

S Z U M

W P

25,00 PLN (W TYM 8% VAT)
ISSN 2300-3391



ISSN 2300-3391



9 772300 339906

FARBA ZNACZY KREW

07.06—11.08.2019
Kobieta, afekt i pragnienie we
współczesnym malarstwie.

ALIEN- ACJE ALBO NASTĘ -PNYM RAZEM POŻAR

JOHN AKOMFRAH / ALLORA&CALZADILLA
YURI ANCARANI / CLEMENT COGNITORE
CAMILLE HENROT / ARTHUR JAFFA
ANGELIKA MARKUL

13.07 -
29.09.2019



PARTNERZY WYSTAWY



Wszystkim i za wszystko.

Do zobaczenie wkrótce,
19. edycja konkursu już niedługo!

www.artystycznapodrozhestii.pl
#konkursaph

Organizator



Mecenas

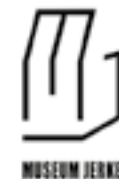
**ERGO
HESTIA**

Partner strategiczny



Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**



JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

Marcin

Berdyszak

Pozornie niekonieczne

17.05
23.08
2019

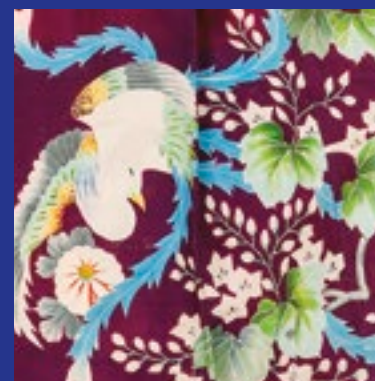
MCSW Elektrownia w Radomiu / ul. Kopernika 1 / 26-600 Radom

www.mcswelektrownia.pl

FUNDACJA KYOTO – KRAKÓW
Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz – Fundatorzy



www.manggha.pl



K O D O M O



n

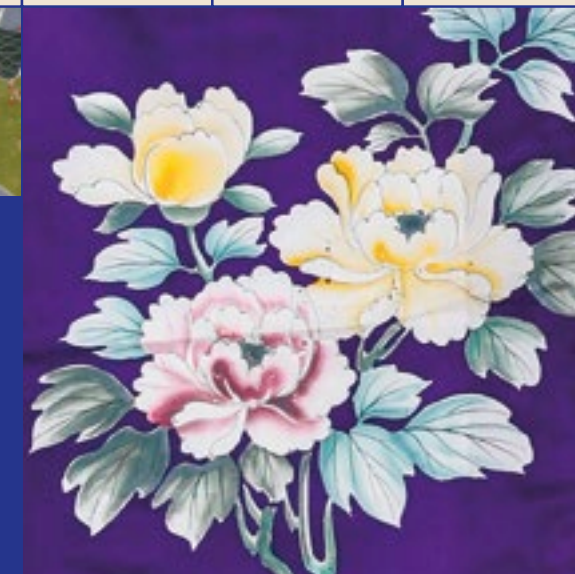
O

5.05–25.08.2019

KIMONA DZIECIECI
Z KOLEKCJI
KAZUKO NAKANO

CHILDREN'S KIMONO
FROM THE COLLECTION
OF KAZUKO NAKANO

K I M O N O



manggha

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



Patronat Honorowy
Honorary Patronage



Embassy
of the Republic of Poland
in Tokyo
Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej w Tokio
Konsul Honorowy Japonii w Krakowie
Honorary Consul of Japan in Kraków

Patroni medialni
Media Partners



**OKO
NIGDY
NIE
ŚPI**

MIĘDZYNARODOWE
SPOTKANIA
NIEPRZYPADKOWE



PAŁAC OSTROMECKO
HALA MODERATOR
INWESTYCJE
GALERIA MIEJSKA
BWA BYDGOSZCZ
CENTRUM SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ TORUŃ

30.06-04.07
2019

WIĘCEJ INFORMACJI NA
FACEBOOK.COM/CZARNYKARZEL
FACEBOOK.COM/OKONIGDYNIESPI

COLETTE ILMIERE / TRIKO MAKIMURA
DANA WIDAWSKI / KASPER T. TOBERLITZ
TRICNIEK MIKOLAJKO / MIROSLAW BAKKA
MARCIN GIZYCKI / ANKA ROTTENBERG
KRYSTYNA KOZŁOWSKI / TOMASZ DOSTAŁNI OP
AGNIESZKA TABORSKA / MONIKA BARANOWSKA
JOLANTA KRUKOWSKA / KRYSZYNA MATRODOWA
BOGDANKA PAWŁOWICZ / URSZULA USAKOWSKA-WOLFF
GRZEGORZ BRZOZOWSKI / ATMA QUARTET
GRZEGORZ RUSZYŃSKI / KUBA ELWERTOWSKI
MARIUSZ CWAJK / PIOTR GERZYŃSKI
CHOD SPONTANICZNY CZARNIECII KARIA
REZYDENCJA ARTYSTYCZNA
PRACOWNI BEJAKAN PRZESTRZENNYCH
MIROSLAW BAKKA STUDIO OF SPACIAL ACTIVITIES




GALERIA SZTUKI
IM. JANA TARASINA
CITY ART GALLERY OF KALISZ

**MIRAŻ
ŁUKASZ PATELCZYK**

28.06.2019 – 31.08.2019

kuratorka: Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

www.tarasin.pl
@GaleriaKalisz:
@galeriatarasin:

pl. św. Józefa 5
62-800 Kalisz
tel: 62 767 40 81

31.05.–15.09.2019

HISTORIE O STAROŚCI

Koji KAMOJI Katarzyna KOZYRA Kobas LAKSA
Dominik LEJMAN Marzanna MOROZEWICZ
Magdalena MOSKWA Natalia LL Małgorzata NIEDZIELKO
Ewa PARTUM Krystyna PIOTROWSKA Daniel RUMIANCEW
Andrzej STRUMIŁŁO Jan SZEWCZYK
Jan ŚWIDZIŃSKI Ewa ZARZYCKA Artur ŻMIJEWSKI
oraz PĘDZEL (sekcja malarska przy Uniwersytecie Trzeciego Wieku w Białymstoku)

Kuratorka: MAGDALENA GODLEWSKA-SIWERSKA

GALERIA ARSENAŁ ELEKTROWNIA, UL. ELEKTRYCZNA 13, BIAŁYSTOK



BLOK
SZUM



LYNX



wyborcza

wyborcza.pl
BIAŁYSTOK



Białystok ONLINE
www.BialystokOnline.pl



G A L E R I A

Arsenal

Jakub Gliński
fot. Yulia Krivich

Tekst: Karolina Plinta, Piotr Policht

Od redakcji

Drugi kwartał 2019 roku w sztuce i kulturze wizualnej zapewne zapadnie wszystkim w pamięć jako czas „afery bananowej” w Muzeum Narodowym w Warszawie czy skandalu wokół „tęczowej Maryjki” – w związku z tymi incydentami łatwo zapomnieć o kluczowych wydarzeniach artystycznych sezonu, ale czerwcowy „Szum” śpieszy z pomocą. W „Temacie numeru” obszernie przedstawiamy sylwetkę Romana Stańczaka. Pod podszewkę prezentowanego na Biennale w Wenecji w Pawilonie Polonia Lotu zagląda Stach Szablowski, nicując przy okazji mit narastający wokół artysty. Sporym sukcesem może także pochwalić się Jaśmina Wójcik, której film *Symfonia Fabryki Ursus* już zdobywa nagrody na międzynarodowych festiwalach filmowych. O koncepcji tego monumentalnego projektu i jego znaczeniu w kontekście historii transformacji ustrojowej w Polsce pisze dla nas Jakub Majmurek w dziale „Teoretycznie”.

Potransformacyjne i technologiczne zmiany to także tło dla istniejącego równie długo jak III RP Biennale WRO. O historii tej imprezy oraz o samym środowisku sztuki nowych mediów opowiadają Violetta i Piotr Krajewscy w obszernej rozmowie z Jakubem Banasiakiem i Marcinem Ludwinem. W dziale „Blok” poszukiwania wschodnioeuropejskiej tożsamości pod postacią stylu postsowieckiego, jego antenatów i alternatyw rekonstruuje Karolina Plinta. Zmaganiom z peryferyjną modernizacją, globalnymi relacjami władzy i przepływami kapitału z innej perspektywy przygląda się z kolei Arkadiusz Półtorak, który w dziale „Interpretacje” prześledził rozwój kariery i zainteresowań artystycznych Janka Simona. W samym centrum globalnego art worldu chce natomiast sytuować się Muzeum Susch Grażyny Kulczyk – kontekstowi powstania placówki, jej różnym znaczeniom oraz, *last but not least*, pierwszej wystawie, kuratorowanej przez Kasię Redzisz, w „Obiekcie kultury” uważnie przypatruje się Piotr Kosiewski.

Idąc bardziej globalnym tropem w myśleniu o sztuce, w tym numerze do stron artystek i artystów zaprosiliśmy Annę Hulačową, Rūtenė Merk i Nikę Kupyrovą, ale znalazło się tu miejsce i dla lokalnych młodych osobowości – Marty Krześlak, Krzysztofa Piętki i Sebulca. W dziale „Do widzenia” wizualny materiał numeru dopełniają prace Honzy Zamojskiego. We „Wskazanych” natomiast poprzez związłe *the best of* opowiada nam o sobie Jarosław Trybuś. Na końcowych kilkudziesięciu stronach tradycyjnie już znajdziecie recenzje z najważniejszych wydarzeń ostatnich miesięcy – od wystawy Joanny Piotrowskiej w Tate po solo Hiwy K w Zachęcie i aktualny *highlight* CSW Zamek Ujazdowski, czyli *Plastyckość planety*. Czytajcie nas w wakacje!

1 Tomasz Armada, kolekcja „Konfekcja”, stylizacja: Hanka Podraza, fotografia z cyklu *Końskie*, 2018, fot. Aga Murak

2 Janek Simon, *Człowiek z głową psa*, rzeźby, wydruk z polilaktidu (PLA) i politereftalanu etylenu (PET) na drukarce 3D domowej roboty, ok. 47 x 17 x 15 cm każda, 2015, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Raster w Warszawie

3 Marlene Dumas, *Immaculate*, 2003, olej na płótnie, 24 x 10 cm, dzięki uprzejmości artystki i Muzeum Susch / Art Stations Foundation CH



1



3

2



OKŁADKA:

Tomasz Armada, kolekcja „Konfekcja”, stylizacja Hanka Podraza, fotografia z cyklu *Końskie*, 2018 fot. Aga Murak

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

WSPÓLPRACA:

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 Kozioł, 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 Słodkowski, 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

NAKLAD:

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 pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

S Z U M

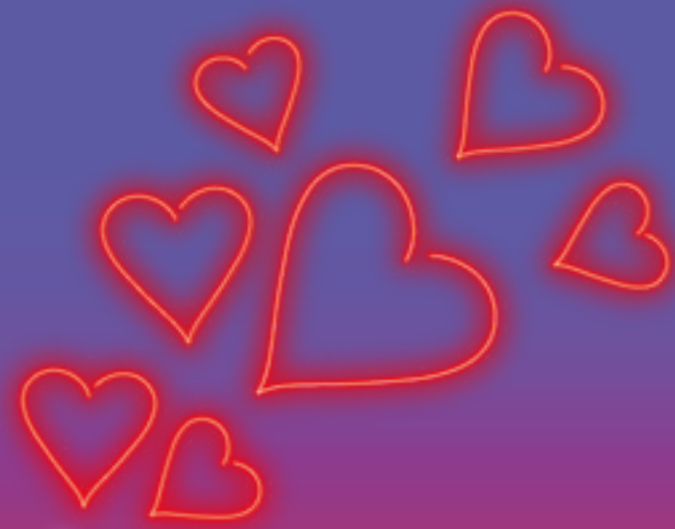
NR 25 LATO-JESIEŃ 2019

OD REDAKCJI	11	tekst: Karolina Plinta, Piotr Policht
TEMAT NUMERU	30	Opowieść o nicowaniu, nicowanie opowieści tekst: Stach Szablowski fotografie: Bartosz Górka
INTERPRETACJE	48	Janek Simon. Ekstrawagancki antropolog kapitalistycznych perwersji tekst: Arkadiusz Półtorak
BLOK	66	Przykuc, Wołga, Nowy Wschód. Wokół mody na styl postsowiecki tekst: Karolina Plinta
OBIEKT KULTURY	82	Muzeum Susch. Oględziny miejsca tekst: Piotr Kosiewski
TEORETYCZNIE	96	Czego uczą nas widma tekst: Jakub Majmurek
DO WIDZENIA	108	Honza Zamojski
ROZMOWA	114	Tkanie w każdym kierunku Z Violetą i Piotrem Krajewskimi rozmawiają Jakub Banasiak i Marcin Ludwin fotografie: Łukasz Rusznica
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	136	Anna Hulačová, <i>Graceful Ride</i>
	137	Rütené Merk, <i>Cameo</i>
	138	Nika Kupyrova, <i>The Hollow</i>
	139	Marta Krześlak, <i>Po balu</i>
	140	Krzysztof Piętka, <i>Napięcie (Codzienna psychoza niewidzialnego psychoplagiatora podglądana przez nastoletnią ciężarną papieżycę autoplagiatorkę)</i>
	141	Sebulec, <i>Upadła Angelica...</i>
RECENZJE	142	
WSKAZANE	196	Jarosław Trybuś

Wystawa w Muzeum
Emigracji w Gdyni

2.05 — 1.09.2019

MUZEUM
EMIGRACJI
GDYNIA ul. Polska 1



LOVE BOAT

Rozkosze rejsów „Stefanem Batorym”
na fotografiach Hipolita Śmierchalskiego

Więcej info: www.polska1.pl



Jacqueline LIVINGSTON

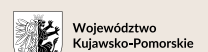
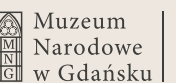
28.06.–25.08.2019

W cieniu feminizmu. Na obrzeżach sztuki
amerykańskiej lat 60. i 70. XX wieku.

kuratorka: Mariola Balińska

wernisaż:

28.06.2019 r., godz. 18.00
Galeria Sztuki Wozownia
ul. Ducha Św. 6
Toruń



Institucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego

Muzeum Narodowe w Gdańsku
Instytucja Kultury Samorządu Województwa Pomorskiego



PLATO

cinema
stage
library
garden
bistro
shop

as works
of art

PLATO a Place for Art

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

Financial support



Principal media partner Media partners



ostravan.cz

PLATO Ostrava is a city-funded organisation of the City of Ostrava.

OSTRAVA!!!



Julita Wójcik

Ekonomiczne epitafia

Instalacja site-specific, realizacja stała

Ekonomiczne epitafia są kontynuacją projektów artystycznych Julity Wójcik podnoszących współczesne problemy ekonomiczne i nierówności społeczne.

Płyty z epitafiami ekonomicznymi rozrzucone są po całym cmentarzu, niczym białe kartki, tabula rasa. Nie świecą jak billboardy, nie zwracają na siebie uwagi – przeciwnie, wtapiają się w tutejszym bluszczem porośnięty pejzaż.

Lokalizacja: były urnowy cmentarz krematoryjny, Góra Szubieniczna, Gdańsk-Wrzeszcz

Dojście: od ul. Traugutta 45 (przy cerkwi św. Mikołaja), następnie w górę ścieżką wzdłuż ogrodzenia stadionu leśnego Lechii Gdańsk.

MIEJSCA organizuje Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku.

Więcej informacji: miejsca.eu, facebook.com/MiejscalKM



instytut
kultury
miejskiej



miejsca/places

ŚWIĘTO WYDZIAŁU

14.06.19

OTWARCIE WYSTAWY
KOŃCOWOROCZNEJ
I ŚWIĘTO WYDZIAŁU,
WYDZIAŁ SZTUKI MEDIÓW,
SPOKOJNA 15

FOOTNOTE 12: NO MEDIUM

14-23.06.19

BIURO WYSTAW,
KRAKOWSKIE PRZEDMIĘCIE 16/18

KURATOR: BARBARA PIWOWARSKA
ARTYŚCI: OLGA KOWALSKA, MAGDALENA ŁAZARCZYK,
GRZEGORZ STEFAŃSKI, MACIEJ SZCZEŚNIAK

9/10

15.06-12.07.19

GALERIA SALON AKADEMII,
CENTRUM PRASKIE KONESER,
PLAC KONESERA 8, BUD H, L O.11

KURATOR: PROF. PAWEŁ NOWAK
ARTYŚCI: MIROSŁAW BAŁKA, WOJCIECH BĄKOWSKI,
PROT JARNUSZKIEWICZ, PIOTR KOPIK, ANNA PANEK,
TOMAS RAFA, SŁAWOMIR RATAJSKI, PAWEŁ SUSID,
WŁODZIMIERZ SZYMAŃSKI, JAKUB WRÓBLEWSKI.



Stefan Wegner



A najistotniejszy jest rytm
The Rhythm is Essential

wystawa/exhibition: 19.06-27.09.2019

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



PARTNER:
Fundacja 9/11 Art Space
www.fundacjaartspace.pl



PATRONAT MEDIALNY / MEDIA PATRONAGE:
artinfo.pl SZUM LYNX

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



S. Wegner, *Kompozycja*,
1963, olej, płótno, 92 x 67 cm, własność prywatna, Łódź

13.07. - 13.09.2019

otwarcie: 13.07. (sobota) o godz. 18:00

KATARZYNA GORNĄ PIKNIK NA SKRAJU DROGI

kurator: Jakub Gawkowski

PEPEK ŚWIATA

udział biorą: Magdalena Fabiańczyk, Dorota Hadrian, Uładzimir Pazniak, Piotr Śnieguła oraz dzieci i młodzież z Bytomia
kuratorzy: Katarzyna Kalina, Paweł Wątroba



KRONIKA

Rynek 26, Bytom
www.kronika.org.pl

studiujsztuke.pl



the decision



#STU DIUJ SZTU K—E

WYDZIAŁ MALARSTWA
I NOWYCH MEDIÓW
AKADEMII SZTUKI
W SZCZECINIE

I i II STOPIEŃ: MALARSTWO /// GRAFIKA, W ZAKRESIE:
SZTUKA MEDIÓW I ANIMACJA / FOTOGRAFIA /
FILM EKSPERYMENTALNY ////
I STOPIEŃ: WZORNICTWO, W ZAKRESIE:
PROJEKTOWANIE PRODUKTU /
PROJEKTOWANIE UBIORU / KOMUNIKACJA WIZUALNA
i GRY KOMPUTEROWE

WYDZIAŁ MALARSTWA
I NOWYCH MEDIÓW
AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE

AKADEMIA SZTUKI

Jacek Sienicki
Jacek Sempoliński
Barbara Jonscher
Jan Dziędziora
Stefan Krygier
Mariusz Łukasik
Jacek Foks
Stanisław Baj
Janusz Knorowski
Andrzej Michalik
Mikołaj Obrycki
Zuzanna Tomasz
Andrzej Biernacki
The Krasnals
Jarek Ciesielski
WTZ Parma
Włodzimierz Pawlak
Tomasz Głowacki
Aleksandra Gieraga
Jerzy Fober
Andrzej Szarek

[B]

najbliższe wystawy:
Ireneusz Bęc (Kraków) - **Verso**, malarstwo - 12.07 — 11.08. 2019
Dorota Cieslińska-Brodowska (Warszawa) - **Recto** - malarstwo - 7.09 — 6.10. 2019
aktualnie: Witold Stelmachniewicz (Kraków) - **[kontr]efekt** - malarstwo - 7.06 — 7.07. 2019

GALERIA BROWARNA ul. Podrzeczna 17 99-400 Łowicz
www.galeriabrowarna.blogspot.com; e-mail:galeria.browarna@wp.pl
tel. 46/838 56 53 mob. 691 979 262



www.galeriabrowarna.blogspot.com

malarstwo

Stelmachniewicz

7 [06] - 7.07.'19

/EFKT

ul. Browarna 4
ul. Podrzeczna 17; 99-400 Łowicz

GALERIA BROWARNA

inf. tel. 691 979 262

Lada Nakonechna
Nikita Kadan
Mykola Ridnyi

Bajka o Noworosji

Galeria Miejska Arsenał

21.06_1.09.2019

wernisaż: 21.06.2019_g. 18:00

kuratorka: Monika Szewczyk

www.arsenal.art.pl

5. **Vintage
Photo
Festival**

FESTIWAL FOTOGRAFII ANALOGOWEJ
BYDGOSZCZ

11-26.10.2019



ORGANIZATOR
FUNDACJA FABIENIA



VINTAGE
PHOTO

DOFINANSOWANO
ZE ŚRODKÓW



ZADANIE WSPÓLFINANSOWANE
PRZEZ MIASTO BYDGOSZCZ



WYDARZENIE JEST WSPÓLFINANSOWANE ZE ŚRODKÓW EUROPEJSKIEGO FUNDUSZU ROZWOJU REGIONALNEGO W RAMACH REGIONALNEGO PROGRAMU OPERACYJNEGO WOJEWÓDZTWA KUJAWSKO-POMORSKIEGO NA LATA 2014-2020.



Wiosna (lato, jesień, zima) Ludów Népek Tavasza (Nyara, Ősze, Tele) Halklarin Bahari (Yaz, Sonbahar, Kış)

29.06–11.09.2019

BWA Tarnów

KURATORZY

Krzysztof Gutfrański, Monika Weychert

ARTYŚCI

Kornelia Binicewicz, Attila Csörgő, Nikolay Karabinovich, Funda Gül Özcan, Dan Perjovschi,
Lia Perjovschi, Dorota Podlaska, Daniel Rycharski, Jacek Staniszewski

AUTORZY PANORAMY SIEDMIOGRODZKIEJ

Michał Gorstkin-Wywiórski, Tihamér Margitay, Tadeusz Popiel, Zygmunt Rozwadowski,
Leopold Schönchen, Béla K. Spányi, Jan Styka, Pál Vágó

ARANŻACJA

Matosek/Niezgoda

Partnerzy



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



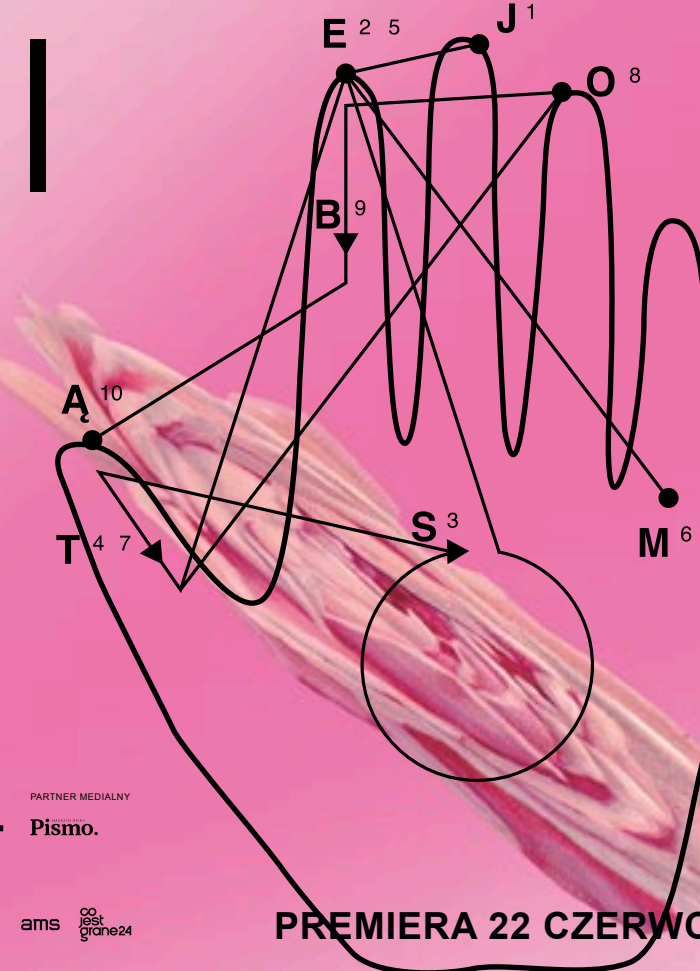
Mecenas BWA



Institucja Kultury Miasta Tarnowa
ul. Słowackiego 1, www.bwa.tarnow.pl



NOWY
TEATR



JEZ
US

PIASKOWSKI / SULIMA

NOWY
TEATR

Institucja Kultury
m. st. Warszawy



PARTNER



PARTNER MEDIALNY

Pismo.

bilety.nowyteatr.org

PATRONI MEDIALNI

VOGUE

AKTIVIST

Going

SZUM

ams

co jest grane24

PREMIERA 22 CZERWCA 2019

Sanatorium Dźwięku 6



idea: Gerard Lebig, Zuzanna Fogt

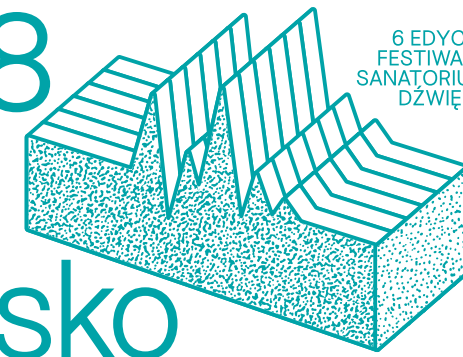


MUSICA SANAE

16–18.08

2019

Sokołowsko



6 EDYCJA
FESTIWALU
SANATORIUM
DŹWIĘKU

- Felicia Atkinson
- Erik Bünger
- Lucio Capece
- Luciano Chessa
- Rudolf Eb.er
- Hacklander / Hatam
- Carl Michael Hausswloff
- Tiziana Bertoncini
- Ricardo La Foresta
- Gerard Lebig
- Les énérvés
- Michał Libera
- Mike Majkowski
- Chiara Mallozzi
- Maria Della Morte
- Olivier Di Placido
- Anthony Pateras
- Seppo Renvall & Aspec(t)
- Testcard
- Phonoscopie
- Peter Ablinger
- Audrey Chen
- Biuro Dźwięku Katowice
- DUNNO BBW

Musica Sanae to też:

Neapol 3–4.05
Berlin 15–16.11



musicasanae.com
fb.com/musicasanae

sanatoriumdzwieku.pl
fb.com/sanatoriumdzwieku
sokolowsko.org

OSTATNIE
SZTUKI
NA LATO



SZUM × BOLESŁAW
CHROMY

„To co, podpalamy?”
koszulka M / L / XL

cena: 59 zł
rabat przy zakupie prenumeraty

sklep.magazynszum.pl

Marek Rachwałik
fot. Karolina Zajączkowska

Pierwsza monografia Edwarda Hartwiga



autorzy:

Łukasz Gorczyca
Marika Kuźmicz
Adam Mazur
Karolina Puchała-Rojek

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

www.edwardhartwig.pl



**EDWARD
HARTWIG**
FOUNDATION

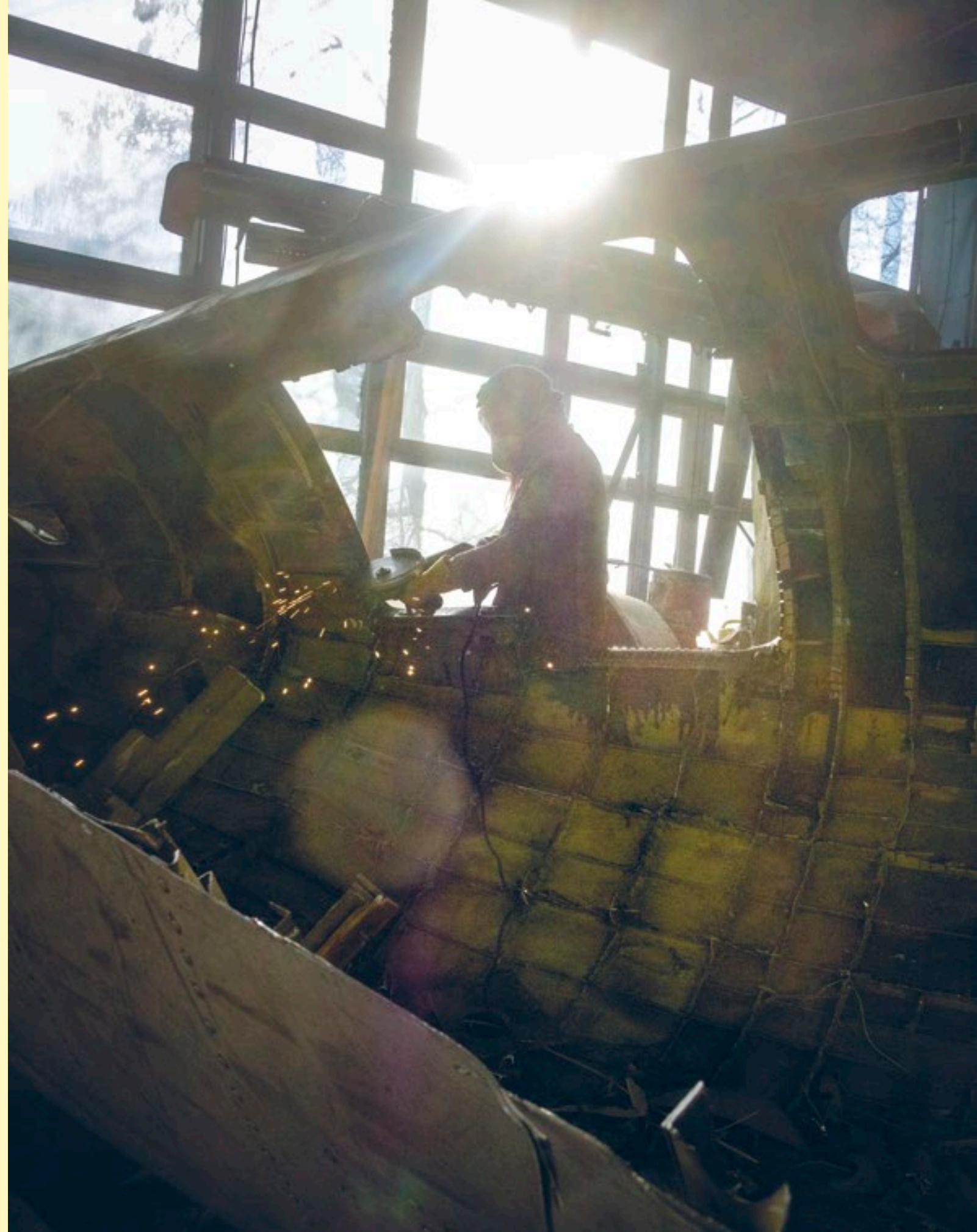
Tekst: Stach Szablowski

Fotografie: Bartosz Górka

Opowieść o nicowaniu, nicowanie opowieści

Życie (artystyczne) to nie bajka. Przypadek Romana Stańczaka uznajmy za wyjątek potwierdzający tę regułę. Jego biografia układa się w baśniowy scenariusz: jest w tej historii szybki sukces, zniknięcie, cudowne ocalenie, złoty anioł, wielki powrót, wreszcie triumfalny (wz)lot. W art worldzie mówi się o tym przypadku w tonie podobnym do tego, w jakim opowiada się legendy. Roman Stańczak świetnie nadaje się na bohatera mitologicznych narracji. Wygląda trochę jak Jezus, zwykły *small talk* z nim niepostrzeżenie zmienia się w poważną rozprawę o życiu, a nawet o duchowości. Stańczak, „ten dziwny Roman”, jak napisał o nim parę lat temu w recenzji Karol Sienkiewicz, upadły anioł sztuki krytycznej, może wydać się postać z innych czasów, przybyszem z epoki, w której artyści nie tworzyli „projektów”, tylko robili sztukę gołymi rękoma, nie tracąc z oczu metafizycznego horyzontu. *Irony aside!*

Jak przystało na baśń, historia o Romanie Stańczaku ma finał jak z bajki. Oto artysta spisany kiedyś przez art world na straty nie tylko powrócił z pozaartystycznych zaświatów, lecz pojechał reprezentować Polskę do Wenecji, baśniowego miasta, w którym zamiast samochodów po ulicach pływają łodzie. Ten „finał” to oczywiście tylko zwieńczenie pewnej opowieści o Stańczaku, którego prawdziwe życie i kariera na Wenecji się przecież nie kończą. Przeciwnie, ten rzeźbiarz zrobi bez wątpienia jeszcze niejedno. W Wenecji spełnia się tylko baśniowy wymiar jego artystycznego życiorysu. Pytanie, jaki z tej przypowieści płynie morał.





Życie pośród duchów

Niniejszy tekst pisałem w przededniu weneckiego Biennale; nie wiem, jak Stańczakowi poszło na międzynarodowej scenie. W Polsce Lot trudno zobaczyć bez smoleńskich filtrów. Te filtry nadają pracy specyficzny symboliczny odcień, skądinąd ciekawy. Międzynarodowa publiczność raczej nie zdoła tych przeston użyć; żeby się nimi posługiwać, trzeba było spędzić dziewięć ostatnich lat w gęstych mgłach spiskowych teorii, zwykłych bredni, politycznej instrumentalizacji i jałowych, zastępczych konfliktów toczących się wokół katastrofy. Na szczęście Smoleńsk nie jest jedynym dyskursem, w który

wpisać można pracę Stańczaka. Kiedy w kwietniu rozmawiałem o *Locie* z jego współkuratorem Łukaszem Rondudą, przekonałem się, że ma już on przyszykowane alternatywne, bardziej uniwersalne narracje na temat tego przedsięwzięcia. Opowieści, dla których rozumienia nie trzeba snuć klechdy o roku 2010, upadłym samolocie, PiS, Platformie, wojnie na górze, Solidarności, zbrodni katyńskiej, Kresach, zaborach i błażnie, nomen omen, Stańczyku, zamartwiającym się stratą Smoleńska w czasach Zygmunta Augusta.

Twarde fakty są takie, że rzeźbiarz przeniósł samolot. Można ten gest opowiedzieć w kategoriach dyskursu nierówności społecznych i kultury „jednego procenta” (tego, który lata odrzutowymi awionetkami, z rodzaju tych, jaką rzeźbiarz wyrzucił w Wenecji na nice). Można przejść na metafizyczny wymiar awiacji, uruchomić dyskurs samolotowego wniebowzięcia i zapleść go z biograficznym wątkiem wzlotu, upadku i odkupienia przez sztukę. Stańczak nie jest artystą dyskursywnym w klasycznym, a więc krytycznym

Biografia Stańczaka układa się w baśniowy scenariusz: jest w tej historii szybki sukces, zniknięcie, cudowne ocalenie, złoty anioł, wielki powrót, wreszcie triumfalny (wz)lot.

sensie tego pojęcia, ale przedmioty, które tworzy, niszczy lub tworzy przez zniszczenie, są niezwykle elokwentne symbolicznie, a nawet duchowo. „Moje rzeźby mówią o życiu, ale nie pośród przedmiotów, tylko pośród duchów”, mówi mi artysta. W ustach kogoś innego takie słowa mogłyby zabrzmieć pretensjonalnie, ale prace Stańczaka unoszą ciężar patosu, który pobrzmięwa czasem w jego wypowiedziach. To jest artysta, który mówi innym tonem niż przyjęty w dzisiejszym polskim art worldzie, mówi wręcz innym językiem. Powaga, z jaką podchodzi do twórczości, a także do życia, niedowiarkom może wydać się szamansystyczną pozą – albo po prostu robić wrażenie anachronizmu. Z anachronizmami w sztuce bywa jednak tak, że wystarczy drobne przesunięcie, by nie tylko uległy aktualizacji, ale stały się wręcz propozycją przekraczającą teraźniejszość. Zupełnie jak ze Stańczakiem, który zniknął, by stać się widoczny jak nigdy dotąd.

Początek końca

Po raz pierwszy szersza publiczność zobaczyła pracę Romana Stańczaka na *Persewercji mistycznej i róży*, legendarnej wystawie, którą w 1992 roku wykuratorował w sopockiej Państwowej Galerii Sztuki Ryszard Ziarkiewicz, stawiając w ten sposób jeden z filarów mitu sztuki krytycznej. Potem była solówka w tej samej galerii i mała wystawa w formacie projectroomowym w Galerii Laboratorium CSW Zamku Ujazdowskiego. Wreszcie w 1996 roku ta ostatnia instytucja urządziła artyście dużą indywidualną prezentację, na której głos Stańczaka wybrzmiał naprawdę donośnie i dobitnie. To na tej ekspozycji, kuratorowanej przez Marka Goździewskiego, ugruntowana została opinia o Stańczaku jako jednej z najwybitniejszych i najbardziej obiecujących postaci pokolenia. Ta obietnica nie została spełniona, a przynajmniej nie w kategoriach

instytucjonalnych oczekiwań, przewidywań i wyobrażeń na temat artystów. Wystawa robiła wrażenie, sugerując jednocześnie, że teraz to się dopiero zacznie! Tymczasem był to właściwie koniec. Stańczak nie zniknął ze sceny od razu i nigdy nie zniknął zupełnie; z pewnością obecne pozostały jego prace. Po 1996 roku pokazywano je na wystawach zbiorowych, zwłaszcza tych organizowanych w Polsce i za granicą przez CSW Zamek Ujazdowski, z biegiem lat jednak zdarzało się to

coraz rzadziej. Tymczasem ich autor przestawał należeć do społeczności artystycznej uczestniczącej w zinstytucjonalizowanej sztuce. Szukał innych życiowych doświadczeń i wciągały go inne wiry niż cyklony artystycznej kariery, wystaw i kooperacji z kuratorami.

Zszywanie narracji

W 2013 roku w Parku Rzeźby na Bródnie została odsłonięta złota figura *Anioł Stróż* autorstwa Romana Stańczaka. Ta rzeźba to początek powrotu artysty do świata zinstytucjonalizowanej sztuki. Instytucją, która (wraz z Pawłem Althamerem) opiekuje się Parkiem, jest Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Na jego stronie internetowej możemy zapoznać się z ciekawą interpretacją lat nieobecności twórcy w publicznym życiu artystycznym. Warto przytoczyć większy fragment. Autorka lub autor niepodpisanego tekstu przypomina: „W 1996 roku Stańczak znika z pola sztuki. Porzuca rozpoznany już przez siebie i przewidywalny model pracy. Nie bierze udziału w wystawach, nie ujawnia swoich nowych dzieł, rozluźnia więzi ze środowiskiem artystycznym. Nie oznacza to jednak, że całkowicie porzuca działalność twórczą. Wciąż rysuje, wypełnia dziesiątki zeszytów notatkami, rzeźbi, prowokuje ekstremalne sytuacje [...]. Twórczość ta nie jest motywowana chęcią zdobycia uznania instytucji sztuki, lecz potrzebami codziennego życia: próbami odnalezienia się w zupełnie nowych rolach ojca, rzemieślnika czy opiekuna rodziny. Sztuka Stańczaka nie jest przedmiotem symbolicznej, instytucjonalnej wymiany, ma ona inne cele: ocalić najbliższych w ekstremalnych sytuacjach, uporządkować świat, który rozpada się na kawałki albo przynajmniej przynieść doraźną pociechę w czarnej



Roman Stańczak, *Starc Oblivion* (detail), 2015
dzięki uprzejmości galerii Stereo w Warszawie

Roman Stańczak, *Bez tytułu*, 2016
dzięki uprzejmości galerii Stereo w Warszawie

Stańczak, upadły anioł sztuki krytycznej, może wydać się posłańcem z innych czasów, przybyszem z epoki, w której artyści nie tworzyli „projektów”, tylko robili sztukę gołymi rękoma, nie tracąc z oczu metafizycznego horyzontu.

godzinie. W ostatnich latach Stańczak testował nowe scenariusze codziennego życia, nie porzucając radykalizmu, jaki cechował jego wcześniejsze działania artystyczne. [...] Serię zdarzeń, jakie wówczas prowokował, można uznać za wieloletni performance, dziejący się bez publiczności i galeryjnego ceremoniału¹.

Rzeczywiście, Stańczak podkreśla w rozmowach, że nie przestał być ani czuć się artystą, kiedy funkcjonował poza systemem sztuki (a także na marginesie społecznej normy). Niemniej przedstawiana przez MSN interpretacja biografii Stańczaka jest rozciągnięciem pojęcia zwrotu performatywnego do tego stopnia, że zaczyna ono trzeszczeć w szwach – przynajmniej w moich uszach. W latach nieobecności Romana Stańczaka do środowiska artystycznego dochodziły niepokojące pogłoski o życiowej kondycji artysty. On sam wspomina, że kilka razy otarł się o śmierć. Kiedy spotkaliśmy

się w przededniu wyjazdu do Wenecji, rozmowa – toczona przy bezalkoholowej kawce – też zeszła na temat alkoholizmu. Stańczak, który ma za sobą doświadczenia terapii, nie ma w kwestii nałogów rewolucyjnych poglądów. Powtarza znaną prawdę; uzależnienie nie jest projektem, a już na pewno nie takim, który realizuje osoba uzależniona; alkoholik to człowiek, którego losem zarządza nałóg. W okresie, w którym artysta realizował, jak ujęto to w notce MSN, projekt pod tytułem „życie i twórczość Romana Stańczaka”, niektóre z jego klasycznych prac – na czele ze słynnym *Rachunkiem z miłości platonicznej* – uległo zniszczeniu lub zaginęło. Niewiele brakowało, aby bez wieści przepadł także ich autor. Nazywanie tych doświadczeń wieloletnim performensem ma sens tylko o tyle, o ile próbowalibyśmy całą egzystencję opisywać w kategoriach artystycznych. Jeszcze większego sensu nabiera w kontekście aktualizacji legendy artysty i jej nowej instytucjonalizacji. Borykanie się z uzależnieniem, brakiem środków do życia i niebezpiecznymi sytuacjami, które przydarzały się artyście, zostaje nazwane performensem i oto powstaje most łączący



¹ *Park Rzeźby na Bródnie. Rozdział V*, <https://park.artmuseum.pl/pl/wydarzenia/208> [dostęp: 5.05.2019].



Stańczak nie jest artystą dyskursywnym w klasycznym, a więc krytycznym sensie tego pojęcia, ale przedmioty, które tworzy, niszczy lub tworzy przez zniszczenie, są niezwykle elokwentnie symboliczne.



wystąpienie Stańczaka w latach 90. z jego teraźniejszą obecnością na scenie sztuki. Narracja odzyskuje ciągłość. W wypadku Stańczaka, którego dorobek w sensie ilościowym jest przecież stosunkowo skromny, to właśnie narracja okazuje się kluczowym medium komunikowania twórczości artysty. Jest w tym pewien paradoks: oto twórca, który tyle uwagi poświęca materii, obdziera przedmioty ze skóry, wywraca je na drugą stronę, a w przeszłości dosłownie przeżuwał swoje rzeźby, jest rozpoznawany nie tyle ze względu na konkretne artefakty, ile z uwagi na postawę. To dzięki temu wystarczyła *de facto* jedna duża wystawa solowa, by tak wielu przekonać, że mamy do czynienia z jedną z najwyraźniejszych indywidualności pokolenia Kowalni.

Moment metafizyczny

Skoro zaś mowa o pracowni profesora Grzegorza Kowalskiego, której absolwentem jest Stańczak, to trzeba zaznaczyć, że była to Kowalnia trochę inna od tej, która przeszła do historii sztuki jako jeden z bastionów sztuki krytycznej. *Ex post*, nurt ten interpretowano w emancypacyjnym i foucaultowskim duchu, którego najlepiej upostaciowują publikacje Izabeli Kowalczyk, na czele z książką *Ciało i władza*, która odegrała ważną rolę w historyzowaniu dyskursów artystycznych pierwszej dekady transformacji. Zainteresowanie aspektem celności w praktykach artystek i artystów z Kowalni było odwrotnie proporcjonalne do uwagi, którą krytyka, występująca zwykle z neomarksistowskich

W wypadku Stańczaka, którego dorobek w sensie ilościowym jest przecież stosunkowo skromny, to właśnie narracja okazuje się kluczowym medium komunikowania twórczości artysty.

pozycji, poświęciła duchowym poszukiwaniom tego środowiska. W latach 90. ów rozdział ciała od ducha był jednak jeszcze niedokonany. Przeciwnie, pozostawało kwestią otwartą i nierozstrzygniętą, czy w praktykach takich artystów, jak Żmijewski, Althamer, Kozyra czy Stańczak, kluczowym aspektem jest polityczny, egzystencjalny, czy też duchowy wymiar ich sztuki.

Żeby zrekonstruować panującą w ówczesnej Kowalni atmosferę, warto sięgnąć do „Czerei”, zina redagowanego przez uczniów Grzegorza Kowalskiego, z Moniką Zielińską i Arturem Żmijewskim na czele.

Pamiętam lekturę „Czerei” na studiach. Czytało się ją z wypiekami na twarzy; wyszło tylko sześć numerów pisma, ale to wystarczyło, by niektórym studentom historii sztuki, na przykład niżej podpisanemu, mocno namieszać w głowie. Widzieliśmy „Czereję” w awangardzie nowej sztuki, ale nie tyle w sensie instytucjonalnym, ile kontrkulturowym.

„Rok temu miałem przygnębiający sen: przyszedłem do szkoły i w pustej pracowni zamordowałem Pawła Althamera. Korpus wrzuciłem do paki z gliną i trzymając pod pachą owiniętą w gazetę głowę szukałem miejsca by ją ukryć” – tak zaczynał się zamieszczony w pierwszym numerze „Czerei” tekst Artura Żmijewskiego *Niemcy robią zdjęcia. Rzecz o pracach Pawła Althamera*². Ten wstęp do rozważań o twórczości kolegi z pracowni jest zarazem świetnym wprowadzeniem w czerejowsko-kowalniowy klimat. Do epoki „Krytyki Politycznej” było jeszcze daleko, w „Czerei” więcej było ducha Bataille’a niż Foucaulta, a nadający ton pismu Żmijewski cytował chętnie nie tylko sny, ale i Eliadego.

To właśnie na łamach „Czerei” ukazał się wywiad z Romanem Stańczakiem przeprowadzony przez Artura Żmijewskiego. Do pamiętnej wystawy w CSW został jeszcze rok, ale już sama rozmowa wystarczyła, aby Stańczak stał się jednym z bohaterów mojej ówczesnej wyobraźni. Nosila tytuł *Obdarzony skowitem z niebios*, później została przedrukowana w tomie *Drżące ciała*. „Nie wiem, kiedy się naprawdę urodziłem – zaczynał Stańczak dysputę ze Żmijewskim. – W 15 roku życia sam obrałem sobie datę urodzin – 15 marca, podobał mi

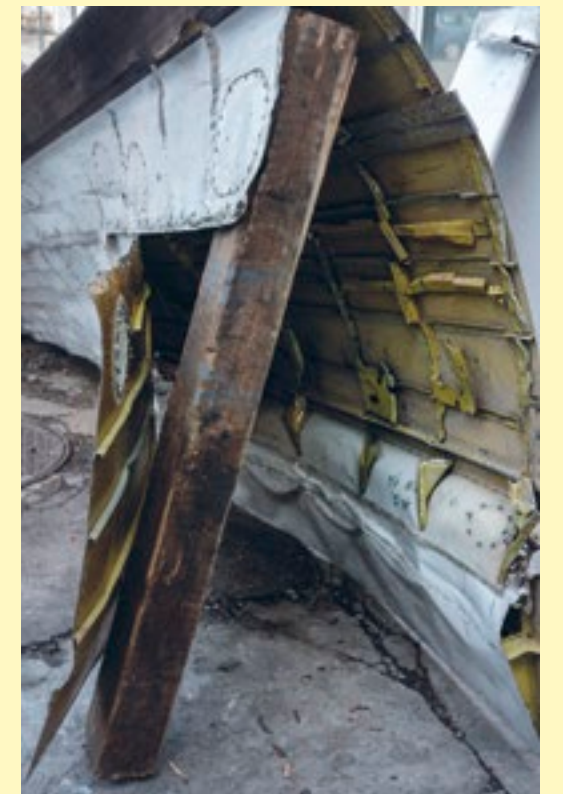


się znak zodiaku”³. Dalej było w tym samym tonie, tylko jeszcze lepiej: fantasmagoryczna, sugestywna opowieść o dzieciństwie trochę w duchu psychodelicznego realizmu z *Malowanego ptaka* Jerzego Kosińskiego. Osobiście najbardziej przemawiał do mnie obraz Romana Stańczaka jako małego chłopca, który wprawia się w sztuce malarstwa, wymykając się nocami z domu, by malować księżyc z natury.

Język „Czerei” – a już szczególnie opowieści Stańczaka – może dzisiejszemu uchu brzmieć egzaltacją, ale wtedy słyszało się w nim raczej alternatywę; oczywiście kontrę dla egzystencjalnie zakłamanego mieszczańskiego konwenansu,

2 Artur Żmijewski, *Niemcy robią zdjęcia. Rzecz o pracach Pawła Althamera*, „Czereja” 1992, nr 1, s. 5.

3 Tenże, *Obdarzony skowitem z niebios. Rozmowa z Romanem Stańczakiem*, „Czereja” 1995, nr 5, s. 2.





W opowieściach Stańczaka z lat 90. słyszało się alternatywę: wobec egzystencjalnie zakłamanego mieszczańskiego konwenansu, ale również dla aksjologii postkonceptualnej sztuki oraz akademickiego dyskursu na jej temat.

ale również dla aksjologii postkonceptualnej sztuki oraz akademickiego dyskursu na jej temat. Trzeba uczciwie przyznać, że nie we wszystkich przypadkach ten wysoki ton znajdował później odbicie w rzeczywistości praktyk artystycznych, ale Stańczak należał do tych twórców, którzy potrafili nie tylko dopędzić, ale i przegonić własne słowa. Prezentacja z 1996 roku z nawiązką spełniała złożone w wywiadzie obietnice.

Na tamtej wystawie Stańczak jawił się jako artysta dziki i natchniony, zupełnie niegotowy na jakiegokolwiek kompromisy z mieszczańskimi sposobami przeżywania rzeczywistości. Te sposoby oparte są na dobrowolnym przytępieniu wrażliwości do takiego stopnia, aby można było jakoś pragmatycznie funkcjonować w codzienności, nie przeżywając jej zbyt intensywnie. Stańczak nie chciał stępiać – i trudno było sobie wyobrazić, aby ze swoją wyostrzoną wrażliwością i egzaltacją mógł odnaleźć się gdziekolwiek indziej niż w robieniu sztuki. Robił ją więc – i to jak! Obdzierał ze skóry meble, przeniecywał i wyrwcał

na lewą stronę wanny i czajniki, rozgrzewał do czerwoności i przekuwał metal. Rzeźbił nawet w jajkach niespodziankach, przeżuwając je – w całości – własnymi zębami. W jego pracach widać było porywającą gwałtowną wrażliwość i zderzenie materii codzienności – tych wszystkich szafek, szaf, wersalek, wanien, czajników – z ciałem artysty, który modelował ową materię, niszcząc ją, przeobrażając, przekuwając. Z energii tego zderzenia brał się zapewne ów nieuchwytny, ale silny moment metafizyczny, który tak hipnotyzował ówczesną publiczność – niżej podpisanego nie wyłączając.

Drugie przybycie Stańczaka

Stañczak nie został zapomniany, kiedy był instytucjonalnie nieobecny. Spotkanie z jego twórczością zbyt mocno wryło się w świadomość tych, którzy



jej doświadczyli. Mało kto spodziewał się jednak, że wróci; funkcjonował raczej jako emblematyczna figura zaprzepaszczonego talentu. To zresztą kolejna anachroniczna kategoria, której w dyskusowaniu sztuki rzeźbiarza nie da się ominąć.

A jednak Stańczak powrócił; zaryzykowałbym twierdzenie, że w sensie artystycznym się nie zmienił – to ten sam twórca, istniejący jednak w innym świecie (sztuki) niż ten, który opuścił. Co zatem oznacza postawa Romana Stańczaka teraz, w odmienionym (rozwinęty) art worldzie?

Podczas nieobecności artysty ukuła się narracja na temat sztuki krytycznej, w której wątki metafizyczne, tak istotne dla jego konceptu twórczości, zostały w znacznym stopniu stłumione. Oczywiście jest Paweł Althamer, artysta, który na prawach wyjątku potwierdzającego regułę otwarcie problematyzuje kwestię życia duchowego i mówi

o sztuce w metafizycznych kategoriach, ale nawet on w dyskursie krytycznym przedstawiany jest przede wszystkim jako twórca zaangażowany w życie społeczne. Roman Stańczak mógłby zostać wykorzystany do rewizji spojrzenia na Kowalnię, a także na sztukę lat 90. w ogóle. Dlatego tak ważne okazuje się zbudowanie narracji, w której twórczość rzeźbiarza układałaby się w spójny życiowo-artystyczny projekt, mieszczący w sobie również czas między wystawą w CSW a odsłonięciem zbawczego anioła w Parku Rzeźby. W takiej perspektywie życiorys Stańczaka jawi się jako gotowy scenariusz na film, który mógłby nakręcić Łukasz Ronduda, współkurator weneckiej wystawy artysty i zarazem autor, który w interesujący sposób eksperymentuje w kinie z fabularyzowaniem i melodramatyzowaniem dyskursu o współczesnych artystach (i rzeczywiście kręci: dokumentalny, z Anną Zakrzewską). Oto opowieść baśniowa ujęta w ramę klasycznej trzyaktowej dramaturgii: w ekspozycji śledzimy wzlot bohatera, potem jest upadek, z którego protagonista w trzecim akcie podnosi się jeszcze silniejszy i zarazem

W latach 90. pozostawało kwestią otwartą i nierozstrzygniętą, czy w praktykach takich artystów, jak Żmijewski, Althamer, Kozyra czy Stańczak, kluczowym aspektem jest polityczny, egzystencjalny, czy też duchowy wymiar ich sztuki.



Stańczak powrócił. Zaryzykowałbym twierdzenie, że w sensie artystycznym się nie zmienił: to ten sam twórca, istniejący jednak w innym świecie (sztuki) niż ten, który opuścił.

bogatszy o zebrane w toku fabuły doświadczenia. Chodzi jednak również o to, że w dyskursie radykalizmu i bezkompromisowości Stańczaka epizod życia na krawędzi, ekstremalne doświadczenia i cierpienie stają się gwarancją autentyczności postawy tak skonstruowanego bohatera. To znaczy – mogą się stać, ale tylko pod warunkiem, że wszystko dobrze się skończy. Taka pieczęć gwarancyjna to sprawa kosztowna w sensie egzystencjalnym i niebezpieczna w sensie dosłownym. *Don't try this at home.*

Byłoby grubą przesadą powiedzieć, że w latach 90. Roman Stańczak wypadł z instytucjonalnego obiegu, ponieważ nie istniało wówczas miejsce, które potrafiłoby unieść indywidualność jego pokroju. Jeżeli artysta decyduje się zanurkować głęboko w odmęty życia, zamiast unosić się na jego falach, to bierze odpowiedzialność za swoje wybory i ponosi tego konsekwencje. Stańczak nie ucieka przed tą odpowiedzialnością. Kiedy spotkaliśmy się przy okazji jego solowej wystawy w Galerii Stereo (*Nigdy nie widziałem, nigdy nie zobaczę*, 2016), powiedział mi, że dokonał przed laty pewnego wyboru, ale nie wyklucza, że gdyby czuł większe zrozumienie i wsparcie ze strony ówczesnego świata sztuki, wybrałby inaczej.

Faktem jest, że instytucje lat 90. były słabe, a może raczej nie dość silne, by wesprzeć artystę, który z trudem mieścił się w ramach instytucjonalnych i społecznych norm. Historię powrotu Stańczaka można zatem opowiedzieć również jako *case study* instytucjonalizacji postawy rzeźbiarza. Artysta pozostał niesformatowany, ale instytucjonalne ramy się rozszerzyły. „Nadszedł w Polsce czas, z którego chciałbym skorzystać”, mówił Stańczak w 2013 roku w wywiadzie, którego udzielił Joannie Ruszczyk przy okazji odsłonięcia *Aniola Stróża* w Parku Rzeźby. „Mówisz o rynku sztuki?”, spytała krytyczka. „Nie tylko. O mądrych kuratorach i innym rodzaju odbierania sztuki”⁴.

Rynek ma tu jednak do odegrania swoją rolę. Stańczak ma teraz galerię, która go reprezentuje – po powrocie do sztuki trafił do Stereo. Znalazł się tam w gronie młodszych od siebie artystów i artystek. Gdyby szukać wrażliwościowych „przodków” tych twórców w latach 90., należałoby raczej zaliczyć ich do szkoły Mirosława Bałki (i oczywiście Leszka Knaflewskiego) niż do spadkobierców Kowalni; poza tym Stereo wyjątkowo gorliwie śledzi międzynarodowe trendy i stara się w nie wpisywać. A jednak Stańczak w zaskakujący sposób zdaje się do tego grona pasować. Na pierwszy rzut oka, przy powierzchownym spojrzeniu, może (niemal) wydać się jednym z neomaterialistów i postrzeźbiarskich instalatorów, w których tak lubuje się Stereo.

Wystawy w reprezentującej galerii, pokaz w Nowym Jorku, targi, wydana w Nero monografia z tekstami Zofii Krawiec, Łukasza Rondudy i międzynarodowego krytyka Jana Verwoerta – Stańczak został wprzęgnięty w system, który w latach jego debiutu w Polsce jeszcze nie istniał. Symboliczną obsługą twórczości rzeźbiarza zajmuje się jednak przede wszystkim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. To ono buduje wspomnianą narrację wehikuł, za sprawą której postawa Stańczaka przybywa na terytorium współczesnej świadomości. W opowieści tej akcentowane jest spotkanie nieobecnego artysty z Pawłem Althamerem z 2012 roku, które zaowocowało zaproszeniem Stańczaka do zrobienia *Aniola Stróża*. Althamer jako dobra wróżka, *deus ex machina* tej historii? Niech będzie. To także znak czasu; od heroicznych lat Kowalni niektórzy artyści osiągnęli sukces, i idącą w ślad za nim sprawczość, która w pierwszej dekadzie transformacji nikomu się nawet nie śniła.

Potrzebujemy utalentowanych artystów. Jeszcze bardziej jednak potrzebujemy wyrazistych protagonistów, autentycznych bohaterów dyskursu sztuki, który mógłby z suchego wykładu zmienić się w opowieść. Sztuka współczesna zajmowała się po 1989 roku intensywnie operacjami demitologizacji i dekonstruowaniem mitów rodzących się w zbiorowej nieświadomości. Przypadek Stańczaka jest ciekawą próbą użycia innego języka do komunikowania sztuki, uruchomienia zarówno jej anachronicznych, ale wciąż aktywnych metafizycznych potencjałów. To próba powtórnej romantyzacji, a nawet mitologizacji pojęcia twórczości, ale tym razem dokonywana świadomie, postkrytycznie – wręcz strategicznie. Jak na razie eksperyment przynosi pozytywne rezultaty. Roman Stańczak odzyskał możliwość publicznego uprawiania sztuki, my odzyskaliśmy Stańczaka i jego talent. *Lot* na Biennale w Wenecji to niewątpliwy sukces artysty, ale również pokaz sprawczej mocy instytucjonalnej narracji, na gruncie której udało się dopowiedzieć dalszy ciąg historii, która wydawała się skończona.

Ciekawe, co będzie dalej.

⁴ Joanna Ruszczyk, *Cieszę się, że jest taka sfera jak religia. Rozmowa z Romanem Stańczakiem*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,127763,14944702,Roman_Stanczak_Cieszę_sie_ze_jest_taka_sfera_jak.html [dostęp: 5.05.2019].



