjścia poza owo centrum. Powstały one często w wyniku bardzo odległych podróży. A dzieła Grzegorza Drozda, ale i jego komentarze wyznaczają główne osie ekspozycji – stworzył nawet *Opera Serie* (2014), quasi-operę, której akcja rozgrywa się w Indiach. Mieszkańcy miasta Waranasi (ważnego ośrodka kultu wyznawców hinduizmu i buddyzmu), bardzo zwyczajni, w tym świętym mieście znanym z rytualnych kąpieli w świętej rzece Ganges i palenia zwłok zmarłych opowiadają o swojej codzienności, marzeniach, pragnieniach, lękach. Rzeczywistość miesza się z mitami. Przenikają się europejskie i azjatyckie tradycje (na przykład rola chóru u tym utworze bliska jest temu,



Alicja Łukasik, praca z cyklu *Moje problemy światowe*, 2013–2018
fot. Kacper Gorysz, dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

jaką odgrywa on w antycznym teatrze greckim). Wideo *The Girl Who Married a Volcano* (2013) Justyny Górowskiej to poetycka opowieść o rytualnym obrzędzie na zboczu wulkanu Merapi na Jawie. Nie do końca wiadomo, co w tej pracy jest dokumentalnym zapisem, a co artystyczną fikcją. *Juicy, Orange Peels, Wood Stick* (2018) Magdaleny Firląg opowiada o stworzeniu przez artystkę niezwyklej tkaniny wykonanej ze skórek pomarańczy w miasteczku San Cristóbal de las Casas. Firląg pokazuje lokalną tradycję w regionie Chiapas, ale też ślady kolonialnej przeszłości. Grzegorz Drozd odkrył też południową Portugalie, kolory, na jakie maluje się domy w Alentejo. Tradycyjną kolorystykę przeniósł do galeryjnych sal.

Artyści zabierają nas w regiony kuszące swą egzotyką, nadal w Polsce mało znane. Jednak coś w tej wyprawie niepokoi. *Opera Serie* nie ma nic wspólnego z *Madame Butterfly* Giacoma Pucciniego, operowym arcydziełem, ale podporządkowującym zachodniemu postrzeganiu rzeczywistość Dalekiego Wschodu, a tym bardziej z takimi utworami jak *Mikado* Gilberta i Sullivana. Jednak oglądając wystawę, trudno

Wyjście z centrum sygnalizuje istotne w polskiej sztuce (a może szerzej, w kulturze) zjawisko: coraz częstsze wychodzenie poza nasz lokalny kontekst, dostrzeganie spraw i problemów innych.

zapomnieć o *Orientalizmie* Edwarda Saïda i o tekstach wielu innych autorów wskazujących, jak konstruowane były zachodnie wyobrażenia o reszcie świata. Egzotyczność pociąga, budzi zaciekawienie. „Wszystko to dzieje się w urzekającej scenerii niewysokich wzniesień, otwartych przestrzeni i przepięknych wybrzeży”, pisze w swej relacji z podróży ZOR (Zmiana Organizacji Ruchu, czyli Grzegorz Drozd i Alicja Łukasiak). Może być jednak pułapką.

Niejednoznaczności wpisanej w wystawę nie sposób pominąć. A jednocześnie *Wyjście z centrum* sygnalizuje istotne w polskiej sztuce (a może szerzej, w kulturze) zjawisko: coraz częstsze wychodzenie poza nasz lokalny kontekst, dostrzeganie spraw i problemów innych. To istotne zwłaszcza dziś, kiedy oficjalna polityka państw sprzyja zamykaniu się, lękiwemu odgradzaniu się od zewnętrznego świata. Podróż, wyjazd pozwala też na spojrzenie z dystansu, odejście. Autor *Orientalizmu* notował: „Jedno z moich najstarszych wspomnień dotyczy nostalgii; pragnienia, by być gdzieś indziej. Ale z czasem doszedłem do wniosku, że idea domu jest przeceniana. W pojęciu kraju ojczystego wiele jest sentymentalizmu, o który mało dbam. Najbardziej zaś lubię podróżowanie po świecie. Kiedy podróżuję, szczególnie kiedy wracam do miejsc, w których dorastałem, rozmyślam o odczuwanym przeze mnie oporze przed tym powracaniem”.

Na wystawie nie tylko pokazano prace artystów inspirowane odległymi wyjazdami, ale też działania w lokalnym środowisku. Sesama jest kolektywem założonym w Yogyakarcie

przez Adama Grubę i Justynę Górowską (filię Fundacji Razem Pamoja). Powstała *community* mieszkańców, artystów i edukatorów (*sesama* w języku jawańskim to „wspólnie”). Przygotowano publikację poświęconą tym działaniom, a teraz zbierane są środki na stworzenie ekologicznej drukarni opartej na technologii druku RISO. Jej powstanie – jak piszą – „łączy się z przedłużeniem najmu miejsca, utworzeniem małego warsztatu drukarskiego łączącego stare i nowe techniki druku oraz kontynuowanie naszej misji z pogranicza ekologii, sztuki, edukacji i mistycyzmu”.

Z kolei Alicji Łukasiak udało się ciekawie połączyć bardzo odległe tradycje. W jej rysunkach czy ceramicznych rzeźbach postacie i stwory z dalekowschodnich krain miesza się z tymi znacznie nam bliższymi. W wielu z nich pojawia się bohaterka dziś zapomnianej polskiej animacji *Wędrowniki Pyzy*, która ubrana w ludowy strój łowicki

wyrusza w podróż po Polsce. Łukasiak udaje się przekształcić banalne, oklepane, nawet kiczowate wyobrażenia w intrygujące opowieści. Do tego sięga po techniki uznawane za poślednie (jak ceramiczna rzeźba). „Każda z prac opowiada o tragedii rozgrywającej się w czasie teraźniejszym i jednocześnie ciągłym – pisze o nich Grzegorz Drozd. – To nie epizod, lecz permanentny stan rzeczy”.

„Wietnam, z którym przed podróżą do Hanoi byłam związana we własnej wyobraźni, na miejscu okazał się nierealny. [...] Lecz w rzeczywistości tym, co mnie obsesyjnie prześladowało, była «silna» Ameryka – kontury amerykańskiej potęgi, amerykańskiego okrucieństwa, amerykańskiej wiary we własną słuszość. Musiałam o niej zapomnieć, by wreszcie dostrzec Wietnam”, pisała Susan Sontag w *Podróży do Hanoi*. Tekst powstały w 1968 roku po kilkutygodniowym pobycie pisarki w Wietnamie Północnym został przywołany w słowie od kuratorki wprowadzającym do wystawy.

Nieprzypadkowo, bo Sontag przypomina o ważnej funkcji podróży – poznawania siebie. Na wystawie w Arsenale znalazły się dwie prace, których obecność może niepokoić, bo w pierwszej chwili można odnieść wrażenie, że zostały one wpisane w dość egzotyczny kontekst.



Alicja Łukasiak, *Belaton*, tempera na papierze, 2018
fot. Kacper Gorysz, dzięki uprzejmości Galerii Arsenau w Białymstoku

Jednak – paradoksalnie – dzięki kontrastowi silniej one oddziałują. Wideo *Rockaway* (2015) Wojciecha Gilewicza opowiada o domu matki artystki w Arverne położonym w sąsiedztwie dzielnicy Queens w Nowym Jorku na półwyspie Rockaway. Został on zniszczony w 2012 roku przez huragan Sandy. Gilewicz pokazuje codzienne zajęcia matki, ale przede wszystkim opowiada o niej samej. O historii osoby urodzonej i wychowanej w małej miejscowości Kamień na Lubelszczyźnie, która ponad 30 lat temu przyjechała do Ameryki i tam rozpoczęła nowe życie. I jest to film o samym artyście. „Pomyślałem, że mogę jej [...] pomóc właśnie tym, że będziemy się regularnie spotykać, rozmawiać, filmować. Poczułem, że teraz ja jestem za nią odpowiedzialny. To bardzo nas do siebie zbliżyło”, mówił Wojciech Gilewicz w rozmowie z Agnieszką Kowalską opublikowanej w „Gazecie Wyborczej”. Powrót do rodzinnego domu pozwala artyście skonfrontować się z własną przeszłością, z wyobrażeniami o sobie i swojej roli artysty.

Druga z prac to *Strach na dziki i ptaki* Daniela Rycharskiego z 2011 roku. Dokumentuje ona powstawanie instalacji będącej konstrukcją wzorowaną na wiejskich kapliczkach, we wsi Kurówko na Mazowszu, wokół której skupiają się działania artysty. Tylko miejsce świętych symboli zajął telewizor. To inne spojrzenie na polską wieś.

Danielowi Rycharskiemu udało się pokazać nieobecnych w polskiej sztuce. Tych, którzy są pomijani w mainstreamowym przekazie lub traktowani z wyższością, czasami

graniczącą z pogardą. Nie przenosi miejskiej sztuki na wieś, nie kolonizuje jej, lecz zderza własną twórczość ze współczesną kulturą ludową. I wymusza na widzu zmierzenie się z jego własnymi wyobrażeniami o polskiej wsi. Przy czym – jak podkreśla z rozmowie z Magdą Grabowską w opublikowanej na łamach portalu Sztukapubliczna.pl – stara się „ten obraz odkłamać, żeby pokazać, co jest pomiędzy. Prawdziwy obraz jest dokładnie pomiędzy. Jest tak samo źle, jak i dobrze”. I dodaje, że „wieś jest ekstremalnie trudnym tematem”.

Jawa, Indie, Meksyk, Portugalia... I wciąż – trochę obsesyjnie – wracamy do Polski. Susan Sontag w cytowanym już tekście podkreślała: „Jestem jednak świadoma, że dokonałam zaledwie krótkiego, amatorskiego wypadu w wietnamską rzeczywistość”. I zaraz dodawała: „Największym osiągnięciem mojej podróży był powrót do punktu wyjścia – pytania, co to znaczy być Amerykanką, niezależną amerykańską myślicielką w Ameryce, amerykańską pisarką”.

Piotr Kosiewski

Co po Cybisie?

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
15 września – 16 grudnia 2018
kurator: Michał Jachuła

Wystawa *Co po Cybisie?* była prezentacją historyczną ukazującą dorobek artystów malarzy – tych, którzy zdobyli Nagrodę im. Jana Cybisa między 1973 i 2017 rokiem. Była więc po prostu dużą prezentacją malarstwa. Ale i konceptem kuratorskim związanym z próbą sproblematyzowania tego pokazu. Możemy ją także widzieć – na co zwrócił uwagę Karol Sienkiewicz w swojej recenzji w „Gazecie Wyborczej” – w kontekście bieżącej polityki kulturalnej oraz postulatów i ambicji środowiska ZPAP domagającego się szerszej prezentacji „artystów pozainstytucjonalnych”, czyli „malującej większości”; twórców, którzy czują się zmarginalizowani przez „progresywne” działania instytucji wystawienniczych i prezentowanych tam artystów. „ZPAP-owcy – pisze Sienkiewicz – nazywają ich czasem «artystami sukcesu medialnego». Teraz ci pierwsi, nieznani z imienia i nazwiska, dopominają się o swoje miejsce”.

Krytyczne pretensje, że na wystawie w Zachęcie nie pojawili się reprezentanci najmłodszej generacji, są więc nieporozumieniem. Od początku nagroda funkcjonowała w instytucjonalnych ramach ZPAP, co bardziej podkreślało jej aspekt solidności i stabilności niż otwarcia i innowacyjności. Największym walorem nagrody, do dziś stanowiącym o jej randze i prestiżu, był fakt przyznawania wyróżnień przez grono dotychczasowych laureatów. Mimo różnic pokoleń, postaw i poglądów zapewniało to niezależność i obiektywizm ocen. Przyczyniało się też do budowania swoistego kanonu polskiego malarstwa współczesnego. Na ile pełnego, to już inne pytanie, bo to zawsze będzie kwestia dyskusyjna. I dobrze. Wartością tej nagrody jest także to, że pielęgnowanie pamięci o jej patronie nie łączy się z preferencjami estetycznymi. Nie ogranicza się do kręgu uczniów czy kontynuatorów kolorystycznej tradycji. A tak stać się mogło, zważywszy, że

W tle – w jej nieekspozycyjnej warstwie – wystawy w Zachęcie prezentującej bezpieczną sztukę „klasyków” polskiego malarstwa pojawił się niewskazany otwarcie obraz sprzecznych interesów, konfliktów, podziałów środowiskowych, niespełnionych ambicji i nieukojonych żalów.

Można więc powiedzieć, że w tle – w jej nieekspozycyjnej warstwie – wystawy w Zachęcie prezentującej bezpieczną sztukę „klasyków” polskiego malarstwa pojawił się niewskazany otwarcie obraz sprzecznych interesów, konfliktów, podziałów środowiskowych, niespełnionych ambicji i nieukojonych żalów. Ale trzeba też przyznać rację Sienkiewiczowi, że ze świadomością tych warunkowań wystawa pokazywała „punkty wspólne, wspólne wartości”, miała „odpowiadać na pytanie: czy rzeczywiście Zachęta kogoś pomija?”. Nagroda im. Cybisa miała dopomóc w znalezieniu odpowiedzi na to pytanie.

Przypomnijmy tylko, że nagrodę zainicjowano w 1973 roku, rok po śmierci Cybisa, z zamiarem corocznego honorowania artystów malarzy za całokształt twórczości. Zatem już z założenia nie było to wyróżnienie dla młodych czy debiutujących.

pierwszym wyróżnionym został Tadeusz Dominik i że była to od początku nagroda związkowa, w tym zaś środowisku uznanie dla estetyki kapistowskiej było dominujące.

Powiązanie wyróżnienia z ZPAP zaważyło też na jego historii. W stanie wojennym po rozwiązaniu związku nagroda została „rozdwojona”. Dotychczasowi laureaci przyznawali ją w trybie pozainstytucjonalnym i niezależnym, a utworzony przez władze Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików uzurpował sobie prawo do nagrody i jej patrona. Taka sytuacja trwała od 1984 do 1989 roku. Ciągłość przyznawania nagrody i organizowania niezależnych wystaw laureatów zapewniło Stowarzyszenie Historyków Sztuki, tworząc Galerię SHS w swoim lokalu na Starym Mieście.

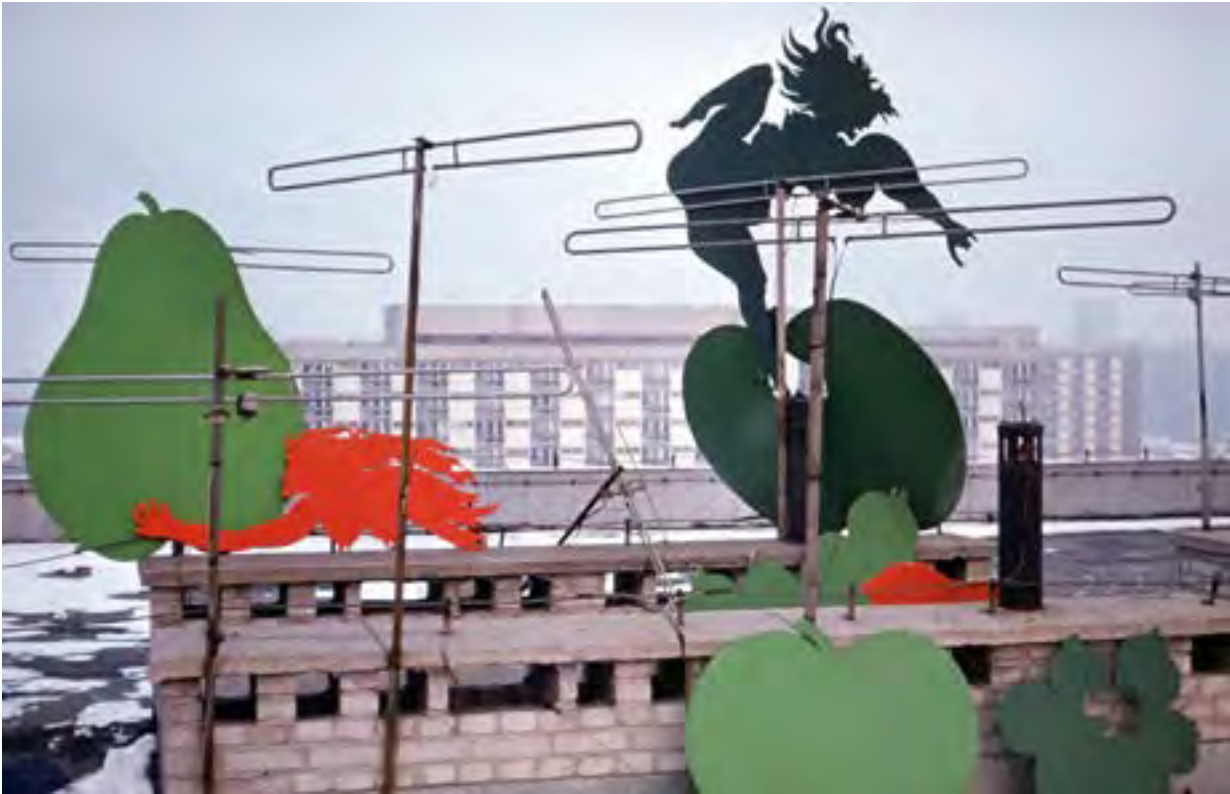
Michał Jachuła, kurator wystawy w Zachęcie, próbował uporządkować ten trudny historyczny

1 Jadwiga Maziarska, *Kukła I, Kukła II* tkanina, 1964, wł. i fot. Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

2 Jan Dobkowski, *Przedłużenie lata* akcja na dachu pracowni artysty przy ulicy Chłodnej, Warszawa, 1969; widoczne formy przestrzenne z cyklu *Przedłużenie lata*, 1969 fot. Jan Dobkowski, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



2



materiał, dzieląc go na siedem zagadnień – dość arbitralnie sformułowanych i – przynajmniej dla mnie – nie do końca zrozumiałych. „Nazwy poszczególnych części wystawy – pisze Jachuła – zostały zaczerpnięte z tytułów prac i pojęć, które wyznaczyły obszar zainteresowań różnych sekcji [sic!]. Są to: *Litania malarza, Zmierzch obrazu, Twój pejzaż, Bez tytułu, Doświadczenie, Przestrzeń* oraz *Pisać i malować*”. Oczywiście każdy kurator ma pełne prawo do autorskiego wyboru i prezentacji dzieł według przyjętego scenariusza. Ale ta próba wydaje mi się po prostu niekoherentna. Uzasadnienia kuratora również niewiele tu wyjaśniają. Oczywiście takie kwestie jak „przestrzeń” są czymś konkretnym, co można pokazać poprzez dzieła. Bez wątpienia twórczość Wojciecha Fangora, od zrealizowanego ze Stanisławem Zamecznikiem *Studium przestrzeni*, w bezpośredni sposób porusza te problemy. Ale zestawienie płócien Fangora z obrazami Aleksandry Jachtomy czy „konceptualną” – jak pisze kurator – pracą Kojiego Kamojiego nie

Michał Jachuła, kurator wystawy w Zachęcie, próbował uporządkować trudny historyczny materiał, dzieląc go na siedem zagadnień – zagadnień dość arbitralnie sformułowanych i – przynajmniej dla mnie – nie do końca zrozumiałych.

wskazuje na nic więcej niż wizualne podobieństwo (z malarstwem Jachtomy). Podobne wątpliwości budziły niemal wszystkie tak wyróżnione bloki tematyczne wystawy. Pod jednym szyldem *Twój pejzaż* znalazły się wybitne, ale pochodzące z różnych rzeczywistości prace Erny Rosenstein, Wojciecha Fijałkowskiego, Jana Dobkowskiego, Jadwigi Maziarskiej i Jerzego Panka. Według Jachuły łączy je „organiczność, witalność i biologizm”. Co do Dobkowskiego i Maziarskiej mogę się zgodzić, ale Fijałkowski? Gdzie indziej bym to widział. Tym bardziej, że kuratorowi udało się pokazać w tym miejscu zespół rzeczywiście znakomitych „hippisowskich” prac Dobkowskiego, dawno niepokazywanych i niefunkcjonujących w świadomości odbiorców. Jego *Przedłużenie lata i Wszechbędące* (1969) to niezwykle sugestywne metafory właśnie witalności i biologizmu, co w polskim malarstwie nie było częste. Przy tym Dobkowski to malarstwo rozsada, tworzy figury z wycinanych sklejek, kolorowe, eksponowane w nieoczywistych przestrzeniach. Jak sam komentował: „Wszystkie figury

tworzyły nową, witalną przestrzenność”. Podobnie znakomite prace Maziarskiej, eksponujące materialność i pierwotną organiczność, które były wyjątkowymi punktami tej ekspozycji. Dwie *Kukły* (1964) artystki widziałem po raz pierwszy, bez wątpienia dzięki sumiennej kwerendzie Jachuły. I tak jak w przypadku Dobkowskiego, próba wkładania tych dzieł w wymyślone kategorie kuratorskie się nie sprawdza. Bo Dobkowski i Maziarska równie dobrze mogli być pokazani w kontekście *Przestrzeni*, jak i *Zmierzchu obrazu*. Jachuła ma tego świadomość, bo część artystów jest pokazywana w kilku blokach, jednak nie potwierdza to kuratorskich założeń...