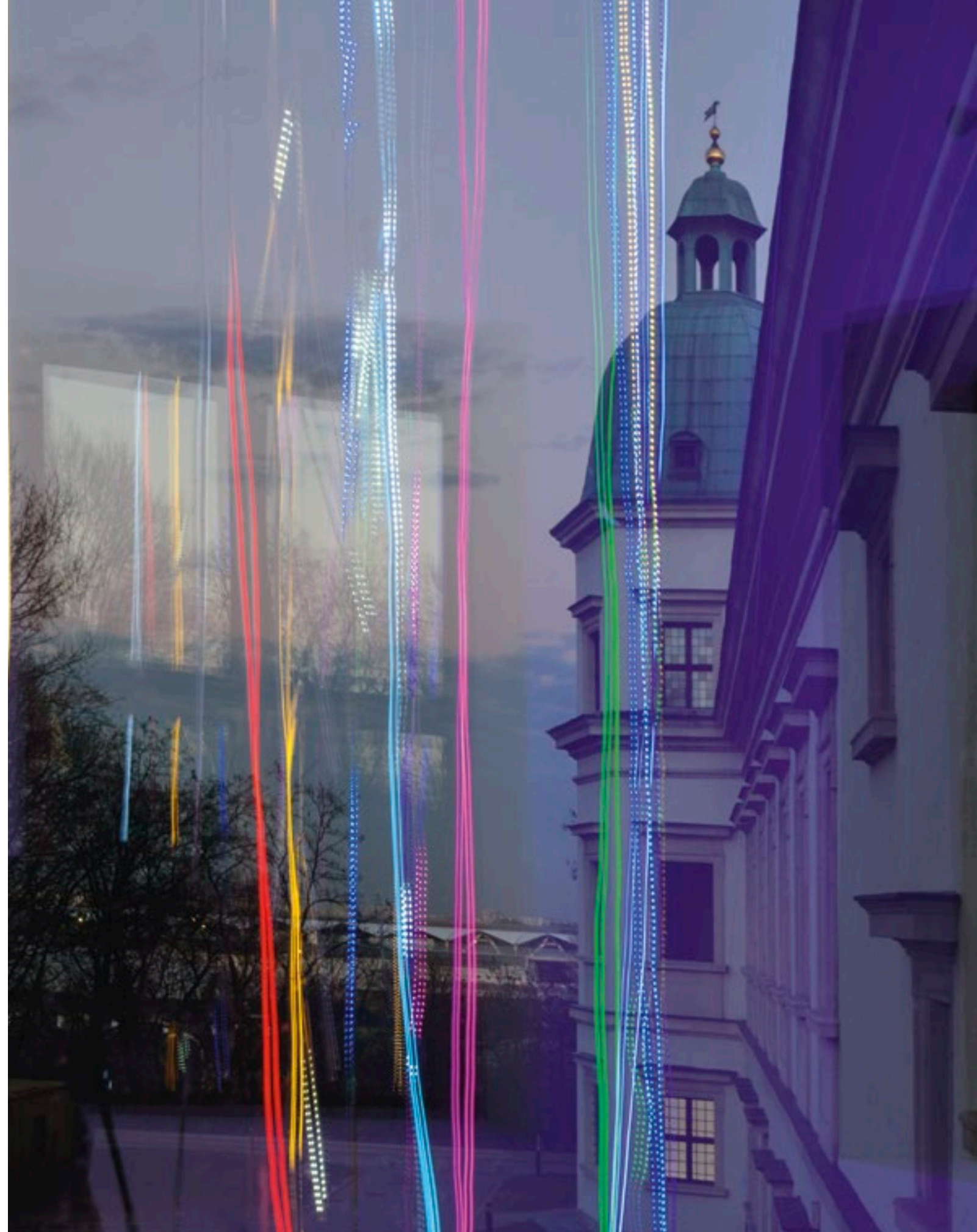
Tekst: Arkadiusz Półtorak

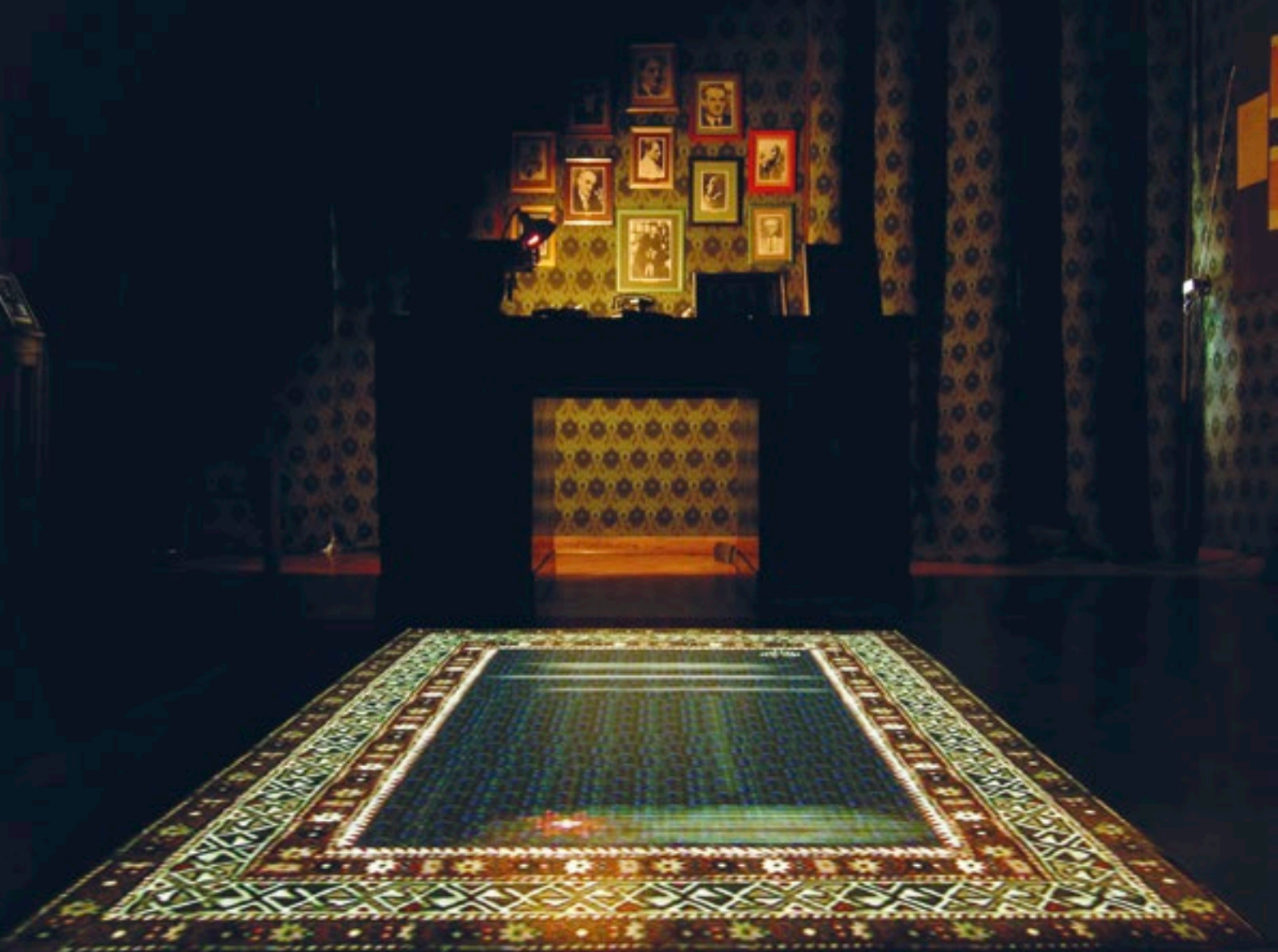
Janek Simon

Ekstrawagancki antropolog kapitalistycznych perwersji

Jedną z sekcji głośnej wystawy *Co widać*, którą zorganizowało w 2014 roku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, nosiła tytuł *Artysta globalny*. Cała ekspozycja pretendowała do rangi holistycznego przeglądu praktyk twórczych w Polsce na przednówku bieżącego wieku – stulecia, które artyści, akademicy i publicyści pospół często nazywają „globalnym” właśnie, choć wydarzenia z jego pierwszej dekady (jak atak na World Trade Center, wojna w Iraku czy krach na rynkach finansowych) wystawiły na próbę pobożne rojenia o nadchodzących czasach pokoju i błęgiego współżycia kultur. Szczęśliwie kuratorzy z MSN wydawali się wyczuleni na taki stan rzeczy, czego dowodzi fakt, iż osiowym elementem omawianej części *Co widać* uczynili pracę Janka Simona: twórcy, który „globalność” traktuje jako wyzwanie i za pośrednictwem sztuki uprawia krytykę nowoczesnych uniwersalizmów. Ponieważ wizerunek Simona jako „artysty globalnego” sementowała tegoroczna quasi-retrospektywa w warszawskim CSW Zamek Ujazdowski (*Syntetyczny folklor*), w niniejszym tekście chciałbym prześledzić ewolucję jego praktyki, zwracając szczególną uwagę na te projekty, w których artysta ujawnił swoje zainteresowanie kolonializmem, etnografią czy projektami modernizacji na usługach planetarnego kapitalizmu. Chociaż w owych realizacjach pojawiają się odniesienia do rozmaitych kultur i uniwersalizujących sposobów myślenia o społeczeństwie, perspektywa Simona pozostaje dość mocno „przefiltrowana” przez doświadczenie życia w Europie Środkowo-Wschodniej.

Janek Simon, *Syntetyczny folklor*, widok wystawy, 2019, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, fot. Bartosz Górka
dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski





Janek Simon, *Carpet Invaders*, 2002, gra komputerowa projektowana na podłogę, widok z wystawy Palimpsest/Museum Pałac Poznańskich w Łodzi, 2004, dzięki uprzejmości artysty

Semiotyczne bomby

Janek Simon, absolwent psychologii i socjologii, zadebiutował jako artysta wizualny na krakowskim festiwalu młodej sztuki Novart.pl, zorganizowanym w 2002 roku przez Bunkier Sztuki wspólnie z Zamkiem Ujazdowskim oraz Krakowskim Okręgiem ZPAP. Twórca pokazał tam pracę *Carpet Invaders* – grę komputerową, która spajała interfejs kosmicznych strzelanek z motywem zamkniętego ogrodu, znanym doskonale miłośnikom perskich dywanów. Statki kosmitów przypominały ornamenty poruszające się wewnątrz typowej dla takich tkanin bordiury. To zapożyczenie z islamskiej ikonografii mogło wydawać się żartobliwe – jak w każdym dobrym dowcipie w debiutanckiej pracy Simona było jednak coś serio. Na początku XXI wieku

dostęp do komputerów i internetu nie był jeszcze tak powszechny jak dzisiaj. Cyfrowe maszyny można było więc utożsamiać z symbolem luksusu, podobnie jak dywany w czasach PRL (najczęściej sprowadzane z Turcji lub po prostu podrabiane przy użyciu podłych materiałów). Z kolei połączenie wątków batalistycznych z cytatami z muzułmańskiej kultury zakrawa w *Carpet Invaders* na isticzny humor, gdy wziąć pod uwagę takie konteksty, jak atak na nowojorskie World Trade Center oraz ideologię „wojny cywilizacji”, którą u progu nowego milenium propagowali konserwatyści zaczytani w pismach Samuela P. Huntingtona. Jak wspomniał niegdyś sam twórca, „praca powstała przed 11 września [...]”. Jednak po 11 września i wojnie w Iraku obrosła w znaczenia, a szczególnie w kontekst *culture clash*¹.

Chociaż Simona trudno uznać za poplecznika huntingtonowskiej historiozofii, zderzanie (pozornie) obcych kultur już od początku XXI wieku stanowi jedną z podstawowych strategii w jego twórczości. W przeciwieństwie do Huntingtona Simon nie zderza ich jednak po to, by przekonywać o nieredukowalnych odmiennościach. Zdaje się raczej sugerować, że kulturowe konfrontacje raczej uwarzliwiają na setki ukrytych powiązań niż stanowią rozpadliny „nie do przeskoczenia”. W pracy *Carpet Invaders* dojrzyć można aluzje do kultury Bliskiego Wschodu, ale także do estetyki i problemów bliskich Polsce czy Stanom Zjednoczonym. Podobnych przykładów jest w jego twórczości więcej. Na Manifesta 7 w Trentino (2008) Simon zaprezentował instalację *Volkswagen Transporter T2* – tytułowego „ogórka”, którego karoserię i tapicerkę pokryto geometrycznymi wzorami w rozmaitych kolorach. Wzbudzały one nieuchronnie skojarzenia z Mondrianem, chociaż pastelowych różów czy błękitów próżno byłoby szukać w palecie holenderskiego malarza. Kultowy „niemiecki” samochód – produkowany, *notabene*, w brazylijskich fabrykach i uwielbiany przez hippisów na całym świecie – został ozdobiony przez algorytm, który losowo zestawiał ze sobą barwy. Jak pokazuje Simon w podobnych pracach, pozornie banalne i oswojone przedmioty – na przykład perski dywan czy popularny pojazd z lat 70. – są niemal zawsze obciążone znaczeniami, które wywodzą się z zaskakująco różnych źródeł. Uniezwykając takie obiekty poprzez „niewinne”, dowcipne gesty, artysta sugeruje, że na co dzień obcujemy z semiotycznymi bombami, a dzięki nim *culture clash* jest doświadczeniem powszednim – tak bardzo, że łatwo go przeoczyć.

Choć większość członków jego pokolenia podchodziła entuzjastycznie do możliwości, które oferował przełom 1989 roku, Simon od początku swojej działalności wydawał się sceptycznie nastawiony do tego entuzjazmu.

Strategie twórcze Simona bywają bliskie badaniom z porządku antropologii współczesności. Wzorem antropologów artysta przygląda się pejzażowi „globalnej wioski” przez pryzmat towarów i powszechnie czytelnych symboli. Niekiedy trudno powiedzieć, czy taka obserwacja ma charakter dedukcyjny, czy też indukcyjny. Z jednej strony Simon ima się detali dotyczących historii czy wykorzystania obiektów, których używa w swoich instalacjach; często sprawia wrażenie nerda i serwuje ciekawskim widzom prawdziwy *info dump*. Z drugiej strony niemal każdy z interesujących artystę szczegółów odsyła do zjawisk większych niż jeden samochód, jedna tkanina, jeden człowiek czy nawet jeden kraj. Głównym problemem (ale i tematem) globalnego twórcy – podobnie jak w przypadku antropologa tego, co globalne „księcia sieci” Bruno Latoura – jest naddeterminacja społecznych zjawisk².

W przedstawianym, komentowanym i pastiszowanym przez Simona świecie każda odpowiedź skrywa kolejne pytania; każde

1 Artysta do końca nie ma kontroli nad znaczeniami, które wyzwała, z Janem Simonem rozmawia Roman Lewandowski, Artpapier.com.pl 11/2005, [za]

Janek Simon, *Gradient*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2007, s. 38.

2 Przydomek Latoura przejmując od Grahama Harmana – zob. tegoż, *Książę sieci*, tłum. Grzegorz Czemieli, Marcin Rychter, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2016.

1 Janek Simon, *Pułapki na wiewiórki*, 2005, patyki i drut stalowy, widok z wystawy *Pożar w kwaterze głównej straży pożarnej*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2005, dzięki uprzejmości artysty

2 Janek Simon, *Wizualizacja teorii katastrof*, 2009, układ elektroniczny generujący dźwięk, widok z wystawy *Niezwykłe rzadkie zdarzenia / Dystrybucja Nooawangardy*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie 2009, dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski

1



2



rozwiązanie – znacznie więcej problemów. Z kuratorskiej perspektywy można uznać tę „gęstość” za ogromną zaletę twórczości Simona: dzięki niej jego prace łatwo poddają się rekontekstualizacji i wchodzą w interakcje z innymi. Przynajmniej pozornie. Prawdą bowiem jest również to, że realizacje artysty oferują nie tylko latourowski wgląd w złożoność globalnego kapitalizmu. Dają także wyraz systemowi wartości, któremu można przypisać kontestacyjny charakter, a którego specyfikę określa doświadczenie polskiej transformacji ustrojowej – bez wątplenia formatywne dla Simona, twórcy urodzonego w latach 70. i zaangażowanego w ruchy o charakterze politycznym. Choć większość członków jego pokolenia podchodziła entuzjastycznie do możliwości, które oferował przełom 1989 roku, Simon od początku swojej działalności wydawał się sceptycznie nastawiony do tego entuzjazmu. Z „młodzieńczego” okresu jego twórczości pochodzą liczne prace o urwanych projektach modernizacji, surwiwału, cybernetyce jako narzędziu społecznej

zainicjowanych przez Łukasza Rondudę seminariów, zaś innym jej „produktem” był *Manifest nooawangardy*, pod którym podpisali się autor *Carpet Invaders* i sam kurator, a także Agnieszka Kurant, Oskar Dawicki i Edwin Bendyk. Autorzy głosili w tekście, że „akt sztuki jest czystym wydarzeniem – nieprzewidywalnym, zaskakującym i niepoddającym się programowaniu – podobnie jak akty emergencji nowych aspektów rzeczywistości na skutek złożonych procesów zachodzących w jej systemie”³. Taka formuła dzieła sztuki – pokrewna teorii aktora-sieci, którą propaguje wspomniany powyżej Latour – wydaje się dobrym punktem oparcia w interpretacji twórczości autora *Carpet Invaders*. Jego prace są ekstrawaganckie – występują na zewnątrz kulturowych automatyzmów i prawideł „zdrowego rozsądku” (zgodnie z etymologią słowa „ekstrawagancja”; jak przypomina literaturo- i kulturoznawca Ryszard Nycz, *extra vagari* oznacza „wędrować poza”⁴). Oprócz tego realizacje twórcy z zasady pozostają otwarte na nowe konteksty

Jak udowodnił Simon, istnieją warte dostrzeżenia analogie między „kontekstem społecznym” w Europie Środkowo-Wschodniej i tym w Afryce Subsaharyjskiej czy wielu innych zakątkach globu, które od Polski dzielą tysiące kilometrów.

kontroli czy katastrofach. Praca *Pułapka na wiewiórki* z 2005 roku stanowiła odwzorowanie autentycznej pułapki rodem z instrukcji dla wygłodniałych żołnierzy. Z kolei na wystawie *Złe wiadomości* w bytomskiej Kronice (2006) Simon rozpylił substancję imitującą zapach spalenizny, a indywidualna wystawa *Gradient*, którą artysta zrealizował w 2007 roku w Bunkrze Sztuki, składała się w całości z prac o klęsce czy braku. Z biegiem lat autor odnalazł w sobie co prawda umiejętność afirmacji – jednakże jego zwroty w kierunku pozytywności dalekie są od pochwały (czy nawet pokornej akceptacji) zastanego świata. Są raczej skrętami w „trzecie drogi” i próbami odnalezienia się na marginesach wielkich projektów nowoczesnej polityki.

Ekstrawagancja jako metoda

W 2009 roku Janek Simon wziął udział w wystawie *Niezwykłe rzadkie zdarzenia* w Zamku Ujazdowskim. Wystawa ta była zwieńczeniem serii

i konotacje, które przyrastają za sprawą krytycznych odczytań, kuratorskich mediacji oraz nieprzewidywanych zdarzeń poza murami galerii (takich jak atak na World Trade Center, który zdeterminował lekturę debiutanckiej realizacji twórcy). Gdy jednak patrzy się holistycznie na twórczość Simona, jego ekstrawagancja wydaje się bardziej metodyczna niż generowanie „czystych wydarzeń”. Choć *Manifest nooawangardy* krytyka uznała za prowokacyjną odpowiedź na *Stosowane sztuki społeczne* (przedkładającą artystyczną swobodę nad „społeczny skutek”), niektóre z prac sygnatariusza pierwszego tekstu można z powodzeniem wpisać w program à la Żmijewski. Simon konsekwentnie powraca do ważkich społecznie tematów, a powroty te obliczone są na poznawcze zyski.

W roku 2006 artysta zorganizował w Antananarywie *Rok Polski na Madagaskarze*. Za jego sprawą na wyspie pojawiło się wówczas Tymczasowe Centrum Kultury Polskiej, w którym

3 Janek Simon, Łukasz Ronduda i in., *Manifest nooawangardy*, „Obieg”, 7.09.2009, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/13677#2> [dostęp: 28.04.2019].

4 Ryszard Nycz, Bruno Schulz: *sztuka jako kulturowa ekstrawagancja*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 184.

widzowie mogli zapoznać się z Polską widzianą oczami czeskich czy bułgarskich artystów. Jak stwierdził niegdyś Simon, „jednym z najciekawszych wątków w tym projekcie było skonfrontowanie współczesnych wydarzeń i strategii z miejscem, gdzie nie ma żadnego kontekstu dla ich odbioru”⁵. Stwierdzenie o „braku kontekstu” dość łatwo uargumentować geograficznym dystansem i odmiennością porządków społecznych – wydaje się jednak, że uwaga ta była adekwatna przede wszystkim względem strategii postawangardowej sztuki. Jak udowodnił w kolejnych projektach sam twórca, istnieją warte dostrzeżenia analogie

Podobnie jak wyjazdy do Afryki podróże Simona do Indii wynikały z zainteresowania artysty kolonializmem i tym, jak kolonie czy imperialne przysiółki przekształcały się w ciągu zeszłego stulecia w „poligony późnego kapitalizmu”.

między „kontekstem społecznym” w Europie Środkowo-Wschodniej i tym w Afryce Subsaharyjskiej czy wielu innych zakątkach globu, które od Polski dzielą tysiące kilometrów. Ekstrawagancja wielu *cultural clashes* Simona jest tylko pozorna. Na wspomnianej wystawie w Bunkrze Sztuki – *Gradient* – Simon pokazał makietę hotelu Ryugyong w Pjongjangu, które to zwrócenie uwagi na symulację kapitalistycznego luksusu w Korei Północnej można było poczytać za ironiczny komentarz do polskiej transformacji oraz lokalnych symulacji „zachodniego dostępu”. W roku 2010 na wystawie *Robotnicy opuszczają miejsca pracy* w Muzeum Sztuki w Łodzi artysta zaprezentował obiekty z targu Alaba w Nigerii. Niektóre z nich wyglądają na etnicznej pamiątki – handlarze z Lagos wytwarzają jednak wiele towarów, recyklingując elektrośmieci, które trafiają na nigeryjskie składowiska z Europy (również z Polski). Kilka lat później Simon udał się do zachodniej Afryki raz jeszcze, by zrealizować tam projekt, który stał się bodaj najodważniejszą z jego „kulturowych konfrontacji”.

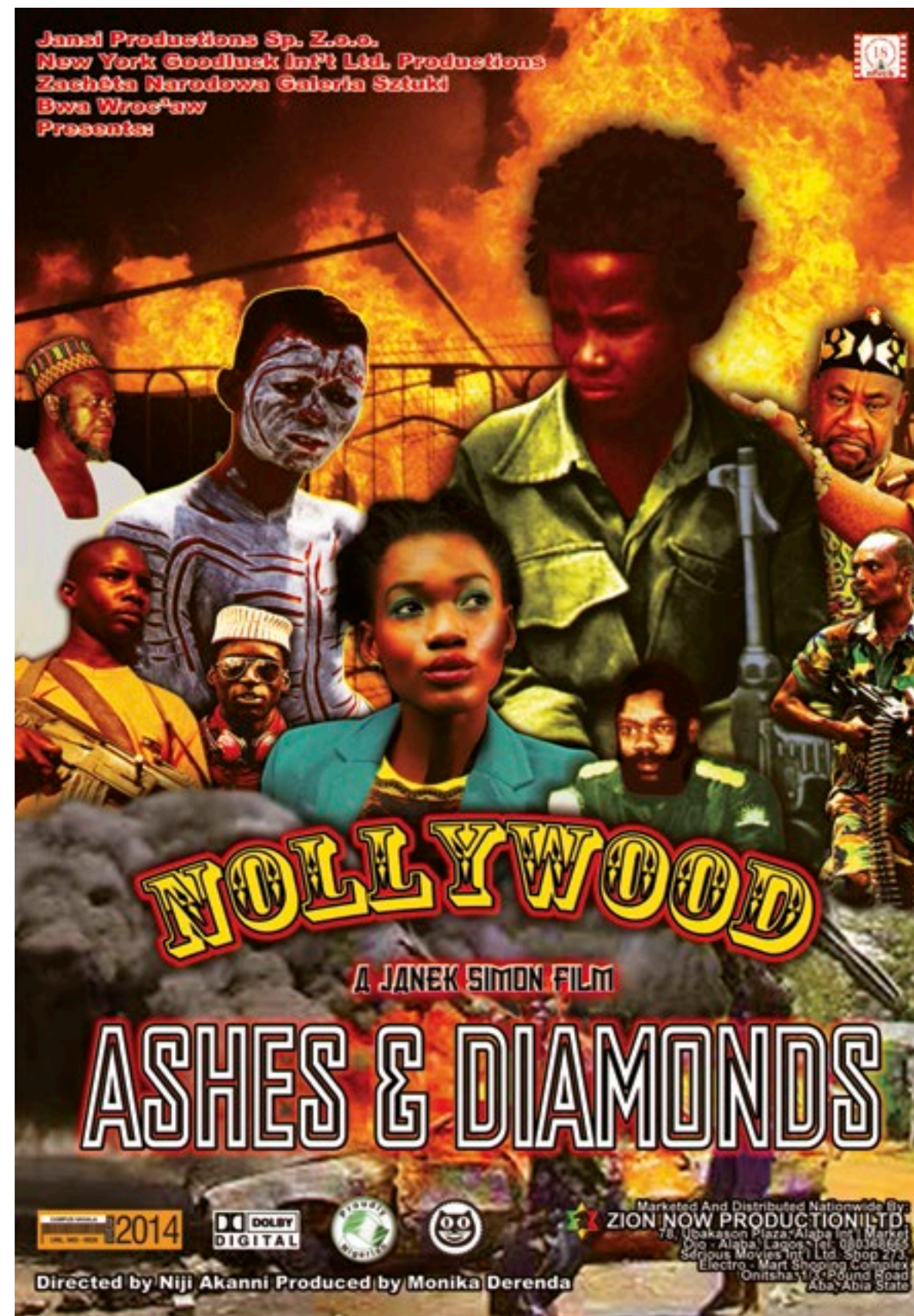
W 2014 roku Simon podjął w nigeryjskim Nollywood próbę przetworzenia *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy. Zdaniem artysty wspomniana ekranizacja powieści Jerzego Andrzejewskiego stanowi kluczowe dzieło polskiej kinematografii – nie tylko ze względu na swe walory formalne, ale także (a raczej przede wszystkim) dlatego, że za jej

pośrednictwem Wajda podjął w otwarty sposób dyskusję na temat modernizacji Polski w pierwszych latach komunizmu. Choć pomysł dostosowania scenariusza filmu do realiów społecznych zachodniej Afryki może wydawać się absurdalny, Simon zlekceważył geograficzny dystans i poszukiwał uprawomocnienia dla swojego eksperymentu w analogiach z porządkiem „twardej polityki”. Realizując powtórny ekranizację *Popiołu i diamentu*, artysta chciał zbadać, czy polityczne antagonizmy w dwóch bardzo odległych państwach i kontekstach historycznych – w powojennej Polsce oraz w Nigerii, którą w latach 1967–1970 nękały krwawe konflikty domowe – motywują jakiegokolwiek podobieństwa w materii społeczno-kulturowych wyobrażeń.

Niestety, filmu *Ashes, Diamond and the Rising Sun* nie udało się zrealizować z powodu problemów natury budżetowej. Mimo to Janek Simon zdążył zamówić scenariusz u czołowego pisarza Nollywood, Nijiego Akkaniego, uzyskawszy zresztą entuzjastyczną zgodę samego Wajdy. W liście do sławnego reżysera autor *Syntetycznego folkloru* pisał: „Głównym obszarem problemów stojących za moją twórczością jest geografia kulturowa. Co stanie się, kiedy przeniesiemy dyskusję ważną dla Polski na drugi koniec świata? [...] Zaczęłam się zastanawiać, co stałoby się, gdyby nigeryjscy filmowcy dostali do ręki polski scenariusz. Które z naszych problemów byłyby dla nich zrozumiałe, a które zupełnie obce?” Pytania postawione przez Simona nie doczekały się co prawda wyczerpującej odpowiedzi, lecz już treść scenariusza Akkaniego dowodzi, że nie zostały postawione bezzasadnie. Nigeryjska rekreacja finałowej sceny *Popiołu i diamentu* – w której były akowiec Maciek umiera, nie wypełniwszy rozkazu zabójstwa partyjnego sekretarza – wydaje się rezonować równie mocno jak oryginał. Podobnie jak w PRL w pierwszych latach rozwoju niepodległej Nigerii za bratobójczymi walkami jej mieszkańców krył się konflikt odmiennych wizji państwa, a także postaw wobec nowoczesności.

Rewizja filmu Wajdy z lat 50. stanowiła dla Simona sposobność, aby ożywić narrację o PRL jako projekcie modernizacyjnym – a więc opowieść, która zdaniem twórcy uległa skutecznej tabuizacji po 1989 roku. Otwarta formuła obrazu Wajdy, którą krytykowali peerelowscy notable – oczekujący od reżysera jednoznacznej afirmacji komunizmu – w oczach Simona stanowiła jego największą zaletę. To właśnie ona sprawia, że *Popiół i diament* można oglądać niczym współczesny

5 Janek Simon, *Gradient*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2007, s. 99.



Plakat filmowy Nollywood Ashes and Diamonds, 2014
projekt: Janek Simon



Plakat Roku Polskiego na Madagaskarze na ulicy Antananarivy, 2007, dzięki uprzejmości artysty

komentarz do warszawskiej polityki, którą dynamizuje partyjny duopol oraz konflikt odmiennych spojrzeń na dziedzictwo Solidarności i Komitetu Obrony Robotników. To również ona pozwoliła Simonowi przetworzyć scenariusz polskiego filmu z myślą o nigeryjskich widzach, których społeczną wyobraźnię porządkują napięcia między imaginariem plemiennych tożsamości, postkolonialnymi zależnościami oraz wizjami suwerennej modernizacji (Nigeria należy od 1973 roku do Ruchu Państw Niezaangażowanych).

Choć zestawienia polskich realiów ze światem społecznym Nigerii czy Madagaskaru mogły wydawać się w sztuce Simona zupełnie arbitralne, jego „ekstrawaganckie” pomysły przyniosły analityczne rezultaty – prześledzenie analogii między stosunkiem do modernizacji w Polsce oraz dwóch postkolonialnych państwach z politycznej perspektywy okazało się znaczącą stawką. Na tle wielu środkowo- i wschodnio-europejskich artystów, którzy poruszają w swojej twórczości kolonialne wątki, Janka Simona wyróżnia kładziony przez niego nacisk, by nie traktować ich jako „spraw obcych”, poruszanych z poczucia „moralnego obowiązku”

i z empatyczno-paternalizującym nastawieniem. Artysta wyruszył do Nigerii z przekonaniem, że „postzależnościowa” Polska może przeglądać się w postkolonialnej Afryce. Z kolei wybór Madagaskaru na miejsce organizacji Roku Polskiego podyktowany był przez skojarzenia z nieudanym polskim projektem kolonialnym, a na podsumowującej projekt wystawie w łódzkim Atlasie Sztuki Simon zaprezentował archiwum niedoszłych polskich pionierów z Ligi Morskiej i Kolonialnej. Od tego czasu Simon regularnie wydobywa je z szuflady i prezentuje widzom wydania takich czasopism jak „Morze”, na którego stronach reprodukowano krzywdzące stereotypy o afrykańskiej ludności, a także mrzonki dotyczące morskiej potęgi polskiego państwa. Chociaż podobnym ideologem łatwo przypisać marginalny czy „widmowy” status w polskiej kulturze, zamieszkały w Warszawie artysta ekspozuje tego typu zjawy, dając tym samym do zrozumienia, że bez uwzględnienia podobnych narracji historia polskich powiązań z globalnym południem pozostaje niemożliwa do napisania, a obraz relacji nadwiślańskiego kraju z zachodnimi imperiami – zafałszowany.

Glokalność i pataekonomia

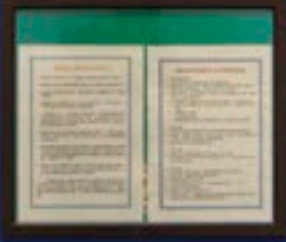
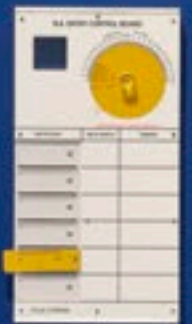
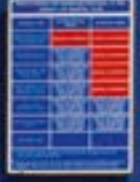
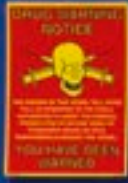
Nigeryjski projekt *Ashes, Diamond and the Rising Sun* stanowił efekt konsolidacji „globalnego” nurtu w twórczości Simona; nurtu, który krzepł na przełomie dwóch pierwszych dekad nowego milenium. Istotną realizacją z tego okresu wydaje się solowa wystawa *Morze*, którą zorganizowano w reprezentującej artystę Galerii Raster. Obok wspomnianych archiwów Ligi Morskiej i Kolonialnej pojawiły się tam również prace będące infografikami, które ilustrują „kurczenie się” czasoprzestrzeni w globalnej wiosce i przyrost ukrytych powiązań między miejscami tak odległymi, jak Polska, Madagaskar czy Nigeria. W tym właśnie czasie krystalizował się charakterystyczny dla artysty styl myślenia o architekturze ekspozycyjnej jako narzędziu komunikowania się z widzem. Instalacje łączące teksty, grafiki informacyjne i obiekty znalezione Simon pokazywał odtąd na wielu zbiorowych wystawach o problemowym charakterze (między innymi niedawnych pokazach w berlińskim *powerhouse* postkolonialnej sztuki i teorii, SAVVY Contemporary – *Slavic Colonialism* z 2016 roku oraz *Everything is Getting Better. Unknown Knowns of Polish (Post)Colonialism* z 2017 roku). Podobne instalacje stawały się też szkieletami indywidualnych wystaw, nad którymi artysta pracował w ostatnich pięciu latach – a więc po przerwie (czy może okresie przejściowym), na którą pozwolił sobie w latach 2011–2014. Simon zrezygnował

wtedy z podobnych realizacji, aby pracować za granicą nad dużymi projektami, do których należy omówiony wyżej projekt *Ashes, Diamond and the Rising Sun*, a także seria quasi-dokumentalnych materiałów z Auroville – indyjskiego miasteczka, które w latach 60. XX wieku stało się siedzibą międzynarodowej komuny wolnomysłicieli. Praca skoncentrowana wokół zagranicznych podróży powstrzymała, być może, twórcę przed regularnym tworzeniem wystaw, lecz jednocześnie przyniosła mu spore zyski – to właśnie wspomniane projekty z wyjazdów do Afryki czy Indii zdeterminowały wizerunek Simona jako „artysty globalnego”, który utrwalili kuratorzy wystawy *Co widać* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej i quasi-retrospektywy artysty w Zamku Ujazdowskim.

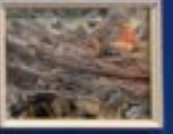
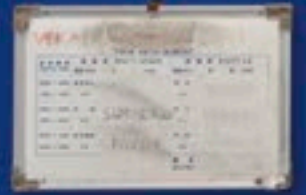
Podobnie jak wyjazdy do Afryki podróże Simona do Indii wynikały z zainteresowania artysty kolonializmem i tym, jak kolonie czy imperialne przysiółki przekształcały się w ciągu zeszłego stulecia w „poligony późnego kapitalizmu”. Skądinąd, podobnie jak wyjazd na Madagaskar w 2006 roku, wizyta w Auroville stała się także zarzewiem wielu nowych projektów twórcy. Niektóre prace – jak te zebrane na wystawie *Prince Polonia* (2018), którą Simon zorganizował wraz z Maksem Cegielskim w szczecińskiej Trafostacji – odnoszą się do paraleli między transformacją ustrojową w Polsce oraz „kapitalistycznym przyspieszeniem” w Indiach



Janek Simon, Rok Polski na Madagaskarze, 2007. Instalacja, widok z wystawy Podróże na Wschód i na Południe, BWA Wrocław, 2014, fot. Justyna Fedec



PIPE LINE	COLOUR
FRESH WATER	BLUE
SEA WATER	GREEN
FUEL OIL	RED
LUBRICATING OIL	YELLOW
STEAM	SILVER
COMPRESSION	GRAY
BILGE	BLACK



(oba procesy przebiegały równolegle). Inspiracją dla innych dzieł stanowiły gawędy Sevena – jednego z członków indyjskiej komuny Auroville, który dzielił się z Simonem opowieściami o swoich intymnych relacjach z królową Elżbietą, uczestnictwie w zamachu na Kennedy’ego czy udziale w powstawaniu *Ptaków* Hitchcocka. Ośmielony rozmachem tych konfabulacji o pseudomitolologicznym charakterze (niektóre z nich wiążą na przykład azjatyckie narracje o reinkarnacji z życiorysami „herosów” globalnego kapitalizmu), Simon zaczął swobodnie remiksować w swoich własnych pracach etniczne wzory z rozmaitych stron świata. Efektem takich manipulacji są między innymi serie rzeźb *Ludzie z głowami psów* i *Polyethnic* (kontynuowane od

Pomimo wszechstronnego przywiązania do idei „zrób-to-sam” Simon nie próbuje przekonać odbiorców swoich wystaw, że spółdzielczość czy bojkot technologicznych megakorporacji stanowią proste i całościowe rozwiązania dla bolączek późnego kapitalizmu.

2015 roku), a także seria obrazów *Syntetyczny folklor*, od której swój tytuł wzięła warszawska retrospektywa artysty w Zamku Ujazdowskim.

Wyprawa Simona do Indii oraz jej artystyczne derywaty zasługują na uwagę jeszcze z jednego powodu. Jeżeli w nagraniu z indyjskiej komuny łatwo rozpoznać empatyczny stosunek Simona do tej inicjatywy (choćby ze względu na to, że w tle przewijają się przyjaciele, których artysta postanowił ze sobą zabrać w podróż), jest tak nieprzypadkowo. Materiały te dowodzą bowiem długotrwałego zainteresowania twórcy sposobami alternatywnej organizacji społecznych systemów wymiany – próbami „exodusu” z neoliberalnej hegemonii, która pomimo liberalnej fasady cementuje kolonialno-imperialistyczne relacje wyzysku. Simon poświęcił im nawet w 2010 roku osobną (nie wielką) wystawę w Fundacji Bęc Zmiana – *Cztery przedsięwzięcia pata-ekonomiczne*. Choć miała ona na poły żartobliwy charakter (twórca zaprezentował tam między innymi rzeźbę z przemycanych papierosów), zgodnie z tekstem kuratorskim „poruszające się na granicy sensu operacje”, o których mowa w tytule pokazu, miały odkrywać irracjonalny charakter globalnego kapitalizmu *per se*. Inspiracją do podjęcia się tytułowych przedsięwzięć były prawdziwe zjawiska z szarych stref i czarnych rynków – systemów wymiany bezpośredniej, *peer-to-peer*, która dla wielu mieszkańców globu rekompensuje w dzisiejszych realiach wzrost ekonomicznych nierówności.

Zainteresowanie „alternatywnymi ekonomiami” Simon próbował przekuć nie tylko w praktykę twórczą, ale także w działalność organizacyjną. W rodzinnym Krakowie wiele osób kojarzy go wciąż jako współzałożyciela spółdzielni Goldex Poldex – kontestacyjnej inicjatywy, która zasłynęła organizacją wielu artystycznych wydarzeń oraz środowiskotwórczym potencjałem (przez siedziby Goldeksu przewinęły się podczas wernisaży dziesiątki artystów, aktorów oraz muzyków, a także sympatyków niezrzeszonych z żadną konkretną „gildią”). W intrygującej nazwie spółdzielni zakodowano aluzję do genezy całego przedsięwzięcia: podczas podróży po Afryce w 2006 roku Janek Simon usłyszał od poszukiwacza złota z Mada-

gaskaru, że 5 tysięcy dolarów wystarczy, aby na wyspie rozpocząć legalne połowy cennego kruszcza. Po powrocie do Polski artysta przekazał tę wieść Janowi Sowie i próbował namówić go do założenia kulturalnej organizacji, która miałaby czerpać dochody właśnie ze sprzedaży afrykańskiego złota. Podobnie jak film *Ashes, Diamond and the Rising Sun* ta koncepcja „pataekonomicznej” działalności nie doczekała się pełnej realizacji. Powstała jednak wspomniana wyżej spółdzielnia, której członkowie postawili sobie za cel zaproponowanie alternatywy dla miejskiej oferty kulturalnej – i zrobienie tego własnym sumptem, w sposób niezależny od „widzimiś” miejskich urzędników skupionych na przyciąganiu turystów. Inicjatywa funkcjonowała (od 2008 roku) przez około pięć lat, ale wywarła dużo trwalszy wpływ na krakowskie środowisko twórcze i jego diasporyczne odnogi (a więc gromadę twórców i kuratorów, którzy w Goldeksie bywali regularnie i podobnie jak Janek Simon wyprowadzili się blisko dekadę temu ze stolicy Małopolski; warto wymienić wśród nich Agnieszkę Polską, Zorkę Wollny, Macieja Chorążego czy Agnieszkę Klepacką).

Tego, jak bliski jest Simonowi etos samoorganizacji, obok Goldeksu dowodzą również działania Szalonej Galerii: „mobilnego centrum kultury”, którego fundatorzy – Simon, Agnieszka Polska i Jakub de Barbaro – podróżowali w 2016 roku po polskiej prowincji wraz z grupą uznanych artystów, którzy skwapliwie zgodzili się



Pokaz wyrobów cukierskich o przedłużonym okresie trwałości grupy Luxus w Goldeks Poldex, 2011, fot. Goldex Poldex

1 Szalona Galeria w Lipcach
Reymontowskich, 2016, fot. Szalona Galeria

2 Szalona Galeria w Józefowie, 2016
fot. Szalona Galeria

3 Szalona Galeria w Bojadłach, 2016
fot. Szalona Galeria

1



2



3

pokazywać swoje prace poza murami wielkomiej-
skich instytucji. Oznaki przywiązania do etosu
Do-It-Yourself można odnaleźć również w warsz-
tacie artysty. Simon chlubi się tym, że niemal
wszystkie obiekty, które można zobaczyć na jego
wystawach – od dzieł po elementy ekspozycyjnej
architektury – konstruuje samodzielnie (jeżeli zaś
muszą powstać przy użyciu maszyn, istnieje wyso-
kie prawdopodobieństwo, że to właśnie niezbędne
przyrządy wyszły spod ręki twórcy – dotyczy to
nawet drukarek 3D). Pomimo tak wszechstron-
nego przywiązania do idei „zrób-to-sam” Simon
nie próbuje jednak przekonać odbiorców swoich
wystaw, że spółdzielczość czy bojkot technologicz-
nych megakorporacji stanowią proste i całościowe
rozwiązania dla bolączek późnego kapitalizmu.
Wydaje się, że Simon – pomimo afirmatywnego
stosunku wobec wszelkich mikroinicjatyw – nie
ma wątpliwości, że podszywających je fantazji
o „eksodusie” nie da się zrealizować w pełni.
Szczególnie w ostatnich wystawach odniesienia do
anarchosyndykalizmu czy pataekonomii artysta
kontrastuje dosyć drastycznie z dokumentami
technologicznej standaryzacji oraz wiktorii kapita-
lizmu nad uspołecznieniem.

Archeologia pragnienia

Refleksja dotycząca technologii stała się jednym
z przewodnich wątków na *Syntetycznym folklorze*.
Ramę całej ekspozycji wyznaczały przypominające
o nim instalacje w dwóch przeciwległych basztach
budynku. Podczas gdy pierwsza składała się z arte-
faktów znalezionych na targu w Nigerii, gdzie tra-
fiają popsute sprzęty elektroniczne z Europy, druga
aranżację twórcę ułożył z perfekcyjnie funkcjonal-
nych gadżetów, które znalazł na największym na
świecie targu hi-techowej elektroniki w Shenzhen.
Obiekty zebrane w dwóch flankach warszawskiej
budowli przypominały dobitnie o dwóch sprzecz-
nych stronach nowoczesnej postępowania – jeżeli
któraś część świata zmierza ku świetlanej przyszło-
ści, jakaś inna część musi z konieczności grzęznąć
w śmieciach.

Tematyka techniki i konsumpcjonizmu
pojawiła się również w dosyć szczególnym kontek-
ście na wystawie 1985, którą Janek Simon przygo-
tował w zeszłym roku dla Akademii der Kunst-
der Welt w Kolonii. Pokaz towarzyszył sympozjum
z serii *Perverse Decolonization (Perwersyjna dekoloniza-
cja)*, którego organizatorzy (w tym kuratorki Aneta
Rostkowska i Jekatierina Degot, a także kojarzony

z kolektywem Chto Delat teoretyk i artysta David Riff) próbowali zmierzyć się z kolonialnym imaginariem Europy Środkowo-Wschodniej, podejmując dyskusję zarówno na temat skłonności jej mieszkańców do tożsamościowej autokolonizacji, jak i tej do wypierania własnego podporządkowania imperialnym reżimom. Simon odniósł się do tej problematyki, prezentując między innymi archiwa „Pana”, polskiego miesięcznika dla mężczyzn z lat 80., w którym obok zdjęć roznegliżowanych kobiet publikowano nowinkarskie artykuły o technologii, porady dla przedsiębiorców i teksty pochwalające zachodni – a ściślej, amerykański – styl życia. Wystawa, na której Simon pokazał liczne numery czasopisma u boku „kowbojskiego” plakatu Solidarności czy planszy do rodzimej podróbki gry „Monopol”, szkicowała historię polskiego kapitalizmu *avant la lettre*. Polski odpowiednik „Playboya” był wydawany przez oficjalne organy socjalistycznego państwa, co zatruwa zarówno obraz moralnego konserwatyzmu w późnym PRL, jak i heroiczną opowieść o modernizacji w zachodnim stylu, która w Polsce miała rozpocząć się dopiero po 1989 roku. W latach 80., dzięki ustępstwom PZPR-owskiej legistatywy, drobny biznes stał się legalny w praktyce, a lifestyle’owy magazyn dla mężczyzn zwiastował zmiany światopoglądowe, których produktami już kilka lat później stały się polskie „tygrysy Europy”.

Nawiązując do tytułu kolońskiego sympozjum, można pokusić się o stwierdzenie, że Simon występuje dość często w roli archeologa „kapitalistycznych perwersji” – mrzonki o powszechnym dobrobycie i technologię artysta problematyzuje jako fetysze, odsłaniając tym samym kluczowy aspekt globalnego systemu produkcji: jak żaden inny porządek ekonomiczny kapitalizm „kolonizuje” odmęty ludzkiego pragnienia. Dyskursy modernizacji, które funkcjonują na jego usługach, oparte są nie tyle na abstrakcyjnych koncepcjach takich jak sprawiedliwość, co na odniesieniach do ludzkiego libido – woli posiadania i bycia kimś innym niż już-się-jest.

Chociaż w swoich pracach artysta odmalowuje szeroki pejzaż współczesnej rzeczywistości i jest z całą pewnością jednym z najbardziej „globalnych” artystów w Polsce, perspektywa, z której patrzy on na szeroki świat, jest bardzo ściśle usytuowana – jego optykę kształtuje w dużej mierze doświadczenie pokoleniowe. Urodzony w 1977 roku artysta doświadczał polskiej transformacji ustrojowej i „otwierania się Polski na Zachód” na własnej skórze. Bez fundamentalnej wiedzy o przebiegu owych procesów trudno rozkodować jego prace – nawet gdy te przenoszą widza w świat licznych podróży, które artysta pirat odbywał na rubieżach późnego kapitalizmu, w miejscach

wyjętych z nawiasu zachodniej nowoczesności (czy może właśnie w samych jego trzewiach; tam, gdzie postęp trawi i wydala elementy „pierwotnego”, „starego” świata). Intelktualna praca Simona koncentruje się w dużej mierze na przekraczaniu perwersyjnego pragnienia, by stać się częścią tej Wielkiej Moderny – pragnienia, które w polskiej rzeczywistości manifestuje się na przykład poprzez kolonialno-imperialistyczne fantazmaty, a także bezkrytyczne przejmowanie kultury „makdonaldyzmu”.

Pokoleniowe doświadczenie determinuje poznawczą wartość wystaw Janka Simona. Jednocześnie staje się dla artysty tematem do przepracowania, którego można spodziewać się – jak sądzę – po jego kolejnych projektach. Kiedy Janek oprowadzał mnie po *Syntetycznym folklorze*, stwierdził, iż całą wystawę traktuje jako wypowiedź o dojmującej potrzebie uniwersalizmów (sic!): „Kiedy ogląda się nowoczesny świat od wewnątrz, łatwo zapomnieć o tym, jak wiele punktów na mapie świata łączy niepostrzegalne na pierwszy rzut oka związki. Dlatego musimy być zdolni pomyśleć ten świat w kategoriach uniwersalnych, wykraczających poza to, co lokalne”, przekonywał. Ów apel na pozór stoi w sprzeczności z zainteresowaniem twórcy anarchizmem i „mikropolityką”. Być może odwrót od

globalnego kapitalizmu w ich stronę był jednak dla Simona – oraz pokrewnych mu umysłów z tej samej generacji – warunkiem koniecznym do wykonania kolejnego zwrotu. I chociaż jego trajektoria pozostaje niewiadomą, na pewno nie będzie to powrót do nowoczesnej postępowania.



Tekst: Karolina Plinta

Przykuc, Wołga, Nowy Wschód

Wokół mody na styl postsowiecki

Jeden z największych fenomenów stylistycznych ostatnich lat – *post-soviet chic*, szyk postsowiecki – stał się tematem polskiej debaty publicznej za sprawą osławionej okładki pierwszego numeru polskiego wydania „Vogue’a”. Przypomnijmy: fotografia wykonana przez Jurgena Tellera przedstawiała stalinowski Pałac Kultury i Nauki, szare niebo, dwie modelki i czarną wołgę podbijającą atmosferę „sesji z za żelaznej kurtyny”. Wygląda na to, że urodzony w zachodnich Niemczech fotograf, który w Polsce szukał motywów akcentujących specyfikę regionu i beztrudnie bawił się lokalnymi stereotypami, świadomie bądź nie trafił w czuły punkt polskiej klasy średniej – jej niestabilną tożsamość, budowaną – jak to zdiagnozował Andrzej Leder – na dwóch fałszywych wzorcach¹. Pierwszy to paradygmat „pseudoszlachecki”, drugi – globalny („amatorzy sushi”). Zdjęcie Tellera zabolalo przedstawicieli obu. Nagle okazało się, że „Vogue”, symbol klasowych aspiracji, stawia na „wschodność”. Okładka Tellera stała się inspiracją dla niezliczonych memów („Smogue”, „Elbląg” i tak

¹ Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 7.



W swoich artykułach „Calvert Journal” przedstawia pokolenie milenialsów jako zawieszony pomiędzy dwiema epokami – komunizmem i obecnym putinowskim reżimem, w którym nasilają się tendencje nacjonalistyczne.

dalej), a krytycy i krytyczki, jak Agata Pyzik na naszych łamach, skoncentrowali się na tym właśnie aspekcie szyku postsowieckiego, szybko wydając wyrok: styl postsowiecki to kolejny instrument kapitalizmu, tym przebieglejszy, że wykorzystujący symbolikę komunizmu. A polska klasa średnia alergicznie reaguje na tożsamość inną niż zachodnia. Nie uchylając tych odczytań, warto zauważyć, że sprawa wydaje się znacznie bardziej złożona, a sam styl – o wiele bardziej zniuansowany. Bo czy mieszkańcy „gorszej części Europy” naprawdę są w stanie afirmować tę tradycję? I jak na ten problem reaguje przemysł modowy? A jak twórcy?

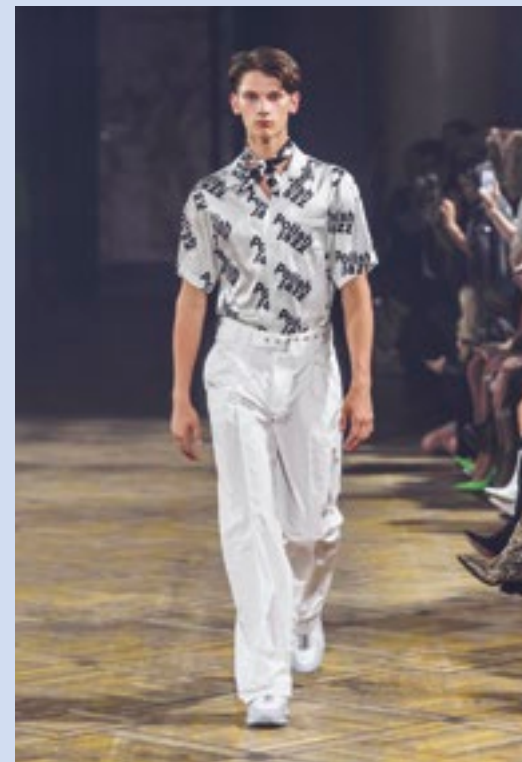
Melancholie i estetyzacje

Moda na styl postsowiecki wydaje się zjawiskiem stosunkowo świeżym, ale w istocie trend ten zaczął się rozwijać dekadę temu. Pierwszy pokaz jednego z ojców założycieli nurtu, Goshy Rubchinskigo, odbył się w 2008 roku. Do rozwoju trendu przyczyniły się drobne rosyjskie marki odzieżowe (Volchok Sputnik 1985, Mech, LECHARLATAN, R-SSA) i ukraińskie (Podmost, Syndicate), a *post-soviet chic* całkowicie zatriumfował na europejskich wybiegach i ulicach w latach 2015–2016. *Post-soviet chic* to jednak nie tylko Rosjanie, w zależności od kraju ma on także swoje lokalne odmiany – w lansowaniu trendu istotne były choćby słynne projekty Gruzina Demny Gvasalii (współzałożyciela Vatements, obecnie także dyrektora kreatywnego Balenciagi). W Polsce z kato-narodowych inspiracji czerpał już Arkadiusz, a we „wschodnim” duchu projektuje choćby Natalia Maczek, założycielka MISBHV, Michał Łojewski (UEG), a nawet hip-hopowa Koka. Jako wyróżnik szyku postsowieckiego zwykle podaje się styl byłych demoludów – sportowe ubrania kiboli (dresy!), szmaty zdobywane w lumpeksach, fleki skinheadów, wojskowe mundury czy robotnicze drelichy. Jeśli jednak przyjrzeć się propozycjom wspomnianych projektantów, można odnieść wrażenie, że są to inspiracje czysto umowne, styl postsowiecki bowiem najbardziej wyraźnie przejawia się w komunikatach językowych i symbolach doklepanych do ubrań, których krój wydaje się konsekwencją innych modowych trendów, już jak najbardziej

zachodnich – normcore’u czy popularnego kilka lat temu egzystencjalistyczno-futurystycznego health gothu. Po adaptacji na potrzeby wschodnich projektantów styl ten zyskał nowe odczytanie, którego znaczenie zagubionym w meandrach mody odbiorcom skwapliwie tłumaczyły lifestyle’owe portale typu „Calvert Journal”. Pojawiające się w postsowieckich projektach nawiązania do symboliki ZSSR oraz politycznych wydarzeń lat 90. w Rosji (na przykład puczu moskiewskiego w 1991 roku czy kryzysu konstytucyjnego w 1993 roku) miały linkować do pokoleniowych doświadczeń rosyjskich milenialsów, których dzieciństwo przypadło na okres rozpadu Związku Radzieckiego. W swoich artykułach „Calvert” przedstawia to pokolenie jako zawieszony pomiędzy dwiema epokami – komunizmem i obecnym putinowskim reżimem, w którym nasilają się tendencje nacjonalistyczne. Jako takie, jest to pokolenie z jednej strony melancholijne i nostalgicznie nastawione do historii, a z drugiej strony, jak przystało na młodzież, buntownicze i gniewne. O melancholijnej buntowniczości nowego pokolenia Wschodnioeuropejczyków miały zaświadczać stosowne sesje zdjęciowe uwieczniające pięknych, młodych i smutnych ludzi zagubionych w postkomunistycznym pejzażu – ruinach monumentalnych gmazysk, w kompleksach szarych blokowisk czy na tle ponurych, zabetonowanych ulic. Idealnym tłem do snucia postsowieckiej narracji okazały się zdjęcia Zuzy Krajewskiej z serii *Imago*, wykonane w zakładzie poprawczym w Studzieńcu i przedstawiające emanujących dzikością i energią młodzieńców z mrocznymi historiami wypisanymi na twarzach. Czy tak właśnie wyglądają oblicza typowych hipsterów na ulicach Moskwy albo Warszawy? Pozwolę sobie wątpić, ale w tego typu opowieściach nie chodzi w końcu o realia, tylko o efekt wow.

Oparta na koncepcie *poor but sexy* strategia marketingowa zarówno „Calvertu”, jak i samej mody na szyk postsowiecki, budzić może mieszane uczucia, a także – jak sygnalizowałam na wstępie – prowokować do ocen moralnych. Nie tylko dlatego, że potwierdza pewne stereotypy na temat Europy Środkowo-Wschodniej (lub pokazuje tę jej stronę, o której sami mieszkańcy regionu

Strategia marketingowa mody na szyk postsowiecki budzić może mieszane uczucia, a także prowokować do ocen moralnych. Nie tylko dlatego, że potwierdza pewne stereotypy na temat Europy Środkowo-Wschodniej, ale także z powodu konsekwentnej estetyzacji sowieckości/wschodniości oraz wpisanej w nią biedy i przemocy.

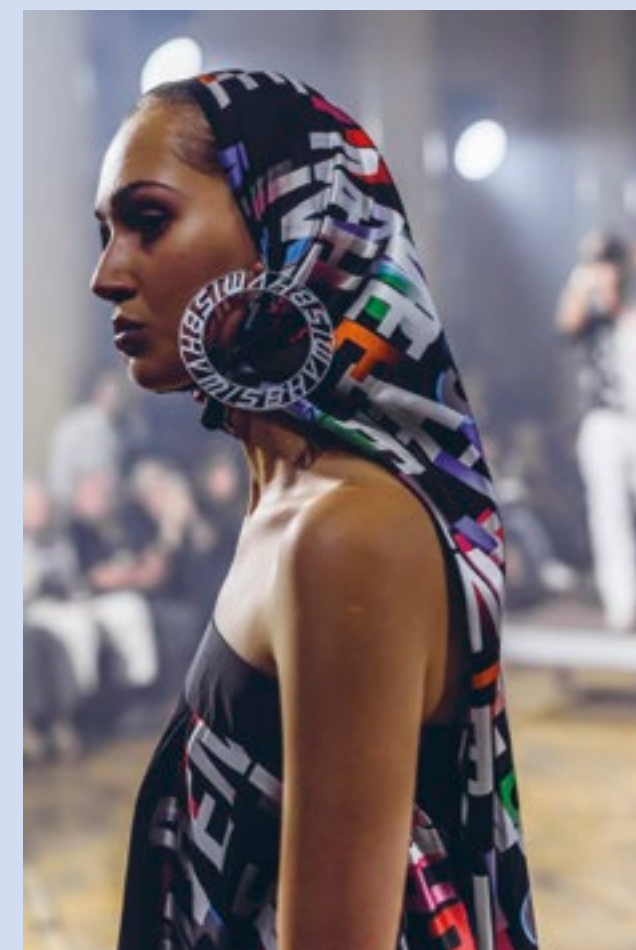


MISBHV, kolekcja „Polish Jazz”, wiosna-lato 2019
fot. Filip Okopny / Fashion Images

chcieliby zapomnieć), ale także z powodu konsekwentnej estetyzacji sowieckości/wschodniości oraz wpisanej w nią biedy i przemocy. Takim argumentem posłużyła się choćby Agata Pyzik we wzmiankowanej już krytyce stylu postsowieckiego², wyrażając dezaprobatę i moralne potępienie wobec kooperacji Zuzy Krajewskiej z marką UEG, która wykorzystała zdjęcia z serii *Imago* w swojej kolekcji jesień/zima 2017, a następnie poprosiła fotografkę o sesję promującą tę kolekcję. Wizerunki młodych chłopców z poprawczaka zostały wprzęgnięte w kapitalistyczną maszynę, odczerniającą

2 Agata Pyzik, *Przekleństwa bieda-szyku. O polskim „Vogue”, post-soviet chic i innych przypadkach zawłaszczenia kulturowego*, Magazynsum.pl, 2.03.2018, <https://magazynsum.pl/przekleństwo-bieda-szyku-o-polskim-vogue-post-soviet-chic-i-innych-przypadkach-zawłaszczenia-kulturowego/> [dostęp: 29.04.2019].

tego typu „brutalistycznych” obrazach. Dodatkowym argumentem przeciwko trendowi postsowieckiemu był też fakt, że wydawczynią „Vogue’a” jest Katarzyna Kulczyk, i w tym kontekście promowanie bieda szyku na łamach tego pisma jest rodzajem kulturowej mistyfikacji, znów – mającej na celu głównie akumulację kapitału. Analizując skandal wokół okładki „Vogue’a”, Mateusz Halawa stwierdził wręcz, że jest on dowodem kryzysu realizmu kapitalistycznego – znakiem niewydolności systemu, który miał wynieść polskie społeczeństwo na



Red Star Dress, projekt Tamás Király, 1987, fot. Jonathan Csaba Almási



wyższy poziom konsumpcji, ale robi to zbyt wolno lub w niezadowolającym stopniu³. Jako taki, styl postsowiecki wydaje się odpowiedzią na specyficzny moment w historii Europy Środkowo-Wschodniej, rozdartej między ciągle aktualnymi prozachodnimi sympatiami i ambicjami oraz radykalizującymi się nastrojami separatystycznymi. Nie jest to jednak odpowiedź jedyna ani, jak się wydaje, ostateczna.

Innowatorzy na peryferiach – przypadek Tamása Királego

To jednak, co dla niektórych będzie godną potępienia kapitalistyczną zagrywką, w oczach innych może jawić się po prostu jako sukces, mający swoje medialne i ekonomiczne przełożenie, a tego Europa Środkowo-Wschodnia jak najbardziej potrzebuje. Tym bardziej, że nie mówimy o działalności charytatywnej, ale o konkretnym, bardzo prężnym sektorze gospodarki, bo tym w końcu jest moda. W tej branży projektanci wschodnioeuropejscy odgrywali z reguły rolę biednych kuzynów, skazanych na marginalizację lub kopiowanie zachodnich trendów podpatrzonych w Paryżu lub innym modowym zagłębiu – tak było choćby w przypadku Mody Polskiej i Jerzego Antkowiaka, jednego z najważniejszych projektantów PRL. On sam ponoć lubił mawiać, że mody się nie tworzy, lecz się za nią podąża – co z dzisiejszej perspektywy i wobec dyskusji na temat tożsamości mody z Europy Środkowo-Wschodniej nie brzmi dobrze.

Oczywiście, nie wszyscy projektanci z regionu byli biernymi kopistami, jednak ze względu na swoje peryferyjne położenie nie doczekali się należnego im uznania. Dobrym przykładem jest tu twórczość Tamása Királego, węgierskiego projektanta i scenografa działającego w Budapeszcie w latach 80., 90. i na początku XXI wieku. Projekty modowe Királego były w dużej mierze inspirowane sztuką rosyjskiej awangardy pierwszej połowy XX wieku, punkiem i węgierską modą ludową. Zdjęcia jego projektów z lat 80. przedstawiają modelki pozujące na tle komunistycznych pomników, przebrane w geometryczne stroje przypominające kostiumy do *Baletu triadycznego* Oskara Schlemmera. Inne noszą suknie-stelaze w kształcie komunistycznej gwiazdy (*Red Star Dress*, 1987) lub kokieteryjne sukienko-mundury, w których hełm przypomina dach węgierskiego parlamentu. Projekty Királego wychodziły poza modę użytkową – były kreacjami artystycznymi, których prezentacja przybierała formę spektakularnych performansów. Często powstawały zresztą tylko na jeden pokaz – Király jako projektant z „gorszej

części Europy” tworzył swoje kostiumy ze śmieci, zszywał w prowizoryczny sposób, słowem: wykonywał je trochę tak, jak projektuje się scenografie teatralne. Lichość materiałów stosowanych przez Királego była z jednej strony poddyktowana względami ekonomicznymi, ale można ją także czytać jako estetyczny manifest, sumę tego, jak ubierała się wówczas Europa Środkowo-Wschodnia. Równie dziwny charakter jego projektów był komentarem zarówno na temat wschodnioeuropejskiego wyczucia estetyki („Király projektuje głupie czapki, ponieważ fryzury w Budapeszcie są katastrofą”, cytował projektanta w 1990 roku magazyn „Stern”), jak i specyficznego dla tego regionu *zeitgeistu* – dzieła Királego były modą czasów, w których dogorywał komunizm, a młode pokolenie twórców mierzyło się z upadkiem awangardowych ideałów poprzednich artystycznych generacji. To samo robił Király, który cytował awangardę nie po to, żeby ją gloryfikować, ale queerować. Jego samego zresztą trzeba określić jako projektanta queerowego, którego stroje i performansy wymykały się normatywnym standardom ówczesnej mody bloku wschodniego. Jest on też postacią wyjątkową w historii mody Europy Środkowo-Wschodniej. Pożywką dla pomysłów Tamása Királego był przede wszystkim Budapeszt, miasto, które kochał, nienawidził i z którego nigdy się nie wyprowadził – dlatego też nie zrobił prawdziwej kariery na Zachodzie, choć brał udział w pokazach w Berlinie Zachodnim, Amsterdamie i Nowym Jorku, prezentując się razem z takimi projektantkami jak Vivienne Westwood, Yoshiki Hishinuma czy Claudia Skoda. W samym Budapeszcie prowadził z kolei New Art Studio, punkowy butik, w którym ubierała się węgierska scena alternatywna. Koniec końców, w swoim ukochanym mieście został też zamordowany, co w ponury sposób dopełniło jego legendę.

Jeśli nie *post-soviet*, to co?

Współczesnym projektantom i projektantom spod znaku *post-soviet chic* udało się przełamać peryferyjne ograniczenia. Inna sprawa, że w zależności od regionu moda na styl postsowiecki ma różny posmak. Co innego bowiem lansować się na ulicach w bluzach z napisem „Warszawa”, a co innego wzdychać do idei sowieckiego imperium – tu melancholia udzielić się może głównie tym, którzy się z niego bezpośrednio wywodzą (a nie z którejs z sowieckich kolonii, bo o takim układzie centrum–peryferie też trzeba przecież pamiętać). Reszta postkomunistycznej braci jest więc wobec neoradzieckiej mody nastawiona sceptycznie, jeśli nie jawnie niechętnie.

³ Mateusz Halawa, *Vogue i kryzys realizmu kapitalistycznego*, „Strefa Designu Uniwersytetu SWPS”, <https://design.swps.pl/strefa-designu/>

[communication/2722-vogue-i-kryzys-realizmu-kapitalistycznego.html](https://www.designu.com.pl/communication/2722-vogue-i-kryzys-realizmu-kapitalistycznego.html) [dostęp: 29.04.2019].

1 Modelka ubrana w sukienkę Tamása Királego na postumencie Statuty Wolności w Budapeszcie, 1988, fot. Jonathan Csaba Almási

2 *Chłopięce marzenia*, pokaz mody w halach Petőfi, 1986, Budapeszt fot. dzięki uprzejmości Iliásza Dávda Királego

3 Kreacja modowa Tamása Királego, lata 80. XX wieku fot. dzięki uprzejmości Iliásza Dávda Királego

1



2



3



Tamás Király z modelką na tle węgierskiego Parlamentu, 1989
fot. Jonathan Csaba Almási



Slav Squatting and Its Discontents, widok wystawy, 2018
 fot. Tomáš Souček, dzięki uprzejmości MeetFactory w Pradze

a w recenzjach krytyków dość paradoksalnie powtarzał się zarzut braku wyrazistości, co, być może, przy okazji pokazuje zasadniczy problem terminu „Nowy Wschód” – jego nijakość.

Próba równie ironiczną, jeśli chodzi o budowanie wschodniej tożsamości, była wystawa *Slav Squatting and Its Discontents*, otwarta we wrześniu 2018 roku w praskiej MeetFactory. W zamyśle kuratora Piotra Sikory miała ona opowiadać o nowoczesnej słowiańskości poprzez zjawisko przykucu, pozy ponoć charakterystycznej dla mieszkańców postsowieckich przedmieść, a w ostatnich latach podbijającej internet. Historycznym odniesieniem dla tego zjawiska na wystawie był performans Olega Kuliga, wcielającego się w groźnego wschodnioeuropejskiego psa. Reakcje krytyki na wystawę były raczej stonowane – z jednej strony doceniła ona potencjał kryjący się za słowiańskim przykucem, z drugiej jednak ze sporą niechęcią odnosiła się do karykaturalnych form przedstawiania mieszkańców wschodniej części Europy jako właśnie „dzikich” kontynentu. Martin Vrba komentował w recenzji wystawy na portalu Artalk.cz: „[...] wystarczy wziąć wszystkie stereotypy zachodnioeuropejskie na temat wschodniego, słowiańskiego zacofania,

Termin „Nowy Wschód” nie zawiera w sobie tak konkretnego ładunku znaczeniowego jak postsowieckość, ale z tego właśnie powodu łatwiej go przyjąć w krajach byłego bloku wschodniego. Jego zasadniczą wadą jest jednak nijakość.

Zdając sobie sprawę z problematyczności polityki wpisanej w postsowiecką nostalgię, twórcy „Calvert Journal” zaproponowali więc termin zastępczy dla opisywanych przez siebie zjawisk, dużo bardziej neutralny: *New East*. „Nowy Wschód” co prawda nie zawiera w sobie tak konkretnego ładunku znaczeniowego jak postsowieckość, ale z tego właśnie powodu łatwiej go przyjąć w krajach byłego bloku wschodniego, a także w lokalnych kręgach artystycznych, aspirujących do uczestnictwa w globalnym obiegu kulturowym. Wydaje się, że do tego właśnie terminu sięgnął Michał Novotný, kurator zeszłorocznej wystawy *Orient*. „Nowy Wschód” w sztuce artystów Europy Środkowo-Wschodniej, pokazywanej w Centrum Sztuki Współczesnej kim? w Rydze, brukselskim BOZAR oraz w Bunkrze Sztuki w Krakowie. W zamyśle kuratora tytuł wystawy miał być autoironiczną próbą stworzenia wschodnioeuropejskiej tożsamości. Próba ta jednak udała się w stopniu bardzo umiarkowanym,

utożsamiać się z nimi i uczynić z siebie klaunów przed zachodnią publicznością, aby zyskać uznanie, uwagę lub pieniądze. [...] Nie jest to tyle słowiańskie autoironizowanie, co potwierdzanie idei, że wszyscy Słowianie są w rzeczywistości pijanymi Rosjanami albo małymi Polakami, ubranymi w dresy i jeżdżącymi trabantami”. Wystawa w MeetFactory mogła więc się nie podobać, ponieważ pokazywała mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej w taki sposób, w jaki oni sami nie chcą siebie widzieć, i w tym sensie przypomina to przypadek okładki „Vogue’a”. Z drugiej strony, jeśli usunąć te stereotypizujące Wschód wyróżniki, okazuje się, że trudno jest znaleźć kategorie opisujące ten region inaczej. I tak źle, i tak niedobrze – znamy ten problem od czasu *Fantomowego ciała króla*.

Trudność z alternatywnym zdefiniowaniem wschodnioeuropejskości nie oznacza jednak, że jest to zadanie niemożliwe. Poza optykę narzuconą przez postsowiecki trend udało się wyjść

Wielicy sarmaci tego kraju / Wielkie sarmacki tego kraju, widok wystawy, 2018
 fot. Jolanta Więclaw, dzięki uprzejmości BWA Tarnów



na przykład Marcinowi Różyowi, kuratorowi wystawy *Wielcy sarmaci tego kraju / Wielkie sarmatki tego kraju*, pokazywanej w 2018 roku w BWA Tarnów. Korzystając ze zbiorów sztuki sarmackiej Muzeum Okręgowego w Tarnowie i zestawiając je ze sztuką współczesną, Róży postanowił zmierzyć się z sarmatyzmem, który uważa – jak to ujął w rozmowie z Piotrem Polichem na Culture.pl – za „jedyne pozornie zwarte i pozornie polskie zjawisko tożsamościowe”. Sarmatyzm stał się dla Róży także kluczem do odczytania nowych trendów w polskiej modzie, wizualizujących się w projektach dyplomowych dwojga debiutantów – Uty Sienkiewicz i Tomasza Armady. Ta pierwsza w 2017 roku stworzyła kolekcję „Swoi” inspirowaną modą kibolską, sarmatyzmem i kwiecistymi wzorami na polskich strojach ludowych – modową odpowiedź na nasilające się nacjonalistyczne nastroje w kraju. Zestawiając ze sobą style kojarzone jako typowo polskie, młoda projektantka postanowiła podkreślić ich złożony charakter i wieloetniczne pochodzenie. Stroje kiboli składają się bądź

Trudność z alternatywnym wobec postsowieckości zdefiniowaniem wschodnioeuropejskości nie oznacza, że jest to zadanie niemożliwe. Poza optykę narzuconą przez postsowiecki trend udało się wyjść Marcinowi Różyowi, kuratorowi wystawy *Wielcy sarmaci tego kraju / Wielkie sarmatki tego kraju*, pokazywanej w 2018 roku w BWA Tarnów.



Wielcy sarmaci tego kraju / Wielkie sarmatki tego kraju, widać wystawy 2018, fot. Jolanta Wnęchaw, dzięki uprzejmości BWA Tarnów

co bądź z ubrań zachodnich koncernów, stroje sarmatów wywodziły się z mody tureckiej i perskiej, pasy słuckie produkowali między innymi Ormianie. Zainteresowanie historią polskiej mody (czy też może raczej polskiego chałupnictwa będącego rezultatem siermiężnych realiów) dało się zauważyć także w kolejnej kolekcji Sienkiewicz, tym razem inspirowanej ideą zbieractwa, wyniesioną z domu rodzinnego, oraz kolekcjami precjozów udokumentowanych przez Zofię Rydet w *Zapise socjologicznym*. Kolekcja Sienkiewicz powstała z zebranych od znajomych materiałów i starych ubrań – pracując nad stylizacjami, projektantka z jednej strony przeanalizowała peerelowską modę ubogą, tworzoną metodą DIY w czasach niedoborów produktów, oraz modę

Pokazy Tomasza Armady przybierają formę parady dziwaków, „dzikusów z Włókienniczej”, do których zaprasza najczęściej znajomych i przyjaciół, odbiegających wyglądem od standardów zawodowych modelek i modeli.

sprzed rewolucji przemysłowej, kiedy materiały były tak drogie, że tworząc nowe kreacje, krawcy i krawcowe próbowali wykorzystać każdy skrawek. Drugi (choć oczywiście nie jedyny) bohater wystawy *Wielcy sarmaci...*, Tomasz Armada, swoją kolekcję stworzył z kolei w kontrze do zasadniczych tendencji w polskiej modzie bazującej na kopiowaniu z Zachodu. Również dla niego sarmatyzm stał się ważną inspiracją, którą połączył z dresiarским stylem i estetyką łódzkich lumpeksów. Efektem kulturowego remiksu miała być, podobnie jak u Uty Sienkiewicz, orientalizacja tego, co wydaje się swojskie i lokalne. „Chciałem stworzyć postać Tutejszego Nietutejszego, Nietutejszego Tubylca, Miejscowego Cudzoziemca. Interesują mnie ubrania, które powodują, że dla swoich stajesz się uchodźcą, przebierańcem, ciapatym, pedałem lub po prostu obcym. Moje ubranie prowokują tego typu określenia i wyzwiska. Paradoksalnie jednak wszystko, co robie, pochodzi z tych samych miejsc, w których zaopatrują się i pracują owi swoi”⁴, opowiadał Armada Marcinowi Różyowi w „Vogue”. W przypadku projektów Armady duże znaczenie ma także kicz i kryjąca się za nim obyczajowa prząsność, która w paradoksalny sposób może być kluczem

do różnego typu transgresywnych sytuacji (tutaj przykładem są dla niego zabawy weselne). Zgodnie z tym założeniem także jego pokazy przybierają formę parady dziwaków, „dzikusów z Włókienniczej”, do których zaprasza najczęściej znajomych i przyjaciół, odbiegających wyglądem od standardów zawodowych modelek i modeli – członków nieistniejącego już kolektywu Dom Mody Limanka, do którego sam należał, feministyczno-punkowy duet Siksa czy drag queen Bellę Ćwir.

O wschodniej modzie inaczej

Rozwiązany w maju 2019 roku Dom Mody Limanka (Sasa Lubińska, Kacper Szalecki, Dominika Ciemięga, Tomasz Armada), choć kojarzony jako

poliska odpowiedź na trend postsowiecki, ze swoim dużym patronem na dobrą sprawę miał niewiele wspólnego. Limanka była w końcu domem mody tylko w ironicznym ujęciu, nie dążył do lansowania nowych trendów – jako kolektyw artystyczny DML był zainteresowany krytyczną refleksją nad modą, a kontekstem jego działań nie były wybiegi, tylko modowe doły i ciemne strony branży. Fani grupy mogli przekonać się o tym podczas prezentacji kolekcji DML w Muzeum Sztuki w Łodzi, będącej częścią projektu *Prototypy*, opierającego się na pracy z kolekcją dzieł sztuki tej instytucji. Na tę okazję DML przygotował zestaw ubrań inspirowanych dziełami z kolekcji i wyprodukowanymi w duchu fast fashion, czyli taniej mody z nieekologicznych materiałów, produkowanej w krajach azjatyckich przez robotników pracujących w niewolniczych warunkach, ubrań pomysłanych jako zakup na jeden sezon i szybko wyrzucanych (przemysł konfekcyjny jest dziś jednym z głównych producentów śmieci i doprowadza do degradacji środowiska w podobnym stopniu co zwierzęce fermy lub przemysł paliwowy). Ubrania miały kusić, ale w perwersyjnym geście nie wystawiono ich na sprzedaż, niektóre z nich zaś zaskakiwały absurdalnym

⁴ Marcin Róży, *Tomasz Armada: Tu jest Polska*, Vogue.pl, 7.09.2018, <https://www.vogue.pl/a/tomasz-armada-tu-jest-polska> [dostęp: 3.05.2019].



Wystawa Domu Mody Limanka w łódzkim Muzeum Sztuki pokazała, że problem klasowych i ekonomicznych nierówności w modzie nie obowiązuje tylko na linii Zachód–Wschód, ale ma on charakter globalny i uwikłani są w niego gracze z różnych regionów świata.

krojem, jak spodnie z trzecią nogawką. Jako taka, kolekcja DML była więc emanacją problemów przemysłu modowego i obrazowała pułapkę konsumencką, w którą wszyscy wpadliśmy.

W przypadku Domu Mody Limanka wybór fast fashion jako punktu odniesienia wynika także z tego, że w przeciwieństwie do kreatorów mody na postsowieckość byli członkowie DML rzeczywiście są biedni. Swoją kolekcję musieli więc uszyć głównie sami – wsparcie lokalnych krawcowych było zbyt kosztowne, a wybór materiałów podyktowany był wysokością budżetu wystawy. Wystawa DML w Muzeum Sztuki pokazała jednak, że problem klasowych i ekonomicznych nierówności w modzie nie obowiązuje tylko na linii Zachód–Wschód, ale ma on charakter globalny i uwikłani są w niego gracze z różnych regionów świata. Bo były demoludy, przynajmniej te należące do Unii Europejskiej i NATO, mają dzisiaj zupełnie inne problemy niż dziedzictwo imperium, które

upadło 30 lat temu. O polityce mody można więc myśleć zupełnie inaczej, niż proponują to twórcy *post-soviet chic*, co oczywiście nie oznacza, że ich propozycja nie jest interesująca. Refleksji na temat wschodnioeuropejskiego dziedzictwa paradoksalnie zabrakło samemu DML, który pracując na kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi, sprowadził ten problem do poziomu prostej parodii, trochę w duchu internetowych memów. Trudno się na to zżymać, w końcu takie właśnie, internetowo-memiczne, mamy czasy.

Wystawa Marcina Różyca czy aktywność DML pokazuje, w jaki sposób styl postsowiecki może wpłynąć na sztukę. Kiedy Paulina Ołowska pokazywała w Zachęcie swój *Czar Warszawy* (2014), brała na warsztat przede wszystkim modę spod znaku eleganckiego PRL, uwiecznionego na kartach „Przekroju” czy „Polski”. Dziś inspiracją jest wschodniość, ale i śmieciowa moda globalnych sieciówek. Do głosu dochodzą więc takie inicjatywy, jak „Żurnal” – ironiczny zin o modzie wydawany przez Annę Marię Koronkiewicz, Emilię Bocianowską i Nica Carmandaye’a. Na czeskiej scenie

artystycznej zawrotną karierę robi Lucas Hoffmann, artysta działający na pograniczu mody, performansu i instalacji, który w swoich projektach łączy inspiracje kulturą popularną, cyfrową i korporacyjną. Intrygującym przypadkiem jest także łotewski kolektyw Golf Clayderman, którego prześmiewcze akcje często przybierają formę prezentacji kolekcji mody – w tym przypadku modowych „januszy”, przedstawicieli nadbałtyckich ulic, którzy niby ubierają się normalnie, a jednak trochę dziwnie. Wygląda więc na to, że po latach letargu scena Europy Środkowo-Wschodniej powoli zaczyna zdawać sobie sprawę, że ubranie to poważny temat także dla artystów.

Tekst: Piotr Kosiewski

Muzeum Susch

Oględziny miejsca

A Woman Looking At Men Looking At Women
Muzeum Susch, Szwajcaria
2 stycznia – 30 czerwca 2019
kuratorka: Kasia Redzisz

1. Kobiecie spojrzenia

Hannah Wilke ubrana w biały garnitur i w kapeluszu fedora z charakterystycznym szerokim rondem zaczyna tańczyć. Przybiera coraz bardziej erotyczne pozy. Powoli się rozbiera, by wreszcie pozostać naga. Nie oglądamy tego spektaklu bezpośrednio, lecz przez szklaną tafelę. Szczególną, bo będącą fragmentem dzieła Marcela Duchampa.

Dokumentacja działania Hannah Wilke *Through the Large Glass* z 1976 roku otwiera wystawę *A Woman Looking At Men Looking At Women* [Kobieta patrząca na mężczyzn patrzących na kobiety] w Muzeum Susch. A może raczej należy powiedzieć: jest prologiem do tej ekspozycji. Jest też drugie dzieło: *Amaryllis und gelber Aronstab* Iris von Roten. Na niewielkim płótnie z 1983 roku są jedynie kwiaty. Jedne już kwitną, inne dopiero rozchylają płatki.

Obie prace wydają się swym przeciwieństwem. Ostra, bezpardonowa akcja w filadelfijskim Muzeum Sztuki przed ikonicznym dziełem podważała zasady funkcjonowania świata sztuki. Wprowadzała element zaskoczenia, niepewności. Co więcej, ten występ przypominał peep show, tylko rolę tradycyjnej szyby w kabinie pełniła *Le Grand Verre* (1915–1923), której właściwy tytuł to *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak*.

„Dosłownie obsceniczne” – tak o dziele Duchampa powiedział Richard Hamilton. Dzieło o podglądaniu, nie niewinnym patrzeniu – można dodać. Podobnie jest w przypadku działania Hannah Wilke. Jednak to ona – jako kobieta – określiła warunki, na których jest oglądana. Przyjęła konwencje znane z erotycznych filmów oraz występów na żywo

Muzeum Susch, © Studio Stefano Graziani
Muzeum Susch, Art Stations Foundation CH



i przeniosła je w przestrzeń sztuki. Postawiła pytanie, czy i na jakich zasadach takie zachowania podlegają ocenie.

Płótno Iris von Roten to tylko przedstawienie kwiatów. Niemalże banalne, ale warto pamiętać, że to martwe natury długo były jednym z nielicznych gatunków malarstwa, w którym kobiety mogły odnosić sukcesy, by wymienić tylko Rachel Ruysch czy Anne Vallayer-Coster. Jednak w tym przypadku istotna jest przede wszystkim osoba twórczyni – prawniczki, pisarki i malarki, autorki głośnej, wydanej w 1958 roku książki *Frauen im Laufgitter, Offene Worte zur Stellung der Frau* poświęconej prawom kobiet, poczynając od życia rodzinnego, małżeństwa, macierzyństwa, pracy (także domowej), po seksualność i politykę. W Szwajcarii książka ta wywołała burzę, zarzucano jej nadmierny radykalizm, który przyczynił się do niepowodzenia referendum w sprawie praw wyborczych kobiet zorganizowanego rok po wydaniu *Frauen im Laufgitter*. Ostatecznie kobiety prawa te uzyskały w 1971 roku (a w kantonie Appenzell Innerrhoden pełne dopiero w 1991 roku!).

Na wystawie Kasi Redzisz dominuje spojrzenie kobiet na nie same. Patrzą na swą tożsamość, cielesność, role społeczne, na własną kobiecą seksualność – bezpruderyjnie, ostro, czasami bardzo wprost.

Wybór von Roten, aby malować kwiaty, a także krajobrazy, wydaje się dość tradycyjny, stereotypowy. Ale można na niego spojrzeć inaczej – jako na gest przekorny. Powiedzenie: tak, mimo że to „kobiecie” tematy, to dlaczego miałabym ich nie podejmować? Kontrowersje budziło też *Through the Large Glass* Hannah Wilke. Artystce zarzucano narcystyczne celebrowanie własnego wizerunku czy potwierdzanie stereotypowego wizerunku kobiety budzącej pożądanie. Wilke odpowiadała: nie ma sprzeczności między feministyczną aktywnością a przyjemnością.

Podobnych nieoczywistości na wystawie jest więcej. Natomiast sama ekspozycja, przygotowana przez Kasię Redzisz, główną kuratorkę Tate Liverpool, wcześniej pracującą w londyńskiej Tate Modern, pozwala w praktyce zobaczyć, jak może wyglądać działalność muzeum stworzonego przez Grażynę Kulczyk.

Na wystawie znalazły się prace ponad 30 artystek i artystów tworzących w ostatnim półwieczu, nie tylko ze zbiorów polskiej kolekcjonerki, ale także wypożyczone z innych kolekcji publicznych i prywatnych. Tytuł wystawy został przejęty z opublikowanego w 2012 roku eseju amerykańskiej pisarki Siri Hustvedt *A Woman Looking At Men Looking At Women*.

To ekspozycja o „kobiecie patrzącej na mężczyzn patrzących na kobiety”, zatem spojrzenia, patrzenie, podglądanie znalazły się w jej centrum. Dotyczy tego, jak to zjawisko jest przefiltrowane przez kulturę, stereotypy, uprzedzenia, przede wszystkim dotyczące płci. „Zamiast odnosić się bezpośrednio

do znanych i toczących się od lat dyskusji, wystawa proponuje przyjrzenie się paradoksom kobiecości wyrażanym w sztuce”, podkreśla Kasia Redzisz. Są tu zatem polityka reprezentacji, wyzwolenie seksualne, kwestionowanie tradycyjnego podziału ról kobiet i mężczyzn. Ekspozycję podzielono na 10 części. Mamy: *Women Act, Joy of Sex, Transgression*, ale też *Motherhood in Blue* (z tytułem zapożyczonym od obrazu Andrzeja Wróblewskiego prezentowanego w Susch) czy *Family Stories*. Przeważają zaś prace z lat 60. i 70. ubiegłego wieku dopełnione tymi z kolejnych dekad.

Na wystawie dominuje spojrzenie kobiet na nie same. Patrzą na swą tożsamość, cielesność, role społeczne, na własną kobiecą seksualność – bezpruderyjnie, ostro, czasami bardzo wprost. Marlene Dumas przedstawia tors nagiej kobiety z odsłoniętym łonem, a swój obraz tytułuje *Imma-*

culate (2003). W tym niewielkim obrazie odwołuje się zarówno do pornograficznych fotografii, jak i do słynnego *Pochodzenia świata* Gustave’a Courbета z 1866 roku, z niezwykle realistycznym przedstawieniem krocza kobiety. Jednak u Dumas wszystko zdaje się wyprane z koloru, niemalże doskonale beznamiętne. „To takie smutne [...]. Jakby nikt tu nie wszedł. Jakby nikt stamtąd nie wrócił. [...] To nie jest źródło świata. To jego koniec”, można przeczytać w tekście o wystawie. Z kolei Betty Tompkins w *Fuck Painting # 9* (1974) z fotograficzną dokładnością oddaje stosunek, na pierwszym planie ukazując męskie i żeńskie narządy płciowe. Są też inne prace – nie mniej przesycone erotyzmem, lecz może nie tak dosłowne jak *Sztuka konsumpcyjna* Natalii LL z 1972 roku. Wreszcie znalazła się tu grupa artystek, które – jak Carla Accardi czy Helena Almeida – przede wszystkim szukały nowych środków ekspresji, przekraczały granice ustanawiane najczęściej przez artystów-mężczyzn.

Uderza natomiast coś innego: jak rzadko artystki zebrane na tej wystawie patrzą na mężczyzn. Jeżeli już to robią, to jak u Sarah Lucas jest to spojrzenie mocno nasycone ironią. Na wystawie znalazła się jej praca *Florian* (2013) – powiększone do gigantycznych rozmiarów warzywo, o zdecydowanie fallicznym kształcie, odlane w brązie. Sama artystka

A Woman Looking At Men Looking At Women, widok wystawy dzięki uprzejmości Art Stations Foundation CH, Muzeum Susch © Blazej Pindor dla Muzeum Susch / Art Stations Foundation CH



Na inauguracyjnej wystawie wiele prac nie poddaje się jednoznacznym interpretacjom. Dodatkowe możliwości odbioru daje układ dzieł: między nimi są budowane napięcia, wyszukiwane paralele. Na spojrzenia artystek na kobiety nakłada się kolejne: kuratorki.

wymienia powody, dla których w jej pracach pojawiają się penisy. „Zawłaszczanie, bo ja tego nie mam; wiara w czary; ekonomia; totemizm...”. Paradoksalnie chyba jedynym niepodsztytym ironią czy kpina spojrzeniem na mężczyznę są rysunki mężczyzny – Mirosława Bałki. Są wśród nich prace tworzące tryptyk *Nakłuwany 1, 2, 3* (2005), przedstawiające członek w wzwodzie. Trudno go w pierwszej chwili dostrzec, bo jego zarys został wykonany za pomocą nakłuc małą igłą w papierze. Powstała perforacja przypomina pismo wykonane przy użyciu alfabetu Braille’a. Do jego odczytania lepiej nadaje się zmysł dotyku niż wzroku. Tylko czy zwiedzający są na to gotowi? To oznaczałoby przekroczenie granic intymności, ale też tego, co jest dozwolone w muzeum. Same rysunki są zresztą bardzo kruche, delikatne, a to, co zostało przedstawione, jest niemalże niewidoczne, sytuujące się na granicy obecności i nieobecności.

Wiele prac zgromadzonych w Susch nie poddaje się zresztą jednoznacznym interpretacjom. Dodatkowe możliwości odbioru daje układ dzieł, pomiędzy którymi są budowane napięcia, wyszukiwane paralele. Na spojrzenia artystek na kobiety nakłada się kolejne: kuratorki. I trzeba przyznać, że wiele wyborów Kasi Redzisz rzeczywiście się broni. Co więcej, pozwalają one inaczej spojrzeć na twórczość nieźle

1 Judith Bernstein, *One Panel Vertical #1*, 1978, węgiel na papierze, 284,5 x 133,35 cm z kolekcji Grażyny Kulczyk, dzięki uprzejmości Art Stations Foundation CH, Muzeum Susch © Błażej Pindor for Muzeum Susch / Art Stations Foundation CH

2 Joan Semmel, *Untitled*, 1972, olej na płótnie, 118,7 x 174,6 cm, z kolekcji Grażyny Kulczyk dzięki uprzejmości Art Stations Foundation CH, Muzeum Susch, © Błażej Pindor for Muzeum Susch / Art Stations Foundation CH

3 *A Woman Looking At Men Looking At Women*, widok wystawy, dzięki uprzejmości Art Stations Foundation CH, Muzeum Susch, © Błażej Pindor dla Muzeum Susch / Art Stations Foundation CH



2



1

3



już rozpoznana. Dobrym przykładem jest sala zatytułowana *Women Act*, w której znalazła się wspomniana już rzeźba Sarah Lucas, ale umieszczono tu też intrygujące i budzące dość jednoznaczne skojarzenia prace na papierze Judith Bernstein, jednej z najradzykalniejszych artystek ostatnich dekad, w tym *One Panel Vertical #1* z 1978 roku przedstawiająca gigantyczną śrubę, której podobieństwo z członkiem samo się nasuwa. A jednocześnie kojarzy się ona – co podkreśla sama Bernstein – z bronią. „Śruby były kombinacją antywojennego protestu, seksu i feminizmu”, mówiła po latach.

Obok tych i innych prac wprost mówiących o seksualności znalazło się płótno Marii Lassnig *Dreifaches Selbstporträt / New Self* z 1972 roku, w którym artystka przedstawiała siebie nago w trzech różnych pozycjach. Dwa portrety – artystki siedzącej oraz stojącej, trzymającej w ręku papierosa, są utrzymane w szaro-zielonej tonacji. Trzeci, w odcieniach czerwieni, różu i żółci, przedstawia artystkę w z profilu. Kontury postaci

Niewielkie znaczenie ma to, czy poszczególne nabytki w kolekcji Grażyny Kulczyk to osobiste wybory kolekcjonerki, czy umiejętność słuchania innych. Prawdopodobnie długo jeszcze żadna instytucja publiczna w Polsce nie będzie miała zbiorów międzynarodowych podobnej jakości.

nakładają się, jakby postać była w ruchu. Obraz przedstawia różne stany artystki – fizyczne, ale i psychiczne. Można się też dopatrzeć w nim polemiki z tradycją przedstawiania aktu kobiecego, w której kobieta była jedynie przedmiotem oglądania. Tu jest podmiotem patrzącym na siebie i o sobie opowiadającym. Na wystawie pokazano również prace dwojga polskich artystów; obie powstałe w 1970 roku: *Żółty pokój* Teresy Pągowskiej oraz *M 42* Wojciecha Fangora. Umieszczone w określonym kontekście, nabierają nowych znaczeń. Fangor nagle wyłamuje się z konwencji malarstwa nieprzedstawiającego, Pągowska zaś zyskuje pewną drażliwość, przestaje być jedynie grą z dawnym i współczesnym malarstwem (to chyba pierwsza od lat próba pokazania w interesujący sposób tej ciekawej przeciwieństwa artystki).

Jednocześnie wystawa stawia pytania o hierarchie i kanony interpretacyjne. Dobrym przykładem jest *Concetto Spaziale* (1968) Lucia Fontany. Ten „obraz cięty”, umieszczony wśród prac Magdaleny Abakanowicz i Rosemarie Trockel, ujawnia całkiem inne możliwe znaczenia, odwołujące się do symboliki kobiecości. Podobnych dialogów na wystawie jest więcej, także z twórczością Fontany. Zaprezentowano na przykład pracę Marii Bartuszoj *Hommage à Fontana II* z 1987 roku, w której pojawia się – bardzo świadomie użyty – watek ciętego płótna. Jednak artystka w powstałej szczelinie umieściła duże jajo, symbol płodności i nowego życia. Neutralne, wręcz ascetyczne formy nabierają w tej pracy biologicznych znaczeń.

Długo można wymieniać kolejne wątki obecne na wystawie, jak macierzyństwo czy śmierć (jak w między innymi

przejmującej *Matce z zabitym dzieckiem* Andrzeja Wróblewskiego). Jednocześnie znacząco zawężono na niej podejmowaną tematykę. Nie ukazano rozpiętości wymiarów społecznych i klasowych, przede wszystkim kobiet i ich miejsca w życiu społecznym i politycznym. Brakuje konfliktów, które wiążą się z ich obecnością (i nieobecnością) w sferze publicznej, czy pytań o to, jak w przypadku kobiet przebiegają linie innych kluczowych podziałów, choćby ekonomicznych. To wykluczenie może zaskakiwać, a nawet budzić niepokój. Czy nie mamy do czynienia z bardzo eskapistyczną wystawą, propozycją ucieczki w bezpieczne, wręcz niekontrowersyjne obszary? Jednak wybór dokonany przez Kasię Redzisz – powtórzmy – broni się: powstała wystawa trudna, niepokorna, chwilami budząca sprzeciw, także w społecznościach, w których emancypacja

staje się oczywistością, a kwestie kobiecej cielesności czy seksualności ponownie stają się istotnym tematem. I coraz częściej, podobnie jak cała tak zwana polityka tożsamości, jest odrzucana lub spychana na margines przez środowiska nie tylko prawicowe, ale i część lewicowych.

Na ile pierwsza wystawa zdefiniuje program Muzeum Susch? Za wcześniej na odpowiedź, chociaż sama ekspozycja dobrze wpisuje się w deklaracje Grażyny Kulczyk dotyczące tego miejsca. Narzuca się też kolejne pytanie: czy działalność wystawiennicza zostanie podporządkowana promocji kolekcji i jej właścicielki? To z wielu powodów istotna kwestia. Sam zbiór Grażyny Kulczyk jest znaczący i wiadomo o nim, także z wcześniejszych pokazów, dość dużo. Nie tylko znajdują się w nim dzieła ważnych polskich artystów od drugiej połowy XX wieku po współczesność, ale także ciekawa – i unikalna wśród polskich kolekcji – grupa artystów niewywodzących się z kraju nad Wisłą, między innymi: Olafur Eliasson, Andreas Gursky, Thomas Hirschorn, Jenny Holzer, Donald Judd, Anselm Kiefer, Thomas Ruff czy Luc Tuymans. Zbiór jest zresztą stale powiększany i aktualizowany – co dobrze pokazuje obecna wystawa, na której znalazły się prace dziś coraz bardziej docenianych artystek: Marii Bartuszoj, Judith Bernstein czy Carol Ramy. Niewielkie znaczenie ma to, czy są



A Woman Looking At Men Looking At Women, widok wystawy
dzięki uprzejmości Art Stations Foundation CH, Muzeum Susch
© Błażej Pindor dla Muzeum Susch / Art Stations Foundation CH

to osobiste wybory kolekcjonerki, czy umiejętność słuchania innych – otwartość kolekcji trzeba dostrzec. Prawdopodobnie długo jeszcze żadna instytucja publiczna w Polsce nie będzie miała zbiorów międzynarodowych podobnej jakości.

2. Muzeum, które próbuje wyglądać skromnie

Otwarcie szwajcarskiego muzeum Grażyny Kulczyk, zwłaszcza w Polsce, zostało ogłoszone wielkim wydarzeniem. Czy słusznie? Wystawa *A Woman Looking At Men Looking At Women* przekonuje, że warto – wbrew medialnemu szumowi – poważnie potraktować to miejsce. Odrebną kwestią to zachowanie proporcji, ale o tym później. Teraz przypomnijmy, że samo muzeum zajęło zabudowania dziewiętnastowiecznego browaru oraz pozostałości klasztoru założonego w 1157 roku. Budynki zostały starannie odrestaurowane oraz uzupełnione o nowe przestrzenie przez dwóch młodych szwajcarskich architektów prowadzących własne biura, ale już wcześniej ze sobą współpracujących: Chaspera Schmidlina (Schmidlin Architekten) i Lukasa Voellmiego (Luvo Architekten). Obaj mają zresztą doświadczenie w rewitalizacji starych zabudowań.

Przestrzeń muzealna zajmuje dwa budynki: Bieraria Veglia i Bieraria (ich historyczne przeznaczenie stale jest podkreślane). Wszystkie współczesne części, przede wszystkim obszerne podziemne przestrzenie wystawiennicze połączone z istniejącymi już zabudowaniami wydają się niemalże niewidoczne – nie naruszają historycznej przestrzeni szwajcarskiej wioski. Podkreślano także topografię skalną otoczenia, bo znaczna część kubatury pozostaje niewidoczna – została wbudowana w skałę. Otoczenie muzeum zaprojektował architekt krajobrazu Günther Vogt, odpowiedzialny między innymi za otoczenia Tate Modern. Zabiegał o to, by pejzaż stał się przedłużeniem wewnętrznej architektury zabudowań, zwłaszcza korytarzy. Z dbałością odniesiono się także do historycznych



Muzeum Susch, © Claudio Von Planta
dzięki uprzejmości Muzeum Susch, Art Stations Foundation CH

Architektura zabudowań Muzeum Susch, dbałość o najdrobniejsze szczegóły i jakość wykonania mogą budzić uznanie. Uderza też coś innego: całkowity brak ostentacji, a nawet podkreślanie skromności. Pokazuje to istotną zmianę w myśleniu o architekturze muzealnej – to antypody „efektu Bilbao”.

pozostałości, między innymi odrestaurowano drewniane okładziny w pomieszczeniach mieszczących dziś muzealne bistro oraz sięgnięto po lokalne materiały, w tym żwir wydobyty z koryta rzeki przepływającej przez Susch, którego użyto do wykonania tynków. W efekcie udało się uzyskać ponad 1,5 tysiąca metrów kwadratowych przestrzeni wystawienniczej (25 sal), a także miejsce na bibliotekę, salę wykładową i biura.

Trzeba przyznać, że architektura zabudowań, dbałość o najdrobniejsze szczegóły i jakość wykonania mogą budzić uznanie. Uderza też coś innego: całkowity brak ostentacji, a nawet podkreślanie skromności, chociaż nie ma wątpliwości,

że koszty tej inicjatywy musiały być znaczne (przebież na przykład wydrążono część skał). Pokazuje to istotną zmianę w myśleniu o architekturze muzealnej – to antypody „efektu Bilbao”.

Dodatkowo w przestrzeń muzeum na stałe wprowadzono wybrane dzieła. Podkreślono, że pełnią one rolę *site-specific*, chociaż tylko część z nich stworzono specjalnie dla tego właśnie miejsca. Dawną wieżę browaru zapełniła monumentalna rzeźba Moniki Sosnowskiej *Schody*, w której – podobnie jak w innych pracach artystki – wszystko

uległo zmiążdżeniu, odkształceniu. Natomiast Mirosław Bałka w naturalnej grocie będącej częścią dawnych klasztornych zabudowań ustawił wielką, obracającą się za pomocą wmontowanego w nią mechanizmu cylindryczną formę. Zatyłował ją *NARCISSUSSUSCH*. Jej powierzchnie wykonane z polerowanej nierdzewnej stali objają otaczające skały. Można odnieść wrażenie, że natura Susch nieustannie przegląda się w swym lustrzanym odbiciu. Dokonuje nieustannej autocelebracji. Tylko wejście widza zakłóca tę narcystyczną kontemplację. Jednak wiele innych prac, jak *Real Nazis* Piotra Uklańskiego, jeden z najmocniejszych punktów ostatniego dokumenta w Kassel, zostało w muzeum umieszczonych wtórnie. To nie one wchodziły w dialog z zastaną przestrzenią, lecz ta została im podporządkowana. Można nawet odnieść wrażenie, że muzeum stało się kosztownym opakowaniem dla tych często bardzo dobrych dzieł, które mają się stać swoistymi ikonami nowej instytucji. Jeżeli odwołać się do doniesień medialnych, które ukazały się po otwarciu muzeum, to niektóre z prac już zaczynają zyskiwać taki status.

Dzieł na stałe umieszczonych w przestrzeni wystawienniczej jest dużo, bo aż 12. W znaczący sposób określają też one charakter muzeum. Nasuwa się wręcz pytanie o relacje między tymi pracami a wystawami czasowymi. Na ile będą determinować to, co będzie na nich prezentowane. Przykład *A Woman Looking At Men Looking At Women* pokazuje, że pogodzenie obu tych porządków nie będzie łatwe. Owszem, praca Heidi Bucher *Herrenzimmer* (1977–1979), która stworzyła negatyw jednego z wnętrza rodzinnego domu w Winterthur przeznaczonego dla mężczyzn, bardzo dobrze wpisuje się w opowieść o kobiecym spojrzeniu, w tym przypadku na męską dominację. Jednak cykl zdjęć Zofii Kulik *Wojny etniczne* (1995/2017) stał się tylko ozdobnym tłem dla rzeźby Ellen Cantor. To jeden z przykładów napięć ujawniających się w Susch.

Sam projekt, jak podkreśla jego twórczyni, to „muzeum-plus”. Poza Muzeum Susch jego

integralnymi częściami są: cykl corocznych debat Disputaziuns Susch (tegoroczna ma być poświęcona sztucznej inteligencji, jej zastosowaniom oraz następstwom w gospodarce, kulturze i etyce), program rezydencji dla artystów i badaczy akademickich Temporars Susch, oraz powstały we współpracy z Institut Kunst Basel think tank Instituto Susch mający się zajmować obecnością kobiet w nauce i sztuce.

Kolekcjonerka przekonuje w wywiadach, że zależy jej na pokazaniu twórców pominiętych w globalnym kanonie. Wątek dialogu między artystami z Europy Wschodniej a tworzącymi w innych częściach świata jest od dawna obecny w wypowiedziach Grażyny Kulczyk. Rzeczywiście, jej kolekcja umożliwiła skonfrontowanie polskich artystów, a z czasem także z innych krajów tej części Europy, z szeroko rozumianym Zachodem, pokazywanie

Z kolei w nazwach pozostałych części projektu użyto *romansch*, języka retoromańskiego, którym posługuje się miejscowa ludność. Przez cały czas świadomie prowadzona jest gra między lokalnością a wymiarem globalnym, polskością a kontekstem, w którym muzeum działa (nawet w menu oferowanym przez muzealne bistro). Niezbędne są „tylko” określone kompetencje kulturowe, by je odczytać. W ogóle można odnieść wrażenie, że w Susch odbywa się swoista gra z widzem: między dostępnością i komunikatywnością a wtajemniczeniem.

3. Wieś nie na końcu świata

Elementem tej gry jest też lokalizacja muzeum. Susch, wioska w szwajcarskiej Gryzoni, jest niewielka – zamieszkuje ją zaledwie 200 osób. Położona w dolinie Engadyny, rozciągającej się wzdłuż rzeki Inn i otoczonej ze wszystkich stron wysokimi górami, może naprawdę uwodzić. Wydaje się też odseparowana od świata. Tak ją zresztą z upodobaniem przedstawiano w polskich mediach. Jednak sama dolina od dawna była

W Muzeum Susch przez cały czas świadomie prowadzona jest gra między lokalnością a wymiarem globalnym, polskością a kontekstem, w którym muzeum działa (nawet w menu oferowanym przez muzealne bistro). Niezbędne są „tylko” określone kompetencje kulturowe, by je odczytać.

związków między nimi, zarówno dobrze znanych, jak i dotąd rzadko dostrzeganych. W Susch polskość czy środkowoeuropejskość ma być zatem stale obecna. I chociaż prace artystów z Polski dominują wśród wystawionych w nim na stałe, to na wystawie Kasi Redzisz ta obecność tak bardzo się nie narzuca (poza wcześniej wymienionymi są prace Erny Rosensteina i Aliny Szapocznikow). To dobre posunięcie, bo pozwala spojrzeć na naszą sztukę z trochę innej perspektywy.

Jest jednak jeszcze jeden wyznacznik, który ma określać tożsamość tego muzeum – być może dziś nawet ważniejszy – twórczość kobiet, historyczna i współczesna. Grażyna Kulczyk odwołuje się do swojej ulubionej zasady 50/50 (zwanej przez nią szumnie „filozofią”). W Muzeum Susch kobiety i mężczyźni mają być równomiernie reprezentowani, podobnie jak zachodzić ma równowaga między sztuką i nauką oraz między Wschodem i Zachodem.

Sam sposób ekspozycji Muzeum Susch został zresztą starannie przemyślany, chociaż wielu szczegółów można nie dostrzec – na przykład w nazwie słowo „muzeum” jest zapisane po polsku.

miejszem popularnym, nie tylko wśród artystów, a na terenie Engadyny działają już liczne galerie i muzea. W nieodległym Sankt Moritz jest ich kilkanaście, między innymi nobliwa Galerie Andrea Caratsch czy specjalizująca się we włoskiej sztuce Robilant+Voena. Od końca ubiegłego roku działa też tam filia jednej z najważniejszych galerii na świecie: Hauser & Wirth. W Zuoz funkcjonuje między innymi filia cenionej galerii Monica de Cardens, Galerie Gmurzynska zajmująca się klasyczną dwudziestowieczną awangardą, a Gian Enzo Sperone, marszand i współtwórca wielkiej nowojorskiej galerii Sperone Westwater, organizuje wystawy w barokowym budynku Chasa dal guvernatur w Sent.

Sama kolekcjonerka w rozmowie z Erykiem Stankunowiczem opublikowanej w 2015 roku w polskim wydaniu magazynu „Forbes” podkreślała, że jej „projekt będzie pierwszym «hubem» sztuki współczesnej w regionie Engadin, wpisując się w krajobraz szwajcarskich instytucji kultury”. I przyznawała, że Susch to miejsce „niby w górach”, ale jednocześnie „w centrum świata”, pomiędzy Davos a Sankt Moritz. „Chcę, by elity z całego świata – dodawała – widziały, że Polska jest gotowa grać w pierwszej lidze”¹. Skąd zatem trochę osobliwy obraz Susch jako miejsca na końcu świata? Pewnym wyzwaniem jest dojazd do miejscowości. Wieś jest położona trzy godziny

¹ Eryk Stankunowicz, *Czas się z ludźmi podzielić* (rozmowa z Grażyną Kulczyk), Forbes.pl, <https://www.forbes.pl/przywodztwo/grazyna-kulczyk-czas-sie-z-ludzi-podzielic/h99k7y3> [dostęp: 29.04.2019].



Rysowany w polskich mediach obraz Muzeum Susch był szczególny. Wykreowano wizerunek miejsca wyjątkowego, niemalże bajkowego, stworzonego dzięki polskiej milionerce. Niektóre teksty ocierały się o medialny kicz, zaś opis prawdziwej muzealnej przestrzeni nie zawsze przystawał do rzeczywistości.

drogi od Bazylei, Berna czy Zurychu, ale podróż kolejną z tego ostatniego wymaga dwóch lub trzech przesiadek. Jest także – zwłaszcza dla osób z naszej części Europy – wyzwaniem finansowym. Preselekcja odwiedzających w przypadku Muzeum Susch jest zatem nieuchronna. Jednak pewną rolę odegrał też chyba inny czynnik – niezwykle umiejętna promocja.

Samo muzeum otwarto 2 stycznia. Należy przyznać, że jego powstanie zostało zauważone – ukazało się kilkanaście tekstów w pismach i portalach specjalistycznych, ale także w tych o szerszym zasięgu, jak „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, „The Guardian”, „Handelsblatt”, „The New York Times”, „Die Welt”. W Polsce – co zrozumiałe – muzeum także wzbudziło zainteresowanie. Jednak rysowany u nas obraz instytucji był szczególny. Nie tylko powstanie Muzeum Susch ogłoszono ogromnym wydarzeniem, ale wykreowano jego obraz jako miejsca wyjątkowego, niemalże bajkowego, stworzonego dzięki polskiej milionerce. Niektóre teksty ocierały się o medialny kicz, zaś opis prawdziwej muzealnej przestrzeni nie zawsze przystawał do rzeczywistości. Mniejszym problemem jest obecność takich tekstów w pismach lifestyle’owych, lecz znalazły się one także w tak zwanych pismach opinii. Paradoksalnie Muzeum Susch – co pokazuje wystawa kuratorowana przez Kasię Redzisz – naprawdę zasługuje na poważne potraktowanie. Jednak większość piszących w ogólnie jej nie widziała, bo byli w Susch przed otwarciem ekspozycji. Co więcej, główny nacisk położono na osobę kolekcjonerki, samo muzeum sprowadzając do przypisu do jej postaci. Przypadek czy celowy wybór? Nie znam odpowiedzi, ale istotny wpływ na przekaz medialny – i jego umieszczenie w czasie – miała zapewne agencja PR obsługująca tę instytucję.

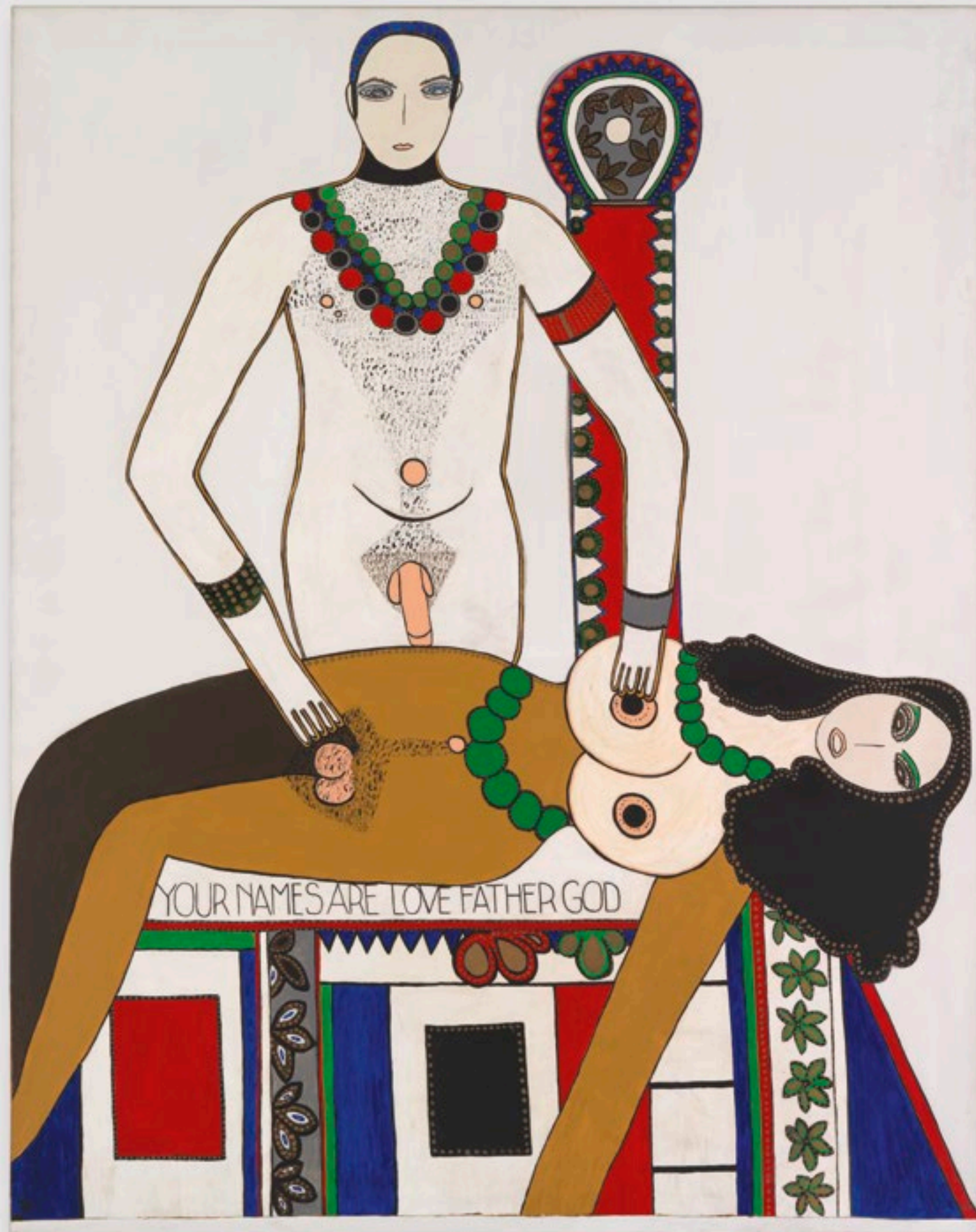
Tymczasem jego otwarcie – zwłaszcza w Polsce – było dobrą okazją do ważkiej dyskusji. Susch nie jest przecież pierwszą próbą stworzenia przez Grażynę Kulczyk własnego muzeum. Wcześniej miało ono powstać w Poznaniu, obok Starego Browaru. Potem padł pomysł wybudowania muzeum w Warszawie. On także zakończył się niepowodzeniem. Za każdym razem inicjatywy te wywoływały ostre spory. Argumentacja „przeciw” była bardzo różna, nie zabrakło nawet żądań dokonania przy tej okazji swoistego rewanzu klasowego (głosy takie dało się słyszeć także po otwarciu Susch). Jednak warto pamiętać o ówczesnych zastrzeżeniach i wątpliwościach, takich jak problem autonomii instytucji wobec kolekcjonerki i jej spadkobierców, relacje między muzeum a władzami publicznymi, zasady inwestowania środków publicznych w prywatne przedsięwzięcie. Do poważnej dyskusji wtedy nie doszło, ale jest to nieuniknione, nawet jeśli Grażyna Kulczyk nie będzie już podejmować prób stworzenia muzeum w Polsce. Chyba że

zdecydujemy się na całkowite odseparowanie sfery publicznej od prywatnej, choć warto zwrócić uwagę, że dziś największe instytucje muzealne świata zachodniego nie mogą sobie na to pozwolić.

W przypadku Muzeum Susch sprawa wydaje się trochę prostsza: to muzeum prywatne. Oczywiście pozostają pytania o wykorzystywanie instytucji sztuki dla budowania własnego prestiżu, widzialności i statusu. Pytanie, po co Grażynie Kulczyk muzeum, zapewne też będzie powracać.

Jednak najciekawsze są liczne paradoksy, które wychodzą na światło dzienne przy okazji otwarcia Muzeum Susch. Z jednej strony mamy dzisiaj do czynienia z dążeniem do demokratyzacji dostępu do sztuki. Postępuje egalitaryzacja muzeów (i galerii) sztuki, także współczesnej, które przyciągają coraz liczniejszą publiczność. Jest to zresztą bardzo świadoma polityka samych instytucji, w których na przykład działy edukacyjne odgrywają coraz większą rolę. Wiąże się z tym też inny proces – przesuwania zainteresowania zwiedzających ku szeroko rozumianej współczesności, co dobrze pokazują między innymi statystyki odwiedzania przez publiczność wystaw czasowych (w Polsce to zjawisko jest jeszcze dość słabo zauważane). Tymczasem, jak przyznawała sama Kulczyk (co prawda kilka lat temu), Susch leży wprawdzie na uboczu świata, lecz również w jego centrum – klasowym i ekonomicznym. Rzeczywistość jest jednak trochę bardziej skomplikowana. Jednym ze źródeł siły sztuki (także jako dziedziny zapewniającej prestiż) jest jej legitymizacja. A tej może dostarczyć między innymi publiczność. Dziś nie wystarcza sam fakt posiadania dzieł – nie mniej istotna jest ich rozpoznawalność oraz obecność w obiegu publicznym. Susch jest próbą balansowania między elitarnością a egalitarnością. Stwarza poczucie wyjątkowości, ale daje też dostęp do dóbr rzadkich. Jak na razie skutecznie – w ciągu pierwszych ośmiu tygodni od otwarcia muzeum odwiedziło 5 tysięcy osób. I jeżeli ktoś widział to muzeum w normalnym dniu funkcjonowania, to mógł zauważyć, że nie byli to reprezentanci „1 procenta”. Tylko czy to zainteresowanie utrzyma się, gdy zblednie powab nowości? I jak długo uda się grać – przekonująco – różnymi wymiarami Muzeum Susch?

Dorothy Iannone, *Your Names Are Love Father God*, 1970-1971, kolaż, akryl na płótnie 190 x 160 cm, Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst, © Dorothy Iannone dzięki uprzejmości artystki i Muzeum Susch, Art Stations Foundation CH



Tekst: Jakub Majmurek

Czego uczą nas widma

Symfonia Fabryki Ursus, reż. Jaśmina Wójcik
60 min, 2019, produkcja: Wajda Studio

W *Szklanym sercu* (1976) Wernera Herzoga niemiecki arystokrata z XIX wieku zadaje sobie pytanie, czy nadejdą kiedyś czasy, gdy ludzkość będzie patrzeć na ruiny fabryk tak, jak w jego epoce patrzy na ruiny średniowiecznych zamków. Te czasy nastały, trwają od dobrych kilku dekad. Tak jak zamki traciły swoją funkcję obronną, zmieniając się w rezydencje, a następnie w hotele i centra konferencyjne, tak fabryki traciły swoje przemysłowe funkcje, zmieniając się w centra handlowe, lofty albo w ruiny.

Wśród takich ruin osadzony jest pełnometrażowy dokument Jaśminy Wójcik *Symfonia Fabryki Ursus*. Nakręcony dzięki nagrodzie filmowej PISF i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, podsumowuje kilkuletnią obecność Wójcik i jej współpracowników w Ursusie, ich pracę z mieszkańcami dzielnicy i dawnymi pracownikami fabryki traktorów. *Symfonia* broni się jednak nawet bez tego kontekstu. Wójcik udało się stworzyć bardzo oryginalny formalnie dokument, otwierający polskie kino dokumentalne na „zwrot performatywny”, który w ostatnich sezonach tak silnie zaznaczył się w teatrze i sztukach wizualnych.

Symfonia jest poruszającą elegią na temat świata, który odszedł w przeszłość i trwa tylko w swoich widmach. Przedmiotem melancholijnej, żałobnej medytacji jest przy tym nie tylko sam Ursus, ale coś znacznie szerszego: cała forma społeczeństwa, która w XX wieku ukształtowała

Plan zdjęciowy filmu *Symfonia Fabryki Ursus*, w odlewni aluminium na zdjęciu: Bohater Czesław Sajnoga, operator Kacper Czubał, dźwiękowiec Marcin Popławski, fot. Jakub Wroblewski



się wokół przemysłu. Fabryka była wszak nie tylko miejscem produkcji towarów na rynek, ale szkieletem podtrzymującym całą społeczną tkaninę. W wizyjno-performacyjnym finale *Symfonii* Wójcik na chwilę wskrzesza ten świat – ale wiemy, że to tylko widmo, powidok, wspomnienie, że cała forma życia społecznego opiewana w filmie odeszła w niebyt. Teraz możemy się już tylko wsłuchać w to, co mówią widma. I nie ma to na celu wyłącznie lepszego poznania przeszłości – stawka przywołania widm jest jak najbardziej współczesna i polityczna.

Ursus jak mało które miejsce nadaje się do tego, by opowiedzieć historię o przemyśle jako kośćcu życia społecznego w minionym stuleciu. W dziejach zakładów w Ursusie odbija się historia przynajmniej pięciu różnych porządków społeczno-ekonomicznych, w ramach których elity ubiegłego wieku próbowały budować nowoczesne społeczeństwo przemysłowe.

Fabryka pięciu ustrojów

Ursus jak mało które miejsce nadaje się do tego, by opowiedzieć historię o przemyśle jako kośćcu życia społecznego w minionym stuleciu. Historia fabryki nie ogranicza się wyłącznie do PRL i ówczesnego ustroju. W dziejach zakładów w Ursusie odbija się historia przynajmniej pięciu różnych porządków społeczno-ekonomicznych, w ramach których elity ubiegłego wieku próbowały budować nowoczesne społeczeństwo przemysłowe.

Zakłady pod Warszawą powstały w latach 20. ubiegłego wieku, zbudowane przez aktywną od końca XIX wieku spółkę warszawskich inżynierów i przedsiębiorców – uprzemysłowienie Ursusa zainicjował prywatny polski kapitał. W okresie wielkiego kryzysu gospodarczego zadłużone przedsiębiorstwo przejmuje państwo – Ursus staje się częścią silnie etatystycznego, choć ciągle kapitalistycznego reżimu gospodarczego Polski sanacyjnej. Podczas drugiej wojny światowej zakłady przejmuje III Rzesza i całkowicie podporządkowuje je własnej produkcji wojennej. Po wojnie Ursus staje się jednym z flagowych okrętów centralnie planowanej, w całości kontrolowanej przez państwo gospodarki Polski Ludowej. Po 1989 roku zostaje ponownie wrzucony w rynkowy żywioł i... upada.

We wszystkich tych ustrojach fabryka nie tylko produkowała samochody, ciężarówki i traktory, ale także kształtowała otaczającą ją przestrzeń. Jeszcze przed wojną na dotychczas wiejskich podwarszawskich terenach wokół zakładów powstaje osiedle przemysłowe, gdzie tworzą się nowe formy

życia zbiorowego i więzi społecznych. W PRL fabryka staje się centrum urbanizacji okolicznych terenów, na przełomie lat 60. i 70. w dzisiejszym Ursusie powstaje jedna z największych inwestycji mieszkaniowych tych czasów, osiedle Niedźwiadek. Po 1989 roku upadek fabryki pociąga za sobą degenerację miejskiej przestrzeni, która dziś zaczyna się gentryfikować.