Najdotkliwszym brakiem takiej koncepcji wystawy była jej ahistoryczność. Nawet pozostając w kręgu wybranych „tematów”, można było wydobyc wątki następstw, zmienności postaw, relacji pokoleniowych. To nie zostało zwizualizowane. Nie pokazano, jak tworzą się tradycje artystyczne, nawet w tak specyficznym zbiorze jak zdobywcy Nagrody im. Cybisa, czy jak kolejne pokolenia odnoszą się do

wielowarstwowego i dynamicznego układu tradycji artystycznych. Być może pomocny okazałby się materiał dokumentujący decyzje konkursowego jury, ukazujący zaplecze środowiskowych decyzji. Kontekst wieku wyróżnionych artystów, środowisk, z których się wywodzą, powiązań grupowych. Coś z obszaru społecznie stosowalnej historii sztuki. Na przykład taka sprawa: prawie wszyscy członkowie warszawskiej Gruppy otrzymali tę nagrodę – prawie wszyscy, bo ostatnim uhonorowanym w 2017 roku został Włodzimierz Pawlak, ale poza kręgiem laureatów pozostają Paweł Kowalewski i Ryszard Woźniak. To tylko jeden przykład pokazujący społeczny kontekst wyróżnienia, który można by wyeksponować. Tak jak rozmaite problemy formalne czy powiązania wewnątrzbrazowe.

Najmocniej wybrzmiewa to w części *Pisać/ malować*, w pewnym sensie za sprawą obrazu Pawła Susida, który w komiksowej konwencji mówi o pokoleniowych zmianach w sztuce (1986). O tym, że zawsze przychodzą nowi, którym nie podoba się „to, co robili starsi”, i sami malują i piszą inaczej.

Problem relacji słowa i obrazu spaja bardzo wyraźnie przynajmniej część z prezentowanych w tej grupie prac. Obrazy Pawła Susida czy znakomite *Reklamy kulturalne* Jadwigi Sawickiej (2005) zestawione z obrazami-znakami Roberta Maciejuka, szefami Jana Tarasina tworzyły frapującą przestrzeń malarską, w której odmienność tradycji i źródeł obrazowania odnosi nas do tego, co w sztuce bardzo

Wystawa pokazuje, że malarstwo ma się dobrze i jest chętnie oglądane. Niemniej faktem pozostaje, że salony jesienne, wiosenne czy zimowe można organizować w położonym o kilkaset metrów od Zachęty znakomitym lokalu ZPAP.

żywe i kreatywne. Kontrapunktem tej części był świetny *Obraz żeński* Andrzeja Dłużniewskiego (1990) łączący tradycję postkonceptualną z problematyką genderową. Tę część mogłyby jeszcze wzmocnić prace Marka Sobczyka czy – w innej perspektywie – Zbigniewa Makowskiego.

Ciekawą i odważną decyzją kuratora było pokazanie na wystawie prac zdobywców „zdublowanej” w latach 80. nagrody. Płótna Eugeniusza Gena Małkowskiego (nagroda: 1985), Leona Michalskiego (1986), Marii Wollenberg-Kluzy (1987) i Kazimierza Ostrowskiego (1988) pokazano w części słusznie nazwanej *Bez tytułu*. No bo tu wszystko jest jasne. Lepiej o tych podziałach pamiętać i mówić, niż ich nie dostrzegać. Zresztą także w obrazach owych laureatów „dublerów” jest coś wspólnego, jakiś rys obojętności, znudzenia, słabości formy, banału. I w tym kontekście zupełnie niewytłumaczalne było umieszczenie pracy Jerzego Kałuckiego. Powstały na plenerze w Osiekach *Odcinek łuku* (1970) bardziej tłumaczyłby się właśnie w kontekście „przestrzeni” czy „zmierzchu obrazu” niż tu.

Cennym i trwałym elementem wystawy jest specjalnie przygotowana publikacja *Co po Cybisie?*, zawierająca rozmowy z 44 laureatami. Rozmowy specjalnie przeprowadzone przez zespół Zachęty bądź w przypadku twórców zmarłych wybrane z wcześniejszych publikacji. To nie tylko świetna lektura, ale też przykład, jak ważne są „historie mówione”.

Jak wspominałem na początku, wystawa *Co po Cybisie?* była historyczną ekspozycją klasyki polskiego malarstwa współczesnego. Cieszyła się sporym zainteresowaniem mimo różnych uwag

i krytyki. Karol Sienkiewicz, podsumowując rok 2018 w sztuce („Gazeta Wyborcza), podtrzymał wcześniejszą ocenę i uznał wystawę za „salonową”. Jak pisał, „trudno o bardziej konserwatywną formę prezentacji malarstwa”. No tak, ale wystawa w Zachęcie pokazała, że malarstwo chyba ma się dobrze i jest chętnie oglądane. Niemniej faktem pozostaje, że salony jesienne, wiosenne

czy zimowe można organizować w położonym o kilkaset metrów od Zachęty znakomitym lokalu ZPAP, w którym przez wiele lat działała bardzo dobra galeria. Dziś niestety spośród nowoczesnych sal wystawowych zostały tylko dwie na parterze, a pozostałe wypełniła komercja. Może więc to jest problem do rozwiązania? Zamiast przejmować galerie, naprawcie własne.

Waldemar Baraniewski

PATRYCJA ORZECHOWSKA, Retrogradacja

Galeria SIC! BWA Wrocław
30 listopada 2018 – 19 stycznia 2019
kuratorka: Joanna Kobyłt

Wchodząc do Galerii SIC! BWA Wrocław natykamy się od razu na subtelny kompozycję kwiatową w wazonie – pracę zatytułowaną *Ikebana*. Obok, na zardzewiałym haku, wisi zniszczona dżinsowa kurtka. Ten artystyczny przedpokój wprowadza już na samym początku przyjemną, domową atmosferę. Jednak iluzja znika razem z dźwiękiem wydawanym przez zamykające się drzwi, zasysające do galerii smog z wrocławskiej ulicy. Do wazonu zostały włożone miedziane pręty zakończone gumowymi piłkami. Po kwiatkach zostało tylko wspomnienie. Trafiliśmy do nietypowego domostwa – tutaj reguły ustalają przedmioty.

Przed zobaczeniem *Retrogradacji* w galerii SIC! BWA Wrocław zastanawiałem się, dlaczego w miejscu prezentującym szkło i ceramikę została zorganizowana indywidualna wystawa Patrycji Orzechowskiej, która działając w świecie sztuki już od połowy lat 90., zdążyła udowodnić, że ma talent do fotografii. Moje wątpliwości jeszcze wzmocniały ostatnie dokonania artystki, która skupiła się na tworzeniu książek artystycznych. Kuratorka wystawy Joanna Kobyłt tłumaczy miejsce realizacji projektu połączeniem tendencji artystki do kolekcjonowania przedmiotów odrzuconych z ceramiką traktowaną tutaj jako jeden z najstarszych wytworów człowieka. Nabiera to większego sensu w przestrzeni wystawy, gdzie przedmioty ulepione z gliny przenikają się z tymi znalezionymi i wybranymi przez artystkę.

To połączenie unaocznia się już na początku wystawy w wiszącej na zardzewiałym haku kurtce, w której kiedyś zamieszkały pszczoły. Jej dżinsowa porwana tkanina została utrwalaona woskiem pszczelim, a dziury zszyte komórkami plastrów miodu. Obecność tych pracowitych stworzeń na wystawie dodatkowo wzmocniły ściany z pudełek po fajerwerkach ustawione w oknach galerii. Artystka wypełniła gliną tuby po materiałach wybuchowych, można więc było odnieść wrażenie, że zagnieździły się w nich murarki ogrodowe, czyli dzikie pszczoły. Brakowało tylko charakterystycznego bzyczenia.

Aranżację wystawy uzupełniały niedbale porozstawiane przedmioty, które jakby same wybrały sobie te niefortunne miejsca. W jednym kącie gnieździły się lastrykowe wazony z nagrobków, w innym peerelowskie, wykonane z prętów żeliwnych stojaki na donice. Tutaj zaczyna się ujawniać artystyczny zamysł. Wystawa przedstawia

krajobraz po upadku człowieka. Patrycja Orzechowska składa hołd przedmiotom, odwracając gest Marcela Duchampa – zdejmując je z piedestału sztuki, oddając im przestrzeń galerii do dowolnej reorganizacji.

Im dalej, tym mocniej jesteśmy wciągani w wizję naszej apokalipsy. Schodząc do piwnicy, natykamy się na ceramiczną instalację z ludzkich popiersi otoczonych finezyjnymi grzybami *Phallus indusiatus*. Koronkowe przedłużenia ich kapeluszy rozkładają szczątki, aby te mogły wrócić do ekosystemu. Na wpół strawione kałużby są jedynymi humanoidalnymi przedstawieniami na całej wystawie.

Wchodząc w głąb piwnicy, odkrywamy nowe rodzaje życia. Szczotki przemysłowe zwisają jak liany i zagradzają nam przejście, a szklane wnętrza termosów ustawione do góry dnem przypominają podziemną rafę koralową. Na końcu drogi ponownie natykamy się na szczątki, tym razem przypominające kręgosłup. Tak naprawdę to ceramiczne kurki od kranów nawleczone na miedziany drut. Być może mamy do czynienia nie z rozkładającą się materią, tylko z jakąś nową formą życia? Ten obraz został dopełniony przez figury królików ulepione z ich własnych odchodów. Tak zaaranżowana sala przypomina miejsce kultu. Z obawy o naruszenie jego sacrum wychodzę z piwnicy.

Wracając do przestrzeni zamieszkałej przez pszczoły, natrafiam na cykl fotograficzny *Ashes to Ashes* nawiązujący do balijskiej praktyki pogrzebowej Ngaben, polegającej na spaleniu zwłok człowieka razem z darami dla bogów. Ceremonia symbolicznie rozdziela ciało od duszy – poprzez zniszczenie tego pierwszego zwraca to drugie pięciu żywiołom (ziemi, wodzie, ogniewi, powietrzu i eterowi). Patrycja Orzechowska stworzyła kompozycję składającą się z pozostałości po Ngaben – ze spiętrzonych, spalonych, ceramicznych naczyń oraz owoców. Możemy tutaj doszukiwać się początku końca ery człowieka. Rozpłynął się on w otaczającej go materii, zostały po nim jedynie wyrwane z ziemi surowce. Ten akcent jest wyjątkowo znamieny ze względu na miejsce pokazywania wystawy – galerię szkła i ceramiki.