Tę historię Ursusa *Symfonia* opowiada w krótkim prologu za sprawą zmontowanych archiwalnych materiałów, fragmentów kronik filmo-

wych. Widzimy w nich zakłady w Ursusie u szczytu ich produkcyjnych mocy w czasach Polski Ludowej. Artystki nie interesuje jednak spojrzenie na historię fabryki z szerokiej, ogólnej perspektywy, nie chce jej opowiadać, zestawiając ze sobą archiwa. Z archiwalnego dokumentu *found footage* szybko przechodzimy do zupełnie innej konwencji – *Symfonia* jest wyraźnie podzielona na cztery części, a każda z nich to trochę inny gatunek filmowego dokumentu.

Od dokumentu obserwacyjnego...

Druga zabiera nas w dobrze znane rejony humanistycznego, obserwacyjnego dokumentu, który w polskim kinie dokumentalnym ciągle cieszy się statusem idiomu domyślnego, traktowanego jako oczywisty i przeźroczysty. Z oficjalnej historii zakładów utrwalonej w kronikach filmowych schodzimy na poziom osobistych historii. Wójcik zaprasza przed kamerę grupę byłych pracowników zakładów. Przygląda się im w codziennych czynnościach, w domu, w miejskiej kolejce.

Pracownicy opowiadają o swoim doświadczeniu pracy w zakładach czy o do dziś ciepło wspomnianych kolegach i koleżankach. Każdy z bohaterów reprezentuje inne stanowisko pracy, inną pozycję w skomplikowanym gospodarczo-społecznym ekosystemie fabryki.

Słuchając tych wspomnień, artystka wchodzi w rolę etnografki. Widzowie obcujący z dawnymi pracownikami Ursusa czują się, jakby nawiązali kontakt z jakimś zaginionym plemieniem. W społecznym świecie bohaterów – ściśle regulowanym



Na zdjęciu bohaterka Marianna Staszewska z traktorzystą Markiem Kropidłowskim, fot. Jakub Wróblewski

przez przestrzenne urządzenie fabryczne – przemysł nie tylko dawał pracę i dochód, ale także poczucie sensu tego, co się robi, przynależności, organizował dzień roboczy i czas wolny. Zapewniał pracownikowi szereg instytucji umożliwiających wspólne spędzanie czasu, uczestnictwo w kulturze, samoorganizację.

Ten świat jest dziś nam obcy. Głosy dawnych pracowników Ursusa dochodzą z odległej przeszłości. Nawet jeśli dziś ciągle spora część Polaków pracuje w przemyśle, to nawet oni nie żyją w specyficznym wspólnotowym świecie, jaki stworzyła dwudziestowieczna cywilizacja przemysłowa z jej solidarnością i tożsamością robotniczą, etosem

pracy, dumą z tego, iż bierze się udział w wytwarzaniu dóbr autentycznie zmieniających życie ludzi na lepsze, z robotniczymi świetlicami, orkiestrami i drużynami sportowymi. Współczesny przemysł nie tworzy wspólnotowego świata społecznego i aż tak silnych zbiorowych tożsamości.

Jako etnografka Wójcik pracuje z „plemieniem”, które doświadczyło rozpadu własnego świata. Ojciec filmowego dokumentu, Robert Flaherty, traktował film dokumentalny jako narzędzie „etnografii ocalającej”. Kręcąc obrazy przedstawiające życie Inuitów albo mieszkańców położonych u wybrzeży Irlandii Wysp Aran, szukał wymierających zwyczajów i sposobów życia, prosił



Wnętrze odlewni aluminium, fot. Jakub Wróblewski

Jeszcze podczas pierwszych rozmów z dawnymi pracownikami Ursusa Jaśmina Wójcik zwróciła uwagę na ciekawe zjawisko. Opowiadający o swojej pracy ludzie często wzmacniali sens swoich słów gestami. Odruchowo odtwarzali czynności, które kiedyś wykonywali na stanowisku pracy.

mieszkańców o ich odtworzenie przed kamerą, by utrwalić je na taśmie, zanim zupełnie wyginą.

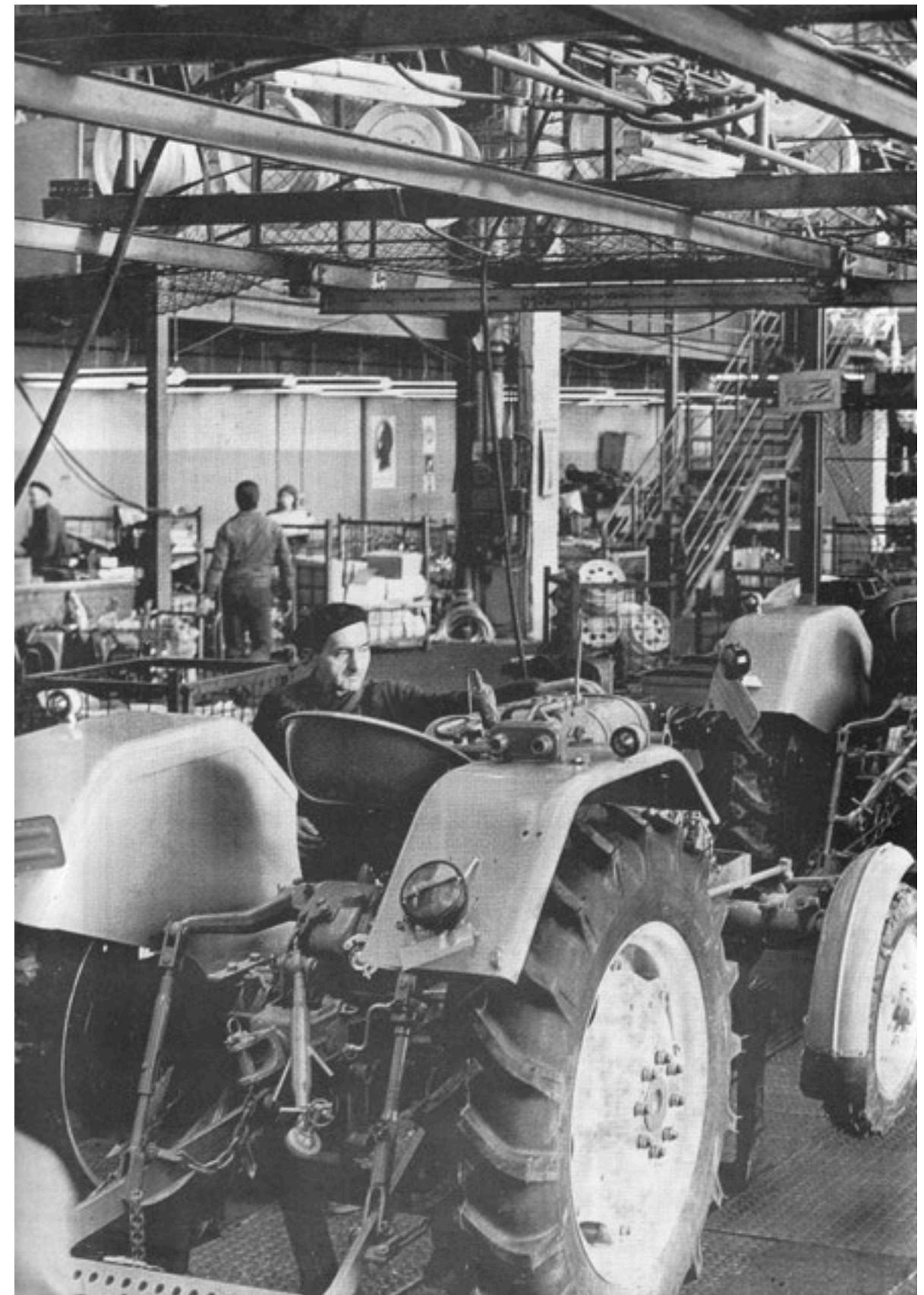
Co jednak zrobić, gdy dawny świat społeczny jest nie do odtworzenia? Przed tym problemem Wójcik stała od samego początku swojej pracy w Ursusie. Łatwiej na ekranie jest zainscenizować odchodzący w przeszłość sposób polowania na foki z harpunem, niż przywrócić do życia zamknięty zakład przemysłowy.

...do performansu

Twórcom *Symfonii* przychodzi tu z pomocą narzędzia sztuki współczesnej, zwłaszcza tej performatywnej. Jeszcze podczas pierwszych rozmów

z dawnymi pracownikami Ursusa Wójcik zwróciła uwagę na ciekawe zjawisko. Opowiadający o swojej pracy ludzie często wzmacniali sens swoich słów gestami. Odruchowo odtwarzali czynności, które kiedyś wykonywali na stanowisku pracy. Przemysłowe urządzenie fabryki zapisało się w ich cielesnej pamięci w serii zestandaryzowanych, zautomatyzowanych czynności – kiedyś podporządkowanych procesowi produkcji, dziś funkcjonujących tylko jako uwolniony od celowości gest, „czysty środek”.

W kolejnej części *Symfonii* dawni pracownicy fabryki zbierają się w szczerym polu, gdzie kiedyś stały hale produkcyjne. Wykonują czynności, które stanowiły część ich pracy. Dawna maszyna fabryczna



Hala montażu głównego w Zakładach Mechanicznych Ursus lata 70., fot. Wikimedia Commons





Plan zdjęciowy filmu *Symfonia Fabryki Ursus*, fot. Jakub Wróblewski

Sztuka w Ursusie miała być nie tyle zaangażowana, co angażująca. Miała stanowić katalizator aktywizujący lokalną społeczność, rozbitą przez procesy dezindustrializacji i niszczenia przemysłowej tkanki miejskiej.

zostaje wskrzeszona w przestrzeni performansu z jego umownością, niedostępnymi, ekspresją opartą na geście. Współpracownicy reżyserki – operatorzy Jakub Wróblewski i Kacper Czubał, montażystka Aleksandra Gowin, choreograf Rafał Urbacki, kompozytor Dominik Strycharski – włożyli dużo pracy, by to performatywne działanie atrakcyjnie prezentowało się na ekranie. Otrzymujemy fascynującą wizualnie, świetnie zrytmizowaną symfonię gestów,

sfilmowaną i zmontowaną w monumentalny, epicki sposób, charakterystyczny w polskim kinie raczej dla scen batalistycznych czy innych przedstawień narodowej mitologii. Z jednej strony w scenach tych wybrzmiewa tęsknota za światem, którego już nie ma, z drugiej wspólnotowa energia artystyczno-społecznej praktyki, siła uwolnionego od celowości gestu.

Ten cielesny „balet mechaniczny” prowadzi do ostatniej, najbardziej wizyjnej części filmu, „apoteozy Ursusa”, przypominającej kulminacyjny moment symfonii. Performans

„budzi” wytwarzane kiedyś w Ursusie traktory. Ciągniki raz jeszcze zjeżdżają na teren dawnej fabryki. Wracają do macierzy. Na terenie Ursusa odtwarza się skupiona wokół przemysłowej wytwórczości wspólnota, w której także maszyny mają swoją podmiotowość i miejsce, wcale nie gorsze od tych zarezerwowanych dla ludzkich aktorów.

Nie tylko nostalgia

Czegoś takiego jak dotąd w polskim dokumencie nie było. Wejście artystki wizualnej w pole filmowego dokumentu radykalnie odnowiło jego język, otworzyło na artystyczne formy ekspresji, na które do tej pory pozostawał głuchy – zasklepiony w obserwacyjnym idiomie. Jeśli o nagrodzie filmowej PISF i MSN myślimy jako o sposobie

na odświeżenie języka kina, to praca Wójcik jest największym sukcesem tego wyróżnienia.

Symfonia stawia sobie przy tym cele odnoszące się nie tylko do pola filmowego dokumentu. Obraz jest zwieńczeniem kilku lat pracy twórców w Ursusie, która jest także grą o polityczne stawki. Ważną postacią towarzyszącą Wójcik niemal od początku jej obecności na terenie dawnej fabryki traktorów jest współscenarzysta *Symfonii* Igor Stokfiszewski. Włącza się on w projekt zaraz po berlińskim biennale z 2012 roku, przy którego programowaniu współpracował z Arturem Żmijewskim.

Kolejne akcje Wójcik w Ursusie realizowały podobne idee jak berlińska impreza sprzed siedmiu lat. Sztuka w Ursusie miała być nawet nie tyle zaangażowana, co angażująca. Miała stanowić katalizator aktywizujący lokalną społeczność, rozbitą przez procesy dezindustrializacji i niszczenia przemysłowej tkanki miejskiej. Temu miały służyć akcje



Jaśmina Wójcik (reżyserka, współscenarzystka *Symfonii Fabryki Ursus*)
i Jakub Wróblewski (konceptcja wizualna filmu, II operator)
fot. Kamila Adamowicz / Matylda Kozera

włączające do działania lokalnych mieszkańców, ich historię, oddolną pamięć i doświadczenie – parady traktorów, pokaz archiwalnych filmów z Ursusa w dawnych fabrycznych halach, alternatywne obchody rocznicy Czerwca '76 czy wykorzystanie takich narzędzi jak budżet partycypacyjny dzielnicy.

Na ile ten proces aktywizacji wspólnoty przez sztukę się powiódł, mogą ocenić głównie jego uczestnicy. Na pewno Wójcik i jej współpracownikom udało się w ciągu kilku lat pracy w dzielnicy umieścić Ursus na mentalnej mapie kulturalnej Warszawy, przywrócić pamięć dzielnicy i nadać widoczność jej (post)przemysłowej, robotniczej tożsamości.

Symfonia wieńczy tę misję. Podsumowuje i sumuje wcześniejsze działania artystki i jej współpracowników. Fragmenty starych kronik z pierwszej części przypominają te, które artystka pokazywała w fabrycznych halach. Historii o pracy w zakładach wybrzmiewających w drugiej części można było wcześniej wysłuchać podczas spaceru akustycznego. Wreszcie finałowy obraz „przebudzenia traktorów” to odtworzenie w filmowej wizji wcześniej zorganizowanej parady.

Filmowe medium idealnie nadaje się do tego, by połączyć różne formy pracy z pamięcią Ursusa, by ułożyć je w narrację zdolną przykuć uwagę widza na czas seansu. Narracja ta wskrzesza na chwilę, w przestrzeni fantazji, świat, którego

ze zbiorowej pamięci nie tylko historyczne tragedie, które uczyniły nas tym, kim jesteśmy – Zagładę Żydów, rewolucję społeczną, która dokonała się w okresie stalinizmu – ale także to, że dla wielu Polaków pierwszym punktem wyjścia z wiejskiego „przedłużonego średniowiecza” była fabryka. To w jej murach dochodziło do otwierania się przez naszych przodków na nowoczesne modele życia. *Symfonia* przypomina wielkomięskiej inteligencji o tych jej korzeniach.

To przypomnienie również niesie ze sobą polityczne stawki. W opowieści robotników w *Symfonii* uderzają dwie kwestie. Po pierwsze, to, jak bardzo są oni w stanie myśleć o sobie w kategoriach wspólnoty, wspólnego działania, współpracy, a nie zabójczej rywalizacji, w której zwycięzca bierze wszystko, a przegranym zostają tylko frustracja i obrzydzenie do samych siebie. Po drugie, jak – wbrew temu, co głoszą oficjalne tytuły własności w księgach hipotecznych – patrzą oni na Ursus, jako na swoją faktyczną kolektywną własność. Jak w ich świecie prawo do powiedzenia: „To moje, to nasze własne”, dawały praca i przynależność do wspólnoty, a nie rynkowo rozumiana własność prywatna.

I choć nie ma powrotu do świata wielkiego przemysłu czasów PRL – ani nikogo rozsądnego, kto dosłownie chciałby do tego wracać – obie te postawy wydają się szalenie inspirujące także dla

W *Symfonii* nie chodzi o naiwne tęsknoty za społeczeństwem skupionym wokół fabryki. Twórcy wiedzą, że nie ma do niego powrotu. Ursus odżywa w ich dziele tylko jako widmo. Ale jednocześnie jest to widmo, które może powiedzieć coś istotnego współczesnym.

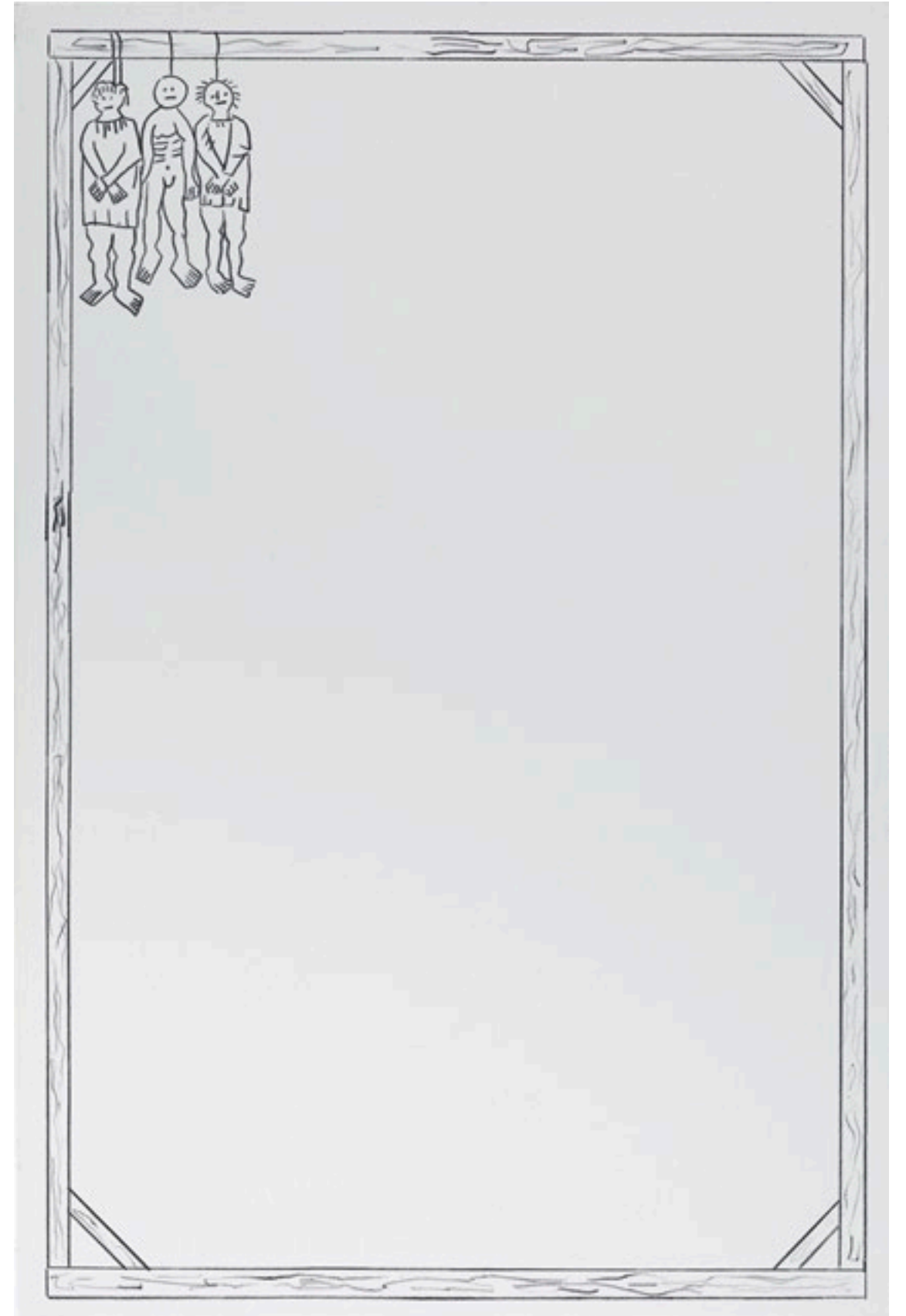
już nie ma. Nostalgia twórców może budzić opór. Obraz ciała, które długo po upadku fabryki ciągle odtwarza wyuczone przez fabryczny system gesty, równie dobrze może przecież służyć jako metafora dehumanizacji, mechanizacji człowieka w procesie produkcji.

Ale w *Symfonii* nie chodzi o naiwne tęsknoty za społeczeństwem skupionym wokół fabryki. Twórcy wiedzą, że nie ma do niego powrotu. Ursus odżywa w ich dziele tylko jako widmo. Ale jednocześnie jest to widmo, które może powiedzieć coś istotnego współczesnym. Stokfiszewski mówił mi w wywiadzie dla „Krytyki Politycznej”, że myśli o *Symfonii* trochę jak o uzupełnieniu diagnoz stawianych przez Andrzeja Ledera w *Prześlonej rewolucji*. Współcześni Polacy wypierają bowiem

współcześnie toczących się walk społecznych i politycznych. Na własnej skórze można poczuć, że jak nigdy wcześniej musimy ponownie nauczyć się solidarności i współpracy oraz przemyśleć znaczenie pojęcia „własność”. *Symfonia* otwiera naszą wyobraźnię w tym kierunku – jest nie tylko nowym formalnie głosem w polskim dokumencie, ale także ważnym głosem politycznym.



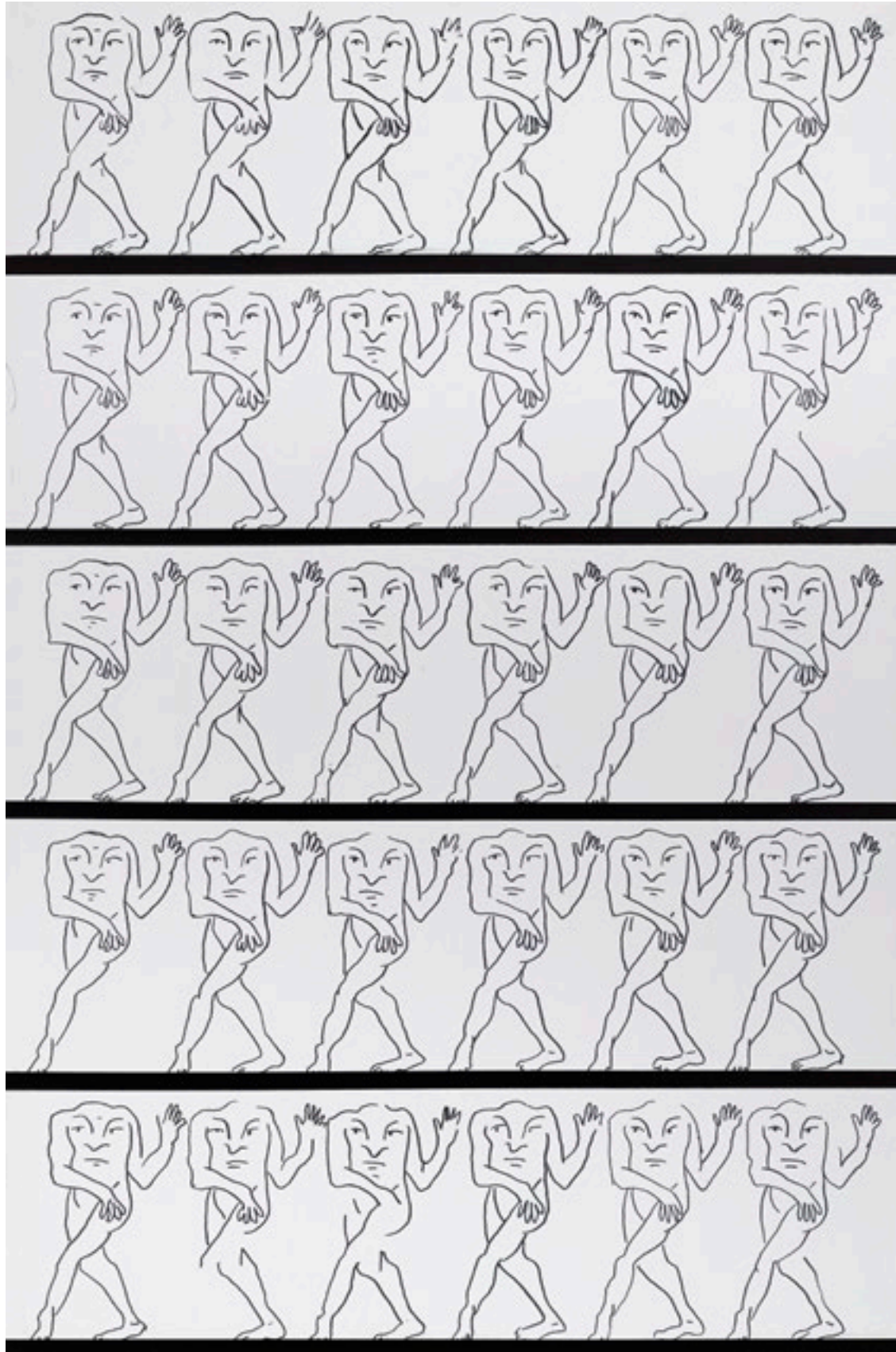
Honza Zamojski, *Untitled (Hell/Hell)*, 2019, rysunek przez kalkę maszynową sucha pastela (papier na płycie MDF), 60 x 40 cm



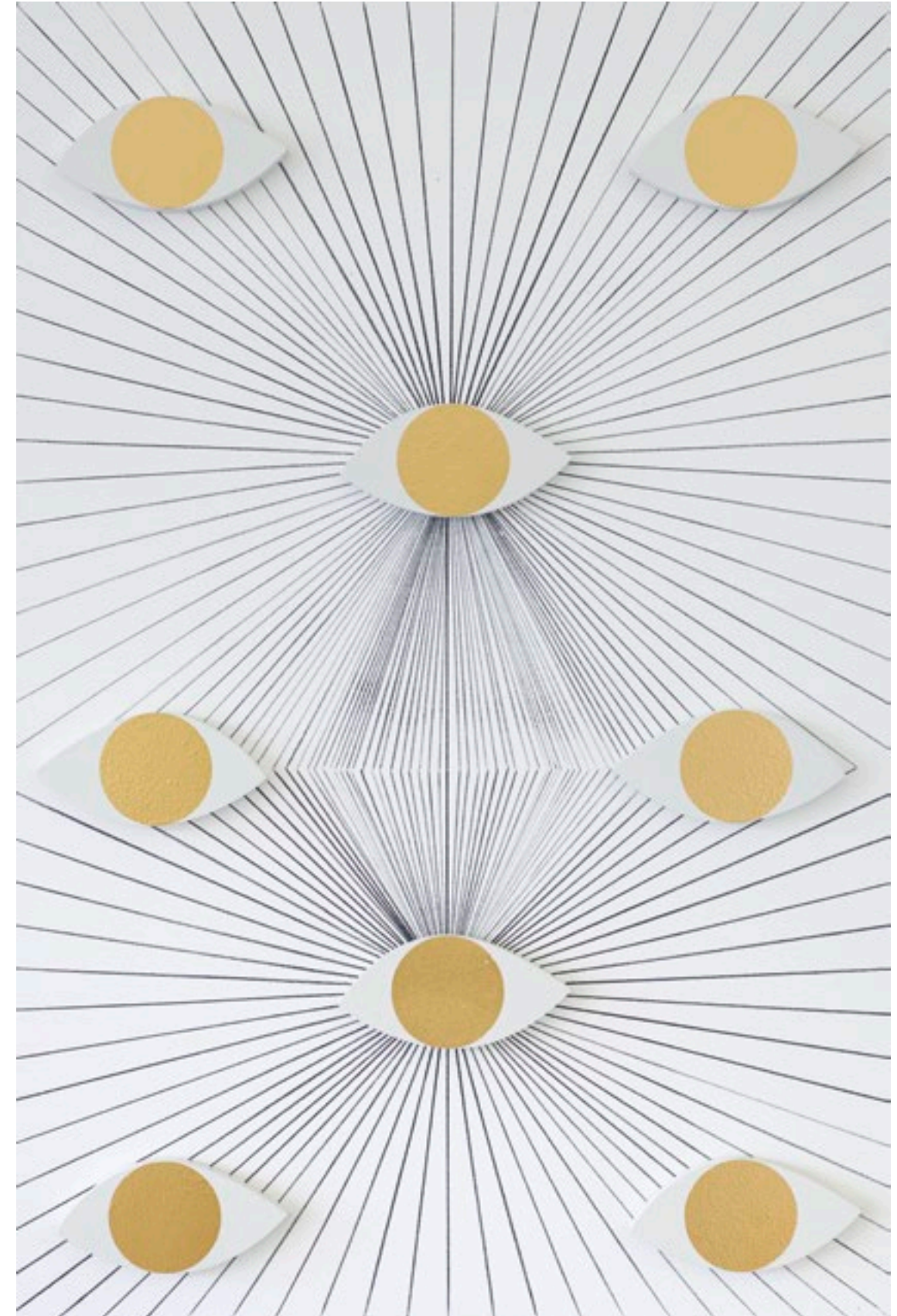
Honza Zamojski, *Untitled (Three Victims)*, 2019, rysunek przez kalkę maszynową, (papier na płycie MDF), 60 x 40 cm



Honza Zamojski, *Untitled (The Meeting)*
2019, rysunek przez kalkę maszynową
sucha pastela (papier na płycie MDF)
40 x 60 cm



Honza Zamojski, *Untitled (The Crowd)*, 2019, rysunek przez kalkę maszynową
czarny papier samoprzylepny (papier na płycie MDF), 60 x 40 cm



Honza Zamojski, *Untitled (The Praise of Looking)*, 2019
rysunek przez kalkę maszynową + lakierowane elementy z MDF
(papier na płycie MDF), 60 x 40 cm



Z Violettą i Piotrem Krajewskimi rozmawiają Jakub Banasiak i Marcin Ludwin

Fotografie: Łukasz Rusznica

Tkanie w każdym kierunku

Mówi się, że we Wrocławiu każdy jest przyjezdny. Wy też?

Violetta Krajewska: Mój ojciec był dowódcą bojowników pod Olimpem.

Tym Olimpem?

VK: A czy jest jakiś inny? W drugiej połowie lat 40. w Grecji walczył z monarchią [armia wspierająca monarchię starła się z komunistycznym Demokratycznym Wojskiem Grecji. W 1949 roku bojownicy przegrali, zaczął się uchodźczy exodus – przyp. red.].

Uciekł do Wrocławia?

VK: Komunistyczna Polska dawała wtedy schronienie wygnańcom wojny domowej. Wrocław w latach 60. był jednym z większych skupisk Greków, o czym teraz interesująco pisze Dionisios Sturis. Moja mama urodziła się w Belgii. Wspólnym językiem moich rodziców był polski.

Piotr Krajewski: Moja mama porzuciła całe dotychczasowe życie, w tym studia polonistyczne w Łodzi. Szukając dla siebie miejsca, znalazła się we Wrocławiu. W nowym życiu została inżynierem.

A reszta rodziny?

PK: Mama jeździła ze mną motorem i nie zostało miejsca dla reszty.

VK: Nawet jak na wrocławskie warunki było w tym coś nietypowego.

Jak się poznaliście?

VK: Na studiach, pierwszego dnia.

PK: Na praktyce robotniczej, obowiązkowej przed pierwszym rokiem. W zieleni miejskiej pieliliśmy rabatki i wspólnie urwaliśmy się do piwiarni.

Studiowaliście na ASP?

VK: Nie, na kulturoznawstwie, wtedy pionierskim wydziale w Polsce.

Dlaczego pionierskim?

VK: Bo istniejącym wówczas tylko na jednym uniwersytecie. Kulturoznawstwo, które studiowaliśmy, było międzywydziałową katedrą, można powiedzieć – prototypem dzisiejszych interdyscyplinarnych studiów humanistycznych. Było tam wszystko: filozofia, antropologia, estetyka, historia kultury i historia sztuki, muzyki, teatru, własny DKF...

PK: Wyjątkowym również dlatego, że organizując na nowo problematykę współczesnej humanistyki, do absolutnego minimum sprowadzano nauczanie marksizmu. To sprawiło, że od razu był to kierunek niemal mityczny, oblegany przez studentów z całej Polski.

Kiedy to było? W jakich latach studiowaliście?

VK: Studia trwały cztery lata, od 1975 do 1979.

PK: Z późniejszymi drobnymi poślizgami.

Czym się wtedy właściwie zajmowaliście? Pisaliście? Organizowaliście wystawy, koncerty? Mielicie ciągoty artystyczne?

VK: Odbiliśmy praktykę studencką w ówczesnym BWA, co skutecznie wyleczyło nas z zainteresowania tak zwaną plastyką.

PK: Uważaliśmy się bardziej za teoretyków, oboje wybraliśmy specjalizację „teoria kultury”. Ale zdarzało nam się wykonywać wiele innych aktywności, głównie w wyniku kontaktów towarzyskich. Były i koncerty, i różne działania parateatralne czy wręcz performatywne. Było i pisanie.

VK: Zatem była i teoria, i obserwacja intensywnie uczestnicząca.

Co w kulturze było dla was wtedy najważniejsze?

VK: Pod Moną Lisą Ludwińskiego była dla mnie pierwszą ciekawą galerią, ale już wtedy nie istniała.

PK: W czasach, gdy studiowaliśmy, poznaliśmy Warsztat Formy Filmowej. Bruszewski i Robakowski byli naszymi olśnieniami.

Co was tak pociągało w Warsztacie?

VK: Energia i anarchia...

PK: ...ironia i czyszczenie złogów.

VK: Ale na wszystkim zaważyło nieco późniejsze doświadczenie pierwszej Konstrukcji w Procesie w Łodzi, w 1981 roku. Byłam wśród jej organizatorów. Po kulturoznawstwie od razu zaczęłam studia w szkole filmowej w Łodzi. Chociaż Warsztat Formy Filmowej już wtedy nie istniał, szybko

stało się dla mnie jasne, że to jego członkowie, jeszcze tam wykładający, i studenci skupieni wokół nich, to najciekawsze, co filmówka miała do zaoferowania. Tak trafiłam na Konstrukcję. Piotr dołączył do ekipy podczas montażu. Pracowaliśmy ramie w ramie z naprawdę wielkimi artystami: Richardem Nonasem, Ryszardem Winiarskim, Peterem Downsbrough, Rune Miels, Dórá Maurer. Asystowałam Robakowskiemu w powstającym wtedy filmie.

PK: Cała awangarda spod znaku konceptualnego konstruktywizmu, uczestnicząca w Konstrukcji, była nadal w najlepszej formie. Jednak najciekawsze i najbardziej pociągające wydawały się instalacje wychodzące już poza ten paradygmat. To, co pokazali Kazuo Katase i Takahiro Imura, przyjęliśmy wtedy jako zapowiedź czegoś, co dopiero zaczyna się ujawniać. Imura był pierwszym artystą Fluxusu, z którym się osobiście poznaliśmy, obok Nam June Paika najbardziej „nowomedią”. A Fluxus miał tyle wymiarów, że nie dawał się zamknąć w żadnej epoce. Cała Konstrukcja w Procesie była wtedy fenomenalnym doświadczeniem, pozwoliła nam znaleźć się w otoczeniu światowej sztuki, ale zgodnie ze swoim podtytułem była poświęcona „sztuce lat 70.”. A przecież była już jesień 1981 roku! Więc – przy całej naszej głębokiej fascynacji – mieliśmy też poczucie, że lata 70. dawno się skończyły.

Co było dalej? Jak wchodziliście w środowisko nowych mediów?

VK: Nie wiem, czy można uznać, że istniało wtedy środowisko nowych mediów. To się dopiero kształtowało i mogło jeszcze przybrać różne formy.

PK: W połowie lat 80. natrafialiśmy na różnych artystów albo grupy robiące coś dziwnego, które najczęściej niewiele o sobie wzajemnie wiedziały.

Scena artystyczna po stanie wojennym została zdefiniowana przez sztukę przykościelną i nową ekspresję, które zaważyły na obrazie dekady. Nowe media, pierwsze klipy, nowy rodzaj instalacji – jak to się w tym mieściło?

VK: To ciekawy i ciągle mało zrozumiany czas. We Wrocławiu odbywały się podziemne wystawy, które nawet gdy były organizowane w kruchtach, unikały klucza religijno-patriotycznego. Pojawiły się wtedy zdarzenia i estetyki nietypowe dla tych miejsc, jak na przykład klipy Józka Robakowskiego z muzyką Moskwy. We Wrocławiu odbywał się festiwal Film Poza Kinem – w rozumieniu: „poza cenzurą”. W Łodzi na Strychu niezależnych artystów ściągało Nieme Kino, nieme w sensie niedopuszczane do głosu...

PK: We Wrocławiu prężnie działała też scena muzyczna, Klaus Mittfoch z Lechem Janerką i zadziornym perkusistą Markiem Puchałą, dzisiejszym dyrektorem BWA, Miki Mausoleum „Kamana” [Krzysztof Kłosowicz], punkowy Sedes i kompletnie nieobliczalne Kormorany. Ale na muzyce się nie kończyło.

VK: Na ulicach pojawiały się szablony Jacka „Pontona” Jankowskiego i Jarodzkiego, równie mocne





Violetta Krajewska, Piotr Krajewski i Zbigniew Kupisz, chwilę po powołaniu Open Studio/WRO, marzec 1988

W schyłkowym PRL kultura oficjalna nie spełniała żadnych naszych oczekiwań. Ale nowa ekspresja też nie. Mieliśmy poczucie, że pora realizować własną wizję.

wizualnie jak wcześniejsze krasnale „Majora”. Kultura oficjalna nie spełniała żadnych naszych oczekiwań. Ale nowa ekspresja też nie. Mieliśmy poczucie, że pora realizować własną wizję.

Kto się w niej mieścił? Jacy artyści, jakie zjawiska, tradycje?

VK: Z młodych artystów nowym punktem odniesienia na pewno byli Jerzy Truszkowski i Zbyszek Libera. We Wrocławiu tradycja awangardowych działań była bogata od lat 60. i myśmy na pewno ją odczuwali. Z Piotrem udało nam się jeszcze zobaczyć *Apocalypsis cum figuris* i poznać cały ruch wokół przedsięwzięć Jerzego Grotowskiego. Wrocław był wtedy nasycony eksperymentalnie. Również publiczność nie unikała trudnych form.

Mieliście wtedy jakichś mistrzów?

PK: Mieliśmy wiele fascynacji, ale mistrzów to chyba tylko literackich...

VK: ...i kilku filozofów.

A tradycja neoawangardowego Wrocławia lat 70.?

Czy w latach 80. było to dla was jeszcze ważne?

PK: Nie, pod koniec lat 80. odczuwaliśmy to jako zanikającą przeszłość, dużo nawet odleglejszą, niż wydaje się obecnie. Permafo było już nieuchwytnie, zawsze fascynująca była natomiast Natalia LL. Z neoawangardy aktywni i ciągle aktualni byli właśnie Bruszewski i Robakowski. Łódź.

A Galeria Entropia, która powstała w 1988 roku?

Współpracowaliście z nią?

VK: Nasze działania wspierały się i uzupełniały, zresztą nie tylko wtedy; później też.

PK: Z Entropią szybko znaleźliśmy porozumienie, choć nasze programy się różniły – my jednak kierowaliśmy się wyłącznie ku nowym mediom. W pobliżu była wtedy jeszcze inna galeria, która jednak szybko przestała istnieć – nazywała się Bez Tytułu, potem krótko Lśnienie Wrocławia. Parę lat później pod tym adresem zaczęła działać Galeria Miejska.

VK: Scena nowych mediów powstawała od podstaw, i to poza instytucjami.

No dobrze, jest koniec lat 80., komuna się kołysze... Tymczasem wy zakładacie Open Studio WRO. Jak do tego doszło?

VK: W pewnym sensie byliśmy w sytuacji, w której

nowa sytuacja polityczna. A z nią kulturowa i artystyczna, której undergroundowe działania już nie wypełnią. Zamierzaliśmy stworzyć instytucję kultury, ale już nie podziemnej. Chcieliśmy, by powstała alternatywa naziemna.

VK: Z tą ideą alternatywy naziemnej zeszło akurat do wiosny 1989 roku. Gdy komuna padła, a wraz z nią wszystkie ograniczenia formalno-prawne, to po prostu wystrzeliliśmy.

I tak dochodzimy do Międzynarodowego Festiwalu Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych (WRO).

Wystartowaliście w grudniu 1989 roku.

VK: Informując o pierwszym WRO, szeroko rozesłałiśmy wiadomości, także listy kierowane do instytucji artystycznych i różnych redakcji. Ze strony polskiego świata sztuki dostaliśmy tylko jedną odpowiedź.

Pod koniec lat 80. uważaliśmy, że zrodzi się nowa sytuacja polityczna. A z nią kulturowa i artystyczna, której undergroundowe działania już nie wypełnią. Zamierzaliśmy stworzyć instytucję kultury, ale już nie podziemnej. Chcieliśmy, by powstała alternatywa naziemna.

zebrało się kilka energii. Zbyszek Kupisz i Lech Janerka, z którymi zaczynaliśmy pracę nad festiwalem, byli związani z kapelą Klaus Mitffoch – świetną w warstwie brzmieniowej, jednak niedopełnioną wizualnie. Dodatkowo Zbyszek miał silne związki z Polskim Stowarzyszeniem Jazzowym, jako menadżer muzyczny, dzięki czemu wniósł kapitał funkcjonalny.

Czyli...?

VK: Czyli byliśmy prawie bez grosza, bez kapitału w sensie finansowym. Więc w tej dziwacznej ekonomii zaistnieliśmy dzięki kapitałowi funkcjonalnemu, startowemu, który składał się z naszej energii, naszych kontaktów, zdobytych umiejętności i przekonania, że coś musimy z tym zrobić.

PK: Musieliśmy nauczyć się działać, co nie było łatwe, ponieważ formalnie na początku byliśmy spółką z o.o. Innej możliwości legalnego zarejestrowania nie było. Dopiero później powołaliśmy fundację. Spółka oznaczała rachunkowość, podatki, odpowiedzialność i administrację. Tego nie dało się łatwo polubić.

VK: Zbyszek wziął dużo z tych obowiązków na siebie, uczył się głównie od znajomych. Więc na początku merytorycznej działalności było mało. Przede wszystkim dlatego, że przecież na wszystko, co wtedy chciałeś zorganizować, obowiązywały zezwolenia, które trzeba było uzyskać.

PK: Wiedzieliśmy, że chcemy robić koncerty, ale i prowadzić niezależne działania poza podziałami na dziedziny sztuki. Pod koniec lat 80. czuć było nadchodzące zmiany, na horyzoncie były już nowe wyzwania. Uważaliśmy, że zrodzi się

PK: Ale za to jaką! Z Muzeum Sztuki z Łodzi od Urszuli Czartoryskiej! To przecież z jej książek nabieraliśmy pojęcia o sztuce współczesnej. Czartoryska uczestniczyła w pierwszym WRO, a potem zaprosiła nas na kilkudniowy pokaz w Muzeum Sztuki. To było wspaniałe wsparcie.

VK: A co do redakcji kulturalnych, to zainteresowanie przyszło z tygodnika „Film” i miesięcznika „Komputer”. Nieoczekiwane, bo to przecież były wielkonakładowe magazyny, a okazały się bardzo otwarte, rozumiały wagę tego, co proponujemy.

PK: Latem 1989 roku przyjechał do Wrocławia Andrzej Mitan, o przygotowywanym WRO usłyszał przypadkiem od artysty z Japonii, rozmawialiśmy o współpracy. Mitan był w ekipie powstającego wtedy Zamku Ujazdowskiego, ale jakoś nic z tego nie wyniknęło. Współpracę z Ujazdem zaczęliśmy jakieś dwa lata później, czyli wtedy, gdy już mocno zaistnieliśmy.

VK: I wtedy był to jeszcze głównie transfer w jedną stronę, do Warszawy.

A co było waszym kapitałem funkcjonalnym?

VK: Ja wcześniej skończyłam łódzką filmówkę.

A Piotr był po przejechaniu Stanów Zjednoczonych od jednego wybrzeża do drugiego. To też było ważne.

Podróż po Stanach, klasyczny motyw. Dlaczego wyjechałeś?

PK: Z niesformatowanej ciekawości.

Czy sztuka była planowanym motywem tej podróży?

PK: Motywem była podróż. W podróży pojawiła się sztuka. W 1987 roku w Nowym Jorku byłem kilka razy w Soho z podpadającą *new wave*. To, co mnie naprawdę zafascynowało, działo się w The Kitchen, w Artists Space albo w loftcie Phila Niblocka. Miałem to szczęście, że gdziekolwiek się ruszyłem, trafiałem na artystów wideo. Potem przypadkiem trafiłem na targi sztuki w Los Angeles: było tuż po zamknięciu, puste boksy, obrazy popakowane. Ale wpadłem na gości siedzących pod schodami przy monitorach. To byli pierwsi artyści komputerowi, których poznałem. Pogadałem też z redaktorami „High Performance”, którzy dali mi parę numerów pisma. Był między nimi taki poświęcony wideo i artystom używającym komputerów. To były nowe dziedziny, więc aby pomóc artystom, redakcja drukowała ich adresy. Oczywiście jesteśmy w czasach przed internetem, więc adres znaczyło: ulica, miasto, telefon. W ten sposób na moje ręce trafił najważniejszy przewodnik po Stanach!

Wykorzystałeś go?

PK: Jeszcze jak! To maksymalnie przyspidowało nasze kontakty. Sądzę, że w Polsce nikt nie miał wtedy aktualniejszej

wiedzy i bliższych kontaktów z tyłoma poszukującymi twórcami i aktywistami.

VK: Te wszystkie doświadczenia, od Konstrukcji w Procesie do Open Studio, dały nam śmiałość zajmowania się terenem nieopisanym i niezdefiniowanym. Wtedy były one nazywane awangardowymi.

PK: Awangarda i eksperyment były wtedy synonimami. Więc kiedy w 1989 roku przygotowaliśmy pierwsze WRO, mieliśmy dużą, samodzielnie zgromadzoną wiedzę o światowym wideo, od skrajnej wręcz alternatywy po pierwsze wystawy muzealne w USA – jak wystawa genialnych instalacji Billa Violi, jesienią 1987 roku w MoMA. Zresztą dzięki zawartej wtedy znajomości artysta udostępniał nam potem swoje prace na pierwsze pokazy w Polsce. Spektrum było więc szerokie, pokazywaliśmy na przykład również to, w jaki sposób używały wideo załogi punkowe Hamburga i Zurychu, a w Polsce Jerzy Truszkowski i Zbigniew Libera.

VK: Stąd też mamy na pierwszym festiwalu koncert grupy Kormorany organizowany przez „Pontona”. To wszystko



Organizatorzy Konstrukcji w Procesie, Łódź, 1987; od lewej: Józef Robakowski, Małgorzata Polocka, Lechosław Czolnowski, Violetta Krajewska, nn, Martella Nitosiławska, Tomasz Snopkiewicz; poniżej: Piotr Zarębski, Jacek Józwiak, Ryszard Waśko

było alternatywą dla ówczesnego pola sztuki współczesnej. Natomiast rzeczywiście te działania nie miały być już podziemem. Chcieliśmy stworzyć nową wspólną platformę dla wszystkiego, co dostrzegaliśmy.

Co dostrzegaliście w 1989 roku w Polsce?

PK: No właśnie chyba nic szczególnego... Bardziej czuć było wyczerpanie wcześniejszych undergroundowych energii niż podejmowanie nowych wyzwań. „Dzicy” malarze mieli mocniejszy moment wcześniej. Z rasowych malarzy

W 1988 roku propozycja potraktowania obrazu i dźwięku jako nowej, wspólnej formy artystycznej po prostu wisiała w powietrzu. Dlatego nasza formuła wydarzenia artystycznego poświęconego twórczości równoważnie traktującej obraz i dźwięk od razu się przyjęła.

chyba tylko wybitny abstrakcjonista Lech Twardowski, a także Krzysztof Skarbek, byli w tamtym okresie zainteresowani nowymi środkami wyrazu, zresztą zrobiliśmy razem kilka rzeczy. Twardowski był też autorem pierwszego plakatu WRO.

VK: Ważną wystawę zorganizował Józef Robakowski – nazywała się *Lochy Manhattanu* i przypadła na czas czerwcowych wyborów w 1989 roku. Trudno sobie dzisiaj wyobrazić, jak niewiele emanowało wówczas z Warszawy.

Czy niestabilna sytuacja w kraju wpływała jakoś na waszą współpracę z zagranicznymi gośćmi i instytucjami?

PK: Jak zaczynaliśmy z WRO, to pierwsze festiwale wideo na świecie już się odbywały, ale ruch nowych mediów ciągle się jeszcze formował. Nowe środowiska wideo istniały, ale nie tyle w sztuce, ile wręcz przeciwko niej, bo eksperymentowało na całego z nowymi formami, których świat sztuki w większości jeszcze nie akceptował. Ale z drugiej strony samo wideo było mocno przywalone estetyką wideoklipu. Temat porzucenia podziałów na stare dziedziny był więc na wyciągnięcie ręki. Propozycja potraktowania obrazu i dźwięku jako nowej wspólnej formy artystycznej po prostu wisiała w powietrzu. Dlatego nasza formuła wydarzenia artystycznego poświęconego twórczości elektronicznej, równoważnie traktującej obraz i dźwięk, od razu się przyjęła. Zresztą najbardziej klarownie brzmiała po angielsku: *sound basis visual art*, i to pozwoliło na mocne międzynarodowe zaistnienie. To, w jaki sposób zajęliśmy się nowymi mediami, było wręcz czymś oczywistym. Nikt nas nie pytał: „Czemu robicie takie dziwactwo?”. Częściej spotykaliśmy się z reakcją: „O kurwa! Ale genialnie wymyślone; że też sam na to wcześniej nie wpadłem!”.

VK: Wróciło też międzynarodowe zaciekawienie Polską. Na nasze zaproszenie odpowiedziało bardzo wielu twórców, krytyków, teoretyków i obserwatorów z zagranicy.

Były zarówno nowe inicjatywy organizujące się przede wszystkim wokół wideo, jak i pierwsi artyści komputerowi. A obok niezależnych, samorodnych ruchów pojawili się wielcy ze świata sztuki, choćby z Centre Georges Pompidou – jego kuratorka i założycielka działu video Christine Van Aasche przygotowała dla nas specjalny program. Nawet Muzeum d’Orsay zgłosiło zestaw eksperymentalnych wideo na temat szacownych obrazów z własnej kolekcji. Oczywiście pojawiły się też kolektywy i organiza-

torzy festiwali – była na przykład najważniejsza wtedy Ars Electronica z Linz.

PK: Spotkali się tu ludzie Zachodu i Wschodu; fantastyczna mieszanka. Amerykanie mieli sporą świadomość potencjału nowych mediów i chyba najlepsze uczelnie, takie jak CallArts. Brytyjczycy z kolei mieli super zorganizowane kooperatywy artystów, jak London Video Access, które skutecznie pokazywały, jak organizować dystrybucję prac. Z kolei Rosjanie to było raczej podziemie artystyczne, jak mocno nihilistyczni nekrorealiści z Leningradu albo transcendentnie odjechani abstrakcyjniści, jak Bułat Galejew i uczniowie Lwa Tieriemina. Ale najważniejsze było, iż wyłonili się całkiem liczni artyści z Polski.

VK: Same pokazy trwały od rana do wieczora, po 10 i więcej godzin dziennie. Teraz publiczność raczej by nie dała rady. Wówczas jednak tak wiele było do odkrywania; to dawało niesamowity flow festiwalowi. Nawet Czesław Niemen, który zagrał wówczas solo, otoczony elektroniką, zapowiedział, że zamierza tworzyć animacje komputerowe. Jak ustawiliśmy pierwszą ścianę z telewizorów w witrynie hotelu Monopol, to ludzie stali przed nią mimo mrozu, oglądając abstrakcyjne animacje. Polscy uczestnicy mieszkali w Monopolu i w hotelu Piast, jednakowo wówczas zapyziały. Za to jurorów i gości z zagranicy woziliśmy za miasto, różnymi dostępnymi samochodami – między innymi, uwaga, syrenką! – do pałacyku na wodzie w Wojnowicach, jedyne miejsce, w którym u kolegi znaleźliśmy nocleg dla cudzoziemców. Było nas stać na hotele dla obcokrajowców, chociaż trzeba było za nie płacić dewizami wymienianym i po oficjalnym kursie.

W programie pierwszego WRO było przede wszystkim wideo?

VK: W nowej sztuce wideo było ważne, miało wtedy moc przyciągania, ale my nigdy nie zawężaliśmy programu



tylko do wideo artu. Robiliśmy mocno awangardowy program, poświęcony nowej medialnej twórczości, który właśnie swoją awangardowością podbił publiczność. Dzieła zapisane na taśmie magnetycznej miały przewagę, bo było je łatwiej pokazać niż instalacje i performansy.

PK: Było trochę instalacji – jak byśmy dziś powiedzieli, performatywnych – i oczywiście samych performansów. I różne transformacje i działania cyfrowe, głównie podczas warsztatów. Te warsztaty też nas wyróżniały, bo wtedy była to jeszcze mało znana forma.

Legendarny już koncert Kormoranów w Wieży Ciśnień Na Grobli nadal robi ogromne wrażenie.

PK: Tak, to było w Wieży Ciśnień Na Grobli, która była wtedy ruiną. Z propozycją miejsca wyszedł „Ponton”, poprosił tylko o propeller, maszynę do wytwarzania silnych podmuchów wiatru. Znaleźliśmy go w Wytwórni Filmów Fabularnych, gdzie był używany do efektów specjalnych. Był wielki, zrobiony ze śmigła radzieckiego samolotu. Kiedy performans trwał w najlepsze, propeller został uruchomiony. Wywołał tak silny podmuch, że podniósł całe tony powojennego jeszcze kurzu, tworząc w powietrzu gęstą zawiesinę.

Kiedy dzisiaj pokazujemy zdjęcia z pierwszego WRO, to ludzie mówią: „O! Mielicie płaski ekran”. A to był jedyny rzutnik wideo dostępny wtedy w Polsce – wielka szafa z trzema żarówkami RGB, z koślawym srebrnym ekranem.

W ten naturalny sposób nastąpiło zakończenie, po omacku wszyscy staraliśmy się dotrzeć do wyjścia, zacząć znowu oddychać.

A skąd w ogóle mieliście sprzęt, projektory, komputery?

PK: Kiedy dzisiaj pokazujemy zdjęcia z pierwszego WRO, to ludzie mówią: „O! Mielicie płaski ekran”. A to był jedyny rzutnik wideo dostępny wtedy w Polsce – wielka szafa z trzema żarówkami RGB, z koślawym srebrnym ekranem. Całość generowała obraz o podstawie może dwóch metrów, czyli w tej chwili nic imponującego. Ale wtedy! Dla wielu ludzi sam fakt, że obraz telewizyjny może mieć taką skalę, był dużą atrakcją. Wtedy większość z nas nie widziała większego obrazu niż w telewizorze Rubin.

VK: Takie otoczenie technologiczne, z jakim mamy do czynienia teraz, było nie do pomyślenia. Wszystko trzeba było samemu znaleźć, załatwić, namówić na udostępnienie, przekonać różne firmy, że powinny nas wesprzeć. Pod tym względem całe lata 90. tak wyglądały. Na pierwszy koncert wykonany w technice rzeczywistości wirtualnej komputer Octane próbowaliśmy ściągnąć z centrali kontroli lotów w Warszawie. Mieli takie urządzenie jako jedyni w Polsce.

PK: Ostatecznie jednak nie mogliśmy go stamtąd zabrać, więc pomógł przedstawiciel Silicon Graphics, ściągając go dopiero ze Szwajcarii!

VK: Nie istniało żadne zaplecze organizacyjne i techniczne, które można by wykorzystać. Przykładem może być choćby koncert Genetic DruGs, prezentowany na trzech ekranach multimedialnych w Filharmonii Wrocławskiej w 1990 roku. Ściągnęliśmy wszystkie dostępne tego typu urządzenia w kraju – czyli razem trzy: dwa z wojska i jedno z telewizji na Woronicza. Najzabawniejsze jest to, że nawet nie mamy kolorowej dokumentacji z tego wydarzenia. Wszystko zostało zarejestrowane na czarno-białych zdjęciach.

Od samego początku działaliście z rozmachem, organizując wydarzenia w innych wrocławskich instytucjach. Po co tak komplikować sobie życie?

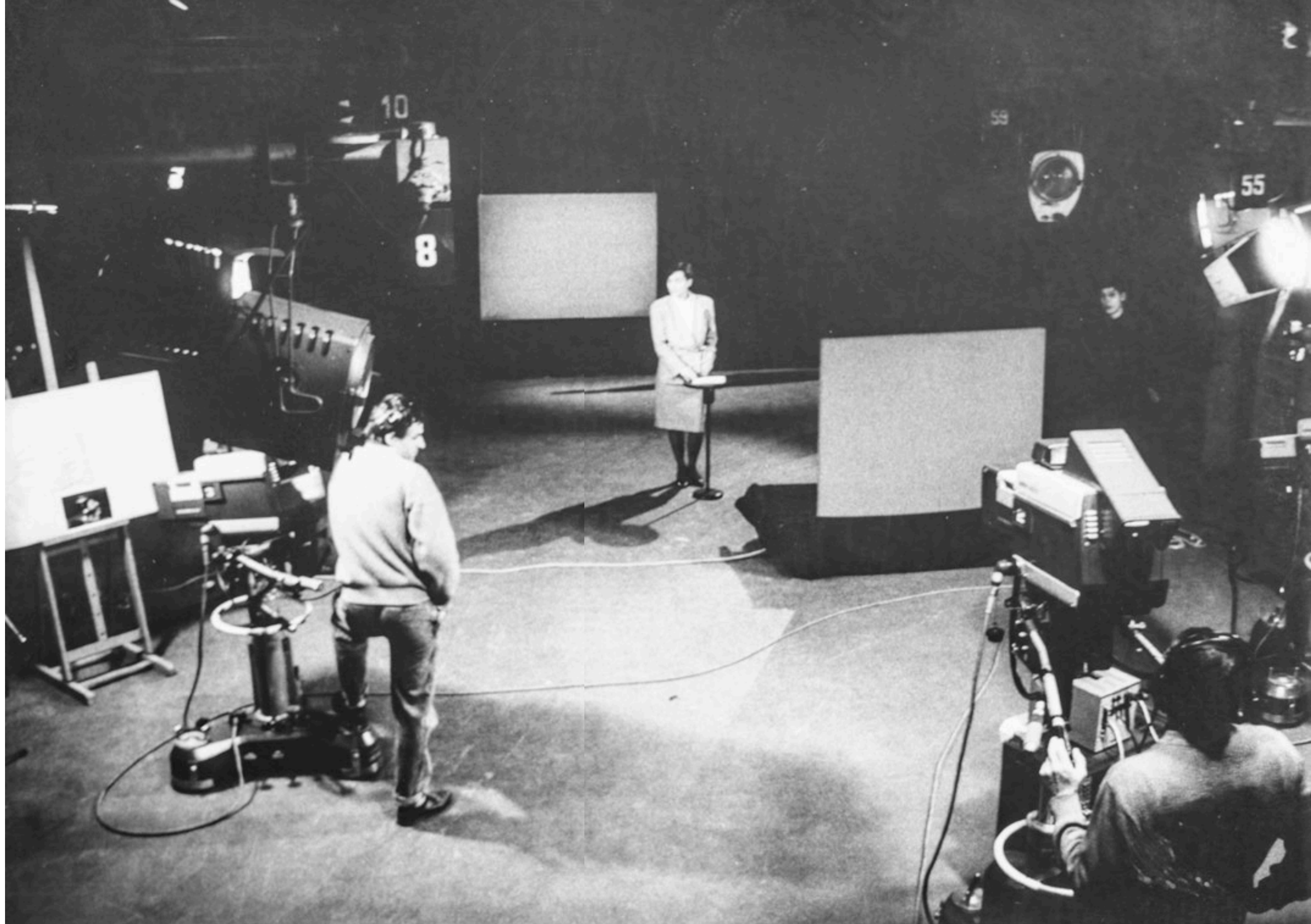
VK: Dlaczego komplikować? Przecież myśmy ciągle nie mieli dużego budżetu, wszystko było możliwe dzięki przekonywaniu innych, że zrobią z nami coś ważnego. Nie było innej drogi.

PK: Politechnika Wrocławska miała pierwsze centrum sieciowo-komputerowe. Stamtąd wyszedł nasz pierwszy sygnał

internetowy. Wytwórnia Filmów Fabularnych miała pustą halę, więc robiliśmy tam warsztaty wideo. Była też telewizja, która miała kamery, antenę i studio. Od pierwszego festiwalu współpracujemy z Galerią Entropia i Ośrodkiem Grotowskiego. Pierwsze wystawy pokazywaliśmy w Muzeum Narodowym, w Muzeum Architektury i w BWA. W tym kontekście ważna jest sama nazwa – WRO – wówczas zupełnie nowa. Staraliśmy się nią wyrazić nowy potencjał Wrocławia, który był wtedy innym miastem. Były w nim fragmenty wspaniałej, ale zapuszczonej architektury. Wiele istniejących instytucji sztuki przeżywało kryzys tożsamości. Naszymi pomysłami i energią budziliśmy ciekawość.

VK: Dawali nam zielone światło. W przypadku Muzeum Narodowego niesamowita była śmiałość dyrektora Hermansdorfera, który powiedział, że on się zna na sztuce XX wieku, ale my przychodzimy z czymś, co będzie sztuką XXI wieku. Ten odzew nas napędzał. To było dla nas wszystkich sprężenie zwrotne, wszyscy czuli, że z tego korzystają: miasto, artyści, sztuka, publiczność.