Tym sposobem dochodzimy do punktu wyjścia – instalacji *Retrogradacja*, która nadała tytuł wystawie. Jest to zbiór izolatorów ceramicznych oraz rękodzieła. Całość tworzy przedmioty



Patrycja Orzechowska, *Ikebana*, instalacja, żeliwo, rdza, guma, plastik, miedź 2018, fot. Alicja Kiełan, dzięki uprzejmości BWA Wrocław



przypominające totemo-lampy, których żarówki układają się w coś na kształt układu planetarnego. Astronomiczne zjawisko retrogradacji, czyli pozornego ruchu wstecznego ciała niebieskiego względem innych ciał w danym układzie, wyznacza oś całej ekspozycji. Patrycja Orzechowska razem z Joanną Kobyłt nie przekroczyły żadnych granic,

Retrogradacja Patrycji Orzechowskiej jako praca przedstawiająca przejście między końcem ludzkiej cywilizacji a początkiem bogów-przedmiotów pokazuje, jak chwiejne są podstawy antropocentryzmu.

ponieważ efekt ich pracy znajduje się dokładnie na linii pomiędzy niedaleką przeszłością a tym, co jest możliwą do spełnienia się fikcją. Wykonanie na pozór wstecznego ruchu otworzyło alternatywną rzeczywistość, w której nie ma człowieka.

Retrogradacja jako praca przedstawiająca przejście między końcem ludzkiej cywilizacji (porzucone artefakty) a początkiem bogów-przedmiotów (rękodzieło przypominające abstrakcyjne boskie oblicza wplecione w izolatory ceramiczne) pokazuje, jak chwiejne są podstawy antropocentryzmu. Z jednej strony patrzymy na dzieło ludzkich rąk, z drugiej znajdujemy się w miejscu kultu powstałego przez zastosowanie subwersywnego gestu. Orzechowska, wychodząc od socjologii przedmiotu, ostatecznie zrywa z jej podstawami. Tutaj obiekt staje się podmiotem, nie jest tylko narzędziem w rękach człowieka.

Można powiedzieć, że autorka *Moich małych szybek* (szyby wyjęte z innych prac i zaprezentowane jako odrębna instalacja), dość konsekwentnie w swojej twórczości rozbudowuje encyklopedię aludzkich gestów. Na wystawie można zobaczyć kilka wariacji wcześniej pokazywanych prac (na przykład: *3P, czyli Plica Polonica Poetica*, 2014; *Ściana*, 2013; *Phallus indusiatus*, 2013), których tematyka oscylująca wokół obiegu materii w ekosystemie oraz miejsca człowieka w tym procesie nabrała apokaliptycznego wydźwięku. Została po nas dziura i właściwie trudno powiedzieć, co z tego wynika. Koło nadal się kręci.

Zatem jako zwiedzający możemy odczuć, że dokonuje się pewnego rodzaju sprawiedliwość dziejowa i obiekty po powrocie z duchampowskiego reżimu już nie są jedynie uzupełnieniem człowieka. Szkoda jednak, że Orzechowska dokonuje tego wszystkiego, omijając szerokim łukiem przedmioty

tworzące sferę nowych technologii. To w końcu bardzo ciekawy temat, szczególnie przy porównaniu łyżki ze smartfonem. Od zawsze otaczamy się różnego rodzaju protezami, jednak jeszcze nigdy nie byliśmy aż tak od nich uzależnieni.

Ostatecznie artystka osiągnęła zamierzony cel. Latami kolekcjonując przedmioty, które według

ludzkich miar mogłyby zostać uznane za bezwartościowe, nadała im nowy sens. Kiedyś dziwiliśmy się, że na piedestale można postawić pisuar. Artystka idzie krok dalej, niedbale stawiając lastrykowe wazony na ziemi. Właściwie to nie różnimy się aż tak bardzo. Ludzkie ciało też można opisać liczbami, co zresztą sami coraz mocniej podkreślamy. Podłączeni do licznika kroków, kalkulatora kalorii czy aplikacji przypominających o nauce języków obcych, jesteśmy przez cały czas oceniani. W każdej chwili możemy wypaść z obiegu jak ta dżinsowa kurtka powieszona na zardzewiałych hakach otwierająca wystawę Patrycji Orzechowskiej.

—

Marcin Ludwin

NATALIA KALIŚ **Pan niewolnik. Męski masochizm w performance okresu PRL-u**

Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2018

W ubiegłym roku nakładem wydawnictwa Instytutu Sztuki PAN ukazała się pozycja o przykuwającym uwagę tytule: *Pan niewolnik. Męski masochizm w performance okresu PRL-u*. Publikacja ta, powstała na podstawie pracy doktorskiej autorki, może wydać się interesująca nie tylko czytelnikom należącym do świata akademickiego – wspomniany w tytule męski masochizm jest zagadnieniem frapującym także w kontekście ogólnokulturowym (jesteśmy po roku z #metoo i dyskusjach o kryzysie męskości), jak i wystawienniczym (gwoździe i żyłki jako atrybuty mężczyzny – na to nie wpadły kuratorki *Męskiej rzeczy* w Muzeum Śląskim). Nie ma więc chyba lepszego momentu, żeby dokonywać rewizji sztuki klasyków XX wieku i proponować nowe perspektywy interpretacyjne ich twórczości. Natalia Kaliś poniekąd to robi – w swojej książce przygląda się kilku wybranym artystom sztuki performansu aktywnym w latach 80. (Jerzemu Beresiowi, Zbigniewowi Warpechowskiemu, Zbyszкови Trzeciakowskiemu i Jerzemu Truszkowskiemu), ale także osobom spoza pola sztuki (Ryszardowi Siwcowi,

Wincentemu Badylakowi), a następnie analizuje ich działalność w kontekście praktyk masochistycznych. Samo dostrzeżenie tego problemu wydaje się odświeżające, choć w trakcie lektury czytelnik może odnieść wrażenie, że odwaga badaczki właściwie kończy się na postawieniu intrygującej tezy. Niestety, nie wienczą jej satysfakcjonujące wnioski.

Książka Natalii Kaliś dzieli się na trzy części: rozdział pierwszy poświęcony jest etymologii męskiego masochizmu, celem drugiego jest nakreślenie artystycznego tła lat 80. w Polsce, trzeci to już analiza poszczególnych sylwetek twórców. Skupienie na latach 80. jest u Kaliś nieprzypadkowe – to właśnie wtedy, zdaniem badaczki, miało dojść do intensyfikacji masochistycznych performansów w odpowiedzi na szczególną atmosferę w kraju. Groza stanu wojennego i poczucie zniewolenia w jej optyce były więc wypowiedziane przez autoagresywne praktyki artystyczne, w których dochodziło do specyficznej gry z pojęciem władzy.

Masochizm swoją nazwę zawdzięcza Leopoldowi von Sacherowi-Masochowi, urodzonemu we Lwowie pisarzowi, autorowi powieści *Wenus w lustrze*, w której męski bohater na kilka miesięcy zamienia się w niewolnika swojej kochanki. Podważenie społecznych ról oraz hierarchii wywołuje u niego nie tylko erotyczną podnieť, ale także daje mu poczucie wolności. Status podporządkowania kobiecie jest jednak umowny, a cała sytuacja ma charakter domowego teatryku. Role są tu rozpisane w kontrakcie pomiędzy stronami i jak zaznacza Kaliś – motorem napędowym masochistycznego spektaklu są głównie potrzeby mężczyzny. On też jest stroną, która dzierży władzę, może więc dla zabawy na chwilę ją oddać – w czasach Masocha niewiele kobiet mogłoby sobie na taką grę pozwolić; nawet z dzisiejszej perspektywy nie wydaje się ona propozycją faktycznie wyzwalającą kobiety.

Sama Kaliś oczywiście dostrzega konserwatywny rys masochizmu i fakt, że jest to gra zarezerwowana głównie dla mężczyzn. Zastanawiając się nad historią polskiego performansu, zauważa, że nie było w niej zbyt wielu artystek-masochistek, co najwyżej dopuszcza ewentualność, że można by w ich poczet zaliczyć w lekkiej, ironicznej formie Marię Pinińską-Bereś czy Ewę Partum. Kobiety masochizm różni się, według niej, od męskiego, którego zasadniczym skutkiem ma być



wspomniane poczucie wolności. Naturę tej wolności można by zapewne skomentować co najmniej złośliwie (na przykład jako zarezerwowaną tylko dla mężczyzn), ale autorka *Pana niewolnika* stroni od jednoznacznych ocen. Więcej, w dalszych analizach praktyk performerów właściwie odstawia na boczny tor problem negatywnej strony masochizmu, jak i w ogóle jego seksualne aspekty, koncentrując się na samej idei wolności.

Lata 80. w polskiej sztuce, które są głównym tematem drugiego rozdziału *Pana niewolnika*, interesują autorkę zwłaszcza w kontekście działań wspólnotowych i kolektywnych – jako że kluczowe napięcie wywoływane w akcjach masochistycznych ma wynikać ze zderzenia poczucia wspólnotowości z potrzebą indywidualizmu. Ową wspólnotę w przypadku lat 80. można było rozumieć dwojako – jako wspólnotę obywatelskiego oporu przybierającego najróżniejsze formy performatywne, przez samych artystów czasem utożsamianych ze sztuką (dla Ewy Partum blokada ronda była „fantastyczną sytuacją

Natalia Kaliś w *Panu niewolniku* skupia się na latach 80. – to właśnie wtedy, zdaniem badaczki, miało dojść do intensyfikacji masochistycznych performansów w odpowiedzi na szczególną atmosferę w kraju.

z obszaru sztuki”) oraz wspólnotę artystyczną, której bujne życie kwitło w dużej mierze w oderwaniu od systemu instytucjonalnego. Starając się opisać szczególnego ducha wspólnotowości i swobody lat 80., Kaliś skrupulatnie przytacza przypadki grup artystycznych i działań kolektywnych – od akcji Lucim, przez Koło Klipsa czy grupę Luxus, aż do Kultury Zrzuty, Łodzi Kaliskiej i Pomarańczowej Alternatywy. Można by się co prawda zastanawiać, czy takie elementarne opowieści są potrzebne (Kaliś pisze o wydarzeniach i działaniach raczej znanych), jednak istotnym wątkiem dopełniającym narrację autorki jest postać Witkacego, którego dorobek w latach 80. doczekał się nowej recepcji. W 1983 roku wydano ponownie, po pierwodruku w 1927 roku, *Pożegnanie jesieni* – powieść ta wyjątkowo celnie wpisała się w nastroje stanu wojennego. Sam zaś Witkacy, przez Kaliś analizowany przez pryzmat jego wizerunku dekadentckiego błazna, miał być dla wielu artystów wzorem figury performer-a – postaci niejednoznacznej, umykającej zdefiniowaniu i wywołującej szok. Tak więc w wyniku tej fascynacji w hołdzie dla artysty w 1985 roku

Jacek Kryszkowski wyruszył w podróż po jego szczątki, dadaistyczny żart stał się specjalnością Łodzi Kaliskiej, a specjalistą w umykaniu wszelkim klasyfikacjom, ale i władzy urzędników, kolegów czy rodziny, był, według Kaliś, Andrzej Partum, którego tacy artyści jak Jerzy Truszkowski otaczali niemalże czcią. Teza o tak silnym wpływie Witkacego na performans lat 80. jest z pewnością ciekawa, ale czy jednak nie przesadzona? Interesujące Kaliś kategorie groteskowości i błazeństwa mogą też nie kojarzyć się jednoznacznie z kluczową dla książki figurą masochisty, ale, jak rozumiem, ważny w tych artystycznych strategiach jest wątek wolności osobistej i artystycznej, żart może być z kolei narzędziem do podważania obowiązujących hierarchii i relacji społecznych. Co prawda dla takich osobowości jak Sacher-Masoch śmiech był niemalże zabójczy – demistyfikował grę aranżowaną przez masochistę – to jednak w przypadku artystów-masochistów mógł on odgrywać zasadniczą rolę, o czym czytelnik dowiaduje się w następnych rozdziałach.