PK: Jednak po trzecim festiwalu poczuliśmy, że formuła się wyczerpuje. Dodatkowo zima była wtedy ciężka, komunikacja miejska ciągle fatalna, miejsca prezentacji niedogrzone, a brak finansów doskwierał bardziej niż zwykle. Kłopoty



zaczęły się od gęstej mgły w całej Europie. To zjawisko trwało chyba tydzień, bez przerwy. Pojawiły się utrudnienia komunikacyjne, było kiepsko z pociągami, jeszcze gorzej z samolotami. Artyści z Belgii czy z Francji jechali do nas samochodami przez kilka dni. Niektórzy dotarli do Wrocławia dopiero w połowie festiwalu. Dodatkowo zaczęły się sypać cudem ściągnięte sprzęty. Na domiar złego różne fajne miejsca, jak hotel Piast, klub Rura i inne, służące nam wcześniej za oficjalne bądź nieoficjalne miejsca festiwalowe, albo przestawały istnieć, albo nowi właściciele zrobili w nich tandetne remonty. No i jeszcze jedno, chyba najpoważniejsze – podjęliśmy decyzję, by przestać zajmować się zawodowo reklamą. Wynikało to z poczucia, że nie możemy dalej być w awangardzie, równocześnie uczestnicząc w dość przasnej reklamowej komercji.

VK: Zmiany cywilizacyjne ukazywały różne oblicza, wobec których musieliśmy się opowiedzieć. Potrzebowaliśmy tego określenia się dla siebie samych.

Żyliście z reklamy?

VK: Tak. Robiąc WRO, mieliśmy kontakt z powstającym biznesem komputerowym, w końcu to ich przecież przekonywaliśmy do użyczenia sprzętu. Ci, co się dali przekonać, uczestniczyli w festiwalu. A potem często chcieli współpracować dalej. Niemal naturalnie pojawiły się propozycje, żebyśmy zajęli się reklamą. Wtedy przecież ta dyscyplina dopiero się rodziła, my również widzieliśmy w niej możliwość – wiem, że to dziwnie teraz zabrzmie – wzmocnienia swojej niezależności. Jako Open Studio organizowaliśmy między innymi wejście Microsoftu do Polski. Wszystko w estetyce niekoniecznie siermiężnego, ale raczkującego polsko-zagranicznego biznesu. Była też taka firma – Soft-tronic. Polscy biznesmeni z Berlina, którzy mieli wizję sztuki w klimacie nieco science fiction – fascynowali się Beksiniem czy Gigerem. Okazali się zdolni do ryzyka artystycznego. Finansowo wsparli drugi i trzeci festiwal. Można powiedzieć, że zarabiamy trochę na reklamie,

Na pierwszy koncert wykonany w technice rzeczywistości wirtualnej komputer Octane próbowaliśmy ściągnąć z centrali kontroli lotów w Warszawie. Mieli takie urządzenie jako jedyni w Polsce.



Afiszę anonisujące pokazy WRO w CSW Zamek Ujazdowski, czerwiec 1991



sami staliśmy się „sponsorem” WRO. Początek lat 90. to także moment, kiedy dostaliśmy pierwszą dotację miejską, ale organizacja festiwalu wymagała znacznie większych środków, więc przeznaczaliśmy na sztukę pieniądze zarobione w reklamie.

To wszystko musiało zabierać mnóstwo energii.

PK: I dlatego postanowiliśmy, że od 1993 roku przechodzimy w tryb biennale. Nie do końca konsekwentnie,

na geograficzne było tematem konferencji i wystawy *Geo/Info Territory* w 1997 roku. Dwa lata później na *The Power of The Tape* zegnaliśmy taśmy typowe dla sztuki XX wieku i witaliśmy zapis cyfrowy. Nadaliśmy też nowy wymiar współpracy z telewizją. Telewizja Polska potrzebowała wtedy ekspresowej przemiany, nie tylko politycznej, ale również samego języka emisji. Jednocześnie pojawiły się pytania dotyczące wspierania twórczości artystycznej środkami publicznymi. O misję tele-

Jako Open Studio organizowaliśmy między innymi wejście Microsoftu do Polski. Wszystko w estetyce niekoniecznie siermiężnego, ale raczkującego polsko-zagranicznego biznesu.

bo w latach przerwy, w roku 1994 i 1996, zrobiliśmy festiwałe-sympozja pod nazwą Monitor Polski. „Monitor Polski” to nazwa pierwszej polskiej gazety [drukowanej w latach 1765–1785 – przyp. red.], ale później także nazwa dziennika urzędowego. Monitor Polski był więc naszą grą, zawłaszczeniem oficjalnej nazwy. Pierwszy Monitor służył podkreśleniu dwudziestoletniej historii polskiego wideo, drugi był już całkowicie otwarty na nowe formy. Składał się przede wszystkim z instalacji, transmisji telewizyjnych i działań w internecie, który rodził się jako obszar sztuki, choć miał jeszcze wówczas bardzo ograniczone możliwości.

Był już wtedy internet?

VK: Teoretycznie był, tyle że na początku nikt go nie miał.

PK: Pierwsze nasze działanie z internetem wymagało w 1995 roku pociągnięcia kabla ISDN do galerii. Dwa lata później software do performansu Stelarcza ściągaliśmy z Australii przez prawie 60 godzin.

Co się zmieniło po przejściu na tryb biennale?

VK: Myślę, że można na to spojrzeć w taki sposób, że pierwsze edycje festiwalu miały niesamowite znaczenie informacyjne. Robiliśmy selekcję najnowszych prac i do tego pokazywaliśmy istniejącą już wówczas klasykę. To były mocne selekcje z najważniejszych zbiorów sztuki wideo. Prezentacje Video Data Bank z Chicago, MoMA czy ze zbiorów Centre Pompidou. Wszystko prezentowane przez założycieli lub kuratorów tych miejsc. Udało nam się zorganizować również retrospektywy najważniejszych, naszym zdaniem, twórców wideo: od Nama June'a Paika po Billa Violę. Doszliśmy do momentu, w którym mieliśmy już odrobioną lekcję, która uciekla nam w latach 80. Mówiąc „my”, mam na myśli kształtującą się środowisko i publiczność. I wtedy zdecydowaliśmy się na kolejny krok.

To znaczy?

PK: Zaczęliśmy robić biennale skupiające się na konkretnych zagadnieniach. To były wtedy istotne nowe problemy, na przykład nakładanie się terytorium cyfrowego

wizji. Jakiego rodzaju twórczość należy wspierać? Czy w ogóle należy? Jeśli tak, to w jaki sposób i jakimi narzędziami? Było mnóstwo wątpliwości, na przykład takich, jak odróżnić rozwijające się technologie medialne od działań komercyjnych.

VK: To jest jeszcze czas przed grantami, nie ma jasnych mechanizmów produkcji dzieł. Mecenate ministerstwa był anachroniczny wobec nowych form sztuki.

PK: I wtedy pojawiliśmy się z WRO w TVP: ze sztuką mediów, wideo i animacją komputerową. Na próbę umieścili kilka naszych propozycji w programie i one okazały się hitami. Przychodziły prośby o powtórki. Viola radziła sobie doskonale z prowadzeniem programów.

VK: Długo szukaliśmy formuły prawdziwie autorskiego programu o sztuce. Pojawienie się na ogólnopolskich kanałach takich audycji jak *Inne kino* Jerzego Kapuścińskiego, a potem cyklu *Art Noc* spowodowało, że znaleźliśmy się pośród ludzi proponujących inne oblicze telewizji. W 1991 roku nadaliśmy program *WRO na Żywo*, wprost ze studia telewizyjnego. Odzew był niesamowity. Poprosiliśmy o kartki pocztowe – nie było jeszcze esemesów! – i otrzymaliśmy ich całe worki. Znaczna część festiwalu WRO Monitor Polski w 1994 roku odbyła się live na antenie Telewizji Polskiej.

PK: To nam otworzyło możliwość dalszych audycji live, zawsze odbywających się wieczorem albo późną nocą, ale za to trwających nawet po dwie godziny. Działaliśmy regularnie w studio, pracując na antenie w czasie rzeczywistym.

Z kim współpracowaliście nad programami?

PK: Viola to prowadziła i jednocześnie współreżyserowała z realizatorem obrazu Cezarym Łągiewskim. W ten sposób pokazane zostały performanse live Władysława Kaźmierczaka, Piotra Wyrzykowskiego, *Jestem elektryczny* Robakowskiego czy też instalacja *Rzeźby gadające ze sobą* Vaciaka i Mendiaka (późniejszej Łyżki Czyli Chili).

VK: Potem prezentowaliśmy te działania zdumionym widzom na pokazach w Stanach, gdzie taki format byłby może dostępny dla kablówki w Soho, ale przecieka nie w największej publicznej telewizji. Pasma kulturalne Programu 2 TVP były wtedy potęgą. Emitowało, i to niemal



Violetta Krajewska (w środku) z zespołem w pierwszym biurze Open Studio/WRO, maj 1995

W 1991 roku nadaliśmy w Telewizji Polskiej program *WRO na Żywo*. Odzew był niesamowity. Poprosiliśmy o kartki pocztowe – nie było jeszcze esemesów! – i otrzymaliśmy ich całe worki.

w *prime time*, prace zamówione przez WRO i TVP u artystów, takich jak Janek Koza, Jarosław Kapuściński, Mirosław Emil Koch. Nasz cykl nazywał się *WRO. Taśmy Mieszane*. Niektóre programy, jak te o Stelarcu czy Jaronie Lanierze i rzeczywistości wirtualnej, miały milionową publiczność. Powstała kolekcja kilkunastu prac, poza wspomnianymi między innymi Yacha Paszkiewicza i Piotra

Wyrzykowskiego. Telewizja je produkowała i, co najważniejsze, emitowała.

PK: Dodatkowo Dwójka przez pewien czas regularnie zamawiała u nas reportaże z festiwalu, z którymi mieliśmy dobry kontakt: jak Ars Electronica, Multimediale, Viper, Ostranienie-Bauhaus. Właściwie wszystko, co wtedy udokumentowaliśmy, to dziś bezcenny materiał. Zdarzało się, że robienie wywiadu z trudno dostępnym artystą było jednocześnie dobrą okazją do zaproszenia go do Polski. Nawiązywaliśmy kolejne kontakty.

Dlaczego współpraca z telewizją się zakończyła?

VK: To zbiegło się w czasie z otwarciem naszej siedziby w 2008 roku – Centrum Sztuki WRO. Kiedy pracowaliśmy nad nowym cyklem, nadaliśmy mu tytuł *Antytelewizja*. Na antenie ukazał się pierwszy i zarazem ostatni odcinek. Tytuł okazał się samospełniający. Współpraca w różnych formach wprawdzie nadal trwała, ale zakończyliśmy czas autorskich eksperymentów z nadawaniem telewizyjnym. Jednocześnie w międzyczasie zmienił się cały wcześniejszy kontekst, w którym funkcjonowaliśmy jako WRO. Sztuka, która wcześniej miała charakter wyrotowy, bardzo się różnicowała.

PK: Pewne prostsze formy, jak twórczość wideo, w łatwy sposób zajęły miejsce w świecie sztuki. A jednocześnie w sensie technologicznym to rzeczywistość zaczęła wyprze-

Rozumieliśmy sztukę krytyczną zupełnie inaczej. Myśleliśmy o krytyce w kategoriach filozoficznych, związanych z rozwojem społecznym i myśleniem o roli mediów, ich kształtowaniu naszej relacji ze światem.

dzać sztukę. I to nie sztuka uświadamiała nowe zakresy, to rzeczywistość zaczęła je generować.

Wojciech Kozłowski na łamach internetowego „Rastra” wspominał w 2003 roku o bardzo towarzyskiej atmosferze panującej na biennale. Co ciekawe, tekst został opublikowany w kontekście dyskusji pod hasłem: „Czy WRO istnieje?”. Tamten okres w Polsce jest bardziej kojarzony przez pryzmat sztuki krytycznej oraz „nowej sztuki z Polski”, roczników 70. Jak w tej konstelacji mieściła się sztuka nowych mediów?

PK: Rozumieliśmy sztukę krytyczną zupełnie inaczej. Myśleliśmy o krytyce w kategoriach filozoficznych, związanych z rozwojem społecznym i myśleniem o roli mediów, ich kształtowaniu naszej relacji ze światem. Nas interesowały możliwości intelektualnego i twórczego opanowania technokultury. Środowiska nowych mediów w Polsce, rodzące się w latach 90., szczególnie w pierwszej połowie, nie miały większego oparcia w środowisku sztuk wizualnych. To się zmieniło

dopiero po Biennale w Wenecji w 1997 roku, które było pełne wideo. Wtedy dopiero artyści, którzy w latach 90. pojawiali się tylko na WRO, jak Igor Krenz, nagle zaczęli być dostrzegani w polu sztuki. Przy czym ja dyskusję w „Rastrze” odebrałem bardzo sympatycznie. Coś w tym jest, że wtedy Wrocław był postrzegany jako miasto daleko od warszawskiego centrum, jakby część innej konstelacji. Gdy wracający od nas artyści opowiadali, w czym uczestniczyli i co widzieli, stawiano im pytanie: „Czy to na pewno realne?”.

VK: Niektóre zjawiska, które wtedy reprezentowaliśmy, mogły sprawiać problemy. Być może pole sztuki nie było wtedy tak pojemne jak teraz. Pamiętam wizytę Łukasza Górczyca już w naszej siedzibie – w Centrum Sztuki WRO. Rozglądał się ze zdziwionym wyrazem twarzy, że to jednak istnieje naprawdę. Tu nie chodzi o wyrywanie sobie kawałka jednej tkaniny, ale bardziej o jej konstruowanie i powiększanie. To jest tkanie w każdym kierunku.

W tym kontekście ciekawe wydaje się zjawisko archiwizacji sztuki mediów. Kiedy zauważyliście potrzebę konserwacji, dość jednak ulotnych, dzieł związanych z technologią?

PK: Na początku mieliśmy mało miejsca. Archiwum powstawało w biurze na półkach za naszymi plecami i we własnym domu. Liczba kaset i dzieł wciąż rosła. Moment

przełomowy nastąpił po roku 1997, kiedy część naszego archiwum została zalana podczas powodzi. Zdaliśmy sobie sprawę, że niektórych materiałów już nie odzyskamy. Tymczasem najróżniejsze artefakty z biegiem lat nabierały innego charakteru. Dziś pojawiają się pytania o udostępnienie materiałów archiwalnych, bo organizowaliśmy kiedyś działania artystów, którymi galerie czy muzea są teraz zainteresowane. W ten sposób ślady z archiwum transformują się w obiekty na wystawie czy wręcz dzieła. Tak powstała nasza koncepcja *active art archive*.

VK: Archiwum to jest strasznie kanoniczne pojęcie. Natomiast my, może przez dynamikę nowych mediów, mieliśmy potrzebę oglądania pędzącego czasu. Po pierwsze, nasze archiwum zawsze miało bardzo żywe cechy, stąd *active art archive*. Po drugie, u nas archiwiści mieli specjalny status. Pamiętam szampańską imprezę mającą miejsce na jednym z biennale. Nazywała się Noc Archiwistów, i to była noc szaleńcza.

To nie była przypadkiem konferencja naukowa podczas WRO 2007?

PK: Tak, jej tematem było dzieło sztuki jako archiwum i archiwum jako dzieło sztuki. To właśnie po niej przeżyliśmy nocne party z materiałami archiwalnymi.

VK: Pamiętajmy, że to byli archiwiści sztuki poniekąd wywrotowej. I jak ci wszyscy ludzie się zebrali, powstawała niekonwencjonalna dynamika. Natomiast na tegorocznym, jubileuszowym, biennale pokazaliśmy materiały z historycznego performansu Piotra Wyrzykowskiego z 1994 roku. Polegał on na tym, że za pomocą kamkordera nagrywającego obraz bezpośrednio na kasetę, artysta utrwalił swój autoportret. Po zakończeniu nagrywania wyciągnął kasetę, a z niej delikatną taśmę magnetyczną, i owinął się nią. Następnie zaczął nakłuć swoje ciało poprzez tę taśmę, pozostawiając w niej uszkodzenia. Performans zakończył się po zwinieniu zabrudzonej krwią taśmy i powtórnym umieszczeniu jej w kasecie. W tej chwili praktycznie każde archiwum przechodzi cyfryzację. Jak jednak widać na tym przykładzie, nie wszystko da się zdigi-

efektów jest niesamowitym spoiwem dla zespołu i widzów. Zwłaszcza w kontekście interaktywnej percepcji prac, gdzie aktywna swoboda dostępu do zasobów jest częścią sposobu prezentacji zagadnień aktualnie trwającego projektu. Każdej wystawie towarzyszą wydobyte z archiwów prace kontekstowe.

Okres pełnej instytucjonalizacji wieńczą dwa ważne wydarzenia: otwarcie stałej siedziby – Centrum Sztuki WRO – oraz opublikowanie *Ukrytej dekady. Polskiej sztuki wideo 1985–1995* dwa lata później.

VK: Jeżeli chodzi o siedzibę, to powtórzyliśmy drogę, która była na świecie standardem. Duże wydarzenia, jak Ars Electronica, w pewnym momencie budowały własne centra. Przygotowywały siedzibę działającą w trybie ciągłym. W latach 90. byliśmy świadkami, wręcz uczestnikami, tych otwarć, między innymi Zentrum für Kunst und Medien

Archiwum to jest strasznie kanoniczne pojęcie. Natomiast my, może przez dynamikę nowych mediów, mieliśmy potrzebę oglądania pędzącego czasu.

talizować. Zachowujemy wiele taśm w oryginalnych opakowaniach, ze śladami pozostawionymi ręką artysty, zapiskami, dedykacjami, rysunkami.

PK: Chyba najważniejsze było dla nas odkrycie, że nowa publiczność ma poważny kłopot z klasyką sztuki mediów. Nie tylko jej docenieniem, ale i podstawowym rozumieniem. Konceptję aktywnego odwoływania się do dzieł archiwalnych przedstawiłem na sympozjum na otwarcie Muzeum Kultury Ekranowej w Maneżu w Moskwie. Wywołało to ciekawą dyskusję z innym jej uczestnikiem, Peterem Greenawayem, który uznał, iż jego projekt *The Tulse Luper Suitcases* jest pierwowzorem aktywnego archiwum.

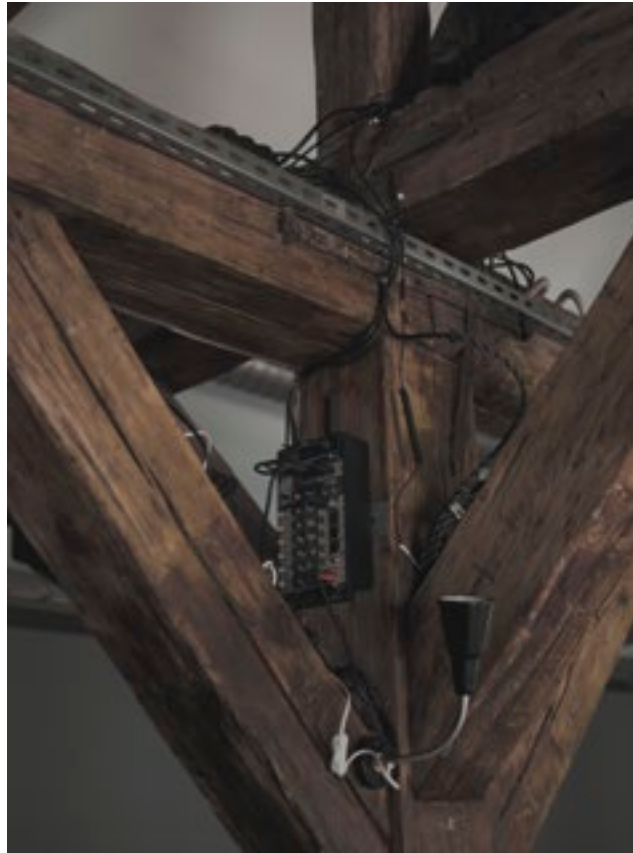
VK: Sztuka mediów to specyficzna dziedzina, gdzie dziś unikalna, eksperymentalna technologia jutro staje się mainstreamem, pojutrze – archeologią. Mniej więcej w tym tempie. Ten proces warto zapisać. Najlepiej poprzez rejestracje rozmów z artystami. Mamy taki projekt służący publiczności, ale również samorozwojowi kompetencji zespołu. Wszyscy biorą udział w spotkaniach oraz prezentacjach artystów, z którymi współpracujemy. Poznajemy siebie nawzajem, twórczość artysty i uczymy się o niej rozmawiać. W programie pod hasłem: „Zamiast bileterów – przewodnicy sztuki” (bo wszystkie projekty są dostępne dla publiczności za darmo) kształcimy wolontariuszy w sztuce oprowadzań kuratorskich. Stale udostępniamy publiczności online i offline archiwa pogrupowane przez nas w ścieżki tematyczne i zagadnienia. Wspólnie z zespołem i publicznością te ścieżki zmieniamy, aktualizujemy, tworzymy nowe. Praca dokumentacyjna, jak i udostępnianie jej

w Karlsruhe. Dzięki telewizyjnym reportażom dotyczącym sztuki mediów mogliśmy poznać te instytucje od wewnątrz, dopytywać się o modele funkcjonowania. Nabieraliśmy przeświadczenia, że we Wrocławiu miałyby to sens. Otwierając Centrum Sztuki WRO w 2008 roku, z premedytacją przygotowaliśmy autorski projekt realizowany nie przez nas, ale przez trzy inne osoby: Dominikę Sobolewską, Patrycję Mastęj, które były świeżymi absolwentkami wrocławskiej ASP, i pracującego z nami Pawła Janickiego. Była to wystawa kierowana do młodych odbiorców, ale też do ich rodziców.

PK: Wiedzieliśmy, że nie chcemy rozszerzać modelu biennale czy festiwalu. Chcieliśmy podejść do tego zupełnie inaczej. Codzienna działalność pozwoliła nam budować własną społeczność. W 1989 roku, kiedy startowaliśmy z WRO, mieliśmy za sobą długi okres, kiedy byliśmy odcięci od zmian technologicznych i kulturowych. Jednak wiadomo było, że one nadejdą i nas będą dotyczyć. Przede wszystkim w życiu codziennym. I to się dzieje.

VK: Zmiany przestały być przyszłością, a stały się współobecnością. Nie wiem kiedy; to był długi proces. Kiedy jednak otwieraliśmy centrum, nasza publiczność była już współautorem całej sytuacji.

A Ukryta dekada? To ciągle jedyna synteza polskiej sztuki wideo, nawet nie całości, a wycinka, choć kluczowego. Ta książka rysuje zupełnie nową narrację, na przykład rozmywa znaczenie roku 1989. Jak została przyjęta?



W tym roku minęło dokładnie 30 lat od pierwszej edycji. Tegoroczne biennale zorganizowaliście pod hasłem: „Human Aspect”. Czynniki ludzki.

PK: Chcieliśmy pokazać, że technologia jest czymś wymagającym ciągłego odświeżania, refleksji. Budując do niej krytyczny stosunek, również na podstawie jej historii, możemy sobie uzmysłowić, czym technologia jest dzisiaj. Rzeczywistość nadal wymaga reakcji ze strony sztuki. Równie aktualne jest stale powracające pytanie o tożsamość nowych mediów.

Jednak po doświadczeniach sieci 2.0, z mediami społecznościowymi na czele, temat nowych mediów traktuje się z rosnącą rezerwą. Jak bardzo – i czy w ogóle – zmieniło się wasze podejście do nowych technologii?

PK: Technologia miała być narzędziem wyzwolenia od poprzednich ograniczeń. W internecie 2.0 widzieliśmy początkowo szansę na poszerzenie dostępnych horyzontów, a nie ich ograniczenie, zapowiedź powszechnie dostępnego instrumentu swobodnej ekspresji i komunikacji, a nie nacisku. Internet miał sprzyjać podmiotowości, być pozbawiony uciążliwego balastu rzeczywistości. Jeszcze mniej więcej w 2000 roku dominowała pozytywna energia. Później tematy dyskusji zeszyły na produkt, rynek i monetyzację – czy też strategię sztuki w podważaniu tego nowego (nie)porządku. Wtedy lepiej zrozumieliśmy, dlaczego na biennale bywali także ludzie z korporacji, na przykład Interval Research Corporation czy Philipsa. Przy-

W internecie 2.0 widzieliśmy szansę na poszerzenie dostępnych horyzontów, a nie ich ograniczenie. Internet miał sprzyjać podmiotowości, być pozbawiony uciążliwego balastu rzeczywistości. Jeszcze mniej więcej w 2000 roku dominowała pozytywna energia.

VK: Sporo o niej pisano, bo udostępniła materiały źródłowe i zaproponowała narzędzia ich wstępnego opracowania, a jednocześnie niczego nie rozstrzygała, zapraszała do podjęcia nowych badań. Miała różne ciekawe implikacje za granicą. Na przykład w trakcie arabskiej wiosny w 2013 roku była inspiracją dla wystawy w Kairze *Recordings Against Regimes* o wideo w rewolucyjnym okresie. Prace z *Ukrytej dekady* zostały tam zestawione z najbardziej aktualnymi wideo egipskich artystów.

PK: Myślę, że podobne znaczenie miała przygotowana przez nas rok wcześniej monografia Józefa Robakowskiego. Dawała widzom książkę i zestaw DVD prezentujący esencję tej twórczości. A co do *Ukrytej dekady*, to nie tyle podważyliśmy znaczenie roku 1989, ile wskazaliśmy, że ten moment to połowa dekady *interregnum* – słabych rządów komunistów i potem lat raczkującej transformacji. Ważny moment.

jeźdzali nie tylko na WRO, ale też na inne festiwale nowych mediów. Obserwowali pomysły artystów, aby później transferować je w obszar nowych przemysłów cyfrowych.

VK: Mimo to nie chcemy porzucać pewnego optymizmu, bo to może być blokadą dla twórczości. Mamy jednak świadomość, że po raz kolejny trzeba teraz podkreślić narzędzia krytycznego poznania.

PK: Postęp techniczny bazuje na marzeniach i wyobrażeniach. To, że media przestały być już takie nowe, nie znaczy, że przestały być ważne. Ich powszechna dostępność łatwo usypia. W tym procesie sztuka nadal – a może tym bardziej – jest ważna. Jednak nie epatujemy stroną technologiczną projektów, bo to jest teraz mniej istotne. WRO to nie centrum nowych technologii, tylko namysłu nad ich kulturowymi implikacjami. Oraz sztuki tworzonej przy ich użyciu – jednak.





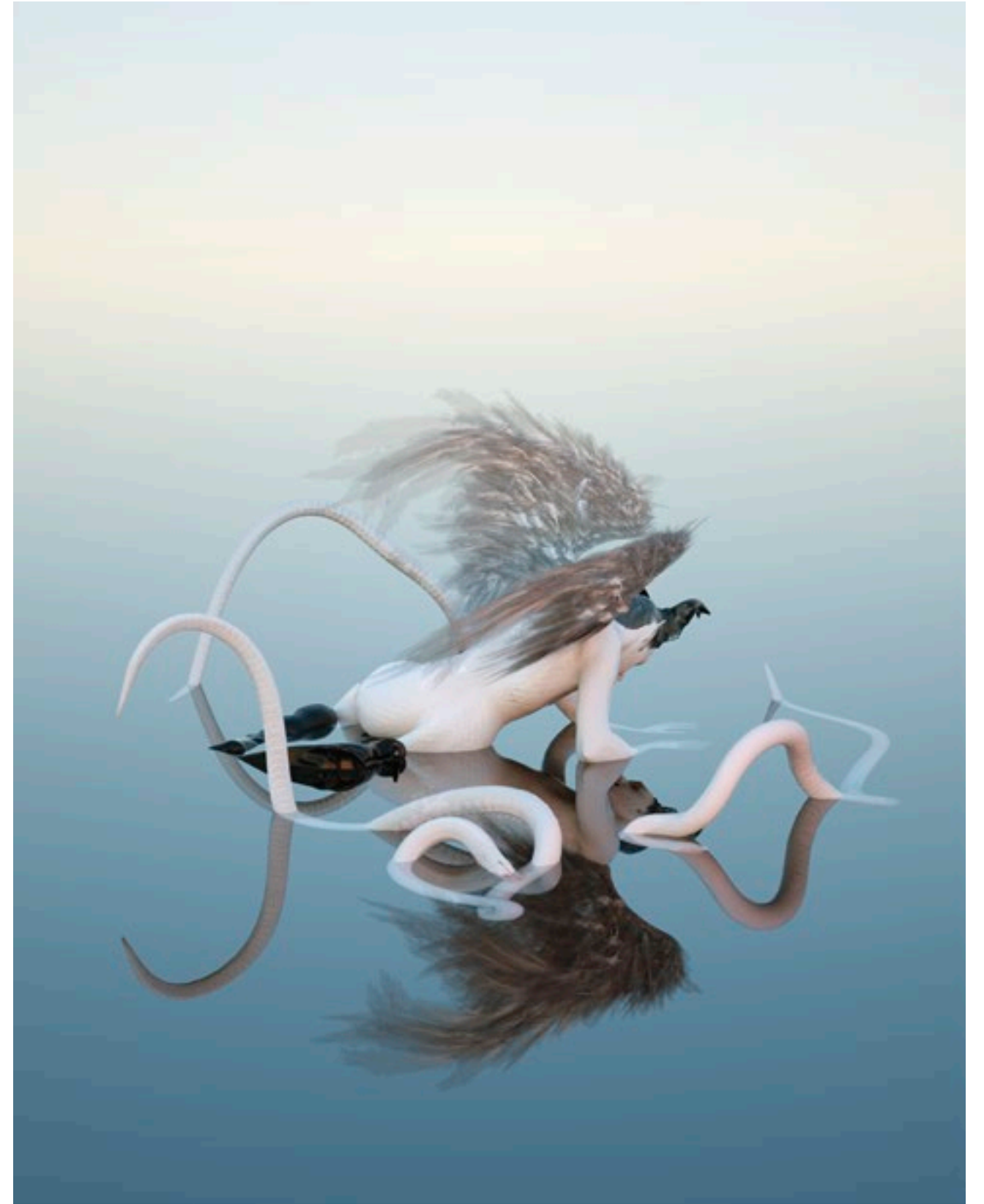
STRONA ARTYSTKI

ANNA HULAČOVÁ



STRONA ARTYSTKI

RŮTENĚ MERK



Recenzje

- 143 „Polska” na eksport, tekst: Iwona Kurz
- 146 ANDRZEJ SZCZERSKI, Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku
tekst: Piotr Kosiewski
- 150 PIOTR PIOTROWSKI, Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej, tekst: Wojciech Szymański
- 153 ANDRZEJ PARUZEL, Szczekał na mnie wnuk psa, który szczekał na Strzebińskiego
tekst: Grzegorz Borkowski
- 156 Stany skupienia, tekst: Karolina Plinta
- 159 Zapraszanie. Sarkis – Kantor, tekst: Arkadiusz Półtorak
- 161 Zjednoczona Pangea, tekst: Jakub Gawkowski
- 164 Bezludzka Ziemia / FORENSIC ARCHITECTURE, Centrum Natury Współczesnej
tekst: Jakub Gawkowski
- 168 HIWA K, Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe, tekst: Arkadiusz Półtorak
- 171 EWA PARTUM, moją galerią jest idea. archiwum galerii adres, tekst: Martyna Nowicka
- 175 PAWEŁ JARODZKI, Wystawa bez tytułu, która miała się nazywać „Idę z nożem przez miasto”
tekst: Łukasz Musielak
- 178 JOANNA PIOTROWSKA, All Our False Devices, tekst: Adam Przywara
- 181 Sztuka kobiet. Iwona Lemke-Konart, tekst: Karolina Majewska-Güde
- 184 TERESA MURAK, Jestem, tekst: Martyna Nowicka
- 186 MONIKA DROŻYŃSKA, Something Is No Yes, tekst: Wiktoria Koziół
- 189 STEFAN SŁOCKI, Pejzaże, tekst: Jakub Banasiak
- 192 JADWIGA MAZIARSKA, Jak mam panu na to odpowiedzieć?, tekst: Anna Baranowa

Jan Jastrzębski, Zakład preparatów diagnostycznych, laboratorium
1. połowa lat 60. XX wieku, © Maria Jastrzębska / FAF
dzięki uprzejmości Zachęty - Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie



„Polska” na eksport

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
30 marca – 23 czerwca 2019
kuratorzki: Marta Przybyło, Karolina Puchała-Rojek

Początek przyszłości – tytuł jednego z tekstów z pisma „Polska” z 1955 roku – rzeczywiście można uznać za emblematyczny dla koncepcji tego miesięcznika. Autorki wystawy „Polska” na eksport – Marta Przybyło i Karolina Puchała-Rojek z Fundacji Archeologia Fotografii (we współpracy z Magdaleną Komornicką z warszawskiej Zachęty) – wyróżniły go jako nazwę jednej z jej części; taki też tytuł nadały towarzyszącej wystawie książce.

Miesięcznik „Polska” wydawany był od września 1954 roku. Sam pomysł wyjścia ku światu, również zachodniemu, świadczy o powolnych procesach postalinowskiej

odwilży. Wymiana władzy dokonała się dopiero w roku 1956, ale zmiana języka publicznego, obyczajów, a także dopuszczalnych estetyk (łącznie z zawołaną krytyką socrealizmu) dokonywała się z wolna, między wierszami, podskórnie, wcześniej. Jej apogeum okazał się zaprojektowany jako całkowicie propagandowe wydarzenie Festiwal Młodzieży, który odbył się w Warszawie w lipcu i sierpniu 1955 roku, łącząc w orgii kolorów, zabawy oraz spotkań polityczno-społecznych i erotycznych dziesiątki tysięcy młodych ludzi z Polski i ze świata. I „Polska”, i inne kolorowe czasopisma pokazywały „urodę dziewcząt z całego świata” i „piękno międzynarodowej przyjaźni” – oczywiście bez seksu i bez alkoholu.

Określenie „początek przyszłości” oddaje zatem pewną sprzeczność wpisaną w pomysł pisma, która jest zarazem jedną z fundamentalnych sprzeczności, na których opierała się polityka PRL. Z jednej strony mamy „przyszłość”, która jest obiecująca, i myśli się o niej z optymizmem – jawnie

Jawnie deklarowany temat pisma to Polska przyszłości, podobnie jak cały projekt socjalistyczny zarazem już istniejąca i dopiero do zrealizowania.

deklarowany temat pisma to właśnie Polska przyszłości, podobnie jak cały projekt socjalistyczny zarazem już istniejąca i dopiero do zrealizowania. Z drugiej strony jest „początek” sugerujący jakies nowe otwarcie czasu, niemożliwe jego zatrzymanie i zresetowanie. To określenie rodem z wyobraźni właściwej dla religii i religiopodobnych systemów zakładających zbawienie, a przynajmniej wyzerowanie historii. Ten punkt zero sam w sobie jest jednak dwuznaczny: bo odnosi się do nadziei i szans związanych z nowym porządkiem politycznym ustanowionym w Polsce po 1944 roku, a jednocześnie wyraźnie sugeruje, że ten początek zaczyna się dopiero dekadę później, że jest początkiem po falstarcie. W tym sensie określenie oddaje politykę pisma, która jest zarazem odzwierciedleniem postalinowskiego PRL: funkcjonuje w granicach wyobraźni socjalistycznej i w czasoprzestrzennej rzeczywistości politycznego tworu powstałego po drugiej wojnie światowej, ale w tych granicach ożywiane jest nadziejami, wiarą w postęp, awans i drogę do gwiazd (lub na Księżyc), a nawet w glamour – choć pewnie bardziej adekwatne dla epoki byłoby określenie seksapil.

Podobnych sprzeczności czy napięć – właściwych PRL i zamierzeniom o charakterze propagandowym – jest tu więcej. Wystawa ma dwa poziomy. Na jednym po prostu prezentuje pismo, jego autorów i autorki, główne tematy i styl. Na drugim próbuje odsłonić procesy zachodzące pod „powierzchnią”, zgodnie z wprost wyrażanymi intencjami kuratorek, które przedstawienie pisma traktują również jako „ćwiczenie z patrzenia”, okazję do uświadomienia sobie manipulacyjnego potencjału fotografii. Ta lekcja czujności jest jak najbardziej na miejscu, także, a może zwłaszcza, dzisiaj. W perspektywie krytycznej kuratorki skupiają się przede wszystkim na tym, co zostało poza kadrem. Skoro jednak pismo miało być propagandowe, pytanie o cenzurę mija się z celem. Z definicji bowiem chodzi o obraz pożądaný lub obraz tego, co pożądané (jak w reklamie), wyraźnie skonstruowany – o Polskę w cudzysłowie. Ciekawsza kwestia dotyczy zatem mechanizmów jego wytwarzania oraz tego, co w nim widać, nawet jeśli niekoniecznie to właśnie miało być pokazane.

Sam wybór 300 zdjęć wykonanych przez 11 fotografów (Piotr Barącz, Marek Holzman, Irena Jarosińska, Jan Jastrzębski, Eustachy Kossakowski, Bogdan Łopieński, Jan Morek, Tadeusz Rolke, Zofia

Rydet, Tadeusz Sumiński i Harry Weinberg) – spośród tysięcy zapewne wykonanych dla pisma – wynikał w dużym stopniu ze względów praktycznych, czyli z dostępności archiwów zawierających dokumenty umożliwiające porównanie materiału wyjściowego z opublikowanym. Dodać oczywiście trzeba, że jest to możliwe dzięki niestrudzonej działalności archiwizacyjnej FAF, jak również Ośrodka Karta czy Narodowego Archiwum Cyfrowego.

Ukazywana czytelnikom historia musiała być spójna, budująca i... piękna. Przedsięwzięcie było przecież monumentalne. Miesięcznik ukazywał się aż do końca PRL, w kilku wersjach językowych oraz odmiennych wersjach tematycznych – na Wschód, Zachód, a przez pewien czas także Azję i Afrykę. Różnice między nimi wynikały z odmiennych, jak zakładano, zainteresowań i oczekiwań czytelników, ale również z odmiennie definiowanych interesów państwa polskiego: Zachód czarowano nowoczesną kulturą polską i turystyczną atrakcyjnością, Afrykę – produkcją przemysłową, dla której była ona miejscem zbytu. Dla wszystkich Polska miała być powabna.

Do „Polski” pisali cenieni i znani publicyści (na przykład Joanna Guze, Stefan Kisielewski, Tomasz Łubieński, Andrzej Oseka, Jerzy Waldorff czy Wiktor Woroszyński), a zdjęcia robiła czołówka fotografów, często o rozpoznawalnym stylu, jak choćby Marek Holzman postulujący koncepcję portretu fotograficznego i opowieści fotograficznej, Tadeusz Sumiński po mistrzowsku operujący przestrzenią czy Bohdan Łopieński, wyczulony na kontrast. Wystawa pokazuje pismo do roku 1968 – do tego momentu działało ono jak rodzaj spółdzielni twórców. Później wydawca pisma, Interpress, działał raczej w stylu agencji, która zamawia określony materiał, co zmniejszało autonomię fotografów i autorów.

Realizowana z rozmachem koncepcja odnosiła się oczywiście do królujących wówczas pism światowych, takich jak amerykański „Life” czy francuski „Paris Match”, choć w relacji między opisem rzeczywistości a jej projekcją zdecydowanie przenosiła akcent na tę drugą. W większym stopniu niż one wykorzystywała też grafikę – nie tyle ujednolicony layout, ile indywidualną kreskę i pomysłowość autorów, którym oddawano okładkę, kąciki humorystyczne i niektóre ilustracje; tu wzorem był oczywiście „Przekrój” oraz „Ty i Ja”. Królowały jednak fotografie: one miały mówić za samą rzeczywistość.

„Życie staje się lepsze z każdym dniem” – lepszej reklamy niż ten fragment tekstu z 1955 roku nie mogłoby sobie wymyślić żadne państwo. Na pewno stawało się piękniejsze z każdym kadrem.

Na powierzchni jest zatem sam dobór dominujących tematów: przemysł, fabryki i laboratoria, młoda i nowoczesna kultura, najlepiej z tradycją w tle, nowa rodzina i dziecko, piękne krajobrazy, tym piękniejsze, im bardziej „odzyskane”

(raczej zatem Wrocław niż Białystok). Dalekim echem odbija się wojna jako groźne memento, przed którym przestrzega pacyfistyczny obóz socjalistyczny – zarazem legitymizujący się swoim wielkim wysiłkiem wojennym. Wyłania się też, niekiedy zapewne bezwiednie, szczegół obyczajowy, dziś uderzający, jak wznoszone wódką toasty przy „wizycie sąsiedzkiej” (inna rzecz, że polsko-niemieckiej, więc przekraczającej ówczesne polityczne standardy). Nie ma za to – tak charakterystycznej na przykład dla Polskiej Kroniki Filmowej – ironii ani estetycznej nadmiarowości. Podtrzymywane jest złudzenie konwencji realistycznej.

Wszystkie tematy razem i każdy z osobna najlepiej sprzedają się za sprawą pięknych (i młodych) kobiet. Czytelna staje się dwuznaczność polityki równościowej PRL: pokazuje się wybrane kobiety, wykonujące niezwykle zawody, wyjątkowe – jak Irena Szewińska, kapitan żeglugi morskiej Danuta Walas-Kobylińska – ale zawsze podkreśla się, że nie tracą swojej kobiecości, są atrakcyjne, zadbane i umieją gotować. Jakby ciągle trwała cicha wojna ze stereotypem wykształconym w okresie socrealistycznym: albo szminka, albo traktor (albo kobiecość, albo babizm). W konsekwencji później pozostaje macierzyństwo jako nieuchronne potwierdzenie kobiecości oraz figura kociaka jako piękna twarz „Polski”.

Efektowne zestawienie z reportażu *Słońce na palecie* Wiesława Borowskiego ze zdjęciami Tadeusza Rolkego pokazuje możliwe działanie cenzury – z kadru prezentującego malarzkę na lambretcie, pracującą na rynku niewielkiego miasta, znika bosy chłopak w przydługim płaszczu. Rzeczywiście

„Polska” funkcjonowała w granicach wyobraźni socjalistycznej i w czasoprzestrzennej rzeczywistości politycznego tworu powstałego po drugiej wojnie światowej, ale w tych granicach pismo ożywiane jest nadziejami, wiarą w postęp, awans i drogę do gwiazd.

nie pasuje do obrazka. Sam obrazek jednak został wymyślony, zanim jeszcze chłopak wkroczył w kadr – malarka na skuterze zapewne istniała, jednak nie była specjalnie reprezentatywna, nawet dla środowiska artystycznego. Jednocześnie wyraźnie widać tu proces, w którym estetyka udaje, że nie jest polityką. Tu wszystko ma być ładne: dziewczyna, skuter, ale też, w kontraście, łuszczący się mur. Chodzi jedynie o to, by kontrasty były nieprzesadzone – w zgodzie zresztą z estetyką glamour. Współczesne pisma lifestyle’owe – czyli te właśnie o przewadze projekcji nad identyfikacją – również nie pokazują ran czy okaleczeń. Chyba że da się je pokazać ładnie: tu na pewno ujawnia się różnica w działaniu cenzury – w latach 50. mogło się to wydawać przede wszystkim niestosowne.

To panestetyzujące podejście – charakterystyczne dla całości pisma, niezależnie od zindywidualizowania stylów autorskich – ma przynajmniej dwie istotne tradycje. Pierwsza jest stosunkowo nowa i wynika z oddziaływania na polską

fotografię (i nie tylko polską zresztą) wystawy *Rodzina człowieka* pokazanej w 1955 roku w nowojorskiej MoMA, a potem krążącej po świecie. Do Polski trafiła ona w 1959 roku. Zainicjowała nurt fotografii humanistycznej, a w wymiarze politycznym upowszechniała złudzenie uniwersalizmu – wyobrażenie o wielkiej ludzkiej rodzinie, którą łączą te same elementy biograficzne (od narodzin do śmierci) oraz te same emocje i potrzeby. To poszukiwanie tego, co wspólne, esencji ludzkiego doświadczenia charakteryzuje wielu z fotografów pracujących dla pisma.

Druga inspiracja jest dokładnie odwrotna – polega na poszukiwaniu esencji polskości, a jej patronem jest Jan Bułhak ze swoją fotografią ojczyzny. Przynajmniej w formie widać zatem, że istniało coś przed 1955 rokiem. Fotograf swoje przedwojenne umiłowanie ziemi polskiej, a zwłaszcza wileńskiej, przesunął na tak zwane ziemie odzyskane, efektywnie zastępując snopy zboża słupami elektrycznymi. Ten sposób myślenia o obrazie czytelny jest choćby w praktyce Tadeusza Sumińskiego.

Glamour na wystawie został jednak nieco przygaszony. Panuje tu półmrok, z którego punktowe światło wydobywa zdjęcia i podkreśla subtelną białą-czerwoną ramę, w którą włożone zostały fotografie i ich serie. Podstawowe zapewne były względy konserwatorskie, związane z prezenta-

cją oryginalnych numerów pisma, ale w efekcie „Polska” aż tak nie uwodzi. A przecież moglibyśmy zobaczyć Polskę, jaką i dziś chciałoby się widzieć. Pismo przeznaczone było na eksport, ale zapewne nie należy lekceważyć odbiorcy polskiego – mógł widzieć w miesięczniku czysty wytwór propagandy, ale mógł też widzieć Polskę, jaką mogłaby ona być, jaką potencjalnie jest. Zupełnie jak w przypadku powstałego w kolejnej dekadzie Przedsiębiorstwa Eksportu Wewnętrznego, dzięki któremu na rynku krajowym do dóbr luksusowych należały kupowane w Peweksie polska szynka i polska wódka.

ANDRZEJ SZCZERSKI

Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018

Andrzej Szczerski wpisał twórczość powstającą po 1989 roku w szerszy kontekst: przemian politycznych i społecznych, sporów ideowych, podziałów historycznych i kulturowych. Odwołał się także do obszernej literatury nie tylko związanej ze sztuką, ale też historycznej, politologicznej, socjologicznej, a także do historii idei. Nie jest to częste w polskim pisaniu o twórczości artystycznej. Owszem, od dawna postuluje się wyjście poza własne podwórko. Jednak zbyt często ogranicza się to do „przenoszenia” do namysłu o sztuce tego, co aktualnie modne w głównym nurcie humanistyki. Tymczasem Szczerski sięga po dzieła klasyczne, też dziś już trochę zapomniane, jak opracowania Oskara Haleckiego poświęcone Europie Środkowej.

Na *Transformację* można też spojrzeć jako na głos w polskich sporach o przemiany po 1989 roku. Głos ciekawy, bo autor od lat jest związany ze środowiskiem skupionym wokół krakowskiego Klubu Jagiellońskiego. Jednak w odróżnieniu od większości reprezentantów polskiego konserwatyzmu Andrzej Szczerski próbuje pogodzić taką wrażliwość ze współczesnością, zasadnie zapewne uznając, że kultura bez nowych form ekspresji, wrażliwości i sposobów odczytywania rzeczywistości, jest skazana na stagnację. Na sztukę ostatnich trzech dekad patrzy zresztą ze szczególnej perspektywy. Już we wstępie zaznacza, że 4 czerwca 1989 roku przez część komentatorów jest uznawany za dzień przełomowy, bo zapoczątkowujący demontaż porządku politycznego narzuconego przez ZSRR i podporządkowanej mu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Jednak zdaniem autora istotniejszy był 29 grudnia tego samego roku, wtedy bowiem zmieniono polską konstytucję oraz nazwę kraju. Był to zatem kres naszej niesuwerenności.

Proponowana przez Szczerskiego data przełomu jest znacząca: dotyczy bowiem jednej z kluczowych kwestii w sporach o charakter przełomu. Czy było to przejście ewolucyjne – na drodze negocjacji – z systemu autorytarnego do demokracji? Czy też kluczowy jest – nawet jeżeli tylko w sferze symbolicznej – moment zerwania? Wreszcie, co było istotą przemian: wprowadzenie demokracji i odzyskanie wolności czy niepodległość i odrodzenie narodowe? Należy podkreślić, że Szczerski nie buduje takiej opozycji. Ważne jest jednak, jak definiowane są te kluczowe pojęcia.

„Odzyskiwanie niepodległości oznaczało odkrywanie na nowo własnej tradycji i tożsamości narodowej, fałszowanej lub celowo marginalizowanej przed 1989 rokiem w imię postępu oraz budowania nowoczesnej, pozbawionej historycznych obciążeń komunistycznej przyszłości”, podkreśla. Należałoby tu jednak zaznaczyć, że władze komunistyczne we wszystkich krajach bloku wschodniego odwoływały się do narodowej symboliki. Więcej, potrafiły bez oporów sięgać po nacjonalistyczny repertuar. Oczywiście, dokonywano manipulacji czy fałszerstw, wymazując z tożsamości zbiorowej niewygodne szczegóły.

Jednak Szczerskiemu zależy przede wszystkim na podkreśleniu znaczenia narodu jako klucza dla istnienia wspólnoty. W jego ujęciu jesień ludów w naszej części Europy była zatem przede wszystkim rewolucją narodową. Owszem, przestrzega, że „utożsamianie zainteresowania treściami narodowymi z nacjonalizmem we współczesnej Europie Środkowowschodniej stanowi [...] perspektywę dalece niewystarczającą, redukując złożony problem tylko do jednego aspektu”. Jednak sam akurat na temat „tego właśnie aspektu” konsekwentnie milczy. Nieprzypadkowo. Kluczowe są bowiem dla niego tradycje wolnościowe i patriotyczne, które – przekonuje – okazały się istotne dla odbudowy demokracji. Ten proces łączono bowiem z „liberalną definicją narodu z drugiej połowy XIX wieku, traktowanego jako egalitarna wspólnota, otwarta dla każdego, kto chce być jej członkiem”. Ten opis przemian brzmi bardzo atrakcyjnie, jednak są dwa problemy. Mówienie o odbudowaniu demokracji w naszej części regionu jest dość problematyczne, bo akurat ta tradycja jest dość słaba, a w okresie międzywojennym jedynym państwem w pełni demokratycznym była Czechosłowacja. Po drugie, liberalna koncepcja narodu w naszym regionie przegrała w modelu opartym na korzeniach etnicznych. To pominięcie nie jest przypadkowe, lecz – jak sądzę – jest wynikiem przyjęcia określonej koncepcji pamięci jako narzędzia budowy wspólnoty. Ma to zresztą znaczenie w przywołaniu tych, a nie innych dzieł artystów w *Transformacji*.

W książce uderza inna nieobecność: państwa. Może to zaskakiwać, bo w tradycji konserwatywnej ono właśnie odgrywa szczególną rolę. Tu jego miejsce zajął naród. Szczerski pominął



Jednym z kluczowych terminów w książce jest Europa Środkowo-Wschodnia. Szczerski definiuje ją jako „wspólnotę wolnych narodów, które łączą najbardziej podstawowe wartości zakorzenione w greckiej filozofii, prawie rzymskim i judeochrześcijańskiej religijności”.

również problem instytucji. Owszem, we wstępie przywołuje książkę Katarzyny Jagodzińskiej *Czas muzeów w Europie Środkowej*, jednak – poza *passusem* o sieci centrów sztuki współczesnej The Soros Centre for Contemporary Arts (SCCA) zakładanych przez The Open Society Institute – wymiar instytucjonalnego funkcjonowania sztuki w naszej części regionu został przez niego całkowicie zignorowany. Tymczasem, co oczywiste, ma on kluczowe znaczenie między innymi dla zrozumienia obecności (i nieobecności) artystów w wymianie międzynarodowej.

Kolejnym kluczowym terminem jest Europa Środkowo-Wschodnia (z którym wiąże się inny: jak jest określana Europa). Szczerski definiuje ją jako

„wspólnotę wolnych narodów, które łączą najbardziej podstawowe wartości zakorzenione w greckiej filozofii, prawie rzymskim i judeochrześcijańskiej religijności”. Jednak w tak nakreślonej definicji Europy Środkowo-Wschodniej mieści się nie tylko Ukraina, ale i państwa Kaukazu. W innym miejscu zaś autor dopowiada, że podstawowym punktem odniesienia nie powinny być komunistyczna przeszłość czy przynależność na przykład do UE, lecz wspomniane tradycje. Wypadałoby więc zauważyć, że do tak opisywanej tradycji można zaliczyć kraje, dla których istotny jest islam, a nie tradycja judeochrześcijańska, a o zakorzenieniu w prawie rzymskim w wielu państwach w ogóle nie można mówić. Jednak Szczerskiemu chodzi o nadanie szczególnego znaczenia dążeniom wolnościowym utożsamianym przede wszystkim z antykomunizmem, ale też sprzeciwem wobec Rosji (która z Europy w ogóle została przez niego chyba wyłączona). Problem jest tylko jeden – akurat antyrosyjskość nie jest cechą charakterystyczną dla wszystkich krajów tej części Europy, czego najlepszym przykładem są Węgry pod rządami Viktora Orbána.

Tylko co te spory o transformację, naród czy granice Europy mają wspólnego ze sztuką? Wiele. To one determinują sposób ujęcia przez Szczerskiego sztuki w naszym regionie. Bardzo ciekawe są zresztą napięcia między przyjętymi przez Szczerskiego ideowymi założeniami a rze-

czywistością artystyczną. Czym był zatem rok 1989 dla sztuki? Andrzej Szczerski powołuje się na Wojciecha Włodarczyka, który podkreśla, że doszło wtedy do potrójnego zerwania ciągłości. „Po pierwsze, zakwestionowano wtedy modernistyczną wizję dziejów sztuki, dzieła i artyści, po drugie, zniesiono cenzurę i zwrócono sztuce jej wolność, po trzecie, pojawiło się nowe pokolenie twórców, którzy podkreślali swoją niezależność od wzorców kulturowych obowiązujących w czasach komunistycznych”.

Opis tego aktu zerwania brzmi bardzo pociągająco. Jednak sytuacja w poszczególnych krajach dawnego bloku komunistycznego była bardzo różna i uniwersalistyczne podejście może

prowadzić do nadmiernych uproszczeń. Nawet w Polsce obraz jest bardziej skomplikowany, a zerwanie z modernistyczną tradycją – co z czasem coraz częściej dostrzegano – nie było wcale takie oczywiste. Co więcej, zarówno zmiany w roku 1989, jak i późniejsze, zachodzące w Europie Środkowo-Wschodniej są przez Andrzeja Szczerskiego opisywane w całkowitym w oderwaniu od zmian zachodzących w szeroko rozumianym świecie Zachodu, którego pragnęliśmy stać się częścią, nie mówiąc już o procesach globalizacyjnych.

Szczerski zwraca uwagę, że w kulturę, także artystyczną, jest wpisane trwanie. Długie funkcjonowanie określonych tradycji, sposób myślenia. Jego patrzanie na dwudziestowieczną przeszłość różni się zresztą od perspektywy części polskich środowisk pravicowych czy konserwatywnych. PRL to

Wybór artystów to prawo każdego autora, jednak w tym przypadku pominięcia są uderzające. Jeżeli bowiem jednym z głównych pól zainteresowania są dzieła odnoszące się do sfery pamięci, to brak przywołania w książce Mirosława Bałki czy Artura Żmijewskiego jest więcej niż znaczący.

„Polska zerwanej ciągłości. Powstała jako twór nowy, budowany świadomie w opozycji do wszystkiego, czym była przez wieki”, przekonuje Ryszard Legutko w swym *Eseju o duszy polskiej*. A jednak Polska Ludowa nie była czarną dziurą – sam Szczerski niejednokrotnie bronił części jej artystycznego dziedzictwa. W *Transformacji* zaś podkreśla, że sztuka współczesna odgrywa istotną rolę „w procesie budowania pamięci o czasach komunizmu, z jednej strony kontestując minioną epokę, a z drugiej podkreślając trwałość jej śladów oraz konieczność refleksji na temat ich negatywnych i pozytywnych konsekwencji”. Najciekawsze są zresztą te części książki, które są poświęcone sztuce jako narzędziu pracy z pamięcią indywidualną i zbiorową, oraz artystom, takim jak David Maljković, Deimantas Narkevičius, Nedko Solakov czy Julita Wójcik, którzy w swych dziełach pytali o przeszłość i o jej wpływ na teraźniejszość.

Jednocześnie zaskakuje nieobecność pewnych nazwisk czy zjawisk artystycznych. Autor o tym uprzedza. Od głośniejszych nazwisk ważniejsze były dla niego dzieła, które „pokazują kulturową ciągłość między czasami współczesnymi a przeszłością, dowodząc, że sztuka współczesna nie tylko nie kwestionuje, lecz jest także kontynuacją historycznego dziedzictwa kulturowego, do

którego historii potrafi dopisać nowy rozdział”. Wybór artystów to prawo każdego autora, jednak w tym przypadku pominięcia są uderzające. Jeżeli bowiem jednym z głównych pól zainteresowania są dzieła odnoszące się do sfery pamięci, to brak przywołania w książce Mirosława Bałki czy Artura Żmijewskiego jest więcej niż znaczący. Obydwaj przecież nieustannie wracają do przeszłości, pytają o jej znaczenie, o to, jak to, co minione, wpływa na współczesnych. Więcej, trudno o twórczość tak głęboko wpisaną w polską czy środkowoeuropejską tożsamość. Jednocześnie jest to spojrzenie krytyczne, stawiające trudne pytania. Sprzeczne z naszą tradycją? Oczywiście, że nie. Wręcz przeciwnie, to jeden z najważniejszych nurtów polskiej kultury i myśli ostatnich dwóch stuleci. Są one jednak systematycznie przez obecne środowiska

pravicowe i konserwatywne odrzucane, chociaż w istocie oznacza to także porzucenie własnego dziedzictwa: krakowskiej szkoły historycznej czy Romana Dmowskiego z czasów jego *Myśli nowoczesnego Polaka*. Środowiska te są bowiem przekonane, że kluczowe jest dziś zachowanie polskiej wspólnoty, która jest na tyle słaba, że nie jest w stanie sobie poradzić z krytycznym namysłem nad sobą i swoją przeszłością.

Podobnie w książce Andrzeja Szczerskiego zabrakło czołowych przedstawicieli sztuki krytycznej. Wiąże się to z jego definicją polityczności. Myślenie o niej, przekonuje, zdominowało jedno rozumienie polityczności, zakładające krytykę zastanej w Polsce tożsamości i – używając określenia Piotra Juskiewicza – przeprowadzenie „regeneracyjnej zmiany”. Szczerski – przywołując wcześniej dobrze znane argumenty o nieskuteczności takiej polityczności (i łatwość jej wchłonięcia przez mainstream) – proponuje inny model, za przykład podając wydarzenia, które przyczyniły się do radykalnej zmiany: od pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w 1979 roku, przez jesień ludów w 1989 roku, po Majdan 2014 roku w Kijowie. Wszystkie te wydarzenia odegrały istotną rolę, miały charakter wspólnotowy i partycypacyjny, artyści w nich uczestniczyli.

Jednak zaskakujący jest pomysł ich uartystycznienia. Więcej, to poważne nadużycie. Nie należy zapominać o mierze spraw. Po wydarzeniach na Majdanie w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej zapytano Żannę Kadyrową, czy nie miała potrzeby wykonania jakiegoś artystycznego gestu. „Zrobiłam minitransparenty”, powiedziała artystka. Na jednych umieściła jakieś hasła, na innych zrobili to sami protestujący. „Nie było potrzeby zajmowania się sztuką w tym spotkaniu z naturalną aktywnością ludzi”, dodała. No i „pomagaliśmy, robiliśmy kanapki”.

Przed wszystkim krytyka polityczności polemicznej, dokonywana przez Juskiewicza i innych, nie wynikała z przekonania o jej nieskuteczności. Przeciwnie, rodziła się z możliwej siły ich oddziaływania, bo spór dotyczył modelu relacji społecznych oraz rozumienia praw i wolności jednostkowych, miejsca kobiet. Za krytyką działań na rzecz zmian obyczajowych, tolerancji wobec praw kobiet i mniejszości kryje się głębokie przekonanie, że okażą się one destrukcyjne dla polskiej tożsamości. Nieprzypadkowo Andrzej Szczerski wiele miejsca poświęca temu, w jaki sposób opisywać naszą część Europy. Jak doprowadzić to tego, by była inaczej opisywana, a jej postrzeganie było zgodne z naszymi oczekiwaniami. Jak sprawić, by narody naszego regionu i ich kultura zostały uznane za pełnoprawną część Europy. To kwestia poruszana od dłuższego czasu i związana z rzeczywistym faktem marginalizowania twórczości powstającej na różnych marginesach (ale wykraczającym daleko poza przeciwstawne Zachód–Europa Środkowo-Wschodnia). Istotne jest tu pytanie o kategorie centrum i prowincji. Szczerski uznaje za niewystarczającą propozycję Piotra Piotrowskiego opierającą się na odrzuceniu centrum i peryferii na rzecz analizowania partykularnych historii i ich kontekstów. Proponuje zatem, przywołując teorię polskiego fizyka Nikodema Popławskiego, koncepcję białych dziur, czyli spojrzenia na ten obszar jako na miejsca, w których „powstaje nowy wszechświat, alternatywny wobec tego, który jest nam dobrze znany”.

Idea nowego europejskiego świata, lepszej Europy nie jest nowa, lecz od dawna postulowana przez część środkowoeuropejskich elit przekonanych, że – jak pisze Szczerski – „współczesny Zachód może się wiele nauczyć od swoich wschodnich sąsiadów”. A przynajmniej: pouczyć. W *Transformacji* chwilami nużąca jest wliczanka kolejnych dzieł artystów udowadniających europejskość własnych kultur oraz absurdu w dostosowywaniu się do zachodnich norm i wzorców, chociaż autor nigdzie nie definiuje, czego one dotyczą: czy rozwiązań instytucjonalnych i ładu prawnego, czy praw

jednostkowych, czy też standardów życia i praw konsumenckich (*notabene* w większości krajów owe unijne standardy są oceniane wyżej niż to, z czym mają do czynienia we własnych krajach). Być może istotą problemu jest głód uznania, nie tylko w sztuce. Ostatecznie za potwierdzenie znaczenia peryferii Szczerski uznaje... docenienie przez centrum. Bo przecież – podkreśla – artyści wywodzący się z naszej części Europy, jak László Moholy-Nagy czy Marcel Breuer – tam właśnie sukces odnieśli. Warto dodać, że odnieśli go także twórcy w *Transformacji* pominięci. Jednym z czynników tego sukcesu było to, że potrafili coś istotnego powiedzieć o naszym środkowoeuropejskim doświadczeniu.