Ciekawostką jest to, że autorka skupiła się na zjawiskach paraartystycznych lub sytuujących się poza sztuką, których wymiar performatywny ma wpisywać się w rodzaj polskiej tradycji performatywnej (taki termin co prawda w książce nie pada, ale chyba trafnie określa obszar tematyczny interesujący autorkę). Opisując historię akcji artystyczno-sabotażowych (na przykład prowokacyjne szablony Roberta Brylewskiego, akcję *Listy* Marii Pinińskiej-Bereś czy Dzień Solidarności z MO zorganizowany przez Galerię Działań Maniakalnych), cofa się ona aż do czasów okupacji niemieckiej (przywołując między innymi akcje „Wawra” – *Działanie z kukłą Adolfa Hitlera* czy *Akcję z drobiem*) – chociaż sięgnąć by można pewnie i po przykłady z czasów zaborów. Polska tradycja performatywna ma bowiem, według badaczki, bardzo głębokie powiązanie z dążeniem narodu polskiego do wolności i ze spuścizną mesjanistyczno-martyrologiczną. Stąd też w *Panu niewolniku* znajdują się osobne rozdziały poświęcone samospaleniom Ryszarda Siwca i Wincentego Badyłaka, czyli radykalnym wyrażeniem sprzeciwu wobec władzy (co prawda przypadek Badyłaka nie

jest oczywisty, ale został zinterpretowany jako akcja o charakterze politycznym). Również przywołane następnie przykłady manifestacji Jerzego Beresia (między innymi *II dialog z Marcelem Duchamp* z 1988 roku oraz *Wstyd*, 1989) i performansy Zbigniewa Warpechowskiego, w których przebija on sobie rękę gwoździem lub wchodzi w rolę groteskowego Jezusa, wydają się wynikać z tej tradycji i w nią wpisywać. Nie byłoby więc sztuki obu artystów, gdyby nie polskie przywiązanie do idei mesjanistycznych. W tym ujęciu masochistyczny rys ich działań wypukla się w balansującym na granicy patosu i ironii stale powtarzanym akcie zadawania sobie bólu i upokarzania się przed widownią. Dla Partuma kategoria wstydu była jedną z kluczowych – nieprzypadkowo występował on nago lub w dziwacznych wdziankach, na przykład skąpym fartuszkuz (*Manifestacja europejska*, 2006). Podobnie wystąpienia Warpechowskiego, choć często drastyczne, zawierały element humorystyczny – gdy jako „champion Golgoty” nieudolnie próbował przebić się gwoździami, publiczność ponoć się śmiała.

Strategia masochistyczna oparta jest nie tylko na zadawaniu sobie bólu i poniżaniu się, ale także na manipulacji, która może okazać się kłopotliwa z moralnego punktu widzenia. Ten zastanawiający aspekt masochizmu Kaliś dostrzega szczególnie w wystąpieniach Zbyszka Trzeciakowskiego. W swoich akcjach Trzeciakowski potrafił wykorzystać publiczność, która postępując według wskazówek artysty, nie była świadoma efektu końcowego. Tak to wyglądało choćby w performansie z 1986 roku zorganizowanym na placu budowy – publiczność miała wówczas wrzucać kamienie do dołu, nieświadoma, że na jego dnie leżał sam artysta. Do manipulacji przyznawał się też otwarcie Jerzy Truszkowski – aprobujący ją jako artystyczną strategię oraz, prawdopodobnie, sposób pisania historii sztuki – był on kronikarzem akcji Trzeciakowskiego. Koniec końców to właśnie Truszkowski, inspirując się między innymi postacią Witkacego, pozostał wierny masochizmowi, podczas gdy Trzeciakowski zdecydował się zakończyć autoagresywny etap w swojej karierze. Masochizm Truszkowskiego był jednak bardziej kontrolowany i nie tak drastyczny jak Trzeciakowskiego, który w swoich akcjach często ryzykował życie. I znów, tak radykalny autoagresywny gest miał być odpowiedzią na ówczesną sytuację w kraju – jak tłumaczył Truszkowski, każdego dnia można było zostać zabitym przez policję polityczną, więc Trzeciakowski chciał sam zdecydować o pojawieniu się zagrożenia dla swojego życia.

Pan niewolnik urywa się na opowieści o masochistycznych praktykach Truszkowskiego i Trzeciakowskiego (w trzech ostatnich akapitach tego

rozdziału Kaliś opisuje jeszcze przypadek Józefa Robakowskiego na dowód, że pokusie masochizmu ulegali także ci, którzy początkowo się z niego wyśmiewali), zostawiając czytelnika z osobliwym poczuciem braku. W bardzo zdawkowym zakończeniu autorka w zasadzie powtarza to, co napisała już na wstępie i wskazywała wiele razy w późniejszym wywodzie, a mianowicie powiązanie gestów masochistycznych z potrzebą manifestacji idei wolności. Spojrzenie na to zjawisko w kontekście tradycji romantycznej wydaje się uzasadnione – dziwi jednak zaznaczona przez badaczkę ucieczka od analizy genderowej. Kaliś potrafi być krytyczna wobec masochizmu, gdy pisze o seksualnych praktykach Sachera-Masocha, ale gdy odmalowuje męską plejadę artystów cierpiętników, niejako nabiera wody w usta. Z dzisiejszego punktu widzenia dorobek przywoływanych przez Kaliś artystów wydaje się męcząco maczystowski i trudno myśleć o nich jako – po prostu i aż – wieszczach, którzy przez swoje cierpienie zbawiają kraj. Dziwi też nieobecność zagadnień związanych z nihilizmem, którym w latach 80. twórcy z kręgu Kultury Zrzuty czy Totartu silnie się inspirowali. Jak nietrudno zauważyć, nihilistyczne źródło ich sztuki – realne, a nie tylko domniemane – kieruje w stronę zupełnie innej interpretacji niż mesjanistyczno-romantyczna. Wówczas masochizm jawi się jako symbol bezsensu i beznadziei – nie zaś nadziei i walki.

Wydaje się więc, że książka Natalii Kaliś nie tyle otwiera nowy rozdział w dyskusji o performansie, co uzupełnia pewien już rozpoczęty jej wątek (nawet jeśli nie wszystkie argumenty autorki są przekonywające). Sama badaczka wspomina zresztą o tym problemie we wstępie, ale go nie rozwija – chodzi mianowicie o spór o aktualność romantycznego idiomu we współczesnej sztuce performance (lub też po prostu w perfomansie). Część polskiego środowiska artystycznego ciągle go pielęgnuje, część wypiera lub krytycznie pracowuje. Jeśli chodzi o mnie, po lekturze *Pana niewolnika* ciągle i zdecydowanie stoję po stronie tego drugiego obozu.

Karolina Plinta

Najpiękniejsza Katastrofa

CSW Kronika, Bytom
1 grudnia 2018 – 4 stycznia 2019
kurator: Jakub Gawkowski

Kuratorowana przez Jakuba Gawkowskiego w bytomskiej Kronice *Najpiękniejsza Katastrofa* zbiegła się w czasie nie tylko ze szczytem klimatycznym ONZ w pobliskich Katowicach, ale okazało się także, że antycypuje nowy trend wystawienniczy. Kiedy wreszcie końca dobiegł Rok Niepodległości, a związane z nim finansowe źródółko wyschło, polskie instytucje już bez odgórnej zachęty, acz wyjątkowo zgodnie postanowiły zająć się kwestiami środowiskowymi. Wystawy związane z tym tematem planują na 2019 rok muzea i galerie od Warszawy i Łodzi po Kraków i Olsztyn.

Nie są to, rzecz jasna, pierwsze próby – w ostatnich latach oglądaliśmy niejedną wystawę zahaczającą o pojęcie antropocenu, w zeszłym roku



Diana Lelonek, *Instytut dla żywych rzeczy*, instalacja, 2016
fot. Marcin Wysocki, dzięki uprzejmości CSW Kronika w Bytomiu

Muzeum Sztuki w Łodzi pokazało świetny *Super-organizm. Awangardę i doświadczenie przyrody*. Jedną z kuratorek tej ostatniej wystawy, Aleksandra Jach, kilka lat wcześniej odpowiadała też w MS za bardziej efemeryczny, choć równie interesujący i zwińczony cenną publikacją program *Ekologie miejskie*.

Nie będzie jednak przesadą stwierdzenie, że poza łódzką kuratorką inni autorzy wystaw nawiązywali raczej przygodne relacje z problematyką środowiskową, i trudno nie odnieść wrażenia, że większość nie rozróżnia nawet pojęć „ekologia” i „ochrona środowiska”, stosując je wymiennie. Jednocześnie narracje na ten temat podzieliły się na dwa nurty – posthumanistyczne opowieści o antropocenie spod znaku *Center for Living Things* Diany Lelonek z jednej strony i aktywistycznych działań spod szyldu Cecylii Malik z drugiej. Niegdyś znana głównie lokalnie, w środowisku krakowskim, z akcji w obronie Zakrzówka czy rzeki Białki, od czasu antyśrodowiskowego ministra Szyszki i *Matek Polek na wyrębie* Malik stała się jedną z głównych bohaterek *Oporu formy* w ramach poprzedniego Forum Przyszłości Kultury czy tłumaczonego już na kilka języków eseju Jasia Kapeli *Nimfy przeciwko harvestrom*. Malikizm rozprzestrzenia się też po kraju – poznański duet Syrenki dokonał „ekoseksualnych zaślubin z Jeziołem Wilczyńskim”, a warszawska Spółdzielnia Krzak kolektywnie wspiera manifestacje dotyczące zmian klimatycznych, tworząc transparenty i śpiewając antywęglowe piosenki.

Na szczęście żadnej z tego typu aktywności na *Najpiękniejszej Katastrofie* nie uświadczymy. Jakkolwiek szlachetne w obszarze pozaartystycznym, w polu sztuki działania w stylu Malik prezentują się, według mnie, naiwnie, artystycznie w najlepszym razie na poziomie konkursów World Press Photo. Wektor wystawy Gawkowskiego zwrócony jest w przeciwną stronę – zamiast prezentować mikrodziałania artystów walczących o konkretną sprawę, kurator rysuje szeroką panoramę tytułowej katastrofy. Bo ta, jak wskazuje bytomska prezentacja, jest nieunikniona, a my możemy się na nią tylko przygotować.

Gawkowski nie pozostawia złudzeń co do tonu wystawy już na wejściu. Jako pierwsze oglądamy wypełniające powierzchnię całej ściany wideo Vladimira Turnera, nakręconego podczas pierwszego czeskiego Obozu Klimatycznego. Jego bohaterami nie są jednak aktywiści protestujący przeciwko

dewastacji środowiska. Zamiast nich oglądamy parę konnych policjantów w rynsztunku bojowym, niewzruszenie trwających na posterunku na tle przeoranego przez przemysł wydobywczy krajobrazu. Zamiast sukcesów aktywistycznych ruchów naszym oczom ukazuje się to, jak łatwo aparatowi władzy przychodzi trzymanie ich w ryzach. W kolejnych pracach napięcie tylko rośnie. Gawkowski odrabia w Kronice lekcję późnej Lucy Lippard, która w swoim kuratorskim powrocie po dwóch dekadach przerwy – wystawie *Weather Report: Art & Climate Change* – udawała, że o zmianie klimatu najlepiej mówić, łącząc perspektywę globalną z obrazami lokalnego oddziaływania konkretnych zjawisk. Wystawa w Boulder Museum of Contemporary Art sprzed 12 już lat to z jednej strony suma wcześniejszych doświadczeń zasłużonej krytyczki i kuratorki, z drugiej nowy wzorzec opowiadania o kryzysie ekologicznym z perspektywy lokalnej.

Po filmie Turnera Gawkowski zderza ze sobą pracę Karoliny Brzuzan *SOFI '16* z filmową etiudą Barbary Sass *Sycylia*. Brzuzan globalne statystyki głodu na poszczególnych kontynentach przerabia na równie globalny język postminimalistycznej, bardzo eleganckiej rzeźby. Film Sass to z kolei studencka etiuda z czasów odwilży, wyrazisty politycznie głos wymierzony w bezmyślną politykę wydobywczą władz ignorujących wskazania geologów. W kilkunastominutowym filmie reżyserka prezentuje popękane ściany bytomskich kamienic i zalane ulice miasta, tworząc suge-

Jakub Gawkowski nie pozostawia złudzeń co do tonu wystawy już na wejściu. Zamiast sukcesów aktywistycznych ruchów naszym oczom ukazuje się to, jak łatwo aparatowi władzy przychodzi trzymanie ich w ryzach.

stywny obraz miasta, któremu grozi popadnięcie w całkowitą ruinę.

Gawkowski rozszerza jednak pojęcie lokalności poza sam Bytom i Śląsk, zapraszając do współpracy artystów z innych krajów Europy Środkowej, sięgających po pokrewne motywy z własnej historii. Wśród nich jest między innymi słowacki kuratorsko-artystyczny kolektyw APART prezentujący w Bytomiu kilka prac, w tym spektakularne wideo, z którego cała wystawa zaczerpnęła tytuł, brawurowo wychodzące od wizji socrealistycznego raję zawartej w mozaice na bratysławskim dworcu i dochodzące do zniszczeń pozostawionych przez



APART, *Xenophilia*, baner, 2018, fot. Marcin Wysocki
dzięki uprzejmości CSW Kronika w Bytomiu

przemysł wydobywczy – zderzenie utopijnej wizji socjalistycznej przyszłości z realnymi pozostałościami ufundowanego na tych wizjach systemu. Socjalistyczną przeszłość z obrazami potencjalnego jutra łączy Tamás Kaszás. Węgierski artysta nie odmalowuje postkatastroficznego przyszłości w czarnych barwach. Zamiast rozpaczać, recyklinguje język komunistycznej propagandy, by nadać mu funkcję jednoczącą społeczeństwo po nieuniknionej katastrofie.

Mimo skoncentrowania się na lokalności kurator przypomina o tym, jak daleko sięga sieć globalnych połączeń wpływająca na nasz klimat.

Pomiędzy jednym a drugim piętnem wystawy oglądamy film Michala Kindernaya nakręcony w porcie w Hamburgu. Krążąc z kamerą w wydającym się nie mieć końca labiryncie kontenerów, artysta subtelnie przypomina o tym, że transport morski, przede wszystkim z Chin do Europy i obu Ameryk, doprowadza do powstania niebotycznych ilości zanieczyszczeń.

O ile pierwsza część wystawy koncentruje się wokół wątków *stricto* politycznych, tak druga odwołuje się do komplikującej obraz ekologicznych powiązań i ich znaczeń *dark ecology* Timothy’ego Mortona i ekologię queerową. W wideo Pavla Sterca i Terezy Stöckelovej obraz człowieka jako pojedynczego organizmu zostaje rozbity i zastąpiony badanym przez współczesną biologię obrazem organizmu ludzkiego jako swego rodzaju „spółki” o płynnym genomie współtworzonej przez mikroorganizmy, mikroby i pasożyty. I tutaj nowe prace zostają zderzone z archiwalną perełką na miarę filmu Barbary Sass – rysunkami owadów autorstwa Krzysztofa Junga, w których entomologiczne fascynacje artysty łączyły się z erotycznymi queerowymi podtekstami.

W tej części wystawy znalazła się też sztandarowa praca Diany Lelonek, wspomniany wcześniej *Instytut dla żywych rzeczy*. I choć gabloty z porośniętymi koloniami mchów i zamieszkanyymi przez różnego rodzaju mikroorganizmy kaloszy czy mopów zawsze wydawały mi się w gruncie rzeczy dość banalne, to druga praca Lelonek prezentowana w Bytomiu była dla mnie dużym zaskoczeniem, rzucającym na prace artystki znacznie korzystniejsze światło. Na *Najpiękniejszej Katastrofie* znalazło się bowiem stoisko *Hałdy rokitnikowej*. Sam kramik wygląda jak coś rodem z poprzedniego Berlin Biennale, kuratorowanego przez DIS: świetnie wpasowałby się między sklep z ubraniami i stoisko z sokami zamienione na sztukę. Zwłaszcza że praca Lelonek sama jest w dużej mierze właśnie... stoiskiem z sokami i przetworami. Te powstały na bazie tytułowego rokitnika, rośliny rosnącej w naszym klimacie na terenach nadmorskich, ale i na ziemiach rekultywowanych wielkopolskich kopalni odkrywkowych, w środowisku, w którym niewiele innych roślin potrafiłoby przetrwać. Okazuje się, że rokitnik jest nie tylko wyjątkowo twardy, ale i bogaty w antyoksydanty i witaminę C. Lelonek proponuje więc rebranding regionu i zamianę węgla na rokitnik jako lokalny symbol. Jednocześnie, jak podkreśla kurator wystawy, jest przy tym nieco autoironiczna i autokrytyczna. W końcu proponuje podjęcie walki ze zniszczeniami reliktywczesnego kapitalizmu przez radosne zanurzenie się w mechanizmach kapitalizmu późnego i dalszą masową konsumpcję. Na przykład na zimowych

stołecznych targach sztuki Szron sygnowany przez artystkę słoiczek soku można było nabyć za jedyne pół stówki...

Lelonek nie udaje, że wie, jak wyjść z impasu, podobnie jak Gawkowski w całej wystawie nie próbuje wskazywać prostych rozwiązań walki z kryzysem klimatycznym. Wręcz przeciwnie, z jednej strony wskazuje na lokalne oblicze ekologicznej katastrofy, z drugiej na skalę napędzanych mechanizmami współczesnego kapitalizmu procesów w największym stopniu kształtujących nasze środowisko. Trudno jednak mieć o to pretensje; powiedziałbym nawet, że należy się cieszyć z narracji może i ponurej, ale dalekiej od naiwnej wiary w moc sztuki do zmieniania (całego) świata. Zamiast wierzyć, że jesteśmy komiksowymi superbohaterami zdolnymi zatrzymać globalną katastrofę, powinniśmy zastanowić się, jak będzie wyglądało nasze życie po niej, jak pokazuje Gawkowski. Kurator robi to w sposób, który nawet pozostawia odrobinę nadziei na to, że nie skończymy, strzelając do siebie nawzajem na nuklearnej pustyni, lecz wypracowując nowy porządek.

Piotr Policht

ANKA LEŚNIAK, patRIOTki

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom
26 października – 30 listopada 2018
kuratorka: Olga Filanowska



Anka Leśniak, *patRIOTki*; widok wystawy, dzięki uprzejmości Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu

Polski patriotyzm jest kłopotliwą kategorią. Wywołuje sprzeczne emocje, głównie ze względu na utożsamianie go z nacjonalizmem. Wśród polskiej lewicy modne jest raczej deklarowanie niechęci czy wręcz pogardy do ojczyzny. Skupianie się na własnym narodzie może być rozumiane jako trening zbiorowego egoizmu. Polski patriotyzm kojarzy się bardziej z konfliktami lub nużącymi lekturami szkolnymi niż z poczuciem dumy z przynależności narodowej. A już na pewno nie wywołuje skojarzeń z kobietami. O kobietach w czasach wojny myśli się przede wszystkim przez pryzmat matek czekających na powrót synów – żołnierzy. Anka Leśniak na wystawie *patRIOTki* pokazuje, że była jednak spora grupa kobiet, dzisiaj niemalże anonimowych, która w czasach zaborów aktywnie praktykowała patriotyzm, na przykład biorąc udział w zamachach na carskich urzędników. Ryzykując życie, transportowały one broń i amunicję w swoich ubraniach (choćby pod sukniami) czy zrzucały bomby z balkonów. Ich losy układały się w podobny

sposób. Zwykle wpadały po roku lub dwóch latach aktywności. Umierały w czasie akcji albo trafiały na zesłanie. Te, którym udawało się przeżyć, najczęściej wracały do domów, żeby przez resztę swoich dni wieść skromne życie robotnic. Bez blasków i chwały, które przypadały w udziale męskim bohaterom. Niekanonicznym patriotkom historia nie oddała zaszczytów, nie postawiła pomników, nie przekazała publicznych wyrazów wdzięczności.