Piotr Kosiewski

PIOTR PIOTROWSKI

Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej

Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018

Ostatnia, niedokończona i wydana pośmiertnie – trzy lata po odejściu zmarłego w 2015 roku autora – książka, chociaż niepozabawiona licznymi i typowymi dla tego rodzaju przedsięwzięć wydawniczych bolączek, z pewnością jest pozycją cenną i wyróżniającą się spośród monografii historyczno-artystycznych, które ukazały się w ostatnich kilku latach na polskim rynku wydawniczym. Z jednej strony ze względu na zakres tematyczny oraz proponowane narzędzia metodologiczne można czytać ją jako trzecią, domykającą część trylogii Piotra Piotrowskiego o sztuce Europy Środkowo-Wschodniej. Jej pierwszym tomem w tak przyjętej optyce czytelniczki byłaby oczywiście *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989* (2005), drugim zaś *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie* (2010). Z drugiej zaś

strony, biorąc pod uwagę okoliczności wydania książki, odczytywać można ją jako swego rodzaju testament tego wpływowego, a wręcz kultowego w niektórych kręgach, historyka sztuki.

Chociaż na tom składa się osiem, w większości nigdy wcześniej niepublikowanych, artykułów – wyjątek stanowią ogłoszony wcześniej po angielsku tekst *Peryferie wszystkich części świata – łączyć się!*, pełniący tu rolę wstępu, oraz *Globalny NETwork* – problemy i ich ujęcie nie będą niespodzianką dla zaznajomionych z ideami i pomysłami interpretacyjnymi Piotrowskiego czytelników i czytelniczek. Piotrowski powraca więc do wypracowywanej przez siebie i ogłoszonej jeszcze w 2008 roku, niejednokrotnie później aplikowanej, kategorii „horyzontalnej historii sztuki”, to jest takiej – przypomnijmy gwoli ścisłości – która sztukę i kulturę artystyczną ukazywać ma w „horyzontalnym, równoległym wymiarze, a nie koncentrycznym wokół promieniujących (zachodnich) centrów artystycznych” (s. 42), jak również posługuje się, prowadząc swój biegnący w poprzek dominujących wciąż przekonań dyskurs, metodą „cięcia horyzontalnego”. To zaś odbywa się po to, aby „dokonać niehierarchicznej analizy historyczno-artystycznej w obszarze globalnym” (s. 12), i polega z grubsza na tym, że „trzeba wybrać kilka przełomowych dat w historii świata i przeanalizować powstające w tym czasie w różnych częściach globu dzieła sztuki, dzieła, które były tworzone w kontekście tych wydarzeń, czy wręcz je współtworzyły” (s. 12).

Można oczywiście zapytać o celowość takiej operacji; po co, innymi słowy, pisać horyzontalną, jak ją autor nazywa, historię sztuki świata? Dlatego, odpowiedziałaby, jak sądzę, Piotrowski, że istniejące ujęcia historyczno-artystyczne są niewystarczające, niepełne, a te, które roszczą sobie prawo do uniwersalności, zostały skonstruowane jako kalka zachodniego dyskursu panowania. Ten zaś jest nie tylko przemocowy, lecz przede wszystkim nieadekwatny; więcej – kłamliwy.

Owa konkurencyjna względem dominującego i okcydentalnego modelu horyzontalna historia sztuki, pisana z perspektywy pochodzącego z Europy Środkowo-Wschodniej uczonego, jest naturalnie postawą zaangażowaną i nie ukrywa wcale, jak zwykła to robić tradycyjna dyscyplina uprawiana przez akademików hipokrytów, swoich światopoglądowych czy wręcz ideologicznych



podstaw. Te zresztą nie są u Piotrowskiego bardzo wymagające wobec czytelników i czytelniczek i, szczerze mówiąc, nie bardzo angażujące; pisze bowiem do nas domagający się sprawiedliwości i większej obiektywności liberalny demokrat. I tak, horyzontalna historia sztuki, która ma być antydotum na między innymi rasizm i wszelkie formy kulturowego panowania, nie proponuje rewolucji przeciwko dyskursowi, lecz raczej jego pewną korekturę. Piotrowski, wskazując na określonych pisarzy i uczonych, podkreślał rolę ich koncepcji dla swojego projektu, który stał się nie tyle nawet ustrukturyzowanym wykładem akademickim, co raczej – wrażenie to potęgują liczne powtórzenia i powracające motywy, jak również rwany miejscami, nigdy niedokończony tekst – zapisem myśli, rodzajem notatnika przed ostateczną korektą i soliloquium uczonego zmagającego się z samym sobą, który sprawozdaje kilka kluczowych dla danego okresu swojego życia lektur i próbuje je na naszych oczach przewartościować i odnieść do historii sztuki nowoczesnej i współczesnej.

Zasadniczy autorzy, ale i tacy, do których Piotrowski odwołuje się selektywnie, to Hans Bel-

zbytnio od, dajmy na to, kolonialnego obrotu wyrobami z trzciny cukrowej: wytworzony przez kolonie (peryferie) surowiec trafia do metropolii (centrum), gdzie podlega obróbce i jako nowy produkt wraca na peryferie gotowy do użycia. Jeśli podstawić za cukier modernizm, to będzie można zobaczyć, że w ten właśnie sposób sztuka zwana prymitywną trafiła do Europy, gdzie po poddaniu jej dyskursywnej i artystycznej obróbce została rozesłana po całym świecie. Pochodzący z peryferii lokalni twórcy, pragnąc być nowoczesni, skazani zostali na małpowanie kolonizatora (hegemon) lub – pragnąc zachować specyficzny dla siebie idiolekt – nieudolne naśladownictwo.

To rozpoznanie kondycji nowoczesnej krajów peryferyjnych stało się dla Piotrowskiego wyzwaniem i inspiracją zarazem, i prowadziło go do próby nakreślenia tego, co sam nazywał alterglobalistyczną historią sztuki, o czym przekonujemy się w rozdziale *Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki*. Ta zaś została ukazana w praktyce w kolejnych rozdziałach książki, które są, w moim przekonaniu, jej najlepszymi partiami. I tak w rozdziale *Pop-art i konstrukttywizm* Piotrowski ukazał „inne lata

Rozpoznanie nowoczesnej kondycji krajów peryferyjnych stało się dla Piotrowskiego wyzwaniem i inspiracją zarazem, i prowadziło go do próby nakreślenia tego, co sam nazywał alterglobalistyczną historią sztuki.

ting i jego wciąż nieprzetłumaczona na język polski książka *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (2008), będąca wykładem o wpływie arabskiej matematyki i geometrii na teorię i praktykę artystyczną włoskiego renesansu, jak również badacze z kręgu studiów postkolonialnych: Rasheed Araeen i Partha Mitter. To właśnie od tego ostatniego historyka sztuki i kultury specjalizującego się w translacjach kulturowych pomiędzy Indiami a światem tak zwanego Zachodu zapożyczył Piotrowski specyficzne rozumienie w swojej ostatniej książce pojęcia „modernizmu”, centralnego zresztą dla jego całego piśmiennictwa historyczno-artystycznego, które podejmował od nowa właściwie w każdej swojej książce z kluczowymi *Znaczeniami modernizmu* (1999) na czele.

W postkolonialnej koncepcji Mittera modernizm jest oczywiście pochodną kolonializmu i jako taki stanowi część dyskursu kolonialnego i kolonialnej historii sztuki. Z grubsza rzecz biorąc, tak rozumiane obiegi modernizmu nie różnią się

sześćdziesiąte” i, odwołując się do Europy Środkowo-Wschodniej i Brazylii, na nowo zmapował tę kluczową dekadę, w rozdziale *Czy realizm socjalistyczny był globalny? w rozdziale* uniwersalizm i partykularizm tytułowej wielkiej narracji socrealizmu jako kontrnarracji wobec modernizmu, w tekście *Globalny NETwork* natomiast zajął się obszerną komparatystyką dwóch peryferii: Europy Środkowo-Wschodniej i Ameryki Łacińskiej. Niedokończony, opublikowany z zamarkowanymi brakami w tekście rozdział *Niektóre reżimy upadają, inne nie* miał być – częściowo jest – próbą komparatystyczną uwzględniającą sztukę i kulturę Chin, Kuby, Węgier i RPA w momencie „cięcia horyzontalnego” dokonanego w 1989 roku i jego okolicach.

Nie oznacza to, że ostatnia książka Piotra Piotrowskiego została w całości napisana z perspektywy studiów postkolonialnych, a propozycje interpretacyjne w niej zawarte zaliczyć można w poczet takich dyskursów. Po pierwsze, autor zgłaszał tu i ówdzie *votum separatum* względem

postkolonializmu, a z jego propozycji i możliwości korzystał nader wybiórczo, uzupełniając, gdzie mógł, perspektywę postkolonialną podejściem, które określał jako „krytyczną geografię artystyczną”. I chociaż wyniki tego mariażu są przekonujące, nieraz błyskotliwe, i stanowią, jak sądzę, wyzwanie dla historyków i historyczek sztuki nowoczesnej oraz pewien testament autora, nie oznacza to, że – widząc to najlepiej w rozdziałach teoretycznych i metodologicznych, czego przykładem rozdział pod tytułem *Wschodnioeuropejskie peryferie artystyczne w obliczu teorii postkolonialnych* – zostały do końca i konsekwentnie przemyślane.

Chociaż inspirujące, pozostają wysoce problematyczne i należy poddać je korekturze, o ile miałyby być aplikowane do współczesnego dyskursu historyczno-artystycznego. I tak z jednej strony Piotrowski niby ogłosił akces do metodologii postkolonialnej, ale z drugiej zaraz się z niej rakiem wycofał, przechodząc na pozycje tradycyjnych właściwie badań z zakresu geografii artystycznej. Problemem dla niego nie do omińnięcia na gruncie horyzontalnej historii sztuki, w której zderzał ze sobą prowincjonalne i peryferyjne – a to Kalkutę z Zagrzebiem, a to Brazylię i Polskę – stała się kwestia „prawdziwego” innego oraz – jak go nazywał – „bliskiego innego”. W skrócie chodzi o to, że o ile artysta urodzony i tworzący na przykład w Kalkucie jest owym „prawdziwym” innym, solą studiów postkolonialnych, o tyle inny względem centrum w Paryżu, dajmy na to, Polak czy Słowak, jest jednak w porównaniu z owym Hindusem mniej inny, mniej obcy. Takie dywagacje zbyt często wyjęte z kontekstu historycznego prowadzą na manowce i są w istocie problemami pozornymi. Jestem jednak przekonany, że tego i wielu innych kłopotów można było z łatwością uniknąć, uzupełniając analizę postkolonialną krytyką marksistowską, tym samym problematyzując pod względem klasowym „inne” i „mniej inne” podmioty swojej analizy. Niestety, tego rodzaju metodologia, jakże charakterystyczna dla studiów postkolonialnych, w ogóle nie znalazła tutaj zastosowania, a Piotrowski pozostał tym samym typowym przedstawicielem swojego pokolenia i dyscypliny uprawianej z polskiej perspektywy. Szkoda także, że powołujący się na postkolonialne badania literackie autor, odnosząc się do owych nie do końca innych Europejczyków ze Wschodu i rozważając zdarzenia z początku wieku XX, dyskursywnie umocowane jeszcze w XIX wieku, nie wykorzystał tak przydatnych konceptów, jak literatura mniejsza, tłumacząc ten koncept na sztukę i, odpowiednio, kulturę mniejszą, czy konceptu podwójnego skolonizowania, czy też podwójnego podporządkowania, tak charakterystycznego dla interesującej

Piotrowskiego – mówiąc słowami Mieczysława Porębskiego – „polskości jako sytuacji”.

Problem ten wydaje się dziś zresztą palący z punktu widzenia humanistyki, nazwijmy ją zaangażowaną, w obliczu tak powszechnych zblazowania i indyferencji światopoglądowej polskiej akademii, jak i hipokryzji tego samego środowiska polegającej na tym, że unisono udaje się, że owe zblazowanie i obojętność nie są polityczne. Oto bowiem na naszych oczach dokonuje się cyniczne przejście elementów dyskursu postkolonialnego przez akademicką i pozaakademicką prawicę, która z jednej strony chętnie podkreśla kolonialny status Polski, zgłaszając roszczenia zwłaszcza względem Niemiec; z drugiej zaś nie wstydzi się resentymentu i bajdurzeń o polskiej cywilizacji kresowej. Rozpoznanie tej właśnie specyficznej kondycji skolonizowanego i kolonizującego podmiotu powinno być sytuacją wyjściową. Dopiero potem można zakrzyknąć jak Piotrowski: „Peryferie wszystkich części świata – łączcie się!”; o ile zrobi się dużo i uzasadniony przypis do Marksa i Engelsa, kto wie, być może nasz drugi/inny odpowie.

—
Wojciech Szymański



Andrzej Paruzel, *Zupa i marchewka z groszkiem*, 2016, dzięki uprzejmości Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu

ANDRZEJ PARUZEL

Szczekał na mnie wnuk psa, który szczekał na Strzemińskiego

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Radom
8 lutego – 14 kwietnia 2019
kurator: Stanisław Ruksza

Andrzej Paruzel jest jednym z tych artystów (jak Józef Robakowski, Paweł Kwiek czy Ryszard Waśko), którzy studiowali w łódzkiej szkole filmowej, by potem z powodzeniem funkcjonować przede wszystkim nie w systemie kinematografii, lecz w polu sztuki współczesnej. Dla nich wszystkich Warsztat Formy Filmowej był rzeczywiście doświadczeniem formującym, które rozwijali potem w wysoce indywidualny sposób. Można powiedzieć, że dzięki WFF przeszli szkołę intensywnej refleksji dotyczącej mediów sztuki, bardziej przy tym korzystając z dorobku artystycznej awangardy niż z produkcji typowych filmowców. Nie dziwi zatem przywołanie ikony awangardy w tytule wystawy Andrzeja Paruzela w radomskiej Elektrowni, ale pobrzmiewają w nim także odniesienia do specyficznych dla tego artysty strategii

twórczych: sięgania do pozornie marginalnych pozaartystycznych realiów i posługiwanie się fabułą – opowieściami surfującymi po realiach, nawiązującymi do narracji wcześniejszych, a nawet spletającymi się z opowieściami, które dopiero przyniesie przyszłość. Z tego właśnie powodu na wystawie, choć przygotowanej w formule retrospektywy, z powodzeniem zastosowano układ, który nie jest ściśle chronologiczny i nie daje się sprowadzić do wędrówki po linearnej ścieżce czasu przeszłego. Przestrzennie wyróżniono pięć etapów (czy może postaci) twórczości artysty, całość przypomina jednak strukturę miasta, które można przemierzać w różnych kierunkach. Niewątpliwą zaletą radomskiej prezentacji był zarówno obszerny zbiór prac, jak i czytelne wyodrębnienie tych pięciu etapów.

Pierwszy to twórczość w dziedzinie fotografii i instalacji wideo (lata 70.), drugi obejmując aktywność w ramach Zespołu T (na początku lat 80.) i artystyczno-socjologiczny projekt *Realizacja Kuluszki* (1979–1982), dotyczący działalności Strzezińskiego i Kobro w Kuluszkach w latach 1926–1931; trzecim, najbardziej złożonym, jest prowadzenie fikcyjnej instytucji Biuro Przewodników po/Sztuce i Kulturze (1987–2004), publikującej nieregularnik „Biuro” oraz inicjującej realizacje w przestrzeni miejskiej w Polsce i różnych europejskich ośrodkach; odgąszeniem Biura Przewodników była galeria-wydawnictwo Hotel Sztuki prowadzona na początku lat 90. w Łodzi; czwartą to aktywność Biura Podróży Soczewka – billboardowa akcja odbywająca się w kilku europejskich miastach; piątą są realizacje tekstowo-fotograficzne (2012–2017).

W postawie Paruzela dostrzec można wiele cech *flâneura*, tak docenianego przez Waltera Benjamina miejskiego spacerowicza, trochę poety, o bardziej twórczym niż sarkastycznym usposobieniu. Meandryczność opowieści (w stylu Raymonda Roussela), które na każdym kroku snuje Paruzel, stanowi spore wyzwanie dla medium wystawy, bo

Na wystawie w Radomiu postarano się, by komentarze były możliwie skondensowane, a przy tym na tyle zintegrowane z fotografiami, obiektami i projekcjami, że tworzyły intrygującą intermedialną tkankę.



Andrzej Paruzel, *Codziennie zajęcia Biura*, 1988/1989
dzięki uprzejmości Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu

słów w twórczości tego artysty jest sporo. Na wystawie w Radomiu postarano się, by komentarze były możliwie skondensowane, a przy tym na tyle zintegrowane z fotografiami, obiektami i projekcjami, że tworzyły intrygującą intermedialną tkankę, zaś w przypadku czasopisma „Biuro” zaaranżowana została specjalna czytelnia. W pewnym sensie cała wystawa (z wyjątkiem sali z pracami z lat 70.) była rodzajem przestronnej czytelni (tekstów i obrazów); to śmiały i uzasadniony kuratorski zabieg – ryzyko takie warto było podjąć, by uchwycić swoistą jakość sztuki Paruzela.

Tym zwiedzającym, którzy gotowi byli czytać, wystawa ukazała, jak istotna dla Andrzeja Paruzela była aktywność w ramach Biura Przewodników po/Sztuce i Kulturze, zawiera ona bowiem indywidualną, cenną również obecnie, artystyczną koncepcję – idiom dostrzegalny zarówno we wcześniejszej *Realizacji Kuluszki*, jak i Hotelu Sztuki czy dużo późniejszym Biurze Podróży Soczewka, a także w narracyjnych pracach z lat 2012–2017. Mało tego: ta postać aktywności rysuje pojęciowy horyzont, w którym wczesne prace z lat 70. (konfrontujące świat rzeczywisty z rejestrowanym)

zyskują nową aktualność. Pomagało to dostrzec nie w pełni chronologiczny, lecz akcentujący ideowe związki układ wystawy.

Podstawą działalności Biura Przewodników było odnajdywanie w miejskiej przestrzeni obiektów pozornie zwykłych, a przy tym na tyle godnych uwagi, by nie tylko snuć o nich opowieści, ale też oznaczać je tabliczkami z napisem: „Obiekt Sztuki Biura nr...”. Na liście takich obiektów znalazły się na przykład: „konstrukcja przestrzenna podpierająca ścianę przy ulicy Zachodniej”, „napis na murze «Sprzedaż piwa» w języku niemieckim i jidysz”, „rysunek na betonowej płycie chodnikowej” czy „dwa samochody marki syrena przy ul. Ogrodowej 28”. Wszystkie są obiektami nieartystycznymi, które mają artystyczny potencjał w tym sensie, że mogłyby być konceptualnymi realizacjami w przestrzeni miejskiej. Zatem wypracowany przez konceptualizm repertuar strategii działań umożliwił nadpisanie tych działań na obiektach miejskich za sprawą Biura Przewodników, które czyniło z nich materię sztuki w duchu pokrewnym *ready made*, z tą jednak różnicą, że stawały się one podstawą licznych opowieści, choć – jak pamiętamy – Duchamp twierdził, że „*ready made* milczą”. W koncepcji Obiektów Sztuki Biura, jak i we wszystkich realizacjach przedstawionych na wystawie, najważniejsza jest styczność codzienności ze sztuką, styczność niejednokrotnie konstruowana i fabularyzowana – zresztą w ramach różnych strategii i poetyk. Na przykład w numerze „Biura” z wiosny 1989 roku znajdujemy list Andrzeja Paruzela do Teresy Murak dotyczący wyboru miejsc, z których może być pobrana ziemia potrzebna do realizacji dzieła artystki na wystawę *Lochy Manhattanu*. Po rzeczowym przedstawieniu proponowanego sposobu postępowania w tej sprawie (bo przecież autor listu jest magistrem nauk o ziemi) wspomina on, że z podobną dbałością „postępuje Biuro przy pakowaniu efemerycznych Pamiątek z Europy Centralnej: pajęczyn z cmentarza ewangelickiego, kropel rosy z cmentarza żydowskiego, pyłków kwiatów z cmentarza katolickiego starego, dymów z kadzidel z cmentarza prawosławnego”. A kilka stron dalej, w tym samym numerze „Biura”, tę liryczną postawę kontrastuje z wyraźnie kontrkulturową refleksją poświęconą koniecznym przewartościowaniom pojęcia sztuki. W czasie spaceru wokół studzienki na placu Wolności (w Łodzi), komentując pewną wypowiedź Leonarda Cohena, zwraca się do miejskiej rzeźby: „Od wieków sztuka terroryzuje artystę, trzymając mu lufę przy skroni. Z tą tylko różnicą, że to on sam wybiera kaliber broni – bo to on sam wybiera sobie ten los. [...] Ta cyniczna sytuacja jest nie do zniesienia i nieporozumieniem jest przykleśkiwanie jej lub udawanie, że się jej nie dostrzega”.

Te przykłady strategii fabularyzacji korespondują z koncepcją aktywności artystycznej, którą Paruzel zawarł w nazwie „Biuro Przewodników po/Sztuce i Kulturze”. Chodzi o dwa współdziałające ze sobą, znaczenia słowa „po/”. Jedno oznaczać może poruszanie się wraz z Przewodnikiem po przestrzeni sztuki i kultury, drugie – wskazywać rodzaj „po-sztuki”, którą ten Przewodnik w ten sposób uprawia. W tym drugim przypadku znaczące jest echo tekstów Jerzega Ludwińskiego *Sztuka w epoce postartystycznej* (1971) i *Sztuka Po* (1985). W tym pierwszym rozumieniu sztuka dla Paruzela jest wartością, którą dostrzegać można także w obiektach nieartystycznych – wtedy „po” interpretowane jest w odniesieniu do przestrzeni; w drugim – sztuka jest wartością, lecz nie za wszelką cenę, bo reguły *art worldu* już nie zawsze są wartościami – wtedy „po” zyskuje znaczenie momentu w czasie, momentu ideowej ewolucji, kiedy po zakwestionowaniu pewnych elementów systemu sztuki zajmujemy się czymś, co można nazwać już „po-sztuką”. Dlatego Paruzel szukał dla siebie miejsc poza instytucjami lub na ich obrzeżach albo w instytucjach fikcyjnych czy nawet w samej fabularnej fikcji opowiadających o tym. Bo w nich mógł swobodnie kontynuować wspomniane cechy *flâneura*, modyfikując zarazem i integrując społeczne role artysty, kuratora czy wydawcy; autorsko współdziałać z dorobkiem artystów różnych generacji (Strzeziński, Kobro, Roussel, Matuszewski, Dłużniewski, Kozłowski, Kryszkowski, Czekalska), mógł nawet współdziałać z paryskimi kłoszardami (Biuro Podróży Soczewka), kierując się swoim hasłem: „Sztuka jest to poza, która jest i nie jest poza światem” (1988). Realizując swoją ideę Po/Sztuki i to, co nazwał kiedyś „egzystencjalnym performansem”, do dziś tropi egzystencjalne realia na ich styku ze sztuką, bo właśnie te strefy kontaktu rozpoznaje jako najbardziej nośne i inspirujące. To autorska postawa kontynuacji przez modyfikację etosu awangardy (i neoawangardy), które dzięki tej postawie stają się znów inspirujące i powracają z czasu przeszłego w teraźniejszy.

Niewątpliwie wystawa w Radomiu poprzez zebranie i, co równie ważne, zintegrowanie twórczości Paruzela konsekwentnie wydobywa tę postawę kontynuacji. Ryzykiem tego projektu jest to, że dziś tak wielu ludzi odwraca się od czytania, które jest w tę sztukę wpisane. Może jednak właśnie dlatego intermedialna czytelnia, którą stała się ta wystawa, ma obecnie szczególny sens.

Grzegorz Borkowski

Stany skupienia

Muzeum Współczesne Wrocław
15 marca – 20 maja 2019
kuratorka: Małgorzata Miśniakiewicz

Obserwacja aktualnej działalności niektórych instytucji sztuki w Polsce zaczyna przypominać oglądanie komediowych sitcomów klasy B, które niby śmieszają, ale budzą też konfuzję i zażenowanie. Gdy w Warszawie wybuchła „afery bananowa” w związku z cenzorskimi zakusami dyrektora Muzeum Narodowego, który wyraźnie ma problemy ze sztuką feministyczną, we Wrocławiu wciąż trwała wystawa poświęcona temu właśnie typowi sztuki, i do tego w instytucji, po której nie spodziewałabym się takiego pokazu. Chodzi oczywiście o Muzeum Współczesne Wrocław zarządzane przez Andrzeja Jarosza, postaci o raczej konserwatywnych poglądach. W tym kontekście *Stany skupienia* są wydarzeniem zaskakującym; jednak dla równowagi symultanicznie w MWW można było oglądać wystawę Ignacego Czwartosa, malarza oddanego tematowi żołnierzy wykłębionych, a sama kuratorka *Stanów skupienia*, Małgorzata Miśniakiewicz, została zwolniona z muzeum niedługo po otwarciu swojej wystawy. Trudno zatem całościowo zrozumieć sytuację w MWW, bo jakoś nie trzyma się to kupy; trudno też zrozumieć metody zarządcze nowego dyrektora tej placówki.



Natalia LL, *Taniec Skorpionu*, 1985
dzięki uprzejmości artystki i galerii lokal_30 w Warszawie

Tak jest też z samą wystawą *Stany skupienia*, która do sztuki feministycznej stosuje niby oczywisty, ale jednak kłopotliwy klucz.

Kluczem wybranym przez Miśniakiewicz jest mianowicie postać Natalii LL, której sztuka służy tu jako rama dla całej reszty prezentowanych prac innych artystek. Pomysł ten wydaje się na pierwszy rzut oka zrozumiały: Natalia LL to w końcu wrocławska artystka, a wystawa odbywa się we wrocławskim muzeum. Jednak retrospektywne prezentacje twórczości artystki odbyły się już w CSW w Toruniu i CSW Zamek Ujazdowski, a okazji do poznania jej dorobku nie brakowało. Aktualna pozycja artystyczna Natalii LL wydaje się bardzo silna, nikt nie kwestionuje faktu, że należy ona do grona nesterek sztuki feministycznej, a absurdalna awantura wokół jej prac na wystawie w MNW tylko potwierdziła znaczenie i aktualność jej dorobku. To, że Natalia LL wielką artystką jest, już wiemy. Inne pytanie, czy można ją potraktować jako uniwersalny klucz do rozumienia sztuki feministycznej jako takiej? Jak to tłumaczy sama kuratorka, zestawienie prac Natalii LL z pracami 40 innych artystek pozwala na nowe odczytanie twórczości wrocławskiej ikony feminizmu – czy faktycznie to się udaje?

Tytuł wystawy odnosi się do cyklu prac *Stany skupienia*, wykonanego przez Natalię LL w 1980 roku. Pracom tym towarzyszy również tekst autorstwa artystki – manifest nawołujący do medytacyjnej (auto)obserwacji. Idei reprezentacji i wizerunku jest też poświęcona cała wystawa, która stopniowo przeprowadza widza przez kolejne formy feministycznej autorefleksji. Skalę tematu sygnalizują już na wstępie dwie prace LL – wczesny cykl *Rejestracje intymne* i *Typologia ciała*, utrzymane w konceptualnym idiomie permanentnej rejestracji życia i wynoszenia go do rangi sztuki. Te „naturalistyczne” prace zostały jednak zestawione z kempowym *Aksamitnym terrorem*, w którym do głosu dochodzi problem gry, roli i autokreacji. Tłem dla tych prac, które osadza twórczość LL w kontekście epoki, są prace innych artystek problematyzujących kwestię medium i relatywizmu postrzegania. Jest tu więc praca Zofii Kulik z 1970 roku, odsłaniająca sam moment fotografowania, praca Dóry Maurer poświęcona sekwencyjności i performowaniu dokamerowemu czy realizację Jolanty Marcolli, w których artystka dekonstruuje fotograficzne konwencje i uwidacznia

To, że Natalia LL wielką artystką jest, już wiemy. Inne pytanie, czy można ją potraktować jako uniwersalny klucz do rozumienia sztuki feministycznej jako takiej?

granice medium. Prezentowana na wystawie rejestracja performansu *Rytm 2* Mariny Abramović wprowadza problem relacji artystki z publicznością, a z kolei takie prace jak *Najkrótszy film świata* Anny Kutery (1975) w dość dowcipny sposób podejmują kwestię patrzenia i obrazu filmowego (praca przedstawia jedną filmową klatkę, na której widać głowę artystki, odwróconą do widzów tyłem).

Jednak lata 70. to nie tylko konceptualne gry z postrzeganiem, ale i również narodziny sztuki feministycznej – ten fakt sygnalizują takie prace jak *Instructions* Sanji Ivenković, w której poruszony zostaje problem narzucanych kobietom standardów piękności, czy film *Kiss* Jolanty Marcolli, w którym artystka wciela się w rolę gwiazdy filmowej. Problem wizerunku artystki jako takiej i funkcjonowania kobiet w środowisku artystycznym podejmuje z kolei praca *Malarstwo feministyczne* Anny Kutery, w której widzimy artystkę malującą abstrakcyjne „polloki” miotłą. Inny aspekt problematyczności płci w kontekście kariery artystycznej obrazuje film *Zmiana* Ewy Partum, w którym wizualnie postarza ona swoje ciało, zmniejszając tym samym swoją atrakcyjność i jako kobieta, i artystka.

Atrakcyjności za to nigdy nie brakowało samej Natalii LL – jej najbardziej znane prace ociekają w końcu erotyką, którą z czasem artystka wpisze w szerszy transcendentalny projekt. Na wystawie w MWW możemy zobaczyć różne oblicza tej erotyczności, które częściowo dobrze rezonują z resztą prac, ale w pewnym momencie zdają się rozmiąć z poszukiwaniami koleżanek. Gdy Natalia LL odtwarza erotyczne konwencje pokazywania kobiecego ciała – jak w cyklach *Sztuczna fotografia* i *Sztuczna rzeczywistość* – od biedy można je zestawić z takimi pracami, jak *Fryzury* Anny Kutery czy *Sto razy ja* Ewy Kuryluk, bo każda z nich podejmuje problem wizerunku. Problem w tym, że kryje się za nimi jakby inne przesłanie. Natalia LL w swoich pracach wchodzi w rolę dominicy (bez ironii), Kutera i Kuryluk raczej się ze swoich kobiecych wizerunków podśmiewają i biorą je w nawias. Wątpliwości rodzą się także w momencie, gdy narracja kuratorska dochodzi do prac LL eksplorujących temat duchowości i relacji jednostki z naturą. Jak połączyć deklarowaną przez Natalię LL chęć zostania „medium dla odtwarzania makrokosmosu w warunkach ziemskich” z materialistyczną walką o lepsze jutro artystek feministek? Można trochę

poratować się twórczością Teresy Murak, dla której natura i duchowość to też istotne tematy, ale na dobrą sprawę nie pozostaje nic innego jak akcentowanie różnic między kolejnymi pokoleniami artystek i spirytualistycznymi poszukiwaniami LL, które ostatecznie doprowadziły ją do konstatacji, że „ksenofobia feminizmu jest nie tyle wyzwoleniem kobiety, co jej uwieszeniem w szponach pochwy i macicy”. Kuratorka *Stanów skupienia* odczytała deklarację Natalii LL jako głos proroczo zapowiadający feminizm trzeciej fali, co pomogło jej uzasadnić ciągnące się jeszcze przez kilkadziesiąt prac karkołomne zestawienie. Nie jest to może zabieg intelektualnie przekonywujący, za to im dalej krąży się po cylindrycznych salach bunkra MWW, tym robi się zabawniej. Skumulowane w jednym muzeum prace 44 artystek tworzą bowiem wrażenie przebywania w dusznym babińcu, w którym gęsto jest od waginalnych jęków, historycznych krzyków, zjadliwych chichotów i naturalistycznej nagości osuwającej się w agambenowskie zoe. Chciałoby się powiedzieć, że wyszło z tego feministyczne piekiełko, w którym natkniemy się zarówno na prace kanoniczne – *Olimpię* Katarzyny Kozyry, *Untitled Film Stills* Anety Grzeszykowskiej czy *Wspaniałość siebie* Zofii Kulik – jak i prace, których transgresyjność przechodzi w queer lub kicz, takie jak *Załatwianie* Alicji Żebrowskiej czy katolicko-narodowe teledyski ADU. Z tymi zresztą pracami późna twórczość Natalii LL najlepiej koresponduje, trudno jednak stwierdzić, czy zauważyła to sama kuratorka.

Śledząc kuratorski wywód Małgorzaty Miśniakiewicz, można odnieść raczej wrażenie, że wbrew deklarowanej na wstępie próbie krytycznej rewizji dorobku Natalii LL nie ma ona do niego szczególnego dystansu. Miśniakiewicz przedstawia Natalię LL w taki sposób, w jaki ona sama ochoczo o sobie opowiada: jako o feministycznej prekursorce, która porzuciła dosłowną polityczność i przeistoczyła się najpierw w uduchowioną mistyczkę, a następnie w wagnerowską Walkirię. Trzeba naprawdę głęboko wierzyć w autokreację artystki, by zupełnie na serio zestawiać jej portrety w maskach gazowych z ironicznym *Autoportretem z premierem* Alexandry Croitoru czy pracą *Bosnian Girl* Šejli Kamerić (jakże odmienne są w tych pracach poetyki, emocje i siły przekazu!) i zarazem nie dostrzegać niepokojących, czy też dwuznacznych, aspektów transformacji Natalii LL. Analizując



Dóra Maurer, *Objectified Outlines*, 1981
kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław
dzięki uprzejmości MWW

takie prace jak *Chichot Odyna*, Miśniakiewicz co prawda zauważa, że tu „artystka staje się morfującym męskim bóstwem”, ale na tym jej refleksja się kończy. A szkoda, byłby to w końcu świetny moment, żeby podjąć dialog z innymi badaczkami twórczości Natalii LL, jak choćby z Ewą Tonia, która na wystawie *Secretum et Tremor* w CSW Zamek Ujazdowski zaproponowała nowe odczytanie późnych prac artystki.

Zamiast takiego krytycznego przytupu w ostatniej części wystawy widz jest skonfrontowany z luźną prezentacją projektów artystek aktywnych w ostatnich latach. Są tu więc znów prace Anety Grzeszykowskiej, cykl *Pańcia* Agaty Zbylut, dokumentację projektu *365 drzew* Cecylii Malik i interwencji Doroty Nieznalskiej na grobie Romana Dmowskiego w listopadzie 2013 roku, teledyski Cipedrapsquad, prace Liliany Piskorskiej czy film Anny Jermolaewy. Są to prace znane, lubiane bardziej lub mniej, jako takie mogą być interesujące przede wszystkim dla osób słabo zorientowanych w sztuce kobiet. Taka też zresztą jest cała wystawa

Stany skupienia, która jest całkiem niezłym wyborem polskiej (i nie tylko) sztuki feministycznej XX i XXI wieku, ale pozbawionym klucza problemowego i jakiejś podstawowej celowości. Twórczość Natalii LL jako klucz do rozumienia feminizmu sprawdza się w końcu średnio, a trudno powiedzieć, co miałyby być dla niej alternatywą. Miśniakiewicz przecież przed nami sztuki feministycznej nie odkrywa, nie stara się także powiedzieć o niej czegoś nowego. Ewentualnie można tę wystawę docenić pod kątem jej walorów popularyzatorskich, oczywiście pod warunkiem, że fotografie artystek jedzących banany, epatujących golizną czy wreszcie robiących do obiektywu kupę nie zgorszą przechadzającej się po salach muzeum młodzieży.

—
Karolina Plinta

Zapraszanie. Sarkis–Kantor

Cricoteka, Kraków
15 marca – 11 sierpnia 2019
kuratorzy: Sarkis, Hanna Wróblewska, Natalia Zarzecka

W pierwszym kwartale 2019 roku Cricoteka zorganizowała kolejną po *Schlemmer / Kantor* wystawę-dialog patrona z zagranicznym artystą. Tym razem „obcym” był Sarkis Zabunyan – urodzony w Turcji, a obecnie zamieszkały we Francji Ormianin, który w drugiej połowie XX wieku stał się wpływową figurą w sztuce europejskiej. Jako młody artysta Sarkis wziął udział w słynnej wystawie Haralda Szeemanna *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, a od lat 70. łączyły go bliskie związki z takimi twórcami, jak André Cadere czy Annette Messager. Jego konceptualna, postminimalistyczna twórczość wydaje się dobrą „parą” dla prac Kantora, zwłaszcza że paryżanin ma doświadczenie w pracy z archiwami. Pomimo kilku lirycznych momentów po obejrzeniu krakowskiej wystawy *Zapraszanie. Sarkis–Kantor* czułem jednak pewien niedosyt.

Jak można przeczytać w tekście kuratorskim: „Sarkis zaproszony przez Cricotekę, sam zaprosił do wystawy jej założyciela i patrona, Tadeusza Kantora”. Zainteresowanie

Zabunyan autorem *Umarłej klasy* nie wydaje się niczym nadzwyczajnym: podobnie jak Kantor ormiański twórca skupia się w wielu swoich pracach na problematyce przemijania czy pamięci kulturowej oraz wytwarza również instalacje z obiektów powszedniego użytku, a jego sztuka bywa dojmująco teatralna. Jak napisała współkuratorka ekspozycji (Magdalena Ujma), Sarkis produkuje wystawy-dzieła, które „nie są jedynie prezentacją prac artysty ułożonych w określonym porządku” – niektóre z podobnych realizacji „przymuszają kształt warsztatów malarskich lub innego rodzaju otwartych akcji artystycznych”. Zabunyan z Kantorem łączy więc także przywiązanie do formuły *Gesamtkunstwerk* oraz happeningu.

Ekspozycję w Cricotece otwierała instalacja *Atelier akwareli na wodzie* – stół z 12 nakryciami, na których zamiast jedzenia znalazły się jednak farby. Zgodnie z tytułem pracy podczas organizowanych w Cricotece warsztatów ta część wystawy zmieniała się w studio, w którym przybysze mogli spróbować swoich sił w malarstwie wodnym. W tej samej sekcji na ścianie rozpoczynał się pas 21 neonowych sentencji – *21 piosenek*. Wyboru napisów dokonał

Zapraszanie. Sarkis–Kantor, widok wystawy, fot. Grzegorz Mart
dzięki uprzejmości Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie



ponad rok wcześniej zespół Zachęty przy okazji indywidualnej wystawy Sarkisa pod tytułem *Tęcza anioła*, a znalazły się wśród nich rozkosznie naiwne zdania, jak: „Słucham: to noc”, „Rzeński wietrzyk” czy „Patrzyłem na słońce w zenicie” (Sarkis wytwarzał już podobne prace w języku francuskim, a część z nich stanowi ekfrazy, czyli zdawkowe opisy czy „tekstualne translacje” zdjęć). Tęczowe światła pojawiły się również w potężnej instalacji, która stanowiła centralny punkt wystawy. Przez środek pomieszczenia rozciągała się drewniana platforma, na której widniały drewniane krzyże – elementy scenografii z kilku spektakli Kantora, w tym słynnego *Wielopola, Wielopola*. Pod spodem konstrukcji wiły się zaś neony ormiańskiego twórcy, kontrastujące wyraźnie z „ubogą materią” nieoheblowanych desek. Gdyby zaangażowanie Ormianina w dialog z Kantorem mierzyć skalą tej pracy, należałoby ocenić je z miejsca jako głębokie. W istocie tym, co najbardziej kantorowskie, wydawał się jednak dużo subtelniejszy element wystawy – muzyka, która przelewała się przez całą salę, występując poza umieszczone na jej końcu kubiki, gdzie

Według deklaracji Sarkis chciał zaproponować reinterpretację dorobku patrona Cricoteki – ostatecznie to jego twórczość odegrała jednak na pokazie pierwszoplanową rolę.

umieszczono dwie prace wideo Sarkisa, *F.39.2000 [au commencement Ryoanji]* oraz *F.66.2004 [au commencement la coulée]*. Obrazom wypalających się świec – „muzycznym ekfrazom” zainspirowanym utworami Johna Cage’a i Mortona Feldmana – towarzyszyły melancholijne ścieżki dźwiękowe, które po dłuższym przebywaniu na wystawie mogły wdrukować się w umysł widza niczym patriotyczne refreny w *Wielopolu* Kantora.

W jednym z wywiadów udzielonych na okoliczność wystawy w Cricotece Sarkis zdradził, iż potraktował ten pokaz jako element dłuższej serii realizacji, w których sam stawia sobie za cel reinterpretację własnego dorobku lub twórczości bliskich mu twórców. „Od 30 lat sam pracuję nad tematem interpretacji dzieł”, wyznał. „Do tej pory przygotowałem około 600 wystaw o tej tematyce”. Ten fakt niewątpliwie dostarcza uprawomocnienia zamysłowi krakowskiej ekspozycji. Pozostaje jednak kwestią dyskusyjną, czy z zaproponowanej tam „reinterpretacji” Kantora można wyciągnąć płodne poznawczo wnioski. Praca oparta na seriach jest świadectwem konsekwencji i przywiązania do pewnych idei, które coraz łatwiej pogłębia się z biegiem

czasu – niesie ona jednak ryzyko automatyzmu, a minimalistyczne zestawienie prac Kantora i Sarkisa stanowiło, według mnie, ilustrację tego zagrożenia.

Krytyczna ocena interwencji, w których jeden artysta mierzy się z dorobkiem innego twórcy i wchodzi (przynajmniej częściowo) w rolę kuratora, nie należy do zadań łatwych.

Zazwyczaj nastęcza ono krytykowi wielu pytań – między innymi o to, czy należy oceniać artystów tak jak zawodowych kuratorów i rozliczać ich z przygotowania mediacji, które ułatwiają widzowi interpretację i nawiązywanie osobistych „dialogów” z przedstawionymi pracami. W wielu podobnych projektach mediacja jest maksymalnie zredukowana, a konfrontacja dwóch twórców sprowadza się do podporządkowania prac jednej strony wewnętrznej logice twórczości drugiego artysty. Nie inaczej było w przypadku wystawy Sarkis–Kantor. Według deklaracji Zabunyan chciał zaproponować reinterpretację dorobku patrona Cricoteki – ostatecznie to jego twórczość odegrała jednak na pokazie pierwszoplanową rolę. Nie sądzę, by przetworzenie scenografii z *Wielopola* przez ormiańskiego artystę mówiło cokolwiek nowego o spektaklu z 1981 roku lub jego reżyserze. Na pewno zestawienie Kantorowskich rekwizytów ze świetlistą *Tęczą* Sarkisa (pokazywaną już niegdyś w Zachęcie) dostarcza jednak nowych kontekstów dla odczy-

tania tej pracy. Z kolei przez skojarzenie z warstwą dźwiękową *Wielopola, Wielopola* przenikliwa muzyka z filmów Zabunyan wywoływała gęsią skórę. Gdyby więc za kryterium oceny wystawy obrać „odświeżenie” twórczości samego Sarkisa, Cricoteka mogłaby odtrącić sukces. Pozostaje tylko pytanie – co w tej sytuacji z Kantorem i czy na pewno kolejne wystawy-dialogi powinny przypominać tę jedną?

Choć Sarkis znalazł dla Kantora miejsce w swoim własnym uniwersum, obawiam się, że nie udało mu się wywieść twórczości Polaka z „burdelu historii” (by posłużyć się kąśliwie – a przy tym na wyrost – barwną frazą Waltera Benjamina). Wystawa *Zapraszanie* wzbudziła we mnie obawę, że Kantorowskie krzyże – zawsze te same, zawsze z tego samego drewna i kojarzące się z tą samą (z *Wielopola*) pieśnią – będą oznaczać zawsze to samo. Pozostaną tautologiczne, mówiące wyznawcom Kantora Kantorem o Kantorze. Być może to wpływ trwającego Roku Bauhausu, ale wydaje mi się, że dialog Kantora ze Schlemmerem był skuteczniejszą próbą ożywiania polskiego twórcy – i choć zazwyczaj deklaruję sceptycyzm wobec cmentarno-mesjańsko-romantycznej wrażliwości, obecnie życzyłbym sobie, by w Cricotece ożywiać zmarłych na serio.

—
Arkadiusz Półtorak

Zjednoczona Pangea

Muzeum Sztuki w Łodzi
22 marca – 8 czerwca 2019
kuratorka: Joanna Sokołowska



Chociaż w dobie kryzysu klimatycznego potrzebujemy planu działania i planetarnej solidarności przekraczającej geopolityczne podziały, to właśnie dziś nacjonalizm – jeszcze niedawno wydający się pieśnią przeszłości – wraca z nową siłą. Po latach entuzjastycznego pędu ku globalizacji dzisiaj wrogość i budowanie murów między swoimi i obcymi stały się podstawą politycznego języka. Achille Mbembe, cytowany przez kuratorkę *Zjednoczonej Pangei* w Muzeum Sztuki w Łodzi pisze, że dziś nie jesteśmy już obywatelami żadnego konkretnego państwa. Łatwo w to uwierzyć z perspektywy europejskiego uniwersytetu czy galerii sztuki, jednak w obliczu militarnej kontroli granic, kiedy prawo do mobilności dla wielu nie istnieje, a paszport determinuje ludzką wartość, przytoczone słowa są jedynie trudnym do spełnienia marzeniem.

Zjednoczona Pangea mierzy się z pytaniem, jak budować wspólny front w walce o lepszą przyszłość świata zagrożonego katastrofą ekologiczną w momencie, gdy sens globalizacji podawany jest w wątpliwość. Jaka wyobrażona wspólnota potrzebna jest dziś, w czasach permanentnego kryzysu? Czy

i jakie wspólnoty, inne niż narodowe, umiemy sobie wyobrazić i wprowadzić w życie? Chociaż kuratorowana przez Joannę Sokołowską wystawa rozważa palące pytania współczesności, zwraca się ku odległemu momentowi w historii. Przywołuje Pangeę, rozciągając się na ziemskim horyzoncie superkontynent, by przypomnieć o wspólnocie wszystkich ludzkich i pozaludzkich istot zamieszkujących ziemię.

Wystawa zaczyna się od prac Agnes Denes próbujących ogarnąć glob, wyobrazić go sobie i przełożyć na język geometrycznej sztuki. Projekt *Góra drzew – Żyjąca kapsuła czasu* z pogranicza sztuki ziemi i rzeźby społecznej można czytać jako wstęp do wystawy, ale i *pars pro toto* – pracę, w której odbijają się jej główne idee. Denes po dekadzie starań udało się w latach 90. doprowadzić do powstania zaprojektowanego przez siebie lasu. Na pokopalnianym terenie w Finlandii grupa

ochotników sadziła drzewa zgodnie z geometrycznym wzorem, tworząc wzbijającą się ku niebu kompozycję, której rozwój rozpisano na 400 lat. To dzieło uruchamiające krajobraz, jego mieszkańców oraz przestrzeń między nimi – ekologiczną wyobraźnię, która jest dla wystawy kluczowa. Projekt na pozór utopijny, ale zrealizowany, ukazujący jednocześnie możliwość budowania wspólnoty i sprawczości sztuki pomyślanej jako działanie o długim trwaniu.

Obok wyświetlane jest wideo Alana Butlera zestawiające fragmenty kultowego filmu *Koyaanisqatsi* oraz ich symulację stworzoną w grze *Grand Theft Auto*. Oryginalny *Koyaanisqatsi* portretował społeczeństwo początku lat 80., czasu globalizującego się kapitalizmu. Kamera przygląda się w nim pędzącym do pracy yuppies i przypadkowym mieszkańcom wielkiego miasta niczym obcym istotom lub zwierzętom w filmie przyrodniczym. Zestawiając oryginalne klatki z komputerowymi symulakrami, praca przenosi historyczną już refleksję do realiów dzisiejszej wirtualnej rzeczywistości, w której każdy staje się awatarem.

Feministyczna wymowa *Zjednoczonej Pangei*, która wykracza daleko poza relacje człowieka z przyrodą, każe zwrócić uwagę także na płęć polskiej sztuki zaangażowanej.

Dalej wystawa przypomina inne działania Denes, a także *Rzeźbę dla ziemi* Teresy Murak oraz prace Jerzego Rosołowicza. Od jego opartowych reliefów sferycznych do projektów architektoniczno-naukowych prototypów, jak *Kreatorium kolumny stalagnatowej – Millennium* czy *Neutrdom – stożek i kula*. Wszystkie łączy charakterystyczna dla lat 60. i 70. wiara w postęp oraz w możliwy alians rozwoju technologicznego i procesów przyrodniczych dla dobra ludzkości. Z kolejnej sali dobiegają dźwięki towarzyszące rytmicznie deklamowanej poezji z filmu *Mony Vătămanu* i *Florina Tudora*. To wiersz zimbabweńskiego poety Chirikurego Chirikurego, *Celebrating Our Freedom*, który każe sięgać wzrokiem poza horyzont ograniczeń, dostrzec nadzieję i celebrować wolność wbrew brutalnej historii kolonialnej opresji. Globalne ujęcie zmieniającego się w antropocenie świata przedstawia film autorstwa Zhou Tao, w którym artysta zestawia ze sobą sceny z amerykańskiej pustyni, płonących lasów z hiszpańskiej wyspy Menora czy przemysłowych krajobrazów Korei Południowej.

Jedną z sal zajmuje spektakularna praca Tamása Kaszása, drewniana konstrukcja pokryta grafikami i plakatami. Nawiązując jednocześnie do zakorzenionej w popkulturze estetyki post-apo i języka wizualnego socjalistycznej węgierskiej propagandy, obiekt jest prototypem do przekazywania wiedzy, spekulacją na temat społeczeństw przyszłości, w których ważne miejsce zajmą wiedza ludowa, permakultura i oddolne ruchy społeczne. Warto przypomnieć, że to nie pierwsza obecność artysty w MS, gdzie kilka lat temu zrealizowano obszerną wystawę duetu *Ex-artists Collective*, którego Kaszás jest połową.

Z punktu widzenia wystawienniczego *Zjednoczona Pangea* to wspaniała, świadomie zbudowana opowieść. To także piękna ekspozycja projektu Matosek/Niezgoda, przez część wystawy skrętnie ukrywająca architekturę pałacu Maurycego Poznańskiego, by odstąpić ją nagle w konfrontacji z rzeźbą *Karmiąca* Moniki Zawadzki. Ekspozycja działa za pomocą obrazu i dźwięku, ale uruchamia także ciało widza okrążającego rzeźbę Zawadzki, przemierzającego konstrukcję Kaszása czy podą-

żającego za snującymi się z głośników dźwiękami. Chociaż końcówka wystawy sprawia wrażenie mniej spójnej niż jej początek, całość spina kilka świetnych prac. W pamięć zapadł mi film *Obywatele* Artavazda Peleshiana, ukazujący projektowanie ludzkiej polityki na figury zwierząt we wczesnym filmie radzieckim, a także obiekty duetu Czekalska i Golec. Te ostatnie to prototypy urządzeń do pomocy owadom. Łączą estetykę nowoczesnego designu z wizją współżycia ludzi i nie ludzi, opartego na współpracy i solidarności, a nie na wyzysku. Podobnie jak eksponowany w MS *Instytut Dla Żywych Rzeczy* Diany Lelonek przenosi punkt refleksji z postkolonialnej na międzygatunkową, ukazując, w jaki sposób te dwa pozornie odległe wątki łączą się ze sobą.

Nic nie jest tu „najważniejsze”, nie ma mowy o charakterystycznych dla ruchów społecznych debatach o priorytetach i ideologicznej czystości czy na pytania w rodzaju: „Czy najpierw powinniśmy budować solidarne i równe społeczeństwo, czy może wszystkie siły skupić na zatrzymaniu zmian klimatu na poziomie 1,5 stopnia?”.

Słowem kluczem do czytania łódzkiej wystawy jest intersekcjonalność. To wizja zbudowana na przekonaniu, że tylko patrząc holistycznie na świat targany społecznymi, ekonomicznymi i środowiskowymi kryzysami, zdołamy pokonać bezsilność. W filmie Alicji Rogalskiej, będącym zapisem zorganizowanych przez artystkę warsztatów, grupa kobiet próbuje wyobrazić sobie lepszy świat, dzieli się ze sobą pomysłami i postulatami. Od tych najbardziej oczywistych i codziennych przechodzą do ogólniejszych rozwiązań strukturalnych i politycznych mających zapobiec nadużyciom władzy. W ich krótkich osobistych komentarzach język liberalnego feminizmu przeplata się z retoryką robotniczą czy środowiskową. Praca Rogalskiej pokazuje, że ekofeminizm nie jest bękartem ideologicznych nurtów końca XX wieku, ale naturalną koniecznością na drodze do równości.

Feministyczna wymowa wystawy, która wykracza daleko poza relacje człowieka z przyrodą, każe zwrócić uwagę także na płęć polskiej sztuki zaangażowanej. Zaangażowanej nie tylko w doraźne spory polityczne i konflikty światopoglądowe, ale w losy całego gatunku ludzkiego. W czasie, gdy Zbigniew Warpechowski w swoim performansie dusił ryby, Teresa Murak zwracała się w stronę przyrody z religijnym wręcz namaszczeniem. Później, kiedy Paweł Althamer zajmował się duchowością i psychiczną konstrukcją własnego „ja”, Katarzyna Kozyra w *Piramidzie zwierząt* zgłębiała eksploatację zwierząt przez ludzi. I chociaż wydaje się, że zainteresowanie antropocenem trwa od niedawna, to lista kobiet-artystek zajmujących się tym tematem jest długa: to obecne na wystawie Diana Lelonek, Monika Zawadzki i Agnieszka Brzeżańska, jak również nieobecne Natalia Bażowska, Joanna Rajkowska czy od niedawna zajmująca się kapitałocenem Katarzyna Górna. Oczywiście, taki stan rzeczy nie dziwi. Osoby żyjące w strukturach władzy i czujące ich ucisk na własnym ciele najlepiej umieją je dostrzec, opisać i krytycznie się do nich odnieść – za pomocą narzędzi nauki czy sztuki. Artystki, same muszące walczyć o swoje miejsce w zdominowanym przez mężczyzn świecie, wyraźniej niż ich koledzy dostrzegają międzygatunkową przemoc i potrzebę przewartościowania relacji z naturą. Z podobnych przyczyn wrażliwość wykazują artyści queerowi, a wątek ten wydobywa praca zamykająca wystawę: spektakularna instalacja wideo *Nasiono: Krajobrazy Przyszłości* autorstwa Sin Kabeza Productions, czyli Cheta Castellana i Lissette Olivares.

Atmosfera *Zjednoczonej Pangei* przypomina ostatnią edycję nomadycznego biennale sztuki Manifesta, która była się na Sycylii. Jedną z wystaw pod hasłem *Planetary Garden* oraz hasłem przewodnim *Cultivating Coexistence* snuła bardzo podobną

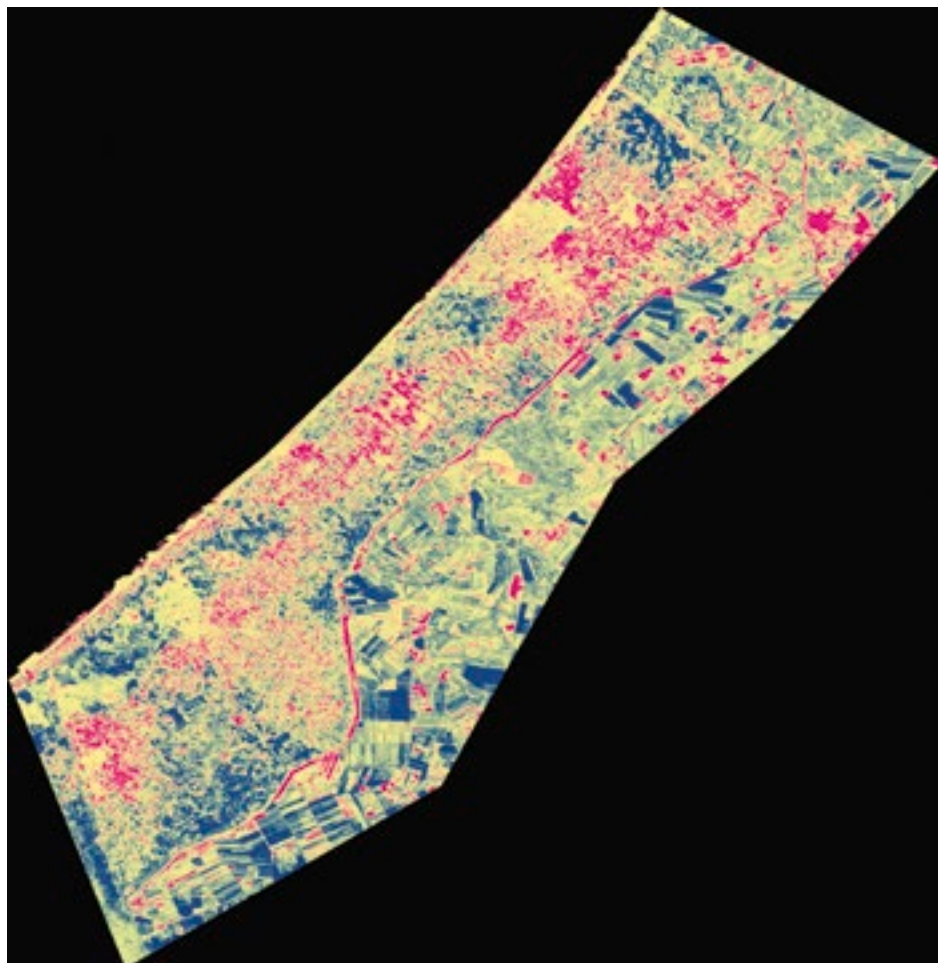
opowieść o potrzebie szukania nowych języków wspólnoty i porozumienia z przyrodą, odwołując się jednocześnie do postkolonialnych dyskursów. Nie oznacza to bynajmniej, że *Zjednoczona Pangea* jest wtórna, tylko raczej kontuuje i przekłada na własny język tendencje, o których mówi się w innych częściach świata. Chociaż przewijające się motywy są tożsame z tymi pojawiającymi się na innych popularnych wystawach sztuki współczesnej, jednocześnie budowana tu narracja nie sprawia wrażenia bezmyślnie przeniesionej na łódzki grunt. Chociaż trudno mówić tu o wymiarze lokalnym, to przywołując wizjonerskie prace Rosołowicza, Denes czy Murak, wystawa osadza opowieść w kontekście środkowoeuropejskiej neoawangardy oraz rodzącej się od lat 70. refleksji ekologicznej w sztuce.

Polityczna, ale z pewnością nie dydaktyczna w swojej wymowie wystawa wskazuje raczej na źródła wiedzy niż na gotowe rozwiązania. Identyfikuje relacje przemocy, w które uwikłane są ludzkie i nieludzkie istoty, zależności władzy i kolonialną, patriarchalną eksploatację. Szuka odpowiedzi w wiedzy spoza zachodniego męskiego kanonu: zarówno w nowoczesnej myśli feministycznej, jak i tej intuicyjnej, przekazywanej z ust do ust od pokoleń refleksji, opartej na samopoznaniu i kontakcie z naturą. W swoich rozważaniach artystki oddalają się od oświeceniowego modelu wiedzy czy zbudowanego przez białych heteroseksualnych mężczyzn kanonu idei. Jeśli w *Zjednoczonej Pangei* – pomimo ogromu cierpienia i destrukcji, które pojawiają się w tle prezentowanych prac – jest jakiś projekt emancypacyjny lub wizja przyszłości, to właśnie ta zwracająca uwagę na siłę wszystkich wykluczonych, eksploatowanych, spychanych na margines systemów ekonomicznych i wymazywanych z pisanej przez zwycięzców historii. Tych wszystkich, których określić można kategorią podporządkowanych. W skali globalnej to ofiary kolonizacji, ale z perspektywy Polski po czarnym proteście także kobiety spętane mackami patriarchy. Moc i podmuch nadziei kryć się może w piosence, w intymnych rozmowach, w wiedzy rdzennych mieszkańców Afryki. Nie chodzi o banał, ale o sprawczość będącą po stronie obywateli świata, a nie tych, którzy zasadzają swoją władzę na jego eksploatacji.

Jakub Gawkowski

Bezludzka Ziemia FORENSIC ARCHITECTURE, Centrum Natury Współczesnej

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
15 marca – 22 września 2019
kurator: Jarosław Lubiak



Corey Scher, Wojna herbicydowa na granicy Strefy Gazy
Shourideh C. Molavi, 2018, dzięki uprzejmości Centrum
Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie

Jako mocny punkt tegorocznego programu U-jazdowski w Warszawie proponuje refleksję nad zmianami krajobrazu w antropocenie oraz nad ich wizualnymi reprezentacjami. Zbiorowa wystawa *Bezludzka Ziemia* i *Centrum Natury Współczesnej* autorstwa Forensic Architecture w równym stopniu opowiadają o środowisku naturalnym, jak i o podejmującej ten temat sztuce współczesnej, święcącej obecnie triumfy w galeriach na całym świecie. O czym dokładnie jest *Bezludzka Ziemia*? O zmianach klimatu, sprawczości natury wobec sprawczości ludzkiej, modyfikacjach krajobrazu dokonanych ludzką ręką, o plastiku zalewającym planetę? Z całą

pewnością wszystkie odpowiedzi są prawidłowe – wystawa zestawia ze sobą szereg polskich i zagranicznych realizacji, tworząc sterylne laboratorium do rozważań nad dzisiejszą zaśmieconą i zmodyfikowaną postprzyrodą.

Poruszając kilka wątków, wystawa nie skupia się na żadnym – traktuje je pretekstowo, a od treści prac często ważniejsza jest tu ich forma. Najciekawszą historię *Bezludzka Ziemia* opowiada jakby mimochodem. Estetyzując dyskusję o globalnym ociepleniu i zanieczyszczeniu środowiska, staje się autotematyczną wypowiedzią o świecie sztuki chcącym adresować ważne społecznie kwestie



Bezludzka Ziemia, widok wystawy, fot. Bartosz Górka
dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski w Warszawie

z perspektywy *whitecube'a*. To wystawa o estetyzacji problemów i zamienianiu krytycznych dyskusji w fotogeniczne obiekty.

Bezludzka Ziemia wprowadza nas w świat, w którym ludzkość obcięta sobie głowę i włożyła ją do foliowej torebki, tak jak w otwierającej wystawę pracy-pomniku Moniki Zawadzki. Świat, w którym, być może, są jeszcze ludzie, ale nie ma już żadnej nadziei. Jest za to wszechobecny

U-jzdowski zajmuje się antropoceniem raczej z pozycji obserwatora rzeczywistości artystycznej niż z potrzeby serca. Od pytania o przyszłość planetarnej natury znacznie ważniejsze okazuje się to, jak zachodzące zmiany urokliwie przełożyć na galeryjny język wizualny.

plastik – główny bohater wystawy, który unaocznia skalę nieodwracalnych ingerencji ludzi w ziemski krajobraz. W projekcie *Pandemia*, który w CSW przybiera formę spektakularnej instalacji, Aleksandra Ska wykorzystuje obecne zanieczyszczenie środowiska do rozważań na temat zarządzania społeczeństwami za pomocą medycyny i strachu. Za pomocą serii parawirusów, których reprezentacje zbudowane są z tworzyw sztucznych, artystka zwraca także uwagę na paradoksalną relację między epidemiami chorób zakaźnych a rozwojem technologicznym. Historycznie wybuchy epidemii niosły ze sobą zarówno zniszczenie, jak i następujące po nich okresy prosperity.

Wystawa prezentuje globalne problemy klimatyczne, jak i katalog aktualnych trendów w podejściu do tego tematu. Oglądamy więc projekty Agnieszki Kurant, przez ostatnie lata konsekwentnie zgłębiającej tematy na styku nauki i praktyki artystycznej, obiekty Kelly Jazvac obrazujące postnaturalne zjawiska geologiczne czy *Instytut dla Żywych Rzeczy* Diany Lelonek, czołowej polskiej „artystki klimatycznej”, z powodzeniem angażującej się w działalność artystyczną i aktywistyczną. To także kolejna po wystawie *Peer-to-peer* w łódzkim Muzeum Sztuki szansa na oglądanie prac popularnego Duetu Pakui Hardware. Artyści tworzą osobliwe obiekty z tworzyw sztucznych i obiektów znalezionych, przywodzące na myśl nowe formy życia lub kosmiczne istoty. Pakui Hardware wiedzą, jak dyskurs posthumanizmu efektywnie przetworzyć w obiekt galeryjny: ich dzieła są jednocześnie znajome – stworzone z materiałów codziennego użytku, jak plastik, pleksi czy tekstylia – ale i obce niczym wzbudzające niepokój

postapokaliptyczne mutanty. Ich instalacje to technologiczny potworniak, którego nasza cywilizacja wyhodowała w swoim organizmie.

Wbrew temu, co zapowiada tytuł, wystawa w Zamku Ujazdowskim oferuje przede wszystkim ludzki punkt widzenia. Chociaż prace odnoszą się do przyrody, to jest to przede wszystkim opowieść o nauce, klasyfikacji organizmów, epok geologicznych widzianych przez pryzmat prowadzonej

przez człowieka działalności naukowej. Opowieść o destruktywnej działalności ludzkiej nie pozostawia wiele miejsca dla sprawczości samej natury. Wyjątków jest kilka. Pierwszy to film autorstwa The Mycological Twist (Eloïse Bonneviot i Anne de Boer) opowiadający o długim trwaniu rozwoju świata organicznego, który przyjmuje za punkt widzenia świat grzybów – tajemniczych organizmów, od których ludzkość może się wiele nauczyć. Drugi to *Igrając z ogniem pod wodą* Toma Shermana, krótki film nie bez wdzięku opowiadający o superbakteriach rozwijających się w przemysłowych hodowlach ryb. Uodparniające się na działanie antybiotyków bakterie, gotowe wymknąć się spod ludzkiej kontroli, mogą stać się współczesnym zdecentralizowanym frankensteinem, krwiożerczym i stworzonym przez człowieka potworem.

Za sprawą scenografii, gry obrazem i oszczędnej aranżacji wnętrza *Bezludzka Ziemia* buduje atmosferę wzniosłości, traktując antropogeniczne zmiany jak spektakl – dokonującą się zagładę świata oglądamy jak widzowie w kinie. Jednocześnie estetyczne wybory artystów lub używanie metodologii naukowych zwracają uwagę na paradoks: niemożność wyobrażenia sobie natury bez ludzi. Jest ona zawsze zapośredniczona przez pojęciowy aparat naukowy lub zmieniający percepcję aparat technologiczny. Pierwszy, jak w pracy *Plastikus Progressus* Bonity Ely, stara się oddzielić naturę od kultury za pomocą łacińskich nazw, klasyfikacji i taksonomii. Drugi stawia między człowiekiem a przyrodą obiektów, sprawiając, że zamiast jednego z wielu organizmów żywych człowiek staje się przede wszystkim widzem, patrzącym ze swojej wyalienowanej pozycji.

Estetyka spektakularności, obecna choćby w pracy Angeliki Markul *Pamięć lodowców*, to widoki piękne i onieśmielające, w których widz dystansuje się od przedstawianego krajobrazu. Wpatrując się w gigantyczny ekran, przyjmując perspektywę lotu nad majestatycznym lodowcem, łatwo można stracić z oczu sieć powiązań prowadzących od jednostki do planetarnych zmian. Ten wątek – sposobów widzenia przyrody i ich politycznych konsekwencji – jest bodaj największym atutem wystawy. Twórcy wystawy, zestawiając ze sobą galeryjne obiekty oraz projekty kontynuujące dziedzictwo art & science, udało się wskazać kilka palących kwestii z pogranicza estetyki i debaty o kryzysie klimatycznym. Kluczowe jest nasze widzenie planety i to, jak zastosowane wyrafinowane środki wyrazu mogą w efekcie zaciemniać obraz relacji człowieka z przyrodą.

Obok *Bezludzkiej Ziemi* CSW prezentuje artystyczno-śledcze projekty brytyjskiej grupy Forensic Architecture. Ten kolektyw badawczy za pomocą informacji oraz nowych technologii odkrywa nadużycia władzy. Chociaż FA są aktywni w polu sztuki, przeprowadzone przez nich śledztwa wykrajają daleko poza jego ramy. Prezentowane w CSW materiały dokumentują dwie sprawy – ataki na roślinność i zatrucie przyrody przeprowadzone jako część działań wojennych w Kolumbii i w Strefie Gazy. W zestawieniu z wystawą zbiorową uwagę w działalności FA zwracają przede wszystkim dwie kwestie. Po pierwsze, wiara w to, że zdobywanie informacji i ich ujawnianie cały czas niesie nadzieję na zmianę i powstrzymanie nadużyć władzy. Po drugie, w kontekście eksplorujących wizualność antropocenu prac interesująca jest sama metoda ich pracy oraz status używanych w niej map.

Wykorzystane przez badaczy obrazy: z lotu ptaka, z użyciem dronów i oglądające glob z kosmosu, przyjmują bezosobową lub boską perspektywę. Na ziemię okiem satelity spogląda wszystko widzący Wielki Brat przyglądający się pożeranej destrukcyjną działalnością *homo sapiens*. Te obrazy wielokrotnie okazują się skuteczne, pozwalają wskazać winnych, którzy inaczej pozostawaliby nieuchwytni. Jednak mapy przedstawiające ludzką infrastrukturę i demaskujące zbrodniczą działalność pomijają nieludzką sprawczość i trajektorie organizmów zamieszkujących i przemierzających ziemskie krajobrazy. Wzory linii, które rozciągają się na całej planecie, pokazują ekspansywność ludzkich siedlisk, sieci handlowych, transportowych i militarnych. Mapy ukazujące infrastrukturę i trasy migracji ludzi nie są w stanie uchwycić wiatrów, podróży ptaków czy innych wędrownych zwierząt. Na tych obrazach trudno dostrzec czy poczuć życie – przedstawiają

twarde, płaskie powierzchnie, fragmenty puzzli składających się na obraz sceny, gdzie jedynym aktorem jest człowiek.

Termin wystawy wymusza porównania z innymi ekspozycjami traktującymi o relacjach człowieka z przyrodą czy szerzej – o kondycji człowieka w epoce antropocenu. Jako że sam przyłożyłem rękę do jednej z nich, nie będę nawet próbował być obiektywny. Jednak warto uwagi jest spojrzeć na propozycję warszawskiego CSW w odniesieniu do trwającej równolegle *Zjednoczonej Pangei* w Muzeum Sztuki. Pierwsza stawia na emocjonalny odbiór i akcentuje siłę wielu społeczności zamieszkujących Ziemię. Druga, sterylna w swojej wymowie, traktuje ludzkość jako jedyną znaczącą zbiorowość, dodatkowo pozbawioną już wpływu na budowanie własnej przyszłości. Pierwsza zdaje się wierzyć w sprawczość i możliwości pisania nowych scenariuszy, podczas gdy druga przygląda się temu, co nieuniknione, czerpiąc z tego perwersyjną przyjemność. *Zjednoczona Pangea* swój przekaz buduje na historii MS i tradycji awangardy widzącej możliwość społecznej rewolucji. U-jzdowski, jako instytucja programowo podążająca za międzynarodowymi trendami, zajmuje się antropoceniem raczej z pozycji obserwatora rzeczywistości artystycznej niż z potrzeby serca. Od pytania o przyszłość planetarnej natury znacznie ważniejsze okazuje się to, jak zachodzące zmiany urokliwie przełożyć na galeryjny język wizualny. Tylko jak w epoce szóstego wielkiego wymierania spokojnie kontemplanować sztukę?

Jakub Gawkowski



Hiwa K. *Wysoco nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe, widok wystawy*
 fot. Maria Wódz, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

HIWA K Wysoco nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
 19 stycznia – 28 kwietnia 2019
 kuratorka: Aneta Szyłak

Tego, kto nie kojarzył Hiwy K przed jego wystawą w Zachęcie, a po odwiedzinach w Narodowej Galerii Sztuki postanowił dowiedzieć się więcej o twórcy i kliknął jego pseudonim w Google, mogło spotkać nie lada zaskoczenie. W mediach społecznościowych bez trudu można odnaleźć nagrania sprzed blisko dekady, które ukazują Hiwę w roli muzyka. To nie przypadek. W 1996 roku, mając 25 lat, Hiwa przeniósł się z Iraku do Niemiec i tam zaczął brać lekcje gry na gitarze pod okiem mistrza flamenco Paca Peñi. Z kolei drogę ze studia sławnego muzyka do świata sztuk wizualnych uutorowały mu – jak pisze na swojej stronie internetowej – przede wszystkim nieformalne nauki, które pobierał w gronie

znajomych intelektualistów, aktorów i plastyków jeszcze przed tym, jak znalazł się w Europie. Twórca nie wspomina w biogramie, że odbył również formalne studia na Akademii Sztuk Pięknych w Mainz (na które się dostał, przedstawivszy portfolio swojego kolegi). Wspomina za to, że jednym z punktów wyjściowych w jego twórczości pozostaje „krytyka systemu edukacji artystycznej oraz profesjonalizacji w polu sztuki”.

Innym istotnym tematem w praktyce twórczej Hiwy jest doświadczenie politycznego uchodźstwa. Napisałem wyżej, że artysta „przeniósł się” z Iraku do Europy – jest to jednak eufemizm; w tym kontekście należałoby raczej mówić

o ucieczce. Dzieła, które artysta pokazał na zeszłorocznej edycji documenta, odnosiły się bezpośrednio do przeżyć związanych właśnie z ucieczką. Znalazł się wśród nich film *Przeciwobraz (ślepy jak język ojczysty)*, który pokazano również na wystawie w Zachęcie. Oko kamery śledzi w nim artystę, który przemierza piękne wzgórza i porty południowej Europy; miejsca, które w młodości poznał z bliska w nie całkiem „malowniczych” okolicznościach.

W wielu pracach Hiwa K opowiada widzom o swoim własnym życiu. Nie znaczy to jednak, że jego sztuka epatuje idiosynkrazją lub że stanowi ujęcie dla narcystycznych skłonności twórcy. Wysoco prawdopodobne, że niewielu z odwiedzających jego wystawy może utożsamiać się w pełni z doświadczeniem uchodźcy. Nie ulega jednak wątpliwości, że uchodźca to jedna z osiowych figur współczesnej kultury, natomiast Hiwa K w świadomy sposób przedstawia osobiste przeżycia w figuralny sposób – jako „paraliterackie” alegorie, które pozwalają mu obiektywizować to, co najintymniejsze, najtrudniejsze do przekazania – jednostkowe. Z tego powodu sztuka Hiwy zasługuje na miano „kondycyjnej” (termin rozumiem na wzór tezy Agaty Bielik-Robson, która w *Innej nowoczesności* pisała o kondycyjnej filozofii – to znaczy takiej, która głównym przedmiotem namysłu czyni problemy ludzkiej egzystencji).

Publiczna persona kurdyjskiego artysty stanowi ważne medium w jego praktyce. Wskazuje na to już skrzętnie opracowana biografia, w której Hiwa umyślnie pominął informację o studiach artystycznych – a także konsekwentne posługiwanie się pseudonimem. Nawet jeżeli autor *Przeciwobrazu* przybrał go z powodów politycznych, alias okazuje się wysoco użyteczny w pracy twórczej. Snując alegoryczne opowieści-o-sobie-samym, artysta bazuje na osobistym doświadczeniu, lecz jednocześnie dokonuje automitologizacji i zaciera granice między życiem i artystyczną kreacją. W opowiadaniu nie chodzi o prawdę jednostkowego świadectwa, ale o „prawdę figury” – nie o losy Hiwy-samego, lecz o życie Uchodźcy K (niebezpiecznie skrócone nazwisko w pseudonimie może nasuwać skojarzenia z jedermanem, którego Kafka uczynił głównym bohaterem *Procesu*). Jak sądzę, to właśnie do tego aspektu twórczości autora nawiązuje tytuł wystawy w Zachęcie – *Wysoco nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe*. To okrzyk, który zupełnie na serio można by wydać, oglądając niektóre z pokazanych tam filmów. Sama możliwość zaistnienia wydarzeń, o których Hiwa opowiada w tych pracach, nie świadczy jednak dobrze o czasach współczesnych – jest możliwością okrucieństwa i wykluczenia, co pozostaje nierozdzielnie związane z dzisiejszą polityką.

Architekturę wystawy, która powstała pod okiem Anety Szyłak, można podzielić na trzy odrębne części. W pierwszej sali umieszczono spektakularną instalację pod tytułem *Czego nie zrobili barbarzyńcy, zrobił Barberini*. Składała się na nią między innymi projekcje filmów przedstawiających odlewnię brązu w irackim mieście As-Sulamanija. Przedmioty użytkowe powstają tam z surowca, który pochodzi z maszyn wojennych pozyskiwanych w Zatoce Perskiej, a Hiwa K zamówił w tym zakładzie odlewy kasetonów

z kopuły rzymskiego Panteonu. Wybór ten nie był przypadkowy – brązowy portyk sławnej budowli zdemontowano kiedyś na zlecenie papieża Urbana VIII (znanego również jako Maffeo Barberini), aby przetopić go na baldachim i armaty. Piaskowe formy identyczne z tymi, których iraccy robotnicy użyli do odlewu kasetonów, znalazły się w centrum instalacji otwierającej *Wysoco nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe*. Na tym nie kończył się jednak wątek odlewniczy na warszawskiej ekspozycji. W filmie pokazanym w trzeciej, finalnej sekcji pokazu widzowie mogli zobaczyć wnętrze polskiej ludwisarni, gdzie z polskich zasobów wojskowych odlano dla artysty dzwon. Rezultat pracy ludwisarzy udostępniono zwiedzającym w tym samym pokoju.

Drugiej, środkowej sekcji wystawy można przypisać najbardziej osobisty charakter ze wszystkich – to właśnie tutaj pokazano filmy, w których artysta odgrywa ważną, a czasem pierwszoplanową rolę. Również ta część pozostawała jednak ściśle powiązana z pozostałymi. Spoiwo całej wystawy stanowiła wojna, a ściślej – konflikty między Iranem i Irakiem, wojny w Zatoce Perskiej oraz współczesne konflikty w Syrii. Instalacja *Czego nie zrobili barbarzyńcy, zrobił Barberini*, którą umieszczono w pierwszej sali, w przewrotny sposób odzwierciedlała *Lebenswelt* powojennego Iraku. Podobnie jak ona projekt angażujący polską ludwisarnię nawiązuje do praktyki przetapiania militariów w tym bliskowschodnim kraju (na ironię zakrawa fakt, że podczas drugiej wojny światowej dzwony polskich kościołów przetapiano na amunicję; w pracy *Nazhad i projekt dzwonu* Hiwa K odwrócił ten proces wzorem irackich odlewników). Z kolei w centralnej sekcji wystawy zebrano zapisy wideo i fotografie przedstawiające świat społeczny Bliskiego Wschodu z perspektywy ulicy. Ślady wojennej przemocy widoczne były także tutaj. Jeden z wyróżnionych tam filmów, *Ta cytryna ma smak jabłka* (2011), dokumentuje protesty przeciwko pacyfikacji Kurdów przy użyciu gazu łzawiącego, której dopuścił się iracki rząd przed ośmiu laty. W przygotowanym na documenta filmie *Widok z góry* (2017) Hiwa K problematyzuje konfrontacje bliskowschodnich uchodźców z europejskimi urzędami; twórca sam zderzył w nim literacką narrację o przeżyciach z bliskowschodnich miast-ruin z obrazem makiety zbombardowanego Kassel. We wspomnianym na początku filmie z 2017 roku, *Przeciwobraz (ślepy jak język ojczysty)*, który również znalazł się na wystawie w Zachęcie, artysta opowiada o własnych przeżyciach z przeprawy do Europy (przerwywanych, pokawałkowanych, ciemnych – przeżyciach z nocy spędzonych w kryjówkach, o momentach głodu, strachu i niepewności).

Obok ośmiu zapisów konkretnych – i tym bardziej wstrząsających – doświadczeń z życia naznaczonego wojennym widmem, w środkowej części wystawy znalazła się również enigmatyczna poetycka projekcja. To praca *Gwiezdny krzyż* (2009), oparta na bajecznej opowieści o chłopcu pojmanym przez króla, któremu postawiono godne Sfinksa ultimatum. Chłopiec miał znaleźć sposób, jak z ośmiu zapalek ułożonych w kształt gwiazdy ułożyć krucyfiks, nie dotykając ich jednak rękoma. Za rozwiązanie zagadki miał otrzymać rękę królewny i stać się dziedzicem króla; porażkę mógł jednak przypłacić życiem. Dwunastominutowy film Hiwy K przedstawia banalnie prosty sposób na rozwiązanie owej zagadki. Ta abstrakcyjna w swej formule praca oświetlała wszystkie pozostałe filmy z warszawskiej ekspozycji w intrygujący sposób. Umieszczając ją pośród nagrań z protestów, artysta i kuratorka zdawali się sugerować, że wbrew ponurej tematyce wystawy nie powinniśmy traktować zebranych w Zachęcie prac wyłącznie jako „oskarżeń”. Kondycyjna filozofia Hiwy K nie jest oparta na poszukiwaniu teodycei. Jego sztuka poświadcza potworności tego świata – a zwłaszcza niesprawiedliwość dzisiejszej polityki – ale jest

„Gawędziarski” charakter sztuki Hiwy K wskazuje na krytyczne nastawienie twórcy do awangardy – zwłaszcza tej późnej, skupionej na przetwarzaniu własnego inwentarza konceptów i form.

także wypowiedzią o niezłomności ludzkiego istnienia i fundamentalnej niezgodzie na jego redukcję do armatniego mięsa.

Pisząc o filmach Hiwy K, z rozmysłem nazywam sposób, w jaki artysta przedstawił w nich społeczną rzeczywistość, „opowiadaniem”. Z pełną odpowiedzialnością stosuję też w interpretacji jego twórczości narzędzia literackiej analizy. Głos twórcy-narratora towarzyszył widzom podczas zwiedzania wystawy w Zachęcie; w filmach *Przeciwobraz* czy *Gwiezdny krzyż* Hiwa K dzieli się przy jego zastosowaniu opowieściami, które składają się wspólnie na wielowątkową, otwartą gawędę. Słowa „gawęda” również używam tutaj z rozmysłem i najzupełniej dosłownie – wedle słowników terminów literackich dygresyjność oraz mieszanie świadectw z wątkami fikcjonalnymi są swoistymi cechami tego gatunku. Te same cechy wyróżniają twórczość Hiwy K. Zapewne wiążą też jego multimedialne prace z pieśniami flamenco, które z założenia oddawać mają

dramatyzm ludzkiego istnienia (andaluzyjski styl pieśni i tańca powstał dzięki Romom i muzułmanom, którzy, podobnie jak Hiwa, musieli kilka wieków temu uciekać z miejsc, w których się urodzili).

Kurdyjski artysta sprawnie posługuje się kodami neoawangardowej sztuki i opisuje się ową sprawnością na wystawie *Wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe* – wiele z pokazanych tu filmów wyświetlono wewnątrz gipsowej konstrukcji, która przywodzi na myśl instalacje Bruce’a Naumana i której konstrukcję oparto na rysunku Kojiiego Kamojiego (Hiwa odnalazł go w Sali Narutowicza Zachęty podczas jednej z przygotowawczych wizyt w Warszawie). Wydaje się jednak, że „gawędziarski” charakter jego sztuki wskazuje na krytyczne nastawienie twórcy do awangardy – zwłaszcza tej późnej, skupionej na przetwarzaniu własnego inwentarza konceptów i form. Nie stroniąc od formalnych eksperymentów, Hiwa K stara się nawiązywać żywy kontakt z publicznością. Wyraźnie zależy mu na komunikacji – i to ona przesądza o politycznym charakterze jego prac.

Zwiedzając wystawę w Zachęcie, odnosiłem wrażenie, że Hiwa podchodzi sceptycznie do awangardowych snów o społecznej zmianie, która za pośrednictwem sztuki ma się wydarzyć „tu i teraz”, poprzez transgresję, w miejscu działania artysty. Tak rozumianej skuteczności sztuki Hiwa K przeciwstawia skuteczność opowiadania. Odnotował to w swojej

recenzji dla „Przekroju” Stach Szablowski, sugerując, iż takie przeciwstawienie może być w przypadku Hiwy oznaką defetyzmu (w najlepszym przypadku świadczy zaś o „nadkrytycznym” stosunku do profesjonalnego świata sztuki; świata, w którym artysta sam przecież uczestniczy, co można poczytać za przejaw jego hipokryzji). Rozumiem zastrzeżenia Szablowskiego; wynikają one zresztą z bardzo uważnej lektury prac Hiwy K. Kwestią otwartą pozostaje jednak to, na ile możemy podsycać awangardowe fantazje i nad krytyką społecznej krytyki w sztuce nadbudowywać metakrytyczne interpretacje. Dopóki ta kwestia pozostaje nierozstrzygnięta, gawędziarska opowieść oferuje niezmiennie słabe, ale i w swej słabości sprawdzone lekarstwo na kryzys: poczucie sensu oraz nadzieję, która krytyczne głosy potrafi obracać w prefigurację – fantazję o świecie, który nadchodzi.

Arkadiusz Półtorak

EWA PARTUM moją galerią jest idea. archiwum galerii adres

Galeria Studio, Warszawa
8 marca – 2 maja 2019
kuratorka: Karolina Majewska-Güde

Chociaż Ewa Partum w ostatnich latach zaczęła być postrzegana jako jedna z ważniejszych polskich artystek feministycznych i konceptualnych, w jej praktyce nadal znaleźć można obszary nieopisane. Wystawa *moją galerią jest idea. archiwum galerii adres*, którą w warszawskiej Galerii Studio przygotowała Karolina Majewska-Güde, przypomina o jednym z nich – działalności galerii adres, prowadzonej przez artystkę w Łodzi w latach 1972–1977. Złożona z zachowanego (według szacunków samej Partum – w jednej trzeciej) archiwum tej oddolnie zorganizowanej instytucji i prac twórczyni z okresu działania galerii ekspozycja uzupełnia obraz artystki, pokazując ją jako niestrudzoną organizatorkę życia kulturalnego, kuratorkę i wydawczynię licznych druków ulotnych i katalogów. Twórczyni filmów jest jednocześnie pomysłodawczynią festiwalu filmowego, artystka pracująca z językiem – projektantką prostych, ale mocnych w wyrazie afiszy. Jednocześnie, co nie mniej istotne, wystawę traktować można także jako przyczynek do historii polskiego wystawiennictwa, a galerię adres uznać za kolejne – obok Galerii Foksal, poznańskich Akumulatorów 2 i wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą – ważne dla polskiego konceptualizmu miejsce. Najciekawszym momentem wydaje się jednak przecięcie między praktyką artystyczną Ewy Partum a jej działalnością kuratorską.

W działalności galerii adres można wyróżnić dwa etapy, ściśle związane z miejscami, które zajmowała – w latach 1972–1973 komórkę pod schodami przy ulicy Piotrkowskiej 86 (w Klubie Związku Polskich Artystów Plastyków), później została przeniesiona do trzypokojowego mieszkania artystki przy ulicy Rybnej. W pierwszym okresie punktem odniesienia dla działalności adresu pozostawała działalność ZPAP – poddawana przez artystkę bezpośredniej krytyce – w drugim staje się nim w większym stopniu jej prywatne życie. Sytuację galerii prowadzonej w domu najlepiej określa manifest Partum, napisany ręcznie na osobistym papierze listowym w 1973 roku: „Galeria adres stanowi integralną część prywatnego mieszkania. Moja galeria jest domem. Stanowi ją trzypokojowe mieszkanie, jeden z nich jest przeznaczony na wystawy. Nie jest salonem sztuki, jest częścią prywatnego życia istniejącego w każdej

okoliczności losowej. Nie istnieje w systemie kierowania”.

Galeria adres w ciągu pięciu lat swojego istnienia była miejscem prezentacji polskiej i zagranicznej sztuki konceptualnej, wydawała katalogi, organizowała wystawy poza swoją siedzibą i organizowała festiwal filmowy. Kontakty Partum sięgały obu Ameryk, Japonii i Australii – w mieszkaniu w Łodzi wszyscy zainteresowani mogli poczytać najnowsze książki przesłane zza morza czy oceanu, a każdy nowy list był niezwłocznie umieszczany na tablicy przed wejściem domu/galerii. Skuteczność i zasięg adresu byłyby niemożliwe, gdyby nie równoczesny rozwój mail artu: kiedy Partum w latach 70. zaczyna pisać do artystów i artystek na całym świecie, jej listy trafiają na podatny grunt. Ktoś przesyła jej adresy członków Fluxusu – pisze bez wahania, a Dick Higgins ze Stanów pakuje dla niej książki wydane przez Something Else Press. Pliki korespondencji i wystawy wysyłane międzynarodowymi listami sprawiają, że łódzka galeria w prywatnym mieszkaniu zaczyna wydawać się coraz większa i większa, tymczasem poza samą artystką w jej prowadzenie zaangażowane były tylko dwie osoby (inne za czasów ZPAP, inne przy Rybnej).

Prezentację w Galerii Studio można na pierwszy rzut okaz uznać za niezbyt dużą – w większej sali na dole znajduje się jedna gablota wypelniona książkami i drukami, na której stoją trzy telewizory; na ścianach plakaty, mapa świata i kilkanaście prac samej Partum. W pomieszczeniu na górze dwie duże projekcje, trzy telewizory, kolejna gablota i kilka zdjęć. Niewiele tu dzieł sztuki, więcej broszur, archiwalnych listów i list czy zagranicznych książek. To wystawa ze wszech miar niespektakularna, a jednak jej forma wydaje się nie tylko przemyślana, ale i adekwatna do charakteru galerii adres. Wystawienniczy minimalizm cechował działalność samej galerii, prowadzonej głównie za prywatne pieniądze artystki skupiającej się na prezentacji niematerialnych często praktyk artystycznych.

Oś wystawy stanowi zachowana część archiwum instytucji, które Karolina Majewska-Güde prezentuje w niemal niewidocznej, prostej i eleganckiej architekturze (projektu studia Matosek/Niezgoda). Wokół tych właśnie materiałów snują

się trzy pozostałe wątki – współczesna opowieść Partum o działalności adresu, jej własne projekty artystyczne oraz próba ponownego zadania pytań, do których artystka sięgała w latach 70. Film dokumentalny (zaprezentowany w trzech częściach na osobnych ekranach) uzupełnia materiały o opowieści, które – na ile to możliwe – pokazują widzom, jak trudnym przedsięwzięciem było prowadzenie w Polsce Ludowej prywatnej galerii, oraz uzupełniają luki, choćby te dotyczące historii archiwum. Dobrym pomysłem było także umieszczenie tekstów kuratorki oraz Bereniki Partum, córki artystki i koordynatorki programu filmowego, w niewielkiej gazecie zamiast w przestrzeni

feministycznych (i jakimi drogami) przedostało się do Łodzi, pokrewieństwo sposobów myślenia Partum i feministek drugiej fali jest ewidentne. W późniejszym okresie (bliżej końca lat 70.) w jej pracach pojawiają się fragmenty tekstów VALIE EXPORT i Lucy Lippard, ale na razie – w Łodzi, w latach 1972–1977 – można odnieść wrażenie, że Partum jest ze swoimi feminizmem sama. W galerii adres pokazuje sztukę konceptualną, tworzoną niemal wyłącznie przez mężczyzn, o czym świadczy choćby strona tytułowa towarzyszącej wystawie gazety, na której wymieniono nazwiska wszystkich artystów prezentowanych na wystawie. Na 70 twórców kobiet jest zaledwie sześć.

Ekspozycja w Galerii Studio jest wystawą ze wszech miar niespektakularną, a jednak jej forma wydaje się nie tylko przemysłana, ale i adekwatna do charakteru galerii Ewy Partum.

wystawy. Dzięki temu *moją galerią jest idea. archiwum galerii adres* podaje archiwalne materiały w przejrzysty sposób, chociaż w niewielkich przestrzeniach jest naprawdę sporo materiałów.

Jednym z najciekawszych wątków jest feministyczny charakter praktyki (kuratorkiej i artystycznej) Ewy Partum. W jej sztuce wyraźnie widać go od realizowanego od początku lat 70. cyklu *Poems by Ewa*, w którym artystka odciska swoje usta w chwili wymawiania konkretnych głosek, przez jedną z jej najśłynniejszych prac *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety*. Charakterystyczne dla artystki frazy z powtórzeniami można by zresztą pociągnąć dalej, nie tylko powtarzając za nią, że jej dotyk jest dotykiem kobiety, ale również, że jej galeria była galerią kobiety. Jeśli galeria adres jest ideą, to jest to również bez wątpienia idea kobiety. Partum-kuratorka rozwija się, galerię adres przenosi pod swój własny adres, gdzie galeria funkcjonuje (zgodnie z przywoływanym już tekstem) jako część jej życia. Na zdjęciach z wernisazu artystka występuje z córką w nosidełku, zdjęcie dziewczynki tworzy jeden z *poems by Ewa* – prywatne przeplata się tu z publicznym. Dom zostaje otwarty dla gości, galeria zostaje przeniesiona do domu: wszystko tak, jak postulowały feministki. Prace artystki – takie jak wspomniana wcześniej *Zmiana* czy wiersze ułożone z odcisków ust – pozwalają zobaczyć, na ilu poziomach Partum interesowały problemy i sytuacja kobiet.

Chociaż nie sposób – przynajmniej na wystawie – prześledzić, ile z zachodnich tekstów

Tym bardziej zaskakujące wydaje się widoczne podobieństwo między drogą Partum a amerykańską działalnością Lucy Lippard. Obie do sztuki współczesnej wchodzą przez konceptualizm, obie odkrywają dla siebie feminizm. Lippard pracuje jako krytyczka i kuratorka – w tej drugiej dziedzinie jej najśłynniejszym dokonaniem pozostają tak zwane wystawy numeryczne, zrealizowane kolejno w Seattle, Vancouver i Buenos Aires. Mając do dyspozycji niewielkie budżety, Lippard prosiła uczestników wystawy, by na karcie – wielkości tych używanych w katalogu bibliotecznym – opisali swój pomysł na dzieło, które kuratorka realizowała później w muzeum. Na tej samej zasadzie opierał się Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Filmowy, który Partum zorganizowała w galerii adres w 1977 roku: artyści z całego świata odpowiedzieli na jej prośbę o nadesłanie scenariuszy filmowych, które artystka własnoręcznie zrealizowała i zaprezentowała podczas festiwalu. Podobnie jak Lippard kilka lat wcześniej, Partum tworzy w ramach swojej praktyki kuratorskiej cudze dzieła – z przygotowanych na potrzeby festiwalu 20 filmów do dziś zachowały się tylko trzy.

Wystawa w Galerii Studio, dzieląc przestrzeń na filmową górę i archiwalny dół, pokazuje też różne media, którymi artystka posługiwała się na przestrzeni pięciu lat. Dolna część wystawy opiera się przede wszystkim na tekście – takie prace prezentowane w adresie wybrała do pokazania kuratorka; podobnie wiszące na ścianach prace Partum skoncentrowane na języku (czy

Ewa Partum, dokumentacja fotograficzna akcji *Charge*, Galeria Adres w Łodzi 1974, dzięki uprzejmości Galerii Studio w Warszawie



„mówieniu językiem języka”) i składających się nań znakach. Także wyróżnione innym kolorem ścian wprowadzenie do działalności galerii adres, czyli okresu działania przy ZPAP, jest zaprezentowane przy użyciu archiwalnych druków. Druga część wystawy koncentruje się raczej na filmowych pracach artystki – zarówno jej kuratorsko-producencyjnej pracy podczas Pierwszego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego, jak i kręconych przez nią pracach, takich jak *New Horizon Is A Wave*.

Chociaż wystawa koncentruje się na zamkniętym w twórczości artystki okresie, autorki wystawy podjęły próbę dyskusji o współczesnym wymiarze związanych z nim zjawisk. Właśnie dlatego jeszcze przed wernisażem zorganizowały otwarty nabór filmów – hasło brzmiało, podobnie jak w 1977 roku, „film jako idea, film jako film i film jako sztuka”, a jurorki (Karolina Majewska-Güde, Ewa Partum, Berenika Partum) szczególnie interesowała odpowiedź na pytanie o to, jak w sztuce odbijają się dziś problemy polityczne i społeczne.

Spośród 100 nadesłanych filmów wybrały 15, autorstwa Frei Anderson, Laure Catugier, Izabeli Chamczyk, Kamili Kuc, Gabrieli Löffel, Eleny Mikaberidze, Douglasa Parka, Sharon Paz, Anny Raczyński, Stefana Romana, Roberta Santaguidy, Luise Schröder, Buhlebezwe Siwani, Oliwii Thomas i Marcelli Vanzo. Na wystawie są prezentowane po trzy, a wybór zmienia się kilkakrotnie w okresie trwania ekspozycji. Choć ten pomysł wyrasta bezpośrednio z charakteru działań Partum, nie jestem przekonana, czy stanowi dla nich interesujący kontrpunkt – specyfika prezentowanych podczas mojej wizyty prac wydawała się tak odmienna od scenariuszy nadesłanych na Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Filmowy, że trudno mówić o aktualizacji idei. Film w sztukach wizualnych ma dziś zupełnie inny status niż cztery dekady temu, artyści wykorzystują go na wszelkie możliwe sposoby – być może ciekawszym zabiegiem byłoby sięgnięcie po kolejne „nowe” medium współczesnej sztuki?

Wystawę zamyka (lub otwiera, w zależności od kierunku zwiedzania) zawieszona na zewnątrz Galerii Studio nowa praca Ewy Partum, przygotowana na tę wystawę. Składa się ona z trzech pasów tkaniny, zwieszonych między kolumnami na zewnątrz galerii; napisy na nich (patrząc od lewej strony) głoszą kolejno: „galeria adres”, „pole działania artystycznego” i „ewa partum” i stanowią jednocześnie rodzaj sygnatury i komentarza artystki do jej działalności kuratorsko-organizatorskiej. W ten sposób Partum jeszcze raz podkreśla, że adres można traktować nie tylko jako przestrzeń wystawieniową, ale i kolejny projekt artystyczny. Adres to galeria jako idea, działanie w polu artystycznym.

—
Martyna Nowicka

PAWEŁ JARODZKI

Wystawa bez tytułu, która miała się nazywać „Idę z nożem przez miasto”

Trafostacja Sztuki, Szczecin
14 lutego – 31 marca 2019
kuratorzy: Emilia Orzechowska, Stanisław Ruksza

Paweł Jarodzki jest profesorem na Wydziale Malarstwa i Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Związany jest też z BWA Awangarda we Wrocławiu, gdzie do niedawna był kuratorem. W 2014 roku wydał bardzo ciekawą – także w obszarze komiksu – powieść obrazkową zatytułowaną *Kompletna historia wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski*. Jest w świecie sztuki powszechnie znany jako współtwórca, animator i kontynuator ducha Luxusu, ważna postać wrocławskiego środowiska niezależnych artystów lat 80. i początku 90. Jarodzki czasem narzeka na to utarte skojarzenie, ale z drugiej strony nie robi zbyt wiele, żeby z tym stereotypem zerwać. Różnie o tym można myśleć. Ja poczytuję tę „specyfikę” jako wyraz szczerości i „pozostawania sobą”.

Wystawa Jarodzkiego w Szczecinie jest prezentacją o ciekawych ambicjach. W tekście kuratorskim czytamy o instalacji *site-specific* dla głównej sali wystawienniczej Trafo, padają także mocne słowa odnoszące do pozaartystycznych społeczno-politycznych aktualności – nasilających się tendencji nacjonalistycznych i radykalizacji zachowań w przestrzeni publicznej. Na wystawie pokazano prace artysty powstające od lat 80. do czasów obecnych, możemy więc traktować tę prezentację jako rodzaj retrospektywy, a przynajmniej jako ogólne przybliżenie sylwetki artysty. Pojawiły się tu między innymi rysunki, wydruki z szablonów, teksty, druki urzędowe, fotograficzne dokumentacje działań, prace w technikach mieszanych i inne, o nie zawsze jasnym statusie. Przynajmniej część ekspozycji zachęcała odbiorcę do interakcji. Aby wejść w przekaz Jarodzkiego, trzeba było znaleźć swoją ścieżkę oglądania i trochę na własną ręką poszperać, przy czym prac – szczególnie o małych formatach, powielanych na ksero – było na tyle dużo, że trudno było oczekiwać, że widzowi uda się poznać dosłownie wszystko.

Twórczość Jarodzkiego należy już do kanonu polskiej sztuki. Znamy ją, lubimy i mamy do niej sentyment, ponieważ przypomina nam czasy, gdy młoda sztuka powstawała samorzutnie, miała wymiar subkulturowy i kontestatorski. Jego prace można traktować jako fragmenty jednej opowieści o świecie pełnym absurdu, zideologizowanym i zawłaszczonym przez różne wyrastające



Paweł Jarodzki, *Wystawa bez tytułu, która miała się nazywać „Idę z nożem przez miasto”*
widok wystawy, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

ponad jednostkę i obce względem niej siły – polityczne, ekonomiczne, religijne i inne. Jarodzki nie ma dobrego zdania o świecie, w którym żyjemy, i jest zdecydowanym pesymistą. W jego oczach sytuacja jest generalnie beznadziejna i napawa bezradnością, ponieważ zakłamanie, ideologiczne otumanienie, a przy tym egoizm i polityczny partykularyzm sięgają tak głęboko, że trudno wyobrazić

Paweł Jarodzki zwykle odcina się od tak zwanej poważnej sztuki zaangażowanej. W Trafo zdaje się jednak tracić dystans.

sobie jakąkolwiek zauważalną zmianę na lepsze. Odnosząc się do prac artysty, trudno byłoby też określić, czym w ogóle miałyby być to „lepsze”. Odruchowo odpowiedzielibyśmy pewnie, że chodzi o większą wolność dla jednostek. Jarodzki w swoich poszczególnych pracach umiejętnie unika deklaracji ideologicznych. Nie jest naiwny i wie, że także idea wolności podlega zawłaszczeniom i wiąże się z rozmaitymi problemami. Przytoczę tutaj tekst, na który natrafiłem na zalepionej pracami ścianie, a który – moim zdaniem – świetnie pasuje do koncepcji całej wystawy. W tekście tym artysta najpierw wymienia, jakie człowiek ma prawa (ma prawo żyć tak, jak chce, jeść to, co chce, mieszkać tam, gdzie chce, mówić to, co chce, i tak dalej), a następnie kończy „logiczną konsekwencją” przyjęcia tych postulatów: „człowiek ma prawo zabijać tych, którzy udaremniają mu korzystanie z tych praw”. Niejasny stosunek autora doskonalnie wzmacnia potencjał refleksyjny tego tekstu, aż ciarki przechodzą po plecach. Tak dzieje się w wielu jego pracach i jest to ich niewątpliwa wartość. Żałuję, że Jarodzkiemu nie udało się utrzymać tej jakości na metapoziomie. W tekście do wystawy zupełnie niepotrzebnie podaje wyjaśnienia z obawy przed niewłaściwym zrozumieniem swoich intencji: „Obecnie tytuł wystawy brzmi, jakby został stworzony pod wpływem tych tragicznych okoliczności. Jakby autor akceptował przemoc i morderstwo, albo przynajmniej chciał je wykorzystać dla nadania wystawie rozgłosu. Dlatego pierwszą moją myślą była zmiana tytułu i całkowite odcięcie się od tej sytuacji”. Komentarz ten nie brzmi jak „podwójna gra” i uważam go za dość poważny „błąd strategiczny”. Zdecydowanie wolałbym, żeby autor nie „wybijał” mnie w ten sposób z klimatu prac, i nie pozbawiał mnie inspirującej niepewności. To ciekawe, że w latach 80. łatwiej było Jarodzkiemu

zachować wesoły dystans niż dzisiaj. Nie sędzę, że w Polsce jest – mimo wszystko – aż tak źle, żeby trzeba było rezygnować z „przesunięć” dokonywanych na przedstawieniach i schodzić na „poziom traumy”.

Prace Jarodzkiego zostały pokazane w trzech pomieszczeniach należących do głównej przestrzeni wystawienniczej Trafo. W dwóch małych salach bocznych zestawiono na zasadzie kontrastu zasadniczy wybór prac z całego dorobku artysty.

Pierwsza sala ma charakter czarno-białej estetyki „ksero” lat 90., którą zaaranżowano zgodnie z zasadą spontanicznego bałaganu niosącego ze sobą szczerłość i autentyczność. Mogliśmy tu zobaczyć wiele klasycznych projektów artysty, w tym przebranego za księdza i strzelającego z pistoletu Elvira Presleya oraz Myszkę Miki w różnych wcieleniach, hasła w rodzaju: „stop marsjanizacji Polski”, rysunki z *Kompletnej historii wszechświata*. Z pewnością rzucały się w oczy wystające z narożników flagi Polski z hasłem: „Prawa kobiet. Lewa mężczyzn”, w których artysta w ryzykowny sposób (jak pokazała wystawa *Chcę być kobietą* w galerii XX1) przypomina, że prawa jednej płci są odbiciem praw drugiej płci, i należy o nich mówić względem siebie. Na wprost wejścia przy suficie umieszczono w identycznych ramach portrety „pamiątkowe” postaci odnotowanych przez historię, ale zmarginalizowanych. Wyglądają jak nowi polscy bohaterowie, którzy mogliby zamiast „Lechów Kaczyńskich” i „Janów Pawłów II” wisieć w polskich szkołach i urzędach. Są wśród nich argentyński anarchista polsko-żydowskiego pochodzenia (Szymon Radowicki) i austriacki żołnierz rozstrzelany za odmowę wykonania wyroku śmierci na polskich cywilach (Otto Schimek).

W drugiej sali – „kolorowej”, zdecydowanie bardziej minimalistycznej i uporządkowanej – zaprezentowano kolaże, fotografie i inne techniki mieszane. Jarodzki w swoisty sposób łączy tutaj żydowską gwiazdę Dawida, motywy ezoteryczne i New Age, teorię spiskową, ikonografię popkulturową, pamiętkarstwo i dokumentację własnego działania. Mieszanka to dość dziwna i może irytować zbyt dużym ładunkiem pretensjonalności i banalności. Na przykład po prawej stronie sali powieszono obraz z prostolinijnym stwierdzeniem: „Mam dość tego”, które chyba dobrze oddaje ogólny stosunek autora do tego, co dzieje się na świecie, a w centralnym miejscu na wprost wejścia znalazł się obraz z prowokująco banalnym stwierdzeniem, które można uznać chyba za lejtmotyw całej wystawy: „Politycy nie wejdą do królestwa niebieskiego”. Aż chce się odpowiedzieć równie banalnie: ja też mam dosyć, a politycy oczywiście nie wejdą, bo, po pierwsze, nie zasłużyli, a po drugie, „królestwo niebieskie” nie istnieje. Trzeba jednak powiedzieć, że

uczucie dezorientacji i irytacji, towarzyszące przebywaniu w tej sali, nie jest pozbawione wartości.

W największej sali stworzono zapowiadaną w tekście instalację *site-specific*. Składają się na nią różne białe koszule z czarnymi nadrukami z szablonów, które rozwieszono na kilkunastu sznurach rozmieszczonych równolegle względem siebie w systemie „od ściany do ściany”. Na koszulach wydrukowano głównie znane już szablony Jarodzkiego. Część z nich powtarza się, możemy je też zobaczyć jako wydruki na papierze w opisywanych wcześniej salach. Nie widzę specjalnego uzasadnienia dla tych decyzji, poza takim, że jest to popartowy szablon, więc powielanie go jest czymś naturalnym. To powtórzenie nie pełni jednak tutaj istotnej roli (jak u Warhola), sprawia raczej wrażenie wyczerpania się materiału do prezentacji. Zastanawiam się też nad potrzebą użycia względem tej instalacji określenia *site-specific*. Dlaczego właściwie nie wykorzystano charakterystycznych dla Trafo balkonów okalających na wysokości dwóch pięter główne pomieszczenie? Taką aranżację warto byłoby oglądać z różnych miejsc i nigdzie indziej nie dałoby się jej w takiej formie pokazać. Zamiast tego koszule powieszono w równych rzędach na wysokości twarzy, a sznury zamocowano w taki sposób, że prawie nie wchodzą w kontakt fizyczny z budynkiem. Ktoś złośliwy mógłby powiedzieć, że chodziło o doświadczenie bycia w zespole koszykarzy, którzy włożyli koszulki z szablonami artysty i ustawili się w karnym szeregu bojówkarzy Falangi. Prawdę mówiąc, to byłby niegłupi pomysł. Wydaje się jednak, że chodziło raczej o nawiązanie do zwyczaju rozwieszania prania między kamienicami, popularnego w krajach Europy Południowej. W tekście do wystawy Jarodzki przywołuje tradycję hiszpańskiego szablonu w kontekście wojny domowej. Aranżacja z koszulami niestety na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie decyzji formalno-wystawienniczej. Przebija w niej skupienie na zaprezentowaniu prac, a nie na przekazie, dla którego – jak się wydaje – ten wybór miałyby być podstawą. Brakuje też istotnego związku z charakterem przestrzeni.

Paweł Jarodzki zwykle odcina się od tak zwanej poważnej sztuki zaangażowanej. Jednak w Trafo – na poziomie samej wystawy – zdaje się tracić dystans. Całkiem serio deklaruje, że ma już dosyć obecnej rzeczywistości społeczno-politycznej, i nie ukrywa swoich motywacji: „Powody powstania tego szablonu są teraz jeszcze bardziej oczywiste. Radykalizacja postaw, obłęd, przełamanie kolejnego tabu w życiu publicznym, dzieją się tu i teraz. Zostaje poczucie lęku i bezradności. Przyszłość stała się nieprzewidywalna”. Chodzi oczywiście o sytuację w Polsce, dla której bezpośrednim odniesieniem jest morderstwo prezydenta Gdańska, do którego doszło miesiąc przed otwarciem wystawy. Szablon jawi się w słowach twórcy jako szczerze medium szybkiego reagowania, które pozwala z niezależnej pozycji skomentować palące aktualne problemy. Artysta pisze: „Szablon jest znakiem. Jest ręką odbitą przez anonimowego artystę w prehistorycznej grocie, jest sitodrukiem Warhola, jest plakatem propagandowym odbijanym na murach Barcelony w czasie wojny domowej. Pojawia się zawsze tam, gdzie nie ma czasu. Gdzie rozpalone umysły poganiają niewprawne ręce...”.

Jest to oczywiste mitologizowanie tego medium. Słowa Jarodzkiego brzmią punkowo, bojówkarsko, szamańsko i romantycznie. Nasuwa się pytanie, jak się one mają do jego wystawy w Trafo i czy nie służą jedynie sztuczemu pompowaniu zaangażowania. Jest oczywiste, że jego szablony zostały w Trafo zaaranżowane w ciepłarnianych, instytucjonalnych warunkach i sam ten fakt każe nam dystansować się od przytoczonych wyżej słów artysty. Nie chciałbym się tutaj skupiać na sprzecznościach związanych z przeniesieniem sztuki ulicy do instytucji, ponieważ refleksja na ten temat prawdopodobnie zaprowadziłaby mnie do zanegowania sensowności tego typu pokazów. Nie oczekuję, że profesor pod osłoną nocy będzie biegał z szablonem po ulicach Szczecina (choć może nadal tak robi – na wystawie znalazło się wezwanie na policję w charakterze podejrzanego, które dostał w 2015 roku). Rozumiem także argument (choć się z nim nie zgadzam), że to już inne czasy, bo szablony odbija się dzisiaj na sieciówkowych T-shirtach. Zastanawiam się jednak, czy warto w takiej sytuacji obstawać przy zmitologizowanym etosie szablonu. Zamiast zacząć rowywać szablony, może lepiej byłoby go zdekonstruować, odwołując się do teraźniejszej kondycji sztuki.

Relacja między ambicją prześwietlenia obecnej sytuacji politycznej aktualnym politycznym komentarzem a ideą prezentacji dorobku artysty budzi wątpliwości. Jarodzki przywołuje etos szablonu jako medium szybkiego reagowania, ale szablony zaprezentowane w Trafo pochodzą z ostatnich 30 lat. Podobnie jest z powyższą wypowiedzią o szablonie, która cytowana była już podczas innych wystaw i pochodzi co najmniej z 2010 roku (może nawet z 1989 roku). Jeśli mielibyśmy do czynienia po prostu z retrospektywą, nie byłoby to żadnym problemem. Wystawa ta chce być jednak – przynajmniej w warstwie deklaratywnej – także szybką reakcją na aktualne wydarzenia. W tej sytuacji to trochę dziwne, że postanawia skomentować aktualną sytuację społeczno-polityczną za sprawą przekrojowej prezentacji dorobku artystycznego sięgającego lat 80. Kilka nowych prac, które i tak gubią się w całej ekspozycji, niewiele tu zmienia. Sytuacja ta przywodzi na myśl skojarzenie balansujące między szablonem a strategią „kopiuj-wklej”. Być może dzisiaj – w czasach prymatu bezpieczeństwa i pełnych brzuchów, ale też pośpiechu i konieczności szybkiego reagowania – strategia ta lepiej odzwierciedla życie niż szablony.

Łukasz Musielak

JOANNA PIOTROWSKA, *All Our False Devices*

Tate Britain, Londyn
8 marca – 9 czerwca 2019
kuratorki: Zuzana Flaskova, Sofia Karamani



Joanna Piotrowska, *All Our False Devices*, widok wystawy
fot. Matt Greenwood / Tate Photography, dzięki uprzejmości Tate Britain w Londynie

Wystawy Art Now w Tate Britain to odbywające się kilka razy w roku prezentacje prac rozpoznanych artystek i artystów stojących u początku swojej kariery. Od połowy lat 90. w ramach Art Now prezentowano prace takich artystek, jak Tacita Dean (1996), Lucy McKenzie (2003) czy Goshka Macuga (2007). Do tego grona dołączyła w tym roku Joanna Piotrowska (ur. 1985), której wystawę *All Our False Devices* galeria gości do początku czerwca bieżącego roku. To duże osiągnięcie, jeśli wziąć pod uwagę, że zajmująca się głównie fotografią artystka debiutowała sześć lat temu na wystawie dyplomów Royal College of Art w Londynie. Od tamtego czasu wielokrotnie wystawiała swoje prace i wydała dwie książki fotograficzne (*FROWST*, 2014; *Frantic*, 2017). Na wystawie w Tate Britain Piotrowska pokazała selekcję z serii *Shelters*, a także fotografie i nagrania z serii bez tytułu. Oba projekty powstają w kontekście jej

wcześniejszych prac: *Shelters* to przedłużenie zbioru *Frantic*, a projekt bez tytułu ujawnia zbieżności z fotografiami z książki *FROWST*. Ta ostatnia nie pojawia się co prawda w Tate, ale jest istotna w perspektywie odniesień Piotrowskiej. Fotografie z *FROWST*, prezentowane między innymi na 10. Biennale w Berlinie, to czarno-biała sekwencja przypominająca album rodzinny. Czerpiąc inspirację z popularnej w latach 90. w Polsce pseudonaukowej metody psychiatrii „ustawień rodzinnych” Berta Hellingera, Piotrowska skonstruowała obrazy, w których pokrewieństwo określić można raczej jako przekleństwo. Ukazane tu pozycje ciał, wyrazy twarzy czy gesty to choreograficzny alfabet napięć, lęków i niezwerbalizowanych emocji tak charakterystycznych dla relacji rodzinnych. To tutaj zauważamy, że medium artystki nie jest w istocie fotografia, ale ciało, któremu dokumentacja fotograficzna umożliwia wytworzenie

stabilnego języka ustawień, odpornego na zmiany powodowane dynamiką ruchu czy upływającym czasem.

Ustawienia – lub szerzej urządzenia ciał, od pozycji pojedynczych kończyn do usytuowania ciał w przestrzeni – to temat przewodni twórczości Piotrowskiej, który sygnalizuje tytuł prezentacji w Tate. Pojedyncza sala mieszcząca wystawę odcina się wyraźnie niebieską wykładziną pokrywającą podłogę galerii i kolorowymi ramami, kontrastując z marmurowobiałą przestrzenią muzeum i czarno-białymi odbitkami. Fotografie z dwóch serii, wydrukowane w różnych rozmiarach, rozmieszczone są pojedynczo lub w grupach. Motywy swobodnie mieszają się i powtarzają przy terkocie trzech projektorów na taśmę 16 milimetrów, które animują małe postaci poruszające się nieznacznie na sąsiadujących ze sobą ścianach. Kolorowe filmy przedstawiają nastoletnie dziewczyny wykonujące sekwencje ruchów, które Piotrowska zaczerpnęła z podręczników do samoobrony. Na pierwszy rzut oka skala postaci przywodzi na myśl figurę homunkulusa, wykonującego serię rytualnych gestów, aby stać się pełnowymiarowym człowiekiem. Nagrania tworzą serię bez tytułu, na którą składają się także czarno-białe fotografie. Wykadrowane

Na wystawie w Tate Britain Piotrowska po raz kolejny czerpie z historii badań psychiatrycznych. Tym razem artystka interpretuje teksty Carol Gilligan, której teoria z lat 80. posłużyła za podstawę dla feminizmu opartego na różnicy płci i koncepcji etyki troski.

na nich kończyny, pojedyncze postaci lub pary splecione są w ujęciach pełnych napięcia, a jednocześnie statyki i monumentalności. Ludzkie ciało przypomina tu raczej protezę lub formę rzeźbiarską, która za sprawą ciągłych powtórzeń przybiera formę i zastyga.

Jak sugeruje opis wystawy, Piotrowska po raz kolejny czerpie z historii badań psychiatrycznych. Tym razem artystka interpretuje teksty Carol Gilligan, której teoria z lat 80. posłużyła za podstawę dla feminizmu opartego na różnicy płci i koncepcji etyki troski. Piotrowskiej nie interesują jednak pozytywne wymiary relacji, tylko raczej jej negatywność – proces, w którym ciało i psychika poddane zostają oddziaływaniu norm, są wyćwiczone i ukształtowane według zewnętrznych wymagań (rodziny czy społeczeństwa). Jej fotografiom jest zatem blisko do rozważań, które w podobnym czasie jak Gilligan na temat technologii siebie prowadził Michel Foucault. Francuski filozof pod koniec swojej kariery zaproponował zwrot w stronę jednostki i sposobów, w jakie kształtuje się ona w strukturach swojego funkcjonowania. Jedną z inspiracji do takiego ujęcia była dla Foucaulta analiza praktyki *askezis* (ascezy) antycznych stoików. Na praktykę, której celem było nie wyrzeczenie się, ale lepsze poznanie siebie i rzeczywistości, składały się ćwiczenia wyobraźni (*meditatio*) i fizyczne.

Te ostatnie, nazywane *gymnasia*, polegały na fizycznym doświadczeniu, które, choć inscenizowane i sztuczne, miało przygotować ćwiczącego do realnego wydarzenia. Piotrowska pracuje z motywem tak rozumianego „praktycznego przygotowania do doświadczenia” poprzez choreografie ciał i powtórzenia. To jeszcze silniej osadza serię w kontekście lat 80., gdyż to właśnie wtedy te motywy zagościły na stałe w postmodernistycznym performansie za sprawą takich prac jak *Rosas danst Rosas* choreografki Anny Teresy De Keersmaeker. Jest to zatem seria silnie związana z dekadą narodzin artystki, co wskazuje na okres dzieciństwa jako źródło jej inspiracji. To z kolei prowadzi nas w stronę drugiej serii prezentowanej na wystawie zatytułowanej *Shelters*.

Na realizowaną w latach 2016–2018 serię fotografii – którą od dziecięcej zabawy możemy prowizorycznie nazwać po polsku *Bazy* – składają się centralne ujęcia różnorodnych struktur znajdujących się we wnętrzach mieszkalnych. Przygotowując przedstawione sceny, Piotrowska poprosiła o ich

wybudowanie ludzi spotkanych między innymi w Lizbonie, Londynie czy w Warszawie. Każda z baz ma swój indywidualny charakter – jedne są minimalistyczne i groźne, a taki efekt wywołuje użycie wyłącznie mebli o metalowych elementach; inne miękkie i przytulne, urozmaicone przedmiotami codziennego użytku, książkami czy obrazami; jeszcze inne to po prostu kilka kołder położonych na sobie, spod których wystają jedynie głowa i barki.

W swojej książce *How to Make a Home* architekt Edward Hollis wspomina, jak jego rodzice się złościли, gdy jako dziecko budował w swoim pokoju własną „bazę”, schronienie z mebli, poduszek i kołder. Taka zabawa pozwalała zmienić przestrzeń standardowego „pokoju dziecka” zaprojektowanego przez dorosłych na taką, która odpowiadałaby samemu dziecku. W kontekście takich harców Hollis wspomina, że reprimendy rodziców, aby „natychmiast odłożyć wszystko na miejsce”, zawsze wydawały mu się niesprawiedliwe – rodzice w końcu mogli bawić się w taki sposób na znacznie większą skalę podczas każdej z wielokrotnych przeprowadzek, których z nimi doświadczał.

Zdjęcia Piotrowskiej zaburzają relacje między dziecięcą zabawą i przeprowadzką dorosłych, dość nieoczekiwanie poruszając w ten sposób szeregi aktualnych problemów związanych z zamieszkiwaniem. Odnieść je można do wielu zjawisk, od polityki mieszkaniowej w Londynie do kryzysu migracyjnego. Jednak kiedy odwiedziłem Tate Britain, kilkaset metrów za oknami galerii na Waterloo Bridge odbywał się protest Extinction Rebellion. Jego uczestnicy na kilka dni zatrzymali ruch, aktywnie domagając się zmiany polityki rządowej wobec zmian klimatycznych. W tym kontekście, patrząc na bohaterów zdjęć Piotrowskiej i wybudowane przez nich bazy, bezwiednie powróciłem do angielskiego tytułu serii – *Shelters* – schronów budowanych z myślą o katastrofie ekologicznej i całkowitym zniszczeniu planety przez kapitalizm.

Myśląc o fotografiach Piotrowskiej prezentowanych w Tate Britain, z jednej strony widzę powody sukcesu artystki, a z drugiej próbuję wyobrazić sobie jej kolejne projekty. Łatwo zauważyć, że jej prace, operując między ciałem a reprezentacją, otwierają się na różne interpretacje. Jednocześnie są one wyjątkowo estetyczne, przyjemnie jest na nie patrzeć, ale przełamują tę przyjemność przez napięcia i konflikty przedstawionych ciał. Analizując serie *bez tytułu* i *Shelters* przez pryzmat ich chronologii, można dostrzec, że Piotrowska rozszerza granice swoich zainteresowań – przemieszcza się od kończyn, przez ciała i ich relacje, do rzeczy i przestrzeni. To właśnie w tym napięciu między ciałem a figurą, kończyną a protezą, obiektem a organem leży jeden z najciekawszych, a jednocześnie niewyrażonych motywów artystki.