W centrum wystawy Anki Leśniak znajdują się trzy suknie: biała, czerwona i czarna, od wewnątrz gęsto wyściełane atrapami pocisków i karabinów. Zawieszone w powietrzu wyglądają zupełnie jak kobiece widma. W pewnym sensie *patRIOTki* to wystawa spirytystyczna. Wskrzesza do życia te, których dusze nie zaznały spokoju. Od dziesięcioleci bląkają się po ziemi, szukając

sprawiedliwości. Artystka wybrała fragmenty z książki Wojciecha Łady *Polscy terroryści*, które opowiadają o brawurowych akcjach kobiet. I zwizualizowała je zdjęciami współcześnie żyjących kobiet, które wcielają się w bohaterki książki. Ich portrety tworzą w Elektrowni czarno-biały fryz ciągnący się wzdłuż ścian. W tym punkcie wystawy wyraźnie widać, że Leśniak stara się przywrócić pamięć o biografii i osiągnięciach tych kobiet – jako że one same dzisiaj już nie mogą się o to upomnieć ani zawalczyć. Kobietom chyba zresztą zwykle łatwiej przychodziło walczenie o innych niż o siebie same.

Na pocieszenie dodam jednak, że w przytaczanych na ekspozycji słowach patriotek można wyczuć satysfakcję z poczucia odzyskanej przez chwilę sprawczości. Możemy więc przeczytać na przykład o krawcowej Teresce – prześlicznej wesołej kobiecie, która w Śródmieściu prowadziła elegancki

***patRIOTki* to wystawa spirytystyczna. Wskrzesza do życia te, których dusze nie zaznały spokoju.**

zakład krawiecki. Żaden żandarm nie domyślił się, że to miejsce jest tak naprawdę składem broni, a pudła z sukniami z jedwabiu i pióra na kapelusze kryją rewolwery i amunicję. „Doniesiono na Terese, niestety – zawiść ludzka. Pobladła, gdy usłyszała wyrok katorgi – dożywotni Sybir. A jednak gdy wyprowadzano ją z sali sądowej, śpiewała *Warszawiankę* z dumnie podniesioną głową”, pisze Łada w *Polskich terrorystach*. I przytacza także historię Wandy Juszkiewiczowej, która podobnie „użyczała swojego mieszkania jako składu amunicji. A gdy bywało wolne – również na randki, noclegi i herbatki. Sama też bywała dromaderką”. Czyli patriotką transportującą pod ubraniem dostawę amunicji.

Poruszające i niebezpieczne opowieści przeplatane są dużą dawką humoru, jak historia Hanki Paschalskiej, opowiadająca o pociskach skrywanych pod koronką spódnicy, które wysypują się na ulicę, kiedy pęka podtrzymująca je gumka od majtek. Każda z patriotek miała też świadomość tego, że ich działania są niestereotypowe. Nikt przecież nie będzie podejrzewał młodej i uśmiechniętej panienki wychylającej się z balkonu, że za chwilę ciśnie bombą w adresata tego uśmiechu.

Portrety przygotowane przez Leśniak to element wystawy nadmiernie ilustracyjny i zbyt dosłowny. Odnosi się on do zabiegu odtwarzania niby-historycznych strojów i wykorzystywania ich zupełnie na serio. Taki pomysł może dobrze

zadziałać, kiedy jest składową nowej interpretacji historycznej estetyki, jakiegoś przetworzenia lub po prostu puszczeniem oczka do widzów. Kiedy jednak staje się częścią strategii, zgodnie z którą mówienie o historii czy rekonstruowanie herstorii jest najskuteczniejsze, kiedy odbywa się w niby-historycznej oprawie, to grozi mu otarcie się o niezamierzony kicz.

Na wystawie pokazano również dziewięciominutowy film dokumentujący powstanie portretów, w którym głos Anki Leśniak z offu cytuje książkę Łady. Film ujawnia inną strategię terrorystyczną – wymieniania się tożsamością i wcielania się w inne postaci. W tym sensie wydaje się ciekawy, bo przecież ruchy emancypacyjne opierają się właśnie na dostrzeganiu podobieństw doświadczenia, które jest podstawą budowania więzi i wspólnoty.

Podczas oglądania wystawy nasuwa się pytanie, czy tytułowe patriotki walczyły również o równouprawnienie kobiet. Czy może jednak ich działania umacniały patriarchalny system? Taką interpretację potwierdza niestety charakter pre-

zentacji będącej przecież próbą przypomnienia zasług kobiet, które zostały wykorzystane do podtrzymania mitu o męskim bohaterstwie, a następnie zepchnięte na margines niepamięci. Pytanie to jednak jest ciekawe w kontekście relacji kobiet do przemocy. Bliskie są mi koncepcje, według których kobiecy sposób wyrażania agresji różni się od męskiego – militarnego. Kobieca agresja jest tutaj rozumiana jaka energia zwrotna. Autodestrukcyjna. Objawia się na przykład depresją, głodzeniem się lub objadaniem, samookaleczeniami.

Według Luce Irigaray kobiety przez to, że nie miały odrębnej tożsamości, gdy walczyły o własną podmiotowość, często przejmowały po prostu podmiotowość mężczyzn. Myślę, że tak można wytłumaczyć wojenne działania patRIOTek albo męskie zachowania pierwszych feministek. Taka podmiotowość kojarzyła się im z emancypacją, jednak na dobrą sprawę ta strategia prowadzi do tworzenia monolitycznej kultury, w której nie ma miejsca na różnice płciowe.

Oglądając wystawę *patRIOTki*, można domyślić się, że Anka Leśniak, nawet jeżeli rozszyfrowuje dwuznaczność kobiecych działań, rozgrzesza ich autorki. Zależy jej na zrozumieniu ich sytuacji i postawieniu się na ich miejscu, a nie na ocenianiu ich wyborów z dystansu. Widać to wyraźnie w serii portretów fotograficznych. Anka Leśniak wciela się w jedną z patriotek. Jednak dzisiaj, kiedy już oddamy honor zapomnianym bohaterkom, może warto zawalczyć o kraj matek, a nie ojców? Może potrzebujemy matRIOTek?

Zofia Krawiec

PRZEMEK BRANAS, I Wanna Be Your Colonizer

Gdańska Galeria Miejska
25 stycznia – 3 marca 2019
kuratorzy: Gabriela Warzycka-Tutak, Piotr Stasiowski

Przemek Branas, *I Wanna Be Your Colonizer*, kad. z wideo 2018, dzięki uprzejmości artysty / Gdańskiej Galerii Miejskiej

Reenactment, reperformans, twórcze powtórzenie i przetworzenie (często przez zawłaszczenie), a także rodzaj spirytualnej re-animacji stały się od pewnego czasu – dekady już niemalże – niezwykle chętnie wykorzystywanymi środkami wyrazu i metodą twórczą artystów sięgających w swoich pracach po queerowe historie lub tych, którzy potrafią wykazać się queerową wrażliwością – społeczną, artystyczną oraz historyczną.

W kontekście polskim przypomnieć trzeba Karola Radziszewskiego – w 2011 roku powtórzył on amerykańską podróż, którą w 1977 roku odbyła Natalia LL, a na jej podstawie nakręcił film *America Is Not Ready For This* (2012). W 2014 roku natomiast rozpoczął trwające do dziś „stawanie się” Natalią LL polegające na reperformowaniu performansu artystki *Śnienie* (1979). Przywołać tutaj

można także Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa i jego ubiegłoroczną pracę choreograficzną wystawioną w Fundacji Galerii Foksal – *Nim zakwitnie tysiąc róż (z Warszawą w tle)* (2018), będącą wyestetyzowanym reperformansem queerowego performansu dnia codziennego – pikiety.

Przemek Branas również przyzwyczaił nas już do tego, że performując, stale reperformuje, i że co nowe, jest stare.

W 2015 roku Branas wykonał rozpisany na kilka części performatywny projekt poświęcony Krzysztofowi Niemczykowi, dla którego punktem wyjścia był słynny queerowy performans homoseksualnego artysty wykonany w drugiej połowie lat 60. Niemczyk obnażył się wtedy i wykapał w stojącej na krakowskim Rynku Głównym fontannie. W związku z tym, że owa fontanna sama stała się



już historią, zastąpiona parę lat temu przez szklaną piramidę na miarę lokalnych marzeń i możliwości, artysta nie mógł powtórzyć gestu Niemczyka, zdecydował się inaczej zakłócić przestrzeń publiczną: próbując przekrzyczeć krakowski hejnał, wykradając fragment starej fontanny z miejskiego lamusa rzeczy, z którymi nie wiadomo co robić, oraz wynajmując nagiego aktora, który odłamek ten zakopał/zdeponował w ogrodach krakowskiego Muzeum Archeologicznego. W 2016 roku natomiast artysta powtórzył – zmierzając wszakże w odwrotnym kierunku – trasę z Aleppo do Tarnowa, którą w 1929 roku przebyło w trumnie ciało generała Józefa Bema. Efekty tej odwróconej podróży pokazano na wystawach w CSW Zamek Ujazdowski (2016) i BWA w Tarnowie (2017). W 2017 roku w Zachęcie (*Bez tytułu*, 2017) powielił też słynny performans *Shoot* (1971) Chrisa Burdena, tworząc *site-specific* w miejscu, gdzie prawie 100 lat wcześniej przez malarza zamordowany został prezydent, i w kraju, w którym obecnie rośnie przyzwolenie na przemoc zarówno wobec nienormatywnych mniejszości, jak i kobiecej większości.

wyobrażenia anonimowego marynarza (*ready mades*) stają się inspiracją do opowiedzenia performatywnej opowieści składającej się z 32 znalezionych – *ready mades* – gestów, za pomocą których Branasa re-animuje nieznanego i dlatego tak pociągającego mężczyznę. To właśnie te znalezione gesty, które artysta performuje przez cały czas trwania wystawy przez trzy godziny dziennie, składają się na zasadniczą część gdańskiej ekspozycji. Dzięki temu jej przestrzeń zaaranżowana w galerii przy ulicy Piwnej staje się rozrzuconą z przemyślną nonszalancją scenografią.

Poza zaprezentowanymi tutaj 11 z 12 fotografii marynarza znajdziemy też rekwizyty: miedzianą rybę wykonaną przez artystę w okresie dorastania, obracający się wokół własnej osi statek z kryształów soli i siarczanu miedzi i inne marynistyczne durnostojki, a to znów *lightbox* z dużą fotografią wytatuowanych pleców zamaskowanego mężczyzny – w masce Branasa/marynarza – a to postument z klaserem ze znaczkami i flakonem zawierającym skomponowane przez Branasa „marynarskie” perfumy, będące fantazmatycznym odtworzeniem

Stawanie się sobą i bycie kim innym, stały element sztuki Branasa, eksploatowany jest także na wystawie w Gdańsku będącej performatywną queerową maskaradą z jednej strony i gejowską fantazją erotyczną z drugiej.