—
Adam Przywara



Joanna Piotrowska, *Untitled*, 2015
dzięki uprzejmości artystki
i galerii Southard Reid w Londynie

Iwona Lemke-Konart, praca z cyklu *Sztuka kobiet*
1978–1982, dzięki uprzejmości Fundacji Arton w Warszawie



Sztuka kobiet Iwona Lemke-Konart

Fundacja Arton, Warszawa
6 kwietnia – 15 czerwca 2019
kurator: Marika Kuźmicz

Przy dźwiękach poważnej nokturnowej muzyki siedząca za stołem artystka performuje pojawiające się za jej plecami pytanie: „Czym?”. Z zasłoniętymi oczami, samymi tylko gestami proponuje kolejne narzędzia. W jednym z kadrów uśmiechnięta i skoncentrowana je jabłko, a na ekranie pojawia się czarna plansza z napisem: „Straciłam”. Potem przez jakiś czas w filmie (prawie) nic się nie dzieje. Artystka stoi i leży w miejskim plenerze, co skomentowane zostaje słowem: „Najbardziej”. Podczas gdy już pierwszy kadr wprowadza groteskową atmosferę i zarazem przywołuje na myśl *Semiotics of the Kitchen* Marthy Rosler, to parodystyczny nastrój

pikuje po planszy z napisem: „Zyskałam”. Wówczas na śniegu pojawia się nerwowo dreptająca wrona. Potem sama artystka przybiera pozy, które imitują latanie, i te dwa obrazy miarowo się na siebie nakładają. Dobrze znamy takie filmy – 1, 2 3, awangarda: proste performerskie gesty, czarne plansze – ale i strategię wykorzystującą repetycję i kompilację werbalnych komunikatów, fotograficznych obrazów oraz ciągów będących minimalistycznymi dokameryrowanymi performansami. Tautologiczne sprzężenie między obrazem i komunikatem, jak na przykład w kadrze, w którym tablica z pytaniem: „Gdzie?” przeciwstawiona jest twarzy szukającej wzrokiem

jakiegoś stałego punktu oparcia. Na twarzy artystki przez cały czas błąka się powstrzymywany uśmiech. Wodzenie wzrokiem pojawia się także w zestawieniu z pytaniem: „Czym?”. Czym jest sztuka? Gdzie jest sztuka? Wyjaśnia to tytuł filmu: *Sztuka jest w życiu* (1986), a jego autorką jest Iwona Lemke-Konart.

Ups, Lemke-Konart przekłuwa balonik patosu. Robi to nie tylko we wspomnianym filmie, ale także w każdym z intermedialnych projektów z pierwszej połowy lat 80. zaprezentowanych na wystawie w warszawskiej Fundacji Arton. Robi to jednak przy zastosowaniu środków bynajmniej nie spektakularnych i po cichu; w taki sposób, że w zasadzie nikt wówczas nie usłyszał. A nawet jeżeli ktoś coś usłyszał, to artystka zagłuszona została przez „nowych dzikich” i donioślejszych graczy Kultury Zrzuty. Ponadto emigracja do Kanady w połowie lat 80. spowodowała, że ciągłość tej praktyki artystycznej została przerwana, a twórczość

Wydaje się, że praktyka Iwony Lemke-Konart przynależy do bardzo wątle tłącej się w polskiej sztuce tradycji: ta sztuka jest zabawna i poważna jednocześnie. Nikogo nie obraża, nie ma w niej agresji – jest za to przewrotność połączona z minimalizmem.

artystki zredukowana do kilku wzmianek i przypisów. Wystawa *Sztuka kobiet. Iwona Lemke Konart* jest zatem klasyczną historyczno-artystyczną interwencją, która ma na celu przywrócenie tej praktyki na mapie sztuki polskiej końca lat 70. i lat 80. Takich interwencji w ramach retroaktywnej historii sztuki, niekoniecznie pisanej z perspektywy feministycznej, ostatnimi czasy było całkiem sporo, i zapewne będzie ich jeszcze wiele, biorąc pod uwagę niedoprezentowanie twórczości kobiet i innych mniejszości. Specyficzny dla tej historii powrotu jest fakt, iż ta praktyka wydaje się przynależać do bardzo wątle tłącej się w polskiej sztuce tradycji: ta sztuka jest zabawna i poważna jednocześnie. Nikogo nie obraża, nie ma w niej agresji – jest za to przewrotność połączona z minimalizmem. Wydaje się, że artystka przede wszystkim redukuje, wykreśla – pozostawiając tylko to, co jest absolutnie konieczne, aby przekaz pozostał zrozumiały.

Co prawda, postawa „z dystansu”, którą prezentuje w swojej praktyce Lemke-Konart, to dzisiaj raczej norma. We współczesnym świecie asekurujących się przed emocjami artystów jest znacznie więcej niż uderzających w wysokie tony performerów. Jednak w przypadku Lemke-Konart nie chodzi o odcięcie się od emocji, bo nie one są

przedmiotem jej twórczości. Jej praktyka jest reakcją na schyłkową manieryczność konkretnej formacji, poprzedzającej pokolenie artystki, i w szczególności na swego rodzaju egzystencjalną intensyfikację, która od połowy lat 70. towarzyszyła działaniom performerskim. Zamiast malować wielkie penisy albo krzyżeć w punkowym zespole jak inni twórcy lat 80., Lemke-Konart powtarza gesty i strategie neoawangardowych twórczyń i twórców, używając tych samych mediów, środków i strategii, jednakże dokonując przy tym niewielkich ironicznych i dyskretnych przesunięć znaczeniowych.

Na wstawie zaprezentowano trzy projekty artystyczne oraz kilka filmów, które układają się w dość spójną historię wdzierania się młodej artystki na teren okupowany przez nestorów i nestorki sztuki. Podobnie jak dzisiejsze artystki Lemke-Konart tworzyła w „systemie projektowym” – podejmowała konkretny temat, realizując

go w ramach wielu mediów, takich jak film, fotografia, autorskie publikacje, książki artystyczne. W serii zatytułowanej *Granice ludzkich możliwości* (1985), na którą składa się zbiór fotografii zestawionych z rysunkiem oraz kilkominutowy film, artystka pokazuje pozycje przypominające asany w jodze. Komentuje je ołówkowym rysunkiem oraz – w filmie – wykresami na ścianie, które układają się w pejzaż pokazany na fotografii. Zgodnie z tytułem filmu Lemke-Konart sprowadza humanistyczne ambicje do kilku niepozornych wygięć, które wizualnie wiążą ludzką postać z romantycznym widokiem natury. Za sprawą tych działań nie tylko waga „ludzkich możliwości”, ale także waga perfomatywnego artystycznego gestu zostaje przez artystkę ironicznie zdeprecjonowana. W kolejnej serii, od której pochodzi także tytuł wystawy, artystka podejmuje problem „sztuki kobiet”. Działając na marginesie środowiska artystycznego, w którym sztuka kobiet czy też sztuka feministyczna została sproblematyzowana przez artystki takie jak Ewa Partum czy Natalia LL (o której praktyce artystycznej Lemke-Konart pisała pracę magisterską), Lemke-Konart jest głosem kolejnego pokolenia, które nie musi mieć konfrontacyjnych zdolności pionierek. Jej podejście jest ironicznie, ale zarazem

wymierzone w męskie stereotypy dotyczące sztuki tworzonej przez kobiety. W *Sztuce kobiet* twórczyni realizuje serie perfomatywnych, ale pozbawionych narracyjnej spójności autoportretów „młodej artystki”, których jedynym, absurdalnym łącznikiem jest stempel z morskim okrętem nawiązujący do medium mail artu. Na odwrocie niektórych zdjęć widnieje także zabawny rysunek przedstawiający kolejne etapy ewolucji wąsatej twarzy w twarz kobiecą. Być może Lemke-Konart w taki sposób postrzegała artystyczne działania swoich starszych koleżanek, definiując je jako pewnego rodzaju strategię mimikry polegającą na adaptowaniu taktyk i narzędzi „męskiej awangardy” do celów „sztuki kobiet”. Sama jednak w tej realizacji – chociaż świadoma pokoleniowej odmienności – nie daje nam konkretnej odpowiedzi na to, czym „sztuka kobiet” mogłaby być. Mówi raczej o tym, czym ona nie jest.

Za to kolejna praca zdecydowanie przesuwająca problem „sztuki kobiet” w kierunku sztuki feministycznej. W *PRO LA Manifesto 1983* słowo na „F” pojawia się w specyficzny sposób w tekście – jest to praca polegająca na przepisywaniu męskich autorytetów. Moim zdaniem jest to najciekawsza realizacja na wystawie, zaś jej nieobecność czy też niewidoczność w polskiej historii sztuki jest symptomatyczna i zarazem najdotkliwsza z perspektywy feministycznej historyczki sztuki, ale zapewne także z perspektywy wielu feministycznych artystek poszukujących alternatywnych genealogii. Tutaj Lemke-Konart ujawnia się jako mistrzyni ironii bez agresji, a jej praktyka artystyczna wyznacza nową trajektorię triksterskiego feminizmu. *PRO LA Manifesto 1983* to projekt, który został zainicjowany we współpracy z Andrzejem Partumem – udokumentowana interwencja, której celem stały się biblioteka, legenda i artystyczna pozycja artysty. Andrzej Partum zaprosił młodszą koleżankę do Kopenhagi, aby wspólnie zrealizować działania w ramach prowadzonej przez niego od 1978 roku Galerii Pro/La. Lemke-Konart wykorzystwała charakterystyczne dla Partuma medium, manifest programowy, pozycjonując w nim tego twórcę jako artystę protofeministycznego. Oprócz tego zaprezentowała serię abstrakcyjnych obrazów z naniesionymi na nie pytaniami, a następnie rozpyliła perfumy na książki i dokumenty z biblioteki artysty, a zgromadzonych widzów poczęstowała ciastem. Działanie to zostało utrwalone w postaci dokumentacji fotograficznej oraz publikacji wydanej przez Andrzeja Partuma; jego elementy pojawiają się także jako kadry w filmie *Sztuka jest w życiu*.

Jako pierwszy trikster neoawangardy Partum zapewne doceniał poczucie humoru i absurdu artystki, ale także stanowił doskonały obiekt drwin dla Lemke-Konart. Jej transgresyjna praktyka była

przecież reagowaniem, odpowiadaniem w tym samym języku, doprowadzonym do absurdu przez amplifikację niektórych głosek. Partum nie omieszkał zresztą odegrać roli napisanej dla niego przez artystkę. W liście z 1986 roku ujawnia się jako mentor, nazywając jedną z jej publikacji „trafnym dowcipem konceptualnym”, który według niego jest czymś zbyt wtórnym, by być sztuką. Co oczywiste, list ten został zaanektowany przez artystkę jako koherentny element realizacji *PRO LA Manifesto 1983*.

W swoich wypowiedziach Lemke-Konart definiuje problem sztuki kobiet poprzez problem skali oraz relacje artystek do danej im historycznie niewielkiej przestrzeni. Uważa, iż specjalnością artystek stała się umiejętność wykorzystywania każdego jej skrawka i każdego narzędzia w celu jej powiększania. Tak postrzega ona swoją strategię artystyczną, wskazując na genealogie własnej praktyki jako na moment wkroczenia na „teren zabroniony”. Kolejny motyw, który pojawia się w wypowiedziach Lemke-Konart, to problem skali. Jeszcze jako szesnastolatka Lemke-Konart brała udział w spotkaniu z fotografami i artystami, wśród których jedną kobietą była Zofia Rydet. Artystka była pod niezwykle wrażliwym wrażeniem tego, jak dużą skalą operowała Rydet, jak śmiało zajmowała swoją twórczością centralną przestrzeń.

W swojej praktyce w latach 80. te aneksje przestrzeni Lemke-Konart performowała raczej w obszarze symbolicznym. Jej prace są funkcjonalne i bezpretensjonalne. Taka jest też wystawa w Fundacji Arton. Pozostawia ona jednak pewien niedosyt. Ciekawie byłoby zobaczyć także coś, co wydarzyło się później, w okresie emigracji, kiedy artystka kontynuowała praktykę artystyczną już nie „wobec” neoawangardy, ale całkiem innego pola odniesień, zajmując się zawodowo również projektowaniem. Skoro cechą jej twórczości są dyskretne transgresje, przesunięcia na terytoria okupowane przez innych, to warto byłoby zobaczyć, jak te zmiany wpłynęły na jej działania. Czekam zatem na kolejne odsłony i kolejne rozdziały tej herstorii.

Karolina Majewska-Güde

TERESA MURAK, Jestem

Muzeum Śląskie, Katowice
9 lutego – 28 lipca 2019
kurator: Andrzej Holeczko-Kiehl

Teresa Murak „Jestem”, widok wystawy, fot. Sonia Szeliąg
dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach



Teresa Murak nie lubi, kiedy jej sztukę się szufladkuje. Na żadną z etykietek się nie zgadza, chociaż próbowano je przypinać artystce wielokrotnie – nazywając ją feministką, jedną z pierwszych europejskich land artystek czy konceptualną ekolożką. Tworzyła „rzeźby kosmiczne”, „rzeźby duchowe” i „rzeźby dla ziemi”, jej wczesne prace odczytywano w kluczu politycznym: kiedy po Krakowskim Przedmieściu spacerowała w płaszczu z rzeźuchy, Wydział Kultury KC PZPR bulgotał z wściekłości. Rzeźbi, kopie w ziemi, sadzi rośliny i osadza zaczyn, konstruuje krzyże; obok siebie pojawiają się dzieła związane z naturą, religią, ziemią – nic dziwnego, że najchętniej sięga po naturalne surowce.

Wielowymiarową praktykę artystyczną Teresy Murak trudno zrozumieć przez pryzmat tylko jednego dzieła: widząc jedynie *Równowagę balansu* zrealizowaną w Ubbødø, łatwo ją wpisać w land art, po *Lady's Smock* traktować ją jako zaangażowaną feministkę, po *Czasie kontaktu* – jako performerkę. W twórczości Murak trudno wyróżnić „okresy” czy etapy – owszem, niektóre materiały (jak rzeźuchę, która przyniosła jej dużą sławę) porzuca na rzecz innych – jednak wątki ziemskie

i kosmiczne, performatywne i ekologiczne eksploruje z tym samym zaangażowaniem od niemal pół wieku.

Jestem, wystawa artystki w Galerii Jednego Dzieła w Muzeum Śląskim, to drugi pokaz ogromnego krzyża (waga on ponad 12 ton), który po raz pierwszy pojawił się na retrospektywie w Zachęcie w 2016 roku. Znak wiary, który na warszawskiej wystawie zawisł nad całą salą, to konstrukcja ze stali i węgla wydobytego przez górników w kopalni Halemba w Rudzie Śląskiej. Dzieło to w Zachęcie unosiło się po przekątnej sali, w Muzeum Śląskim stoi wyprostowane – wychodzi z podziemi, w których mieści się galeria, kierując się ku zajmującemu cały sufit świetlikowi. Sama galeria, wypełniona światłem i powietrzem, jednocześnie podziemna i otwarta na górę, wydaje się idealnym miejscem prezentacji tej monumentalnej pracy łączącej różne wątki twórczości artystki.

Teresa Murak sięga po znak krzyża po raz kolejny – trzeci lub czwarty, w zależności od tego, czy realizację katowicką uważamy za osobne podejście, czy iterację pracy w Warszawie. Po raz pierwszy wykorzystywała go w 1983 roku w ramach *Znaku krzyża*, pracy polegającej na przeniesieniu

Teresa Murak pracuje z wiarą katolicką – i to nie wiarą rozumianą abstrakcyjnie, ale własną, głęboko przeżywaną. O *Rzeźbie duchowej* wraz z towarzyszącym jej tekstem trudno rozmawiać w oderwaniu od religii, ma ona działać właśnie jako rzeźba religijna.

wysokiego na sześć metrów, pokrytego zieloną rzeźuchą krzyża i ustawieniu go w absydzie parafii Miłosierdzia Bożego przy ulicy Żytniej. Dzieło to zaprezentowała na wystawie pod tym samym tytułem, kuratorowanej przez Janusza Boguckiego – po latach wspomina ich spór dotyczący pozycji krzyża w kościele. Murak zależała wtedy na umieszczeniu go nisko, tak by przedłużona tkanina belka schodziła do wiernych, kurator nalegał na umieszczenie go wysoko w absydzie. W pewnym sensie katowicka i warszawska wersja prezentacji *Rzeźby duchowej* (czyli krzyża z węgla i stali) odnawiają tamtą, zapomnianą przez lata, dyskusję. W Zachęcie rzeźba była bliżej ludzi, pochylała się nad widownią, w Katowicach nie jest zanurzona w otaczającej ją rzeczywistości, lecz osobna.

Między krzyżem z rzeźuchy a krzyżem z węgla i stali był jeszcze jeden – zaprojektowany przez Teresę Murak we współpracy z Mateuszem Rembielińskim (jej synem) na konkurs na pomnik upamiętniający wizytę papieża Jana Pawła II w Warszawie, w 1979 roku. Projekt z 2008 roku miał składać się z wysokiego na 25 metrów krzyża – takiej wielkości był ten na placu Zwycięstwa, obok którego hierarcha kościelny odprawił nabożeństwo, oraz światła. Wydobywający się z ziemi jasny strumień światła miał kreślić drugi, niematerialny znak krzyża, a z ramion drewnianej figury w nocy miały wychodzić białe i czerwone promienie.

Choćby dlatego warto zwrócić uwagę na materiał, z którego wykonano *Rzeźbę duchową*, który jednocześnie wpisuje się we wcześniejsze wybory artystki, ale nie był przez nią wykorzystywany. We wczesnych latach swojej twórczości Murak koncentrowała się na materii ożywionej, takiej jak wspomniana już rzeźucha, sięgała po rozczyń, muł rzeczny, pracowała na bagnach. Środki, które stosowała w tamtym okresie, charakteryzowała swoista moc sprawcza, potencjał wprowadzenia fermentu w zastane okoliczności. W tym duchu traktowała je także sama artystka, mówiąc w wywiadzie z 2016 roku dla „Dwutygodnika”, że „muł z rzeki jest tworzywem bycia, pełnym wewnętrznej energii – to cząstki umarłych organizmów i resztki procesów przemiany materii, wśród których miliardy mikroskopijnych żyjątek walczą o przetrwanie. Jedyne, co je utrzymuje przy życiu, to wilgoć”.

W ostatnich latach artystka sięga także po inne materiały. W pracy *Materia* zrealizowanej dla CSW Zamek Ujazdowski tematem stała się gleba wydobyta spod Wisły podczas budowy drugiej linii metra. Węgiel zastosowany w *Rzeźbie duchowej*, choć wydaje się, że leży po drugiej stronie skali wobec rzeźuchy i zakwasu, wpisuje się w linię rozwijaną przez Murak od czasu pracy w Ubbødø, gdzie artystka kopała w ziemi półkolistą dziurę o promieniu wysokości jej samej. We wcześniejszych działaniach dzieło artystki mogło wieńczyć obsadzenie

rzeźuchą, która rozwijała się w ciągu kilku godzin, dziś już nie za każdym razem sięga po bezpośrednio odniesienia do witalności. W pewnym sensie symbolem życia i odrodzenia staje się sam znak, który wykorzystuje artystka, krzyż, który według jej słów „jak drzewo wyrasta z ziemi”.

Nie sposób także nie wspomnieć, że nawet konstrukcja z węgla i stali zostaje przez Murak ożywiona w pewien sposób: poprzez zaproszenie do współdziałania innych ludzi. *Rzeźba duchowa* w najoczywistszy sposób kontynuuje linię rozpoczętą od *Dywanu wielkanocnego*, pracy stworzonej przez artystkę z siostrami zakonnymi w Kiełczewicach (rodzinnej miejscowości Murak) w 1974 roku. Kobiety tydzień przed Wielkanocą obsiały 70 metrów tetrowej pieluchy rzeźuchą – przez siedem dni zakonnice pielęgnowały żywą rzeźbę, by później parafianie wynieśli ją w Wielką Sobotę. Praca nad pozyskaniem węgla rozpoczęła się w 2006 roku, po pobycie artystki na Śląsku i wizytach w kopalni Halemba – również w tym przypadku rzeźbę Murak współtworzyli inni ludzie. Bryły węgla do stalowej konstrukcji zostały przytwierdzone przez górników w Zachęcie, w 2016 roku, a po wystawie krzyż trafił do kolekcji Muzeum Śląskiego.

Galeria Jednego Dzieła, gdzie wystawiono *Rzeźbę duchową* Teresy Murak, była już miejscem prezentacji prac Leona Tarasewicza (2015), Carole Benzaken (2016), Daniego Karavana (2016) i Mirosława Bałki (2017). Ekspozycja polskiej artystki to jednak pierwsza sytuacja w historii tej przestrzeni, kiedy przepastną salę Muzeum Śląskiego wypełnia praca istniejąca wcześniej, a nie stworzona na zamówienie instalacja. Praca Murak została tu uzupełniona jedynie krótkim tekstem kuratorskim oraz napisanym przez artystkę tekstem inspirowanym *Wyznaniami* Świętego Augustyna. Murak pracuje z wiarą katolicką – i to nie wiarą rozumianą abstrakcyjnie, ale własną, głęboko przeżywaną. O *Rzeźbie duchowej* wraz z towarzyszącym jej tekstem trudno rozmawiać w oderwaniu od religii, co można uznać za wyzwanie dla widzki czy widza (a także niewierzącej krytyczki). Wydaje się, że krzyż prezentowany w ramach *Jestem*, dużo mocniej niż w Zachęcie, działa jako rzeźba religijna. Na warszawskiej retrospektywie został zaprezentowany w kontekście wielowątkowej praktyki artystki, a te zestawienia ułatwiały widzowi rozumienie licznych ścieżek, które zaprowadziły Murak do tej właśnie formy, zrealizowanej w konkretny sposób. Monumentalny krzyż z węgla, jakby wystawiony do kontemplacji w przestronnym, betonowym pomieszczeniu, budzi skojarzenia z minimalistyczną współczesną kaplicą, a mniej – z muzeum.

Martyna Nowicka

MONIKA DROŻYŃSKA, *Something Is No Yes*

Galeria Szara Kamienica, Kraków
17 marca – 1 kwietnia 2019
kurator: Kamil Kuitkowski

Wystawa Moniki Drożyńskiej, wizualny odpowiednik poradnika nieradzenia sobie, osobisty „Magazyn Porażka”, dotyczy dojmującej świadomości zmagania się z ułomnościami świata, poczawszy od własnych niedoskonałości, na ogólnym poczuciu braku kończąc. Wyobrażone lub realne doświadczenie przegranej odczuwa każdy; niektórych przesładuje ono chronicznie, być może jest dominującym doznaniem egzystencjalnym. Alfred Adler nazwał je kompleksem niższości, który według psychoanalityka ma swój początek we wspomnieniach z dzieciństwa, w poczuciu bycia mniejszym, słabszym i zależnym od innych.

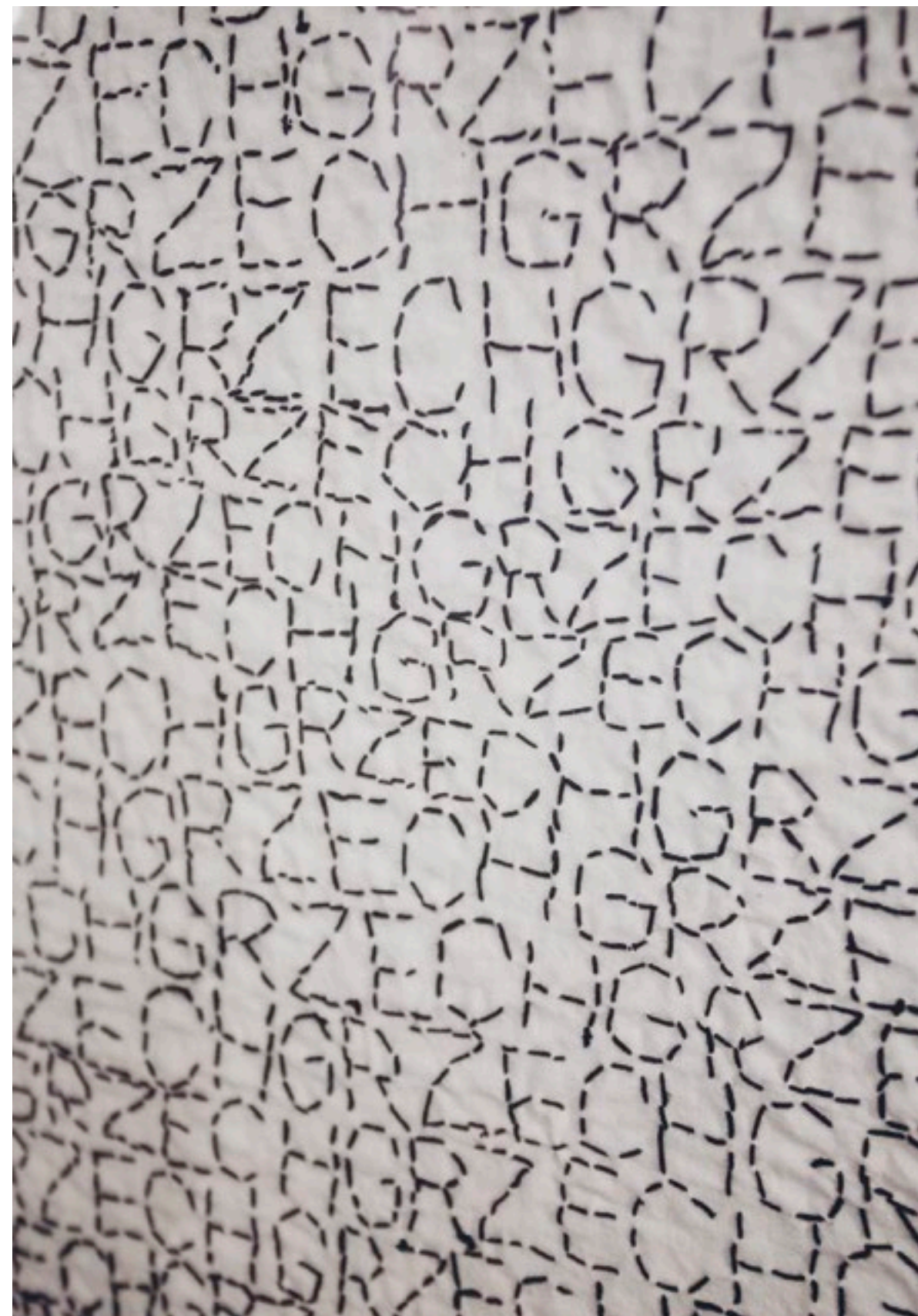
Prace Moniki Drożyńskiej można odczytać jako wyznanie, że jej przeżycie pierwszego braku płynie z nieobecności matki. Mówi o tym w „rapowanym hafcie”, jednej z 19 prac na wystawie *Something Is No Yes*: „urodziła / porzuciła / złościła / zazdrościła / zabrała / porwała / nigdy nie kochała”. Relacja poczucia zależności nigdy się nie kończy, w dalszych strofach Drożyńska opisuje kolejne doświadczenia znajdowania się pod opieką i opiekowania się. Najpierw artystka doznała odrzucenia przez matkę i była wychowywana przez babcię, teraz tą ostatnią zajmuje się wraz z ciotką Haliną. Babka traci pamięć, a braki kompensuje przez ćwiczenie pisania swojego imienia i nazwiska: Mucha Daniela. Tekst staje się zewnętrznym nośnikiem pamięci, a proces zapisywania aktywnością ciągłego przypominania. Podpis, będący wyrazem tożsamości, zmienia się wraz z postępem choroby.

Aby opowiedzieć o tych przemianach – znikania i znikania bliskiej sobie kobiety – Drożyńska wykorzystowała nieefektywną i czasochłonną technikę wyszywania. Zestawiła kolejne fazy podpisu babki, które wyhaftowała niebieską nitką na białym tle w pracy *Halina Wojtarowicz Monika Drożyńska*. Tytuł świadczy o kolejnym braku: kobiety mają inne nazwiska, nic nie łączy ich też w sferze publicznej, i to mimo prywatnych zażyłości, rodzinnego pokrewieństwa i opiekuńczej wymiany.

W konfesyjnej melorecytacji, wspomnianym „rapowanym hafcie”, Drożyńska opowiada o (własnych?) zachowaniach kompensacyjnych. Ich funkcją jest chwilowe zapełnienie „wybrakowania”, chociaż ostatecznie mają autodestrukcyjne następstwa: „smutek / dziura wielka / zjadanie / wypełnianie / rzyganie / zwracanie / wstrzykiwanie / połykanie / podcinanie / [...] seks grupowy /

zakupowy szal / [...] poranienie do kości / Afobam”. Poczucie niekompletności, wrażenie, że „coś jest z tobą nie tak”, nieumiejętność regulowania własnego nastroju i próba redukcji napięcia za pomocą ryzykownych zachowań i stosowania substancji psychoaktywnych to doświadczenie rzadko wyrażane publicznie w komunikacie artystycznym, chociaż prawdopodobnie powszechne. Autodestrukcja wpisuje się w wizerunek mężczyzny-artysty z okresu *fin de siècle*, lecz nieczęsto staje się przekazem artystycznym lub formą buntu współczesnej artystki. Technika haftu, poruszanie wątków autobiograficznych, niektóre tropy, takie jak wyszywanie białą nitką na białej tkaninie wyrazu „nie” (narracja o niewidoczności werbalnego sprzeciwu), świadczą o odwoływaniu się przez Drożyńską do doświadczenia kobiecego. Istotnie, kobiety częściej cierpią na zaburzenia lękowe, w których leczeniu stosowany jest Afobam, częściej występuje u nich syndrom oszusta, a więc poczucie własnej niekompetencji, nieco częściej diagnozuje się u nich niektóre zaburzenia osobowości związane z poczuciem pustki i niekompletności. Ta kobieca emocjonalna konfesja łączy się z wątkiem niewidoczności kobiet w przestrzeni publicznej i w oficjalnych narracjach historycznych.

Część nazwisk, które artystka umieściła w pracach *Przyjaciółki Lecha Wałęsy*, *Przyjaciółki Piłsudskiego* oraz *Przyjaciółki Bunkra Sztuki*, jest fikcyjna. To, że odbiorca lub odbiorczyni nie potrafi rozpoznąć, które są zmyślane, świadczy o brakach w powszechnej wiedzy na ten temat. Dla wyrażenia dojmującego poczucia braku w sferze publicznej i prywatnej Drożyńska wybrała konkretny gest artystyczny. W erze profesjonalizmu i wydajności ekspresją rozczarowania staje się dla niej *deskillling*, czyli proces celowego działania „byle jak”. Na wystawie można zobaczyć materialne efekty intencjonalnej fuszerki. Słowa są wyhaftowane koślawo, niewyraźnie, wybrane frazy trywialne, a operacje na nich dokonywane – banalne i oczywiste. W serii makatek Drożyńska dekonstruowała wyrazy, wykorzystując pierwsze przychodzące na myśl obserwacje: „men” zyskuje literę „a”, by podkreślić rolę patriarchy w religiach instytucjonalnych (*Amen*). „Miło” uzupełnia o „ość”, odwołując się do elementu cierpienia i przyjemności zawartego w relacjach miłosnych (*Ość*). „Byt” pojawia się z końcówką „om”, aby stworzyć nazwę miasta znajdującego się na granicy



Monika Drożyńska, *Grr z ech*, 2017, fot. Grzegorz Mart
dzięki uprzejmości Biura Wystaw / Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

finansowej zapaści (Bytom), którego mieszkańcy z pewnością muszą walczyć o byt, a pomagają im w tym jedynie mantra „om” (*Om*). Raperskie rymy, wypowiedane przez artystkę w jedynym dźwiękowym wideo, są częstochowskie, naiwne i trywialne. Tekst składa się w głównej mierze z nagromadzenia rzeczowników odczasownikowych. Rymy

Drożyńska wchodzi w relację wymiany i zależności z publicznością. Oglądanie „dobrych” prac, stworzonych zgodnie z regułami wydajności, ma zaspokoić oczekiwania estetyczne i doprowadzić do odwzajemnienia się publiczności.

są męskie, dokładne, ubogie (nie posiadają wielu współbrzmień), a ich układy powtarzalne – to monorymy, przez co przypominają modlitwę (na przykład: „konfabulacje środowiskowe – manipulacje rządowe – kalkulacje firmowe – gratulacje oligarchowe – kolacje lokalowe – akcje tkaninowe”). Poetykę niezborności podkreśla tytuł z błędami gramatycznymi, będący kalką językową związku frazeologicznego: „coś jest nie tak”, czyli *Something Is No Yes*. Nazwę, niezrozumiałą i śmieszna dla angielskojęzycznego odbiorcy, można interpretować jako zamierzony komunikat o nieumiejętności prezentacji na zagranicznej scenie artystycznej. Dobra znajomość angielskiego jest przecież absolutną podstawą wymaganą w międzynarodowym świecie sztuki, chociaż wybór angielskiego tytułu, niegdyś wyraz ponadnarodowych aspiracji, dzisiaj bywa odbierany jako pretensjonalność. Należy być sprawnym i wydajnym bez zbytej ostentacji.

Kuratorski tekst Kamila Kuitkowskiego skonstruowany został w sposób niedbały i poufały, zdania rozpoczynają się spójnikami, są urwane, narracja się rozpada. Wszehobecna na wystawie i budząca zażenowanie prostota (wideo przedstawiające czarne ściegi nitki w białym materiale, które są rozpruwane), artystyczne zaniechanie, wyrażone bylejakością – wszystko to może frustrować. Zawiedzeni będą ci, którzy liczyli na rozbudowaną propozycję sztuki partycypacyjnej czy może raczej sztuki dialogicznej. Jej zadaniem, zgodnie z propozycją Granta H. Kestera, jest znalezienie rozwiązań problemów danej społeczności i upodmiotawianie osób niebędących artystami. Chociaż Monika Drożyńska często organizuje warsztaty i spotkania, które spełniają założenia takiej aktywności, nie znajdziemy ich w jej najnowszych propozycjach artystycznych. Ot, kilkanaście haftów, bezpiecznie zaramowanych,

powielających w większości podobne strategie, czyli dekonstrukcję słów, prezentację listy kobiet z fikcyjnymi i prawdziwymi nazwiskami, wybór rymujących się fraz. Sama Drożyńska przedstawia sposób radzenia sobie z własnymi brakami: „Akcje tkaninowe / jednocześnie środowiskowe / Skype po nocach / moja nowa proca. Wszystko po to, żeby nie

wpaść / żeby rośla w siłę / i płaciła swoją daninę”. Aktywistyczne działania kompensacyjne stają się rodzajem broni, a celem aktywności ma być to, „żeby nie wpaść”. W domyśle chodzi przede wszystkim o niewpadanie w rozpacz, lecz „wpadanie” wywołuje także skojarzenia z niechcianą ciężką, co przywołuje na myśl protesty przeciwko zaostrzeniu prawa aborcyjnego. Nie znamy też podmiotu, który „rośnie w siłę”. W narracjach politycznych była to zwykle wspólnota narodowa, ale chodzić może zapewne o każdą wspólnotę albo o samą artystkę. W zamian za metaforyczne zdobycie siły żeński podmiot ma spełniać swoje obowiązki, „płacić daninę”. Drożyńska wchodzi w relację wymiany i zależności z publicznością. Oglądanie „dobrych” prac, stworzonych zgodnie z regułami wydajności, ma zaspokoić oczekiwania estetyczne i doprowadzić do odwzajemnienia się publiczności – finansowego lub symbolicznego. Projekt *Something Is No Yes* budzi jednak rozczarowanie, artystka łamała zasadę wzajemności, postanowiła „zapłacić zbyt mało”. Prezentuje wybrakowany produkt, który rozczarowuje. Odbiorczynie chciałyby znaleźć na wystawie *Something Is No Yes* złożone, nowe konteksty. W odpowiedzi otrzymuje pracę składającą się ze zszytych białych prześcieradeł flagę używaną podczas protestu przeciw połączeniu Bunkra Sztuki i MOCAK-u. Biel ma symbolizować nadzieję, ale czy kogokolwiek taka odpowiedź przekonuje? Coś jest nie tak. Jest brak.

Wiktorja Koziol

STEFAN SŁOCKI, Pejzaże

Galeria Dawid Radziszewski, Warszawa
2–30 marca 2019

Dawid Radziszewski pozwolił sobie na pełen dezynwoltury gest – pokazał wystawę Stefana Słockiego. Kogo? Słockiego – artysty, którego twórczość – jak pisze galerzysta – „zna jakieś pięć osób w Polsce. Ponad połowa z nich mieszka w Zielonej Górze, z czego jedna to moja mama, kustoszka Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Wojewódzkiej, od której wypożyczyłem część prac”. Radziszewski lubi powtarzać (publicznie!), że po to się prowadzi galerię, żeby zarabiać duże pieniądze, jednak tym razem nie chodziło o wypromowanie kolejnego

zapomnianego artysty z Zielonej Góry – jak niegdyś Mariana Szpakowskiego. Prace nie były na sprzedaż, po wystawie wróciły tam, gdzie – przez nikogo nieniepokozone – pędziły żywot przez ostatnie kilkadziesiąt lat.

Czym właściwie była ta wystawa? Kolejnym żartem galerzysty (wypowiadany grobowym głosem)? Sentymentalną wycieczką do lat szczenięcych (nie wierzę)? Kaprysem, to znaczy powiedzeniem: „Mogę wszystko” (być może)? Wszystkim naraz? Niewykluczone. Z pewnością w dniu otwarcia była jednodniowym środowiskowo-instagramowym wydarzeniem – urozmaicała wszak przewidywalny program stołecznych



galerii, które w coraz większym stopniu upodabniają się do swoich zachodnich odpowiedników, funkcjonując od targów do targów, od Friend of a Friend do Warsaw Gallery Week-end... Sądzę jednak, że niezależnie od intencji Radziszewskiego wystawa Słockiego była czymś znacznie więcej.

Życie i twórczość Stefana Słockiego były zwyczajne, ale dziś jawią się jako opowieść z innej planety. Słocki był aktywnym w PRL – jak wówczas mówiono – plastykiem. Zatrudniony w Zaodrzańskich Zakładach Przemysłu Metalowego „Zastal”, odpowiadał za oprawę graficzną przedsiębiorstwa: projektował druki, plansze, plakaty czy rozmaite okolicznościowe dekoracje. W czasie wolnym malował. W latach 70. były to przede wszystkim industrialne pejzaże: fabryki, cementownie, stocznie. Słocki należał do zielonogórskiego oddziału ZPAP i wiódł przewidywalny żywot artysty związkowego: regularnie wystawiał w lokalnym Biurze Wystaw Artystycznych, wydrukowano mu kilka skromnych katalogów, powstała garść recenzji jego twórczości. Nawet biografię miał niezwykle zwykłą (a może odwrotnie): urodzony w roku 1913 jako obywatel Rosji, dorastał na wschodzie II RP, by po wojnie stać się jednym z repatriantów, których nowe władze przesiedliły na Ziemię Odzyskaną. Zmarł w momencie, w którym zgasł PRL – w 1990 roku.

Obrazy Słockiego też są takie: niby prozaiczne, jednak jest w nich coś intrygującego. Przedstawione w nich sceny – głównie monumentalne budowle, rzadziej pejzaże – ujęte są

Mikrohistoria Stefana Słockiego zaburza schematyczny podział na „zły reżim” i „skorumpowanych artystów”. Słocki był komunistą wierzącym i chyba szczęśliwym. Nie był w tych odczuciach odosobniony: w 1971 roku gierkowski model modernizacji popierało 83 procent pracowników umysłowych.

w geometryczny rygor, czasem to niemal abstrakcję. Otoczone czarnymi kaszetami, zdają się sygnalizować, że chodzi tyleż o kreację, ile o dokumentację. Jeśli pojawiają się postaci, to są schematyczne, jakby wycięte z kartonu.

Słocki portretował przemysł PRL z niekłamanym zaangażowaniem, może nawet z czułością: wszak to mecenas państwa dał mu wszystko. I, być może, to właśnie przesądza o aurze wystawy *Pejzaże*: jej główną siłą jest to, że nie tylko daje wgląd w system artystyczny dziś niemożliwy do pomyślenia, ale także go afirmuje. System, który zapewniał infrastrukturę, świadczenia socjalne i skutecznie budował środowiskową wspólnotę. Bo choć dzisiaj ZPAP ma złą prasę, należy pamiętać, że było to rozwiązanie systemowe: w PRL rozmaite aktywności hobbystyczne – od modelarstwa, przez sport, po działkownictwo – były wpięte w państwowy system zrzeszeń, organizacji czy kółek. Oczywiście miały one pełnić określone ideologiczne funkcje (często zresztą wartościowe, jak społecznienie), jednak nie zmienia to faktu, że budowały przy tym realne społeczne

więzy, często na poziomie mikro (blok, dzielnica, okręg). Nie inaczej było w obszarze plastyki. W latach 70. ZPAP był największym związkiem twórczym, liczył wówczas ponad 11 tysięcy członków i członkiń – jednym z nich był Słocki. Za sprawą *Dekady* Piotra Piotrowskiego historia sztuki zapamiętała ten okres jako czas miękkiej kolaboracji plastyków z reżimem. Wydana w 1991 roku książka Piotrowskiego sprawiła, że długo jeszcze pokutowało negatywne przekonanie o sztuce lat 70., ale warto podkreślić, że równie smolisty mit dotyczył państwowego systemu sztuki. Mecenas państwa został w *Dekadzie* przedstawiony wyłącznie jako instrument panoptycznego nadzoru, narzędzie propagandy, mechanizm korumpujący zdemoralizowanych twórców. Było to ujęcie typowe dla początków transformacji, kiedy to PRL nagminnie przedstawiano jako system nieetyczny politycznie i ekonomicznie – i nic ponadto. O ile jednak historiografia czy socjologia dawno już przepisały historię polskiego komunizmu, kreśląc jego znacznie bardziej zniuansowany obraz, o tyle historia sztuki nadal tkwi w czarno-białej, heroicznej narracji o „złym państwie” i artystach, którzy bądź to mu się opierali, bądź to mu ulegali.

Rysowana za sprawą wystawy *Pejzaże* mikrohistoria Stefana Słockiego całkowicie zaburza ten schematyczny podział. Słocki był komunistą wierzącym i – ograniczając się do sfery zawodowej – chyba szczęśliwym. Nie był w tych odczuciach odosobniony: w 1971 roku gierkowski model modernizacji popierało 83 procent pracowników umysłowych. Liberalizacja kultury, nauki i sztuki była wówczas największa w dziejach PRL, cenzura z kolei – najsłabsza. Pośród przedstawicieli rozmaitych branż również i plastycy byli beneficjentami tego modelu, i to aż do końca dekady, w bardzo ograniczonym stopniu odczuwając załamanie gospodarki (o systemie sztuki lat 70. szeroko pisałem w katalogu wystawy *Awangarda i państwo*).

Piotrowski wyrokował, że ZPAP był „przebudówką partii komunistycznej”, a wielotysięczne środowisko trawiły „degeneracja” i „jałowienie”.



Stefan Słocki, *Kępczeryn*, 1974
dzięki uprzejmości Galerii Dawid Radziszewski w Warszawie

Czy aby na pewno? Czy kiedy Słocki malował obraz z fragmentem sloganu: „pokój – socjalizm – dobrobyt”, był wyłącznie zakłamanym konformistą? Wydaje się, że w przypadku plastyki historia nieheroiczna, niepisana już z perspektywy warszawskiej czy krakowskiej inteligencji (która zresztą często chciała usprawiedliwić własne uwikłania w reżim), jest właśnie historią związkowych „dołów”, lokalnych środowisk, ich praktyk, instytucji i specyficznej kultury artystycznej, która obejmowała zarówno sympozja Złotego Grona, jak i wystawy takich artystów jak Słocki. Mecenas państwa jest w tej opowieści wartością dodaną, sięgającą zresztą tradycji przedwojennych – czyż płótna Słockiego nie przypominają industrialnych pejzaży Rafała Malczewskiego? Znamiennie są również inspiracje, do których przyznawał się artysta – jak twórczość Henryka Berlewiego czy Grupy Krakowskiej.

Nietrudno zauważyć, że chodziło o artystów komunikujących czy po prostu zaangażowanych w komunizm. Takie też były prace Słockiego. To paradoksalne, że historia sztuki zdjęła już odium z socrealizmu, który przestał być wyłącznie epoką – jak pisała Luiza Nader – „winy i wstydu”. Czas opowiedzieć w ten sposób dzieje całego systemu artystycznego PRL. Wystawa Stefana Słockiego pokazuje, że to możliwe, i być może właśnie dlatego została potraktowana jako eksces.

Jakub Banasiak

JADWIGA MAZIARSKA

Jak mam panu na to odpowiedzieć?

Galeria Piekary, Poznań
23 listopada – 21 grudnia 2018
kuratorzy: Cezary Pieczyński, Barbara Piwowska

Z niecierpliwością czekałam na wystawę Jadwigi Maziarskiej w Galerii Piekary w Poznaniu. Dawno nie widziałam większego zestawu jej prac, a tęsknota za oryginałami rosła we mnie, im bardziej zagłębiałam się w tak zwaną sprawę Maziarskiej. Wypłynęła ona na przełomie 2017 i 2018 roku po ukazaniu się monografii artystki pióra Bogdana Podgórskiego. Książka ta wywołała duży niepokój i w konsekwencji protesty specjalistów. Nie byłoby w końcu nic nagannego w tym, że ten miłośnik sztuki, kolekcjoner i senator w stanie spoczynku napisał i wydał własnym sumptem książkę o podziwianej przez siebie artystce. Zrobił to, jak umiał (po amatorsku), wydał, jak mógł (okazale). Autorowi można by wiele wytknąć, pisząc rzeczową naukową recenzję. Szczegółne wzburzenie i protesty, do których sama przyłożyłam rękę, wywołała część ilustracyjna tej publikacji. Spośród ponad 100 barwnych reprodukcji około połowa odsyła do prac wątpliwych i bardzo wątpliwych. Spuścizna tej wybitnej artystki awangardowej, członkini II Grupy Krakowskiej została tym samym pokazana w fałszywym świetle. Co gorsza, została zdeformowana. Książka Podgórskiego, zbierając – obok dzieł znanych z kolekcji muzealnych i prywatnych – prace niewiadomego pochodzenia i koślawe w formie, uświadomiła rozmiary procederu fabrykowania „nowych Maziarskich”. Rynek falsyfikatów, który jest ciemną stroną rynku sztuki, zareagował w przypadku tej artystki z zasmucającym rozmachem. Ponieważ nie pozostawiła po sobie spadkobierców, nie miał kto czuwać nad jej spuścizną (choć i to w Polsce nie chroni przed nadużyciami). Skarb Państwa, który jest właścicielem praw autorskich po zmarłej w 2003 roku artystce, problemu nie zauważył, nieliczni specjaliści również nie alarmowali. Poszukiwana przez kolekcjonerów Maziarska padła łupem nieuczciwej oferty. Po ukazaniu się książki Podgórskiego każdej pracy przypisywanej Maziarskiej, a niemającej wiarygodnej i sprawdzonej proveniencji, należy się przyglądać z dużą czujnością. Grupa specjalistów zaangażowanych obecnie w rozwikłanie „sprawy Maziarskiej” postuluje opracowanie całościowego katalogu prac (tak zwany *catalogue raisonné*), ale jak wiadomo, jest to praca kosztowna i długofalowa.

Zmęczona dziwołagami z książki Podgórskiego, ale i innymi, które znalazłam w internecie, pojechałam pod koniec roku do Poznania z nadzieją obejrzenia oryginałów – i nie zawiodłam się. Wystawę Maziarskiej zajęli się jako kuratorzy właściciel Galerii Piekary Cezary Pieczyński, dysponujący znakomitą kolekcją prac artystki, oraz Barbara Piwowska, wiodąca specjalistka, która w pierwszej dekadzie tego wieku wyrosła na czołową badaczkę twórczości Maziarskiej. Po wybitnej wystawie w warszawskim Zamku Ujazdowskim *Jadwiga Maziarska. Atlas wyobrazonego* (2009) oraz wcześniejszej o rok publikacji *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice* wydawało się, że trudno do wykreowanej przez Piwowską perspektywy badawczej coś dodać. Mam jednak do niej żal, że nie wykazała się wystarczającą czujnością, aby reagować na wątpliwej jakości „kwiatki” pojawiające się na rynku sztuki w ciągu ostatnich lat. Specjalizacja zobowiązuje.

Piwowska oparła swoje przełomowe odczytanie Maziarskiej, wychodząc od analizy wycinków z gazet i roboczych szkiców fotograficznych, które zostały wyciągnięte na światło dzienne wtedy, kiedy posunięta w latach artystka nie miała już wpływu na to, co z jej warsztatu się pokazuje. Bywałam u niej często w pierwszej połowie lat 90. i wiem, jak alergicznie reagowała na zbyt dociekliwe próby rozglądania się po jej pracowni. Potrafiła doskoczyć i wyrwać mi z rąk album Rudzkiej-Cybisowej. Teraz już wiem, że nie chodziło o rywalizację ze starszą koleżanką po fachu, lecz o wycinki, które tkwiły między kartkami tej publikacji. Teraz już wiem także, dlaczego tak żarłocznie zawłaszczyła kolorową publikację o Paryżu, którą dostałam od znajomej z Francji (mimo różnicy pokoleniowej dzieliłyśmy miłość do tego miasta). Piwowska znakomicie wykazała, jak forma obrazów Maziarskiej karmiła się czarno-białymi i kolorowymi drukami. Zawstydzila przy tym wszystkich, którzy tych szkiców nie widzieli, bo widzieć nie mogli, albo przeoczyli je, gdy zostały po raz pierwszy pokazane w Galerii Krzysztofora w 1998 roku. Ale przy okazji – takie miałam wtedy odczucie – podważyła wiarygodność wypowiedzi artystki na temat źródeł jej twórczości, na których krytycy, tacy między innymi jak ja, budowali swoje



Jadwiga Maziarska, *Kompozycja*, ok. 1985, kolekcja prywatna
fot. Zygmunta Gałęjski, dzięki uprzejmości Galerii Piekary w Poznaniu

interpretacje. Szukałam w obrazach Maziarskiej „głosów z wszechświata” (jak głosił wstęp do katalogu jej wystawy w galerii Zderzak w roku 1994), inspirując się tym, co mówiła podczas rozmów w pracowni i w różnych wywiadach. Bardzo do mnie przemawiały takie na przykład jej stwierdzenia: „Artysta organizuje niewidzialne, nienazwane i niewymierne – dzięki swej kreacji transformuje to w istniejące i obiektywne. Dzieje się tak wtedy, kiedy czynności twórcze determinuje iluminacja, objawienie, niemające nic wspólnego z rekonstrukcją czegokolwiek, czy też poszukiwaniem

Uderzyła mnie wąska tonacja chromatyczna wystawy. Dominowały biel, czerń, ugry, szarości, a jednocześnie godna podkreślenia była różnaitość morfologiczna. Przeważały dzieła minimalistyczne i wręcz ascetyczne.

tego, co już istnieje”. Maziarska zastawiła na nas pułapkę – i to na wielu poziomach. Kreowała się na demiurga, a podpieriała „gotowcami”. To, co nazywała iluminacją, okazywało się najczęściej trafnym wyborem motywu. W świetle „atlasu Maziarskiej”, który zestawiła Piwowarska, wiele obrazów ma swoje bezpośrednie źródła wizualne w konkretnych zdjęciach wyciętych z prasy i publikacji naukowych. Oczywiście artystka nie byłaby tak wybitna, gdyby nie robiła tego po swojemu. Przetwarzała dany motyw, zmieniała skalę, przekształcała go w artefakt o własnej formie, strukturze i materii. Działała jak poczciwy, ale i pełen fantazji bohater z cyklu powieściowego Alphonsa Daudeta, o którym wspomniła w liście do Erny Rosenstein z sierpnia w 1947 roku: „Ja marzę o podróżach jak Tartarin z Taraskonu, widzę oceany poprzez akwarium”. Widząc inaczej, więcej, uprawiała pełną uników i pułapek grę ze swoimi odbiorcami. Dziś dochodzę do wniosku, że Piwowarska nie podważyła wiarygodności intelektualnego zaplecza Maziarskiej, tylko odsłoniła taktykę, którą artystka stosowała wobec wszystkich, również wobec samej siebie. Trafnie napisała w katalogu poznańskiej wystawy: „Obrazy przychodziły do niej same, a ona je wybierała. Dokonywała korzystnej wymiany: zapożyczając marną gazetową reprodukcję, oddawała świetne dzieło sztuki”.

Wysmakowana wystawa w Galerii Piekary była złożona wyłącznie ze znakomitych dzieł sztuki. Modnie nadano jej tytuł w formie cytatu: *Jak mam Panu na to odpowiedzieć?* – wzięty z wywiadu, którego artystka udzieliła w latach 80. Zbigniewowi

Taraniencie. Tym samym zostajemy zaproszeni do włączenia się do rozmowy, którą kuratorzy prowadzą z Maziarską *post mortem* – w 15 lat od jej śmierci i 10 od flagowej wystawy *Atlas wyobrazonego*. Artystka odpowiada na wiele sposobów, ponieważ sięgała do różnorodnych form artystycznej wypowiedzi: poprzez obrazy olejne i akrylowe, reliefy woskowe, asamblaże, kolaże, rzeźby i kompozycje przestrzenne. Odpowiada zatem dziełami sztuki, ale i słowem. Na podłodze, w kilku stosikach, ułożone były kartki A4 z komputerowym wydrukiem przemyśleń artystki na temat sztuki współczesnej i jej

własnej. Można było wyjść z galerii z miniantologią zapisków Maziarskiej, które zostały powtórzone w katalogu wystawy.

Czy to tytułowa forma grzecznościowa *Jak mam Panu na to odpowiedzieć?* poskutkowała tym, że dobór dzieł Maziarskiej jest tak elegancki i pozornie powściągliwy? Uderzyła mnie wąska tonacja chromatyczna wystawy. Dominowały biel, czerń, ugry, szarości, a jednocześnie godna podkreślenia była różnaitość morfologiczna. Przeważały dzieła minimalistyczne i wręcz ascetyczne. Były też bardziej elokwentne, ale również surowe w formie. Żadnych ozdobników, którymi naszpikowana była książka Podgórskiego. Wśród 18 pozycji katalogowych, dopełnionych dwoma zestawami szkiców i wycinków z „atlasu Maziarskiej”, znalazły się prace z różnych okresów (z lat 1948–1985), nieutrzymane w chronologicznym porządku. Mieliśmy tu raczej do czynienia z kapryśnym współlistnieniem artefaktów ułożonych według zgodności lub kontrastów formalnych. Najstarszy obraz *Kryształizacja* pochodził z roku 1958 – z tak charakterystycznej dla Maziarskiej serii kompozycji wypukłych, budowanych z wosku, oleju, pigmentu i innych wypełniaczy. Największą grupę stanowiły jednak obrazy biało-czarne z lat 70. i 80. Moim faworytem była *Kompozycja* z roku 1985, przypominająca zdeformowaną tarczę strzelniczą, upstrzoną plastikowymi nakrętkami, kapsłami i monetami znaczącymi przestrzelone punkty. Stąd już blisko do *Ukrytego lasu* (1994), skonstruowanego z kolorowych zakrętek po szamponach, obwiedzionych – *pastoso* – białymi otokami, które odcinały

się tajemniczo od czarnego, mazistego tła. Ale tych natchnionych obrazów z lat 90. na poznańskiej wystawie nie znajdziemy.

Na przykładzie płótna *Informacja* (1980) i wycinka z przedstawieniem komórek embrionalnych pod mikroskopem (*cellules embryonnaires humaines*) można natomiast dobrze prześledzić, jak wzór zaczerpnięty z publikacji naukowej przekształca się w autonomiczny obraz. To dzieło jest znakomite, jednak jego daleko idąca zależność morfologiczna od wzoru spod mikroskopu powoduje, że nie całkiem prawdziwie brzmi następująca deklaracja artystki, umieszczona na wystawie: „W moich obrazach nie ma bezpośredniego odbicia realnych struktur. Struktury w moich pracach różnią się od realnych, gdyż zostały wytworzone przez inne warunki. Artysta nie powinien powielać wzorów ze świata zewnętrznego, lecz raczej odkrywać nowe struktury, śledzić je jak wtajemniczony, i poprzez swoje w nich uczestnictwo przedłużać ich istnienie w obiektywnym świecie przedmiotów sztuki”.

Wśród fotoszkiców da się też zauważyć możliwy prawzór dla wspaniałej *Kompozycji* z roku 1965 (wcześniej datowanej na około 1970 rok), którą znałam dotąd wyłącznie z fotografii z wystawy w Galerii Pawilon w Krakowie (1977). *Kompozycja* jest monumentalną strukturą przestrzenną, wykonaną techniką mieszaną (wosk, olej, pigmenty, drewno, płótno). Ze względu na swój charakter i rozmiary zdominowała poznańską ekspozycję. Złożona z powykęcanych form, imitujących rury grubo pokryte pigmentem, przywołuje na myśl jakąś dotkniętą entropią strukturę przemysłową. Kojarzy mi się również z modelem przestrzennym z rur do piecyka gazowego, pokazanym przez Andrzeja Wróblewskiego podczas I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie (1948). Maziarska z pewnością pamiętała tę strukturę, gdyż w tej samej sali stał jej model przestrzenny wykonany z drutu, nici i drewna. Paraindustrialny charakter *Kompozycji* pozwala też myśleć o dadaistycznej rzeźbie *God* (1917), wykonanej z metalowych rur przez Mortona Livingstona Schamberga i baronesę Elbę von Freytag-Loringhoven. Maziarska z upodobaniem wychodziła poza malarstwo i poza rzeźbę, dążąc do tego, aby te środki wzajemnie się wzbogacały. Podkreślała zależność formy plastycznej od własnych stanów emocjonalnych twórcy, wpisujących się w rytmy przemian wszechświata. Szukała inspiracji w fotografii, filmie, stereofonii i stereoskopii. Jak pisała: „Te formy są niepowtarzalne i niepodobne do siebie. A żeby były prawdziwe, muszą być plastyczne, nie w sensie imitacji i iluzyjności przedstawiania, ale w sensie dotykanej rzeczywistości”.

Chciałoby się dalej rozmawiać o tej wystawie i dziełach na niej pokazanych, choć wiadomo,

że Maziarska nie lubiła mówić o swojej sztuce (wywiady z Taranienką pochodzą z czasu, gdy była młodsza i widocznie rozmowniejsza, choć nigdy nie wiadomo, ile było w tym udziału interlokutora). W znakomitym wywiadzie pod tytułem *Staram się nie nudzić* dla telewizji (przeprowadzonym w roku 1994 przez Krystynę Czerni), zapytana, dlaczego nie chciała przed audycją rozmawiać bezpośrednio o obrazach, odpowiedziała niemal obcesowo: „No bo jak maluję, to wystarczy! Ja nie mówię, nie jestem oratorem. Może ktoś kiedyś przełoży mój obraz na poezję czy na słowa, ale ja nie potrafię. To nie moja dziedzina”. W tym samym czasie i ja odwiedzałam Maziarską w pracowni i wiem, jak niechętnie rozmawiała o poważnych sprawach. Zdania się urywały, uciekała od niewygodnych pytań, obracała je w żart lub zbywała milczeniem. Jak oceniłaby dzisiejszą sytuację swojej twórczości? W 15 lat od śmierci Maziarskiej wydaje mi się, że słyszę jej starczo-dziecięcy chichot: „Nie złapiecie mnie!”.

Anna Baranowa

Jarosław Trybuś



fot. Dawid Żuchowicz

dr Jarosław Trybuś (1976) – historyk sztuki, krytyk architektury, kurator wystaw, autor między innymi *Warszawy niezaistniałej* i *Przewodnika po warszawskich blokowiskach*. Współkurator (wraz z Grzegorzem Piątkiem) wystawy *Budynków życie po życiu* w Pawilonie Polskim na Biennale Architektury w Wenecji, nagrodzonej Złotym Lwem. W latach 2012–2019 zastępca dyrektora Muzeum Warszawy i kurator wystawy głównej *Rzeczy warszawskie*.

- | | |
|--|--|
| 1
Bjørnar Olsen, <i>W obronie rzeczy</i> | 6
Twaróg |
| 2
Jakub Józef Orliński, <i>Vedrò con mio diletto</i> | 7
Benjamin Britten, <i>Billy Budd</i> , Teatr Wielki – Opera Narodowa |
| 3
Truskawki | 8
Piwonie |
| 4
Roman Stańczak, <i>Lot</i> | 9
Museu Nacional dos Coches, Lizbona |
| 5
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rzym | 10
Przyjaciele |

Studium Poslušności A Study of Obedience

Marek Chlanda

28.06 – 13.10.
2019

ms¹ Więckowskiego 36, Łódź

Institucja Kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego

ms
Muzeum Sztuki

pramie
tódzkie

Współprowadzona przez
Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Mecenas
Muzeum Sztuki
w Łodzi

FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

Partner

opusfilm

B

Wrocław miasto spotkań

galeria Studio BWA Wrocław
ul. Ruska 46a/III piętro, Wrocław
www.bwa.wroc.pl

KAROLINA BALCER TEREN PRYWATNY

13.06–13.07.2019

W

A