I Wanna Be Your Colonizer świetnie wpisuje się w serie reperformansów wykonywanych jako swoiste badania artystyczne – socjologiczne i historyczne zarazem – przez Branasa w ostatnich latach. Na potrzeby gdańskiej wystawy artysta przygotował powtórzenie historii sprzed niemalże 90 lat, historii, co jest wcale częste w jego twórczości, która rozgrywa się na kilku poziomach równoległe, pozostając rodzajem *reenactmentu* oraz będąc fantazmatycznym i wyimaginowanym zdarzeniem jednocześnie. Tym razem za punkt wyjścia posłużyło 12 czarno-białych fotografii wykonanych w latach 30. ubiegłego wieku i zakupionych przez artystę w sklepie z meblami holenderskimi w jego rodzinnym Jarosławiu. Odwrocia niektórych zdjęć opatrzone zostały podpisami w języku niderlandzkim. Na fotografiach przedstawiony został ubrany w biały paradny mundur holenderski marynarz, a wykonano je na leżącej na Karaibach, będącej wówczas holenderską kolonią, wyspie Curaçao. Te znalezione w składzie meblowym zagubione

zapachu anonimowego marynarza, jego osobowości, podróży, a może jego czasów. Pośród tak zaaranżowanej przestrzeni ekspozycji Branasa, ubrany w uszyty na podstawie fotografii mundur marynarza, czapkę i marynarskie buty, wykonuje swój performans, który polega między innymi na wyciąganiu ręki do przodu i utrzymywaniu jej w takiej pozycji, dopóki mięśni nie zaczną łapać skurcz aż do wywołani drżenia; staniu przy ścianie w taki sposób, że podpira się ją przy użyciu rantu daszka białej marynarskiej czapki; patrzeniu na kryształowy statek przez cztery minuty, aż ten zaczną się obracać; klaskaniu przez siedem minut nad owym, będącym już w ruchu, statkiem; czytaniu „Ekspresu Jarosławskiego”, do którego dosztukowano tekst kuratorski, przez 20 minut; chodzeniu tip-topem wzdłuż galerii od ściany do ściany; a wszystko to do muzyki skomponowanej na potrzeby wystawy.

To stawanie się innym czy też, w myśl Rimbaudowskiego – i queerowego jednocześnie – „Je est un autre”, stawanie się sobą, gdy jest

się kimś innym, co ma miejsce w performansie Branasa, który próbuje ucieleśnić widmowy obiekt pożądania ze starych fotografii, odbywa się także na jeszcze innych polach. Jednym z nich jest ekspertyza grafologiczna zamówiona przez artystę i wykonana na podstawie kilku napisów znajdujących się na odwrociach fotografii. Odwołując się do niej, artysta nie tylko wyrobił sobie pogląd na temat charakteru marynarza, ale i utwierdził się w przekonaniu, że są do siebie podobni, by nie powiedzieć, tożsami. Wypracowana w ten sposób figura Narcyza dopowiada fantazmatyczną figurę marynarza, składając się na homoerotyczne uniwersum tej wystawy-opowieści. Ta zaś opowiedziana została także w pokazywanym na wystawie filmie. Można powiedzieć, że o ile scenograficzno-performatywna część gdańskiej ekspozycji pozwala naocznie zaobserwować ucieleśnienie marynarza, o tyle film jest zapisem eksperymentu i reperformansu wykonanego przez artystę we wcześniejszej fazie projektu.

Tak jak sceniczna część wystawy została pomyślana jako *ready made* z należących do kilku porządków ruchów i gestów, tak film powstał jako zapis performansu i kolaż tekstów pochodzących z filmów w taki czy inny sposób tematyzujących morze oraz podróże morskie, traktowane przez nie w sposób dosłowny lub metaforyczny. Dostajemy więc zapis performansu wykonywanego przez artystę ubranego w ten sam co podczas performowania wystawy marynarski kostium. Ten zaś dzieje się na statku, podczas podróży, która tylko do pewnego stopnia powtarza podróż na Curaçao – tyleż anonimowego, co widmowego – Latającego – Holendra. Eskapada Branasa ma bowiem miejsce na promie relacji Gdynia–Karlskrona, brakuje jej zatem powabu prawdziwej dalekomorskiej podróży czy egzotycznego bzika. Zapis tej trwającej raptem kilkanaście godzin wycieczki raczej niż podróży jest jednak dla logiki wystawy istotny – to podczas niej Branasa wykonał lub zaobserwował gesty, na których podstawie reperformuje je w galerii.

Wykonywanym przez artystę na statku oraz w porcie w Karlskronie i Malmö gestom towarzyszy głos z offu czytający fragmenty narracji zaczerpniętych z takich filmów, jak *Podróż Guliwera* (1939), *Wodny świat* (1995), *Rejs* (1970), *Pasażerka* (1967), a także dwóch innych, kluczowych dla unoszącej się nad całą wystawą aury homoerotyzmu i homoseksualnego pożądania z centralną dla niego figurą marynarza – *Querelle* (1982) Rainera Wernera Fassbindera na podstawie powieści *Querelle z Brestu* (1947) Jeana Geneta oraz *Blue* (1993) Dereka Jarmana. Kolaż gestów i tekstów, chociaż powiązany dość luźno, miejscami się zazębia; promiskuityczne fragmenty Fassbindera/Geneta

wtórują, na przykład, masturbującemu się przed lustrem w kajucie – „Je est un autre!” – Branasowi/marynarzowi.

Fascynacja nieznanym mężczyzną połączona tu z erotycznie i fetyszystycznie konotowanym nie tyle marynarzem, co raczej figurą marynarza, rozbija się w narcystycznym lustrzanym odbiciu i autoerotyzmie. Stawanie się sobą i bycie kim innym, stały element sztuki Branasa tak chętnie i od samego początku swojej kariery wykorzystującego przeciw maskę i kostium, eksploatowany jest także na wystawie w Gdańsku będącej performatywną queerową maskaradą z jednej strony i gejowską fantazją erotyczną z drugiej. Być może, jego metoda nie gwarantuje natychmiastowej epifanii obiektu pożądania i objawienia arkanów tożsamościowej rozterki, składając się raczej z drobnych i chwilowych uobecnień. Pamiętajmy jednak, że to nie pierwszy projekt Branasa, któremu patronuje mistrz niepomysłnych poszukiwań cudownego, marynarz Bas Jan Ader.

Wojciech Szymański

Aneta Szylak



fot. Małgorzata Misha Szura Piwnik

Aneta Szylak jest kuratorką wystaw i twórczynią instytucji sztuki, obecnie pełnomocniczką do spraw powstania NOMUS Nowego Muzeum Sztuki, oddziału Muzeum Narodowego w Gdańsku w Budowie. Wcześniej stworzyła i realizowała instytucjonalne koncepcje Instytutu Sztuki Wyspa (2004), Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Wizualnych Alternativa (2009) oraz CSW Łąźnia (1998). Kuratorka i dyrektorka artystyczna wielu wystaw i festiwali oraz projektów edukacyjnych od Berlina, przez Porto, Londyn, Nowy Jork, po Bagdad. W Kurdystanie i Iraku pracuje z artystami, opierając się na lokalnych praktykach życia codziennego nad zagadnieniami globalnych problemów ekonomicznych, ekologicznych i politycznych. Żyje w czteroosobowej transgatunkowej rodzinie w Gdańsku.

- | | |
|---------------------|-------------------|
| 1
Tutaj | 6
Ruch |
| 2
Gdzieś indziej | 7
Zwierzęta |
| 3
Dotyk | 8
Rośliny |
| 4
Smak | 9
W drodze |
| 5
Woń | 10
Przypadkiem |

**WYSTAWA
BENA WRIGHTA**

15.2.-4.5.2019

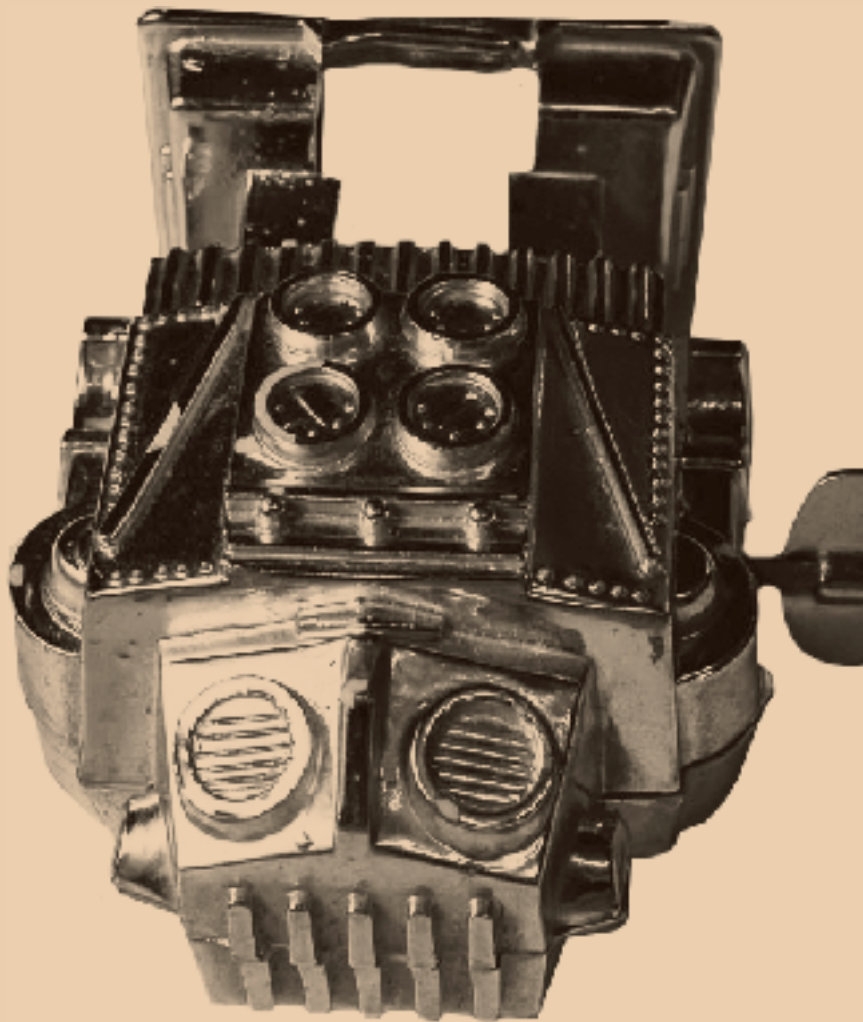
A galeria SIC! BWA Wrocław
pl. Kościuszki 9/10
www.bwa.wroc.pl

Wrocław miasto spotkań

Współorganizator:
ASP WROCLAW

18. Biennale Sztuki Mediów WRO 2019

CZYNNIK LUDZKI / HUMAN ASPECT



wydarzenia otwarcia
15–19 maja

program
maj – grudzień

biennale@wrocenter.pl
+ 48 71 343 32 40

wrocenter.pl
fb/wroartcenter
fb/wrobiennale

WRO Art Center
Widok 7, 50-052 Wrocław, Poland

Media Art Biennale



Dofinansowano ze środków Gminy Wrocław | wroclaw.pl oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego