

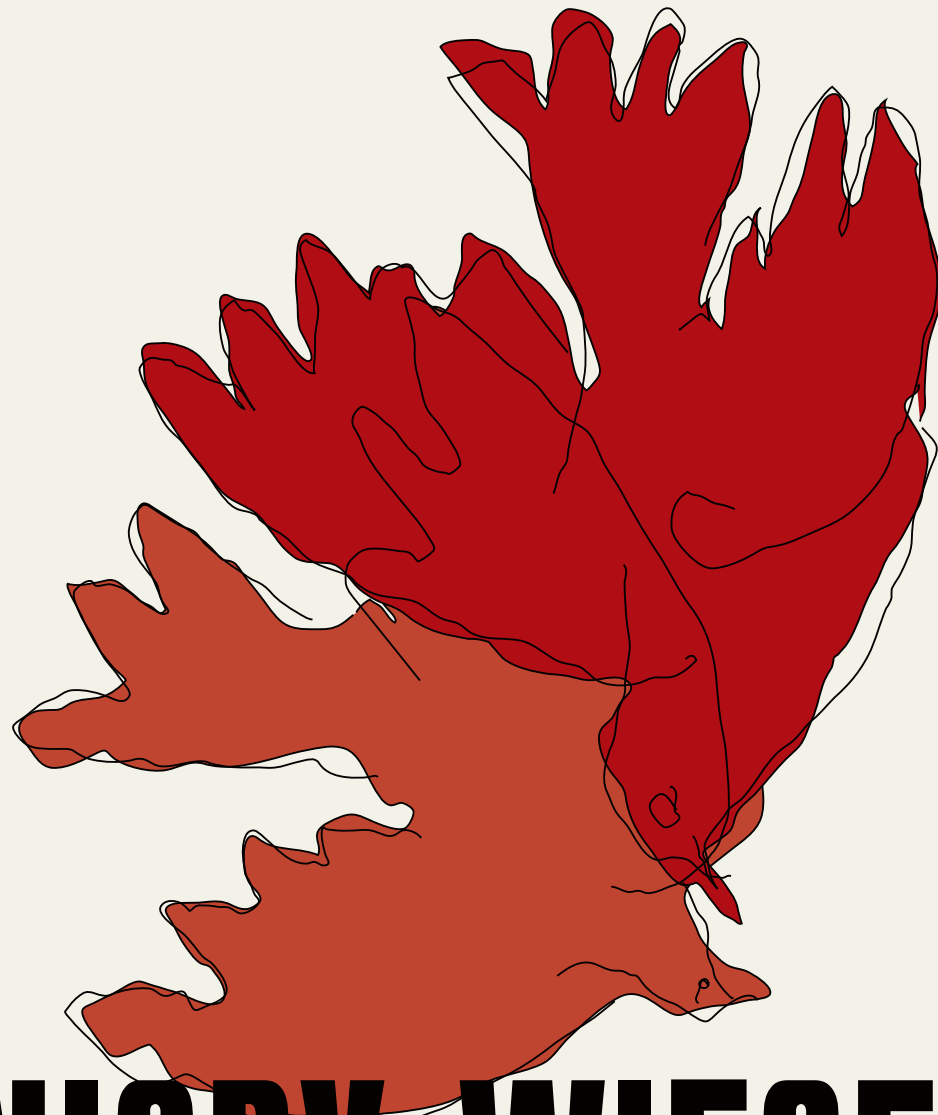
S Z U M



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



MUZEUM
sztuki
nowoczesnej
w Warszawie
M



NIGDY WIĘCEJ

**SZTUKA PRZECIW
WOJNIE I FASZYZMOWI W XX I XXI WIEKU**

30.08-17.11.2019

WYBRZEŻE KOŚCIUSZKOWSKIE 22

ARTMUSEUM.PL



16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny Łódź 2019 / Przekraczanie granic 5.10.2019—15.03.2020

POLIN

**Muzeum
Historii
Żydów
Polskich**

WYSTAWA CZASOWA

ul. Anielewicza 6
00-157 Warszawa

GDYNIA TEL AWIW

13.09.2019 – 03.02.2020

polin.pl

Współorganizatorzy

Muzeum
Miaŝta Gdyni

Stowarzyszenie
Zdrowie Kultury
Historycznej w Polsce

Mecenas
Jankilevitch Foundation

Sponsorzy

Silla Family Foundation

The Lockwood Arts & Science Foundation
Olivia & Hugh Lockwood

Partnerzy wystawy
Lufthansa

Patroni honorowi

Prezydent
Miasta Gdyni

Prezydent
Miasta Gdyni

ISRAEL

Partnerzy medialni

Wprost

SENS

Newsweek

Wprost

Wprost

ams

VOGUE

VOGUE

VIVA!

ELLE

naszemiasto.

autoportret

iFider

MTV

ONET

ONET

Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**



JAF
JERKE ART FOUNDATION

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

KOMPONOWANIE PRZESTRZENI

Ogrodowa 19, Łódź

ms²

04.10.2019 – 02.02.2020

KOMPONOWANIE PRZESTRZENI.
RZEŻBY AWANGARDY
COMPOSING THE SPACE.
SCULPTURES IN THE AVANT-GARDE

Aleksandr Archipenko

Jean Arp

Alexander Calder

Naum Gabo

Alberto Giacometti

Julio González

Barbara Hepworth

Maria Jarema

Katarzyna Kobro

László Moholy-Nagy

Henri Laurens

Antoine Pevsner

Aleksandr Rodczenko

Teodor Roszak

Władysław Strzemiński

Władimir Tatlin

Henryk Wiciński

Georges Vantongerloo

Ossip Zadkine

August Zamoyski

i inni | and others

AWANGARDY

RZEŻBY



KRUPA GALLERY
CONTEMPORARY ART SPACE

wystawa

20.09.2019 –
–15.10.2019

otwarcie wystawy:

Warsaw Gallery Weekend

20 września 2019 /pt/

godz: 17:00–21:00

wystawa czynna:

wtorek–sobota

godz: 13:00–19:00

finisaż:

15 października 2019 /wt/

godz: 17:00–21:00

miejsce wystawy:

Plac Konstytucji 6

Warszawa

krupagallery.net
warsawgalleryweekend.pl



Pola Dwurnik *Luty* z cyklu *Dwunastu Mężów Apolonii* / olej na płótnie / 116 x 89 cm

Institucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego

ms
Muzeum Sztuki

łódzkie

Współprowadzona
przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
MKiDN w ramach Programu
Wieloletniego NIEPODLEGŁA
na lata 2017–2021

niedolega

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

Mecenas
Muzeum Sztuki

FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

Partner

OPRZYSTALN

ORGANIZATOR:



KRUPA GALLERY
CONTEMPORARY ART SPACE

PARTNER:

Warsaw
Gallery
Weekend

LIVING ARCHIVES

DIGITAL
CULTURES

26-27 września 2019
Kino Iluzjon, Warszawa

17-19 października 2019
Centrum historii miejskiej
Europy Środkowo-Wschodniej, Lwów

www.digitalcultures.pl



Sound/Digital Archives/Storytelling
Video Games/Immersive Museums/VR

Organizator:



Partner strategiczny:



Partnerzy:



artig.io



Partnerzy medialni:



SZUM



JULITA WÓJCIK

NIERUCHOMOŚCI
30.10 – 30.11.2019

WERNISAŻ
30.10 | 19:00

SPOTKANIE AUTORSKIE
30.10 | 20:00

www.tarasin.pl



L
GALERIA SZTUKI
IM. JANA TARASINA
CITY ART GALLERY OF KALISZ

B

W

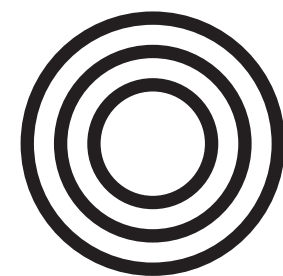


SYNDRON FLORENCKI

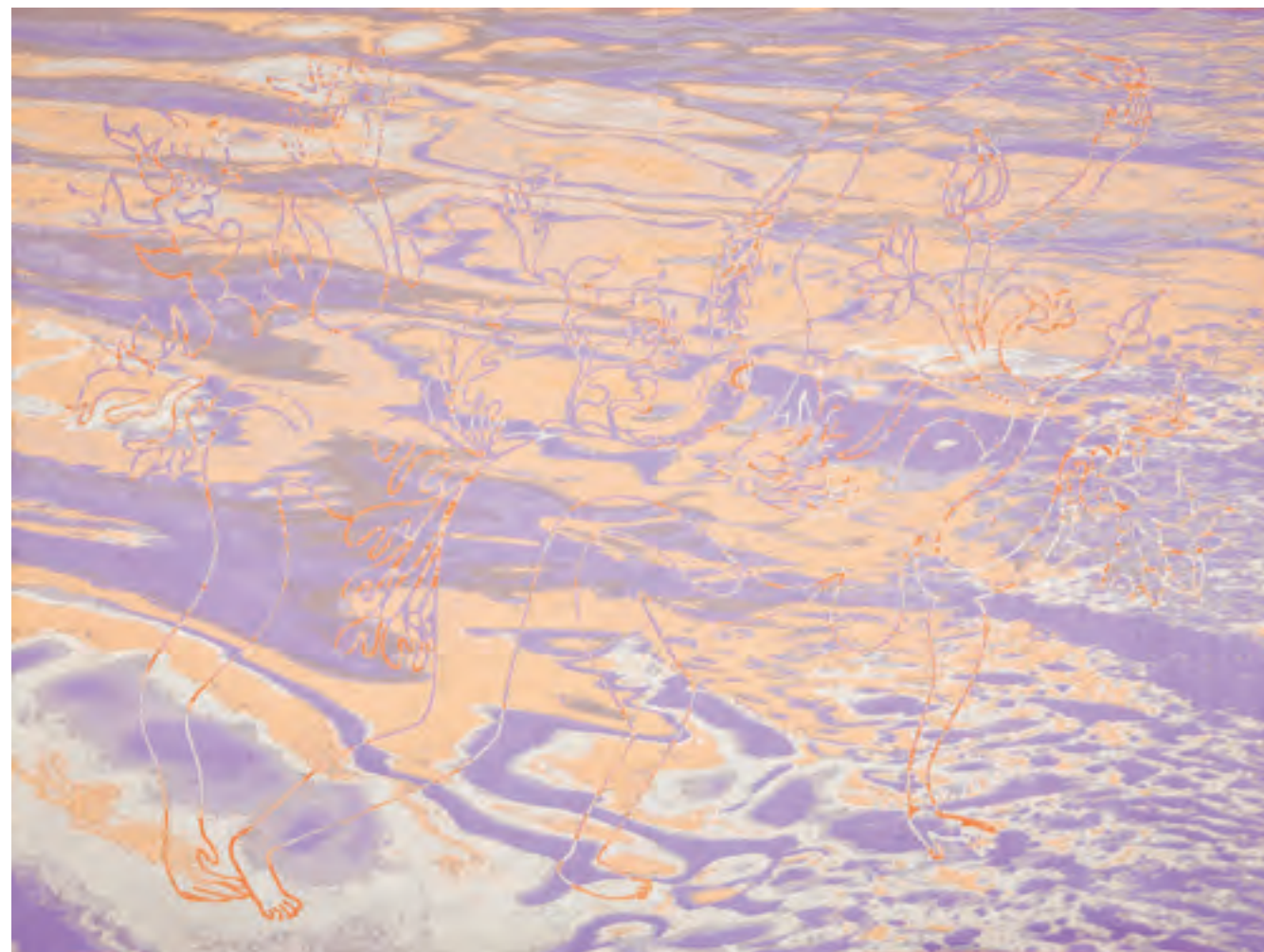
FINAR I JAMEX
DE LA TORRE
22.10

GALERIA SICI
— BWA WROCŁAW
7.12.2019

A



Nagroda Fundacji Sztuki Polskiej ING



Agnieszka Brzeżańska, Flora, 2016 – Nagroda Fundacji Sztuki Polskiej ING 2018

Od 19 lat wspieramy artystki i artystów tworząc kolekcję polskiej sztuki współczesnej. Podczas tegorocznego Warsaw Gallery Weekend po raz trzeci wybierzemy pracę, którą włączymy do naszej kolekcji. Przyznamy też nagrodę specjalną. Wybór jury ogłosimy w sobotę 21 września 2019. Więcej szczegółów:

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



fot. dzięki uprzejmości Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Wiktor Jędrzejec

1961–2019



Warren Niesłuchowski na żagłowiec Eclipse, Ocean Atlantycki, kanał Coney Island, grudzień 2015, fot. Elka Krajewska

Warren Niesłuchowski

1946–2019



fot. archiwum rodzinne

Marek Sapetto

1939–2019



Zbigniew Makowski na wystawie swoich obrazów
Błękitna wystawa w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki
w Warszawie, 1995. fot. Sławomir Kamiński / Agencja Gazeta

Zbigniew Makowski

1930–2019

Tekst: Piotr Policht

Od redakcji

Lato dobiega końca, ale temperatura planety nieubłagalnie rośnie. Do coraz gorętszej debaty na temat zmian klimatycznych włączyli się także artyści, na sytuację nie pozostają też głuche polskie instytucje, które w ostatnich miesiącach zaserwowały nam prawdziwą lawinę projektów poświęconych środowisku. Przyglądam im się w „Temacie numeru”, sięgając przy okazji do źródeł ekologicznego zrywu w sztuce lat 70. Neoawangardowych wątków w nowym „Szumie” jest jednak więcej – prawdziwą ucztę przygotowaliśmy dla miłośników twórczości Józefa Robakowskiego, z którym z okazji 80-lecia urodzin rozmowę przeprowadziła Marika Kuźmicz. W obszernym wywiadzie przeczytacie nie tylko o Warsztacie Formy Filmowej czy sporze o pseudoawangardę, ale i dowiecie się, jak Robakowski wspomina spędzane w kolejnych sierocińcach dzieciństwo i co myśli o Facebooku. Na dokładkę proponujemy wnikliwą analizę dorobku innego „warsztatowca”, Pawła Kwieka. Ten tekst Tomasza Załuskiego znajdziecie w „Interpretacjach”.

Rzecz jasna nie tylko nobliwi mężczyźni są bohaterami jesiennej „Szumu” (choć w „Do widzenia” nowe wiersze Marcina Świetlickiego ilustruje Marcin Maciejowski). W dziale „Teoretycznie” Katarzyna Bojarska bierze na warsztat wakacyjny *highlight* Muzeum Sztuki Nowoczesnej,

czyli wystawę *Farba znaczy krew*. Autorka przeanalizowała jej krytyczną wymowę wobec późnokapitalistycznej kultury seksualizującej dziewczynki i infantylizującej kobiety. Z podobnymi problemami mierzyła się także zmarła w tym roku młoda rumuńska artystka Alina Popa. Jej twórczość w dziale „Blok” przybliży Agata Pyzik.

Jedną z sensacji ostatnich miesięcy stała się licytacja odnalezionej *Przyjaźni* Aliny Szapocznikow. Skomplikowanym losom niechcianego i omal nie zniszczonego całkowicie pomnika przygląda się Waldemar Baraniewski. Oprócz tego nie zabrakło żelaznych punktów programu, czyli stron artystek i artystów – tym razem do współpracy zaprosiliśmy Lilianę Piskorską, Barbarę Grykę, duet Øleg&Kaśka, Mateusza Choróbskiego i Daniila Galkina – oraz pokaznego ładunku recenzji z najważniejszych wydarzeń sezonu, takich jak Biennale Warszawa, wystawa *Body Works* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie czy kolejna edycja Biennale Sztuki Mediów WRO. Wśród nich nie możemy niestety wymienić najnowszych produkcji warszawskiego Muzeum Narodowego. Na otarcie łez zamykamy jednak numer działem „Wskazane”, którego bohaterką została tym razem poprzednia dyrektorka stołecznego muzeum, Agnieszka Morawińska.

- 1

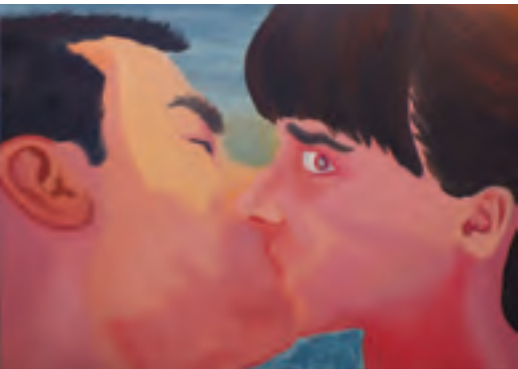
Jan Berdyszak, lalka do spektaklu *Wesele* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu 1969, wł. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi, fot. Łukasz Rusznica i Krystian Lipiec, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie
- 2

Martyna Czech, *Twoja na zawsze*, olej, płótno, 100 x 70 cm, 2018
dzięki uprzejmości artystki i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
- 3

Katarzyna Józefowicz, *Poza słowami*, fragment wystawy, fot. Jan Gaworski
dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku



1



2



3

OKŁADKA:
Agata Bogacka, *Autoportret*, fotografia cyfrowa 2005, dzięki uprzejmości artystki

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, Dorota Śrutowska

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Waldemar Baraniewski, Anna Baranowa, Łukasz Białkowski, Wiktoria Biezuńska, Katarzyna Bojarska, Grzegorz Borkowski, Zofia Maria Cielątkowska, Przemysław Chodań, Anna Cymer, Jakub Dąbrowski, Jakub Gawkowski, Aleksandra Goral, Daria Grabowska, Mikołaj Iwański, Aleksandra Kędziorek, Aleksander Kmak, Ryszard Kluszczyński, Jakub Knera, Piotr Kosiewski, Wiktoria Kozioł, Zofia Krawiec, Yulia Krivich, Ivona Kurz, Marika Kuźmicz, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Dorota Łagodźka, Karolina Majewska-Güde, Jakub Majmurek, Jacek Małczyński, Antoni Michnik, Łukasz Musielak, Martyna Nowicka, Ewa Opałka, Janek Owczarek, Arkadiusz Półtorak, Adam Przywara, Agata Pyzik, Oleksiy Radynski, Łukasz Ronduda, Joanna Ruszczyk, Michalina Sablik, Marta Skłodowska, Piotr Słodkowski, Stach Szablowski, Wiktoria Szczupacka, Jakub Szreder, Wojciech Szymański, Ewa Toniał, Magdalena Ujma, Tomasz Załuski, Rafat Żwirek

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

NAKŁAD:
1200 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

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

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

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

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

SZUM

NR 26 JESIEŃ – ZIMA 2019

OD REDAKCJI	15	tekst: Piotr Policht
TEMAT NUMERU	42	Czarne słońce. Zwrot ekologiczny wczoraj i dziś tekst: Piotr Policht
INTERPRETACJE	62	Wyzbyć się subiektywności, aby poznać siebie. Autodydaktyki Pawła Kwieka tekst: Tomasz Załuski
BLOK	76	Alina Popa. Przyszłość bez happy endu tekst: Agata Pyzik
OBIEKT KULTURY	88	Przyjaźń urynkowiona tekst: Waldemar Baraniewski
TEORETYCZNIE	98	Z kim pragnie kobieta? tekst: Katarzyna Bojarska
DO WIDZENIA	112	Marcin Maciejowski
ROZMOWA	118	Nie ma niepotrzebnych doświadczeń Z Józefem Robakowskim rozmawia Marika Kuźmicz fotografie: Marcin Kaliński
STRONA ARTYSTKI/ARTYSTY	140	Liliana Piskorska, <i>Cecylia Chojnacka</i> <i>Strajk Kobiet Kłodzko</i> , z cyklu <i>Praktyki grupowe</i>
	142	Barbara Gryka, <i>Performans na dobre i na złe</i>
	143	Øleg & Kaśka
	144	Mateusz Choróbski, <i>High Windows (radiator, thermos filler glass)</i>
	145	Daniil Galkin, <i>Katechizm polskiego dziecka</i> , screenshot ze strony Callistoshop.pl
RECENZJE	146	
WSKAZANE	188	Agnieszka Morawińska

Gorączka antykwaryczna

Mateusz Kula

Laureat I edycji Nagrody
dla Młodych Twórców
im. Leszka Knafliewskiego
KNAF

Galeria Miejska Arsenał

6.09_20.10.2019

wernisaż: 6.09.2019_g. 18.00

kurator: Marek Wasilewski

POZnań*

arsenał

SZUM

NNGT

iks

kultura
poznań.pl

ROK AN
TYFAŹY
STOWSKI

www.arsenal.art.pl

TAM, GDZIE CIEBIE NIE MA

artyści i artystki:

Emilia Bartkowska,
Zdzisław Beksiński,
CentrumCentrum (Łukasz Jastrubczak
i Małgorzata Mazur), Maciej Cholewa,
Karolina Freino, Elżbieta Jabłońska, Rafał Jakubowicz,
Jarosław Kozłowski, Honorata Martin, Krzysztof Niemczyk,
Andrzej Paruzel, Zbigniew Rogalski, Daniel Rumiancew,
Jadwiga Sawicka, Paweł Susid, Andrzej Szewczyk,
Natalia Szostak, Tymon Tymański, Andrzej Urbanowicz,
Ryszard Waśko, Ania Witkowska, Anna Zaradny

kuratorzy:

Emilia Orzechowska, Stanisław Ruksza, Jędrzej Wijas

otwarcie: 21.11.2019 / godz. 19:00
wystawa: 21.11.2019 – 02.02.2020

Ciało pedagogiczne i władza

Książka podejmuje problematykę władzy we
współczesnej uczelni artystycznej, i na tym
gruncie przeprowadza dekonstrukcję mniej
czy bardziej ukrytych mechanizmów dominacji
i dyscyplinowania.

Rafał Jakubowicz

Książka Rafała Jakubowicza
Ciało pedagogiczne i władza (2019)
stanowi część wystawy *Tam, gdzie ciebie nie ma*.

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

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



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Wystawa organizowana ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



NARRACJE #11

Działania terenowe

15–16.11.2019

Gdańsk-Siedlce

Kuratorzy:
Sylvia Szymaniak
Sarmen Beglarian

www.narracje.eu
f NarracjeGdansk
#narracje2019



Instytut
kultury
miejskiej

GGM
Gdańska
Galeria
Miejska



POST TRAUMATIC SEX DISORDER

MICHAŁ KORCHOWIEC
HAJAR MOUSSA

kurator: Stanisław Ruksza
otwarcie: 10.10.2019 / 19:00
wystawa: 10.10. – 01.12.2019

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

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



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Wystawa realizowana w ramach cyklu TRAFO Kawy, których nie wypiję, dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

B

STUDIO MISTRZÓW: RAJKOWSKA Nabór do projektu!

Zgłoszenia do 10.10.2019

 www.bwa.wroc.pl

A

DO ZOBACZENIA PO REWOLUCJI!

G A L E R I A

Arsenal

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury oraz ze środków Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej
Partner wystawy: Goethe Institut Warschau

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT

GOETHE
INSTITUT

SZUM

blok

LYNX

wyborcza.pl

wyborcza.pl

Polskie
Radio
Białystok

TVP3
BIAŁYSTOK

Województwo
Białostockie

Województwo
Białostockie

artyści i badacze: Aristide Antonas, Goshka Macuga, Karina Bisch, Post-Noviki, Salvatore Lacagnina, Wendelien van Oldenburgh, Zuza Golińska oraz **kuratorzy:** Adam Przywara, Ewa Tatar, Karolina Matysiak **pracują na materiałach archiwalnych autorstwa m.in.** Almy Siedhoff-Buscher, Friedl Dicker-Brandeis, Giuseppe Pinot-Gallizia, Hannesa Meyera, Lucii Moholy, Oskara Schlemmera, The International Movement for an Imaginist Bauhaus oraz pochodzących z Archiwum Materiałów Budowlanych Stiftung Bauhaus Dessau i z Muzeum Żydowskiego w Pradze ● **Wystawa na 100-lecie Bauhausu** 📅 19.10–18.12.2019, **otwarcie: piątek 18.10.2019, godz. 18** ■ **Galeria Arsenal w Białymstoku** ▲ galeria-arsenal.pl

PLATO

Exhibitions:

Temporary Structures

cinema, library,
infopoint, display,
education facilities,
stage, cloakroom,
garden, bistro,
and shop
as works of art

bauhausTWINs

16/5/2019–5/1/2020
spatial installation

NORMA

PLATO

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

re:bauhaus



bauKULTUR
BUNDESSTIFTUNG



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

OSTRAVA!!!

PLATO place for art

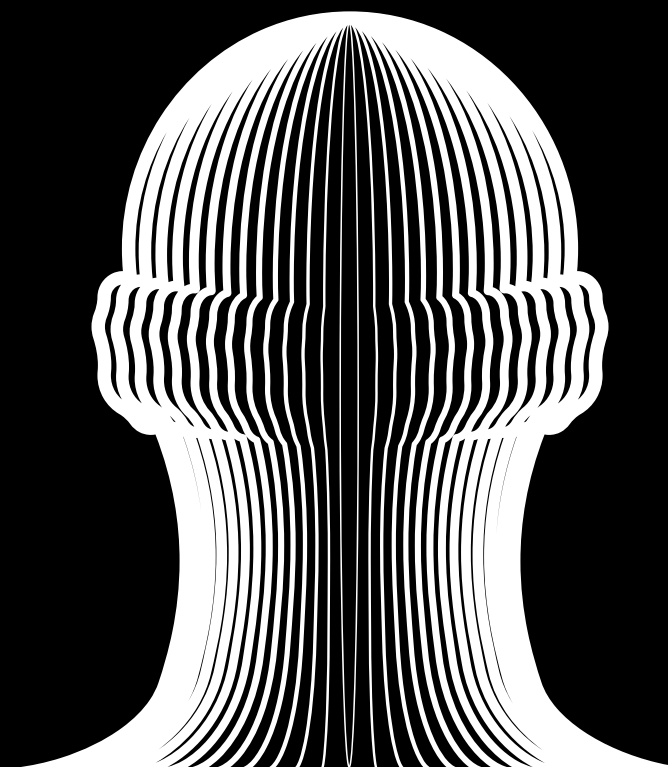
Festival:

NORMA

8–9/11/2019
festival of original
theatre production
and contemporary
art

teatr powszechny

Teatr, który się wtrąca



Damaszek 2045

Omar Abusaada, Mohammad Al Attar

Al Sharif, Bożek, Falkowski, Łągiewczyk,
Piotrowska, Rogiński, Sadowska,
Stoczyński, Stolarska, Wysota

prapremiera: 20 września
kolejne pokazy: 21, 22, 24.09
i 27, 29, 30.10

Reżyser Omar Abusaada i dramaturg Mohammad Al Attar – artyści pochodzący z Syrii – pracują w Teatrze Powszechnym nad nowym spektaklem poświęconym tematowi tożsamości historycznej i relacji międzyludzkich w obliczu kryzysu humanizmu.

Kilkadziesiąt lat po wojnie, Adam, generał służb wywiadowczych, próbuje dokończyć eksperyment masowej operacji manipulowania pamięcią zbiorową. Coś jednak przeszkadza w zwieńczeniu dzieła. – Błąd Inteligentnego Systemu Operacyjnego? Nieprzewidywalność mechanizmów ludzkiego rozumu? Zemsta najbliższej osoby?

Projekt współfinansowany
ze środków programu Kreatywna
Europa Unii Europejskiej

W ramach międzynarodowego projektu
Atlas of Transitions. New geographies.
for a cross-cultural Europe.

ATLAS OF
TRANSITIONS

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

Partner
mediów

wyborcza

wyborcza.pl
WARSZAWA

cojostgrane24

AKTIVIST

P
regul



OD PRZESZŁOŚCI DO WSPÓŁCZESNOŚCI.
GRANICE CZASU

František Drtík, Bez tytułu, 1925-29, kolekcja prywatna w Pradze



MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL FOTOGRAFII

BIAŁYSTOK INTERPHOTO 2019

26.IX - 17.XI

INAUGURACJA

27.IX.2019 • 20:00

BOK/CLZ • Warszawska 19 • Białystok

INTERPHOTO.PL

WYSTAWY
WARSZTATY
KONKURSY



FESTIWAL DOFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO, ZE ŚRODKÓW Z BUDŻETU MIASTA BIAŁYSTOK ORAZ PRZY WSPARCIU FINANSOWYM URZĘDU MARSZAŃKOWSKIEGO WÓDEWÓDZNA PODLASKIEGO.

13.09. —
— 24.11.
2019

Wkraczając w nowy wymiar. Twórczość Sophie Taeuber-Arp

www.ckzamek.pl

WYSTAWA

CENTRUM
KULTURY
ZAMEK
W POZNANIU

ORGANIZATORZY

CENTRUM
KULTURY
ZAMEK

PARTNER

ARP

DZIĘKI WSPARCIU SZWAJCARSKIEJ
RADY SZTUK PRO HELVETIA

szwajcarska fundacja dla kultury
prohelvetia

PATRONI MEDIALNI

VOGUE

SZ U M

wyborcza

WTK

epoznan.pl

CzasKultury

any
where

Classic

WSPÓŁPRACA
REDAKCYJNA



MIROSŁAW FILONIK

TRZY
KOLORY

GALERIA
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
W OPOLE
18.10–17.11.2019

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Galeria Sztuki
Współczesnej

OPOLE

SZUM

NN6T
NOTES NA 6 TYGODNI

format
Pismo Artystyczne

wyborcza

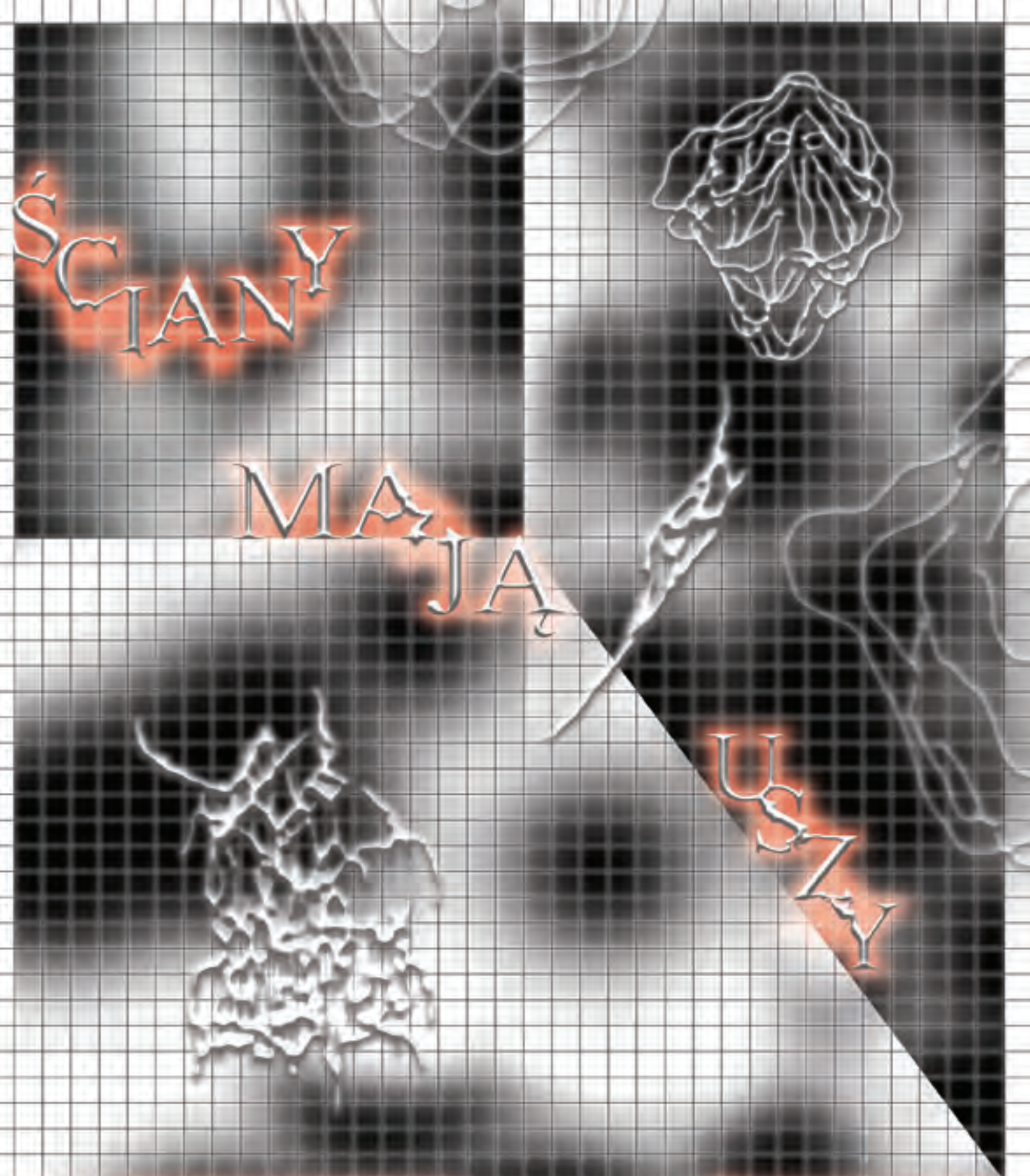
Radio Opole

TVP3
OPOLE

DOFINANSOWANO
ZE ŚRODKÓW MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO

WWW.GALERIAOPOLE.PL

KURATOR: ŁUKASZ KROPIOWSKI



INSIDE JOB (ULA LUCIŃSKA / MICHAŁ KNYCHAUS)
NOMADIC STATE (KAROLINA MELNICKA / STACH SZUMSKI)

KURATORKA: DARIA GRABOWSKA
WYSTAWA: 26.09 - 15.11.2019

TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

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



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Wystawa realizowana w ramach cyklu TRAFO Kawy,
których nie wypij, dofinansowanego ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

Agnieszka
Kwiecień

Podróż w kierunku pełni. Refleksje o sztuce Natalii LL

Książka Agnieszki Kwiecień to poetycka opowieść o sztuce jednej z najwybitniejszych polskich artystek XX wieku – Natalii Lach-Lachowicz, znanej szerzej jako Natalia LL. W kilku rozdziałach przedstawiona została artystyczna droga twórczyni od wczesnych egzystencjalnych prac, przez doświadczenia konceptualizmu aż po dzieła najnowsze.

Książka dostępna na:
www.zwfound.org

ZW
FOUNDATION



11.10.19-2.03.20

POLSKA GOŚCINNAŚĆ

POLISH HOSPITALITY

KURATORKA / CURATOR:
KAROLINA JAKLEWICZ

ARTYŚCI / ARTISTS: MIROSLAW BAŁKA, MONIKA DROŻYŃSKA, MARTA FREJ & TOMASZ KOSIŃSKI, KAROLINA JAKLEWICZ, MAŁGORZATA KONIECZNA, PIOTR KMITA, EDYTA KOWALEWSKA, ZBIGNIEW LIBERA, HONORATA MARTIN, DOROTA NIEZNALSKA, IWONA OGRODZKA, MICHAŁ RUTZ, MARZENA SADOCHA, JANA SHOSTAK & JAKUB JASIUKIEWICZ, KRZYSZTOF WAŁASZEK

MWW
Muzeum Współczesne
Wrocław

pl. Strzegomski 2a
53-681 Wrocław

sponsor:
PIEŃOG & Partnerzy

patroni medialni:
Gazeta
odra
TVP3
WROCLAW
RADIO
WROCLAW
ram
w dobrym tonie
inyourpocket
ESSENTIAL CITY GUIDES

Wrocław miasto spotkań

Kraków

Edward Hartwig — Fotografiki



16.11.2019 — 26.01.2020

MuFo
Muzeum Fotografii
w Krakowie

STRZELNICA, UL. KRÓLOWEJ JADWIGI 220
WT-PT: 11:00-18:00, SB: 10:00-17:30, ND: 10:00-15:30
www.mufo.krakow.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Twórczości

Pułapki_ Symulacje_ Transmisje

Obszary Postfotografii

13.09_3.11.2019

wernisaż:
13.09.2019_g. 18.00

udział biorą:
Agnieszka Antkowiak
Kuba Bąkowski
Wojciech Bruszewski
Sławomir Decyk
Agnieszka Hinc
Jarosław Klupś
Igor Leński
Antoni Mikołajczyk
Mateusz Sadowski
Zbyszko Trzeciakowski
Dorota Walentynowicz
Paweł Wawrzyniak
Stefan Wojnecki

kurator: Piotr Wołyński

Galeria Miejska Arsenał



www.arsenal.art.pl

POZnań*

arsenał

SZ U M

NNGT

iks

kultura
poznań.pl

wystawa

XXL

19.09–16.10.2019

kurator: Wojciech Szymański

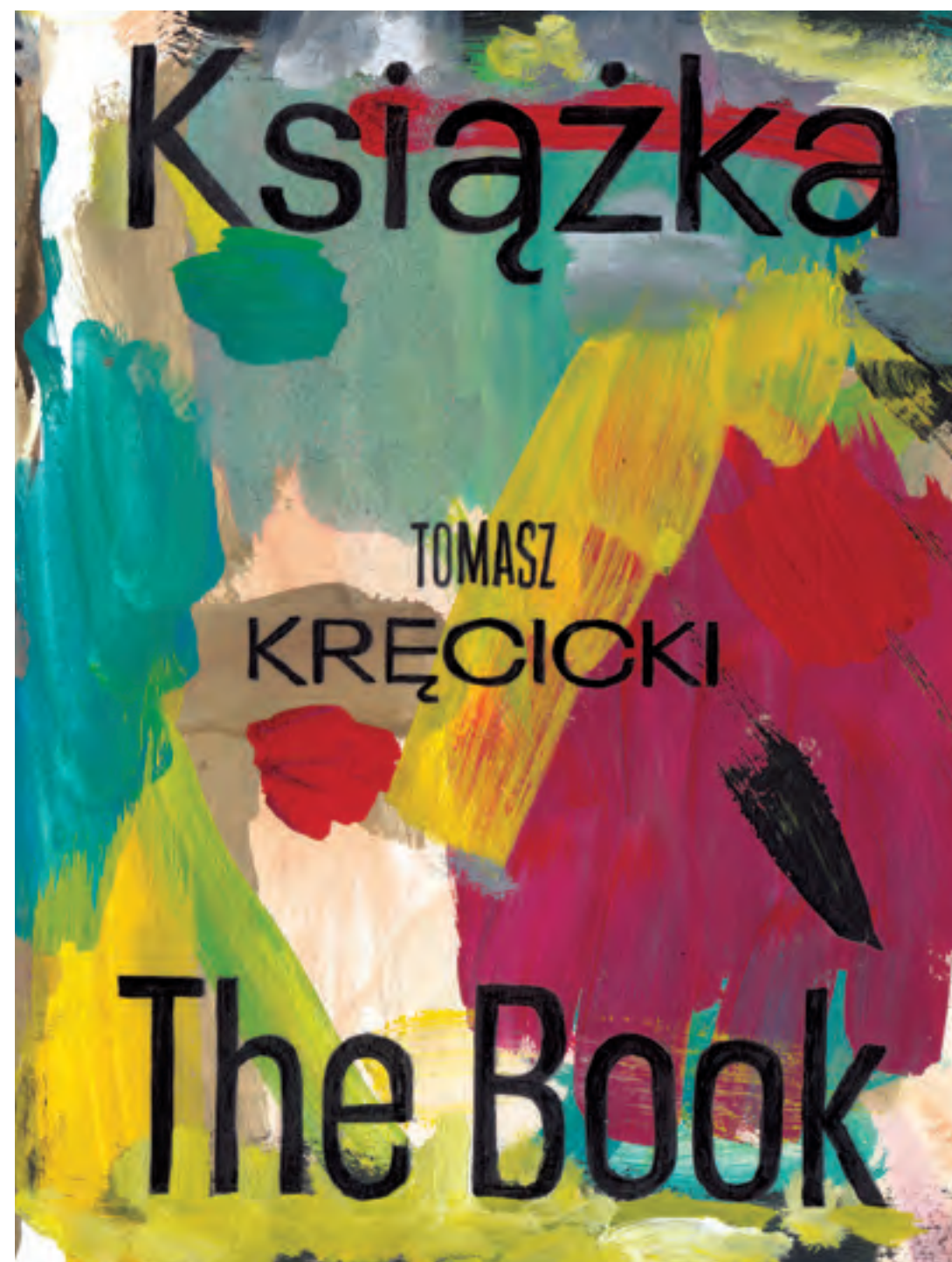


partner



MAŁOPOLSKA

Projekt finansowany z budżetów
Województwa Małopolskiego i Miasta Tarnobrzeg.



P
R
E
M
I
E
R
A

1
9
·
0
9
·
2
0
1
9

BWA
TARNÓW

bwa.tarnow.pl

ORGANIZATORZY

Ars Cameralis jest Instytucją
Kultury Samorządu
Województwa Śląskiego

Ars
Cameralis
Silesiae
Superioris

Śląskie.

WSPÓŁORGANIZATORZY



PARTNERZY

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

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

penninlghen



14.11

2019

19.12

EN TÊTE À TÊTE
TWARZĄ W TWARZ



ROMAN CIEŚLEWICZ
i CHANTALPETIT

14.11

WERNISAŻ

18:00

XXVIII FESTIWAL
ARS CAMERALIS

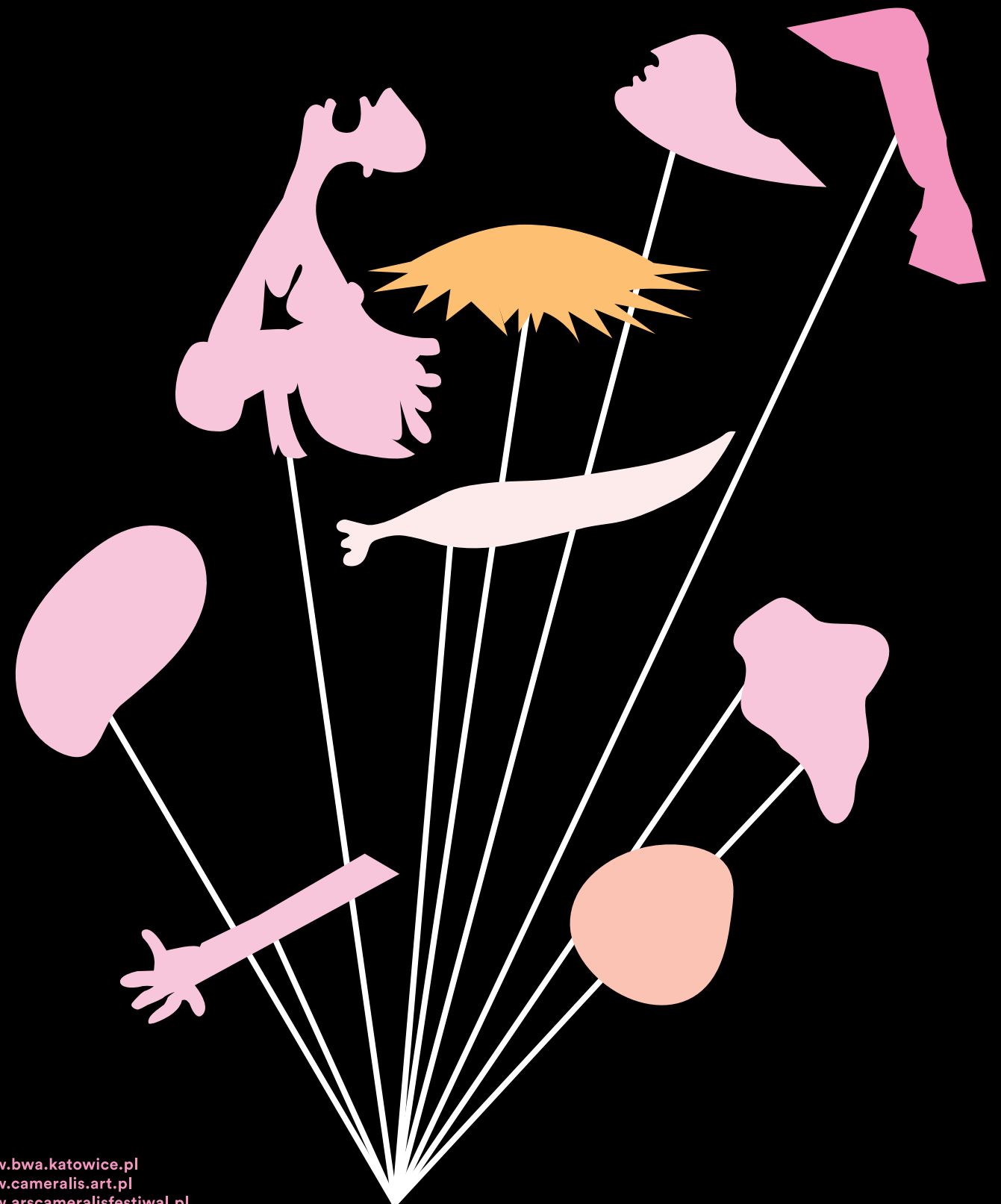
Galeria ASP w Katowicach
Rondo Sztuki
Rondo im. gen. J. Ziętki 1

Kurator: Alexandre Devaux
Współpraca kuratorska: Marek Zieliński

cameralis.art.pl
arscameralisfestiwal.pl
rondosztuki.pl

XXVIII FESTIWAL
ARS CAMERALIS

18.10 - 08.12.2019 Wystawa:
„Monika Grzymala / Damien Deroubaix. O naturze świata”



www.bwa.katowice.pl
www.cameralis.art.pl
www.arscameralisfestiwal.pl

ORGANIZATORZY:
Ars
Cameralis
Silesiae
Superioris

ARS CAMERALIS
JEST INSTYTUCJĄ
KULTURY
SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA
ŚLĄSKIEGO

Śląskie.

KATOWICE
dla odmiennych

Galeria Sztuki
Współczesnej BWA
w Katowicach

Wernisaż: 18.10.2019 o godz. 18.00
Kurator: Marek Zieliński
Miejsce: Galeria Sztuki Współczesnej BWA
aleja Wojciecha Korfa 6, Katowice

NOWY TEATR

sezon 2019/2020

Listopad 2019

TEATR PREMIERA

JAN KLATA „MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW”

Luty 2020

TANIEC PREMIERA

ALEX BACZYŃSKI-JENKINS

Kwiecień 2020

TEATR PREMIERA

EGLĖ ŠVEDKAUSKAITĖ

Maj 2020

TEATR PREMIERA

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI „ODYSEJA”

Czerwiec 2020

TEATR PREMIERA

MAŁGORZATA WDOWIK „WSTYD”

i wiele innych wydarzeń zapraszamy na
www.nowyteatr.org

NOWY
TEATR



Partner

TrzePak w Nowym

Partner medialny

Patronat medialny

Pismo

VOGUE

AKTIVIST

Going

SZUM

AMS

DOJUTRO

Wystawa DISCO RELAKS



18 PAŹDZIERNIKA 2019 - 1 MARCA 2020

Producent:



Dotrfinansowanie:



Mazowsze

Patroni medialni:



Wystawa zrealizowana w ramach projektu „Rzeczy kultowe” dofinansowanego ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego podchodzącej z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu Edukacja kulturalna na lata 2018-20 oraz współfinansowania Samorządu Województwa Mazowieckiego.

OSTATNIE
SZTUKI
NA JESIEŃ



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

Maciej
SZAŃKOWSKI

**WIELO
PRZE
STRZE
NIE**



Centrum Rzeźby Polskiej
w Orońsku

26 października 2019

6 stycznia 2020

www.rzezba-oronsko.pl, www.sculpture.art.pl



Rok Antyfaszystowski jest ogólnopolską inicjatywą koalicji instytucji publicznych, organizacji pozarządowych, ruchów społecznych, kolektywów oraz artystów, artystek, aktywistów i aktywistek.

Rok Antyfaszystowski stanowi kolektywny wyraz niezgody na gloryfikację wojny, kult przemocy, autorytaryzm, nacjonalizm, nietolerancję, mizoginię, homofobię i rasizm, które prowadzą do dewastacji sumień, wspólnoty ludzkiej i środowiska naturalnego. Koalicja kieruje się etosem równości, wolności i solidarności wszystkich ludzi oraz troski o istoty nieludzkie.

Program **Roku Antyfaszystowskiego** jest organizowany oddolnie. Składa się na niego szereg antywojennych i antyfaszystowskich wydarzeń kulturalnych oraz działań społecznych. Więcej informacji dotyczących programu oraz tego, jak dołączyć do inicjatywy można znaleźć na stronie: www.rokantyfaszystowski.org

Poprzednia strona: odtworzenie *Demonstracji obrazów* Henryka Strenga (1933) podczas demonstracji „Dość rasizmu i faszyzmu”, Warszawa 16 marca 2019. Fotografia dzięki uprzejmości Kuby Szredera.

Tekst: Piotr Policht

Czarne słońce

Zwrot ekologiczny wczoraj i dziś

*Życia obrzydliwie rosną
ale za to ładnie więdną*

PRO8L3M, VI katastrofa

Gdy w marcu tego roku w CSW Zamek Ujazdowski otwierano *Plastyczność planety*, a w Muzeum Sztuki w Łodzi *Zjednoczoną Pangeę*, w Australii trwał najgorętszy marzec w historii pomiarów, w Mozambiku i Zimbabwie krwawe żniwo zbierał cyklon Idai, a na amerykańskim południowym zachodzie niemal pół miliona hektarów pól uprawnych pochłonęła powódź. Gdy prawie pół wieku temu pochodzący z tego rejonu Bob Dylan śpiewał *A Hard Rain's a-Gonna Fall*, folkowa ballada brzmiała jak biblijne, gęste od metafor proroctwo. Dziś opis rozdartego przemocą, rozsypującego się społeczeństwa i „ryku fali, która mogłaby zatopić cały świat” staje się niepokojąco realistyczny. Sztuka to widzi. Nie od dziś.





Zbigniew Warpechowski, Marsz, 1994, Künstlerhaus, Stuttgart, Niemcy
 fot. z archiwum artysty, dzięki uprzejmości Galerii Monopol

W historii sztuki zorientowanej ekologicznie wyróżnić możemy dwa przełomy – pierwszy około roku 1970, drugi około roku 2010, gdy w amerykańskich mediach błyskawiczną karierę zaczął robić termin „antropocen”.

Dwa przełomy

Przed naszymi oczami zaczyna rozgrywać się rzeczywistość rodem z filmów katastroficznych, nawet jeśli z jednostkowej perspektywy swoim tempem przypomina jeszcze slow TV, a nie hollywoodzkie produkcje. Jednak w wykładniczym tempie rośnie nie tylko emisja gazów cieplarnianych, ale i produkcja artystycznych narracji na temat ekologii i antropocenu. Wyliczmy dla porządku najnowsze manifestacje ekologicznej wyobraźni w rodzimych instytucjach. Oprócz wspomnianych wystaw w Zamku Ujazdowskim i Muzeum Sztuki w Łodzi w tym roku mogliśmy oglądać jeszcze *Kłeskę urodzaju* w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, *Naturę w sztuce* w MOCAP-u oraz *Rasę i las* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (w ramach Biennale Warszawa), w ubiegłym *Najpiękniejszą katastrofę*

w bytomskiej Kronice czy *Pejzaże antropocenu* w Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej. Do tego cały szereg wystaw indywidualnych, zarówno artystek znanych z podejmowania tematów ekologicznych, jak Diana Lelonek, jak i dotąd raczej dalekich od tego tematu, jak Katarzyna Górna.

Nic dziwnego – zmiana klimatu wreszcie stała się jednym z kluczowych tematów medialnych, między innymi za sprawą protestu szwedzkiej uczennicy Greta Thunberg i kolejnych strajków dla Ziemi, a także głośnych tekstów, z „zieloną encykliką” *Laudato si*” papieża Franciszka włącznie. W rodzimych mediach kwestie środowiskowe na stałe zagościły nie tylko na łamach „Pisma” czy „Przekroju”, ale i „Gazety Wyborczej”, a Olga Tokarczuk i Jaś Kapela zaczynają już wyskakiwać z łódówek.

Kontestujący system performerzy skazywali zwierzęta na los nie lepszy niż zgotowali im sowieccy dygnitarze, czy to skazując je na samobójcze misje w imię nauki, jak Łajkę, czy zwyczajnie polując – tę rozrywkę upodobał sobie przede wszystkim Nikita Chruszczow.

Nie bez powodu jednak niektóre z wymienionych wystaw – opolska *Kłeska urodzaju* czy łódzka *Zjednoczona Pangea* – wybiegają w przeszłość, za punkt zaczepienia obierając lata 70. W historii sztuki zorientowanej ekologicznie wyróżnić możemy dwa przełomy – pierwszy około roku 1970, drugi około roku 2010, gdy w amerykańskich mediach błyskawiczną karierę zaczął robić termin „antropocen”. Choć w czasie rozpiętym między tymi datami daje się naszkicować całą siatkę dyskursów, których trajektorie biegną niejednorodnie, w szerszej perspektywie wyłania się z niej wyraźny wzór. Wyznacza on ewolucję – by posłużyć się pojęciami zaczerpniętymi z interdyscyplinarnej debaty o antropocenie – od ekomodernizmu do ekokatastrofizmu, z przystankiem na postnaturalizm po drodze.

Ptaki i mrówki

W prostej, choć całkiem przestronnej ptasiej klatce siedzi papuga. W kącie klatki wisi niepozorna żerdź. Gdy papuga decyduje się podlecieć i na niej przysiąść, podwójne drzwiczki klatki, oddalone ledwie o kilkanaście centymetrów, stają otworem. Obiecują wolność. Po chwili papuga rozkłada skrzydła i podrywa się do lotu. Nim jednak dotrze do drzwiczek, nieubłagane uruchamia się precyzyjny mechanizm. Gdy tylko ciężar ptaka zostaje zdjęty z żerdzi, drzwiczki zatrząskują się ponownie. Ilekroć papuga postanawia chwycić się nadziei na wolność, proces powtarza się od początku. Jedne próbują bardziej, inne mniej zapamiętale. Ptaki bowiem z czasem się zmieniają, mechanizm nie. Jest rok 1971, trzy lata po stłumieniu Praskiej Wiosny, a klatka i jej mechanizm nęcący nieszczęsnych, umierających w niewoli mieszkańców to praca węgierskiego neoawangardzisty Istvána Harasztiiego zatytułowana *Jak ptak*.

Żywego ptaka w charakterze rekwizytu-metafory wykorzysta później także Zbigniew Warpechowski w *Marszu*. Tym razem historycznym horyzontem jest już stan wojenny, potęguje się agresja i autoagresja performera, który najpierw maszeruje z ptakiem uwiązany przy nodze, a na końcu podpala sobie włosy i wybiega z galerii. Alegoryczne potraktowanie ptaka uziemianego za pomocą taśmy czy mechanizmu zatrząskującego drzwi klatki

ożywia w nowym medium ikonografią znaną już od antyku. Na tym jednak nie koniec zwierzęcych metafor neoawangardy. Gdy Joseph Beuys sięgał po miód jako wytwór idealnego pszczelego społeczeństwa, po drugiej stronie żelaznej kurtyny za metaforę społeczeństwa w pracy Czecha Petra Štembery służyły inne owady – mrówki. W performansie *3:1 możliwości* artysta wypuszcza mrówki z pudełka, pozwalając im podążać za jednym z trzech bodźców – światłem, dźwiękiem uderzających o siebie kamieni lub zapachem dżemu, oblepiającego palce performerera. Wybierając jedną z pierwszych dwóch możliwości, mrówki zyskiwałyby wolność. Wybierając trzecią, kończą jako zjadane przez Štemberę wraz z dżemem.

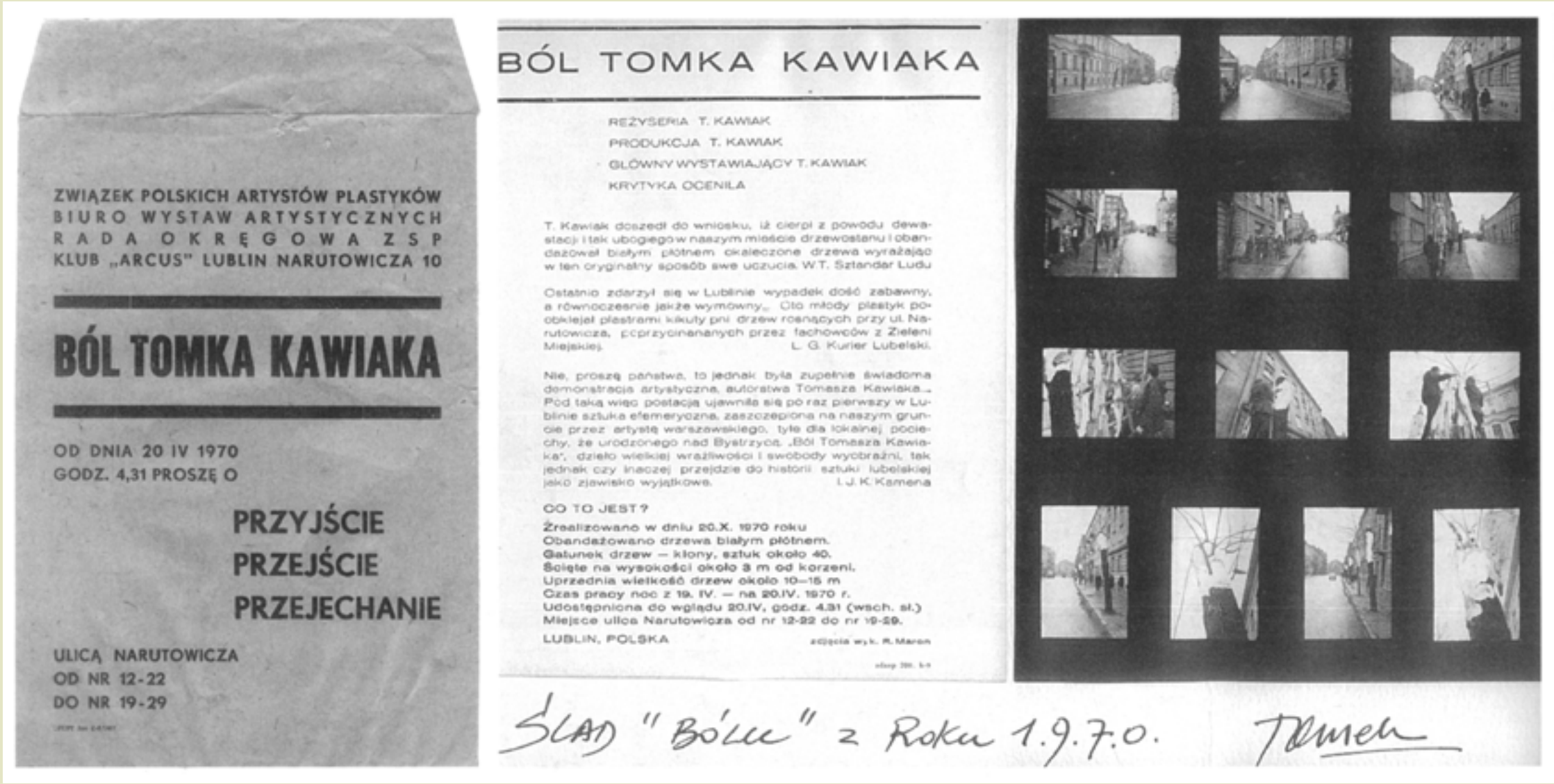
Kontestujący system performerzy skazywali więc zwierzęta na los nie lepszy niż zgotowali im sowieccy dygnitarze, czy to skazując je na samobójcze misje w imię nauki, jak Łajkę, czy zwyczajnie polując – tę rozrywkę upodobał sobie przede wszystkim Nikita Chruszczow. Jednak i w bloku wschodnim rozwiną się równolegle z zachodnimi ruchy na rzecz ochrony środowiska – wyrastające z innych źródeł, ale otwierające pole dla krytyki zorientowanej ekologicznie, także na gruncie sztuk wizualnych.

W Rosji radzieckiej załóżki ruchów środowiskowych kształtują się wkrótce po rewolucji, w latach 20., szybko jednak kładzie im kres polityka gwałtownej industrializacji, a następnie dobija je stalinizm. W 1972 roku na Zachodzie szerokim echem odbija się raport Klubu Rzymskiego *Granice wzrostu*, a w Sztokholmie odbywa się sesja ONZ pod hasłem: „Mamy tylko jedną Ziemię”. Kraj Rad w niej nie uczestniczy, ale rok później w Jugosławii ukazuje się książka socjologa Rudiego Supka o niemal bliźniaczym tytule – *Ova jedina zemlja*, czyli *Jedna Ziemia*. Supek dowodzi w niej, że w materializmie dialektycznym Marksa relacja między człowiekiem a przyrodą odgrywa kluczową rolę.

W PRL tymczasem już rok przed głośną *Silent Spring* Rachel Carson (1962) ukazuje się *Oskalpowana Ziemia* Antoniny Leńkowej, opisująca globalne skutki przeludnienia i agresywnej eksploatacji dóbr naturalnych. Kładzie ona podwaliny pod rozwijające się zwłaszcza od 1968 roku ruchy ekologiczne, wsparte w tym przypadku nie retoryką



Tomasz Kawiak, *Ból Tomka Kawiaka*, fotografia z katalogu *Czas przeszły* - Czas obecny
Galeria BWA w Lublinie 1956-2006, dzięki uprzejmości Galerii Labirynt w Lublinie



W PRL już rok przed głośną *Silent Spring* Rachel Carson (1962) ukazuje się *Oskalpowana Ziemia* Antoniny Leńkowej, opisująca globalne skutki przeludnienia i agresywnej eksploatacji dóbr naturalnych. Kładzie ona podwaliny pod rozwijające się zwłaszcza od 1968 roku ruchy ekologiczne.

marksistowską, a zanurzone w literaturze – od Mickiewicza po Miłosza i amerykańskich transcendentalistów. Furtka zostaje otwarta i ekologia staje się tematem przez władze akceptowanym. Również w sztuce i, szerzej, ówczesnej debacie publicznej temat ten, szczególnie w latach 70., często gościł na łamach prasy społeczno-kulturalnej oraz artystycznej, między innymi „Sztuki”.

Grona gniewu
Lato 1971 roku, Opolno-Zdrój, niespełna 100 kilometrów za Wrocławiem. W kopalni węgla brunatnego Turów Jerzy Ludwiński, Jan Chwałczyk i Antoni Dzieduszycki organizują plener nazwany Ziemia Zgorzelecka. Jego hasło przewodnie to: „Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka”. Rozwój

sztuki konceptualnej rymuje się ze zmieniającym się spojrzeniem na środowisko i rolę przemysłu. W otwierającym plenerowe wydawnictwo tekście manifestu organizatorzy deklarują: „Świat jest zaśmiecony przez cywilizację przedmiotów – wytworów człowieka. Nadprodukcja przedmiotów jest m.in. wywołana stereotypem myślenia wynikającym z chęci posiadania. [...] Nie jest naszym zamiarem doprowadzenia do powstania na tym plenerze trwałych realizacji plastycznych w terenie”¹.

O ile podczas pierwszych plenerów na Ziemniach Odzyskanych, z Biennale Form Przestrzennych w Elblągu na czele, artyści chętnie korzystali z dobrodziejstw przemysłu ciężkiego, a Wrocław ’70 stanowił moment zdystansowania się do niego, o tyle podczas Ziemi Zgorzeleckiej następuje całkowita zmiana kierunku wektora. Przemysł z dobrodziejstwa przeradza się we wroga – (kosztowny) model mecenatu przemysłowego też odchodzi do przeszłości. Efemeryczne interwencje zrealizowane w ramach pleneru podkreślają skalę ludzkiej ingerencji w krajobraz. Natalia LL fotografuje kopalnię i okolice z okna samochodu, Konrad Jarodzki mierzy skalę odkrywkowej kopalni, rozciągając w poprzek niej biały sznur, a Andrzej Matuszewski przygląda się ludzkim śladom geologicznym w wydobytej i eksponowanej na terenie kopalni próbce ziemi.

Jeszcze zanim kwestie środowiskowe zdominują na kilka lat tematykę plenerów na Ziemniach Odzyskanych, w Lublinie odbywa się prekursorska wobec późniejszych o kilka lat performansów Stefana Pappa oraz Andrzeja Pierzgałskiego i Jerzego Trelińskiego akcja *Ból Tomka Kawiaka*. Przed wschodem słońca 20 kwietnia 1970 roku Kawiak bandażuje białym płótnem rosnące wzdłuż ulicy Narutowicza klony, a raczej ich kikuty, przycięte przez pracowników Miejskiego Przedsiębiorstwa Zieleni. Choć z pozoru partyzancka, nocna akcja lubelskiego artysty odbywa się pod oficjalnym patronatem lokalnego BWA, czyli dzisiejszego Labiryntu, ZPAP oraz ZSP, co dobrze pokazuje systemowe ułożenie krytyki ekologicznej na przełomie lat 60. i 70.

Dalej wypadki toczą się szybko. Plener osiecki w 1972 roku odbywa się pod hasłem: „Sztuka i nauka w procesie ochrony strefy widzenia”, a uczestniczący w nim artyści występują wspólnie w obronie Jeziora Bobocińskiego na Pojezierzu Bytowskim, sprawnie odwołując się przy tym do

¹ Jan Chwałczyk, Antoni Dzieduszycki, Jerzy Ludwiński, *Założenia programowe pleneru – spotkania artystów, naukowców i teoretyków sztuki Ziemia Zgorzelecka 1971 odbywającego się pod hasłem: Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, [w:] *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971*, red. Wanda Gołkowska, Jerzy Ludwiński, s.n., Opolno-Zdrój 1971, nlb.



Kłeska urodzaju. Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce – widok wystawy, fot. dzięki uprzejmości Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu

O ile podczas pierwszych plenerów na Ziemiach Odzyskanych artyści chętnie korzystali z dobrodziejstw przemysłu ciężkiego, a Wrocław '70 stanowił moment zdystansowania się od niego, o tyle podczas Ziemi Zgorzeleckiej następuje całkowita zmiana kierunku wektora. Przemysł z dobrodziejza przeradza się we wroga.

zgodnej z partyjną linią retoryki. W wystosowanej przy tej okazji odezwie piszą: „Społeczna własność środków produkcji jest podstawowym założeniem socjalizmu. Sądzimy, że i środowisko naturalne człowieka – las, woda, powietrze – zasługują na podobne traktowanie. Tymczasem coraz częściej zdarzają się przypadki przywłaszczenia fragmentów krajobrazu, które z uwagi na swą urodę i wartość rekreacyjną winny być dobrem powszechnym”².

Odbywają się też akcje prośrodowiskowe mające błogosławieństwo partii. Andrzej Pierzgalski i Jerzy Treliński na koszalińskim rynku (wówczas placu Bojowników PZPR) wystawiają „mandaty za wykroczenia przeciwko środowisku naturalnemu człowieka”, wykorzystując wzór autentycznego mandatu. Za zgodą lokalnego aktywu PZPR milicja udziela artystom pomocy przy organizowaniu akcji. Pierzgalski i Treliński „mandatują” stojące dookoła pojazdy, wypisując na

2 Cyt. za: Awangarda w plenerze: Osieki i Łązy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji muzeum w Koszalinie, red. Jerzy Kalicki, Ewa Kowalska, Walentyna Orłowska, Ryszard Ziarkiewicz, Muzeum w Koszalinie, Koszalin 2008, s. 64–65.



Przygotowania do akcji Pejzaż obiektywny Ludmiły Popiel, 1973 – fot. z archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie

odbitkach mandatów informację o wpływie silników spalinowych na atmosferę.

Rok później hasło przewodnie zostaje powtórzone i rozbudowane o drugi człon: „Plastyka obrazów wodnych”. Podczas tej edycji Ludmiła Popiel z Jerzym Fedorowiczem na wzgórzu nad jeziorem Jamno realizują akcję *Wykres linii horyzontu – pejzaż obiektywny*. Jej efektem jest sześć niewielkich, kwadratowych, białobłękitnych płócien. Ich górną część zajmuje białe pole, dolną – wydzielone prostą linią pole błękitne. Do udziału w malowaniu tego z góry nieudanego „pejzażu obiektywnego” artyści zaprzęgli sześciu uczestników jako malarzy i Stanisława Fijałkowskiego jako „arbitra”. Linia horyzontu na każdym z nich przebiega nieco inaczej.

Na VII Sympozjum Złotego Grona w Zielonej Górze w 1975 roku Stefan Papp wykonuje gest zbliżony do wcześniejszego o pół dekadę *Bólu Tomka Kawiaka*. W ramach akcji *Drzewa umierają publicznie* rozkleja na okolicznych drzewach nekrologi zawiadamiające o ich śmierci, swoją drogą prawdopodobnie nie zdając sobie do końca sprawy z nieco perwersyjnej wymowy mnożenia przy tej okazji makulatury. Interwencja Pappa nie odnosi się jednak do żadnej konkretnej wycinki przeprowadzanej wówczas w okolicach Zielonej

Góry, lecz stanowi krytykę postępującej industrializacji jako takiej. Papp jednak nie ma wsparcia milicji i spotyka się z chłodnym przyjęciem przez władze. Wątpliwości budzi polityczny wydźwięk pracy, sugerujący zaniedbywanie przez miejscowe struktury partyjne kwestii ochrony środowiska regulowanych przez Międzynarodowy Program Biologiczny, do którego Polska przystąpiła w 1962 roku, i nieprzestrzeganie uchwalonej jeszcze w 1949 roku ustawy o ochronie przyrody.

Papp odnosi jednak na polu walki o środowisko sukcesy. Rok wcześniej odgrywa kluczową rolę w zredagowaniu Karty Łagowskiej, dokumentu powstałego podczas interdyscyplinarnego pleneru w Łagowie przy współpracy naukowców, inżynierów i artystów. U podstaw Karty Łagowskiej leży sprzeciw wobec kluczowego dla modernistycznej myśli urbanistycznej dokumentu – Karty Ateńskiej z 1933 roku. Sygnatariusze dokumentu przeciwstawiają się dogmatycznemu realizowaniu modernistycznych idei urbanistycznych, wskazując na negatywne dla środowiska naturalnego konsekwencje modernizacji w duchu funkcjonalizmu.

W antropocen pchnęła nas, jak zauważył Dipes Chakrabarty, cywilizacja przemysłowa, w równej mierze kapitalistyczna, jak



Ludmila Popiel i Jerzy Fedorowicz. Pejzaż obiektywny, 1973, akcja podczas spotkania XI Osieki, 1973, fot. z archiwum Ludmily Popiel i Jerzego Fedorowicza dzięki uprzejmości Agnieszki Popiel i Fundacji Arton w Warszawie

i socjalistyczna³. W gruncie rzeczy po obu stronach żelaznej kurtyny proponuje się także podobne rozwiązania nowego problemu – podczas sztokholmskiej sesji ONZ w 1972 roku na Zachodzie formułowana jest idea zrównoważonego rozwoju, zbliżone postulaty korekty rozwoju cywilizacji przemysłowej w realiach centralnie sterowanej gospodarki oferuje Karta Łagowska. Gdy jednak dotarliśmy do faktycznych granic wzrostu, odpowiedź na katastrofę klimatyczną nie jest już delikatną sugestią w duchu zrównoważonego ekomodernizmu; nikt już nie twierdzi, że rozwój nauki i technologii wyciągnie nas z dołka.

Prześniona rewolucja

Osiecka akcja Popiel i Fedorowicza to jedna z pierwszych jaskółek zwiastujących postnaturalistyczny zwrot w myśleniu o środowisku, dla którego współczesne ramy teoretyczne stanowią przede

wszystkim teoria aktora-sieci Brunona Latoura i ciemna ekologia Timothy’ego Mortona. „Ciemna” w kontraście do bękarta po idei zrównoważonego rozwoju, postawie „bright green”, przedstawianej przez Mortona jako idealistyczno-sentymentalna. „Być może w głębi serca jestem staroświeckim gotem, ale kiedy słyszę słowo «jasny» (*bright*), sięgam po okulary przeciwsłoneczne”⁴, ironizuje Morton. Obaj autorzy zwracają uwagę na relacje zachodzące na różnych poziomach geograficznych i w różnych przestrzeniach czasowych, w tym relacje polityczno-ekonomiczne. Dezawuuują przy tym środowiskowy aktywizm podbudowany naiwnym poczuciem rozłączności świata „natury” i „kultury”. Napędza on bowiem szlachetnie podbudowany, choć złudny dualizm. Jego zniesienie we współczesnej teorii nie prowadzi przy tym w kierunku monistycznej perspektywy bliskiej ruchom ekologicznym drugiej połowy XX wieku,

postrzegającym Ziemię jako zharmonizowany organizm, którego wydolność zaburza jedynie ludzka aktywność. Ciemna ekologia i teoria aktora-sieci eksplorują paradoksy i heterogeniczne biotopy, dysharmonie, które niekoniecznie muszą mieć podłoże antropogeniczne.

W latach 90. i na początku XXI wieku zwierzę, jak w przypadku *Psa w sztuce polskiej*, kuratorowanego przez Marka Wasilewskiego w białostockim Arsenale w 2003 roku, często nadal, jak u neoawangardowych performerów, pełni funkcje alegoryczne. Współczesnym i dość karykaturalnym przykładem tak pojmowanego myślenia o relacjach między ludźmi i nie-ludźmi jest MOCAK-owa *Natura w sztuce*, twór pseudokuratorski, który narodzić się musiał w umyśle iście dziewiętnastowiecznym, „naturę” kontemplujący, szukający w niej własnego odbicia i moralnych nauk, a wreszcie, jako dobry gospodarz, łaskawie otaczający ją troskliwą opieką. Jednocześnie na przełomie wieków powoli rozkręcają się tryby upodmiotowienia nie-ludzi w duchu posthumanizmu. Celuje w nich zwłaszcza duet Tatiana Czekalska & Leszek Golec. W ich ujęciu posthumanizm oznacza swego rodzaju zabawę w zwierzęce *ready made*. Kot w galerii staje się więc performerem, a drewniana rzeźba sakralna wydrążona przez termyty ich kolektywną rzeźbą. W bardziej współczesnej perspektywie prace opatrujące zwierzęta kulturowymi kategoriami wytworzonymi przez ludzi konstruują narracje podkreślające jednocześnie gatunkowe różnice i spo-

Reinterpretowany z dzisiejszej perspektywy przez klimatologów antropocentryzm już nie wynosi na piedestał ludzkich interesów, lecz podkreśla sprawczość człowieka w zmianie oblicza Ziemi. W perspektywie zrewidowanego antropocentryzmu dziedzictwo lat 70. daje o sobie znać w sztuce rozwijającej estetykę protestu.

soby na współlistnienie, jak wystawa *How To Talk with Birds, Trees, Fish, Shells, Snakes, Bulls and Lions*, kuratorowana przez Aleksandrę Jach i Inę Dinter w Hamburger Bahnhof w Berlinie, i prace Natalii Bażowskiej, z opowiadającą o możliwościach międzygatunkowej bliskości z *Luną* na czele.

Wobec pogłębiającego się kryzysu klimatycznego kluczowe jest jednak pojęcie antropocentryzmu. Reinterpretowany z dzisiejszej perspektywy przez klimatologów antropocentryzm już nie wynosi jednak na piedestał ludzkich interesów, a podkreśla sprawczość człowieka w zmianie oblicza Ziemi. W perspektywie zrewidowanego antropocentryzmu dziedzictwo lat 70. daje o sobie znać w sztuce rozwijającej estetykę protestu rodem z akcji Pappa, Pierzgalskiego i Trelińskiego. W formie nieraz niezdolnie infantylnej wskrzesza ją Cecylia Malik, zaprawiona w środowiskowych protestach od niemal dekady. Krakowskiego Zakrzówka broniła przed deweloperami, przyprowadzając gromadzie protestujących błękitne skrzydła modraszków – żyjących na Zakrzówku motyli – na „lex Szyszko” i wycinke Puszczy Białowieskiej reagowała, pozując do fotografii w wykarczowanym pejzażu wraz z grupą karmiących piersią swoje dzieci matek.

W subtelniejszy sposób tradycję tę rozwija Justyna Górowska w projekcie *WetMeWild*, w którym, wcielając się w postać słowiańskiej nimfy wodnej, brzegini, przygląda się globalnej gospodarce wodnej – zanieczyszczeniu oceanów plastikiem czy utowarowieniu wody pitnej i środowiskowym kosztom jej butelkowania w plastik. Górowska jednocześnie wciela się w postać rodem z rysunków Zofii Stryeńskiej i sprawnie posługuje się elementami korpoestetyki oraz strategiami sztuki postinternetowej. Ten dziwny koktajl jest przy tym wyraźnie lokalny, i to wcale

3 Dipesh Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 191-195.

4 Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Cambridge-London 2010, s. 16.

- 1 Cyryl Polaczek, *Człowiek z Galapagos*, 2019, wystawa *Małposzczur*
fot. Michał Jędrzejowski, dzięki uprzejmości Ronda Sztuki w Katowicach
- 2 Adelina Cimochowicz, z serii *Smak zepsucia*, 2019
fot. Tytus Szabelski, dzięki uprzejmości artystki i DOMIE w Poznaniu
- 3 Dawid Czych, *Black Noise*, 2018, wystawa *Natura w sztuce*
fot. Rafał Sosin, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK
- 4 Center for Land Use Interpretation (CLUI), Dauphin Island, Alabama
listopad, 2005, wystawa *Weather Report: Art and Climate Change*
dzięki uprzejmości Boulder Museum of Contemporary Art
- 5 Agnieszka Kurant, *Postfordyt*, 2019, wystawa *Bezludzka Ziemia*
fot. Bartosz Górka, dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie



2

3



4

5



nie tylko z powodu słowiańskich metafor, lecz także osadzenia w performatywnej tradycji regionu, który kompletnie ominęła kluczowa dla relacji sztuki i środowiska rewolucja – land art.

Skromne w skali i intymne performansy Teresy Murak czy Marii Pinińskiej-Bereś, również osadzone w orbicie land artu (między innymi przez Sebastiana Cichockiego w jednym z numerów „Formatu P”)⁵, w gruncie rzeczy mają z tą tradycją niewiele wspólnego. Różnica między Murak i Pinińską-Bereś a Robertem Smithsonem czy Michaeliem Heizerem jest różnicą nie tylko skali, ale i perspektywy. Skala i rola sztuki tymczasem stają się kluczowymi kwestiami we współczesnej dyskusji o dziedzictwie land artu. Gdy sztuka wyrastająca na spuściźnie północnoamerykańskiego land artu operuje na faktografii i zdepersonalizowanej perspektywie, jej wschodnioeuropejskie kuzynki obierają kierunek dokładnie przeciwny. Górowska, spadkobierczyni performansu spod znaku Teresy Murak przechadzającej się w wyhodowanej na własnym ciele sukni z rzeżuchy, nie bez powodu deklaruje fascynację koncepcjami ekoseksualizmu.

Ars moriendi

„To nie klimat się zmienia – wszystko się zmienia”, pisała w eseju z 2015 roku Margaret Atwood, jedna z pionierek gatunku cli-fi (*climate fiction*)⁶. Dziś proza z gatunku *climate fiction* liczy już dziesiątki pozycji. Coraz częściej słysząc też głosy, że nie potrafimy sobie już wyobrazić utopii i zamiast niej odmalowujemy całą paletę scenariuszy dystopijnych. Cli-fi jednak, jak przekonuje Atwood, to już nie podgatunek science fiction, tylko raczej rodzaj spekulatywnego realizmu.

Gdy sztuka wyrastająca na spuściźnie północnoamerykańskiego land artu operuje na faktografii i zdepersonalizowanej perspektywie, jej wschodnioeuropejskie kuzynki obierają kierunek dokładnie przeciwny. Justyna Górowska, spadkobierczyni performansu spod znaku Teresy Murak, przechadzającej się w wyhodowanej na własnym ciele sukni z rzeżuchy, nie bez powodu deklaruje fascynację koncepcjami ekoseksualizmu.

Prognozy z *Granic wzrostu* stają się w końcu rzeczywistością. Nic nie wskazuje na to, by udało się zrealizować cele porozumień paryskich z 2015 roku. Stany Zjednoczone się z nich wycofały, a reszta sygnatariuszy łamie postanowienia tak samo, jak łamała ustalenia protokołu z Kioto z 1997 roku, zakładającego redukcję emisji dwutlenku węgla do 2020 roku o 20 procent. Tymczasem Międzynarodowy Zespół do spraw Zmian Klimatu (IPSS) przewiduje dziś, że jeśli aktualne tempo emisji się utrzyma, średnia temperatura na planecie wzrośnie do końca stulecia nawet do 6 stopni Celsjusza. A już wzrost powyżej dwóch stopni wystarczy, by scenariusze apokaliptyczne stały się rzeczywistością.

Świat sztuki sporadycznie próbuje odpowiadać na to zagrożenie wystawami ku pokrzepieniu serc, niekiedy dającymi poczucie fałszywej sprawczości; jak *Yes Naturally: How Art Saves the World* z 2009 roku w Gemeentemuseum

5 Por. *Wstęp* oraz teksty poświęcone Teresie Murak i Marii Pinińskiej-Bereś, „Format P” 2013, nr 7, s. 8–9, 42–47, 52–57.

6 Margaret Atwood, *It's Not Climate Change – It's Everything Change*, Medium.com, <https://medium.com/matter/it-s-not-climate-change-it-s-everything-change-8fd9aa671804> [dostęp: 4.07.2019].



Justyna Górowska, *Xenostrogens*, 2019, performans
fot. Anna Gil, dzięki uprzejmości Galerii Sztuki
Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie



Łowienie ryb w martwym jeziorze podczas pleneru w Osiekach, 1970
 fot. z archiwum Działu Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie



Tamás Kaszás, *Ultracona mądrość (Sci Fi Agit Prop)*
 wystawa Zjednoczona Pangea, fot. Piotr Tomczyk
 dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Sztuka ostatniego zwrotu ekologicznego bliska jest swej literackiej kuzynki spod znaku cli-fi – tworzy obrazy zawieszone na cienkiej linii między spekulatywną fikcją a realizmem.

w Hadze, przekonująca, że możemy dosłownie uratować planetę (a raczej samych siebie) przez zmianę nawyków na „zielone”. To skrajnie romantyzowana wizja antropocenu jako ruiny, która może zostać poddana rewitalizacji. W o wiele ostrożniejszym duchu wizję planetarnej solidarności proponuje Joanna Sokołowska, kuratorka *Zjednoczonej Pangei*. Jak na ironię, w języku biologów „Nowa Pangea” oznacza jednak nie międzyludzką solidarność, a homogenizację planetarnej biosfery, którą zapoczątkowała europejska kolonizacja Ameryk i towarzyszący

jej import roślin i zwierząt. Tak zwana wymiana kolumbijska wiele biosfer zaburzyła, wprowadzając do nich nowe, agresywne gatunki flory i fauny.

Coraz popularniejsze stają się więc narracje, które do niedawna można by nazwać katastroficznymi, a dziś, za Atwood, już raczej realistycznymi, jak *Najpiękniejsza katastrofa*, kuratorowana przez Jakuba Gawkowskiego w bytomskiej Kronice. Jak ujął to pisarz Roy Scranton – musimy się nauczyć umierać w antropocenie⁷. Sztuka staje się w tej sytuacji kolejnym prepperskim

⁷ Roy Scranton, *Learning How to Die in the Anthropocene*, “The New York Times”, 10.11.2013, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/11/10/learning-how-to-die-in-the-anthropocene/> [dostęp: 4.07.2019]



narzędziem, pomagającym przygotować się na nadchodzący koniec świata. Dla klasy średniej rzecz jasna – luminarze Doliny Krzemowej już dawno przygotowali sobie prywatne bunkry. Sztuka ostatniego zwrotu ekologicznego bliska jest przy tym swej literackiej kuzynki spod znaku cli-fi – tworzy obrazy zawieszane na cienkiej linii między spekulatywną fikcją a realizmem.

W Hałdzie rokitnikowej Diany Lelonek zawarta jest nuta gorzkiej ironii – projekt mający wydobyć konkretny kawałek Wielkopolski z poprzemysłowej zapaści reprezentuje ten sam kapitalistyczny system co przemysł górniczy, tyle że ubrany już nie w złachany robotniczy drelich, tylko odprasowany garnitur start-upowca.

Adelina Cimochoicz buduje więc *Spizarnię*, gromadząc zapas kiszzonek i testując sposoby na zabarykadowanie się i samoobronę w wypadku apokalipsy. Jak wyglądać może świat poza tym schronem, pokazuje w migawkowych ujęciach w swoim malarstwie Dominika Kowynia. Węgierski artysta Tamás Kaszás, obecny i na *Zjednoczonej Pangei*, i na *Najpiękniejszej katastrofie*, łączy proste techniki graficzne z wizualnością socjalistycznych plakatów z lat 20. i 30., tworząc monumentalne instalacje prezentujące kulturę wizualną i wartości przyszłego, postkatastroficznego społeczeństwa. Elementy przedmodernistycznych kultur rolniczych współistnieją tu z modernistycznym uniwersalizmem i socjalistycznymi wartościami, trudno jednak Kaszása posądzić o moralizatorstwo. Artysta, który na koncie ma między innymi *Leśną szkołę* – wybitnie prepperski projekt szkoły przygotowywającej do przetrwania po katastrofie – sam pochodzi z ruin utopii, pierwszego socjalistycznego miasta na Węgrzech, zbudowanego od fundamentów w epoce stalinizmu, dziś nieco podupadłego hutniczego Dunaújváros. Zanurzając się w instalacjach Kaszása, można się poczuć jak podczas gry w Fallouta. Trudno przy tym określić, gdzie przebiega granica między ironią a utopią, wiarą w możliwość budowy lepszego społeczeństwa a mizantropią.

Nic jednak tak dobrze nie ilustruje zacho-
dzących w ostatnich latach zmian sztuki spod
znaku „zwrotu ekologicznego” jak ewolucja Diany
Lelonek. Jeszcze w *Yesterday I Met the Really Wild
Man*, cyklu fotografii sprzed zaledwie czterech
lat, widzieliśmy u Lelonek wizję „powrotu do
natury”, bardziej sielankową niż katastroficzną.

Center for the Living Things, sztandarowa praca
artystki, którą do znudzenia eksponują kura-
torzy kolejnych wystaw poświęconych ekologii
i antropocenowi, to projekt tyleż efektowny, ile
w prosty sposób ilustrujący i piętnujący kapitali-
styczną nadprodukcję towarów. Od przyglądania
się organizmom współegzystującym z ludzkimi
odpadami Lelonek przeszła jednak w ostatnim

czasie do głębszego namysłu nad kapitalizmem
i trudnością z wyobrażeniem sobie drogi ucieczki
od niego. *Hałda Rokitnikowa*, projekt reanimacji
regionu wyjąłowanego przez przemysł kopalniany
i stepowięjącego w efekcie zmian klimatycznych,
bazuje na stworzeniu regionalnej marki przetwo-
rów, sprzedawanych między innymi (za znacznie
wyższą niż gdzie indziej cenę) na targach sztuki.
Zawiera się w nim jednak nieobecna wcześniej
u Lelonek nuta dwuznacznej ironii w stylu
Kaszása – w końcu projekt mający nieco wydobyć
konkretny kawałek Wielkopolski z poprzemysł-
owej zapaści reprezentuje ten sam kapitalistyczny
system co przemysł górniczy, tyle że ubrany już nie
w złachany robotniczy drelich, tylko odprasowany
garnitur startupowca. Wymowna w tym kon-
tekście jest najnowsza, przygotowana dla Galerii
Labirynt dźwiękowa instalacja Lelonek. *Endling* to
nagranie ptasiego chóru, złożonego jednak z ponu-
rych solistów – każdy z zarejestrowanych głosów
należy do przedstawiciela gatunku uznanego już
dziś za wymarły.

Tekst: Tomasz Załuski

Wyzbyć się subiektywności, aby poznać siebie

Autodydaktyki Pawła Kwieka

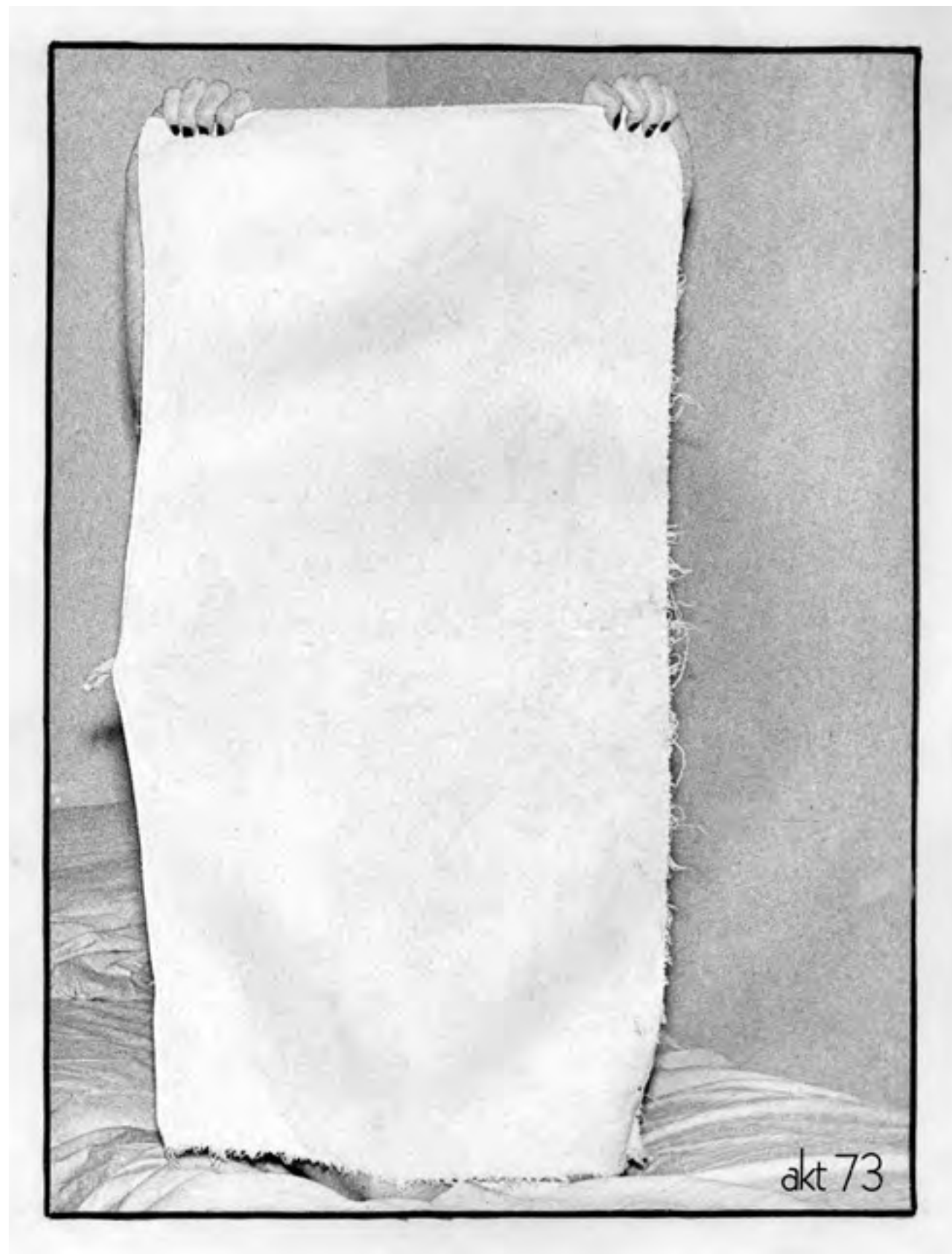
Paweł Kwiek jest jednym z tych przedstawicieli sztuki lat 70., których twórczość i biografia artystyczna wciąż czekają na pełną rekonstrukcję, opracowanie oraz interpretację, a zarazem stanowią niemałe wyzwanie badawcze¹. Gdybym miał zaryzykować i ukuć formułę opisującą – w sposób nieuchronnie ujednolicający – jego postawę, powiedziałbym, że jest ona ciągłym eksperymentem egzystencjalno-poznawczym na własnej świadomości. Z jednej strony wyznaczają go motywy „autonomistyczne”: potrzeba samookreślenia, samostanowienia, samoorganizacji, samokształcenia, samorozwoju i samopoznania. Z drugiej strony dążenie do wyjścia poza własną subiektywność, usytuowania się na granicy swojej świadomości i horyzontów poznawczych, a tam do otwarcia się na relację i przekazania inicjatywy czemuś lub komuś innemu, innym podmiotowościom: mediom technicznym, innym ludziom, grupie, społeczeństwu i ostatecznie – absolutnie Innemu, utożsamianemu przez artystę z Bogiem. To wyzbywanie się subiektywności w celu poznania siebie przyjmuje u Kwieka postać zintensyfikowanej autorefleksyjności oraz – na co wskazywał już w przenikliwej analizie David Crowley² –

¹ Na trudności interpretacyjne, jakie rodzi złożoność twórczości artysty, zwróciła niedawno uwagę Marika Kuźmicz, przygotowując wystawę *Paweł Kwiek. Różnica czasu*, 16.11.2018 – 16.01.2019, Fundacja Arton.

² Zob. David Crowley, *Paweł Kwiek. Sztuka obiegu zamkniętego*, [w:] *Paweł Kwiek. Fotografia, film, video*, red. Marika Kuźmicz, Fundacja Arton, Warszawa 2013, s. 136–139.



Paweł Kwiek, *Milosierdzie lub Dyskursy postmodernistyczne* 1988, © Paweł Kwiek, Fundacja Arton



wewnętrznego rozdwojenia lub rozszczepienia, coraz silniej dającego o sobie znać w latach 70., a w następnej dekadzie dramatycznie wzmożonego za sprawą schizofrenii paranoidalnej, która ujawniła się u artysty. Ale „wyzbywanie się subiektywności” to dla Kwieka także warunek prawdziwego, „obiektywnego” poznawania i uczenia się siebie – kolejnych form autodydaktyki, którą zawsze stanowiła dla niego sztuka.

Kwiek rozpoczął działalność artystyczną we wczesnych latach 70. Studiował wtedy w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, był też jednym z głównych członków Warsztatu Formy Filmowej (WFF). Jednocześnie współpracował blisko z grupą studentów i absolwentów warszawskiej ASP skupionych wokół jego brata Przemysława, Zofii Kulik i Jana Stanisława Wojciechowskiego. Programy artystyczne tych neoawangardowych środowisk były pod wieloma względami zbliżone, dzięki czemu Kwiek mógł płynnie krążyć między obiema grupami, realizując w ich obrębie rozmaite dążenia – częściowo rozbieżne, częściowo komplementarne. Warsztat Formy Filmowej był oficjalnie kołem naukowym przy PWSFTviT w Łodzi i rzeczywiście funkcjonował jako zespół samokształceniowy. Miało to szczególne znaczenie w przypadku Kwieka, który w ramach swojej działalności w grupie stopniowo tworzył i realizował program autodydaktyczny, alternatywny wobec tego, co oferowano na zajęciach w szkole. Członkowie WFF dążyli między

Wśród zrealizowanych przez Kwieka filmów czy raczej – jak sam to określał – „spektakli filmowych” znalazły się prace należące do najbardziej radykalnych osiągnięć Warsztatu Formy Filmowej.

innymi do odnowy filmu poprzez odrzucenie kina „przyliterackiego” i podjęcie eksperymentów artystycznych na polu sztuk wizualnych; przeprowadzali też konceptualną analizę mediów technicznych jako środków dających poznawczy dostęp do świata poza schematami ludzkiej percepcji i wyobraźni; krytykowali kształt polskiej kinematografii w sferze szkolenia kadr, produkcji i dystrybucji filmów, postulując przy tym reorganizację istniejących instytucji i tworzenie alternatywnych obiegów; wreszcie – pragnęli podważać i zmieniać nawyki percepcyjne widowni.

Pokazy radykalnych eksperymentów filmowych członków grupy przybierały na początku lat 70. formę neodadaistycznych akcji i happeningów o interdyscyplinarnym charakterze, prowokujących widownię do gwałtownych reakcji, a niekiedy do współuczestnictwa w działaniu artystycznym. Film stawał się w ten sposób płaszczyzną integracji różnych dyscyplin artystycznych. Wśród zrealizowanych wtedy przez Kwieka filmów czy raczej – jak sam to określał – „spektakli filmowych” znalazły się prace należące do najbardziej radykalnych osiągnięć WFF w zakresie eksperymentów strukturalno-konceptualnych i działań podważających nawyki percepcyjne ukształtowane przez kino „przyliterackie”. W *Numerkach* (1973) kilkudziesięciominutowa projekcja obejmowała jedynie



Paweł Kwiek, *Niechcicie*, kadr z filmu, 1973
© Paweł Kwiek, Fundacja Arton

wielokrotnie skopiowaną „rozbiegówkę” taśmy filmowej, prezentowaną przy dźwiękach wytwarzanych performatywnie przez Kwieka, który włączał radio z losowo wybraną stacją, śpiewał, wydawał nieartykułowane odgłosy, dzwonił dzwonkiem, jeździł na rowerze przed ekranem i tak dalej. W *Komentarzu* (1973) tradycyjna projekcja została zastąpiona przez występ artysty, który opowiadał treść wymyślnego filmu, opartego na popularnych kliszach fabularnych.

Pełne rozwinięcie zainteresowań integracją dyscyplin przyniosła jednak Kwiekowi współpraca ze środowiskiem warszawskim. Głosząc potrzebę takiej integracji, duet KwieKulik – Przemysław Kwiek i Zofia Kulik – oraz Jan Stanisław Wojciechowski – powoływali się na hasła rewolucji naukowo-technicznej, należące już w latach 60. do wiodących wątków dyskursu peerelowskiej modernizacji, a także na integracyjny, interdyscyplinarny przykład płynący z nowych dyskursów

teoretyczno-naukowych, takich jak semiotyka, gramatyka generatywna, cybernetyka, prakseologia, teoria gier i teoria komunikacji. Inicjowali i organizowali oni przedsięwzięcia szerszych grup artystów i artystek z różnych dyscyplin, takie jak *Forma otwarta* (1971) czy *Działania w studiu TV* (1972), będące próbami wypracowania integracyjnych form sztuki, ale też ćwiczeniami z eksperymentalnych, niewerbalnych sposobów komunikacji i – co najbardziej się liczyło dla Pawła Kwieka – ujawniania siebie, poznawania własnych, nieuświadomionych wcześniej kompetencji twórczych, w konfrontacji i intuicyjnym współdziałaniu z twórcami z innych dziedzin. Podsumowaniem udziału Kwieka w tych przedsięwzięciach była

Kwiek starał się odpowiedzieć na hasła zaangażowania społeczno-politycznego sztuki, proponując podjęcie propagandowych tematów przy zastosowaniu zmodernizowanych, eksperymentalnych form sztuki i metod artystycznych.

jego pisemna praca magisterska, przygotowana w 1974 roku w PWSFTviT w Łodzi: *Próba poszerzenia warsztatu operatora filmowego oraz metod jego pracy w oparciu o niektóre zdobycze młodych plastyków i muzyków*. Była to dokumentacja działań integracyjnych z udziałem artysty, prezentowanych jako efekt autodydaktyki, ale też jako propozycja nowego programu kształcenia samodzielnych oraz samoświadomych postaw u artystów filmowców. Realizacją, w której Kwiek próbował włączyć „metody pracy młodych plastyków” do własnego warsztatu w sposób najbardziej metodyczny, był film *1, 2, 3... ćwiczenia operatorskie* (1972). W jego kombinatorycznej strukturze, sposobie operowania kolorem i sekwencjach animacyjnych można dostrzec wiele analogii z realizowanymi w tym samym czasie „odmianami materiałowo-przestrzennymi” duetu KwieKulik.

Próba wprowadzenia tych „integracyjnych” metod realizacji filmów do szerszego obiegu był też zbliżony projekt filmu zgłoszony na konkurs związany z jubileuszem trzydziestolecia PRL. Jakkolwiek projekt ten przepadł w konkursie, to sam fakt jego złożenia wskazuje, że Kwiek, podobnie jak środowisko warszawskie, w którego działaniach – takich jak pokaz dla młodej kadry PZPR *Proagit. Pomyśl komunizm* (1971) i jego powtórka w Galerii Współczesnej *Proagit 2* (1972) – aktywnie uczestniczył, starał się odpowiedzieć na hasła zaangażowania społeczno-politycznego sztuki, proponując podjęcie propagandowych tematów przy zastosowaniu zmodernizowanych, eksperymentalnych form sztuki i metod artystycznych. Wydaje się, że nie chodziło przy tym jedynie o uzyskanie politycznej legitymizacji tych form, a dzięki temu – zdobycie pozycji na polu artystycznym i zyskanie tam materialno-instytucjonalnych możliwości działania. W przypadku Pawła Kwieka, podobnie jak jego brata Przemysława, chodziło też o postawę społecznikowską, wyniesioną jeszcze z domu rodzinnego, w którym propagowała ją matka obu artystów, ideowa komunistka.

Urzeczywistnieniem tej postawy na gruncie działalności artystycznej, a jednocześnie podjęciem postulatu upowszechniania kultury

w środowiskach robotniczo-chłopskich, była akcja społeczna przeprowadzona w 1973 roku w Państwowym Gospodarstwie Rolnym (i wchodzącym w jego skład Zakładowym Domu Kultury) w Niechcicach koło Piotrkowa Trybunalskiego. Jej głównym elementem był film składkowy zrealizowany wspólnie z mieszkańcami wsi. Filmy tego typu były dla Kwieka urzeczywistnieniem koncepcji „obiektywnego dokumentu o człowieku”. Realizator filmowy tworzący taki dokument miał ograniczyć do minimum zniekształcający wpływ własnej subiektywności na obraz prezentowanych osób, pozwalając każdej z nich stworzyć własną, indywidualną i autentyczną formułę autoprezentacji. Procedura ta dała dobre wyniki w 1973 roku w Elblągu i rok później w Osiekach,

Dzięki kamerom i monitorom Kwiek mógł sam odgrywać rolę dokumentującego i dokumentowanego, obserwującego i obserwowanego, aktywnego i biernego.

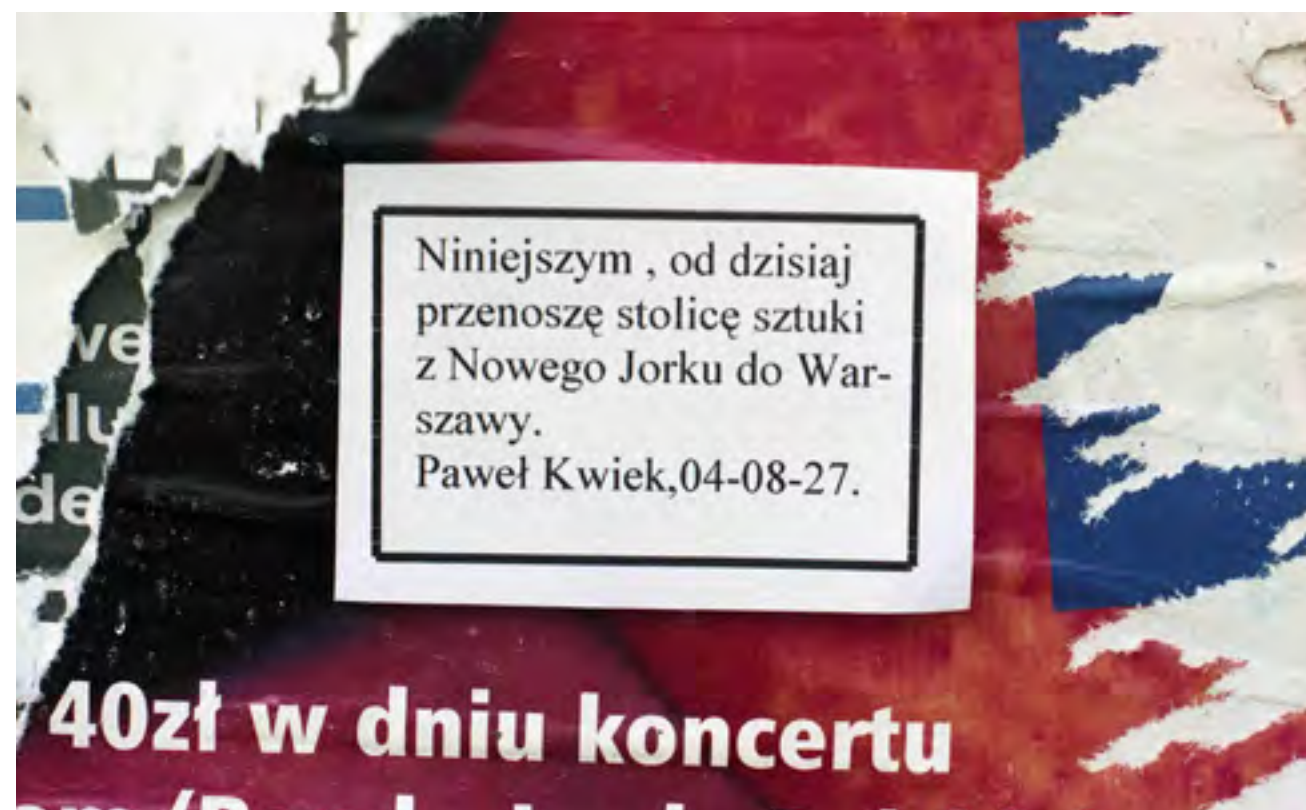
gdy Kwiek przetestował ją na osobach ze środowiska artystycznego, nawykłych do tworzenia zindywidualizowanej autoprezentacji. W Niechcicach poszło o wiele trudniej – konieczne było pokonanie oporów mieszkańców oraz ich aktywizacja twórcza. Kwiek podjął wówczas próbę przekazania innym własnych doświadczeń autodydaktycznych – poprzez zmianę ich świadomości, stymulowanie u nich refleksyjnego stosunku do samych siebie i własnego życia – a jednocześnie sam potraktował pracę z lokalną społecznością jako doświadczenie poznawcze i formę autodydaktyki. Inicjując taką sytuację społeczną, musiał bowiem nieustannie konfrontować się z nieprzewidywanymi okolicznościami i zdarzeniami, starać się na nie wpływać lub dostosowywać się do nich. Nie trzymał się z góry przyjętej wizji tego, co ma się wydarzyć, ale starał się na bieżąco weryfikować swoje założenia i zmieniać sposób działania. Przedsięwzięcie w Niechcicach było udane, zarówno jako propozycja eksperymentalnej formy upowszechniania sztuki, jak i jako dokument socjologiczny niepozbawiony potencjału krytycznego oraz próba egaltaryzacji dostępu do środków produkcji filmowej, jednak – zapewne nie bez związku z napotkanymi przez artystę trudnościami – pozostało „laboratoryjnym” epizodem, i nie przerodziło się w metodyczny proces pracy w środowiskach robotniczo-chłopskich.

W połowie lat 70. Kwiek – podobnie jak kilku innych członków WFF – zyskał dostęp do studia telewizyjnego PWSFTviT w Łodzi: kamer, monitorów, miksera trikowego i magnetowidu. Technologia wideo umożliwiła mu stworzenie prac nawiązujących do cybernetycznej idei sprzężenia zwrotnego. Dzięki kamerom i monitorom Kwiek mógł sam odgrywać rolę dokumentującego i dokumentowanego, obserwującego i obserwowanego, aktywnego i biernego, a możliwość jednoczesnego działania i obserwowania jego skutków w postaci transmitowanego obrazu pozwoliła mu ukazać własne działanie jako proces samoanalizy i samoweryfikacji rozgrywający się w czasie rzeczywistym. Podmiot,



który stanowi układ oparty na wewnętrznym sprzężeniu zwrotnym – który działa, weryfikuje swoje działanie, przekształca je i rozwija na podstawie „autofeedbacku” – jest zaś z konieczności wewnętrznie rozdwojony. Ten motyw wewnętrznego rozdwojenia w strukturze samoświadomości i autorefleksji pojawia się też wprost w jednym z niepublikowanych tekstów – swoistych „strumieni świadomości” – Kwieka z początku drugiej połowy lat 70., w którym artysta prowadzi dialog z samym sobą jako kimś innym. Poetyka „strumienia świadomości” będzie też charakterystyczna dla zapisków autobiograficznych prowadzonych przez artystę po nawróceniu i zdiagnozowaniu schizofrenii w latach 80.

Cybernetyczne idee sprzężenia zwrotnego, a także modele samodzielnych, samoorganizujących się oraz samorozwijających układów – czerpane nie tylko od twórcy cybernetyki Norberta Wienera, ale też od jego polskich kontynuatorów, takich jak choćby Marian Mazur, który przenosił je w sferę psychologii indywidualnej i społecznej – były również zapleczem intelektualnym dla prób działań zespołowych podejmowanych przez Kwieka pod koniec lat 70. Ukończenie łódzkiej PWSFTviT, zakończenie działalności WFF jako oficjalnego koła naukowego (1975) i jako grupy artystycznej (1977), a także postępująca erozja społecznikowskiego etosu upowszechniania sztuki w obliczu wyraźnych oznak załamывania się Gierkowskiego programu modernizacyjnego spowodowały, że Kwiek poszukiwał nowych możliwości współpracy w samym środowisku artystycznym oraz zastosowania w praktyce swoich idei (auto)dydaktycznych.



Wcześniej, w latach 1974–1976, wykorzystywał już niektóre z nich podczas zajęć z fotografii i filmu, które prowadził w podyplomowym Studium Scenografii ASP w Warszawie, kierowanym przez Józefa Szajnę. Pod koniec 1977 roku w Dziekance zrealizował akcję *Pracownia*, zapraszając wielu twórców do przeprowadzenia zajęć ze studentami warszawskich uczelni artystycznych. Sam wystąpił wówczas z ideą, która łączyła wcześniejsze doświadczenia z działaniami integracyjnymi i filmami składkowymi. Chodziło o powołanie zespołu osób – artystów i naukowców – reprezentujących różne dyscypliny, które najpierw ustaliłyby zasady swojej współpracy, a następnie na ich podstawie stworzyły scenariusz wspólnego filmu i zrealizowały go. Kwiek rozesłał też wówczas ankietę z pytaniami o chęć udziału w takim zespole. Na początku 1979 roku, po wielu nieudanych próbach znalezienia instytucji, która wsparłaby projekt realizacji filmu, zaprosił on do Dziekanki osoby, które zadeklarowały wcześniej wolę współpracy, i zaproponował im udział w trzydniowym spotkaniu, w trakcie którego integracyjny zespół miał dokonać samoorganizacji i określić metody oraz cele działania. Przeprowadzone wówczas dyskusje nie pociągnęły za sobą skutków praktycznych – zespół nie powstał – przeradzając się w czysto „konceptualne” ćwiczenie poznawcze w zakresie tworzenia się relacji międzyludzkich. Kwestia ta powróci jeszcze w akcji-instalacji *Międzyrynsunki*, zrealizowanej w 1980 roku w łódzkiej Galerii Ślad. Rysując na specjalnie skonstruowanym stole, dwie osoby wzajemnie wpływały na kształt tworzonych przez siebie obrazów.

Iluminacja religijna, przeżyta przez Kwieka w 1980 roku, była poprzedzona procesem przygotowań, intensywnego skupienia na własnej psychice, próbami medytacji oraz ćwiczeń oddechowych.

Pod koniec lat 70. Kwiek nawiązał bliższą współpracę z kolegą z WFF Ryszardem Waską. Dyskutowali, wzajemnie prezentowali sobie swoje prace; wreszcie w 1980 roku zrealizowali wspólne wystąpienie w lubelskiej Galerii Labirynt, formułując razem – choć osobno podpisując – manifest *Propozycja samokontrolującej się weryfikacji*. Dla Kwieka było to podsumowanie kilku etapów dotychczasowej działalności, a także próba zdefiniowania własnej filozofii życia i twórczości jako procesu autodydaktycznego. Deklarował tam między innymi, że dąży do działania, które nie jest trwale związane z żadną określoną metodą, językiem, konwencją, grupą czy doktryną, za to nieustannie konstruuje się, koryguje i odnajduje nowy kierunek. Podkreślał też, że jest gotów zaakceptować każdą „silniejszą”, lepiej umotywowaną koncepcję, nawet jeśli by pochodziła z zewnątrz. Wkrótce taką koncepcją stała się dla niego wiara religijna.

Iluminacja religijna, przeżyta przez Kwieka w 1980 roku, była poprzedzona procesem przygotowań, intensywnego skupienia na własnej psychice, próbami medytacji oraz ćwiczeń oddechowych. Ich echa można

znaleźć w pracy wideo *Oddech – kanał informacji* (1978), w której ruchy klatki piersiowej artysty regulowały jasność obrazu monitora transmitującego jego wizerunek, oraz w fotodokumentacji działania *Medytacja. Percepcja braku różnicowań*, podczas którego Kwiek, podejmujący w 1979 roku pracę w łódzkiej PWSFTviT, rozpoczął zajęcia od aktu autodydaktyki – pomalowania na białą ścianę pracowni. Wiele innych zdjęć Kwieka z lat 70. ma w sobie coś swoście medytatywnego; fotografia była wówczas istotnie medium, w którym – obok zapisków o charakterze autobiograficznym i prób poetyckich – znajdowały wyraz intymniejsze, bardziej introwertyczne wątki jego życia i twórczości. Jako materialista i ateista (zaliczyłem swoje doświadczenie ateistyczne, „płaskie” i pozbawione dramatyzmu, w latach 80. jako uczeń podstawówki), biorę w nawias przedmiotową realność przeżycia religijnego Kwieka, jak też jego relację do ujawniającej się u artysty w tym samym okresie schizofrenii paranoidalnej. Niewątpliwie doświadczenie to miało jednak swoją realność psychiczną i charakter transformacyjny, zmieniający światopogląd i twórczość artysty. W przejściu od scjentystycznych zainteresowań lat 70. do duchowości i mistyki pomógł Kwiekowi udział w słynnych seminariach Krzysztofa Maurina prowadzonych na Uniwersytecie Warszawskim, na których omawiano związki matematyki i fizyki z religią, teologią, antropozofią i gnozą. W fotografiach Kwieka z lat 80., wedle relacji artysty będących zapisami jego wizji, często pojawiały się kształty płaskich i przestrzennych figur geometrycznych, traktowanych jako ucieleśnienie boskiego Logosu, „myślokształty” lub hermetyczne symbole religijne.

Kwiek zaczął wówczas nowy proces autodydaktyczny – samorozwój duchowy. Studiował teksty religijne i teologiczne różnych tradycji oraz teorie życia duchowego: Biblię, judaizm, prawosławie i protestantyzm, pisma franciszkanów i jezuitów, mistykę, buddyzm,

W latach 80. sztuka Kwieka staje się zapisem dokumentującym przeżycia i wizje religijne. Jest także formą autoterapii, a jako taka nie daje się oddzielić od autobiograficznych zapisków – swego dziennika, w którym relacje z doświadczeń religijnych przeplatają się z opisami charakterystycznych symptomów schizofrenii paranoidalnej.

antropozofię, Jungowską psychologię głębi, hermeneutykę i filozofię religii. Wykazywał przy tym szczególną predylekcję do tradycji mistycznej i idei „naśladowania Chrystusa”. Jego światopogląd religijny, ekumeniczny i eklektyczny pozostaje jednak mocno związany z chrześcijaństwem i katolicyzmem. W twórczości artystycznej nadal posługuje się narzędziami wypracowanymi w latach 70., czyli fotografią, wideo, performensem, a także sięga po rysunek, malarstwo czy rzeźbę. Jego sztuka staje się zapisem dokumentującym przeżycia i wizje religijne traktowane jako bezpośrednie kontakty poznawcze z sacrum. Jest także,



Paweł Kwiek, Jacek Łomnicki, *Kwiekolom*, 1973
dokumentacja performansu w ramach *Akcji Warszawa*
Muzeum Sztuki w Łodzi, © Paweł Kwiek, Fundacja Arton

jak się wydaje, formą autoterapii, a jako taka nie daje się ona oddzielić od autobiograficznych zapisków – swego dziennika, w którym relacje z doświadczeń religijnych przeplatają się z opisami charakterystycznych symptomów schizofrenii paranoidalnej. Kwiek starannie rozdziela jednak obie sfery, czego wyraz dał w pracy zaprezentowanej na zbiorowej wystawie *Zapisy* w Galerii Labirynt w 1983 roku. Na planszy z tekstową relacją kontaktu z głosem Boga napisał: „Jestem przekonany o tym, że nie przemówiła do mnie odszczepiona i usamodzielniona część mojej osobowości. Że wydarzenie to nie miało charakteru «patologii»



a «objawienia»". Na jakiejś przyszłej retrospektywnej wystawie Kwieka prace artystyczne powstałe po 1980 roku powinny zostać jednak zaprezentowane łącznie z autobiograficznymi zapisami stanu świadomości i świadectwami afektów oraz traum chorobowych, a także próbami poetyckimi. Dopiero taka konfiguracja pozwoli bowiem ukazać pełny obraz jego ówczesnej działalności jako ciągłego procesu autoanalizy i autoterapii, zrekonstruować charakterystyczne imaginarium artysty, jak i dokonać oceny jego twórczości poza kryteriami, które pozwoliły docenić jego neoawangardowe eksperymenty z lat 70.

„Zwrot” religijny Kwieka z początku lat 80. miał też swoje aspekty społeczne i środowiskowe. Artysta angażuje się przez pewien czas w działalność Solidarności, włącza się

też we wspólnotowy afekt i narodowo-katolicką „odnowę duchową”, biorąc w 1983 roku udział w słynnej wystawie nurtu przykościelnego *Znak Krzyża*, zorganizowanej przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz w warszawskim kościele Miłosierdzia Bożego. Własne próby kontaktu z instytucjonalnym Kościołem przynoszą jednak głębokie rozczarowanie i traumę – jak pisał w połowie lat 90. w swym *Manifeście niezależności duchowej*, polski Kościół katolicki okazał się żywiołem czysto politycznym, który nie był w stanie zaofero-

Próby kontaktu Kwieka z instytucjonalnym Kościołem przynoszą głębokie rozczarowanie i traumę – jak pisał w połowie lat 90., polski Kościół katolicki okazał się żywiołem czysto politycznym, który nie był w stanie zaoferować odpowiednio wrażliwych i refleksyjnych form dla jego duchowości.

wać odpowiednio wrażliwych i refleksyjnych form dla jego duchowości. Odrzucając zinstytucjonalizowaną hierarchię, Kwiek podejmował na przełomie lat 80. i 90. próby indywidualnego sprawowania liturgii, przeprowadzając szereg ekumenicznych mszy – performansów artystycznych. Jedną z nich, *Komunia Bogów* z 1991 roku, łączyła tradycję chrześcijańską z buddyzmem. W tym okresie nie zerwał związków ze środowiskiem artystycznym wywodzącym się z neoawangardy. Jego prace fotograficzne prezentowała wówczas najczęściej warszawska Galeria Mała ZPAF. Co ciekawe, kilka akcji performatywnych o tematyce religijnej artysta wykonał w ramach przedsięwzięć łódzkiej „trzecioobiegowej” Kultury Zrzuty, a członkowie grupy Łódź Kaliska brali udział w jego performansie *Ojciec nasz*, wykonanym w 1990 roku w CSW Zamek Ujazdowski.

Autodydaktyka religijna Kwieka pozostaje więc wysoce zindywidualizowana, heterodoksyjna, a nawet swoiście heretycka, nastawiona na bezpośrednie, performatywne doświadczanie sacrum. W tym kontekście znaczący jest fakt, że już na początku lat 70. jako młody artysta nawiązał on kontakt z Jerzym Grotowskim i interesował się jego słynnym spektaklem *Apocalypsis cum figuris*, urzeczywistniającym ideę „teatru świętego” i budzącym gwałtowne protesty polskich hierarchów kościelnych. Świadectwo owych wczesnych zainteresowań może być kolejnym przyczynkiem do spojrzenia na twórczość Kwieka z nieco innej strony niż dotychczas i uzupełnić obraz jego biografii artystycznej.

Tekst: Agata Pyzik

Alina Popa

Przyszłość bez happy endu

„W różnego rodzaju melodramatach happy end jest przywilejem świata zachodniego, światowej Północy, jednego procenta. Zdaje się, że happy end wymyka nam się z rąk aż do momentu, w którym zniknie całkowicie. Nie będzie wtedy żadnego *deus ex machina*, żeby przywrócić nienormatywne społeczne uczucia albo ciało, które będzie można odautomatyzować. Maszyny będą nadal produkować narrację, w której żyjemy, nie zdając sobie z tego sprawy. Uczucia, które czujemy, nie wiedząc o tym”¹.

Statement Biura Badań Melodramatycznych

1. Alina Popa urodziła się w 1982 roku w Ploeszti w Rumunii. Zmarła 1 lutego 2019 roku. Zdecydowałam się o niej napisać, gdyż była fascynującą artystką, która niezmordowanie analizowała coś, co nazwałabym kondycją świata peryferii. Od dekad intelektualści i artyści z terenów tak zwanego byłego postkomunistycznego Wschodu starają się odczarować pojęcie peryferii. Prace takich myślicieli, jak Boris Buden, Rastko Mocnik czy Jan Sowa, problematyzują prosty podział peryferie–centrum, sugerujący,

¹ The Bureau of Melodramatic Research, <http://thebureauofmelodramaticresearch.blogspot.com/2009/08/about-us.html> [dostęp: 14.07.2019].



Alina Popa. 31 grudnia 2017

że peryferia z konieczności tylko naśladują i bezrefleksyjnie powtarzają idee rodzące się na żywotniejszym myślowo i bogatszym Zachodzie. Różne inicjatywy, takie jak ostatnio Biennale Warszawa, pragną odnieść się do alternatywnego mapowania globu i przepisania historii z jej prostymi wektorami, wskazując na intelektualne alternatywy wobec kapitalizmu i liberalnej demokracji na zachodnią modłę.

Działania Aliny Popy wpisywały się w imperatyw odczarowania Zachodu i tematyzowania peryferii w wyjątkowo jednostkowy sposób. Popy użyła siebie i swojej sytuacji, egzystencjalnej i zdrowotnej, aby opowiedzieć o tematach tak szerokich, jak geopolityka, zmiana klimatu, pozycja kobiet. Ciało wydawało jej się, być może, ostatnią nieskolonizowaną przestrzenią komunikacji, nawet w chorobie. Od dłuższego czasu borykała się z rzadkim schorzeniem nowotworowym. W swojej sztuce wykorzystywała elementy choreografii, teorii i sztuki współczesnej.

Alina Popy była fascynującą artystką, która niezmordowanie analizowała kondycję świata peryferii. Jej poszukiwania koncentrowały się na teorii afektu, związkach neoliberalizmu i melodramatu oraz ideologicznych powiązaniach alpinizmu i nacjonalizmu (!).

Jej poszukiwania koncentrowały się na teorii afektu, związkach neoliberalizmu i melodramatu oraz ideologicznych powiązaniach alpinizmu i nacjonalizmu (!). W Biurze Badań Melodramatycznych (Bureau of Melodramatic Research, BMR) Alina koncentrowała się na sposobach, w jakie emocje są feminizowane i genderyzowane, i tworzyła prace odzwierciedlające wpływy kapitalizmu na współczesne społeczeństwo. W pracach tych próbowała oddawać głos tym, których prawa zostały naruszone. Przez to, że zachorowała, a od pewnego momentu żyła ze świadomością, że umrze, jej akcje zyskały wymiar transgresji. Chcę zastanowić się tu nad niektórymi jej strategiami, przywołując głosy z jej tekstów oraz tekstów komentatorów jej prac.

2.

Zainteresowałam się twórczością Aliny Popy w 2016 roku, kiedy jej przyjaciółka, kuratorka Xandra Popescu, zaprosiła mnie do Berlina na wystąpienie w ramach pokazu filmów młodych artystek

z Europy Wschodniej *D'Est* w Martin Gropius Bau. Jeden z rozdziałów mojej książki *Poor but sexy* jest zatytułowany *O, mistyczny Wschodzie*. Próbowałam w nim przeanalizować zachodnie, często rasistowskie i kolonialne, mity na temat „Wschodu”. Obszerny fragment poświęciłam tam Émilowi Cioranowi, rumuńskiemu filozofowi rozpacz, który osiadając w międzywojniu w Paryżu, kulturą francuską próbował zmyć z siebie zarówno pogardzaną kulturę „Wschodu”, jak i swój wcześniejszy flirt z faszyzmem. Historie Ciorana i innych rumuńskich twórców mogą do dziś stanowić charakterystyczny przykład tego, jak pragnienie „ucieczki od wschodniości” może wschodnioeuropejskiego artystę i intelektualistę zwieść na manowce.

Xandra podjęła ten wątek, kuratując program składający się z filmów artystek z Europy Wschodniej. Wszystkie, często w ironiczny sposób, ale też całkiem poważnie, odnosiły się do problemu pochodzenia z kultury uznawanej za „pomniejszą”, „gorszą” albo, co gorsza, nieistniejącą. Były tam prezentowane krótkie filmy między innymi Goshki Macugi, ale moją uwagę całkowicie przykuły prace Rumunki. Mieszkająca w Polsce Larisa Crunțeanu pokazała przezabawną i bardzo trafną parodię opery mydlanej w stylu brazylijskim, rozgrywającą się na rumuńskiej prowincji, której bohaterkę nieudacznicę odgrywała ona sama. Humor, wystudiowana forma i zjadliwy komentarz na temat współczesności, niepozbowiony jednak pragnienia transcendencji, był charakterystyczny dla wielu prezentowanych tam filmów, z których wszystkie

o pogodzie. Ulrike Meinhof zatytułowała jeden ze swoich najbardziej znanych artykułów *Wszyscy rozmawiają o pogodzie*. *Mynie*. Meinhof w swoim felietonie odwoływała się do milczenia establishmentu w sprawie irańskiego dysydenta, który za krytykę szacha miał wraz z rodziną zostać wydalony z Niemiec. Tytuł pracy Gheorghe i Popy jest prowokacyjny – czy w ogóle możemy dziś wzbić się ponad „rozmowę o pogodzie”, biorąc pod uwagę, że sam smalltalkowy temat pogody przestał być niewinny?

Praca ta łączyła współczesne obawy wobec antropocenu, ingerencji człowieka w przyrodę i zmianę klimatu z dekonstrukcją tradycyjnej zmysłowej kobiecości. Artystki odwoływały się do filmów Douglasa Sirka, ostatniego z wielkich twórców hollywoodzkiego melodramatu, które zazwyczaj kręciły się wokół wielkich namietności i marzeń, których nie mogły ziścić nawet największe fortuny. W jednym z nich, *Pisane na wietrze*, dziedziczka paliwowej fortuny z Kalifornii nadaremnie pożąda uczciwego geologa, który pracuje przy odwiertach w fabryce jej ojca.

Oto więc peryferyjna tożsamość, o „słabszej”, mniej dominującej kulturze, ukazana została za sprawą tandetnej, niskobudżetowej wersji filmu hollywoodzkiego, jakby celowo powielając przekonania na temat Wschodu, który tworzy tylko podróbki. Ta estetyka zostaje umieszczona na tle rodzinnego miasteczka artystek, Ploeszti, które też zajmowało się eksploatacją paliw i symbolizuje przemysłowe zniszczenia. Prawdziwą treść rozmowy artystek ujawniają programy radiowe, które

Historie Ciorana i innych rumuńskich twórców mogą do dziś stanowić charakterystyczny przykład tego, jak pragnienie „ucieczki od wschodniości” może wschodnioeuropejskiego artystę i intelektualistę zwieść na manowce.

komentowały dziwną, pełną wewnętrznego niepokoju i nierównowagi postawę charakterystyczną dla mieszkańców Europy Wschodniej i Środkowej.

Najbardziej dopracowany i wysmakowany był jednak film *Above the Weather* Biura Badań Melodramatycznych, czyli duetu dwóch artystek: Aliny Popy i Iriny Gheorghe. Dwie artystki, ufrizowane i wystrojone jak gwiazdy hollywoodzkiego kina z lat 40. i 50., ze starannie upiętymi lokami, nieskazitelnym makijażem i w satynowych kreacjach, siedziały w równie nieskazitelnym mercedesie starego typu. Wokół nich rozpościerał się zdewastowany teren postindustrialnej eksploatacji. Popy i Gheorghe toczą w samochodzie pozornie błahą rozmowę

oznajmując różne wojny i kataklizmy. Podobna rozmowa staje się przepowiednią katastrofy. W tle słyszymy turecką piosenkę pop z lat 80., która wygrała Eurowizję. Jej tytuł brzmi... *Benzyňa*.

Jeżeli relacje kulturowego Wschodu i Zachodu można porównać do „niedobrego romansu”, w którym Zachód wykorzystuje i źle traktuje Wschód, mając go swoją wyidealizowaną, nieprawdziwą wizją, prace Popy i Gheorghe, które najczęściej analizowały świat pozorów, udawania, podrabiania i maskarady, zyskują nieoczekiwaną powagę. O ile trudniej jest ukazać wartość i znaczenie czegoś powszechnie (a przynajmniej przez tych, którzy o tym decydują) uważanego za liche,



The Bureau of Melodramatic Research (Irina Gheorghe i Alina Popy), *Above the Weather*, kadź z filmu, 2015
dzięki uprzejmości B.M.R.

marne i kiczowate, na przykład tożsamość wschodnioeuropejskiej kobiety, która ma być cicha, uległa i seksowna. W tym sztuka Popy była typowa dla pokolenia milenialsów, odkrywających i waloryzujących emocje. W tym tkwi też, być może, siła sztuki z peryferii i w ten sposób właśnie może ona podważyć skostniałe paradygmaty i wskazać nowe ścieżki.

Popa cierpiała na rzadką chorobę, co tematyzowała w swojej sztuce, zwłaszcza w ostatnim eseju *Choroba jako projekt estetyczny*. Warto to sparować z Susan Sontag i jej *Chorobą jako metaforą* i innymi przykładami problematyzowania choroby w sztuce (na przykład u Hannah Wilke). W tekście *Choroba jako projekt estetyczny* Popa porównała siebie do spiruli – gatunku kałamarnicy, której muszla wrasta w ciało i znajduje się w środku organizmu. Do tego esaju jeszcze wrócimy. Teraz powiedzmy tylko, że Popa – być może „napędzana” chorobą, a może bez żadnego z tym związku – nic nie robiła sobie z ograniczeń często *implicite* narzucanych artystom z Europy Wschodniej. Nie uprawiała sztuki estetycznej, kwestionowała instytucje i instytucjonalność.

W swoich działaniach Alina Popa nic nie robiła sobie z ograniczeń często *implicite* narzucanych artystom z Europy Wschodniej. Zamiast opowiadać o dorastaniu w biedzie na wschodzie Europy i błagać o „żebrolajki”, wołała przyglądać się brakowi transparentności w finansowaniu sztuki.

3. Zarówno solo, jak i w składzie BMR Popa zaangażowana była w krytykę tego, jak postrzegana jest tak zwana Europa Wschodnia na Zachodzie. W rozmowie z założycielką Art Leaks Coriną Apostol tak skomentowały znaną i pokazywaną również w Polsce (Zachęta, 2010) wystawę artystek z „byłego Wschodu” *Gender Check. Femininity and Masculinity in Eastern Europe*², kuratorowaną przez Bojanę Pejić: „20 owocnych lat neokolonialnej ekspansji na terytoriach byłego Imperium Habsburskiego, które na potrzeby wystawy nazwano «Europą Wschodnią». [...] Nie posiadałyśmy się ze zdumienia, jak wielu artystów znalazło się na liście (ponad 200), sale wystawowe były wręcz wypchane pracami biegnącymi w niekończących się rzędkach, zaaranżowane

według kraju pochodzenia. Niestety, olbrzymie różnice między tymi krajami i ich sytuacją społeczno-polityczną w ogóle nie zostały wyjaśnione. *Checking* (sprawdzanie) wyglądało jak *check-in* na lotnisku”³. Artystki odbywały wówczas rezydencję w Wiedniu i wybrały się na konferencję otwarcia wystawy w MUMOK. Wystawa miała miejsce w 2009 roku dla uczczenia 20 lat „wolności”.

Artystki podały wtedy przykład starszej pokoleniowo Mariny Gržinić, queerowej performerki ze Słowenii, od 30 lat występującej w duecie z Ainą Šmid, która na konferencji ostro skrytykowała ideę „uwewnętrznionych granic”, zamiast – jak to ujęło BMR – snuć smutną, melodramatyczną opowieść tej, która przetrwała komunizm. „Opowieści o sile wewnętrznej, pozwalającej przezwyciężyć trudności, stały się niemal zwyczajem w praktyce artystycznej [z Europy Wschodniej – A.P.], gdzie artyści nie mogą oprzeć się opowieści o trudnym dzieciństwie”⁴. Można to uznać za przytyk wobec najsłynniejszej artystki z Bałkanów, Mariny Abramović, która w każdym wywiadzie opowiada

o trudnej relacji z matką, biedzie i innych życiowych trudnościach, które w domyśle mają przyznać dodatkowe punkty niezwykle zamożnej dziś i okupującej monopolistyczną pozycję artystce.

Zamiast opowiadać o dorastaniu w biedzie na wschodzie Europy i błagać o „żebrolajki”, Popa wołała przyglądać się na przykład brakowi transparentności w finansowaniu sztuki. W rozmowie z Apostol wspomina też o szczęśliwym mariażu fundacji Erste (finansowanej przez Erste Bank) i widzialności MUMOK-u, neokolonializmie, promowaniu jednych artystów, których prace są bardziej glamour, kosztem innych. Zastanawiała się też, dlaczego podobnych wystaw nie organizuje sam były Wschód. Odpowiedź jest prosta: brak odpowiednich funduszy. W ten sposób, w sytuacji

2 *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, MUMOK, <https://www.mumok.at/en/events/gender-check> [dostęp: 14.07.2019].

3 Wywiad z Coriną Apostol, *What Positions Can Women Occupy in Contemporary Art and Culture in Romania?*, The Bureau of Melodramatic Research, <http://thebureauofmelodramaticresearch.blogspot.com/2012/08/interview-by-corina-l-apostol.html> [dostęp: 17.07.2019].

4 Tamże.



The Bureau of Melodramatic Research (Irina Gheorghe i Alina Popa)
CCA – Creativity Counselling for Artists, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie
2011, fot. Maciej Landsberg, dzięki uprzejmości BMR i CSW Zamek Ujazdowski

Alina Popa była zafascynowana ciałem jako kłębowiskiem afektów. Tym, co czyniło jej sztukę tak bardzo współczesną, była szczególna koncentracja na roli uczuć w sztuce.

kolonizowanego przez zachodni kapitał podmiotu, Wschodu nie stać na snucie dominującej narracji na własny temat.

Artystki z BMR odpierają też sugestię, jakoby artysta z Europy Wschodniej musiał mieć jakąś „misję”. Dla nich „misja” brzmi jak kontynuacja języka kolonialnego: „Korzenie pojęcia misji tkwią w dyskursie religijnym (jezuici jako awangarda europejskiego imperializmu kolonialnego) i militarnym (amerykańskie operacje militarne jako awangarda), z których oba zawłaszczają podtekst etyczny. W czasach neokonserwatywnego *backlashu*, który obserwujemy we współczesnej Europie i Ameryce Północnej, to moralizatorskie kazanie prawicy musi napotkać opór. Melodramat jako gatunek ma u swego zarania uosobioną w postaci bohaterów walkę między dobrem a złem, walkę, wokół której umocowany jest współczesny dyskurs polityczny – czy chodzi o «wojnę z terroryzmem», czy o lokalne krzyżowe wojny antykomunistyczne. To coś, czym interesujemy się od dawna: hierarchie i relacje władzy, które kształtują się wokół rozmaitych «misji»”⁵.

Uczucia stanowią istotny element manipulacji współczesnej polityki skrywającej się pod płaszczkiem postpolityki i marketingu politycznego. Dziś w ładne słówka i eufemizmy: „misja”, „ośrodek”, „interwencja”, ubierane są najgorsze katastrofy, wojny i ludobójstwa niemalże tak, jak działo się to w języku nazistowskiego „ostatecznego rozwiązania”.

4. „Nie chcemy, aby BMR stało się Policją Uczuć. Dlatego wciąż negocjujemy naszą pozycję, aby uniknąć klinicznego studiowania emocji, ich kwarentanny w aseptycznym laboratorium. Jesteśmy natomiast mocno przywiązane do metodologii melodramatycznej: melokrytyki”⁶. Afekt robił karierę w psychologii od lat 60. XX wieku. Początkowo traktowany jako dogodny sposób na zdefiniowanie specyficznej kondycji egzystencjalnej osób, które można opisać jako te, które dopiero stają się podmiotami: kobiety opresjonowane w patriarchacie, osoby nieuprzywilejowane, będące poza systemem. Zainteresowali się nim Gilles Deleuze i Félix Guattari. Termin „afekt” pojawia się w *Kapitalizmie*

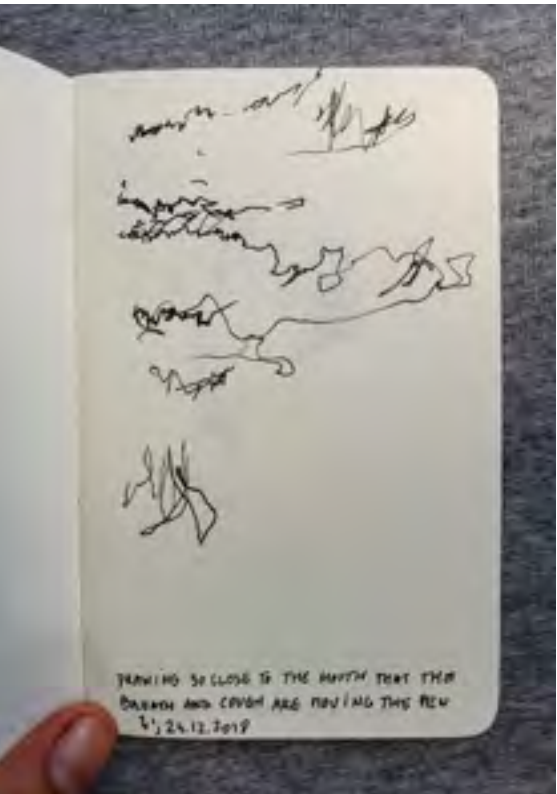
5 Tamże.
6 Tamże.

i schizofrenii i nie ma oznaczać osobistego uczucia, ale – jak u inspirującego Deleuze’a Spinozy – możliwość/zdolność doznawania i sprawiania, że ktoś lub coś doznaje. To intensywne doznawanie, które nie jest osobiste/nie ma związku z konkretną osobą; jeden stan doznawania jednego ciała przekazywany jest innemu ciału i może zwiększyć lub zmniejszyć możliwość doznawania przez to ciało. Afekt oznacza więc spotkanie jednego wywołującego doznanie ciała z drugim, które doznaje – „ciało” rozumiane tu jest w najszerszym znaczeniu tego słowa, włączając w to ciało „mentalne” lub wyobrażone. Zdaniem Deleuze’a afekt to nie po

prostu doznawanie. Artyści mogą wytwarzać afekty i tak zwane percepty, „bloki czasoprzestrzeni”; nauka tworzy funkcje, a filozofia jest tworzeniem pojęć. Zwrot afektywny, w którym teoria afektu, wyeksplikowana przez Deleuze’a i Guattariego, zaczęła być wykorzystywana jako sposób na zrozumienie doświadczenia, również cielesnego, wymykającego się dominującym paradygmatom reprezentacji (retorycznym i znaczeniowym), afekt znajduje popularność we współczesnej teorii postkolonialnej i feministycznej, ponieważ umożliwia włączenie analizy czegoś poza twardymi, naukowymi danymi.

Alina Popa, *Heal the Line*, Tranzit.ro Bukareszt, 2018, fot. Florin Flueraș





Dzięki definicjom Deleuze’a łatwiej jest zrozumieć, co Popa próbowała zrobić w swojej ambitnej sztuce. W jednym z performansów, *Autofagii* z 2012 roku, artystka zapisała swoisty manifest nicości i antyproduktywności: „Miesiąc «zjadania siebie aż do nicości» [self-eating to zero], współpracy z nikim, tak aby wykonać «nic», dobiegł końca. 28 września o 13 zademonstrowana została Technika Wiecznego Odżywiania. To część

W późnym kapitalizmie tak bardzo zawierzyliśmy powierzchni, że nie chce nam się zastanawiać, co jest pod spodem. Wiemy, że sprawy nie idą tak świetnie, jak sugerowałaby to propaganda, ale zarazem wyczuwamy niebezpieczeństwo takiego myślenia, które mogłoby zachwiać systemem.

pierwsza: jak wejść w nicość i tam pozostać. [...] Najtrudniejszą częścią jest przełamanie ciszy, ponieważ aby nic się wydarzyło, potrzeba ciszy. Ale cisza wymaga, abym mówiła dalej. [...] Ta praca nie zmieni niczego, ponieważ jeśli mi się uda, nic się nie wydarzy i wszystko pozostanie takie samo. [...] Jeśli wydarzy się nic, pomiędzy początkiem a końcem jest nicość, początek jest więc końcem. Tak więc ta praca zakończyła się już kwadrans temu”⁷. Humor w obliczu pustki, a w końcu śmierci, nie opuszczał Popy aż do końca.

Popa i Gheorghe dekonstruowały zarazem tradycyjną kobiecość, jak i swoją rolę jako artystek. Badania nad afektem (wieloznaczny „melodramat” w nazwie) miały służyć także dekonstrukcji kulturowych oczekiwań od kobiet, zwłaszcza z obszarów peryferyjnych, naznaczonych negatywnie przez system totalitarny i przez ten pryzmat odbieranych poza własnym kontekstem kulturowym. Popa uznawała za performatywne nie tylko codzienne działania, ale przede wszystkim sposoby myślenia i dyskursy, jakimi się posługujemy – w tym sensie, że słowa, pojęcia i rzeczy, na które wpływa konkretna ideologia, mają faktyczne przełożenie na rzeczywistość, determinują nie tylko pojedynczą biografię, ale i życie całych narodów. Popa zdecydowała się jednak badać je raczej w ich zarodku, w mikroskali, niemalże pod szkłem mikroskopowym.

Zanim zachorowała, Popa była zafascynowana ciałem jako kłębowiskiem afektów właśnie. Tym, co czyniło jej sztukę tak bardzo współczesną, było kładzenie przez nią nacisku, zarówno w kolektywie z Gheorghe, jak i w pracach solo, na rolę uczuć w sztuce. Tym, co wyróżniało jej postawę, był poważny intelektualny i filozoficzny namysł nad pozycją wschodnich, postkomunistycznych Europejczyków, a w analizie ich kondycji sięgała po odświeżające metody pracy z ciałem, emocjami i absurdalnym humorem. Człowiek

postoświeceniowy racjonalizuje, a przy tym instrumentalizuje rozum, czyli używa go do uzasadnienia działań i decyzji, które często są „niehumanitarne”, nieetyczne, działają na szkodę słabszych i reprodukuja relacje władzy. „To już nie gra, to coś siedzi we mnie. Przez to coś muszę być prawdziwa, zostać postacią ze *Star Treka*, którą nie chcę być. Poruszać się jak zwierzę. [...] Być zdeformowana, asymetryczna, niezręczna i powolna”⁸.

Dla artystki tak poważnie podchodzącej do performatywności choroba stała się największym i ostatecznym wyzwaniem. Z notatek i wiadomości do przyjaciół powstał poruszający tekst *Choroba jako projekt estetyczny*⁹. To materiał zasługujący na całościowe przetłumaczenie, tu przytoczę tylko fragmenty.

„Zdałam sobie sprawę, że nigdy nie ufałam swojemu ciału ani jego odruchom. Tak nas nauczono. Gorączkę należy spędzać, symptomy powinni oceniać specjaliści. Nasze ciało nie należy do nas, jest jak jakiś narzucony z zewnątrz płaszcz, na który trzeba uważać i się go obawiać, wypatrywać oznak, zbierać dowody. Żyje się na zewnątrz swojego ciała, naukowo się je analizuje, ale co to oznacza? To znaczy, że umieszczamy samych siebie w scenariuszu napisanym przez kogoś innego, kogo przeraża moc realności i który chce ograniczyć jej ogrom do kilku przewidywalnych możliwości. [...]”

Kiedy coś dogłębnie zmienia twoje ciało, twoje możliwości ruchu, dynamikę, którą dysponujesz wobec świata zewnętrznego, to, jak postrzegają cię inni, twoje osobiste granice tego, co możesz znieść – to coś zmusza cię do wewnętrznej transformacji. Nienawidzę tego czegoś, a zarazem to kocham. Ta rzecz zmusza mnie do przekroczenia moich granic. Mogę ją tylko przyjąć – jako wyzwanie dla racjonalności, dla tego, czym byłam, moich ograniczeń. Choroba przerosła mnie wielokrotnie. Stała się wielką i brzydką częścią mnie. Muszę żyć i kochać siebie razem z moim potworem. To wizualny ogrom. Sama jestem dla siebie wizualnym monstrum. Wolę zamykać oczy”¹⁰.

5. „Kiedy przychodzi najgorsze, nie możesz oddzielić swojego myślenia od własnego życia. Ani od sztuki, jeśli nadal się nią zajmujesz”¹¹, napisał w poruszającym epitafium *Alina i jaguar* Florin Flueraș, partner Popy w sztuce i w życiu.

⁷ *Autofagia*. Alina Popa on Sorcery, Affective Algorithm, 2.10.2014, <https://affectivealgorithm.wordpress.com> [dostęp: 14.07.2019].
⁸ Alina Popa, <https://alinapopa.blogspot.com/2019/02/disease-as-aesthetic-project.html> [dostęp: 14.07.2019].

⁹ Tamże.
¹⁰ Tamże.
¹¹ Florian Flueraș, <https://www.flueraș.ro/2019/02/alina-jaguar.html> [dostęp: 14.07.2019].



Alina Popa, *You Are, performans*
Salonul de Proiectie, Bukareszt, 2017, fot. Petre Fall

Alina Popa chciała, aby powstawały nowe gatunki, w których pasje i namiętności stają się abstrakcyjną teorią, a filozofia melodramatem.

Jeszcze zanim zachorowała, Popa mieszała sztukę z życiem w Biurze Badań Melodramatycznych. Oscylując między pracą „biurową”, badaniami i kampową, melodramatyczną formą, BMR nie bało się kiczu i przesadzonej dziewczęcej emocjonalności w odchodzeniu od najpoważniejszych globalnych problemów i abstrakcyjnej teorii. Popa chciała, aby powstawały nowe gatunki, w których

pasje i namiętności stają się abstrakcyjną teorią, a filozofia melodramatem.

Chorowaniu towarzyszyło szukanie alternatywy. Razem z Fluerasem wybrała się do wioski w Transylwanii, by nauczyć się starych technik terapeutycznych, które mogłyby stać się dziełami sztuki. Obok innych dzieł, takich jak *Unsorcery* i *Black Hyperbox*, Klinika miała stanowić kontynuację idei

„światów sztuki”, czyli konceptualnego podejścia do dzieła sztuki jako procesu, w którym dzieło sztuki nie jest tylko gotowym produktem, ale też procesem jego wytwarzania, researchu, kuratorstwa, wykonywania dzieła sztuki i przejawów życia, które temu towarzyszą. „Chcieliśmy stworzyć niemożliwą hybrydę pomiędzy medycyną a sztuką, w duchu mając nadzieję, że skoro nie ma nadal terapii dostępnej dla Aliny, może taką znajdziemy”, pisał Flueras¹².

¹² Tamże.

¹³ Alina Popa, dz. cyt., <https://alinapopa.blogspot.com/2019/02/disease-as-aesthetic-project.html> [dostęp: 14.07.2019].

¹⁴ Cristina Bogdan, *Alina, I Want to Think with You*, Revista Arta, <https://revistaarta.ro/en/alina-i-want-to-think-with-you/> [dostęp: 14.07.2019].

„Ciało domaga się swojego języka. Musisz wnikać w nieznane. Ciało wydaje głośne dźwięki poprzez symptomy, które muszą stać się częścią poezji, nie teorii. Dusza też ma swoją inteligencję. Nienawidzę tego, że lekarze niszczą mój wiersz swoim porządkiem słów”¹³. Popa stała przed niemożliwością: jej analiza zachodniości jako intelektualnej manipulacji i narzędzia sprawowania władzy musiała ugiąć się przed chorobą. Odmówiła inwazyjnej chemioterapii, co opisywała w tekstach, i chciała zbudować alternatywną zaporę z własnego ciała, nawet jeśli od początku brzmiało to jak pomysł samobójczy. W performansach Popa tak naprawdę ćwiczyła sytuację graniczną, która ją czekała.

Rumuńska krytyczka Cristina Bogdan zwróciła uwagę, że podmiot peryferyjny jest zmuszony przeżywać na poziomie wewnętrznym, biologicznym to, czego inni doświadczają jako zewnętrzne. „To paradoks nas wszystkich, podmiotów peryferyjnych, zwłaszcza jeśli podejmiemy się zrozumienia, dialogu, a w końcu odparcia myśli Zachodu. Życie, nawet jeśli jest eksperymentem, ma zapisany scenariusz, łącznie z dramatyczną petycją u bogów i odkupieniem”¹⁴. W tej przegranej grze zarezerwowane jest dla nas to, co Boris Buden nazywa „nieszczęściem nadążania”. „Chcę celebrować odwagę – pisała Bogdan – z jaką walczyłeś z przeciwnikiem na jego własnym terenie, twoje pragnienie zmiany dyskursu. Miałś w sobie modernistyczne pragnienie czystości, heroicznej demonstracji tego, co reszta świata odrzuciła z obrzydzeniem”¹⁵.

W późnym kapitalizmie tak bardzo zawierziliśmy powierzchnię, że nie chce nam się zastanawiać, co jest pod spodem. Wiemy, że sprawy nie idą tak świetnie, jak sugerowałaby to propaganda, ale zarazem wyczuwamy niebezpieczeństwo takiego myślenia, które mogłoby zachwiać systemem, co może mieć swoje konsekwencje. „Powszechna telenowela życia oparta jest na prawdziwej przemocy i ciągłej depresji. Afekt został zautomatyzowany, a pozornie miękkie dotyk tworzy twarde granice. Należy jak najszybciej odłączyć ciało-psyche od zalgorytmizowanej manipulacji nastrojem, narzuconej przez neoliberalizm, oddzielić od instytucji i przezwyciężyć upośledzenie empatii i współczucia”, pisały Popa i Gheorghe w swoim manifestie¹⁶. Skupienie na chorobie, abiekcje, emocjach, tym, co odrzucane przez centrum, miało pomóc Popie związać się silniej ze swoim ciałem. Tym, od którego jako obywatela zglobalizowanego świata jesteśmy coraz silniej odłączeni przez technologie. I przezwyciężyć apatię i depresyjność, zataczając coraz szersze kręgi na Zachodzie. Ta dramatyczna i z konieczności przegrana walka artystki, zwłaszcza przez swoje tragiczne zakończenie, nie była wcale bezcelowa.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ The Bureau of Melodramatic Research, dz. cyt., <http://thebureauofmelodramaticresearch.blogspot.com/2009/08/about-us.html> [dostęp: 14.07.2019].

Tekst: Waldemar Baraniewski

Przyjaźń urynkowiona

Pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (1954) – rzeźba Aliny Szapocznikow, która przez niemal pół wieku stała w holu Pałacu Kultury – jest jedną z ciekawszych polskich rzeźb z lat 50. I to zarówno ze względów formalno-artystycznych, jak i historycznych, dotyczących okoliczności powstania, a potem unicestwienia dzieła.

Przyjaźń zamiast Kopernika

Warszawski Pałac Kultury i Nauki (PKiN), pomyślany jako symboliczna budowla nowego projektu politycznego, miał otrzymać rozbudowaną ideową dekorację rzeźbiarską. W okalających budowlę wnękach i na podestach przed wejściem miały znaleźć się figury bohaterów nowego panteonu „postępowej” historii Polski. Projekt dekoracji był niezwykle rozbudowany, a zarazem mało konkretny. Od strony sali kongresowej miały to być początkowo alegorie „przyjaźni narodów i walki o pokój”, a w kolejnych wersjach widziano tu, ustawione parami, posągi Juliana Marchlewskiego i Feliksa Dzierżyńskiego oraz Jarosława Dąbrowskiego i Ludwika Waryńskiego. Przed wejściami do innych części PKiN miały się znaleźć figury poświęcone wybitnym przedstawicielom polskiej kultury i nauki: pisarzom, kompozytorom, uczonym i tym podobnym. Wśród propozycji znalazły się posągi przedstawiające Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego, Jana Matejkę, Stefana Żeromskiego, Bolesława Prusa, ale i Jana z Kolna czy Wita Stwosza. Trudno w tych propozycjach odnaleźć jakieś ideologiczne przesłanie czy rewolucyjny żar¹.

¹ Szerzej piszę o tym w: *Pałac w Warszawie*, Fundacja Raster, Warszawa 2014; stąd dalsze cytaty.



Trudno rozstrzygnąć, co zdecydowało o wyborze Szapocznikow jako autorki rzeźby tak ważnej w nowym programie ideowym Pałacu. Być może fakt, że Szapocznikow przyjechała z Paryża jako zdeklarowana zwolenniczka realizmu socjalistycznego.

Tylko jeden element planowanej dekoracji był od początku pewny i zdecydowany. W holu głównym Pałacu Kultury miała się znaleźć rzeźba przedstawiająca Mikołaja Kopernika, wykonana w brązie, o wysokości czterech metrów. Wiązało się to z programowym przeznaczeniem budowli (kultura i nauka) oraz z próbą uczynienia z Kopernika symbolicznej postaci „nowej postępowej nauki”. Władze ogłosiły rok 1953 Rokiem Odrodzenia i Rokiem Kopernikowskim, a ówczesny wicepremier Józef Cyrankiewicz nazwał Kopernika „olbrzymem myśli, namiętności, charakteru, wszechstronności i wiedzy”, geniuszem „którego dzieło stało się punktem przełomowym w rozwoju myśli ludzkiej, które zadało druzgocący cios fanatyzmowi i położyło podwaliny pod światopogląd naukowy”. Tak więc posąg Kopernika miał być kluczowym ideowym elementem planowanej i nigdy w tej formie niezrealizowanej dekoracji rzeźbiarskiej Pałacu.

Przyczyną zmian pierwotnej koncepcji była – jak możemy zakładać – śmierć Stalina. Władze postanowiły wykorzystać kończoną właśnie budowlę do złożenia swoistego hołdu stronie radzieckiej. Pałac stał się symbolem lojalności – i pomnikiem. Nadano mu imię Stalina, a wątek świeckiej i racjonalnej nauki – symbolizowany przez Kopernika – zastąpiono *Pomnikiem Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*. Zdecydowano również o wystawieniu przed wejściem głównym pomnika Józefa Stalina. Wszystko to odbywało się w kontekście postępującej dekompozycji dotychczasowego układu władzy. W prywatnym dzienniku Maria Dąbrowska notowała w kwietniu 1953 roku: „Rosja o wiele powściągliwiej reagowała na śmierć Stalina niż rozhisteryzowana oficjalna Warszawa, tracąca pana i nie wiedząca, jak nowi panowie będą traktowali swych wasali”². Zmiany symbolicznego przesłania Pałacu stanowią także pierwotny kontekst rzeźby *Przyjaźń* Aliny Szapocznikow, one wręcz nadają tej rzeźbie właściwy sens i znaczenie. Jej powstanie związane było z nagłą zmianą koncepcji dekoracji



Alina Szapocznikow, *Pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej* 1954, © Piotr Stanisławski, wszelkie prawa zastrzeżone

i przeniesieniem figury Kopernika (ostatecznie autorstwa Ludwiki Nitschowej) przed wejście główne, obok figury Mickiewicza (dłuta Stanisława Horny-Popławskiego). Rzeźba Stalina nie powstała. A *Przyjaźń* znalazła się w reprezentacyjnym holu głównym Pałacu.



Hol Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie 1961, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

Tajemnica 1: geneza i powstawanie

Niejasna jest sama historia zamówienia nowego monumentu. Jolanta Gola, w opracowaniu *Kalendarium życia i twórczości Aliny Szapocznikow*, podaje za Magdaleną Więcek, że Szapocznikow „wzięła udział w konkursie na pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Mimo że nie otrzymała nagrody (I nagroda dla Magdaleny Więcek), ostateczny werdykt jury, zgodnie z sugestiami strony radzieckiej, zadecydował o realizacji właśnie jej projektu”³. Brak jednak źródłowych potwierdzeń tego faktu, a uwaga o „sugestiach strony radzieckiej” wydaje się mało prawdopodobna w kontekście całej historii związanej z planami dekoracji PKiN, gdzie wszystkie decyzje były podejmowane przez stronę polską.

Trudno rozstrzygnąć, co zdecydowało o wyborze Szapocznikow jako autorki rzeźby tak ważnej w nowym programie ideowym Pałacu. Być może fakt, że Szapocznikow przyjechała

z Paryża jako zdeklarowana zwolenniczka realizmu socjalistycznego, rozumianego przez nią jednak jako jeden z modusów stylistycznych, którym posługuje się „postępowy” artysta. Dla polskich decydentów mogło mieć to walor swego rodzaju przykładu – że oto artystka z „Zachodu” reprezentuje nowe, słuszne podejście; taka postawa może być wzorem dla koleżanek i kolegów.

Agata Jakubowska w swojej monografii rzeźbiarki sporo uwagi poświęciła właśnie tej rzeźbie, rozważając kwestie zaangażowania artystki i wczesnego, socrealistycznego okresu jej twórczości⁴. Jakubowska wskazuje, że motywy, którymi kierowała się Szapocznikow, podobnie jak wielu młodych artystów, wiązały się z chęcią współuczestnictwa w budowie nowej, powojennej rzeczywistości. Ale także – jak to ujął Wojciech Fangor – z poczuciem „wdzięczności za ocalone życie, za uwolnienie od strachu i cierpienia”⁵. Marek Beylin pisze

² Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne*, t. 2: 1950–1954, wybór, wstęp i przypisy Tadeusz Drewnowski, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 376.

³ *Alina Szapocznikow 1926–1973*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 123. Autorów poszczególnych elementów dekoracji wybierano na zasadzie „zamkniętego konkursu”, tak było też w przypadku Szapocznikow, o czym informował „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 4, s. 7: „W wyniku konkursu zamkniętego zatwierdzono i przeznaczono do realizacji pracę Aliny Szapocznikow *Przyjaźni polsko-radziecka*. Blisko 2-metrowej wysokości rzeźba przedstawia żołnierza radzieckiego i robotnika polskiego: stanie ona w głównym hallu Pałacu. Przed gmachem Pałacu staną dwa granitowe

posągi: Mickiewicza – dłuta St. Horno-Popławskiego i Kopernika – Ludwiki Nitschowej. Konkurs na pomnik Stalina nie został na razie rozstrzygnięty”.
⁴ Agata Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2008, s. 52–72.
⁵ Wojciech Fangor, *Słowo o Alinie*, [w:] *Zatrzymać życie. Alina Szapocznikow. Rysunki i rzeźby*, red. Józef Grabski, katalog wystawy, IRSA, Kraków–Warszawa 2004, s. 103.

wprost: „Stosunek Szapocznikow do socrealizmu i do stalinizmu był, powiedziałbym, praktyczny. Jak wielu innych, portretowała Bieruta i Stalina, ba, ubiegała się o takie zamówienia. Dawały pieniądze, oficjalny prestiż pozwalający na zbieranie kolejnych zleceń, bez których nie mogłaby rzeźbić, więc także publicznie istnieć. [...] Zapewne był w tym konformizm pomieszany z ogólnym entuzjazmem wobec życia, wiarą w socjalizm, choć nie w wydaniu sowieckim, i narastającym w niej przekonaniem o własnym talencie”⁶.

Jakubowska wskazuje też na napięcie, które istniało między owym deklaratywnym zaangażowaniem a wymogami formalnymi narzucanymi przez doktrynę realizmu socjalistycznego. „Idee komunistyczne – pisze – były jej bliskie, jednak schematy ich ukazywania nie”⁷. Była artystką niezwykle świadomą używanych środków i ocze-

dotarła do świadomości widza i, po prostu, aby nie spaskudzić tego właściwego, tj. działania. [...] Ale wszystkie spekulacje w głowie są do dupy, jak się zacznie komponować, to dopiero się widzi, co ma sens, a co nie, i tyle razy niszczy się i przerabia, aż obraz będzie odpowiadał wyczutej prawdzie”⁸.

To niezwykle ważne świadectwo, bo pojawia się w nim sformułowanie „monumentalna dostojność”, chyba kluczowe dla pojmowania wówczas przez artystkę istoty zadania rzeźbiarskiego, które miało polegać na dążeniu do „uwypuklenia powagi pracy”. Ten opis z 1949 roku możemy, jak sądzę, odnieść do czasu pracy nad rzeźbą *Przyjaźń*, stanowiącą wielkie w skali, monumentalne wyzwanie. I pierwszą tego rodzaju realizację artystki. Jak po latach wspominał ten okres jej przyjaciel, malarz Jerzy Tchórzewski: „Trzeba uczciwie powiedzieć, że rzeźbiarz nie ma takich możliwości jak grafik



Zbigniew Bogusz i rzeźba *Przyjaźń* Aliny Szapocznikow w jego ogrodzie Józefów k. Otwocka, 12 stycznia 1998, fot. Sławomir Kamiński / Agencja Gazeta

Wyeliminowanie z krytycznego dyskursu socrealistycznych dzieł Szapocznikow było jedną z przyczyn „anonimizacji” rzeźby w holu PKiN i zapewne przyczyniło się do jej deprecjacji artystycznej. *Przyjaźń*, wtopiwszy się w otoczenie, przez nikogo nie niepokojona, stała w Pałacu niemal 40 lat.

kiwanych efektów. Jeszcze we Francji, podczas szpitalnej rekonwalescencji, w 1949 roku pisała do Ryszarda Stanisławskiego: „Chciałam zrobić rzeźbę pielęgniarki. Bez tego wszystkiego, w co zwykle się ją obleka, tj. «poświęcenie», «czułość», «łagodność» itd. [...] postać taka, która by kojarzyła wszystkie cechy pielęgniarki – kobiety opiekującej się chorymi, postać symbolizująca i typująca pielęgniarkę to przepiękny temat. Ale... aby postać ta była typowa, musi przedstawiać pielęgniarkę w jakimś charakterystycznym dla niej ruchu przy wykonywaniu swej pracy. I wtedy właśnie rzeźba odbiera jej powagę. Ruch zabija monumentalną dostojność. Rzeźba figury w ruchu przestaje być rzeźbą. I dlatego też, myślę, może ta sama trudność powstać w całej socjalistycznej sztuce. Rzeźbieni ludzie, pokazywani przy pracy, muszą mieć niezwykle zeschematyzowaną postać, artysta musi się niezwykle ograniczyć w środkach wypowiedzenia i uprościć kompozycję, aby uwypuklić powagę pracy, aby sama czynność

czy malarz, którym wystarczy właściwie kartka papieru. Rzeźba, poza wszystkim, to zmaganie się z najrozmaitszą materią i właściwie nieograniczonymi wymiarami – to robota przeciw najbliższemu boskiemu stwarzaniu świata. [...] Pamiętam, ile czasu przegadała – nie tylko ze mną – na temat projektu *Pomnika Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*. Jeśli sobie dobrze przypominam, nawet prowadziła poważne artystyczne dysputy z żołnierzami, którzy jej do tego pomnika pozwali”⁹.

Kilka zachowanych fotografii z czasów pracy nad pomnikiem pozwala prześledzić zmiany koncepcji i różnice między pierwszą wersją a tą ostatecznie zrealizowaną. Można powiedzieć, że jest to droga od dynamicznej, zróżnicowanej formy ku kompozycji realizującej postulat „monumentalnej dostojności”. Szczególnie wymowna jest fotografia artystki (której Jakubowska w swojej interpretacji nie uwzględniła) siedzącej na kawalecie pod glinianym modelem pomnika, na której sama dokonuje korekty układu

W maju 1992 roku, pod osłoną nocy, z holu PKiN rzeźbę Szapocznikow usunięto. Statua dosłownie zniknęła – bez echa, bez komentarza, zapomniana.

tkaniny sztandaru trzymanego przez dwie postaci. Według nowej wersji – ostatecznie zrealizowanej – tkanina sztandaru zwisa z drzewca ku dołowi, stabilizując dynamikę monumentu.

W analizie Agaty Jakubowskiej praca Szapocznikow nad pomnikiem jest procesem redukcji indywidualności artystki – „usuwaniem się w cień [...], co przejawia się choćby usztywnieniem postaci, nadaniem im statyczności, podporządkowaniem schematom”¹⁰. Jakubowska, dostrzegając odmiennosc sposobu opracowania męskich figur, które „właściwie stapiają się w jedną bryłę, a nie tylko po przyjacielsku obejmują”, nie uznaje tego za walor monumentu. A to właśnie decyduje o jego wyjątkowości i – paradoksalnie – indywidualności w porównaniu z socrealistycznymi wzorami.

Szapocznikow bowiem przekroczyła tradycyjne wzorce tego rodzaju przedstawień dwóch męskich postaci, sięgające klasycznych wyobrażeń pomnikowych, od monumentów Goethego i Schillera po (wymienione przez Jakubowską) *Koleżeństwo* Josefa Thoraka. Artystka zespoliła ze sobą obie postacie, zlikwidowała ażury, zbudowała jednolitą bryłę, której ekspresja formalna jest niezwykle bogata i zróżnicowana. Na swój sposób właśnie „dostojna”.

Jakubowska zwraca uwagę na specyficzny rodzaj recepcji twórczości Aliny Szapocznikow, w którym prace z okresu realizmu socjalistycznego były pomijane. „Rzeźby takie, jak [...] *Trudny wiek* – pisze Jakubowska – postrzega się jako przełomowe, bo otwierające okres «uwolnionej» twórczości artystki, którym

6 Marek Beylin, *Ferwor. Życie Aliny Szapocznikow*, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2015, s. 108.

7 Agata Jakubowska, dz. cyt., s. 63.

8 *Kroją mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego 1948–1971*, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2012, s. 117–118.

9 Jerzy Tchórzewski, *O Alinie Szapocznikow*, [w:] *Zatrzymać życie...*, dz. cyt., s. 94.

10 Agata Jakubowska, dz. cyt., s. 70.

warto się zajmować”¹¹. To właśnie wyeliminowanie z krytycznego dyskursu socrealistycznych dzieł Szapocznikow, mimo ich artystycznej jakości, było jedną z przyczyn „anonimizacji” rzeźby w holu PKiN i zapewne przyczyniło się do jej deprecjacji artystycznej. *Przyjaźń*, wtopiwszy się w otoczenie, przez nikogo nie niepokojona, stała w Pałacu niemal 40 lat.

Tajemnica 2: zniknięcie

Nowy etap w historii rzeźby otwierają czasy transformacji ustrojowej i kolejne fale ideologicznego ikonoklazmu. Po 1989 roku w pierwszej kolejności likwidowano pomniki komunistycznych przywódców, a następnie monumenty związane ideowo z historią PRL¹². W maju 1992 roku, pod osłoną nocy, z holu PKiN usunięto rzeźbę Szapocznikow. Rzeźba dosłownie zniknęła – bez echa, bez komentarza, zapomniana. Jej zniknięcie, paradoksalnie, zbiegło się w czasie z rosnącą falą zainteresowania twórczością rzeźbiarki, czego efektem była jej pierwsza przeglądowa wystawa, urządzona w 1998 roku, w dwudziestą piątą rocznicę śmierci, w warszawskiej Zachęcie. Przygotowania do wystawy sprawiły, że o zniknięciu rzeźby Szapocznikow z Pałacu

następujących przedmiotów ze stanu Strefy B...”, czyli likwidację zbędnego wyposażenia, w tym właśnie pomnika *Przyjaźń*, opatrzonego symbolem XVI-1-2b i wycenionego na 39 016 złotych (przypominam, że jesteśmy w 1992 roku, a denominacja złotego, czyli skreślenie czterech zer, miała miejsce dopiero w 1995 roku). Dla porównania: kostka masła kosztowała wówczas 8 tysięcy złotych¹⁴.

Autorki dziennikarskiego śledztwa wymieniają pozostałe przedmioty z protokołu i ich wartość, między innymi kłoc do mięsa (4180 złotych), schodki drewniane (50 złotych), trezory (131,50–150 złotych), radia Baltica, Contessa, Śnieżnik, Antena, nie mówiąc już o choince sztucznej, skrzyni do piachu, czajniku zwykłym i zegarze kontrolnym. Wszystko to, w tym nasza rzeźba, przeznaczone do „fizycznej likwidacji”, bo jak głosi werdykt kilkuosobowej komisji, „na skutek długotrwałego użytkowania” dzieło Szapocznikow (oczywiście tak nienazywane) „nie nadaje się do dalszego eksploatowania”.

Dziennikarki odnalazły też samą rzeźbę i jej nowego właściciela – Zbigniewa Bogusza, „byłego prezesa ekskluzywnego domu handlowego Bogusz

Obiekt *Przyjaźń* opatrzone symbolem XVI-1-2b i wyceniono na 39 016 złotych. Dla porównania: kostka masła kosztowała wówczas 8 tysięcy złotych.

Kultury stało się głośno. Opracowująca katalog Jolanta Gola próbowała ustalić, co stało się z rzeźbą, a dziennikarskie śledztwo Katarzyny Bielas i Doroty Jareckiej z „Gazety Wyborczej” doprowadziło do odnalezienia monumetu¹³. Dziennikarki dotarły do niezwykłego dokumentu: *Protokołu likwidacyjnego środka trwałego/ przedmiotu nietrwałego* z 16 maja 1992 roku, podpisanego przez ówczesnego dyrektora PKiN, mgr. Waldemara Sawickiego, który był inicjatorem usunięcia rzeźby. Dokument ten jest świadectwem kulturowej degrengolady, ignorancji i bezradności urzędnika, który po cichu chce pozbyć się rzeźby, która wydaje mu się „niesłuszną” ideowo, a o której nic nie wie. „Uprzejmie proszę – czytamy w protokole – o wykasowanie

Center przy ulicy Złotej, znanego z licznych procesów”. Firma budowlana Bogusza prowadziła prace w Pałacu, którego Zarząd zlecił usunięcie pomnika. „Warunkiem postawionym z powodu bezpieczeństwa – relacjonował dziennikarkom Zbigniew Bogusz – było zdemontowanie jej w nocy. Moja firma wyspawała duży podnośnik, cokolś odjechał na kołach, sam pomnik podciągnęliśmy do drzwi, ale okazało się, że ręce nie przejdą, podobnie jak sztandar. Trzeba było je zdemontować. Przy całej akcji pracowało 20 ludzi, trzy samochody ciężarowe i dźwig. Skończyliśmy o siódmej rano”. Zbigniew Bogusz przejął rzeźbę, której Zarząd Pałacu się pozbył jako rzeczy zbędnej i zużytej – jak mówił, został jej „posiadaczem samoistnym”. Ustawił ją

Rzeźbę zezłomował Zbigniew Bogusz, były prezes ekskluzywnego domu handlowego Bogusz Center przy ulicy Złotej. Nowy właściciel mówił prasie, że został jej „posiadaczem samoistnym”.

koło przyczepy kempingowej na swojej posesji w Józefowie. A dziennikarkom mówił, że chętnie by rzeźbę zrekonstruował (zagięły ręce ze sztandarem) i „gdyby Zachęta chciała mu pomóc w odrestaurowaniu rzeźby, pokryłyby część kosztów”. „Kiedyś – deklarował – postawię zrekonstruowany pomnik w miejscu bardziej widocznym, na moim trawniku. Przyczepię tabliczkę: «Dar od Rzeczypospolitej i narodu polskiego upamiętniający czasy przełomu»”.

I tu pojawia się mój osobisty wątek tej historii. Po ukazaniu się artykułu i sugestii o możliwości przejścia rzeźby z rąk jej „samoistnego właściciela” zadzwoniłem do ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie z pytaniem, czy muzeum nie mogłoby podjąć tej sprawy i pozyskać do zbiorów świetną wczesną pracę Aliny Szapocznikow. Dyrektor, mało sprawą zainteresowany, odesłał mnie do kuratorki Działu Rzeźby, z którą odbyłem krótką, ale niezwykłą rozmowę. Zaczęła się od wątpliwości, czy rzeczywiście w Pałacu Kultury była rzeźba Szapocznikow. Następnie pani kurator zapytała,

czy rzeźba jest duża. Odpowiedziałem, że tak, ma około trzech metrów. Wówczas moja rozmówczyni stwierdziła, że tak dużych rzeźb muzeum nie ma warunków przyjąć. Nadzieja, że Muzeum Narodowe będzie zainteresowane dziełem jednej z najwybitniejszych rzeźbiarek europejskich, okazała się płonna. Potem przez lata podczas wykładów z historii sztuki współczesnej pokazywałem uzyskane dzięki Dorocie Jareckiej zdjęcia rzeźby bez rąk na tle przyczepy kempingowej, jako przykład losów dzieła sztuki w okresie transformacji ustrojowej i zarazem braku jakichkolwiek prawnych i instytucjonalnych uregulowań w tym zakresie.

Tajemnica 3: sprzedaż

Sprawa rzeźby powróciła po zmianach dotyczących zarządzających pałacem, a przede wszystkim po wpisaniu budowli do rejestru zabytków w 2007 roku. „Intencją Zarządu Pałacu Kultury i Nauki Sp. z o.o. – czytamy w liście z 21 grudnia 2007, skierowanym do redakcji «Gazety Wyborczej» – jest



Rzeźba *Przyjaźń* Aliny Szapocznikow, miejsce i data wykonania fotografii nieznane. Redakcja podjęła wszelkie kroki w celu ustalenia autorstwa zdjęcia

¹¹ Tamże, s. 56.

¹² Piszę o tym szerzej w: *Zachować – zniszczyć – przekształcić*, [w:] *Obraz między kulturą a lękiem*, red. Maria Poprzeczka, Pracownia, Gdynia 2015, s. 89–109.

¹³ Katarzyna Bielas, Dorota Jarecka, *Była tu jakaś „Przyjaźń”?*, „Gazeta Wyborcza”, 31.01–1.02.1998, s. 24–25; stąd dalsze cytaty.

¹⁴ Wojewódzki Urząd Statystyczny w Częstochowie, *Zmiany cen w województwie częstochowskim w latach 1991–1992*, WUS, Częstochowa 1993, http://www.sbc.org.pl/Content/109966/903_zmiany_cen_usc-1991_1992.pdf, s. 4 [dostęp: 25.07.2019].

W 2019 roku rzeźba została sprzedana na aukcji za 1, 7 miliona złotych, a więc z dużym przebicciem ceny wywoławczej. Anonimowy nabywca podobno chce przekazać dzieło w depozyt do Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

przywrócenie Pałacowi jego pierwotnego kształtu. W związku z tym zarząd spółki popiera inicjatywę, aby zaginiona rzeźba wybitnej artystki Aliny Szapocznikow *Przyjaźń* powróciła na swoje dawne miejsce”¹⁵. Starania te wsparł stołeczny konserwator zabytków, a dziennikarze „Gazety Wyborczej” wrócili do Józefowa w poszukiwaniu rzeźby. Ale od Macieja Bogusza, syna Zbigniewa, usłyszeli: „Nigdy (...) nie mówiłem, że jeszcze mamy tę rzeźbę. A poza tym to jest nasza prywatna sprawa”¹⁶. Rzeźbą i ewentualnym jej pozyskaniem zainteresowało się też Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Ale tym razem ze strony „samoistnych posiadaczy” rzeźby nie było chęci do podjęcia rozmowy. Po 10 latach sprawa powróciła w dość niezwyklej formule. *Przyjaźń* trafiła na rynek dzieł sztuki poprzez Dom Aukcyjny „Desa Unicum”, który zaprezentował publicznie rzeźbę na otwar-tej 18 marca 2019 roku przedaukcyjnej wystawie. Dzieło zdekompletowane, pozbawione rąk i sztan-daru, ale starannie zakonserwowane, wycenione zostało na 600–900 tysięcy złotych¹⁷. Wiadomość o zapowiedzianej na 28 marca licytacji sprawiła, że zarząd PKiN wystąpił do sądu o zabezpieczenie rzeźby, a od Domu Aukcyjnego zażądał wycofania jej ze sprzedaży i bezzwłocznego zwrotu. Powołując się na ustawę samorządową z 10 maja 1990 roku i decyzję wojewody z 7 listopada 1991 roku, pisano: „Wobec powyższego wyrażamy kategoryczny sprzeciw wobec wystawienia na aukcję przedmiotowej rzeźby celem sprzedaży. Rzeźba ta stanowi nielegalnie odłączoną część składową wpisanego do rejestru zabytków obiektu Pałac Kultury i Nauki w Warszawie. [...] w razie niewydania rzeźby legalnemu jej właścicielowi, tzn. Miastu Stołecznemu Warszawie, reprezentowa-nemu przez Spółkę Zarząd Pałacu Kultury i Nauki Sp. z o. o., wszczęte zostanie sądowe postępowanie o wydanie rzeczy”¹⁸. Sebastian Wierzbicki, wicepre-zes zarządu PKiN, stwierdził, że nie ma dokumentu

potwierdzającego przekazanie rzeźby Boguszowi i nie zachował się cytowany wcześniej protokół likwidacji rzeźby, „ale – stwierdzał – sam fakt wykreślenia obiektu ze stanu nie oznacza, że ktoś może go sobie zabrać”. Stanowisko Domu Aukcyjnego przedstawiła Agnieszka Marszał w oświadczeniu dla „Gazety Wyborczej”: „Sprawa własności *Przyjaźni* jest bezdyskusyjna. Właściciel nie posiada dokumentu potwierdzającego decyzję o likwidacji i przekaza-nia mu rzeźby, natomiast taki dokument – co jest wiedzą powszechną – znajdował się w archiwum PKiN. Istnienia dokumentu nikt nie podważa i nie podważał, wielu świadków, a także relacje medialne potwierdzają jego treść. Ani właściciel, ani dom aukcyjny nie odpowiadają za to, że dokumentu »nie można dziś znaleźć w archiwum PKiN«. Jeśli własność dzieła sztuki nie budzi wątpliwości – a tak jest w tym przypadku – to zgodnie ze standardami każdego domu aukcyjnego na świecie można takie dzieło wystawić na sprzedaż”. I tak się stało. Rzeźba została sprzedana na aukcji za 1,7 miliona złotych, a więc z dużym przebicciem ceny wywoławczej. Anonimowy nabywca podobno chce przekazać dzieło w depozyt do Muzeum Sztuki Nowoczesnej¹⁹. Na razie trwają jeszcze sprawy sądowe, ale wszystko wskazuje na to, że rzeźba Szapocznikow do Pałacu nie wróci. W ciągu dwóch dekad dokonała się istotna zmiana w podejściu zarówno do realizmu sociali-stycznego, jak również do tego konkretnego dzieła Aliny Szapocznikow. Coś, co w roku 1992 było usuwane jako bezwartościowe i wstydlliwe, mające wartość złomu, w 2008 roku stało się dziełem pożą-danym, którym interesują się muzea, a w roku 2019, mimo uszkodzenia, zostało zlicytowane za sumę niemal dwóch milionów złotych. Trudno o bardziej pouczające studium przypadku społecznego życia rzeźby w dobie przemian ustrojowych.

15 Tomasz Urzykowski, *Niech powróci „Przyjaźń”*, „Gazeta Wyborcza”, 27.12.2007, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,4791446.html> [dostęp: 25.07.2019].
16 Tenże, *Gdzie jest „Przyjaźń”?*, „Gazeta Stołeczna”, 20.01.2008, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,54420,4854186.html> [dostęp: 25.07.2019].
17 Por. katalog aukcyjny Desa Unicum, *Rzeźba i formy przestrzenne. Aukcja 28 marca 2019 Warszawa*, poz. 3. Zdjęcie rzeźby znalazło się na okładce katalogu, a wewnątrz poświęcono jej 16 stron, przedrukowując historycz-ne zdjęcia, dokumenty i artykuły prasowe.

18 Tomasz Urzykowski, *Pałac żąda „Przyjaźni”*, „Gazeta Wyborcza”, 16.03.2019, <https://www.pressreader.com/> [dostęp: 25.07.2019].
19 as, *Majątek za okaleczoną rzeźbę Aliny Szapocznikow. „Przyjaźń” przez 30 lat stała zapomniana w ogródku*, „Metro Warszawa”, 31.03.2019, <http://metrowarszawa.gazeta.pl/metrowarszawa/7,141637,24601662,majatek-za-okaleczona-rzezbe-aliny-szapocznikow-przyjazn.html> [dostęp: 25.07.2019].

Rzeźba *Przyjaźń* Aliny Szapocznikow eksponowana w siedzibie domu aukcyjnego Desa Unicum przy ul. Pięknej 1A w Warszawie 2019, fot. Adrian Gryciuk, źródło: Wikimedia Commons



Tekst: Katarzyna Bojarska

Z kim pragnie kobieta?

Farba znaczy krew. Kobieta, afekt i pragnienie we współczesnym malarstwie
Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
7 czerwca – 11 sierpnia 2019
kuratorka: Natalia Sielewicz

„*Détournement* jest zatem przede wszystkim zaprzeczeniem wartości poprzedniej organizacji ekspresji”¹.

Jednym z kluczy wystawy *Farba znaczy krew* może być sytuacjonistyczne przechwycenie; jednym, ale nie jedynym. To ważne zastrzeżenie wobec relacji z wystawy i samej wystawy, która bardziej niż wiele innych podważa możliwość jednoznacznych odczytań. Przechwycenie, *détournement*, polega tu na przejęciu, zanegowaniu i przepisaniu zastanej organizacji wizualnych i tekstowych narracji związanych z kobiecością, afektem i pragnieniem, na rozbrojeniu późnokapitalistycznego spektaklu kobiecości. Kuratorka wystawy, Natalia Sielewicz, dokonuje przechwycenia istotnego dla zrozumienia całego przedsięwzięcia, które wychodzi poza ściany muzeum, będąc projektem w pełnym tego słowa sensie politycznym. Sielewicz wybiera na tytuł wystawy łowiecki eufemizm: farba to krew ustrzelonego zwierzęcia, znak ludzkiej dominacji i przemocy wobec innych gatunków. Farba, która tu znaczy ofiarę, zwierzę osaczone,

¹ Anonim, *Détournement as Negation and Prelude* (1959), [w:] *Situationist International Anthology*, red. Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, Berkeley 1981, s. 55.





upolowane i zabite, na wystawie Sielewicz nabiera zupełnie innego sensu. Po pierwsze, za sprawą podtytułu: *Kobieta, afekt i pragnienie we współczesnym malarstwie*, ale przede wszystkim za sprawą pokazanych na wystawie prac malarek urodzonych – z kilkoma wyjątkami – w latach 70. i 80. XX wieku. Farba, która znaczy „krew”, tu oznacza życie, życiodajną siłę, vitalność. Farba płynie w żyłach malarek, jest siłą twórczą. To życie farbą i życie farby oddają prezentowane na wystawie płótna. Malowanie jawi się jako przejaw tej siły sprawczej: siły oporu i przeżycia w świecie, w którym zbyt łatwo stać się zwierzyną łowną, dać się ustrzelić.

Widok farby – krwi – to znak życia, znak, że zaczyna się dzieć coś dziwnego, że życie wchodzi w nową fazę, staje

się. Pęka powłoka konwencji, historyczna powłoka medium malarskiego – i zaczyna się niesforna przygoda cielesności. Malowanie to tryskanie krwią, rozkoszne, życiodajne, ale też bolesne, znękanie, stłumione i naruszone. Widać to z całą mocą w pracach takich artystek, jak Gosia Bartosik, Kamilla Bischof, Chelsea Culprit, Martyna Czech, Olga Dmowska, Angela Dufresne, Isabelle Fein, Katarina Janeckova, Jenna Gribbon, Ewa Juskiewicz, Caitlin Keogh, Stanisława Kovalcikova, Katarzyna Kukuła, Agata Kus, Sasa Lubińska, Marta Nadolle, Magda Moskwa, Monika Misztal, Ambra Wellman czy Christina Quareles – a to jeszcze nie wszystkie twórczynie, których prace można było oglądać na wystawie *Farba znaczy krew*.

Przechwycenie, *détournement*, polega tu na przejęciu, zanegowaniu i przepisaniu zastanej organizacji wizualnych i tekstowych narracji związanych z kobiecością, afektem i pragnieniem, na rozbrojeniu późnokapitalistycznego spektaklu kobiecości.



Idąc tropem Deborda, należy uznać, że to przechwycenie zasadnicze: nie chodzi tylko o to, że śmierć i polowanie zostają zastąpione przez życie, tworzenie, pragnienie i całą przebogatą grę kobiecych praktyk i taktyk. Między nowym a poprzednim sensem farby-krwi zawiązuje się mocna więź, nowe pokonuje to, co było, rozbraja je i odpycha, odrzucając jednocześnie logikę dominacji. Kobieta nie będzie zwierzyną łowną, ale nie oznacza to, że teraz stanie się myśliwą. Teraz będzie wszystkim tym, czym chce – i widzimy to na obrazach – a także będzie tym tak, jak chce, na własnych warunkach i prawach, według własnej (samo)wolnej wyobraźni. W wystawie Sielewicz zaskakuje i cieszy to, że odrzuca ona logikę różnicy płciowej na rzecz różnorodności kobiecego

doświadczenia społecznego, cielesnego, emocjonalnego i intelektualnego, a także różnorodności malarskich form wypowiedzi. Do tego, by mówić o kobietach, wystarczy mówić z kobietami, nie zaś wobec drugiej płci, nie przeciw i nie pomimo niej.

Gest ten można utożsamiać z polityką feministyczną, opartą na odmowie podporządkowania się binarnym kategoriom, i na pragnieniu, by radykalnie przeformułować języki opisu cielesności i seksualności. Od zrozumienia, że żadna z nas nie jest tożsama z własną tożsamością, daleka jeszcze droga do odrzucenia kategorii tożsamościowych, jednak już samo zrozumienie zmienia status tych kategorii i pozwala żyć i działać na nowy (s)twórczy sposób. W tym sensie jest to

wystawa sztuki kobiet, która jest wystawą feministyczną. Sama sztuka zaś jest nie tyle sztuką feministyczną – to zakładałoby, że politykę robi się tu spoza estetyki, z zewnątrz obrazu, a przecież większość prezentowanych prac rozprawia się z obrazem jako odpowiedzialnym za wytwarzanie i podtrzymywanie opresji – ile sztuką zorientowaną feministycznie, sztuką o orientacji feministycznej, inspirowaną feminizmem i inspirującą do feminizmu.

Abigail Solomon-Godeau, historyczka i krytyczka sztuki, opisując relacje między kobiecością, spektaklem a fetysyzmem towarowym, wskazywała w swoich analizach dziewiętnastowiecznej fotografii na proces, w którym kobiece ciało zaczęło pełnić w nowoczesności rolę obrazu pragnienia, stało się głównym znaczącym tego, co seksualne

i erotyczne². Kobiecość zredukowana do cielesności zaczęto sprzedawać jako seks. Dlatego też od lat 60. XX wieku artystki – głównie performerki, twórczy nie wideo i fotograficznych multipli – w centrum swojej artystycznej walki umieściły ciało, by tym samym aktywować i reaktywować – jak pisze Élisabeth Lebovici – siły i pokazać możliwości ciała, jak również unaocznic jego alienację i przeszkody, na które natrafia na swojej drodze. Przy pomocy własnego ciała – niekiedy bardzo dosłownie – artystki takie jak Yoko Ono, Yvonne Rainer, Gina Pane czy Valie Export „otwierały pole widzialności”, wydobywając ciało ze sfery reprezentacji, bierności czy faktyczności i czyniąc je właściwą powierzchnią zapisu doświadczenia i jego przekąźnikiem³. Malarstwo nieczęsto było narzędziem tych operacji, co nie oznacza, że nie może nim być. Wystawa Siewlewicz

Natalia Siewlewicz wybiera na tytuł wystawy łowiecki eufemizm: farba to krew ustrzelonego zwierzęcia, znak ludzkiej dominacji i przemocy wobec innych gatunków. Farba, która tu znaczy ofiarę, zwierzę osaczone, upolowane i zabite, na wystawie nabiera zupełnie innego sensu.



Cheyenne Julien, *Ośrodek leżni*, olej, akryl, płótno, 49 x 61 cm, 2017, kolekcja Benady, Londyn, dzięki uprzejmości artystki

pokazuje, że dla dzisiejszych czterdziesto- i trzydziestolatek może, a nawet musi. Ich malarstwo krytykuje kulturę, która seksualizuje dziewczynki i infantyлізуje kobiety; w której taktownie nie mówi się o pewnych sprawach, promując dyskrecję i pokorę, kryje winnych i *de facto* odpowiada za współudział.

Dowodzi tego choćby przechwytyjący neoekspresjonistyczny gest obraz Gosi Bartosik z serii *New Women Order – twórczość, wspólnoty i rewolucje kobiece XXI wieku* (2017), zatytułowany *Etna*, w którego centrum widzimy siedzącą postać z wielką głową i twarzą częściowo zakrytą dłońmi – zmęczoną, lecz niepokonaną trochę lalkę, a trochę górę; czy „przemalowana” przez Paulinę Ołowską fotografia Wojciecha Plewińskiego przedstawiająca aktorkę Ewę Wawrzon w kostiumie zaprojektowanym przez Tadeusza Kantora z reżyserowanego przez niego spektaklu *Nosorożec*. Na obrazie

2 Abigail Solomon-Godeau, „The Other Side of Venus: The Visual Economy of Feminine Display,” [w:] *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*, ed. Victoria de Grazia, University of California Press, Berkeley 1996, s. 116.

3 Elisabeth Lebovici, „This Is Not My Body,” [w:] *Spheres of Action: Art and Politics*, ed. Éric Alliez, Peter Osborne, MIT Press, Cambridge Mass, 2013, <https://www.radicalphilosophy.com/article/this-is-not-my-body> [dostęp: 25.07.2019].

Widok farby – krwi – to znak życia. Oto pęka powłoka konwencji, historyczna powłoka medium malarskiego – i zaczyna się niesforna przygoda cielesności. Malowanie to tryskanie krwią, rozkoszne, życiodajne, ale też bolesne, znękanie, stłumione i naruszone.



Isabelle Fein, *Orang Ujan*, olej, deska, 30 x 24 cm, 2018, dzięki uprzejmości artystki oraz galerii Parisa Kind we Frankfurcie



Farba znaczy krew. Kobieta, afekt i pragnienie we współczesnym malarstwie
widerok wystawy, fot. Daniel Chrobak / Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



Irini Karayannopoulou, *Peñia*, akryl, druk, papier bawełniany
109 x 83 cm, 2018, dzięki uprzejmości artystki



Amelie von Wulffen, *Bitte, bitte, gebt uns ein bisschen Saft*, olej, płótno
90 x 140 cm, 2017, dzięki uprzejmości artystki oraz galerii Barbara Weiss w Berlinie

Ołowskiej kostium staje się skorupą na ciele aktorki, strupem, czymś nader niepokojącym i intrygującym, warstwą ciała, która się od niej oddziela, materializuje na własnych malar-
skich zasadach. Dowodzą tego popartowsko odpodobnione portrety pracownic seksualnych jedzących fast foody, stworzone przez Chelsea Culprit (*Podwójne szczęście*, 2016) oraz wydobywające ze strumienia filmowego obrazu pornograficznego portrety aktorek z serii *Ona* (2019) autorstwa Moniki Misztal – gęstych, skupionych na mimice, emocjach, autorskim performansie rozkoszy. Dowodzą tego także wizjonerskie, płonące i żarłoczne prace Katarzyny Kukuły, *Wielki wybuch* (2017) czy *Kropla drąży skałę II* (2018), oddające kobiecą seksualność i fantazję o spełnieniu.

Rzeczywistość społeczna późnego kapitalizmu zostaje w obrazach zaprezentowanych na wystawie krytycznie roz-sadzona przez rzeczywistość afektywną. Kuratorka i artystki

odmawiają relegowania afektu w przestrzeń nierzeczywistości, domagają się uznania jej realnego – choć niezrozumiałego w ramach tradycyjnych procedur wiedzy – wymiaru, nadają jej formę mimo wszystko. Zaprezentowane przez Sielewicz malarstwo jest więc nastrojowe i konfesyjne – nie oznacza to jednak, że schodząc na poziom afektu czy pragnienia, wydo-stajemy się z przestrzeni polityki. Wręcz przeciwnie – jesteśmy w jej epicentrum. Właśnie teraz, z całą mocą, bezczelnie i bez-kompromisowo, bezpardonowo, szanując wyłącznie własne uczucia, nie jesteśmy grzeczne, a malując – zabieramy głos. Nie układamy się w układach, z których tylko pozornie możemy czerpać korzyści, czerpiemy korzyści z nieukładania się i w tym niepokładaniu mamy swoje sojuszniczki. Bez sojuszy ta walka się nie uda. Należy więc za Shoshaną Felman prze-chwycić freudowskie pytanie: czego pragnie kobieta i zamiast tego zapytać: z kim pragnie kobieta. Jaka jest ta wspólnota

pragnących i czujących? Felman nie fantazjuje o siostrzeństwie, ale marzy o rzeczywistych gestach wzajemnego wzmacniania, dawania siły – które można wykonać wówczas, gdy kobiety będą umiały i mogły uchwycić i przechwycić własną metaforyczność tak, by każda kobieta mogła się stać (jakkolwiek odmienną) metaforą innej kobiety⁴. Ważną zasadą tej wspólnoty jest przekonanie, że to, co osobiste, nie musi być tym, co jednostkowe. To zmienia sens konfesyjności, cielesności, a także samego feminizmu – Sielewicz pokazała to już na wystawie zatytułowanej *Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Intymność jako tekst* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2017). Demonstruje to zresztą w większości swoich kuratorskich i krytyczno-artystycznych przedsięwzięć.

wrażeń stających się udziałem i odciskających się na splecionych w erotycznym uścisku ciałach. Kompozycja jawi się jako uwodzicielski palimpsest zmysłowości – przede wszystkim jako gra barw, powierzchni i śladów.

Pragnienie tworzenia – jak o nim swego czasu w kontekście literatury i teorii pisała Theresa de Lauretis – nie wiąże się z chęcią budowania systemów, ale przeciwnie, sięganiem do ich podstaw i ich podkopywaniem. Feministycznie inspirowane malarstwo, które oglądamy na wystawie – w jego rozmaitych stylach, formatach i gatunkach – łączy pragnienie czucia i rozumienia z narcystycznym popędem autoafirmacji. Malując, artystki opowiadają i performują kobiecość. Stwarzają w ten sposób

***Farba i krew* krytykuje kulturę, która seksualizuje dziewczynki i infantyлізуje kobiety; w której taktownie nie mówi się o pewnych sprawach, promując dyskrecję i pokorę, kryje winnych i *de facto* odpowiada za współudział.**

W obrazach malarek, takich jak Marta Nadolle, Agata Bogacka, Christina Quareles, Tschabalala Self, Agata Kus, Jenna Gribbon czy Martyna Czech, prywatność jest rzeczą wspólną, podobnie jak emocje są zawsze publiczne, nawet jeśli odczuwane w samotności czy w sytuacjach intymnych. Widać to dosadnie w sposobie, w jaki obrazy te rejestrują i przetwarzają sceny z życia codziennego, ciała w sytuacjach bliskości i udomowienia, a także dynamikę patrzenia. W malarstwie tym mamy do czynienia z czasem kobiecości, czasem emocjonalnym, zagęszczanym, kondensowanym do niezwykle intensywnych momentów, które pęcznią na płótnie. Prywatność jest też domeną malarek – stanem skupienia w procesie twórczym. Artystki jawią się jako kobiety oduczone pokory, bezwstydne i wymagające. Dzięki temu mają dostęp do ciekawych, wyobrażonych scenariuszy; jeszcze nie zobaczonych czy doświadczonych, ale już wyczutych jako możliwość. Pragną tych możliwości i korzystają z nich. Z tego płynie „przyjemność nakładania farby”, o której poetycko i zawiadaczko pisze matronka wystawy, Marlene Dumas. Widzę tę przyjemność w obrazie *Teraz teraz* (2018) Amberly Wellman, w którym mamy do czynienia z próbą malarzkiego oddania rozkoszy, kondensacji

warunki politycznego upodmiotowienia i wytwarzają nowe formuły kobiecego losu, pamięci czy rozkoszy. Robi to przekonująco, choć nie w sposób dydaktyczny, choćby Irini Karayannopoulou, przemalowując twarze postaci z fotografii reklamowych. Artystka przechwytuje język konsumpcji i perswazji i dokonuje jego (malarzkiego) przekładu na język medytacji i zabawy – nie oddzielając obu tych par jako odmiennych rejestrów powagi. To samo robią Agata Bogacka i Agnieszka Brzeżańska, testując możliwości malarstwa abstrakcyjnego, Caitlin Keogh kwestionująca dziedzictwo zarówno malarstwa klasycznego, jak i surrealizmu, czy wreszcie Ewa Juszkiewicz prowadząca konsekwentną rozmowę z tradycją nowożytnego portretu malarzkiego, a także rozmowę o reprodukcji i pastiszu.

Prace te pokazują, jak odzyskać siebie z przeszłości, w której ktoś wyrządził nam krzywdę, z przeszłości, która zdominowana jest obrazem mnie, z którym się nie utożsamiam, lub po prostu, z którym nie czuję się dobrze. Pokazują, jak odzyskać tę przeszłość i opowiedzieć ją swoim głosem, jak wreszcie odzyskać ten głos i po co. Malowanie staje się powrotem do przeszłości i projekcją przyszłości. Wspomnienia współlistnieją niekiedy z fantazją. Namalowana fantazja pozwala

Farba zreczy krew: Kobieta, afekt i pragnienie we współczesnym malarstwie
widok wystawy, fot. Daniel Chrobak / Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



4 Shoshana Felman, *What Does a Woman Want. Reading and Sexual Difference*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1993, s. 40.

bowiem zrealizować scenariusz niedostępny w sposób bezpośredni pamięci, pozwala przetworzyć i przekazać zarówno lęk, jak i ekstazę, doświadczenie przemocy, ale i doświadczenie miłości, odczytać na płótnie to, co dokonało się „naprawdę”, i stworzyć możliwość lepszych przeszłości i przyszłości. Widzimy to na obrazach Aleksandry Waliszewskiej, Amelie von Wulffen, Alex Urban czy Autumn Ramsey. Wyobrażone scenerie i sceny rozszczelniają ramy odniesienia w taki sposób, że wraz z wsącżającą się farbą znajdują w nich miejsce bohaterki i przeżycia niesamowite – podobne do tego, co dobrze znamy, lecz zupełnie odmienne.

Kuratorka i artystki odmawiają relegowania afektu w przestrzeń nierzeczywistości, domagają się uznania jej realnego – choć niezrozumiałego w ramach tradycyjnych procedur wiedzy – wymiaru, nadają jej formę mimo wszystko.



Katarína Janecková, *W Tekście wszystko jest duże*, olej, akryl, płótno, 167 x 142 cm, 2017, dzięki uprzejmości artystki

Szczególny rytm oglądania tej wystawy nadaje doświadczenie bycia ciałem wśród innych ciał, dryfowania między nimi: ciała z płócien zbliżają się do siebie, ocierają się o siebie i o nas. To ciała nieokiełznane, zaskakujące, nieforemne, intensywne. A przecież dryf to kolejny sytuacjonistyczny pomysł. Psychoorganizacja wystawy narzuca tę analogię: proponuje gwałtowne przejścia między różnicowanymi stanami, poetykami, technikami. Trzeba być czujną spacerowniczką, żeby dać



Christina Quarles, *Uzierniona przy Twym boku*, akryl, płótno, 127 x 177,8 cm, 2017, dzięki uprzejmości artystki oraz galerii Plar Corrias w Londynie

Malując, artystki opowiadają i performują kobiecość. Stwarzają w ten sposób warunki politycznego upodmiotowienia i wytwarzają nowe formuły kobiecego losu, pamięci czy rozkoszy.

się ponieść wszystkiemu temu, co wystawa oferuje, porzucić przyzwyczajenia i oddać się ruchowi. Zawładną nami wówczas uroki i wyzwania tego malarstwa. Intensyfikacja poziomu uważności nie dokonuje się po nic. Jednak to „coś”, z czym każda z nas wyjdzie, z czym wyjdziemy razem, nie sprowadza się do wrażeń zmysłowych. Jak zostało już powiedziane, nie ma polityki poza estetyką.

Zmysłowa i polityczna praca malarzek to celebrowanie kobiecości, która – jak wiele feministycznych teorii naszych czasów – przeciwodziła redukowaniu kobiecości do metafor pustki, braku czy odmienności i ofiary. Judith Revel, przedstawicielka

filozofii wielości – nowego społecznego podmiotu – twierdzi, że jesteśmy świadkami rewolucji paradygmatu pracy i kryzysu reprezentacji politycznej, które wymagają nowych form kontestacji i nowych strategii oporu. Dla autorki *Devenir-femme de la politique* to właśnie od kobiet wielość może nauczyć się tych nowych sposobów radzenia sobie z kryzysami egzystencjalnymi, gospodarczymi i politycznymi, ponieważ to właśnie przeciwko kobietom organizuje się biowładza: dyscyplinuje i kontroluje, wytwarzając „naturalną normę (kobiece ciało) i homogeniczną zbiorowość (kobiety)”⁵.

⁵ Judith Revel, *Devenir-femme de la politique*, „Multitudes” 2003/2, nr 12, s. 130.



Marcin Maciejowski, rysunki do książki Marcina Świetlickiego
Ale o co ci chodzi?, Wydawnictwo Wolno, Łusowo 2019



Marcin Maciejowski, rysunki do książki Marcina Świetlickiego
Ale o co ci chodzi?, Wydawnictwo Wolno, Łusowo 2019



Marcin Maciejowski, rysunki do książki Marcina Świetlickiego
Ale o co ci chodzi?, Wydawnictwo Wolno, Łusowo 2019



Marcin Maciejowski, rysunki do książki Marcina Świetlickiego
Ale o co ci chodzi?, Wydawnictwo Wolno, Łusowo 2019



Marcin Maciejowski, rysunki do książki Marcina Świetlickiego
Ale o co ci chodzi?, Wydawnictwo Wolno, Łusowo 2019



Marcin Maciejowski, rysunki do książki Marcina Świetlickiego
Ale o co ci chodzi?, Wydawnictwo Wolno, Łusowo 2019

Z Józefem Robakowskim rozmawia Marika Kuźmich

Fotografie: Marcin Kaliński

Nie ma niepotrzebnych doświadczeń

W zeszłym roku w CSW Znaki Czasu w Toruniu zorganizowano zbiorową wystawę *I po co nam wolność?*, na której pokazano pracę tylko jednej artystki. Środowisko zaprotestowało, pan też wycofał swoją pracę.

Tak, w geście solidarności z artystkami. Ten protest to była bardzo ciekawa inicjatywa, która zwracała uwagę na ważny problem, dotąd mało eksponowany, przykrywany czy oddalony: że kobiety w świecie sztuki są jednak dyskryminowane. Znałem oczywiście i znam też takie artystki, dla których to w ogóle nie był problem. Taka była i jest Natalia LL, Ewa Partum, Teresa Murak, Teresa Pągowska, Anka Kutera, taka była Magdalena Abakanowicz, nieprawdopodobnie silna osobowość, która nami, mężczyznami, rządziła, jak chciała – w ich kontekście taki temat się nie pojawiał. I potem, w latach 90., też przecież działały świetne artystki, Katarzyna Kozyra na przykład. Kozyra była wręcz butna, radykalna, ale jest też świetnym, wrażliwym, odważnym człowiekiem. Pamiętam też z końca lat 80. bardzo radykalną malarkę i performerkę, Annę Cibę. Jednocześnie wszystkie one miały w sobie jakiś rodzaj umiejętności postępowania z innymi, jakieś siły, które kobieta może w sobie uruchomić, aby dać sobie radę. Miałem dwie takie bardzo luksusowe kuzyneczki, bliźniaczki, Hankę i Beškę Skotnickie, świetnie wyedukowane, z bardzo bogatej rodziny. Jan Skotnicki, ich starszy brat, był zresztą rektorem Szkoły Teatralnej na Wydziale Aktorskim w Warszawie. No i któregoś roku, latem, ciotka oddała mi te dwie dziewczyny pod opiekę, żebym zabrał je nad morze. Ja miałem 18 lat, one 16–17. Ciotka była





osobą twardą, o żelaznych zasadach: „Józiu – usłyszałem – tylko proszę mi ich dobrze pilnować”. No więc miałem mieć je niby na oku – na przykład kiedy chodziliśmy na tak zwane fajfy, nie nocne, tylko popołudniowe potańcówki. Towarzystwo było tam bardzo różne, włącznie z renegatami i pijakami, a ja ze zdumieniem patrzyłem, jak te dziewczyny, wychuchane, delikatne, dobrze ułożone, potrafiły sobie wspaniale radzić w tych sytuacjach. To było fenomenalne. No jasne, że gdyby stało się coś naprawdę złego, nastąpiłby jakiś gwałt, to nie dałyby sobie rady, ale tak? Radziły sobie genialnie, posługując się słowem, gestem, tembrem głosu – to szalenie ważne. Wszystkie artystki, które wymieniałem, też to miały. Trzeba je było niesłuchanie szanować. Także za ich pracę, za ich twórczość – za to, jaką sztukę tworzyły, ale też za to, kim były. Dawały sobie wspaniałe radę.

Oczywiście, to mądre, silne, wspaniałe artystki... Jednak stało się coś takiego, że artystki są słabiej reprezentowane, nie tylko na wystawach, ale i w kolekcjach muzealnych. Więc chyba nie wszystko było w porządku?

Naturalnie! Widać to wyraźnie. Ale to nie jest taka prosta sprawa. Jednak nie mogę powiedzieć, żeby kobiety, które wymieniałem, jakoś nadmiernie wspierały inne artystki... Nie przypominam sobie, żeby Ewa Partum lansowała jakąś inną artystkę. W latach 90. w wielu instytucjach kultury kobiety były dyrektorkami i wcale nie popierały artystek, w każdym razie nie wszystkie. Ale mam i inny przykład, trochę starszy. W 1962 roku jako Zero-61 organizowaliśmy festiwal fotografii. Kuratorem był najlepiej zorganizowany Czesław Kuchta, my tylko współpracowaliśmy – za to wytypowaliśmy bardzo ciekawych jurorów: Zofię Rydet, wschodzącą wówczas gwiazdę, Janinę Gardzielewską, wybitną i uznaną fotografkę, i Urszulę Czartoryską. W jury był też jakiś facet ze Zrzeszenia Studentów Polskich, który był sekretarzem. To był pierwszy w Polsce festiwal fotografii studenckiej, napłynęło chyba ponad 800 prac. W trakcie obrad podawaliśmy tym paniom kolejne zdjęcia, ja postawiłem im przed nos swój *Durszlak*, ale wiadomo było, że nie ma o czym mówić, odstawiłem go bardzo szybko, w ogóle nie przeszedł. Ale potem przedstawiliśmy zdjęcie Natalii LL. To był portrecik jej siostry. Zdjęcie zrobione w konwencji zaułków i uliczek Gardzielewskiej. I to zdjęcie wygrało. Oczywiście wtedy uważaliśmy, że no tak, kobiety się zebrały i wybrały coś zachowawczego, a awangardy nie poparły. Natalia przyjechała, dostała nagrodę, już wtedy to była wspaniała dziewczyna, z wielką energią, więc wszystko się udało, ale my byliśmy rozczarowani, bo nikt ze Szkoły Filmowej nie dostał nagrody, a zgłoszono świetne zdjęcia. I dopiero teraz, po latach, przychodzi refleksja, że one wybrały kapitalnie.

Nie mogę powiedzieć, żeby w PRL kobiety-artystki jakoś nadmiernie wspierały inne artystki... W latach 90. w wielu instytucjach kultury kobiety były dyrektorkami, i wcale nie popierały artystek, w każdym razie nie wszystkie.

NIE MA NIEPOTRZEBNYCH DOŚWIADCZEŃ



Józef Robakowski, *Durszlak*, fotobiekt, 1960

Mówił pan, że temat dyskryminacji kobiet w środowisku artystycznym nie był wcześniej eksponowany. Chyba jednak był... I dopiero niedawno coś się zmieniło.

Tak, to prawda, w ostatnich kilku latach wiele się zmieniło w postrzeganiu sytuacji artystek i kobiet w ogóle. Sytuacja w ostatnim czasie, z męskiego punktu widzenia, się skomplikowała. Ale powiedziałbym tak: to wszystko jest całkowicie naturalne, że ta sytuacja zmienia się w kierunku pewnej normalizacji.

Jednak w Warsztacie Formy Filmowej nie było kobiet.

Nie było, bo nie było ich w Szkole Filmowej. Były „satelitki” Warsztatu. Jak studiowałem, to na wydział operatorski przyjęto może dwie–trzy dziewczyny. Ale były nasze narzeczone czy dziewczyny zaangażowane w naszą działalność. Moja pierwsza żona akurat się tym nie interesowała. Ale miała epizod filmowy. Wybrano ją do bardzo słynnego filmu Hasa: *Rękopis znaleziony w Saragossie*.

Grała?
No właśnie nie! Był drugi reżyser, który ją znalazł. Ona była bardzo piękna, miała „orientalną”, jak to się mówi, urodę; była Bułgarką. W tym scenariuszu i w tej powieści pojawiają się dwie takie dziewczyny, półnagie, jedną miała zagrać ona. I zbyt długo się zastanawiała. Była nieśmiała, taka przygaszona, pochodziła z tak zwanej dobrej rodziny, jej ojciec był głównym konserwatorem zabytków w Bułgarii. Miała więc obiekcje, że jeśli zagra w takim filmie, będą kłopoty. Byłem już wtedy jej narzeczonym, może miała też obiekcje z tego powodu. Moim zdaniem decyzja, aby nie grać, jakoś ją zwichnęła, coś to

W Szkole Filmowej nie było kobiet. Były „satelitki” Warsztatu. Jak studiowałem, to na wydział operatorski przyjęto może dwie–trzy dziewczyny. Ale były nasze narzeczone czy dziewczyny zaangażowane w naszą działalność.

utrąciło. Blisko z Warsztatem była natomiast Zenobia Piątek, ówczesna narzeczona Wojciecha Bruszewskiego, znała świetnie angielski. Chciała być artystką, studiowała na PWSSP w Łodzi. W szkole na roku mieliśmy tylko jedną dziewczynę, którą głęboko pogardzał profesor Mieczysław Jahoda, uważający, że kobieta-operator to mowy nie ma. Jedną na roku... Ona faktycznie wyszła szybko za mąż i przepadła. Kobiety na wydziały filmowe nie były z reguły przyjmowane. Filmowcem wtedy to mogła być Wanda Jakubowska. Wszyscy się jej bali. No ale ona była żołnierzem, miała wąsy; to fakt. Goniła facetów, przyjaźniła się ze Stalinem. Ale wtedy, w latach 60., świadomość feministyczna nie istniała. Były za to inne problemy.

Jakie?
Narodowościowe.

W marcu 1968 roku?
Tak, w marcu. W filmówce toczyły się strasznie poważne rozgrywki, sytuacja była naprawdę trudna. Ja byłem już wówczas rozpoznawalną postacią, a walka szła o Jerzego Toeplitza, o utrzymanie go na stanowisku rektora. Bardzo trudny czas. Toczyły się koszmarnie, niekończące się dyskusje, takie mitingi, a po jednym z nich profesor Zenon Filar, partyjny, powiedział: „Józefie, jak jeszcze raz zabierzenie głos w tej sprawie, to pożegnacie się ze szkołą”. Potem, ponad 10 lat później, sytuacja się powtórzyła. Trwał wtedy strajk, próbowaliśmy zmienić jakoś losy szkoły, zrobić z niej szkołę multimedialną, zmienić sposób myślenia o edukacji. Janusz Połom, warsztatowiec, młody magister, został dziekanem – rzecz wcześniej nie do pomyślenia. Walka szła też o rektora, my, czyli młodzi pracownicy, chcieliśmy Jerzego Skolimowskiego. On się zgodził, choć w tamtym momencie mieszkał w Londynie. Zależało nam na kimś, kto miałby postawę artystowską, robił świetne filmy. Jednak Skolimowski był nie lubiany przez polskie towarzystwo

filmowe i był potężny opór. Sytuacja była bardzo napięta, drugiej stronie brakowało argumentów, to byli starsi od nas ludzie, zmęczeni strajkiem. I wtedy odezwał się Wojciech Has, tak jak w życiu bym się po nim nie spodziewał: „Panie Robakowski, niech pan się nie odzywa, my znamy te pana poglądy na temat Żydów!”. Powiedział to na Senacie. „Ale jakie poglądy?”, zapytałem. „Wiadomo jakie”, odpowiedział Has. Najwybitniejsza wówczas postać w szkole, wybitny filmowiec, wielki autorytet – użył takiego argumentu. A dziś taka sytuacja jest na co dzień w debacie publicznej. Niedawno zrobiłem o tym wystawę: *Krew Facebooka*, w Fundacji Profile.

Bardzo aktualna wystawa.
Wzięła się z potrzeby aktywnego uczestnictwa w tym, co się dzieje. Naturalnie, można byłoby też nic nie robić, ale ja nie potrafię. Kiedy człowiek jest przygotowany do analitycznego rozumienia rzeczy, które dzieją się wokół niego, to w takiej sytuacji, trudnej politycznie, trudnej kulturowo, życiowo, pod każdym względem, nie umie nie uczestniczyć. Synonimem artysty jest wolność, niezależność.

Dlaczego Facebook?
Bo Facebook, który w gruncie rzeczy jest totalnym śmietniskiem, równocześnie jest jednym ze sposobów na manifestację postawy zaangażowanej. Mnie ten śmietnik nie przeszkadza, jest bardzo interesujący. Dostrzegam w nim rzeczy pozornie błahe, które tak naprawdę są bardzo odważne. W galeriach, w muzeach nie widać takiego sprzeciwu jak tam. W instytucji zaczyna się problem. Uduje się, że problemu nie ma, ale on jest, spotykam się z tym co krok. Pewnych rzeczy nie wolno.

Jakich? Gdzie?
Na pewno moment jest inny niż w przeszłości, bałbym się zbyt łatwych porównań. Wielu ludziom jednak się powiodło, są bogatsi niż kiedyś, mają więcej możliwości, mogą wyjeżdżać za granicę. Mogą mówić, co im się żywnie podoba. Ale publiczna aktywność nie jest, powiedziałbym, na sto procent, nie jest do końca – jest w pewnym stopniu pozorowana. Dawno temu byłem w Bułgarii. Zacząłem szukać książek o sztuce bułgarskiej, awangardowej, jakiś konceptualizm, cokolwiek. Niczego nie znalazłem. Sofia wyglądała wtedy bardzo fajnie, ludzie na ulicach, restauracje pełne. Ale chyba jednak czegoś im brakowało. Tak się przydusza naród, jego kulturę. Można tak zrobić ludziom na lata – niech pani spojrzysz na Rosjan. Myślałem o tym dużo i również z tego powodu zrezygnowałem



Józio z babcią Jadwigą Sikorską i kuzynką Myszką, 1939

Facebook, który w gruncie rzeczy jest totalnym śmietniskiem, równocześnie jest jednym ze sposobów na manifestację postawy zaangażowanej. Mnie ten śmietnik nie przeszkadza, jest bardzo interesujący.

z uczenia w Szkole Filmowej. Państwowa instytucja jest trudnym terenem. Po pierwsze, nie wypada prezentować swoich poglądów na terenie szkoły. Może gdybym zebrał grupę ludzi, którzy podobnie myślą, i utworzylibyśmy prywatną szkołę, to można byłoby coś takiego uruchomić – jakąś „polityczną szkołę filmową” – ale jeśli to jest szkoła państwowa, to sytuacja jest już inna.

Chodzi o autocenzurę?
Nie, o pewną „lekkość bytu” młodych ludzi, abnegację, nieumiejętność rozróżnienia spraw ważnych od błahych. Studenci myślą: „No, może będzie trochę gorzej, ale nie jest tak źle”. Jeśli jednak przyjrzymy się temu, co dzieje się w sztuce i kulturze, to dzieje się źle. W prawodawstwie i sądownictwie także jest problem. Ale w sztuce jest ogromny problem – bo ona właściwie śpi. Jest w letargu, a wszyscy udają, że coś robią.

Jednak wszystko jest raczej ostrożne. Tymczasem – i to jest bardzo, bardzo ważna sprawa – życie trzeba przeżyć. Przeżyć je we wszystkich przejawach, również skrajnych. I właśnie dlatego wymyśliłem sobie, że zrobię wystawę, która pokazuje, że każdy człowiek, dość niespodziewanie, z każdego w zasadzie powodu, może dziś stać się obiektem nagonki. Chcę tę sytuację zobaczyć, pokazać, zilustrować.

Po co? Czy to coś zmieni?
Ja uważam, że tak. Proszę pomyśleć, jak zmienia się stosunek do zwierząt. Tworzy się ściana oporu wobec ich złego traktowania. Staje się dla nas jasne, że stosunek do innych istot przekłada się na relacje międzyludzkie. Niedawno przez rok mieszkalem na wsi, gdzie widziałem, co wyprawiają myśliwi. Widziałem zwierzęta, dziki i sarny, zabite, porzucone przez kilka dni, kiedy nikt się nimi nie interesował, a potem

przyjeżdżała jakaś furgonetka, żeby je na kupie zabrać. Oni nie szanowali tych zabitych zwierząt, organizowali sobie zabijanie z popijawą. Ale w tej chwili widzę, że ludzie zaczynają o tym mówić, zaczynają to piętnować, przekazują sobie informacje o złym traktowaniu zwierząt, ratują je, biorą do siebie – to jest coś nowego, nowa jakość.

Sztuka nie ma takiego oddziaływania, żeby zmienić podejście myśliwych do zabijania zwierząt.

Może mieć i ma. Jeżeli u rozmaitych oficjeli odbywają się wielkie mitingi, na których myśliwi zajmują sześć rzędów krzeseł, bo się ich zaprasza, to taka sytuacja powoduje reakcję – kontrę, sprzeciw. Sztuka demaskuje takie patologie. Oczywiście nie sama. Wróć do roli social mediów – one są sceną, na której możemy zobaczyć, co się dzieje, i to się przekłada na kulturę. Na sztukę też. Oczywiście nie chodzi o to, żebyśmy zaczęli uprawiać teraz sztukę przeciwko polowaniom. Chodzi o to, że zmienia się nasz stosunek do poszczególnych kwestii, sam sposób dialogowania. Sytuacja jest otwarta. Oglądam na przykład na Facebooku film o statku, który płynie do Europy z Australii z ładunkiem żywych owiec. Dopływa ćwierć transportu. Po to, aby je na miejscu zabić. Koszmar. Tak było od dawna, tylko o tym nie wiedzieliśmy. W Polsce jest to samo. Jakiś zwyrodnialec rozjeżdża psa, specjalnie. Ale jest takie medium, okrutne, które to natychmiast pokaże.

Jako dziecko mieszkałem w sierocińcu w Tucholi, który prowadziła moja matka. To było zaraz po wojnie. Prawdziwa szkoła życia. Wiele się wtedy napatrzyłem i dowiedziałem o życiu.

Wcześniej nie było takiej świadomości?

Nie wiem. Ale z pewnością coś się zmienia. Moim zdaniem również dzięki temu, że mamy coś zwizualizowane. Także poprzez sztukę. Ludzie, kiedy nie widzą, nie wiedzą. Jako dziecko mieszkałem w sierocińcu w Tucholi, który prowadziła moja matka. To było zaraz po wojnie. Któregoś razu poszedłem do rzeźni, w której zabijana była świnia. Widziałem, jak się to robi, jak okrutnie i jakim sposobem. Dzieci z tego sierocińca któregoś razu zabiły na podwórku pięćdziesiąt kur – przywieźli je półżywe, z jakiejs fermy, pewnie na rosół. Na boisku szkolnym ustawiono pieniek, jeden chłopiec miał toporek, drugi podkładał te ptaki, no i je zabili. Pamiętam, jak kury, już bez głów, rozpełzły się po podwórku. Wychowawczyni nie wiedziały, co zrobić – trzeba było te kury zabić – więc stała i patrzyła. W tym sierocińcu hodowałem swoje dwa gołębie i kiedy wyjeżdżałem z Tucholi na studia do Torunia, nie wiedziałem, co z nimi zrobić. Wiedziałem, że nikt się nimi nie zajmie. Poprosiłem o to woźnego. A woźny na moich oczach urwał im głowy i powiedział, że będzie kolacja. Dla mnie był to prawdziwy szok. Takie sceny pamięta się na zawsze.

Jakim miejscem był ten sierociniec?

Sierocińce, bo mama zmieniała miejsca pracy. To była prawdziwa szkoła życia. Wiele się wtedy napatrzyłem i dowiedziałem. Był sierociniec, w którym pracowały siostry zakonne, i był taki, w którym pracowały totalnie socjalistyczne, powiedzmy, wychowawczynie. Kiedy na studiach opowiadaliśmy sobie z kolegami jakieś historie z dzieciństwa, to miałem wrażenie, że w porównaniu ze mną ci ludzie nic nie przeżyli. Wie pani, te domy dziecka to był horror. Dosłownie: horror. Dzieci musztrowane. Przygotowywane na milicjantów, na ormowców. Bo one tam dostawały prawdziwą musztrę. To były sieroty albo półsieroty, których rodzice często zginęli na ich oczach, głównie z Rosji. Były też dzieci z Wietnamu, z Korei, dzieci wyratowane z wojen. W tym domu dziecka byli dorastający chłopcy, więc zdarzały się sytuacje molestowania i zachowania homoseksualne. Dziewczyny po szkole pedagogicznej, osiemnastoletnie, wychowywały chłopaków niemal w ich wieku. Cały przekrój traum.

A pana traumy?

Matka jednak umiała mnie chronić. Kiedyś wzięła mnie na konkretną rozmowę o tym, jakie zagrożenia czyhają na małych chłopców. Że mam z nikim nigdzie nie chodzić, choćby coś mi obiecywał. I akurat niedługo potem zdarzyła się taka sytuacja. Mieszkaliśmy już wtedy w Łodzi. Jakiś mężczyzna zaczepił mnie i poprosił, żebym wszedł do bramy kamienicy i zaniósł kwiaty na czwarte piętro, a on mi zapłaci. Uciekłem.

Jak się pan odnajdował w tych sierocińcach, w których mieszkaliście z mamą?

Wie pani, w sierocińcu musiałem sobie wywalczyć pozycję – moja matka była wychowawczynią, więc wychowan-kowie trochę się bali, że będę donosić – kiedy wchodziłem do sali, oni milkli. Zatem wymyśliłem sobie coś takiego, że aby ich sobie zjednać, urządzę im bibliotekę. Oczywiście w domu dziecka była biblioteka, ale moja była lepsza. Kiedy przyjechaliliśmy z mamą po wojnie do Gdyni, to były tam mieszkania opuszczone przez Niemców. Z któregoś z nich ukradliśmy z bratem przepiękne książki dla dzieci, nigdy wcześniej nie oglądałem czegoś takiego. I później, w sierocińcu, trzymałem te piękne książki w kartonie, zrobiłem specjalne fiszki i wypożyczałem. Oni też widzieli takie ilustracje i takie wydania pierwszy raz w życiu. Ale to nie wszystko. Nie mogłem nikogo wydać, choć mama, rzadko, bo rzadko, ale czasem pytała. Gdybym zrobił coś takiego choćby raz, byłbym stracony. Musiałem zachowywać się tak jak oni. Kiedyś uciekliśmy na wagary, cały sierociniec poszedł jeździć na łyżwach. Dyrektor zatelefono-wał do mojej matki, że w szkole nie ma dzieci, a ja poszedłem





Portret Małgorzaty Potockiej, 1986, fot. Józef Robakowski

z nimi. Wyłapali nas na tym lodowisku. To było pouczające, bo nauczyło mnie życia w kontekście innych ludzi. No i nie można było pokazać, że ma się więcej niż oni; to byłby straszny nietakt. My zresztą też byliśmy biedni, wszyscy po wojnie byli biedni, ale ten sierociniec to była bida z nędzą.

Jak reagowała na to wszystko pana matka?

W tamtej sytuacji trzeba było zachować ogromną równowagę. Nie można było pokazać żadnej słabości. Moja matka utaiła to, że była ziemianką, inaczej przecież by tej posady nie dostała. Ani ja, ani mój brat nie mogliśmy mówić na ten temat, rozumieliśmy to, choć byliśmy mali. I jeszcze *à propos* silnych kobiet – to właśnie moja mama i jej dwie siostry. To były trzy kobiety, szlachcianki, które po wojnie miały po dwadzieścia kilka lat. Nie miały już mężów, bo mężowie poginęli na wojnie, więc zostały same. Przepadły majątki, przepadły wszelakie dobra, mama z wojny wyniosła dosłownie tyle, ile mogła udźwignąć. Pamiętam kosz i walizkę. I jeszcze małą szafkę, którą w czasie naszej wojennej tułaczki wszędzie ze sobą wozila. To było wszystko, cały nasz dobytek, pozostałość po ogromnych rodzinnych dobrach, po trzech ziemskich wielkich majątkach, które rodzina miała przed wojną. Tak twardego człowieka, i tak prawego jak ona, nigdy już nie spotkałem.

Moja mama pamiętała nazwiska wszystkich chłopów, którzy u nas pracowali. Kiedyś pojechaliśmy na miejscowy cmentarz, już po wojnie. Kobiety ze wsi przyszły nas przywitać, a moja mama pamiętała każdą z nich.

Jak pana mama to zniosła?

Musiała się pogodzić z tym, że to, co było, już nie wróci. Musiała zrozumieć, że w nowej sytuacji politycznej już nic nie będzie takie samo. Na moich oczach najpierw nasz majątek rozgrabiali Niemcy, w 1944 roku, a potem, w 1945, resztę wywieźli Rosjanie. Wszystko, co się dało. Wszystko, co tam było. Zwierzęta, maszyny. Rozbierali obory, budowali z tego domy. W 1945 roku mogliśmy zamieszkać 50 kilometrów od tego majątku i nie mogliśmy się do niego zbliżyć. ORMO niby ten majątek chroniło, ale oczywiście, że tego nie robiło. To wszystko zniszczono na zawsze, na moich oczach. Miałem pięć lat. I w związku z tym wszystkim nikt i nigdy już potem nie mógł przekonać mnie do socjalizmu, bo ja po prostu za dużo widziałem.

Pana matka była w stanie się z tym pogodzić?

Całkowicie. Nie rozpamiętywała przeszłości, chyba od razu zrozumiała, że nie wolno tego robić. To była kwestia wychowania. Mama mnie uczyła, żeby nigdy nie brać na siebie więcej, niż można unieść. Wtedy nie będzie się zawodzić ludzi. I może dlatego nie pogrążyła się w depresji? Naturalnie, żyła moja babcia, Jadwiga Sikorska, żelazna osoba. Babcia

znała bardzo dobrze rosyjski, niemiecki, francuski. W czasie wojny to ona chroniła trzy córki, matkę i moje ciotki, no i nas, dzieci. Babcia miała wielki wpływ na zachowanie swoich córek, rządziła nimi. Tak było już przed wojną. Naszym wielkim majątkiem na Kujawach rządziły przed wojną one, kobiety, bo mój dziadek zmarł. Ale babcia wiedziała, że aby taki majątek utrzymać, to na dłuższą metę potrzebują pomocy. Musiał być mężczyzna, i to dobrze wykształcony. Starszy, poważny człowiek. Babcia zabrała córki w swaty do Poznania, gdzie była politechnika i dobrze wykształceni ludzie – po studiach rolniczych, głównie w Monachium. No i babcia wyswatała córkę z kimś takim, majątek mógł być prowadzony na kompletnie innych zasadach – wręcz światowych. Oczywiście taki człowiek musiał być wychowany, musiał umieć się zachować, porozumiewać z ludźmi, musiał rozumieć i szanować chłopów. Gdyby nie umiał z chłopami postępować, byłby na skasowanie. Dosłownie. Taki majątek to była szkoła klasy, również szkoła tolerancji. Moja mama pamiętała nazwiska wszystkich chłopów, którzy u nas pracowali. Kiedyś pojechaliśmy na miejscowy cmentarz, już po wojnie. Kobiety ze wsi przyszły nas przywitać, a moja mama pamiętała każdą z nich. Witały nas bardzo ciepło, widać było, że te stosunki były wcześniej dobre.

Jak przetrwaliście wojnę?

Długo była to tułaczka: tych kobiet i nas, dzieci. Nocowaliśmy po jakichś stodołach, całymi miesiącami. A to nocowali obok Niemcy, a to Rosjanie albo Ukraińcy. Babcia chowała te dziewczyny, robiła cuda, żeby nie stała nam się krzywda. Trudno to sobie dziś wyobrazić.

Czy pana ziemiańskie pochodzenie miało duży wpływ na pana funkcjonowanie po wojnie? Na studiach? Wśród artystów?

Miało wpływ na moje poglądy na rzeczywistość. Takich też miałem po wojnie kolegów, podobnych. Ojciec jednego uciekł do Londynu z armią i już nigdy nie wrócił. Inny, Kazik Zawodziński, był synem Karola Zawodzińskiego, świetnego krytyka literackiego. Bardzo nobliwy, inteligentki dom, zaprzysiężyłem się z jego synem już na studiach w Toruniu – on zresztą zmarł na moich oczach. Przejęliśmy w pewnym sensie ten dom, zasiedliliśmy go. Na ścianach wisiały „witkace”, była niesamowita biblioteka, całe ściany w książkach. Karol Zawodziński wszystkich znał, dosłownie wszystkich, przyjeżdżał do niego Kazimierz Wyka z Krakowa... W takich kręgach się obracałem, to się działo naturalnie.

Grupę Zero-61 tworzyli ludzie, których nastawiano na model „sztuka dla sztuki”. A to nie była przecież sytuacja neutralna, bo zasadniczo trzeba się było jakoś opowiedzieć wobec socjalizmu. Nasza sztuka była niezaangażowana politycznie.

Józef Robakowski
Portret Warsztatu Formy
Filmowej, 1973



To okres pana pierwszych studiów, historia sztuki, Toruń, lata 60.
Tak, poznałem tam niezwykle ludzi wyrzuconych z Wilna. Moich wykładowców, ale też ich dzieci, które były moimi kolegami. To było wspaniałe, że znalazłem się w takim środowisku, bo to byli totalni antykomuniści, niektórzy siedzieli wcześniej w więzieniach. Niemal cały uniwersytet w Toruniu składał się z takich osób. Oczywiście były wyjątki, ale i tak to nie była typowa sytuacja. Co prawda był tam zatrudniony malarz Stanisław Borysowski, komunistyczna „miotła”: wyrzucał ze szkoły w Łodzi Strzeмиńskiego. On był skierowany do pracy przez ministerstwo, pracował w Gdańsku, Łodzi, Toruniu – właśnie jako osoba do wyrzucania kogo trzeba. Jednak po drugiej stronie miał na przykład Tymona Niesiołowskiego, wilniaka, który był świetnym artystą. Szczególnie przy Borysowskim, który był słabym malarzem, politrukiem.

Jak pan trafił do Torunia?
Naokoło. Od zawsze marzyłem o Szkole Filmowej. Po wojnie jedna z moich ciotek miała w Gdyni kino, gdzie spędzałem długie godziny, oglądając wszystko jak leci. Potem też oglądałem wszystko, co się dało, miałem prawdziwą szajbę na punkcie kina. Zrobiłem sobie nawet listę filmów obejrzanych i do obejrzenia, było na niej ponad 1,3 tysiąca filmów. Oglądałem też świetne filmy radzieckie, na przykład *Świat się śmieje*. Dziś, jak oglądam to z moją małą córką, to dla niej jest to najlepsza rzecz, jaką widziała – tak twierdzi. Do filmów radzieckich miałem stosunek ambiwalentny w tym sensie, że moja niechęć do ustroju nie przekładała się na kino. Korzystałem z tego, co było dostępne, i to okazało się bardzo ciekawe. Więc marzyłem o Szkole Filmowej. Pierwszy raz zdawałem w 1958 roku i wtedy się nie dostałem, uznano, że prace w przygotowanej na egzamin tezcze nie są moje. Strasznie to przeżyłem. Wtedy matka

Józef Robakowski, 6 000 000, kadr z filmu, 1962



Kiedy mama zobaczyła, że mój pomysł ze Szkołą Filmową jest na serio, to nic nie mówiła, ale kupiła mi aparat fotograficzny. Sprzedała kolczyki i kupiła mi naprawdę zawodowy sprzęt. Rozumiała, że musi zainwestować.

załatwiła mi pracę w Grudziądzu, w domu specjalnym dla upośledzonej młodzieży. Byłem tam jedynym mężczyzną, poza mną same kobiety – wychowawczynie. Spaliśmy razem w baraku, w którym ścianki działowe były z tektury, coś makabrycznego. A ja byłem wtedy bardzo wysportowany, grałem w hokeja, a tym dzieciom można było zaimponować tylko tak – że jest się silnym. Żeby wypracować jakiś autorytet, przeciwstawiałem się nawet kierownicze. Był tam cały przekrój upośledzenia, to były naprawdę chore dzieci, zgromadzone w strasznych warunkach. Na przykład podczas wspólnego obiadu nagle roznosi się straszny smród, bo ktoś obok je i jednocześnie robi kupę. Było ciężko, ale jako szkoła życia było to kolejne ciekawe doświadczenie, choć dość ekstremalne. Potem ułożyłem sobie relacje z tymi dziećmi, dawałem sobie radę, pewnie dlatego, że miałem za sobą doświadczenie mieszkania w sierocińcach.

I potem trafił pan już do Torunia?
Jeszcze nie. Najpierw do Studium Nauczycielskiego w Gdańsku – bo tam był profil artystyczny. To było dość przydatne, jak się z czasem okazało, bo miałem tam takie

przedmioty jak na przykład materiałoznawstwo – był przedmiot tektura i był przedmiot drewno, ale też fotografia i film. Bardzo dużo było pracy praktycznej, manualnej. I tam spotkałem Jerzego Wardaka, z którym potem zakładałem Zero-61. Tam się poznaliśmy. On był wtedy po liceum plastycznym w Gdyni i jeśli chodzi o fotografię, był technicznie lepszy niż ja. Jego nauczycielami byli Bolesława i Edmund Zdanowscy, eksperymentujący fotografowie, świetni, jeśli chodzi o znajomość techniki. Zaprzyjaźniliśmy się, mieszkaliśmy w jednym akademiku, mieliśmy wspólne modelki. No i potem znaleźliśmy się razem w Toruniu. Bo kiedy nie dostałem się do Szkoły Filmowej, to profesor Jerzy Mierzejewski powiedział mi, że muszę po prostu skończyć inne studia. I tak postanowiłem zrobić – skończyć jakieś studia, a potem uderzać do filmówki jeszcze raz. Jednak wtedy wtrąciła się mama: „Nie! Żadne tam sztuki piękne, ty tak lubisz historię, lepiej byłoby na prawo”. Tym bardziej, że miała tam jakieś znajomości. Na to nieszczęsne prawo zdawał też mój kolega Kazio Zawodziński. Było ponad 300 kandydatów, bo to był świeżo otwarty wydział, zresztą też z wybitnymi profesorami, głównie z Wilna; wielkie

nazwiska. No i oczywiście się nie dostałem. Było mi trochę przykro, ale tylko troszkę, szczerze mówiąc. I wtedy okazało się, że władze uniwersytetu nagle powiększyły Wydział Prawa. I jednak się dostałem. Mama była szczęśliwa, ja mniej. Bardzo szybko zorientowałem się, gdzie właściwie jestem. To były okrutne studia. W bibliotece obejrzałem uważnie obowiązkową ekonomię polityczną, gigantyczną „knigę” z jakimś Stalinem i Leninem w środku. Minęło pół zimowego semestru, a ja postanowiłem odebrać papiery z dziekanatu. Że jednak rezygnuję. Mama oponowała: „Józiu, no ale jak możesz, tak było trudno się dostać, a ty sobie tak po prostu rezygnujesz!”. No rezygnuję, bo to jest kompletnie nie dla mnie, nie mój świat, będę zdawać do Szkoły Filmowej.

To gdzie w tym wszystkim Toruń?

Żeby jednak skończyć jakieś studia przed ponownym podejściem do filmówki, poszedłem do tego Torunia. I to były bardzo ciekawe lata. Studia konserwatorsko-muzealnicze. Wszystko w praktyce. Konserwacja obrazu, konserwacja architektury. Mieliśmy obozy konserwatorskie i bardzo gruntowne kursy z historii sztuki. Janusz Zagrodzki, który był ze mną na roku, na trzecim roku miał referat o Katarzynie Kobro. On był z Łodzi i zaproponował taki temat na seminarium. Ja miałem referat o jakimś ołtarzu gotyckim, on miał o Kobro. Mieliśmy świetne wykłady dotyczące sztuki współczesnej robione przez Janusza Boguckiego – sztuki w dużym stopniu rosyjskiej, bo on wtedy jeszcze był piekielnie partyjny, ale to były wykłady na wysokim poziomie. Przyjaźniłem się wtedy z Jankiem Sztukowskim, który wprowadził mnie i innych kolegów do swojego domu. Jego matka była adwokatką, to była rodzina z Wilna. I matka Janka, pani Sztukowska, przewiozła z tego Wilna po prostu cały dom, całe to mieszkanie było w obrazach, dywanach. I tacy ludzie jak rodzice Janka, jak ci nasi przedwojenni profesorowie, oni się naprawdę interesowali tym, co robiliśmy. Chodzili na wystawy grupy Zero-61, oglądali nasze prace, ale przede wszystkim przekazywali nam swoją wiedzę i swój cudowny sposób bycia. Uniwersytet Mikołaja Kopernika to był naprawdę inny świat. Pewnie też dlatego w pracach grupy Zero-61 nigdy nie pojawił się żaden wątek socjalistyczny. Nasi profesorowie lansowali sztukę awangardową sprzed wojny, Witkacego, Przybyszewskiego, również Malczewskiego i Wyspiańskiego. To było dramatycznie wyciszone, nie zdaje pani sobie sprawy nawet, jak wyciszone. Przybyszewski, Witkacy byli sponiewierani jako degeneraci. A my mieliśmy z tym kontakt. Poza tym pracowałem jako konserwator, miałem w domu bardzo dużo obrazów do konserwacji, więc „wcielałem” je w swoje prace. Podobnie robił Wardak, podobnie Różycki, który wielbił Malczewskiego. Stworzył się rodzaj grupy na poły anachronicznej, ale takiej, która przez konsekwencję i, powiedziałbym, kulturową zasadność, mogła znaleźć własną perspektywę. Jeśli się cytowało przedwojenne dzieła w swoich pracach, trzeba było umieć o tym mówić. Pomagały w tym takie postaci, jak wspomniała historyczka sztuki profesor Jadwiga Puciata-Pawłowska, i wybitna etnografka profesor Maria Znamierowska-Prüfferowa, która praktycznie wciągnęła nas w świat kultury materialnej. Dawała nam takie zadania, że ja jako student

robiłem na przykład filmy etnograficzne o zawodach, które zanikają. O garncarzach, piaskarzach i tak dalej. Tak zrealizowałem *Piaskarzy*. W 1965 roku profesor Prüfferowa udostępniła nam Muzeum Etnograficzne. Tam była sala kinowa i dzięki temu zorganizowaliśmy dwukrotnie niezależny, wielki Festiwal Filmu Studenckiego. A działaliśmy już wtedy w klubie filmowym „Pętla”; to tam robiłem pierwsze własne filmy.

Na ile orientowaliście się wtedy w sztuce?

W szkole była bardzo dobra biblioteka i płytoteka. Coś w rodzaju gabinetu z książkami o sztuce i płytami z muzyką współczesną. Przy czym oczywiście w tym 1958 roku nie było w Polsce ani jednej książki o sztuce współczesnej z Zachodu. Ani jednej. W „Przekroju” pojawiał się czasem jakiś Picasso. O tyle byliśmy zorientowani. Czytaliśmy przedwojenne książki, które polecali profesorowie. W 1962 roku została wydana w Polsce niesamowita dla nas wtedy książka – *Historia fotografii*. Jedyna publikacja, w której można było zobaczyć inną fotografię, kreacyjną. W takich okolicznościach zakładaliśmy grupę artystyczną Zero-61: ja, Andrzej Różycki, Jerzy Wardak, Michał Kokot, Czesław Kuchta, potem Wojtek Bruszewski. Wszyscy byliśmy bezpartyjni, obracaliśmy się w kręgu przedwojennych profesorów. Czesław Kuchta, który nie studiował, pracował w ciemni na zabytkoznawstwie, robił dokumentacje fotograficzne. Robił bardzo dobre zdjęcia architektury do publikacji naukowych. Stworzyliśmy zatem grupę ludzi, których nastawiano, poprzez wykłady, na model „sztuka dla sztuki”. A to nie była przecież sytuacja neutralna, bo zasadniczo trzeba się było jakoś opowiedzieć wobec socjalizmu. Nasza sztuka była niezangażowana politycznie. Robiliśmy wtedy ironiczne fotografie, w duchu międzywojnia, jakby refotografie – ale ostatecznie wychodziło na to, że są przede wszystkim metafizyczne. Mieliśmy też dobry filmowy klub dyskusyjny, przerobiliśmy tam całą awangardę. Próbowaliśmy zrobić tych *Piaskarzy* w manierze najlepszych operatorów radzieckich, z wielką ambicją, ale jedną kamerką, naturalnie, amatorską. Jednak film ma dobre zdjęcia, przemyślany stosunek do tematu.

Dużo wtedy pan kręcił?

W samej „Pętli”, która była ważną częścią tej sceny, zrobiłem ze 12 filmów, pokazywaliśmy je na festiwalach w całej Polsce. Z tych 12 uratowały się dwa, są dostępne na mojej stronie. To był film, o którym wspominałem: *Piaskarze*, oraz *6 000 000*. Teraz mam taki ważny moment w związku z tym filmem, bo on będzie pokazywany na festiwalu w Jerozolimie jako pierwszy film o Holokauście.

Dlaczego powstał ten film? W latach 50. i 60. prace poświęcone Holokaustowi były raczej tworzone przez ludzi, którzy przetrwali Zagładę.

To też jest ciekawa historia. Znów trochę wiąże się z tymi wileńskimi profesorami. Byli wśród nich ludzie pochodzenia żydowskiego, którzy przeżyli. Ich historie były oczywiście bardzo dramatyczne, ale ten problem nie był tak zauważony. Ludzie, którzy przeżyli, po prostu żyli. Ale potem przyszedł Gomułka. I Holokaust zaczął być wymazywany. Tego tematu

Ale dostał ją pan. I zostaliście zauważeni.

Tak, jakby na nas czekano. Mam na myśli na przykład dużą publikację w czasopiśmie „Polska”. Przyjechał do nas Tadeusz Rolke, zrobił nam świetne portrety, opublikowano dużo prac. Potem, w 1971 roku, „Polska” wydrukowała mój manifest *O czyste kino*.

W 1966 roku zdaje pan w końcu do Szkoły Filmowej.

Kiedy moja mama zobaczyła, że mój pomysł ze Szkołą Filmową jest na serio, to nic nie mówiła, ale kupiła mi aparat fotograficzny. Sprzedawała kolczyki i kupiła mi naprawdę zawodowy sprzęt. Rozumiała, że musi zainwestować. Matka była bardzo zdroworozsądkowa i wiedziała, że trzeba wesprzeć pasję. Ja zresztą naprawdę pracowałem jak szalony, koledzy chodzili na jakieś nocne eskapady, a ja zasuwałem. Mówiłem, że



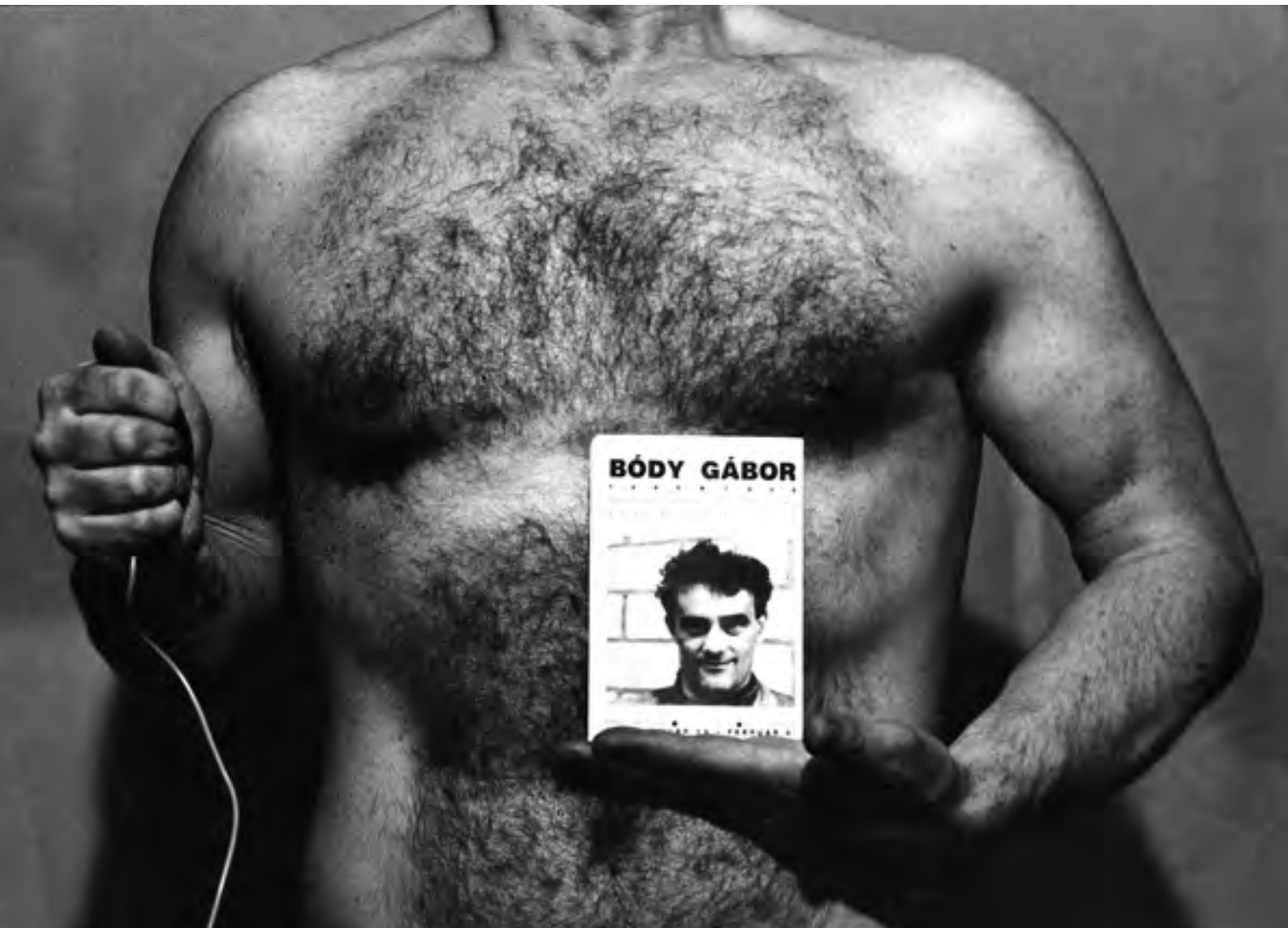
nie mogę z nimi, bo muszę się przygotowywać do egzaminów. W Szkole Filmowej byli ludzie, którzy też to rozumieli – profesorowie całkowicie oddani ludziom, u których widzieli pasję i zaangażowanie. Ja, mam nadzieję, potem robiłem tak samo.

Czego nauczył się pan w filmówce?

Awangardy filmowej, patrzenia. Obserwowałem awangardę tuż po odwilży. Schlabs, Beksiński, Lewczyński. Z drugiej strony był Wójcik, a więc subtelne, estetyczne fotografie. Laskowski też miał swój styl – on z Morgensternem zainicjowali modę na bardzo subtelny sposób kadrowania, w tamtym okresie robiłem zdjęcia pod ich wpływem. W szkole filmowej mieliśmy świetną filmotekę, kopie filmów na 16 mm, filmy o sztuce, amerykańskie, kanadyjskie, holenderskie. Wypożyczaliśmy je z ambasad i przegrywaliśmy. Radzieckich filmów nie można było wypożyczać. Raz mi się udało wypożyczyć *Owoc granatu*. Poza tym nie było możliwości oglądania zagranicznych filmów. W archiwum szkoły znalazłem też film Themersonów. Okazało się, że to archiwum jest więcej niż ciekawe, bo to było archiwum przedwojenne, które w czasie

wojny wywieziono do Moskwy – potem wróciło, ale nie do Warszawy, tylko właśnie do Łodzi, z oczywistych powodów. Oglądaliśmy te filmy jak skarby. Odkryłem tam dla siebie *Przygodę człowieka poczciwego*. Z Themersonami zacząłem korespondować, wysyłałem im książki Warsztatu, oni przysyłali mi swoje; to było wspaniałe. Poprosiłem Stefana, żeby odtworzył dla nas, razem z Franciszką, scenopis *Europy*, i oni to zrobili, powstał na tej podstawie film Piotra Zarębskiego. Themersonowie docenili, że w Polsce są ich kontynuatorzy. Kiedy byłem pierwszy raz w Londynie, natychmiast skierowałem swoje kroki właśnie do nich, zaprosili mnie na kolację. Ci ludzie to była potęga intelektualna. Nieprawdopodobny dom, niesamowicie się z nimi rozmawiało, wszystko, co z nimi związane, było najwyższej klasy. Potem zaczęli przyjeżdżać do Polski, do Łodzi, bo Muzeum Sztuki zaczęło ich trochę kupować. Stefan podarował mi broszurkę *O kinie artystycznym*. Aha, pomyślałem, czyli istniała po prostu taka kategoria, to było dla nas wtedy bardzo ważne. Dziś to wydaje się banalne – dla nas było odkryciem. W Szkole Filmowej nie można się było przyznać, że jest się artystą, a tu coś takiego! Dzięki temu w Szkole mógł

Józef Robakowski, z cyklu *Fetysze* (Gábor Bódy), 1987



powstać Warsztat Formy Filmowej, bo spotkała się grupa ludzi, którym zależało na zbudowaniu takiego pojęcia i napełnieniu go praktyką. Jednocześnie Szkoła Filmowa przygotowywała do zawodu, więc wszyscy mieliśmy solidne umiejętności operatorskie i realizatorskie. Wszyscy po kolei: Paweł Kwiek, Ryszard Waśko, Wojciech Bruszewski, Ryszard Gajewski, Zbigniew Rybczyński, Tadeusz Junak...

Wam, czyli Warsztatowi, chodziło o kino artystów i jednocześnie realizatorów filmowych?

Tak, dokładnie. W moich pierwszych filmach, które robiłem w filmówce, sam byłem operatorem, potem korzystałem z pracy kolegów, przy czym nigdy nie był to „klasyczny” operator, zawsze rówieśnik, który myślał już „po naszymu”. Jeśli miałem w filmie komentarz, to dbałem o to, żeby to nie był przypadkowy lektor. Trzeba było znaleźć inny sposób czytania, inny tembr głosu, modulację. Moje filmy czytał Tadeusz Junak. W naszych filmach wszystko musiało być z „innego świata”. Nasza sytuacja powstała dzięki zbliżeniu z Muzeum Sztuki. Zagrodzki, który skończył studia, zaczął tam pracować, udostępniał nam materiały. To była pewna baza, na której powstały filmy Warsztatu w latach 70. Im film był bardziej radykalny, skrajny, im mniej się podobał widzom, tym było lepiej. Cieszyliśmy się, kiedy ludzie gwizdali na seansach. A fatalnie było, kiedy bili brawa. Tylko wie pani, my o sobie wcale nie mówiliśmy „awangarda”. Ani tak nie myśleliśmy. Bo mieliśmy poczucie, że to jest termin zarezerwowany dla tych starszych artystów, na przykład Tadeusza Kantora, z poprzedniego pokolenia, że to jest zamknięty etap, a nam chodziło o stworzenie kompletnie nowej sytuacji w sztuce.

Lata 70. to czas Warsztatu. A Łódź na przełomie lat 70. i 80.?

Koniec działalności Warsztatu to nie jest tak jednoznacznie koniec lat 70. W 1980 roku pojechaliśmy do Budapesztu jako grupa, zresztą z Małgorzatą Potocką, moją drugą żoną. Spotkaliśmy się z Gáborem Bódy i Dorą Maurer. Polska była wtedy niemal wolnym krajem, panowała niemalże totalna wolność i naprawdę nikt nie przypuszczał, że zaraz będzie stan wojenny. I w związku z tym bardzo chciano się z nami spotykać. Nie przesadzę, jak powiem, że na spotkanie w Instytucie Polskim przyszło z 500 osób. Pokazywaliśmy nasze filmy, filmy Warsztatu i *Żywą galerię*. Gábor Bódy był w tamtym czasie bóstwem, to było niewiarygodne. Witany w każdej knajpie, do której weszliśmy, jak król. To wtedy Węgrzy wystąpili z projektem Infermental – magazynem kulturalnym na kasetach wideo, z edycjami poświęconymi różnym krajom. Tytuł to miks słów „international”, „ferment” i „experimental”. Podpisaliśmy

wtedy z nimi deklarację współpracy. Bódy otrzymał akurat wtedy stypendium DAAD, więc uruchomił też ośrodki w Niemczech, które w to wciągnął. Był to szczęśliwy zbieg okoliczności, bo Infermental był idealną sytuacją na przetrwanie okrutnego stanu wojennego. Odegrał w tym swoją rolę mój student, pół-Polak, pół-Węgier, nazywał się Miklos Novottny. Nie sprawdzali go, jako Węgry, na lotnisku i to on przewoził nasze taśmy. Z Polski Novottny wiozł materiał do Budapesztu, tam dodawano fragmenty, potem do Berlina, potem Tokio, Toronto i tak dalej. Agendą Infermentalu w Polsce stała się Galeria Wymiany. Był wyznaczany kurator, metoda – że dodawane są krótkie materiały, do pięciu minut, wyciągi z fabuły, dokumentacje, klipy, akcje performansowe, wszystko. Wklejano nazwisko autora i tak materiał się rozrastał. To była chyba najciekawsza światowa inicjatywa w tamtym czasie pochodząca z bloku socjalistycznego.

A Łódź w tamtym okresie?

To przede wszystkim Konstrukcja w Procesie. Wydarzenie niedoceniane do dziś, ale takie, które wtedy zrobiło ogromny ruch w Łodzi, a mogło zdarzyć się tylko w tamtym momencie, w okresie karnawału Solidarności. A potem była już działalność artystyczna w stanie wojennym i po stanie wojennym, jednak „podziemna”. Ale bardzo intensywna. Działał Strych, gdzie się spotykaliśmy, kompletnie alternatywne miejsce. Pamiętam przezabawną sytuację, kiedy przyjechali na Strych, prosto z Kuwejtu, Lachowiczowie. Przyszli tacy elegancy, Natalia w futrze, wystylizowani jak zawsze, a ci, których spotkali, leżeli od tygodnia na podłodze, spoceni i pijani. Był to niezapomniany widok i totalny kontrast. Strych był najbardziej otwartym miejscem. Poza tym organizowaliśmy festiwale filmowe – Festiwal Kina Niemego i wiele innych tego typu imprez. W 1984 roku zaczęła działać Galeria Wschodnia. W Łodzi był to intensywny okres, pomimo stanu wojennego. W grudniu 1981 roku, dosłownie chyba 11 grudnia, przyjechała do nas do Łodzi Orlan. To było śmieszne i straszne oczywiście też, kompletnie paranoiczne, że ona chciała iść gdzieś, na dyskotekę, żeby potańczyć. Tłumaczyliśmy jej, że nie tylko nie ma gdzie iść tańczyć, ale, co więcej, że nie można wyjść na ulicę. Jak to? No, normalnie. Stan wojenny, nie można, bo cię zaaresztują. Zrobiła performans, na który przyszło pięć osób, i wyjechała, no bo co było robić. W Łodzi działała jedna z galerii przykościelnych, których trochę się wtedy pojawiło, prowadzili ją Zagrodzki i Jedliński, dość ciekawa. Oczywiście to nie były wystawy sztuki kościelnej, po prostu dalej uprawialiśmy swoją sztukę. Raz, kiedy miał tam wystawę Jan Dobkowski, zakonnice pozasłaniały mu obrazy białymi obrusami – i w ten sposób wystawa się skończyła.

Stefan Themerson podarował mi broszurkę *O kinie artystycznym*. Aha, pomyślałem, czyli istniała po prostu taka kategoria, to było dla nas wtedy bardzo ważne. Dziś to wydaje się banalne – dla nas było odkryciem. W Szkole Filmowej nie można się było przyznać, że jest się artystą!

A pana własna twórczość?
Odkrywałem muzykę i to się przełożyło na moją sztukę. Poznawałem muzykę dzięki Alexandrowi Honory’emu. On był fanatykiem muzyki alternatywnej, punkowej. I moim studentem. Zajmował się głównie fotografią, filmu chyba w Łodzi nie nakręcił, potem mieszkał w Kolonii i tam go odwiedzałem. Po raz ostatni byłem u niego około 1982 roku i przewoziłem – właściwie przemyciałem – solidarnościową książkę, bardzo

W latach 70. im film był bardziej radykalny, skrajny, im mniej się podobał widzom, tym było lepiej. Cieszyliśmy się, kiedy ludzie gwizdali na seansach. A fatalnie było, kiedy bili brawa.



Od lewej: Ryszard Gałęwski, Sean Connery, Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski przed Galerią Demarco Ateller72, Edynburg, fot. Archiwum Galerii Wymiany

ważną, *Wojna z narodem*. Dostałem ją w Belgii, trzy egzemplarze, i miałem przewieźć do Polski. Złapali mi to na granicy, i to nie Polacy, tylko Niemcy. Rozebrali mi samochód, to był mój ostatni wyjazd za granicę do lat 90. Z Alexandrem byłem też na documenta, gdzie pokazywałem między innymi *Konstrukcję w procesie*. Film zapowiadali w mieście z głośników, zapraszając na projekcję. Potem w Holandii miałem mieć wystawę indywidualną, w wyśmienitym Kröller-Müller Museum, ale nie mogłem już wyjechać.

Co robił pan w stanie wojennym?
Stan wojenny to była bardzo brutalna konfrontacja z rzeczywistością. Nie można było wynosić kamery na ulicę, więc jej używanie stało się wyzwaniem. Można było posługiwać się

kamerą tylko w domu, ryzykowne było przecież nawet używanie kamery z okna. Oczywiście my, to znaczy ja i Potocka, jednak korzystaliśmy z kamery na zewnątrz. Obserwowaliśmy za jej pomocą choćby kolejki przed sklepami. Rejestrowaliśmy, a potem montowaliśmy to wrywkowo, losowo. W tamtym czasie zamknęła się dla mnie Szkoła Filmowa, nie miałem pracy. Życiowo to był bardzo trudny czas. Małgorzata Potocka odeszła ode mnie, zabrała Matyldę. Koszmarna bieda. Sprzedawałem

w kiosku kawę, którą dostawałem w paczkach; dzięki temu miałem jedzenie. Później Małgosia zrobiła mi niespodziankę. Skontaktowała się ze mną administracja bloku, że mam się stawić. W końcu się stawilem i dowiedziałem się, że Małgorzata podarowała mi mieszkanie, w którym prowadziliśmy Galerię Wymiany. Czasy więc trudne, ale bardzo ciekawe.

Jak się skończyły?
Koniec lat 80. to moment rozpadu, też ciekawy. Praktycznie nie działają instytucje kultury – to znaczy niby funkcjonują, ale nic z tego nie wynika. Potworny kryzys. Działaliśmy wtedy z Pomarańczową Alternatywą. Moment taki, że już w sumie wszystko można, na ulicach już nie ma milicji, wiadomo, że zaraz coś się wydarzy. A ja się rozglądałem

Życiowo stan wojenny to był bardzo trudny czas. Małgorzata Potocka odeszła ode mnie, zabrała Matyldę. Koszmarna bieda. Sprzedawałem w kiosku kawę, którą dostawałem w paczkach; dzięki temu miałem jedzenie.

i dostrzegłem... Manhattan. To też jest zabawna historia. Nadchodzą wybory. I Antoni Szram, pierwszy dyrektor Muzeum Kinematografii, przyszedł do mnie i powiedział, że chce zostać posłem na Sejm. I że musi zrobić coś w Łodzi, coś dla kultury, no i żebym coś wymyślił. Znalazłem ten garaż, który jest nieudany – za niski, żeby można było wjechać tam samochodem, więc stoi pusty. Zaproponowałem, że zrobię tam wystawę, a on się zgodził. Tak powstały *Lochy Manhattanu*. Miałem świetną asystentkę, która teraz jest znaną reżyserką filmów dokumentalnych, Witę Żelakeviciute. Musieliśmy najpierw wywieźć z tego garażu tony kurzu, to był nieprawdopodobny widok – kiedy wchodziło się tam z latarką, wyglądało jak inna planeta. Potem wpuściliśmy do tej ogromnej przestrzeni wielu artystów. Pomyśl polegał na tym, żeby spotkać ze sobą dwa pokolenia. Bo młode pokolenie nas w tamtym czasie, muszę powiedzieć, lekceważyło. Uważali nas za socjalistycznych artystów. Tak to ustawiła krytyka. Przynależeliśmy, ich zdaniem, do innego czasu. Byliśmy my, no a teraz wejdą młodzi – dzicy. Dlatego ta wystawa miała być spotkaniem pokoleń. Czułem wtedy i widziałem zmianę pokoleniową. Muzea i galerie w Polsce były przejmowane przez ludzi tworzących środowisko alternatywne w latach 80. Mogłoby się wydawać, że po PRL sytuacja będzie już dla sztuki bezpieczna. Miałem kiedyś taką publiczną dyskusję w Warszawie, z Sebastianem Cichockim, który mówił, że ruch alternatywny się skończył, bo w muzeum można robić co się chce, są profesjonalne możliwości. Powiedziałem mu wtedy, że warto jednak mieć coś własnego, czego nikt nie może nam odebrać, bo czasy się zmieniają... Doświadczyłem wielu zmian i wiem to bardzo dobrze. Wtedy to brzmiało jak kompletny anachronizm, a dziś już nie wydaje mi się, żeby tak brzmiało.

Mówił pan wcześniej o potrzebie „ciekawego przeżycia życia”. Jak pan przeżył – przeżywa – swoje?
W ostatnim czasie miał pan trudne doświadczenie ciężkiej choroby.
Nie ma niepotrzebnych doświadczeń. Nie jest sobie pani w stanie wyobrazić, ile mam nowych przemyśleń i pomysłów w związku z tym, że zeszłego lata byłem strasznie chory, prawie umarłem. Choroba sprawia, że jesteśmy zdani całkowicie na innych, własna energia wysiada, zanika. Przez to, że nie odszedłem na tamten świat, a byłem blisko, przeżyłem kolejne fascynujące sytuacje społeczne. Proszę sobie wyobrazić, że leży pani na sali wieloosobowej, a tam ludzie o różnych poglądach politycznych i jeden telewizor. Walka o pilota i o dany program jest niebywałym spektaklem. Potem byłem już w prywatnej klinice. Matylda, moja córka, płaciła za leczenie i dostaliśmy olbrzymi rachunek, z którego wynikało, że największa jego część to były koszty jedzenia. Nie badania, których

przeszedłem multum, tylko jedzenie, którego i tak nie jadłem, bo nie byłem w stanie. Albo takie nowe doświadczenie, że nagle nie chce się z nikim kontaktu. Ja tak nigdy nie miałem. A tu nagle: nie chcę nikogo widzieć, za nic. W trakcie mojego pobytu w szpitalu zadzwonił do mnie dwa razy Andrzej Mitan, przejęty moją chorobą, bardzo chciał mnie odwiedzić. Próbowaliśmy mu tłumaczyć, że to szpital zakaźny, że nie wpuszczają, on się uparł, miał się pojawić następnego dnia. Nie przyjechał, dostałem wiadomość, że tego dnia zmarł... Już się nie spotkaliśmy. Szpital ukazuje mechanizmy bezlitosne i okrutne. Jednocześnie przeżycie takiego szpitala, jak się uda wyjść, daje wielką radość życia. Choroba bardzo zmienia sposób widzenia świata i ludzi, którym inaczej się współczuje, inaczej się do nich podchodzi.

Robi się wtedy bilans życia?
Robi.

Co w pana przypadku ważnego zostało z życia? Z twórczości?
Rozmowy. Z Themersonami, ze Stażewskim, z Kajetanem Sosnowskim, z którym rozmawiało się dużo na plenerach w Osiekach. Na początku lat 80., podczas podróży do Niemiec, spotkałem Jana Lenicę. Pokazałem mu filmy Warsztatu i chyba nikt nigdy nie był tak zachwycony tymi pracami – ani wcześniej, ani później. On był autentycznie szczęśliwy, że ktoś pracuje w ten sposób. Że coś takiego się pojawiło w polskiej sztuce. Tak samo było z Romanem Opalką, Józefem Patkowskim, Andrzejem Pawłowskim, Bogusławem Schaefferem. To były nasze zwycięstwa. To, że tacy ludzie nas doceniali. A poza tym w tym szpitalu myślałem też o tym, że w Polsce człowiek tak naprawdę bardzo mało znaczy. Bardzo mało... To tylko tak wygląda, jakby życie ludzkie coś dla kogoś znaczyło, ale tak nie jest. Jak w Chinach. Byłem kiedyś w Chinach i dowiedziałem się, że są tam slumsy, całe dzielnice, wręcz miasta ludzi skazanych na to, że umrą. Po prostu. Nikt się nimi nie przejmuje. Uparłem się i tam pojechałem, taksówką, choć najpierw taksówkarz nie chciał mnie zawieźć. To było nieprawdopodobne. Obraz nędzy i beznadziei. Ale w Polsce jest tak naprawdę podobnie – jeśli nie ma się pieniędzy, umiera się, i nikogo poza naszymi najbliższymi to nie obchodzi. Zrozumiałem, jak nikła jest granica między normalnością a nędzą w Polsce.

To były zwycięstwa. A porażki? Coś się panu nie udało?
Nie. Nie mogło być czegoś takiego. Nie mogło być. Zdecydowałem, że zrobię inną fotografię, kompletnie inne kino. Postanowiliśmy, że to zrobimy. To było umówione. Takie zamierzenie bardzo mocno wiąże ze sobą grupę ludzi. To jest



Józef Robakowski, Wyprzedaż mebli
akcja na Czerwonym Rynku w Łodzi, 1971, fot. Janusz Polom

Mam mnóstwo nowych pomysłów i pomysłów w związku z tym, że zeszłego lata byłem strasznie chory, prawie umarłem. Choroba sprawia, że jesteśmy zdani całkowicie na innych, własna energia wysiada, zanika.

zobowiązanie. Rezultaty naszej pracy oczywiście się rozplęły, ale ja wiem, jaki one miały wpływ i na co. Ja to przeżywam, nie doczekał tego Wojtek Bruszewski czy Antek Mikołajczyk, ale ja tego dożyłem. Ostatnio pokazywałem film *Z mojego okna* dużej grupie kuratorów, historyków sztuki z Czech. Byli zdumieni, jaki ten film jest uniwersalny.

Naprawdę nie było porażek?
Nie było. Ale były trudności. W pierwszej połowie lat 70. my, Warsztat Formy Filmowej, byliśmy wschodzącymi gwiazdami. I wtedy, w 1975 roku, w „Kulturze” ukazał się tekst Wiesława Borowskiego *Pseudoawangarda*. Teraz myślę, że to było z pewnością inicjowane przez Kantora, który naprawdę nie mógł znieść konkurencji. On był na uprzywilejowanej pozycji, jak wszyscy w Galerii Foksal. Ci ludzie mieli służbowe

paszporty, nie jest sobie pani w stanie wyobrazić, co to wówczas było. No ale my też wtedy, jak powiedziałem, byliśmy po naszych pierwszych istotnych sukcesach. A na to, kto był pokazywany za granicą, a kto nie, Kantor miał duży wpływ. Dziś to jest już jasne. Miał metodę eliminowania i przemilczania. Ktoś go pytał: „A taki artysta, Waśko? Robakowski?”. „Nie znam”, odpowiadał Kantor. I to wystarczyło. Ale nie zawsze mu się udawało. Na przykład kiedy Richard Demarco przyjechał do Łodzi, trafił do Szkoły Filmowej, spotkał tam Ryszarda Gajewskiego, który znał angielski i pokazał mu filmy Warsztatu. Dostaliśmy zaproszenie na festiwal Atelier ’72 w Edynburgu, bardzo odważne, eksperymentalne wydarzenie. Był tam naturalnie i teatr Kantora, i wielu innych artystów z Polski, ale nasza prezentacja zrobiła duże wrażenie na Ryszardzie Stanisławskim. Na tyle duże, że zaproponował nam

Zasnąłem na spektaklu Kantora. Kantor kazał braciom Janickim mnie budzić, bo to było niewybaczalne – zasnąć na Kantorze! A ja po prostu byłem bardzo zmęczony...

możliwość pokazania naszych prac w Muzeum Sztuki. Były też inne enklawy dostępne dla „pseudoawangardy”: Osieki, Galeria Repassage, Galeria EL, w 1974 roku w Lublinie zaczął działać Andrzej Mroczek. No i był jeszcze jeden śmiertelny wróg Kantora – Stanisław Urbański, krytyk sztuki z Krakowa. I on zorganizował w Krakowie pokaz Warsztatu. Przyszło naprawdę dużo ludzi, a ja zasnąłem na spektaklu Kantora, który też wtedy coś pokazywał. Kantor kazał braciom Janickim mnie budzić, bo to było niewybaczalne – zasnąć na Kantorze! A ja po prostu byłem bardzo zmęczony... No a poza tym mieliśmy swoją niesamowitą pracę na Biennale w São Paulo. To prawdopodobnie było dla Foksal już za dużo.

I wtedy ukazała się *Pseudoawangarda*.
Trzeba pamiętać, że Foksal przeżywała wtedy kryzys. Do Paryża wyjechała Anka Ptaszkowska, wyemigrował także Mariusz Tchorek, odszedł od nich Włodzimierz Borowski. Z Warsztatem sympatyzował natomiast Jan Świdziński, co już zupełnie im nie odpowiadało; to był ich największy intelektualny wróg. Na początku lat 70. nie było w kręgu Foksal nikogo, kto mógłby się z nim intelektualnie równać. To stał się zamknięty krąg tych samych osób. Starszych pokoleniowo artystów, którzy nie byli dla nas wtedy istotnym punktem odniesienia. Ale i tak chodziłem na wszystkie chyba ich wystawy. Jednak sprzężenia zwrotnego nie było – Borowski nie rozumiał sztuki najnowszej, multimedialnej. A Kantor panicznie bał się konkurencji. Dobrze pokazuje to sytuacja z Zygmuntem Targowskim.

Fotografem Foksalu?
Tak, to była ciekawa postać, związana z Foksal, ale też nasz kolega, który studiował w Szkole Filmowej. Pomieszkował wówczas u mnie, bo chociaż mieszkał w Warszawie, to kursował nieustannie do Łodzi. Zginął młodo w wypadku. Borowski traktował go wyłącznie jak fotografa dokumentalistę wydarzeń w Galerii Foksal. Potem, po jego śmierci, zrobił mu koszmarną wystawę, która kompletnie wypaczyła sens jego pracy. Targowski robił permanentnie zdjęcia „stanów pogodowych”, dokumentował też „nieciekawe”, banalne miejsca – woził te fotografie w specjalnym pudle, pokazywał gdzieś na parapetach kilku osobom... A oni wytapetowali tymi zdjęciami galerię, jeszcze na dokładkę Irena Jarosińska, która z nimi współpracowała, wpuściła do tego pomieszczenia jako „element” wystawy nagą kobietę. Borowski kompletnie go nie rozumiał. I to było symptomatyczne.

Dziś wydaje się nieprawdopodobne, że jeden artykuł tak długo dzielił świat sztuki w Polsce.
Bardzo długo, moim zdaniem ten podział nadal jest widoczny. Teraz już oczywiście rozmawiamy ze sobą, kiedy się

spotkamy z Borowskim, ale wtedy, w połowie lat 70., straciliśmy strasznie dużo przez ten tekst. Miałem w perspektywie sprzedaż do muzeów i wyjazdy. Warsztat miał szanse na wyjazdy zagraniczne. To zapaść na lata. „Kultura” była bardzo poczytnym pismem, opiniotwórczym. Stanisławski się od nas odwrócił, kompletnie, na długie lata...

Jednak w 1982 roku pojechaliście na documenta do Kassel. To przecież był wielki sukces, udział w takim wydarzeniu.
Ale to też była taka sytuacja, jak z Edynburgiem, niezależna od polskich zaszłości. Zaprosiła nas Birgit Hein, którą poznaliśmy wcześniej. Niech mi pani wierzy, „długie trwanie” *Pseudoawangardy* było naprawdę długie. Proszę pamiętać, że w pewnym sensie oddziaływanie pamfletu Borowskiego przedłużyła *Dekada* Piotra Piotrowskiego z 1991 roku. Tak weszliśmy w lata 90. Potem on się z wielu opinii wycofał, napisał inne książki, a kiedy został kuratorem Muzeum Narodowego w Poznaniu, od razu zaprosił mnie do udziału w wystawie, ale – może warto to w końcu powiedzieć – nie mogliśmy mu wybaczyć, tego chyba najbardziej, że napisał, jakoby Konstrukcja w Procesie była wspierana instytucjonalnie i organizacyjnie przez państwo. Kompletna nieprawda, bo to była impreza absolutnie opozycyjna i niezależna. To było bardzo bolesne i krzywdzące.

Jest też miejsce, w którym się spotykamy. Galeria Wymiany powstała w specyficznym czasie, w pana prywatnym mieszkaniu. Jaki udział miała w tym Małgorzata Potocka?
Byliśmy parą, pod koniec lat 70. tu nie mieszkaliśmy, tylko w takim małym mieszkanku. I pewnego razu, w 1978 roku, do Łodzi przyjechali artyści z Jugosławii, silna ekipa, ludzie oddani sztuce, między innymi Tomislav Gotovac. Byli tacy jak my, całkowicie zdeterminowani. Przywieźli dokumentację, jakieś filmy. Zapytaliśmy ich, po co mają to brać z powrotem, że może fajnie byłoby, gdyby zostawili swoją sztukę w Polsce. Oczywiście się zgodzili i tak się zaczęła kolekcja Galerii Wymiany. Przeprowadziliśmy się tu wkrótce potem, mieliśmy już lepsze warunki, byliśmy tylko we dwoje. Małgorzata spełniała bardzo ważną rolę w Galerii Wymiany. Choć teraz wydaje mi się, że ona ma może do siebie żal, że pewne sprawy zaniedbała. Była trochę chaotyczna, zarzucała pewne sprawy. Ale teraz zaczęła pisać doktorat i widzę, że te pomysły, jej idee i wartości, które wtedy były ważne, nadal ją zajmują. Ona miała i ma bardzo ciekawe życie i chyba nie ma w Polsce drugiej artystki, która by spotkała tylu świetnych, słynnych ludzi co ona. Małgosia potrafiła się z każdym porozumieć. Teraz, podczas spotkania z Mariną [Abramović] przy okazji wystawy w Toruniu, rozmawiała po serbsku,

w Macedonii mówiła po macedońsku, w Czechach po czesku, płynnie po rosyjsku, bo jej ojciec był z pochodzenia Rosjaninem, zna oczywiście angielski, niemiecki, wystarczyło jej, że zagrała w jakimś filmie i opanowywała ten język. No i jej sposób bycia, który zapewniał, że dla każdego stawiała się part-nerką. I miała dar dawania siebie ludziom, wręcz rozdawania siebie. Czasem ją stopowałem: „Ale czemu ty się każdemu musisz na szyję rzucać?”. Wkurzało mnie to. Ale takie było

„Długie trwanie” *Pseudoawangardy* było naprawdę długie. Oddziaływanie pamfletu Borowskiego przedłużyła *Dekada* Piotra Piotrowskiego z 1991 roku. Tak weszliśmy w lata 90. Nie mogliśmy mu tego wybaczyć.

wychowywanie dziewczyn na Wydziale Aktorskim, że miały być serdeczne, nad-serdeczne. Miłe i tak dalej. Pamiętam taką scenę w stołówce: stoi kolejka i wchodzą dziewczyny z aktorskiego, jedna, druga, trzecia, wszystkie grzecznie się witają, nauczone, że mają być miłe dla starszych. I Marek Koterski, jak weszła kolejna, nie wytrzymał: „Kurwa, jeszcze jedna mi się tu ukloni, to przypierdole, nie wytrzymam! Dlaczego one mi się tak kłaniają?!”.

Małgorzata Potocka też taka była?

Ona miała specyficzne doświadczenia z dzieciństwa, to w ogóle była ciekawa rodzina. Jej matka była totalną szajbuską, ale bardzo interesującą osobą. Skończyła zresztą Szkołę Filmową w pierwszym roczniku, reżyserię. Ojciec był wybitnym scenografem, w pewnym sensie wynalazcą, bo robił te „totalne” scenografie, z jakimiś machinami. Był fajnym człowiekiem, bardzo przystojnym. I oni ciągle się kłócili, a Małgosia była między nimi przerzucana. Opiekował się nią głównie ojciec i podrzucał ją na plany filmowe. A to się nią Czyżewska zajmowała, a to Wajda, a to Tyszkiewicz. Poznałem ją, kiedy była już dość znana, w Łagowie, na festiwalu filmowym. Wszyscy tam na nią mieli oko, bo była bardzo energiczna, żywiołowa, nie było kogoś takiego drugiego. I ona wtedy wyczuła, mam takie wrażenie, że musi się oderwać od swojego środowiska. Ona była wtedy narzeczoną tego aktora, który grał w *Nożu w wodzie* Polańskiego...

Malanowicza?

Tak, Zygmunta Malanowicza. On strasznie pił. Kiedy się z nim rozstała i już byliśmy razem, przed szkołą rozegrała się pewna scena. Staliśmy razem, nagle pojawił się jakiś znajomy jej ojca, starszy scenograf, zawołał ją do siebie i coś jej tam długo klarował. Kiedy wróciła zdenerwowana i spłoszowana, zapytałem, o co chodzi. Odpowiedziała, że ten jej opiekun wskazany przez ojca powiedział, że ja jestem pijakiem, degeneratem i KONCEPTUALISTĄ!!! W każdym razie zainteresował ją ten inny nasz świat. Artyści. Weszła w krąg

Warsztatu, potem zaczęła robić swoje filmy i fotografie. Eksperymentowała. Zaczęła też robić filmy o sztuce, umiała się dobrze porozumieć z artystami, nie oszukiwała ich. Zrobiła film o Zbyszku Warpechowskim, były z tym filmem straszne przejścia, potem o Krzysztofie Zarębskim, potem o Bogusławie Schaefferze. Coraz bardziej wymagający rozmówcy. Najpierw skończyła Wydział Aktorski, potem reżyserię. Małgosia miała jednocześnie i łatwe, i trudne życie. Zwiedziła

kawał świata. Była w tamtym czasie nieprawdopodobnie bogata, zarabiała tyle pieniędzy, że naprawdę nie wiedziała, ile tego wszystkiego ma. I każdego umiała sobie zjednać. Ale też nie umiała się skoncentrować. Teraz wykształciła w sobie tę umiejętność. I opiekowała się mną bardzo serdecznie, kiedy zachorowałem.

Może warto byłoby opisać historię Galerii Wymiany.

Bo to wasza wspólna historia.

Małgorzacie marzy się książka, ale raczej powieść o nas; zaczęła ją pisać. Ma dobry styl, dobrze to robi. Zbiera materiał ilustracyjny. Może to jest pomysł – książka o paranoicznej parze, jaką byliśmy. Przeżyliśmy masę niezwykłych przygód, zjeździliśmy kawał świata – wyjeźdzaliśmy, bo Małgosia podróżowała też jako aktorka. No i mamy córkę Matyldę, która jest wielką indywidualistką, bardzo twardą osobą. Matylda strasznie kochała babcię, czyli moją mamę, ufała jej, widziała, że co prawda na rodziców nie zawsze da się liczyć, ale na babci można polegać zawsze. Mama umarła, kiedy miała 92 lata. Teraz, kiedy mam Józia, kompletnie inaczej podchodzę do bycia ojcem. Mam ten luksus, że mam dużo czasu, mogę jej poświęcić uwagę. Nie chciałem powtórzyć tych samych błędów. Oczywiście Józia ma kłopot z moim wiekiem. Ale jakoś sobie z tym radzi. Taki dziadek-ojciec też ma swoje dobre strony.

W rodzinie miał pan dużo silnych kobiet.

Józefina mówi, że jej ideałem jest Matylda. Siostra. Bo jest piękna, mądra, umie wszystko, zawsze sobie poradzi.

A najbliższe plany, po wystawie o Facebooku?

Cały czas coś się dzieje, czasem odmawiam ludziom, bo nie mam kiedy robić tego wszystkiego. W Poznaniu w połowie października dostaję kolejny doktorat honoris causa. Będę robił z tej okazji wystawę, którą przygotowuję całkowicie tak, jak chcę!

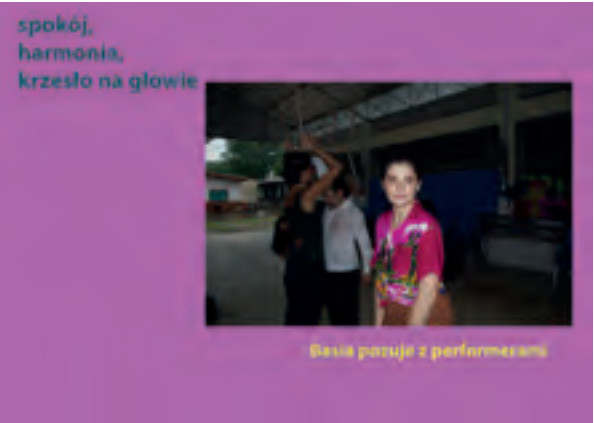
—







Nadia Markiewicz, Svitlana Bezkorovaina, Pan Krzak, Pan na szlugu
fot: Wojciech Pacewa



fot: Miłe Słowa



fot. Zuza Piekoszewska



Recenzje

- 147Rasa i las. INTERPRT, tekst: Jacek Małczyński
- 150Historie o starości, tekst: Wojciech Albiński
- 152MAREK CHLANDA, Studium posłuszeństwa, tekst: Waldemar Baraniewski
- 155Body Works, tekst: Aleksander Kmak
15818. Biennale Sztuki Mediów WRO, tekst: Ryszard W. Kluszczyński
- 161Lalki: teatr, film, polityka, tekst: Agata Pyzik
- 164LUIZA NADER, Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, *Pamięci przyjaciół – Żydów*, tekst: Piotr Kosiewski
- 167Masochistki, tekst: Karolina Plinta
- 170DOMINIKA OLSZOWY, Happy End, tekst: Karolina Plinta
- 173KATARZYNA JÓZEFOWICZ, Poza słowami, tekst: Piotr Kosiewski
- 176Wszyscy spotkamy się w tym samym miejscu, tekst: Antoni Michnik
- 181Małposzczur, tekst: Dorota Łagodzka
- 184ZBIGNIEW WARPECHOWSKI, Rysunek na plecach, tekst: Stach Szablowski

Rasa i las. INTERPRT

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
13–26 czerwca 2019
kurator: Bartosz Frąckowiak



Rasa i las. INTERPRT, widok wystawy, fot. Monika Stolarska
dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

W języku niemieckim słowo krajobraz (*Landschaft*) oznaczało początkowo terytorium wyodrębnione ze względu na panujące na nim zwyczaje i prawa. *Land* to kraj, ziemia, *schaft* to trzon, rdzeń danej krainy, to, co stanowi jej istotę i odróżnia ją od innych. Naturalną granicę *Landschaftu* wyznaczał często las. Jak pisał w 1935 roku Hermann Göring, sprawujący wówczas funkcję inspektora rzeszy ds. lasów: „Odwieczny las i odwieczny naród są ideami nierozzerwanie ze sobą związanymi”. O połączeniu tych dwóch idei opowiada wystawa *Rasa i las* zaprezentowana w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w ramach Biennale Warszawa. Z jednej strony pokazuje ona, w jaki sposób w nazistowskich Niemczech wyobrażenia na temat przyrody zostały zainfekowane przez rasistowską ideologię, z drugiej otwiera pole do dyskusji na temat współczesnych relacji między ludobójstwem a ekobójstwem.

Za koncepcję wystawy odpowiedzialny był zespół INTERPRT, zajmujący się badaniem tak zwanych zbrodni środowiskowych i monitorowaniem przypadków ekobójstwa, przede wszystkim w rejonie Pacyfiku. Zespół wykorzystuje w tym celu nowoczesne technologie wizualne. Projekt ten wpisuje się zatem w ramy popularnego w sztuce i humanistyce współczesnej zwrotu forensycznego. Miejsce „artysty” zajmuje tu zespół badaczy, którzy prowadzą kwerendy archiwalne, badania terenowe, pracują w laboratoriach i tworzą naukowe inskrypcje. „Estetyka forensyczna”, mająca swe źródło w kryminalistyce, charakteryzuje się nagromadzeniem różnego rodzaju danych prezentowanych w atrakcyjnej wizualnie formie. Na wystawach reprodukuje się źródła historyczne, wykorzystuje archiwalne i współczesne fotografie, a także przedstawia wizualizacje powstałe w wyniku „dochodzenia” badawczego. W ten sposób zaciera się granica między sztuką a nauką, a miejsce wartości estetycznych zajmują wartości epistemiczne (rekonstrukcja wydarzeń) oraz etyczne (wymierzanie sprawiedliwości).

Punktem wyjścia dla wystawy stała się tak zwana Sprawa nr 1307. W 1947 roku Polska wniosła do Komisji Narodów Zjednoczonych do spraw Zbrodni Wojennych (UNWCC) oskarżenie o planowe niszczenie przez Niemców polskich lasów na potrzeby gospodarki Trzeciej Rzeszy. W stan oskarżenia postawiono 11 nazistowskich urzędników odpowiedzialnych za politykę leśną. Jedynym skazanym został Joseph Bühler, zastępca generalnego gubernatora, który w 1948 roku na mocy wyroku Najwyższego Trybunału Narodowego poniósł karę śmierci. Mimo że w pozwie skierowanym do komisji jako oficjalny zarzut stawiany Niemcom wskazywano „eksploatację gospodarczą”, twórcy wystawy interpretują ten akt jako przypadek ekobójstwa i przenoszą w kontekst współczesnych zbrodni środowiskowych. Sam termin „ekobójstwo” pojawił się dopiero w latach 60. w Stanach Zjednoczonych w związku z wojną w Wietnamie. Wojska amerykańskie dokonały wówczas ogromnych zniszczeń lasów, w których ukrywali się komunistyczni partyzanci. W tym celu stosowano środek o nazwie

Agent Orange produkowany przez koncern Monsanto. Działaniami tym sprzeciwili się wówczas działacze ruchów ekologicznych, nazywając je ekobójstwem. Jak się okazało, stosowanie herbicydu doprowadziło nie tylko do zniszczenia hektarów lasów tropikalnych, ale również wpłynęło negatywnie na zdrowie miejscowej ludności.

Na wystawie za pomocą różnego rodzaju inskrypcji (map, tabel, wykresów) przedstawione zostały wyniki badań archiwalnych, które pozwoliły odtworzyć proces eksploatacji polskich lasów w Generalnej Guberni oraz przebieg postępowania komisji. Jak pokazano na jednej z map, całkowitemu lub częściowemu zniszczeniu uległo kilkaset tysięcy hektarów lasu (między innymi w okolicach obozów śmierci w Treblince i Sobiborze). W samym dystrykcie warszawskim straty obejmowały blisko 150 tysięcy hektarów. Działania te były celowe i miały związek z prowadzoną przez nazistów polityką leśną mającą na celu ochronę własnego surowca. Zasoby drewna kurczyły się w Niemczech już pod koniec XVIII wieku. Aby temu

Wystawa *Rasa i las* wpisuje się w ramy popularnego w sztuce i humanistyce współczesnej zwrotu forensycznego. Miejsce „artysty” zajmuje tu zespół badaczy, którzy prowadzą kwerendy archiwalne, badania terenowe, pracują w laboratoriach i tworzą naukowe inskrypcje.



Rasa i las, INTERPRT, widok wystawy, fot. Monika Stolarska dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

zaradzić, zaczęto tworzyć monokultury leśne. Metoda ta nie sprawdziła się jednak, powodując wyjałowienie gleby. Ponadto uprawiane w ten sposób drzewa były nieodporne na działanie szkodników i łatwo chorowały. Prowadzona od lat 20. XX wieku gospodarka leśna (*Dauerwald*) w odróżnieniu od monokultury miała przywrócić las, rozumiany jako organiczna całość, naturze. Idea ta została podchwyczona przez nazistów. W 1935 roku Wilhelm Parchmann odpowiedzialny w Ministerstwie Rolnictwa Rzeszy za gospodarkę leśną wzywał do „czystości rasowej” i wycinania obcych gatunków, „które nie mają prawa żyć ani w niemieckim lesie, ani w niemieckim narodzie”.

Podobne idee, nazwane przez twórców wystawy „rasizmem środowiskowym”, odnaleźć można w czasopiśmie „Wald und Holz” [Las i Drewno] wydawanym w latach 1940–1944, którego reprinty zaprezentowano w MSN. Publikowane tam artykuły dotyczyły takich kwestii, jak zaklimatyzowanie zwierzyny egzotycznej, właściwości drzewa świerkowego czy ochrona drzew przed szkodnikami. W 1941 roku na jego łamach ukazał się artykuł *Rasa i las* (od którego pochodzi tytuł wystawy). Jak przekonuje jego autor, nadleśniczy doktor Spletstoesser, pomimo różnorodności natury mechanizm dziedziczności zapewnia poszczególnym rodzajom ciągłość. Mimo że pod wpływem środowiska i migracji grupy ludzkie wymieszały się ze sobą, wciąż można je rozróżniać. Rasę Spletstoesser rozumiał jako „ duchowy i fizyczny typ wyróżniający się od tego rodzaju grup innych”. W tekście wyliczył on i scharakteryzował siedem różnych typów. Rasa nordycka wyróżniać się miała „dążeniem do rozszerzania się”, umiłowaniem „walki z żywiołami przyrody”, a także szczególną troską o lasy. W przeciwieństwie do niej rasa zachodnia nie rozumie praw przyrody i ma do niej instrumentalny stosunek. Relacja do przyrody miała zależeć od siedliska (*Lebenskampf*), w którym żyje dana rasa. Na przykład wojowniczość rasy nordyckiej związana jest z tym, że toczy ona „wieczną walkę z surowymi siłami przyrody”. Cechuje ją również szczególny stosunek do lasu. Podczas gdy większość ludów Europy nie docenia jego wartości, Niemcy szczerzą się tym, że 30 procent obszaru ich kraju stanowią lasy. Jak pisał Spletstoesser: „Las może tylko wtedy rozwinąć się do prawdziwego lasu, jeśli pielęgnujący go lud widzi w nim żywą część składową swojego własnego bytu”.

Warto dodać, że ideologia ta znajdowała swój wyraz nie tylko w polityce leśnej. W artykule zatytułowanym *Dusza rasowa, krajobraz i światowa dominacja* opublikowanym w 1932 roku filozof Ludwig Ferdinand Clauss opisywał, jak zdeternowana gatunkowo dusza kształtuje otaczający ją krajobraz, wyprowadzając z tego uzasadnienie dla imperialnej polityki Trzeciej Rzeszy. Doświadczenie bezgranicznej przestrzeni, które staje się udziałem człowieka nordyckiego, powodować miało pragnienie jej zdobycia i przekształcenia. Innym przykładem może być sztuka ogrodowa rozwijana w nazistowskich Niemczech. Willy Lange, jeden z jej głównych przedstawicieli, rozwijał ideę ogrodów naturalnych (*Naturgarten*), które miały być podporządkowane naturze i dostosowywać się do naturalnego otoczenia. Rosnąć miały w nich wyłącznie rośliny natywne, inne były dozwolone tylko pod warunkiem, że swą fizjonomią przypominają rodzime gatunki. Od końca

XIX wieku w Niemczech rozwijała się również tak zwana socjologia roślin. W latach 30. jej przedstawiciel Albert Kraemer wzywał do „projektowania ogrodów zakorzenionych w krwi i ziemi”. Krajobraz cieszył się również popularnością w sztuce Trzeciej Rzeszy, o czym świadczyły kolejne Wielkie Wystawy Sztuki Niemieckiej.

O związkach między ekobójstwem i ludobójstwem świadczy zrekonstruowana przez twórców wystawy historia tak zwanego obozu leśnego (*Waldlager*) w Lesie Rzuchowskim pod Chełmem. Obóz w Chełmnie stanowił swoiste „laboratorium”, w którym Niemcy testowali metody masowej zagłady. Jak się szacuje, zginęło tu około 200 tysięcy osób, głównie Żydów. Interesującym źródłem jest tu relacja leśnika Heinza Meya, który wspomina, że kości ofiar były mielone i rozsypywane w lesie jako nawóz. Aby zamaskować ślady zbrodni, po zlikwidowaniu obozu teren ten został zalesiony. Badacze INTERPRT podjęli próbę odtworzenia topografii dawnego obozu przy użyciu metody skanowania laserowego LIDAR. Dzięki badaniu uzyskano trójwymiarowy obraz kształtu ziemi, który porównano ze zdjęciami lotniczymi i wynikami badań archeologicznych.

Swego rodzaju postscriptum do wystawy stanowiło wideo prezentujące wywiad z przedstawicielem organizacji ekologicznej zaangażowanej w walkę o Puszczę Białowieską. Tym, co łączy tę rozmowę z pozostałą częścią wystawy, jest nie tylko kwestia ochrony środowiska (i jej uwikłanie w nacjonalistyczne dyskursy), lecz również możliwości, które dają nowe technologie w monitorowaniu zagrożeń ekologicznych. To za pomocą narzędzi GPS członkowie organizacji mogli na bieżąco śledzić wycinkę drzew w puszczy.

Tematem, którego na wystawie nie podjęto, a który wydaje się istotny w kontekście porównawczych studiów nad ludobójstwem i ekobójstwem, jest kłopotliwe dziedzictwo tak zwanej ekologii nazistowskiej. W latach 30. w Trzeciej Rzeszy wprowadzone zostały jedne z pierwszych ustaw o ochronie przyrody (między innymi ustawa o ochronie zwierząt i ograniczeniu polowań). Nazistowskie ustawodawstwo wyróżniało się przyjęciem nieantropocentrycznej perspektywy. Natura miała tu podlegać ochronie nie przez wzgląd na interesy ludzi, ale ze względu na nią samą. Biorąc pod uwagę popularność, którą cieszy się współcześnie dyskurs ekologiczny, otwarte pozostaje pytanie postawione w kontekście ekologii nazistowskiej przez francuskiego filozofa Luca Ferry’ego, a mianowicie czy miłość do natury nie pociąga za sobą nienawiści do ludzi.



Ewa Zarzycka, *Nie jestem Zofią Rydet...*,
praca wideo w procesie, od 2017, fot. Maciej Zaniewski
dzięki uprzejmości Galerii Arsenau w Białymstoku

Historie o starości

Galeria Arsenau, Białystok
31 maja – 15 września 2019
kuratorka: Magdalena Godlewska-Siwierska

Dobrze, teraz to już mi się wszystko wyświetliło i już jestem kontent. Wcześniej? Nie bardzo.

Po wystawie oczekiwałem więcej i już w aucie, w drodze powrotnej z galerii, umyśliłem sobie, że zacznę im tę recenzję na złość, czyli pytaniem, gdzie jest najlepsza z ostatnich prac o starości, dlaczego jej nie pokazali, gdzie w ogóle są autorzy tej pracy, dlaczego się o nich nie pamięta. Twożywo i ich prosty plakat: stara kobieta, stary mężczyzna, przetarci, zrastrowani, i dzielący ich napis: „Chcę ułożyć sobie życie”.

Nie ma, znikł plakat, znikli twórcy. Swojego czasu Mariusz Libel, członek tego duetu, zaledwie czterdziestolatek, mówił o sobie z gorzkim przecuciem, że „słońce już mu świeci trochę po południu”, a tymczasem brakuje go nawet tam, gdzie powinien świecić jak latarka. Starość, przemijanie. Libla, ludzi, prac. I tego oczekiwałem po wystawie. Skandalu starości. Nędzy, zbezdurnienia lat, upokarzających emerytur, a na końcu śmierci. Death. Z takim nastawieniem usiadłem do recenzji. Co wy, nie umiecie robić wystaw? Rozklekotane, rozwalone to wszystko. Nic na miejscu. Nic w porządku.

I wtedy – pierwszy raz sięgnąłem po tekst kuratorski. Krótki, na dwie linijki i dwa, trzy niezobowiązujące cytaty. Tekst rozsadził moje uprzedzenia.

Oni nie chcieli zrobić spójnej wystawy. To się specjalnie miało rozsypywać w rękach i może to sama istota starości. Z prawdziwą przyjemnością cytuję autorkę tekstu: „Wystawa *Historie o starości* nie próbuje odpowiedzieć na pytanie, czym jest starość. Proszę ją zobaczyć jako poszukiwanie «rytuałów odrodzenia» i «idei imaginatywnej»”; tak skomentowała swoją pracę kuratorka wystawy, Magdalena Godlewska-Siwierska, odwołując się do wcześniejszych cytatów z Jamesa Hillmana o starości jako obiekcie do wyspekulowania i sztuce jako formie odradzania się, także ze starości (Georges Minois, Maria Poprzęcka).

Cóż. Wszystko mi się rozleciało. Na wystawie używałem dyktafonu, łączyłem wątki, za każdym razem, z każdą pracą na tyle zdumiony jej odstawianiem od reszty, dogrywałem odrębny fragment o tym, że nie pasuje do całości i planowałem filipikę. A tu?

Nie da się już nic ze starością zrobić, mówi zestawienie tych obrazów. Nie będzie na nią 500+, darmowe leki to też raczej ściema, nikt od dziadziunia nie będzie brał Werther’s Original i siedział u niego na kolanach przed kominkiem. Ludzie starzy nie interesują nikogo – to pierwszy wniosek z wystawy. Wniosek drugi: no chyba że da się opchnąć przy okazji własną historię. Wniosek trzeci i najciekawszy (i wtedy wystawa jest najbardziej udana): najlepsze historie opowiadają starzy ludzie we własnym interesie. Nic ich już nie trzyma. Wniosek nie z wystawy: znamienitemu etnografowi zwierzał się wieśniak na Podlasiu: świat wisi na gwoździu u Boga pod podłogą, jak jest ciemno za oknem, to dlatego, że diabeł wziął oddech. To są te klimaty. Starzy ludzie i ich odlot.

Na wystawę trzeba patrzeć, jak się zdarza. Logika ustawienia prac – jedno bliżej wejścia, inne dalej albo na

piętrze – donikąd nie prowadzi. To nie siatka pojęć, zagadnień, postulatów, to właśnie zagłuszające się wzajemnie historie – podejmowane nawet nie tyle wobec starości, co przy użyciu starości, poprzez starość. Mimowolnie. Tak jakby ten uwiad, brak jakiegokolwiek większego paradygmatu był też „statementem” kuratorki: no tak jest, wszyscy w dupie mamy ostatnie dekady życia. Z tym nic się nie robi. Dowody na taką tezę znajdują się poza galerią. Są oczywiste, choć nie wprost. Rynek, struktura społeczna, pożądanie, nie ma pomysłu na starców. Taką ideę trzeba stworzyć samemu. Foucaultowsko-antyczne „techniki siebie” po sześćdziesiątce stają się najistotniejsze.

Dlatego tak przyjemnie patrzy się na prace, które świecą własnym niejednorodnym światłem. Jak ludzie. Są zakamarki, półcienie.

Gdy wydaje się, że już nic lepszego niż Kōji Kamoji z jego perspektywami (*Przeciąg/Starość*), kwadratowymi kawałkami japońskiego papieru rozpiętego na sznurach jak bielizna, nie zobaczymy – bo starość to pamięć, a pamięć widzi, co chce, musi się przedzierać przez zasłony – przechodzi się do sali obok i bach! Kōji Kamoji odchodzi w zapomnienie, grane jest *Święto wiosny* Katarzyny Kozyry. Starzy ludzie w groteskowo złożonym poklatkowo tańcu machają kończynami do opery Igora Strawńskiego. Dlaczego to dobre? Bo wiosna to nie jesień.

A tu tańczy jesień, starzy ludzie. Ale w tym nagięciu, siłowym, brzydkim jest właśnie odrodzenie – to człowiek, a dokładniej Kozyra, przez sztuczność wyrwania się z tego koła przemian, ustala, że teraz to jesień będzie tańczyć z wiosną.

Na wystawie dałoby się wyłapać też pewien trend. Jak w literaturze. Magdalena Moskwa maluje starca – grubego, nagego, siedzącego starca – wygląda on jak Kurtz z *Czasu apokalipsy* („Pan Kurtz? On musi umrzeć”). Artystka go podpisuje. *Ojciec*. Albo sukienka innej artystki. Z czego uszyta. Z kalessonów ojca (*Dekonstrukcja ojca*). A widzimy co najmniej matkę. To oskarżenia wobec starości i tych, którzy byli wcześniej.

I dalej – praca odbita od *Zapisu socjologicznego* Zofii Rydet (Ewa Zarzycka, *Nie jestem Zofią Rydet*): nowymi środkami ta sama treść. Przemijanie. Wideo portretujące ludzi, którzy są na skraju życia – patrzą w kamerę i bezwolnie poddają się czasowi. Artyści (Zbigniew Warpechowski, Paweł Susid), przyjaciele artystki. I praca magnetyczna – widziałem ją pierwszy raz, nie ominąłem ani chwili: *Nasz śpiewnik* Artura Żmijewskiego, czyli Żydzi, mieszkańcy Izraela śpiewający polskie piosenki, które pamiętają sprzed exodusu ze swojego pierwszego kraju. Jest w jego ruchu kamery coś z patrzenia na owady; o wielką litość nie można podejrzewać Żmijewskiego, ale i jest to precyzyjna

praca na obiektach, nośnikach kultury. Chirurg zamkniętych umysłów. Czy to jest o starości? Tak, o Arkadii, o tym, że dzieciństwa może nigdy nie było, o krajach za morzami i lasami. O tym, co dzieli dzieciństwo od starości. Ale jest to także praca o używaniu starości, jakby ona sama nic nie znaczyła.

Dlatego najlepiej jest, kiedy starość mówi sama za siebie. To jest sztos. Jan Szewczyk nagrywa swoją babcię (*Takie koty*) opowiadającą o czarnym kocie, domowym pupilu, który jak arystokrata przechadza się po ogrodzie; jak mówi o nim właścicielka – kot to jej mąż. Ale czarny kot to przecież nieszczęście, nadchodząca śmierć. Śmierć rozpycha się na alejkach, wchodzi na drzewa, kręci pod nogami, a zarazem jest oswojona, bliska. Posługiwanie się obrazem czarnego kota jest może banalne, ale jeśli dodać do tego głos opowiadającej o kocie: płaczliwy, z wtętami „wiesz, wiesz”, jakby proszący młodsze pokolenie o zrozumienie, wkradające się w jego łaski – czuje się grozę. Śmierć ożywa.

Piętro wyżej Danielowi Rumiancewowi (*Domowy wyrób świec*) o ochronie przed grozą opowiada starszy człowiek wyrabiający woskowe świece. Emocje podnoszą się i opadają wraz z topnieniem i formowaniem się wosku, który później trzeba – jeszcze w tubie – wsadzić pod pierzynę, aby się wygrzała, aby wyjąć go w jednym kawałku i odpalać jako gromnicę przy wielkich okazjach. Fascynacja jest taka sama jak w przypadku kota. Obiekt, a właściwie idiosynkrazja, wolność starości. To może być kot, może być gromnica, my już widzimy słońce trochę po południu. To najlepszy wątek całej wystawy. A jest ich jeszcze kilka, nie mniej znaczących. Dość wspomnieć choćby te: starzeją się jeszcze kobiety (Ewa Partum, *Zmiana*), młodzi nie mają pojęcia, na co patrzą (Kobas Łaksa, *Niežnośna lekkość wyobrażeń cielesności*), prace Natalii LL, Dominika Lejmana, Marzanny Moroziewicz, Krystyny Piotrowskiej, Andrzeja Strumiły, Jana Świdzińskiego.

Co więcej? Zderzenie się ze starością zawsze będzie osobiste. Nie trzeba wystaw. To najlepsza sztuka. Wraca się do miasta, jest gwarno, ale wszędzie otaczają cię ludzie, którzy młodość mają już za sobą, patrzysz na kobiety wokół siebie i dziwisz się, że mają już zmarszczki. Zaraz – czy ty też jesteś już w tym samym wieku co one? I tak dalej, i więcej. Liczba mnoga w tytule tej wystawy – „historie” – jest jednak skandalem. Starość znikła, ale nadal coś z tym stanem – zadziwiającą materią – trzeba zrobić.

Wojciech Albiński

MAREK CHLANDA, Studium posłuszeństwa

Muzeum Sztuki w Łodzi

28 czerwca – 13 października 2019

kuratorzy: Magdalena Kownacka, Gawęł Kownacki, Anna Saciuk-Gąsowska

Studium posłuszeństwa – tytuł łódzkiej wystawy Marka Chlandy – jest zarazem precyzyjnym określeniem szczególnego rodzaju aktywności tego artysty. Działań, które mają – jak tytułowe „studium” – charakter badawczy, cechy procesu nie do końca zdefiniowanego, intuicyjnego, o niepewnym wyniku. Otwartego na przypadek i improwizację.

Tytułowe *Studium posłuszeństwa* jest osobną pracą powstałą w wyniku działań Marka Chlandy w *Szkole utopii* – projekcie realizowanym wraz z synem Marcinem, we współpracy z Teatrem Łąźnia Nowa w Krakowie w 2018 roku. W rzeczywistej przestrzeni „poszkolnej”, w budynku dawnego technikum elektrycznego w Nowej Hucie, Chlanda zainicjował działanie wystawienniczo-parateatralne polegające na kreowaniu specyficznej przestrzeni edukacyjnej, załudnionej manekinami: istotami-metaforami. Paradoksalnej, poetyckiej, przewrotnej, może nawet krytycznej. Mówił o tym szerzej w wywiadzie dla „Szumu” (Martyna Nowicka, *Szkola jako rodzaj akrobatyki. Rozmowa z Markiem Chlandą*), do którego odsyłam zainteresowanych, dołączając jedną myśl artysty, o charakterze autodeklaracji: „Pracuję, działam i żyję bez jakiegś szczególnej identyfikacji – tyle samo ja co nie-ja. Nie martwi mnie, iż nie wiem tak do końca, kim jestem. Owszem, sporo rozpoznaję przez efekty swoich działań, a czasami nawet te efekty adoruję. Ale się nimi nie przejmuję. Jednak jako 63-latek, występujący na arenie sztuk wizualnych od 40 lat, nadal nie wiem, co w tej robocie jest sprawą ucznia, a co nauczyciela”. I to owa niestabilność ról, równoczesność bycia uczniem i nauczycielem, przedmiotem i podmiotem badań, jest istotą *Studium posłuszeństwa*. Praca zbudowana jest – to też specyfika Chlandy – z elementów pochodzących z działań wcześniejszych artysty. W tym wypadku „ramę” czy też, jak chce artysta, „labirynt” tworzą deski wyrwane ze ścian, z dawnych *Miejsc rysunkowych*, mające swoją historię, pamięć, swego rodzaju podmiotowość, egzystencjalny kapitał.

Miejsca rysunkowe powstawały od początku lat 80. w pustostanach i w prywatnych wnętrzach, i były ściśle zespolone z całą strukturą, architekturą i materialnością owych „miejsc”. Z założenia były nie do przeniesienia, ich wystawowa czy muzealna egzystencja reifikowała to, co dla Chlandy było najistotniejsze, czyli sam proces tworzenia.

W ramie zbudowanej z pozostałości *Miejsc rysunkowych* znalazły się specyficzne figury choreograficzne, właśnie niby-manekiny, lalki; właściwie tylko buty, nogi, prawidła czy protezy, z których istoczy się ludzki kontur z białego „kabla pięćciożyłowego”. Przejmująca wizja ludzkiej fragmentacji, niestabilności, przemienności i ruchu. Ich konturowy charakter i miękka, biologiczna linia przywodzą na myśl wojenne rysunki Strzemińskiego (*Tanie jak błoto, Deportacje*). Białą kabel jest giętki, sprężynujący, reagujący na otoczenie, figury są

splątane, dynamiczne – jak piszą kuratorzy: „Nie bez powodu narodziły się w *Szkole utopii*, być może na lekcji gimnastyki”. Ten „szkolny” kontekst jest istotny, bo odnosi się do kwestii posłuszeństwa jako formuły represji, przymusu socjalizacji. Dla mnie pierwszym skojarzeniem, od którego nie potrafię się uwolnić, jest przejmująca wizja opresji szkolnej, którą stworzył Roger Waters na kultowym albumie *The Wall (Another Brick in the Wall. Part 2)*. To skojarzenie ściągające prace Chlandy w obszary popkultury (gdzie chwilowo zawędrowała moja wyobraźnia), ale by umieścić je we właściwym obszarze szkolnych metafor, oczywiście trzeba przypomnieć Kantorowski Teatr Śmierci i *Umarłą klasę*. Owe odniesienia scenograficzno-teatralne i performatywne są oczywistym elementem artystycznego języka Chlandy. W katalogu Katarzyna Słoboda zauważa: „Tytuł wystawy Marka Chlandy dotyczy według mnie choreograficznych aspektów tworzenia i odbioru sztuki. Posłuszne idei mają być materią, z jakiej tworzy artysta, oraz aparatem percepcyjnym i intelektualnym widza”. Słoboda odnosi działania Chlandy do formatywnych dla nowego rozumienia rzeźby (od lat 60.) eksperymentów z choreografią i tańcem, i w tym kontekście przywołuje twórczość Roberta Morrisa, działania Judson Dance Theatre czy Merce’a Cunninghama. „Rzeźby Marka Chlandy to właśnie choreograficzne, zmateriałizowane wydarzenia złożone z często nietrwałych, kruchych elementów”, pisze Słoboda.

W układzie całej wystawy *Studium posłuszeństwa* jest dziełem istotowym, w którym zawierają się formuły właściwe postawie Chlandy i jego specyficznemu rozumieniu sztuki. Artysta twierdzi, że „sztuka jest dziedziną akrobatyki, lin, płonących obręczy, bezpiecznych batut, małych lub większych kontuzji, strachów, radości”. Te metafory zostały w przestrzeni MS1 rozpisane na szereg uzupełniających się narracji, o różnorodnej „gęstości” i temperaturze. Trzeba docenić wyjątkową pracę kuratorów, którzy wykonali niezwykłą kwerendę, pracę badawczą w prywatnym archiwum artysty, wydobywając nieznane materiały, rysunki, szkice, notatki. Ich ekspozycja, sposób zawieszenia w plastikowych „koszulkach”, podkreśla niemuzealny, prywatny charakter sztuki Chlandy. Pokazuje jej intelektualne zaplecze i nomadyczną, nielinearną strukturę.

Ekspozycję otwiera prezentacja „działań choreograficznych”, badania relacji między rzeźbą,

Na wystawie znalazły się zapisy historycznych już prac Marka Chlandy, ale też kuratorskie „znaleziska”, jak świetna, niewielka praca z 1977 roku *Proces kliniczny (dokument)* z fotografią akcji rysowania i doklejonym komentarzem: „plamić – plamami brudzić”.

przestrzenią i ruchem. Znalazły się tu zapisy historycznych już prac Chlandy, jak *Miejsce rysunkowe (Koncert)* z 1980 roku czy spektakl *Dzień dobry/Buenos Dias* realizowany z Elizabeth Brodin (1995). Ale też kuratorskie „znaleziska”, jak świetna, niewielka praca z 1977 roku *Proces kliniczny (dokument)* z fotografią akcji rysowania i doklejonym komentarzem: „plamić – plamami brudzić”. Praca stała się też punktem wyjścia do zamieszczonego w katalogu świetnego eseju Magdaleny Kownackiej, śledzącej w nim formowanie się w twórczości Chlandy figury „rysownika” i znaczenia koncepcji performatywności rysunku dla jego sztuki.

W kolejnych salach przywołana została atmosfera *Szkoły utopii* i powstające tam metafory ludzkiej kondycji. Pokazano efekty działań w *Miejscach rysunkowych*, o których już wspominałem. W tym kontekście znalazła się też jedna z najpiękniejszych prac Chlandy, *Oczy naprzeciw ścian* (1985). Niezwykły rysunek pokryty zastygłą, ściekającą parafiną

i podparty przy ścianie żelaznymi prętami. Jakby manifest postawy nieartystyczności w swojej materialności i niestabilności. W zamieszczonym w katalogu wywiadzie z Norymbergi z kwietnia 1985 roku odnalazłem swego rodzaju komentarz do tej niezwykłej pracy. „Jedyna rzeczywistość, która jest całkowicie moja, to wtedy, kiedy stoję sam wobec ściany czy podłogi. Moje oczy, moje dłonie dochodzą do punktu konieczności... Mój umysł często mnie więził; tworzenie oznacza wolność i odcięcie umysłu... Jedyne, wobec czego jestem lojalny, to sztuka. Żyję, bo muszę tworzyć, nie odwrotnie”, mówi Chlanda.

Ekspozycję w układzie „narracyjnym” kończy kilka prac z cyklu *Beatyfikacje*. Cały cykl poświęcony 15 osobom składa się z ponad 70 obrazów i, jak to u Chlandy, szkiców i notacji. To wyjątkowe



Marek Chlanda, *Studium posłuszeństwa*, widok wystawy
fot. Piotr Tomczyk, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

w całym dorobku artysty przedsięwzięcie, z założenia autotematyczne studium nad twórczością, biografią, wizerunkiem wybitnych postaci – filozofów, malarzy, ludzi teatru. Przedsięwzięcie, które w deklaracji artysty stanowi swoiste pożegnanie z XX wiekiem. Na wystawie w Łodzi znalazły się prace związane z postaciami Antonina Artauda i Paula Cézanne’a. Bardzo specyficzne *hommage* dla tych twórców. Chlanda dokonuje wiwisekcji, fragmentacji fizycznych organów, malując oko czy serce Cézanne’a, szyję, ramię; kawałkując tych „świętych” sztuki nowoczesnej, tak jakby od tytułowej beatyfikacji ich części miały się znaleźć w imaginacyjnych relikwiarzach.

Odwołania do symbolicznych postaci z dziedziny sztuki i kultury są jednym z nawracających motywów aktywności Chlandy. Wraz z *Beatyfikacjami* pokazana jest praca *Trakl* (1990), odwołująca się do postaci zmarłego w Krakowie, niepokodzonego z życiem, wybitnego austriackiego poety. A w samym centrum ekspozycji, w Sali Lustrzanej, tak ważnej dla historycznej tożsamości Muzeum Sztuki przestrzeni, umieścił Chlanda *Malewicza* (1983), jedną ze swoich równie tożsamościowych prac. Podobnie „kulturowy” kontekst ma praca *Tranzyt (sekwencja 4, Emerson)* (2009–2010), która przywołuje postać dziewiętnastowiecznego amerykańskiego filozofa transcendentalisty – Ralpha Waldo Emersona – który, jak informują kuratorzy, „uosabia napięcie między zmysłowym i subiektywnym postrzeganiem rzeczywistości a uniwersalnymi, abstrakcyjnymi pojęciami”.

Wykonana przez Chlandę postać filozofa, uformowana z tektury i grubych warstw kleju, „stoi – jak czytamy w opisie – na początku ciągnącej się wzdłuż całego pomieszczenia tekturowej drogi złożonej z wielkiej liczby małych segmentów i uskoków. Droga wije się po podłodze jak koryto rzeki, wawóz lub koleiny wytycznej ścieżki. Emerson w swoich pismach poświęcał wiele uwagi takim zagadnieniom, jak możliwość pogodzenia zasad społeczeństwa demokratycznego z wolnością suwerennej jednostki oraz idei nieposuszeństwa obywatelskiego. Łączył racjonalizm z empiryzmem, głosząc, że człowiek jest pewien tego, czego sam w życiu doświadczył”. Cytowane przeze mnie kuratorskie komentarze, dyskretnie umieszczane na ścianach sal wystawowych, są próbą „podania ręki” widzowi, tak by nie pozostawał bezradny wobec tej bardzo prywatnej i dyskretniej koncepcji sztuki-życia. Komentarze są znakomicie skonstruowane, rzeczowe i trafne, bez pretensji i specjalistycznych sformułowań. Nie narzucają interpretacji, wskazują na kontekst i konkret. Zwracam na to uwagę, bo tylko takie wyjście do

widza stwarza szansę zrozumienia sztuki, która wymaga wiedzy i przygotowania – jak wszystko, co w życiu istotne.

I na koniec drobna uwaga historyczna. Kuratorzy i autorzy tekstów w katalogu odnoszą twórczość Chlandy do kilku wielkich, osobnych postaci dwudziestowiecznej sztuki. A więc pojawia się porównanie do koncepcji sztuki Kurta Schwittersa, do prywatnej, obsesyjnej realizacji *Merzbau*. Niezwykle istotne dla Chlandy jest odniesienie do twórczości Bruce’a Naumana; wspominałem już o Robercie Morrisie i jego kręgu. Nie wiem jednak, dlaczego zniknęła w tych odniesieniach postać Josepha Beuysa, którego koncepcja sztuki-życia, wehikułu ciała-postaci, transformatywności materiałów jest dla sztuki Chlandy chyba oczywista. I nie chodzi o wyjaśnianie Chlandy Beuysem, ale o pokazanie istotnych tropów, zbieżności postaw. Tak jak to swego czasu uczynił Jaromir Jedliński, tworząc w warszawskim Muzeum ASP wystawę *Miejsca rzeźby. Joseph Beuys, Marek Chlanda, Royden Rabinowitch* (1988).

We wspomnianym już wywiadzie z 1985 roku Marek Chlanda deklarował: „Gdy będę naprawdę przekonany, że zajmuję się sztuką w znaczeniu obiektywnym, spróbuję Prawdziwej Rzeźby. Ale na razie nie jestem o tym dostatecznie przekonany”. To „na razie” – jak widać – wciąż obowiązuje.

Waldemar Baraniewski



Alina Żemojdzin, *Zjeść ciastko i mieć ciastko*, obiekty (detal)
2008, fot. Alina Żemojdzin, dzięki uprzejmości artystki
i Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie

Body Works

Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
14 czerwca – 11 sierpnia 2019
kuratorzy: Gosia Golińska, Romuald Demidenko

Wieloznaczność kryjąca się w tytule wystawy dobrze oddaje tylko pozornie prosty i dziś już trochę oczywisty temat. Ciało, zwłaszcza ciało wprężnięte w tryby kapitalistycznego spieniężenia i miękkiego przymusu ciągłej pracy z jednej strony, z drugiej zaś powielane jako natychmiastowe obrazy krążące w szerokich kręgach mediów społecznościowych, wpisane i warunkowane ekonomią lajków i klikalności – to temat, z którym jesteśmy już od pewnego czasu zdecydowanie oswojeni. Nowe formy performatyki pączkujące od kilku sezonów udowadniają, że ciało z pewnością pozostaje w głównym nurcie zainteresowań świata sztuki, a jego polityczne uwikłanie eksplorowane jest konsekwentnie na wystawach nie tylko performanskich – nieodzowność tego tropu nawet w najbardziej tradycyjnych mediach dobrze eksponuje wystawa *Farba znaczy krew* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Nie trzeba zresztą szukać daleko: nawet dotychczasowe tematyczne zogniskowanie Romualda Demidenki – współkuratorującego wraz z Gosią Golińską *Body Works* – pokazuje, że motyw skapitalizowanego,

zmediatyzowanego ciała jest przez niego podejmowany już od dobrych kilku lat. *Body Works* to zresztą wystawa wyrastająca niejako z poprzedniego projektu Demidenki – prezentowanej w brukselskim Bozar ekspozycji *Somewhere in Between. Contemporary Art Scenes in Europe* – będąca rozwinięciem jednego z motywów organizujących tamten pokaz. Nie świadczy to jednak bynajmniej o wtórności czy nieświeżości pomysłu – jak sygnalizowałem na początku, oczywisty i, być może, do pewnego stopnia efekciarski charakter wystawy jest przez duet kuratorski zdecydowanie przekraczany. Angielska fraza *body works* oznacza jednocześnie przecież „ciało pracuje”, „ciało działa”, ale również „dzieła związane z ciałem”, a nawet „cielesne prace” – i różnicowane wymiary tego, jak można rozumieć relacje między poszczególnymi komponentami tego zręcznego zwrotu, decydują o niespodziewanym bogactwie sopockiej wystawy.

Otwarcie na różne ciała oznacza tutaj nie tylko akcentowanie zróżnicowanych, nie zawsze normatywnych ciał, ekspozycja idzie bowiem

o krok dalej. Stawia o wiele ciekawsze pytanie, jak ciało bywa konstruowane przez różnego rodzaju obrazy, które nie tyle je po prostu ilustrują, co wręcz wytwarzają jako swój produkt. Rzeźby, instalacje, malarstwo, video nie odnoszą się tylko do różnych konwencji ujmowania ciała, ale przede wszystkim proponują refleksję na temat nieodłączności danego rozumienia ciała od medium je reprezentującego. Obrazy – pojmowane szeroko jako wizualne reprezentacje w ogóle – nie są tutaj potraktowane jako dowody uprzednio istniejącego wyobrażenia o cielesności, ale jako obszar realnego wytwarzania ciał i ich znaczeń. Dlatego najlepsze wydają mi się prace autotematyczne, podejmujące temat samego pokazywania. Takie jest bez wątpienia dzieło Anny Nizio, *Panie dzwonią dwa razy, panowie tylko raz*. Instalacja łączy serię wyświetlanych fotografii przerywanych krótkimi fragmentami nagrań video oraz głos z offu, monologizujący o pracy sekspracownic w niemieckim domu publicznym. Zdjęcia i filmiki przedstawiają wnętrza barów i pokoiów stanowiących miejsce pracy kobiet, a także same pracownice – przygotowujące się, oglądające ze znużeniem telewizję, bawiące się czy śpiące. Zdystansowany, ale przeprowadzony z dużą wrażliwością i wyczuwalnym uczuciem wobec bohaterów wywód autorki w mniej lub bardziej dosłowny sposób

Nowe formy performatyki pączkujące od kilku sezonów udowadniają, że ciało z pewnością pozostaje w głównym nurcie zainteresowań świata sztuki, a jego polityczne uwikłanie eksplorowane jest konsekwentnie na wystawach nie tylko performerskich.

odnosi się do materiałów wizualnych, komentując i objaśniając to, co widać, albo opowiadając o zasadach i codzienności pracy. Uporządkowany strumień obrazów przedstawiających zazwyczaj zupełnie prozaiczne rzeczy stwarza wrażenie intymnej bliskości, w jaką widz wchodzi z bohaterkami pracy i głosem artystki, zupełnie pozbawionym sensoryjnego, wiktyimizującego pracownice wymiaru. Hipnotyzujący film Nizio konfrontuje nas z oczekiwaniami, które może zgłaszałyśmy wobec tak niejednoznacznego etycznie problemu jak prostytutka, prezentując ją jako wykonywaną raczej beznamietnie pracę, ale pozwalającą też zawiązać szczere, pełne wsparcia więzi między kobietami. Jednocześnie praca Nizio nie jest jednoznacznie afirmatywna, wskazuje bowiem bardzo subtelnie na niepokojącą, bo niemal niewidoczną, dominację mężczyzn w tym kobiecym uniwersum (na zdjęciach mężczyzn pojawiają się raczej sporadycznie) czy różnego rodzaju systemy dyscyplinarne obejmujące sex workerki. Nieruchome obrazy składające się na większą część filmu – a więc sztuki „ruchomego obrazu” – podkreślają istotną rolę stopklatki, często wykorzystywanej w kinie jako zaznaczenie momentu szczególnej intensyfikacji. Tutaj sekwencja zdjęć nabiera nie tylko dokumentalnego wymiaru, ale wręcz charakteru pewnej natychmiastowej „nażywości” typowej dla instastories. Nizio

do granicy odbiorczego komfortu przybliża postaci kobiet, będących nie tyle bohaterkami jej filmu, ile realnymi, namacalnymi ciałami.

Zupełnie inny rodzaj cielesnej bliskości, ale o podobnej sile oddziaływania, osiąga Doireann O’Malley w swoim filmie *Prototypes*. Złożony projekt irlandzkiej artystki, którego praca jest jedną z części, opowiada o płciowej płynności i możliwości istnienia świata postgenderowego. Odwołując się do osobistych historii osób transpłciowych lub niebinarnych, O’Malley konstruuje wielopoziomową wypowiedź łączącą elementy fabuły, VR, teledysku i dokumentu. W video prezentowanym na *Body Works* widzimy luźno połączone łańcuchem przy czynowo-skutkowym rozmowy postaci w barze, ich powolny taniec i przeplatające je obrazy, oniryczne czy halucynacyjne, będące próbą odtworzenia i jednoczesnej interpretacji snu. Niezrozumiałe relacje między bohaterami oraz ich nie zawsze dające się wytłumaczyć zachowanie dobrze korespondują z interesującą O’Malley niesubordynacją wobec wymogu genderowych norm narzucających

tożsamościowe schematy. Utopijny świat artystki nie przynosi widzom natychmiastowego progresywnego zadowolenia – raczej stawia ich w sytuacji skonfundowania, niedającego nam bezpośredniego dostępu ani do motywacji bohaterów, ani do zasadniczej treści *Prototypes*. Tytułowy prototyp pokazuje prawdziwie odmienny świat – odmienny nie według zasad, które jesteśmy w stanie przewidzieć i zaakceptować, ale radykalnie osobny i dla nas – zakorzenionych jeszcze w dzisiaj – niedostępny. W ten sposób artystka uruchamia samozwrotność pracy, doprowadzając widzów do zderzenia z nieprzepuszczalnym murem przedstawienia, nie oferując poznawczego zadowolenia, ale tworząc raczej dzieło enigmę. Tak rozumieć można – rozumieć tylko w sposób prowizoryczny, zawieszony – pewien emocjonalny chłód charakteryzujący dzieło O’Malley mówiące przecież o osobistych, nieraz pewnie bolesnych doświadczeniach, wyrastający z naszego nieprzygotowania i niemożliwości pojęcia afektów utopijnej, postgenderowej przyszłości.

O ile prace Nizio i O’Malley opowiadają poniekąd o ciele pragnącym, o tyle na wystawie

licznie reprezentowane są prace otwarcie wypowiadające się na temat seksualności i dynamiki pożądania. Wymienić tutaj należy stylizowane na lata 70. pornografizujące fotografie Simone Gad, wzbogacone zaskakującymi pastelami uroczych zwierząt, czy pracę dźwiękową Karola Radziszewskiego opowiadającą o publicznych toaletach jako miejscach seksualnych schadzek gejów w PRL. Obie te prace mają w sobie pewną sugestywność, jednak też coś archaicznie naiwnego – tak jest na pewno w przypadku pracy Radziszewskiego wyeksponowanej w muzealnej toalecie na drugim piętrze. Dzieło o kiblach w kiblu – czy to nie trochę oklepany trik? Pracą snującą o wiele ciekawszą refleksję o przeszłości jest na przykład video Mikołaja Sobczaka i Nicholasa Grafii *Pasażerka* – trochę wariacja, trochę rekonstrukcja, trochę pastisz nieukończonego filmu Andrzeja Munka z 1963 roku. Pełne napięcia, przemocy, ale przede wszystkim buzujące pożądaniem relacje między więźniarką obozu a komendantką zostają w wideopermansie zestawione z kolonialnymi relacjami dominacji i poddaństwa – scena policzkowania czarnoskórego Grafii przez białego Sobczaka ma w sobie potężny ładunek niepokoju i wzbudza natychmiastowy, choć próżny sprzeciw. Proste, a nawet prymitywne, wydawałoby się chwyt, takie jak niezborne zbliżenia kaleczące kadr, korespondują dobrze ze zwichniętym, niekompletnym charakterem filmu Munka, który możemy oglądać tylko jako sekwencję nieruchomych fotografii, a zła jakość zbliżonego obrazu wydobywa z cyfrowej materii rodzaj ziarna przypominającego filmy realizowane na trzydziestopięciometrowej taśmie.

Podobną pracę z medium wykonują poruszające fotografie Jacqueline Livingston z przełomu lat 70. i 80. XX wieku. Przedstawiające mężczyzn z rodziny artystki zdjęcia w seryjnym ułożeniu poruszają temat męskiej nagości, która jednocześnie jest symbolem niepodzielnej, patriarchalnej władzy ucieleśnionej w fallusie, ale także nawet dla współczesnej kultury wizualnej stanowi poważny problem – nie tak często eksponowana jak nagość kobieca, z większym wstydem i pieczołowitością usuwana sprzed oczu. Fotografie artystki zestawiające zupełnie niewinne przedstawienia nagiego chłopca z obrazami penisa w erekcji w kontekście dzisiejszej dyskusji o pedofilii i tak zwanej seksualizacji dzieci, cokolwiek miałyby to oznaczać, wydają się naprawdę szokujące, domagają się odwrócenia wzroku i wzbudzenia poczucia winy związanego z oglądaniem nieznosnych, balansujących na granicy dobrego smaku obrazów. W znakomitej pracy Livingston nie chodzi jednak tylko o wywołanie w nas poczucia dyskomfortu, ale o refleksję nad ożywającym obrazem fotograficznym składającym się na serię. Ciekawe, że zdjęcia artystki powstają dokładnie w stulecie słynnych fotografii ruchu Eadwearda Muybridge’a dokumentującego na przykład poszczególne etapy galopu konia. Wydaje się, że Livingston interesuje wywodzące się właśnie z XIX wieku przekonanie o tym, że media wizualne nie tylko pozwalają nam odzwierciedlić świat, ale wręcz tworzą rzeczywistość, jakiej w normalnych warunkach nie moglibyśmy doświadczyć, pozwalają zobaczyć to, co nieuchwytnie w normalnej percepcji. Dlatego też w pracy artystki równie istotne jak to, co zilustrowane w zdjęciach, okazuje się to, co

pomiędzy nimi, co nieprzedstawione, a co zostaje filmowo poruszone w umyśle widza.

Wystawie Demidenki i Golińskiej udaje się zaktualizować także prace dobrze już usytuowane w wystawienniczym kanonie. Taką nową moc okazuje się mieć na przykład telewizyjne działanie duetu Sędzia Główny *Rozdział XL*. Nadawany na żywo interaktywny performans Kubiak i Wiktor spełniających życzenia dzwoniących widzów (prawie samych mężczyzn!) świetnie czyta się po ponad dekadzie, w świetle kampanii #MeToo szczególnie dotkliwie pokazującej skalę i wszechobecność dyskryminacji kobiet. Ciekawie na wystawie pracuje też inne znane dzieło – *O wyjściu w Polskę* Honoraty Martin – któremu tutaj przywrócono coś w rodzaju pierwotnego charakteru. Zanim przecież projekt Martin opowie o przeprawie przez kraj, o miastach, wsiach i ludziach, których artystka napotkała, mówi najpierw o nieprzezroczystym ciele, które podczas długiego marszu boli, doskwiera, nie daje rady, protestuje.

Oczywiście na *Body Works* znajdują się również prace słabe – wśród nich szczególnie wyróżnienie należy przyznać Alinie Żemojdzin tworzącej mydełka z tłuszczu pozyskanego z liposukcji, sytuującej nas gdzieś między estetycznym, płytkim formalizmem SuperSalonu, Sephorą a powierzchowną krytyką społeczną, oraz Kacprowi Szaleckiemu wymachującemu zaprojektowaną przez siebie flagą na stulecie uzyskania przez kobiety praw wyborczych, bo przecież męska aprobata chłopaka eksponującego atrakcyjne, umięśnione ciało jest feministycznym przedsięwzięciem niezbędna – ale zupełnie nie w tym rzecz. Nawet jeśli jakieś prace nie przemawiają tak trafnie lub dosłownie przemawiają głupio, nie ulega wątpliwości, że obecność każdej z nich jest na wystawie uzasadniona, mniej lub bardziej naświetla bowiem ciała działające i pracujące w kapitalistyczno-afektywnej maszynarii. Pokaz z pewnością nie wyczerpuje tak zarysowanego tematu, na myśl przychodzi bowiem wiele innych prac doskonale pasujących do problemu, ale też dlaczego miałby próbować to robić? Poszerzając obszary znaczeniowe, Demidenko i Golińska wykonują pracę o wiele ciekawszą, nie tylko zarysując ekstremalne punkty graniczne, ale przede wszystkim cieniując wszystko to, co mieści się między utartymi znaczeniami, pozwalając sobie na swobodę w interpretacji działającego ciała. I może tak właśnie należy rozumieć projekt przez samych kuratorów nazywany raczej interwencją niż wystawą – jako otwarcie, a nie skompletowanie, propozycję otwartą na kontynuację, a nie zamkniętą całość.

Aleksander Kmak

18. Biennale Sztuki Mediów WRO

wystawa główna (Pawilon Czterech Kopuł, Centrum Sztuki WRO)
Wrocław
15 maja – 28 lipca 2019
kuratorzy: Piotr i Violetta Krajewscy

Tegoroczne Biennale Sztuki Mediów WRO odbywało się w szczególnym momencie, świętowało bowiem swoje trzydziestelecie. W roku 1989 we Wrocławiu, jeszcze w bardzo skromnej formule, odbyło się pierwsze festiwalowe spotkanie artystów wykorzystujących w swej pracy narzędzia technologiczne, przede wszystkim elektroniczne i cyfrowe. Publiczności aktualnego biennale jego nazwa WRO kojarzy się prawdopodobnie jedynie z miejscem wydarzenia – nazwą miasta, w którym się ono niezmiennie odbywa. Jednak pierwsze edycje festiwalu, który później przybrał formę biennale, miały bardzo sprecyzowaną formułę, dla której nazwa WRO nie tylko wskazywała miejsce, ale także oznaczała charakter prezentowanej sztuki: WRO było festiwalem Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych. To właśnie strukturalne i estetyczne związki między obrazem, dźwiękiem i muzyką określały wówczas charakter festiwalowych programów. W ramach WRO pokazywano wtedy przede wszystkim filmy, realizacje wideo i performansy audiowizualne, a estetyka audiowizualności znajdowała się w centrum zainteresowania twórców imprezy: Piotra i Violetty Krajewskich. Dziś jedynym śladem niegdysiejszej formuły są nieliczne prezentacje prac wideo i ciągle organizowane koncerty, niegdyś w programie WRO powszechne. Biennale stało się przede wszystkim wystawą, a program cechuje szerokie spektrum prezentowanych dzieł i podejmowanych problemów.

Przypominam dziś te fakty nie tylko jako historyczną ciekawostkę. Ewolucja programowa WRO odwzorowuje bowiem także przeobrażenia, które objęły obszar praktyk artystycznych eksplorowanych przez biennale. Obecnie jest on wyznaczany z jednej strony przez atrybuty współczesnych technologii artystycznych: interaktywność, partycypacyjność, generatywność, wirtualność, sieciowość, z drugiej natomiast przez społecznokulturową problematykę, która w coraz bardziej zdecydowany sposób wiąże się z tymi technologiami. Sztuka mediów jako ekspresja technokultury czy cyberkultury reaguje na wyzwania płynące ze strony bio-techno-info rzeczywistości. Cyberkulturowa sztuka rozwijana jest w polu, w którym dochodzi do wielopłaszczyznowych dialogów twórczości artystycznej z technologią, nauką, praktykami społecznokulturowymi, polityką. Podobnie jak

inne festiwale tego rodzaju, na przykład European Media Art Festival w Osnabrück czy berliński VideoFest, który przekształcił się następnie w Transmediale, WRO – poza prezentacją sztuki nowych mediów – stało się w rezultacie przestrzenią refleksji nad najważniejszymi aspektami współczesnej rzeczywistości, miejscem dla indywidualnych i kolektywnych doświadczeń i dyskusji.

Tytułem i zarazem tematem Biennale Sztuki Mediów WRO 2019 był „czynnik ludzki”. Intencją organizatorów było umieszczenie sztuki w krytycznej perspektywie posttechnologicznej. Zanim jednak mogliśmy skupić się na najnowszych artystycznych manifestacjach tej tendencji, skierowano naszą uwagę ku początkom sztuki technologicznej. Reprezentowała je na WRO cybernetyczno-robotyczna instalacja Edwarda Ihnatowicza *Senster*, pokazana po raz pierwszy w centrum Evoluon Philipsa w Eindhoven w 1970 roku, a obecnie odrestaurowana i ożywiona na nowo przez zespół z krakowskiej AGH. *Senster* to jedna z tych prac, które zainicjowały czy też sprowokowały wyłonienie się nowych tendencji w sztuce, jak i nowych koncepcji w refleksji nad nią. Miejsce kontempłowanego artefaktu zajęło bowiem wydarzenie, w którym coraz częściej brała udział także publiczność jako jego czynnik sprawczy. To ciekawe, że „czynnik ludzki” pojawił się w znaczący sposób u samych początków procesu technologizacji sztuki. Z jednej strony cybernetyczne dzieła-wydarzenia i podążające w ślad za nimi kolejne odmiany sztuki nowych mediów (robotyczna, algorytmiczna, biologiczna) uzyskiwały znaczący wymiar autonomii, przejmując od ludzi odpowiedzialność za przebieg generowanych przez nie procesów. Z drugiej systemowy charakter tych dzieł włączał w ich zakres także otoczenie, w tym publiczność – ludzi wchodzących z nimi w różne formy interakcji. Czynnik ludzki przyjmował tu więc dwojaką postać: był zespołem właściwości, które zostały wpisane w technologię, ich ludzkim formatem. Zarazem jednak stawał się zewnętrznym wobec technologicznej sztuki partnerem, w czego efekcie wyłaniały się złożone, hybrydyczne układy, w których człowiek po części odzyskiwał oddelegowaną i wpisaną w technologię sprawczość. Gra artystyczna toczyła się między człowiekiem a technologią – jego wytworem i odzwierciedleniem.

Czynnik ludzki występuje w rozproszeniu. Brak dyskursywnego porządku bądź wręcz chaos charakteryzuje jego sposób istnienia. Odnajduje się w niestabilnych formach hybrydycznych, w powiązaniach i interakcjach z technologią, w transrodzajowych powiązaniach z formami innego życia.

1 Anna Dumitriu, Alex May, *ArchaeaBot: A Post Singularity and Post Climate Change Life-form*, instalacja, 2018
fot. Natalia Kabanow, dzięki uprzejmości Centrum Sztuki WRO we Wrocławiu

2 Luz María Sánchez, *V [u] nf.L01*, interaktywna instalacja dźwiękowa, 2017, fot. Zbigniew Kupisz
dzięki uprzejmości Centrum Sztuki WRO we Wrocławiu



1



2

Jeśli zauważymy, że technologia była także źródłem pojęć, metafor i dyskursów, poprzez które człowiek definiował się na nowo (mózg jako procesor, umysł jako program operacyjny, poznanie jako pobieranie i przetwarzanie informacji), to dostrzeżemy również, że relacje między obiema stronami były obustronne i niejednoznaczne. Jednak – jak już napisałem – gra toczyła się wyłącznie w zamkniętym porządku, między człowiekiem a technologią. Sztuka nie próbowała już przedstawiać życia, gdyż je – sztuczne – sama tworzyła.

Ciekawie wybrzmiewa w tym kontekście wystawa *Reinkarnacja sztuki mediów*, prezentowana w Centrum WRO, w której technologia odsłania własną śmiertelność, a ta z kolei staje się źródłem pośmiertnego życia technologicznych dzieł sztuki. Do kwestii tych odnosi się też praca grupy PanGenerator *hash2ash*.

Perspektywa dzisiejsza proponuje znacznie szersze odniesienie dla rozważań nad czynnikiem ludzkim, nad formami, znaczeniem i konsekwencjami długiego trwania rodzaju ludzkiego. Co prawda ważny dla niej nurt transhumanistyczny stanowi swoistą kontynuację zainteresowania technologicznymi aspektami ewolucji człowieka, o czym przekonuje choćby twórczość prezentowanego niegdyś na WRO Stelarca. Jednak równie istotne ujęcie posthumanistyczne skłania do dostrzeżenia obecności w świecie innych niż ludzkie i technologiczne czynników i podmiotów. Człowiek jest tu sytuowany wobec innych form żywych, zwierzęcych, roślinnych czy mineralnych, wobec których musi na nowo definiować siebie i swoje miejsce w świecie. Życie pierwotne, wspólne dla wszystkiego, co żywe, wyłania się jako fundament, a zarazem centrum odniesienia. Presja z tej strony sprawia, że nawet transhumanizm, zamiast kontynuować sytuowanie człowieka w centrum zainteresowania, zaczyna raczej zajmować się przyszlą, nieznaną, postludzką formą człowieczeństwa. Jednak pozaludzki świat żywy, podobnie jak świat ludzki, nie występuje już w formie autonomicznej, zależnej jedynie od własnych atrybutów. Roy Ascott już kilka dekad temu proklamował narodziny świata postbiologicznego, w którym życie występuje jedynie w formie uzależnionej: jest postrzegane, przekształcane bądź wytwarzane technologicznie.

Czynnik ludzki we współczesnym świecie występuje więc w rozproszeniu. Brak dyskursywnego porządku bądź wręcz chaos charakteryzuje jego sposób istnienia. Odnajduje się najczęściej w niestabilnych formach hybrydycznych, w powiązaniach i interakcjach z technologią, w transrodzajowych powiązaniach z formami innego życia. Człowiek odkrywa brak albo nieustanną zmienność swojej tożsamości, której trwałość zastępowana jest przepływem określników. To bowiem dynamiczna sieć różnorodnych odniesień, w które jest uwikłany, jest obecnie źródłem jego własnych form, znaczeń i funkcji.

Istotnym kontekstem dla tych rozważań i dla statusu czynnika ludzkiego jest obecnie antropocen, nie zrównoważony, zmierzający ku zagładzie świat – wytwór człowieka. W wizji antropocenu człowiek i jego główny wytwór – technologia – odnajdują swoje ostateczne odzwierciedlenie. Antropocen to żałosny monument – upamiętniający rodzaj ludzki, który wydaje się nieuchronnie odchodzić do przeszłości.

Czynnik ludzki przybiera więc raczej formę pytania o siebie, o swoje związki z otoczeniem, o przyszłość własną i świata. Taką też postać przyjęła jego prezentacja na WRO. Pokazane dzieła, wystawy i performansy zaproponowały doświadczenie labiryntowe, w którym każda ścieżka odsłaniała widok na inny pejzaż. To, co je wszystkie łączy, to przynależność do hybrydycznego bio-techno-info-świata, w którym technologia na różne sposoby splata się z porządkami życia biologicznego, życia nieożywionej materii, układami społecznymi i politycznymi. Olga Kisseleva (*EDEN – Ethical Durable Ecology Nature*), Robertina Šebjanič (*aqua_forensic*) i Anna Dumitriu z Alexem Mayem (*ArchaeaBot: A Post Singularity and Post Climate Change Life-form*) podjęły w swych pracach kwestie trwania i transformacji form żywych w relacji do świata ludzkiego, technologii, nie zrównoważonego rozwoju i jego konsekwencji. Ich prace uruchamiają bardzo ważne dla współczesnej progresywnej sztuki relacje z nauką. Relacje te znamionują również robotyczną instalację – performans Katrin Hochschuh i Adama Donovana *Empathy Swarm* – w której rój mikrorobotów budował emocjonalne relacje z publicznością. Winnie Soon (*Unerasable Images*) i Luz María Sánchez (*Vis. [Un]necessary Force_1.01*) odniosły się w swych dziełach do społeczno-politycznych aspektów technologii, konfrontując perspektywę władzy i siły z aktywnością obywatelską i eksponując przy tym subwersyjne potencjały sztuki mediów. Społeczne aspekty cyberswiata rozważa też Taavi Suisalu w instalacji *Waiting for the Light*, podczas gdy Chloé Galibert-Lainé i Kevin B. Lee w instalacji *Bottled Songs 3 & 4* podejmują polityczne aspekty funkcjonowania mediów społecznych.

Wystawy, projekcje, performansy i koncerty tegorocznego WRO nie zaproponowały uporządkowanej wizji uwikłania czynnika ludzkiego w różne wymiary współczesnej hiperrzeczywistości. Zaferowały za to wielość wyzwań, pokazując dzisiejsze zaplątanie czynnika ludzkiego w rozliczne sieci i dynamiczne struktury. Choć poszczególne dzieła reprezentowały często zdecydowane i wyraziste postawy, całość wystawy, ze względu na różnorodność przedstawionych prac, uniknęła jednoznacznej wymowy. Zamiast gotowych formuł WRO 2019 postawiło swym uczestnikom raczej pytania, nie dawało odpowiedzi, prowokując i wzywając do aktywności i zaangażowania – do wzięcia rozumnej odpowiedzialności za losy świata.

Ryszard W. Kluszczyński

Lalki: teatr, film, polityka

Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
19 marca – 30 czerwca 2019
kuratorka: Joanna Kordjak



Jan Berdyszak, *Konik*, lalka do spektaklu *Bajki* w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu, 1965, Teatr Animacji w Poznaniu, fot. Łukasz Rusznica i Krystian Lipiec dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Pamiętacie film Agnieszki Holland *Aktorzy prowincjonalni*? Do tej pory tkwi mi w pamięci ten element fabuły, w którym w małżeństwie dwójki aktorów od początku role rozłożone są nierówno i niesprawiedliwie: mężczyźni udaje się po studiach dostać do niezłego zespołu aktorskiego, a jego niewierząca w siebie partnerka ląduje w teatrze lalkowym i ewidentnie uważa to za wielką porażkę. Teatr lalkowy, choć miał w Polsce wielkich innowatorów, jak Henryk Jurkowski i Jerzy Koleccki, nie miał nigdy artystycznej pozycji równej dramatycznemu i uznawany był za znacznie mniej prestiżowy. Być może właśnie dzięki temu, co sugeruje Joanna Kordjak, niejednokrotnie mógł pozwolić sobie na ideologiczne, polityczne i estetyczne wysoki

i szaleństwa, które w teatrze dramatycznym byłyby natychmiast cenzurowane.

Na wystawę Joanny Kordjak o lalkach i polityczności figury lalki w PRL czekałam od dawna. Podobnie jak dzieciństwo, rola teatru lalkowego czy filmu dla dzieci w Polsce Ludowej jest notorycznie błędnie odczytywana i infantylizowana. Tymczasem lalka nie była wcale dla dzieci; przeciwnie, często pod postacią sztuki dla dzieci skrywał się zaskakująco głęboki komentarz na temat polityki naszego kraju po wojnie. Lalka potrafiła zawładnąć wyobraźnią najciekawszych artystów awangardy XX wieku, ale korzenie tej fascynacji leżą oczywiście w romantyzmie. Teorią marionetek zajmował się Heinrich von

Kleist – stąd też Zygmunt Freud wysnuł swoją teorię „niesamowitego”, czyli tego, co mimo że pozornie znane i oswojone, zawiera w sobie dawkę budzącej lęk martwoty, tej nie-do-końca śmierci, która wprawia w ruch (i przerażenie) wyobraźnię i otwiera pod władzoną egzystencją otchłań niepojętego horroru. Lalka miała w awangardzie zarówno „zdrowe” i progresywne ujęcia, jak na przykład w Bauhausie – twórcami i projektantami lalek byli Paul Klee, Hannah Hoch czy Sonia Delaunay – ale też oblicze znacznie mroczniejsze: u surrealistów, jak u Hansa Bellmera, bezgłowa, sprowadzona do narządów i kończyn lalka jest przeniesieniem pragnienia gwałtu i ubezwłasnowolnienia kobiety. U Waleriana Borowczyka, jeszcze w animowanej fazie, lalka-automaton-maszyna jest wyrazem absolutnej nędzy egzystencjalnej człowieka. W filmach braci Quay, odprysku twórczości Brunona

Rola teatru lalkowego w Polsce Ludowej jest notorycznie infantylizowana. Tymczasem lalka nie była wcale dla dzieci; przeciwnie, często pod formą sztuki dla najmłodszych skrywał się zaskakująco głęboki komentarz na temat polityki naszego kraju po wojnie.

Schulza, przypomina się, że lalka nie została stworzona wyłącznie dla rozrywki. Przewodnim motywem wszystkich teoretyków piszących o lalce i marionetce było poruszenie, które następuje przez połączenie martwoty i ruchu, nieruchomej twarzy i ożywianego przez aktora korpusu.

Wszystkie te konteksty są ważne i obecne na wystawie Kordjak, choć sztuka jest w niej tylko częścią – znacznie silniej akcentowane jest pierwotne wykorzystanie lalki w teatrze. Kordjak dostrzegła w lalce genialny punkt stykania się sztuki, polityki i pedagogiki, by dopowiedzieć, z właściwą sobie subtelnością, popartą doskonałym researchem, kolejny rozdział w odkrywaniu zapoznanego terytorium kultury PRL. Po eksplorowaniu dziwnej roli, którą odegrała w PRL specyficznie konstruowana „kultura ludowa” (*PRL – kraj folkloru?*), lalki są sposobem na spenetrowanie mało znanego rozdziału sztuki, filmu, teatru i estetyki, nie pomijając ciekawej i skomplikowanej natury lalki jako takiej. Lalka to w tym przypadku nie tylko teatr, ale też film animowany, również dla dorosłych, muzyka dlań tworzona, wreszcie – sztuki piękne.

Na Zachodzie czasy powojenne były tryumfem abstrakcji. W Polsce od końca lat 40. do około połowy lat 50. XX wieku panowała doktryna socrealistyczna. Postać lalki, zarówno antropomorficzna,

jak i metaforyczna, była więc idealnie tranzytywnym wehikułem, który mniej odczuwał cenzorskie zapędy. Wystawa zagęszczała i mieszała aspekty czasowe już samym sposobem ekspozycji. Mając do dyspozycji jedynie dwie sale Zachęty, kuratorka zdecydowała się na spiętrzenie różnych poziomów czasowych i artystycznych, umieszczając znaczną część eksponatów w głównej sali, a rezygnując z męczących w odczytywaniu podpisów na ścianach, uzyskała dzięki temu plastyczność przestrzeni. To, co było od początku pewnym mankamentem, czyli statyczność ekspozycji lalek, które najpełniejszego znaczenia nabierają wszak „ożywione”, zrekompensowała dynamiczna instalacja: zwiedzający, wyposażony w mapę, mógł spacerować pomiędzy zaaranżowanymi mini-scenkami dotyczącymi poszczególnych lalek i scenografii. Dyżurne projekcje telewizyjne były w defensywie,

nie usatysfakcjonowały ekspozycji, zaś towarzyszący jej tu i ówdzie dźwięk ożywiał całość.

Dla teatru lalkowego projektowali tak wybitni artyści, jak Maria Jarema, Jerzy Nowosielski czy Jadwiga Maziarska. Maria Jarema z partnerem Henrykiem Wicińskim w przedwojennym Krakowie ze stworzonymi przez siebie lalkami wystawiali polityczny teatrzyk proletariacki w ośrodkach penitencjarnych. To właśnie zachowane kukiełki autorstwa Jaremianki były dla mnie najciekawszym odkryciem, dowodem istnienia artystycznego, brechtowskiego teatrzyku zaangażowanego w przedwojennej Polsce. To jednak tylko wyimek. Najistotniejsze wydają się na wystawie dwa nurty: polityczny i eksperymentalny, w najlepszym razie przenikające się. Jak u Franciszki Themerson, która na emigracji w Anglii stworzyła we współpracy ze szwedzkim teatrem telewizji niesłychanie skomplikowaną wizję *Króla Ubu* Alfreda Jarry’ego.

W spektaklach lalkowych nie należy tropić metafor reżimu; warto za to szukać spełnienia niekonwencjonalnych wizji – formalnych i scenograficznych. W mniejszej skali – i dlatego możliwych do realizacji. Lalki miały dziwną moc w atmosferze peerelowskiej polityki kulturalnej, ponieważ pozwalały, podobnie jak film awangardowy i animowany



Janina Petry-Przybylska, Szewc, lalka do spektaklu *O Janku, co psom szyl buty* w Teatrze Lalek Niebieskie Migdały w Krakowie, 1947, Teatr Lalka w Warszawie, fot. Łukasz Rusznica i Krystian Lipiec, dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

czy muzyka eksperymentalna, na niedopowiedzenie. Jak zaświadcza o tym trwająca w Zachęcie równocześnie wystawa Kazimierza Urbańskiego, twórcy polskiej szkoły filmu animowanego w PRL, absurd, metafora i ekscentryzm tych mediów – filmu eksperymentalnego (często wykorzystującego kukiełki i lalki) i teatru lalkowego – znacznie przerastały ich pozornie prostą, dziecinną formę.

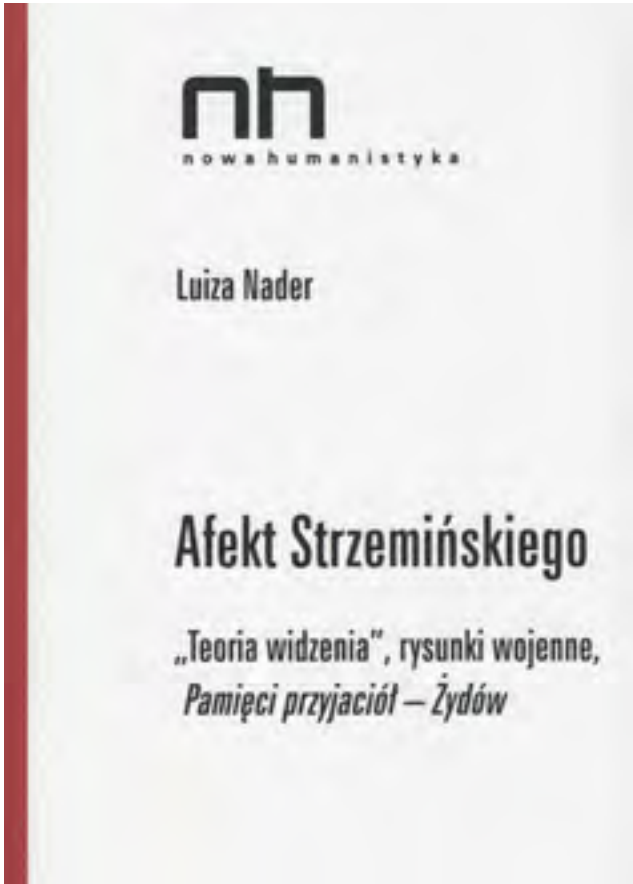
Teatr lalkowy w PRL był „awangardą dla dzieci”, podobnie jak ilustracje w literaturze dziecięcej. Zamierzenia komunistów, pragnących wychować nowe pokolenie w socjalistycznym duchu, sprzęgnęły się z rozwojem kolorowej awangardy, modernizmu na modłę międzynarodową i wszechstronnym, w porównaniu z czasami przedwojennymi, rozwojem sztuk wizualnych pod auspicjami dofinansowującej postawy krzewiące socjalizm partii komunistycznej. Gdyby nie ten splot – finansowanie partyjne i talent twórców – coś tak interesującego, jak bujny rozwój grafiki użytkowej, w tym ilustracji oraz teatru lalkowego czy filmu, nie byłoby możliwe. Nawet jeżeli można trafnie argumentować, że sponsoring państwowy był dokładnie kontrolowany pod względem czystości ideologicznej, takie postaci, jak figurujący obficie na wystawie Jerzy Kolecki z Rabki (w ostatnich latach popularyzowany przez Paulinę Ołowską) czy działająca w Poznaniu scenografka i lalkarka Leokadia Serafinowicz, miały własną wizję pedagogiczną i wcielały ją w teatr lalkowy dla dzieci. Ołowska sama jest na wystawie łącznikiem ze współczesnością, skoro od lat, na swój ekscentryczny sposób, bada dziwną naturę lalek i teatru lalkowego.

Dla wielu artystów była to też szansa na dorobienie w czasach, kiedy ich „dorosła” sztuka znajdowała się na czarnej liście lub kiedy mieli utrudnioną karierę, jak na przykład Jadwiga Maziarska. Jeszcze inny, bardziej fascynujący aspekt stanowi wejście w świat pełnej awangardy. Oto mamy ikoniczne dzieło polskiej awangardy, czyli *Kineformy* Andrzeja Pawłowskiego, a obok perwersyjny pokoik-komnatę, jak dla dziewczynki zainteresowanej sado-maso, autorstwa zawsze przewrotnego Romana Dziadkiewicza, która zaprasza do dotykania i profanowania: „To, co analogowe i cyfrowe, splata się w kłące wzajemnych impulsów, no i sublimuje się toto w 24 minutową baśń – spektakl audiowizualny o Kasi, której uciekły rączki...”. Tego perwersyjnego aspektu rodem z surrealizmu, który pierwszy dostrzegł perwersje drzemiące w dzieciach, trochę na wystawie zabrakło, ale aranżacja Dziadkiewicza udanie to rekompensuje.

Być może nie do końca zgodnie z intencją Joanny Kordjak *Lalki*, przynajmniej w oczach laika, przede wszystkim zachwycają wizualnie, są feerią zmysłowych, bajecznie kolorowych wrażeń. *Lalki*, z konieczności wystawa o mniejszym rozmachu i skali niż *Zaraz po wojnie*, są może wystawą płytszą, niż zdążyła nas do tego przyzwyczaić ta wybitna kuratorka, jednak w zakresie ekspozycji, rekonesansu i perfekcyjnej realizacji stanowią klasę samą w sobie.

LUIZA NADER **Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne,** **Pamięci przyjaciół – Żydów**

Instytut Badań Literackich PAN, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi
Warszawa–Łódź 2018



Czy można dzisiaj coś nowego i istotnego zarazem powiedzieć o twórczości Władysława Strzemińskiego? Książka Luizy Nader pokazuje, że jest to nie tylko możliwe, ale też konieczne. Owszem, jego twórczość jest powszechnie znana, funkcjonuje także w międzynarodowym obiegu. Jest też obszernie opisana. Jednak, jak przekonuje autorka *Afektu Strzemińskiego*, nadal nie ma pewności co do podstawowych faktów z życia artysty, przede wszystkim z okresu wojny i lat powojennych, a prace z tego czasu pozostają enigmatyczne.

Afekt Strzemińskiego jest próbą, jak to określa Luiza Nader, „rekategoryzacji wiedzy”. Jednak zamierzenia autorki są większe. Jej książka jest

propozycją innego spojrzenia na polską sztukę połowy XX wieku, odnalezienia – jak pisała w artykule *Afektywna historia sztuki* opublikowanym w „Tekstach Drugich” (2014, nr 1) – wydarzeń do tej pory przez historię sztuki niedocenionych, bo niezgodnych z dominującym paradygmatem, ale pozwalających inaczej spojrzeć na polską sztukę i kluczowe dla niej pojęcia nowoczesności, modernizmu czy awangardy. I trzeba przyznać, że powstała publikacja intrygująca, stawiająca ostre, zdecydowane tezy, z zasadniczą, głoszącą, że dzieło Strzemińskiego stawia w centrum polskiej historii sztuki Zagładę. Z wieloma z tych tez można się nie zgadzać, kłócić, polemizować, ale na pewno zmuszają one do refleksji.

Luiza Nader koncertuje się na trzech kwestiach: *Teorii widzenia*, rysunkach wojennych oraz na cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*, który konsekwentnie tytułuje *Pamięci przyjaciół – Żydów*. To jedynie wycinek twórczości Strzemińskiego, ale – jak przekonuje autorka – niezwykle istotny dla historii sztuki w naszym kraju. Część jej interpretacji była już znana – autorka prezentowała je w oddzielnych tekstach. W *Afecie Strzemińskiego* zostały one zebrane w jedną, przekonującą całość (szkoda tylko, że w książce są niepotrzebnie powtarzane niektóre fakty czy interpretacje). Jednak wnioski, które można wyciągnąć po lekturze tej książki, są znacznie szersze. Przede wszystkim Nader zwraca uwagę na znacznie biografii artysty, zbyt długo w naszych badaniach nad sztuką lekceważonej lub pomijanej. Nie chodzi jedynie o tradycyjną biografistykę. Książka pokazuje, że doświadczenia biograficzne mogą być elementem niezbędnym, wręcz kluczowym w interpretacji dzieł. Drugim elementem jest kontekst historyczny – w przypadku Strzemińskiego znaczenie mają polityka niemiecka wobec ludności polskiej, wydarzenia na Białorusi Zachodniej między jesienią 1939 a kwietniem 1940 roku, wreszcie dokonywana na oczach artysty Zagłada Żydów.

Siłą *Afektu Strzemińskiego* jest nie tylko ostrość stawianych tez. Jak wspomniałem, Luiza Nader nie unika polemik, ostrego wchodzenia w spór. Jeden z nich dotyczy *Teorii widzenia*, dzieła obrosłego legendą, które Julian Przyboś

w przedmowie do pierwszego wydania z 1958 roku uznał za swoisty probierz nowoczesności. Autorka wchodzi w polemikę między innymi z Iwoną Lubą i jej interpretacją książki Strzemińskiego (a także decyzjami redaktorskimi podjętymi przy reedycji w 2016 roku). Punktów spornych jest kilka, ale zasadniczy dotyczy odwołań artysty do marksizmu.

Siłą *Afektu Strzemińskiego* jest nie tylko ostrość stawianych tez. Luiza Nader nie unika polemik, ostrego wchodzenia w spór. Jeden z nich dotyczy *Teorii widzenia*, dzieła obrosłego legendą.

Luba twierdzi, że to swoisty kamuflaż, pozwalający przedstawić Strzemińskiemu swoje teorie w komunistycznych realiach. Tymczasem, przekonuje Nader, podobnie jak inni badacze, na przykład Tomasz Żaluski, marksizm był dla artysty istotnym punktem odniesienia.

Racja leży po stronie autorki *Afektu Strzemińskiego*. Bo marksizm, choć był nieortodoksyjnie wykorzystywany, stanowił istotny element strukturalizujący *Teorię widzenia* i łączy jej poszczególne części. To szerszy problem: przez wielu badaczy i wiele badaczek marksizm nadal jest traktowany jako coś wstydliwego, niepotrzebnego, co przeszkadza w egzegezie; jest także niezrozumiany – Luiza Nader zarzuca Iwonie Lubie, że utożsamia go ze stalinizmem. Tymczasem bez marksizmu nie można zrozumieć wielu wyborów artystycznych (i politycznych) dokonywanych w tym czasie – co nie musi oznaczać ich akceptacji.

Z problemem marksizmu wiąże się inny – postrzegania socrealizmu. Jak twierdzi Nader, w historiografii artystycznej nurt ten ciągle rozpatrywany jest jako przerwa, zaburzenie linearnej narracji, „nie-sztuka”. Autorka postuluje, aby przyjąć inną datę graniczną – rok 1939. W takim ujęciu rok 1949 to nie tylko początek socrealizmu, ale przede wszystkim koniec wojennej i powojennej dekady z Zagładą jako fundamentalnym doświadczeniem. *Afekt Strzemińskiego* jest próbą przywrócenia sztuce znaczenia tego czasu. I tak, Luiza Nader przekonuje, że *Teoria* nie tyle jest dziełem prekursorskim wobec opracowań Pierre’a Francastela czy Davida Hockneya (a tak jest interpretowana choćby przez Lubę; jest to efektowana teza, ale w gruncie rzeczy sytuująca dyskusję wokół dość jałowego problemu pierwszeństwa), ile próbą opisaną przez artystę – na podstawie niepełnej, ale neurologicznej wiedzy – między innymi roli patrzenia, swoistego imperatywu świadomości wzrokowej. W tym ujęciu

Teoria staje się jednym z kluczy do dzieł Strzemińskiego dotyczących wojny.

Kolejnym motywem książki jest powieść prawdopodobnie pisana przez artystę od końca wojny aż do śmierci (nigdy nieukończona). Znalazł się w niej fragment: „Wyłączyć się z czasu i przestrzeni, być niewidzialnym okiem, które wszystko

widzi, lecz jest nieuchwytne, jak powietrze”. Zdaniem Nader jest on znaczący dla interpretacji prac rysunków wojennych oraz cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*. Te pierwsze, jak pisała o nich Janina Ładnowska, są uznawane za reakcję na „okropności wojny”. *Afekt Strzemińskiego* jest próbą innego ich odczytania – poprzez indywidualne doświadczenie artysty. „Chciałabym je zobaczyć – podkreśla Luiza Nader – nie jako prace uniwersalizujące czy abstrahujące wojnę i Zagładę, lecz odwrotnie – jako bezpośrednią odpowiedź naocznego, czującego obserwatora, emocjonalnie, niemal cieleśnie zaangażowanego w wydarzające się sceny wyłączenia, cierpienia, okrucieństwa i śmierci”. Odwołuje się zatem do wojennych losów Strzemińskiego, poczynając od opuszczenia Łodzi po wybuchu wojny i przedostanie się na wschód Polski, do Wilejki Powiatowej, gdzie pracował w tamtejszym gimnazjum, a następnie, jednym z ostatnich transportów, powrócił do miasta nazwanego już Litzmannstadt. Tam Strzemiński, podobnie jak Katarzyna Kobro, wpisuje się na listę rosyjską gwarantującą w Kraju Warty większe bezpieczeństwo. Artysta najpierw jest świadkiem wielkich deportacji sowieckich. Później, będąc przedstawicielem „sztuki zdegenerowanej”, żyje w ciągłym zagrożeniu. Ucieczka we wrześniu być może ocalała artyście życie – mógł, podobnie jak Karol Hiller, zostać rozstrzelany w ramach Intelligenzaktion Litzmannstadt. Zaś dokonane wówczas wybory, przede wszystkim podpisanie listy rosyjskiej, odcisną się na ostatnim okresie jego życia.

„Strzemiński podczas II wojny światowej nie był ofiarą”, podkreśla Luiza Nader. To bardzo ważne zastrzeżenie. Był obserwatorem, „świadomym swojej dwuznacznej etycznie pozycji”. Na jego oczach rozgrywał się dramat Polaków deportowanych w Związkę Radzieckim. W okupacyjnej Łodzi może z kolei – dosłownie – obserwować dramat

uwięzionych w tamtejszym getcie, w którym znaleźli się jego uczniowie i znajomi, między innymi Julian Lewin, Pinkus Szwarc czy nestor malarstwa Maurycy Trębacz. Tamtejszego getta (inaczej niż w Warszawie) nie oddzielał mur – po zburzeniu kamienic przyległych do jego terenu powstał dwustumetrowy pas gołej ziemi, oddzielony jedynie zasiekami. Tej akcji Niemców poświęcony jest – przekonuje Luiza Nader – jeden z cykli rysunków wojennych – *Wojna domowa* (powinien być tytułowany – zaznacza autorka – *Wojna domom*).

Strzeмиński, jak podkreśla autorka, odwoływał się do konkretnych wydarzeń, których był świadkiem lub o nich wiedział, nie zaś do abstrakcyjnych wyobrażeń. Kluczowe znaczenie w tej perspektywie ma inny cykl: *Moim przyjaciółom Żydom*,

Jak twierdzi Nader, w historiografii artystycznej socrealizm ciągle rozpatrywany jest jako przerwa, zaburzenie linearnej narracji, „nie-sztuka”. Autorka postuluje, aby przyjąć inną datę graniczną – rok 1939. W takim ujęciu rok 1949 to nie tylko początek socrealizmu, ale przede wszystkim koniec wojennej i powojennej dekady.

podarowany przez artystę jego studentce Judycie Sobel i przechowywany w Yad Vashem. On zresztą, zdaniem Nader, powinien nosić inny tytuł: *Pamięci przyjaciół – Żydów* (ma on lepiej oddawać istotę tego dzieła). *Afekt Strzeмиńskiego* rekonstruuje kontekst, w którym ten cykl powstaje – utrwalanie pamięci o wojnie i roli Zagłady, czas rozliczeń z nazistowskimi zbrodniarzami (w tym czasie mają miejsce procesy szefa administracji łódzkiego getta Rudolfa Krampfa oraz jego zarządcy Hansa Biebowa). Jednocześnie powojenna Łódź była centrum społecznego i kulturalnego życia ocalałych z Zagłady Żydów.

Luiza Nader pieczołowicie rekonstruuje więc historyczny kontekst powstania dzieł oraz biografię artysty. Jednak przede wszystkim uważnie przygląda się poszczególnym dziełom, poczynając od ich materialnego wymiaru – jak typ podłoża, faktura, uszkodzenia, zabrudzenia. Szuka źródeł wykorzystanych w nich przedstawień, własnych rysunków Strzeмиńskiego i użytych wtórnie zdjęć – na przykład w pracy *Puste piszczele krematoriów* sięgnął on do przedstawienia wysiedlenia dzieci z łódzkiego getta, wykonanego prawdopodobnie przez jednego z oficjalnych jego fotografów (wykorzystane w książce *Zagłada Żydostwa polskiego. Album zdjęć* opublikowanej w 1945 roku). W innej – *Ruinach zburzonych oczodołów* – wykorzystał zdjęcie

wykonane przez żołnierza Wehrmachtu podczas przeczesywania getta warszawskiego po upadku powstania w kwietniu 1943 roku. Jak podkreśla autorka, to, kto wykonał poszczególne zdjęcia, ma dla odczytania prac istotne znaczenie.

Interpretacje poszczególnych dzieł, nieustanne odwoływanie się do konkretnych to chyba najmocniejsza strona książki. Owszem, autorka przywołuje obszerną literaturę, sięga nie tylko po prace historyków czy teoretyków sztuki, ale też historyków, badaczy kultury, psychologów, filozofów czy etyków, jednak ostatecznym punktem odniesienia są właśnie prace twórcy *Teorii widzenia*. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że *Afekt Strzeмиńskiego* przypomina, iż zadaniem badacza/badaczki sztuki jest przed wszystkim uważne patrzenie.

Nie można oczywiście pominąć teoretycznej ramy, w którą wpisana jest interpretacja Strzeмиńskiego, czyli przywołanego w tytule książki afektu. Luiza Nader, odwołując się do badań psychologów i neurobiologów, między innymi Josepha LeDoux i Antonia Damasia, oraz badaczy kulturowych, postuluje stworzenie „afektywnej historii sztuki”. Jak przekonuje, pojęcie afektu daje nowe perspektywy w badaniach nad historią, kulturą i sztuką.

To już jednak temat na odrębny tekst. Warto jednak przywołać jedno ważne zastrzeżenie samej autorki: dodanie afektu jako jednego z wymiarów „doświadczenia związanego ze sztukami wizualnymi” nie oznacza porzucenia innych perspektyw, w tym analizy formalnej. Jest jedynie ich uzupełnieniem. Ruch ten, jak przekonuje Nader, pozwoli na „odejście w polskiej historii sztuki od autowiktyimizacji, wsobności, swojskości i coraz bardziej przybierającego na sile dyskursu narodowego, po to, by zobaczyć zarówno ból, cierpienie, śmierć, jak i miłość, przyjemności i gniew innego”. I tym samym nadania znaczenia dziełom, które dopiero w takim ujęciu stają się dla nas naprawdę ważne. W przypadku Strzeмиńskiego Luizie Nader to się udało.

Piotr Kosiewski

Masochistki

Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin
17 maja – 15 czerwca 2019
kuratorka: Zofia Krawiec



Zofia Krawiec, *Untitled Film Still*, fotografia, 2019
dzięki uprzejmości artystki i Zony Sztuki Aktualnej w Szczecinie

Zofia Krawiec ma na naszej scenie artystycznej szczególną pozycję. Jako kuratorka, krytyczka, internetowa influencerka i artystka w jednym jest dziełem (performensem?) samym w sobie. Gdy pisze teksty lub kuratoruje, jej pomysły stają się równocześnie personalnymi deklaracjami. Nie byłoby w tym może nic szczególnego, gdyby nie fakt, że Krawiec to także feministka, ale taka zła, w duchu Roxane Gay – epatująca seksem, nosząca falbaniaste sukienki lolity, z modnym (i niepoprawnym politycznie) pieskiem w torebce i telefonem w ręce. Narcyzka, czego niektóre feministyczne siostry nie mogły jej darować. Uprzywilejowana hipsterka, nazywająca siebie prekariuszką o robotniczych korzeniach, przez co stała się obiektem kpin wśród lewicowej części internetu. Wreszcie, cis-heretyczka, oskarżona rok temu o transfobie. Aferek na swoim koncie Krawiec ma już sporo, ale najwyraźniej jej mało – w tym sezonie czołowa polska selfiefeministka postanowiła zabrać się za temat kobiecego hedonizmu. Przygotowana przez nią wystawa *Masochistki* w Zonie Sztuki Aktualnej poświęcona została problemowi przyjemności czerpanej z doświadczania przemocy – kategorii przez feminizm znienawidzonej, tutaj poddanej zastanawiającej spekulacji. W czasach #MeToo jest to, co by nie mówić, propozycja idąca mocno pod prąd.

Jako kuratorka-artystka Krawiec pokażała również swoją pracę, która choć niewielka i wciśnięta w kąt galerii (fałszywa skromność?), jest właściwie punktem wyjścia dla całej narracji. *Untitled Film Still* to niewielka fotografia przedstawiająca samą Krawiec ujętą w momencie przeżywania masochistycznej rozkoszy. Zdjęcie, upozorowane na kadr z filmu, odsyłać ma do estetyki BDSM w kinie lat 80. – ubrana w czerwoną sukienkę Krawiec leży na białym prześcieradle, po którym wiją się jej brązowe włosy. Na włosy następuje noga mężczyzny, obuta w eleganckie czarne lakierki. Uwagę patrzącego przykuwa jednak spokojna twarz Krawiec, jakby sugerująca, że wszystko odbywa się tu zgodnie z planem i na jej własne życzenie. Inspiracją dla powstania pracy był film *Dziewięć i pół tygodnia* (reż. Adrian Lyne, 1986), wzorowany z kolei na powieści o tym samym tytule, której autorka – ukrywająca się pod pseudonimem Elizabeth McNeill – opisała swoją relację z dominującym mężczyzną – relację paradoksalnie emancypacyjną dla niej samej. „Uprzedmiotowanie na życzenie daje poczucie wyzwolenia z kulturowych konwenansów, opresyjnego ucywilizowania. Jest to też specyficzny rodzaj wyzwolenia ze statusu człowieka”, przekonuje w tekście kuratorskim Krawiec. Można by jeszcze dodać, że jest to także forma gry z konwenansami, sztuce feministycznej znana dość dobrze, co sugeruje też sam tytuł pracy Krawiec. *Untitled Film Still* odsyła w końcu do słynnego cyklu fotograficznego Cindy Sherman, w którym artystka na własne życzenie odgrywa stereotypowe role kobiece reproduktowane w kinie amerykańskim pierwszej połowy XX wieku; a także, co nieuniknione w polskim kontekście, do cyklu prac Anety Grzeszykowskiej będących powtórzeniem mistyfikacji Sherman. Grzeszykowska jest zresztą obecna na wystawie w Zonie za sprawą innych prac – fotografii z prywatnego archiwum, wykonywanych razem z jej partnerem Janem Smagą. Na zdjęciach widzimy głównie Grzeszykowską wchodzącą w rolę ubezwłasnowolnionej masochistki, ale przypominającą też upiorną lalkę czy wampiryzę.

Na ścianie obok zawisł z kolei cykl fotografii *The Power of Love* Agaty Zbylut, której masochizm przejawia się w upodobaniu do poddawania się operacjom plastycznym i inwazyjnym zabiegom pielęgnacyjnym. Zdjęcia przedstawiające efekty takich „kuracji” prezentowała już na swoim Instagramie, w Zonie Sztuki Aktualnej zobaczyć zaś można było jej portrety z plastrami do liftingu. W opisie tej pracy kuratorka dość szkolnym językiem próbuje tłumaczyć związki przemysłu kosmetycznego ze współczesnym kapitalizmem, narzucającym kobietom określone standardy piękna. Jednak na zdjęcia Zbylut można też popatrzeć jak na przykłady

czystego narcyzmu. Operacje plastyczne i skomplikowane zabiegi kosmetyczne są też wyznacznikami statusu społecznego – na botoks ust, ujędrnianie pośladków czy makijaż permanentny w końcu nie każdego stać.

Fetyszystyczne podejście do kobiecości zaobserwować można również w pracy *Second Skin* Agaty Wieczorek – serii zdjęć, w których artystka pozuje przebrana w silikonowe ciało lalki. I znów poddaje się temu rytuałowi na własne życzenie, czerpiąc z tej przebieranki – jak rozumiem – dwuznaczną przyjemność.

To jednak, co w przypadku *Masochistek* szczególnie ciekawe, to kuratorskie założenie o rosnącej popularności praktyk BDSM. Jak przekonuje Krawiec, dzięki takim produkcjom jak *50 twarzy Greya* BDSM weszło do rozrywkowego mainstreamu, co prowokuje do pytań o konsekwencje tego procesu. Jeszcze do

wciela się ona w postać dominy górującej nad inną kobietą. Kto śledzi aktywność Zofii Krawiec, dobrze wie, że postać Natalii LL jest dla niej bardzo ważna i Krawiec często powołuje się na nią jako na pionierkę polskiego seksfeminizmu. Natalia LL to jednak artystka o dorobku niejednoznacznym, który z feministycznego punktu widzenia może być wręcz zakwestionowany (ona sama zresztą w pewnym momencie od feminizmu się odżegnywała); pokazany na wystawie *Aksamitny terror II* funkcjonuje tu (między innymi) jako metafora walki między samymi kobietami i braku siostrzanej solidarności w patriarchacie. Nie wiem, na ile takie odczytanie tej pracy jest bliskie samej Natalii LL, mówi za to coś o osobistych doświadczeniach Krawiec.

***Masochistki* to wystawa poświęcona problemowi przyjemności czerpanej z doświadczania przemocy – kategorii przez feminizm znienawidzonej, tutaj poddanej zastanawiającej spekulacji. W czasach #MeToo jest to, co by nie mówić, propozycja idąca mocno pod prąd.**

niedawna praktyki BDSM zwykło się uważać za symboliczne odwzorowanie konserwatywnych ról społecznych i jako takie nie miały one charakteru emancypacyjnego (pisała o tym sama Krawiec, razem z Łukaszem Rondudą, w tekście *Unieruchomienie*, opublikowanym w piątym numerze „Szumu”) – w takim kontekście popularyzację BDSM można by odczytać jako przejaw kostnienia obyczajów. Opinie na ten temat są jednak podzielone – tacy artyści jak Jan Możdżyński, którego niedawna wystawa *Strapon Stories* w katowickiej Galerii Szarej była poświęcona zjawisku kobiecej dominacji, BDSM traktują jako projekt emancypacyjny, który powinien zostać społecznie odtabuizowany. Podobnie Krawiec zmieniła swoje stanowisko odnośnie do BDSM i akcentuje jego pozytywne aspekty, z tą jednak różnicą, że według niej fetyszystyczna rewolucja społeczna już się dokonuje i świadczy o rosnącej roli kobiet – mających w swoich rękach coraz więcej władzy, którą mogą komuś dla kaprysu na chwilę oddać. Co jednak znamienne, zgromadzone na wystawie prace zaświadczać o tej rewolucji tylko częściowo. Z jednej więc strony zobaczymy tu takie realizacje, jak *Podpórka do pozowania* Igi Świeszczak, przypominająca trochę niewinną zabawkę do domowego użytku, czy zapis performansu *Rozdział LXIV* duetu Sędzia Główny, w którym stereotypowe role kobiety ofiary i kobiety-obiektu pożądania są podważone. Z drugiej – dyscyplinujące krzesło Agnieszki Grodzińskiej, kojarzące się raczej z narzucaniem sobie presji i obsesyjną autokontrolą niż wyzwalamym oddaniem władzy. Także pokazany na wystawie obraz Ewy Juszkiewicz epatuje pesymizmem, jest to bowiem autoportret emocjonalny artystki, dla której masochizm wiąże się z depresją i poczuciem beznadziei. Niepokojące wydać się może również zdjęcie *Aksamitny terror II* Natalii LL, w którym

Masochistki to wystawa skromna, która – choć teoretycznie miała na celu podważenie stereotypów na temat dominacji i uległości w BDSM – zostawia widza raczej z mnóstwem pytań zamiast odpowiedzi. Założenie, że kobiety mają już wystarczająco dużo wolności i władzy, by oddawać ją innym, jest krzepiące, pytanie jednak, na ile rzeczywiście się to udaje i jak ta teoria ma się do praktyki. W niedawno wydanej książce *50 twarzy Tindera* jej autorka, Joanna Jędrusik (która swoje opinie opiera przede wszystkim na trudnym do zakwestionowania doświadczeniu osobistym), pozostawia czytelniczki i czytelników raczej bez złudzeń na temat zabaw w dominację: wymarzony łóżkowy *bad boy* częstokroć okazuje się zły także w codziennym życiu. I tu kryje się chyba podstawowy dla mnie problem z BDSM, którym są granice – trudne do wyznaczenia i mogące ulec rozmyciu. Gdzie kończy się bezpieczna wyzwalamająca zabawa, a zaczyna realna przemoc? Wystawa w Zonie Sztuki Aktualnej milczy na ten temat, a szkoda. Żyjemy w końcu w czasach, kiedy różne aspekty życia obyczajowego i seksualnego ulegają zakwestionowaniu, a rewolucja feministyczna idzie w parze z falą narastającej pruderii – niewykluczone, że dwuznaczny charakter zabaw BDSM mógłby być zgrabną metaforą tej sytuacji.

DOMINIKA OLSZOWY, Happy End

Galeria Arsenał, Białystok
28 czerwca – 22 sierpnia, 2019
kurator: Tomek Pawłowski

O Dominice Olszowy ostatnio wiadomo tyle, że jest bardzo zapracowana i zmęczona. Artystka faktycznie nie może narzekać na brak zajęć: przed wakacjami brała udział (z sukcesem) w Spojrzeniach, we wrześniu z kolei szykuje się jej indywidualna wystawa w Galerii Raster; teraz zorganizowano jej wystawę w białostockiej Galerii Arsenał. *Happy End* to prezentacja złożona z prac starszych i nowszych – trudno ją uznać za nowe otwarcie w karierze Olszowy, ale rozwija ona wątek już wcześniej pojawiający się w twórczości artystki, lecz może niewystarczająco opisany. Jest nim zdrowie, raczej wątłe, którego potencjalny brak prowadzi nieuchronnie do oczekiwanego odpoczynku – tego wiecznego.

Tytuł wystawy w Arsenale odnosi się do pracy, której w galerii co prawda nie ma, ale pozostaje istotnym kontekstem dla tego pokazu: chodzi o akcję *Happy End*, zorganizowaną w 2016 roku w ramach Kongresu Kultury. Olszowy stworzyła wtedy własną poradnię, w której można było przejść darmowe konsultacje medyczne. *Happy End* w domyśle był poradnią skierowaną w szczególności do środowisk artystycznych i ludzi kultury, często pracujących jako freelancerzy, bez ubezpieczenia zdrowotnego i gwarantowanej przez państwo opieki medycznej. Do współpracy artystka zaprosiła wtedy kardiologa Tomasza Mazurka, który do swojego zadania podszedł jak najbardziej serio – na wystawie w Arsenale możemy przeczytać relację z wizyty pióra Maćka Chorążego, członka duetu Bracia, u którego zdiagnozowano alarmujące nadciśnienie. W wyniku dalszych badań i zaleceń lekarskich Chorąży rzucił palenie.

Białostocka wystawa nie oferowała już tak doraźnych rozwiązań problemów zdrowotnych artystów, rozwinięta została tu z kolei artystyczna koncepcja poradni – wnętrza galerii zostały podzielone na trzy strefy: poczekalni, gabinetu zabiegowego oraz cmentarza. Układ pomieszczeń sprawił, że co prawda nie były one zaaranżowane chronologicznie, tak więc wystawę od razu zaczynało się od jej cmentarnego końca, na upartego można jednak było wyobrazić sobie tę prezentację jako zaproszenie do odbycia specyficznej podróży przez kolejne kręgi piekielne opieki medycznej.

Wysmarkane obrazki, opuchnięte krzesła, niemodne już obicia czy rozrzucony po kątach egzotyczny susz jako propozycje artystyczne mogą żenować, trudno też na te obiekty patrzeć jako na autonomiczne dzieła sztuki, ale jak to zgrabnie ujął Tomek Pawłowski w swoim tekście kuratorskim, specjalnością Olszowy jest wnętrzarstwo, czyli aranżacja.



Dominika Olszowy, *Zorawko Zoraj*, instalacja (detal), 2019
fot. Maciej Zaniewski, dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

Wystawa miała także swój literacki wstęp, napisany przez Joannę Łepicką, reprezentującą Biuro Tekstów Zamówionych. Krótki dialog pod tytułem *Poczekalnia*, z bohaterami i bohaterkami uosabiającymi chorobowe emocje lub charakterystyczne wątki w sztuce Olszowy (Panna Nadzieja, Pani Ka, Ser Wąs, Aka Nimoc, Twarz z Obrazu), wprowadzał widzów w nerwową atmosferę poczekalni w przychodni. W samym wnętrzu galeryjnej poczekalni na zwiedzających czekał za to rząd koślawych krzeseł, pokrytych grubą warstwą białej

zaprawy, niczym nowotworowymi guzami. Ściany zdobiły korkowe tablice pokryte malunkami ni to z waty, ni to z glutów (smarków?), a ustawiony w kącie telewizor wyświetlał twarz Olszowy, powtarzając optymistycznie: „Będzie dobrze”. Na telewizorze ustawione zostało *Drzewko szczęścia*, którego gałązki w wymowny sposób zostały uformowane w kształt ręki pokazującej środkowy palec.

Charakterystyczny dla Olszowy czarny humor i zabawy dwuznacznością dało się też odczuć w dwóch następnych

salach. W „gabiniecie” na przykład trudno było znaleźć sprzęty, które zwykle widuje się w tego typu miejscach – środek sali został tu zajęty przez instalację *Zdrówko zdroj*, trochę podobną do wulkanu, a trochę do stopniałego tortu, co sugerowały niebieska polewa i wetknięte w dziwny twór świeczki. Porównanie do struktury organicznej nie jest tu przypadkowe, w jej cielistych kraterach buzowała bowiem ropa. Nic, tylko sięgnąć ręką i siorbnąć trochę tego uśmiercającego płynu, życząc sobie zdrowia i 100 lat, a następnie zdmuchnąć świeczki, aby dopełnić ten sarkastyczny rytuał. Wystawa symbolicznie kończyła się instalacją *Wieczny odpoczynek*, którą można już było zobaczyć na pokazie *Czekając na kolejne nadejście* w CSW Zamek Ujazdowski (2018/2019) – to seria trumien, obitych skórą niczym kanapa i przyozdobionych suszem egzotycznym, który często wykorzystuje się do dekoracji wnętrz kawiarni. Jak na tak osobliwy *chillout room* przystało, na kanapowych trumienkach znaleźć można było filiżanki z kawą lub rozlany tu i ówdzie kawowy płyn.

W 2019 roku temat prekarnej kondycji artystów wydaje się zgranym tematem. *Happy End* to jednak wystawa, która mogłaby odnosić się nie tylko do środowiska artystycznego – metafory użyte przez Olszowy są wystarczająco ogólnikowe, by podpisać pod nimi mógł się każdy, kto kiedykolwiek miał do czynienia z NFZ, lub miał takie czy inne problemy zdrowotne. Olszowy nie ma też ambicji, żeby podejmować interesujące ją problemy z pozycji artystki zaangażowanej czy aktywistycznej – zamiast tego widzom serwuje obrazy ironiczne, ale równocześnie przepełnione melancholią. Wysmarkane

obrazki, opuchnięte krzesła, niemodne już obicia czy rozrzucony po kątach egzotyczny susz jako propozycje artystyczne mogą żenować, trudno też na te obiekty patrzeć jako na autonomiczne dzieła sztuki, ale jak to zgrabnie ujął Tomek Pawłowski w swoim tekście kuratorskim, specjalnością Olszowy jest wnętrzarstwo, czyli aranżacja. Artystka celuje w tworzeniu nastrojów, które można też traktować jako parascenografie, choć nie jest to jedyny trop odczytania tej sztuki. Drugi to właśnie dekoracja, sztuka domowa, przeznaczona na użytek prywatny, mająca uczynić wnętrza przytulnymi, choć efekty tych starań bywają różne. Z tego względu wystawy czy akcje Olszowy wypadają najlepiej, gdy są dziełami totalnymi, stworzonymi od A do Z – jak to było w wypadku performansu *Ego Trip* w Zachęcie lub wystawy *True Romance* w Zonie Sztuki Aktualnej, stworzonej razem z Cezarym Poniatowskim. Wystawa *Happy End* pod tym kątem może zawodzić, jest to bowiem zbieranina, na której zobaczymy trochę nowych, jak i starsze prace artystki, zaś aranżacja jest mimo wszystko nie-dbała. Na prawdziwe uderzenie będziemy musieli zapewne poczekać do września, kiedy otworzy się wystawa artystki w Rastrze – jak ptaszki ćwierkają, to nią obecnie Olszowy jest najbardziej zajęta. Oby tylko ta harówka nie skończyła się wiecznym odpoczywaniem.

Karolina Plinta



Katarzyna Józefowicz, *Obrus*, papier gazetowy 2012, fot. Jan Gaworski, dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

KATARZYNA JÓZEFOWICZ, Poza słowami

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
30 marca – 23 czerwca 2019
kuratorka: Agnieszka Kulazińska

Wystawę zatytułowano *Poza słowami*. Tymczasem wydają się one wszechobecne. „Ekologicznie”, „wielka”, „rachunkowość”, „premiera”, „idealna”, „Kucówna” – to tylko kilka spośród setek, które można znaleźć w pracy *po słowie* (2008–2010, pisownia małą literą celowa). „Elisabeth”, „hip-hop”, „house”, „ambitne”, „możliwe” – można między innymi wyczytać z pracy *obrus* (2012). Jednak nie tylko słowa są tu obecne. Są też obrazy, jak setki zdjęć ludzi składających się na *dywan czarno-biały* (1997–2000). Wreszcie liczby: 20%, 33 900...

Można odnieść wrażenie, że Katarzyna Józefowicz, używając tego ogromu słów, zdań, tekstów, obrazów i liczb, odtwarza świat, w którym dziś żyjemy – cyfrową rzeczywistość nadmiaru doznań, niekończących się obrazów fotograficznych lub filmowych, wiadomości, danych, mniej lub bardziej prawdziwych informacji.

A zarazem – jak podkreśla kuratorka wystawy Agnieszka Kulazińska – „najlepszym słowem, które opisuje prace Katarzyny Józefowicz, wydaje się być cisza. Może to zabrzmieć paradoksalnie, szczególnie kiedy odkrywamy, iż prezentowane na niej [wystawie] prace wyrastają z poczucia natłoku codzienności, zgiełku, z intensywności wrażeń, które oferuje nam współczesność. Artystka w swojej twórczości wyodrębnia elementy tworzące chaos i komponuje je na nowo”.

Poczucie spokoju i ładu potęguje dobór i sposób pokazania prac w Orońsku. Wystawa wcześniej była prezentowana w CSW Łaźnia w Gdańsku oraz w BWA w Tarnowie. Jednak w Centrum Rzeźby Polskiej ograniczono liczbę prac do zaledwie kilku i bardzo dobrze wpisano je w ascetyczną architekturę pawilonu, z jego charakterystycznym ceglanym kolorem ścian.

Kolejny paradoks wiąże się z materiałem stosowanym przez Katarzynę Józefowicz – bardzo tradycyjnym: papierem, wykorzystywanym wtórnie. Artystka od lat sięga po ilustrowane gazety, gazetki reklamowe oraz inne druki. Czasami wydawane na dobrej jakości papierze, a niekiedy na poślednim, tanim. Wycina fragmenty tekstów, tytuły, słowa lub tylko ich części. Używa zamieszczanych tam zdjęć lub, jak w przypadku *pokoju* (2008–2010), zwiija strzępy, tworząc z nich materiał do przygotowania konstrukcji. Wyjątkiem jest praca *miłość* (2011), w której słowa zostały wycięte z czystego, białego, delikatnego papieru. Zawieszone pod sufitem przypominają delikatną, złożoną z liter chmurę.

Użycie papieru sprawia, że jest w tych pracach coś niedzisiejszego, a nawet archaicznego. Wpisana jest w nie także zmienność, podleganie warunkom i okolicznościom ich prezentowania oraz przechowywania. Jakby skazane były na krótki żywot. „Pamiętam też szok, jaki przeżyłam, gdy

Metoda twórcza, materiały, podejmowane wątki – wszystko to sprawiło, że za kluczową dla interpretacji twórczości Katarzyny Józefowicz uznano metaforę domu. Wystawa w Centrum Rzeźby Polskiej podkreśla inny aspekt jej twórczości: słowo.

któs wszedł na mój dywan, gniotąc jego strukturę. Dopiero z latami zrozumiałam, iż decydując się na papier jako materiał, muszę też pogodzić się ze zmianami, jakie niesie upływający czas”, mówiła przed laty w rozmowie z Piotrem Sarzyńskim dla „Polityki”.

Zasadą organizacji wielu tych prac jest powtarzalność modułów, które wciąż można byłoby powielać. Tylko decyzja artystki sprawia, że przybrały taki, a nie inny format. Zawsze mogą być uznane za fragment większej całości. Nie chodzi jednak o nadanie tym pracom waloru powtarzalności czy szablonowości. Dzieła Józefowicz wydają się pochwałą pracy jako fizycznego doświadczenia, rodzajem celebracji codziennych czynności: wycinania nożyczkami, robienia na drutach, sklejania i oklejania, nacinania i wykrawania. Wiele z nich powstawało długo. Te największe, jak *miasto* czy *dywan*, nawet cztery lata! „Pracochłonność i monotonia nie są wadami mych zajęć, ale jej właściwościami, elementami składowymi, na które zdecydowałam się w pełni świadomie i dobrowolnie”, mówiła w cytowanej już rozmowie dla „Polityki”. „To wycinanie czy klejenie jest dla mnie jak mantra”.

Metoda twórcza, materiały, podejmowane wątki – wszystko to sprawiło, że za kluczową dla interpretacji twórczości Katarzyny Józefowicz uznano metaforę domu. Nawet pierwszą przekrojową prezentację prac artystki o retrospektywnym charakterze, zorganizowaną w warszawskim Zamku Ujazdowskim w 2015 roku, zatytułowano *Habitat*. Trudno się temu dziwić. Sama artystka często mówi o roli domu, zamieszkania, zadomowienia. Jej znane cykle z pierwszej połowy lat 90. – *miasto* (1990–1991) oraz *habitat* (1993–1996) – wprost się do tego odnosiły. Odtwarzała skomplikowaną strukturę metropolii. Budowała powiększone do znacznych rozmiarów *quasi*-domy dla lalek. Inne prace odnosiły się do wyposażenia domu: *dywan*, *obrus* (położony zresztą na tradycyjnym okrągłym stole). Jej *pokój* z lat 2008–2010 roku pokazany w Orońsku to oddzielna przestrzeń, bezpieczna, dająca schronienie, której papierowe ściany przypominają materiały wykonane na drutach.

Prace Józefowicz można odnieść do ról tradycyjnie przypisywanych jej płci, do problemu funkcji pełnionych i narzucanych kobietom, ale też do metafory domu jako miejsca, w którym można tworzyć. Własnego pokoju, o którym pisała Virginia Woolf. To on, oraz posiadanie pieniędzy, są według autorki *Pani Dalloway* kluczowe, bowiem umożliwiają kobiecie kierowanie własnym życiem.

Od wydania *Własnego pokoju* mija właśnie 90 lat. W tym czasie zmieniło się miejsce kobiet w strukturze społecznej. Jak jednak zauważyła niedawno Sylwia Chutnik, tym własnym pokojem może być dom, ale też ciało, język, styl życia, środowisko. Rozpoznania Woolf nie przestały być zatem aktualne. Katarzynę Józefowicz z angielską pisarką łączy coś jeszcze. W swych tekstach Woolf uważnie opisywała ludzi, także rzadko dostrzeganych, oraz obyczaje, mody, drobiazgi, z pozoru nieważne szczegóły. Była to swoista celebacja codzienności, rodzaj filozofii zwyczajnego dnia. Podobną celebację codzienności widać u Józefowicz.

Można wreszcie uznać prace artystki za formę docenienia, wręcz rehabilitacji tych form artystycznej aktywności kobiet, która przez lata pozostawała na marginesie: tkactwa, wyszywania,

szydełkowania, wycinania. Dostrzeżenia ich emancypacyjnego charakteru, nie mniej istotnego, poprzez podejmowanie uznanych i klasycznych form, jak malarstwo czy rzeźba. Docenienia patchworkowych narzut i ogrodów autorstwa kobiet, o co upominała się Alice Walker w zbiorze esejów *In Search of Our Mothers’ Gardens: Womanist Prose* (polemizując zresztą z Virginią Woolf).

Wystawa w Centrum Rzeźby Polskiej podkreśla jednak inny aspekt twórczości Katarzyny Józefowicz. Znaczący jest sam wybór prac – pominięto jej głośne, odwołujące się do idei domu prace z pierwszej połowy lat 90. Skupiono się na innym wymiarze: słowie. W zgromadzonych w Orońsku pracach jest ono niemalże wszędzie. Można odnaleźć nawet jego ślady w zwitkach gazet użytych do stworzenia przez nią *pokoju*.

„Zbudowanie własnego domu i zamieszkanie w nim wprowadziły uspokojenie”, pisał o pracach Józefowicz Marek Goździewski. I dodawał: „Być może pozwoliły usłyszeć ciszę, zobaczyć, widzieć coś poza obrazami i słowami ze świata. Pozwoliły chociażby zapytać, co jest po słowach, co jest poza obrazami, które swoją obecnością uniemożliwiały zobaczenie czegoś jeszcze. Przyglądać się im, zapisywać je w tekst-zwój, jak w *po słowiu*, w którym ich znaczenia i sensy nie łączą się, tworząc rodzaj wizualnego utworu poetyckiego, podobnie jak w wypadku *obrusów*, w których słowa układają się jakby we wzory koronki lub wykonanego szydełkiem obrusu, efektu gry słownej scrabble, powstałego w wyniku rozmowy przy stole, być może też i przy herbatce, jak u Eliota”.

Słowa u Józefowicz są rozsypane, rozrzucone, pocięte. A potem składane, dopasowywane na nowo, lepione. Różnią się krojem, wielkością, sposobem użycia liternictwa. Ostatecznie powstają nowe układy, które widz może na nowo odczytywać, szukać zachodzących między nimi relacji, sensów, znaczeń. Jest zresztą jeszcze inny, chyba rzadziej dostrzegany aspekt prac artystki: są one niesłychanie wyrafinowane kolorystycznie – na jej *dywan* (1997–2000) składają się niezliczone odcienienie czerni, szarości i bieli. W *po słowie* Józefowicz subtelnie gra z odcieniami żółci, następnie czerwieni, wreszcie szarości.

Tytuł wystawy przypomina o dziele innej artystki: Sofii Coppoli. W polskim tłumaczeniu jej film nosił tytuł: *Między słowami*. Katarzyna Józefowicz w 2018 roku stworzyła pracę *między słowami*. Słowa w filmie amerykańskiej reżyserki odgrywały kluczową rolę. To one były źródłem nieporozumień między Bobem, starzejącym się filmowym gwiazdorem, który przyjechał do Tokio kręcić reklamę whisky Suntory, a jego japońskimi gospodarzami. Ale też – co najważniejsze – słowa, niekończące się

rozmowy uświadamiają jemu i poznanej w hotelu młodej mężatce Charlotte, mimo rodzącego się uczucia, nieprzekraczalne różnice, inność, odrębność.

Film w oryginale nosi tytuł *Lost in Translation*. Jeszcze ostrzej podkreśla nieprzekładalność relacji, uczuć, sytuacji na słowa. Jednak to słowa pozwalają zrozumieć, a przynajmniej dostrzec to, co nie zostało – lub nie może zostać – wypowiedziane. W Orońsku – idąc tropem Marka Goździewskiego – dokonano pewnej korekty. Tytuł wystawy – inaczej niż dzieła Katarzyny Józefowicz (a także filmu Sofii Coppoli) – brzmi: *Poza słowami*. Nie jest to mała, nieznacząca zmiana. Można bowiem ją uznać za próbę swoistej uniwersalizacji twórczości artystki, pewnego zagubienia w tłumaczeniu codzienności, konkretnie, z którego tworzone są prace artystki. Owe słowa, obrazy, cyfry pozwalają dostrzec coś więcej, podobnie jak banalne chwilami rozmowy bohaterów filmu Sofii Coppoli.

Osadzenie w konkretnie – zapożyczonych obrazach, słowach – umożliwia też inne odczytania. Na przykład spojrzenie na prace Katarzyny Józefowicz, chociażby na *gry* (2001–2003) składające się z około 21 tysięcy kostek oklejonych papierem z ulotek reklamowych, jako opowieści o transformacji i o doświadczeniu późnego kapitalizmu. Zresztą jak podkreśla sama artystka w rozmowie z Martą Wróblewską opublikowanej niedawno w kwartaliku rzeźby „Orońsko”: „Mam świadomość, że przestrzeń, którą tworzę, jest niejednoznaczna, co rzeczywiście może być zachętą do własnych interpretacji”.

Piotr Kosiewski

Wszyscy spotkamy się w tym samym miejscu

BWA Wrocław Główny

12 kwietnia – 2 czerwca 2019

zespół kuratorski: Paweł Szroniak, Karolina Wycisk, Magdalena Zamorska

Wystawa *Wszyscy spotkamy się w tym samym miejscu* wpisuje się w ciąg aktualnych dzisiaj mediacji między tańcem współczesnym oraz muzyką eksperymentalną. Dialoguje choćby z zeszłoroczną wystawą *Inne Tańce* w CSW Zamek Ujazdowski, ostatnią edycją berlińskiego festiwalu Labor Sonor: Choreographic Sound, lub kolejnymi edycjami London Contemporary Music Festival, który otwarcie określa się mianem festiwalu zarówno muzyki eksperymentalnej, jak i sztuk performatywnych.

Tym, co wyróżnia na tym tle *Wszyscy spotkamy się w tym samym miejscu* jest radykalnie (post) konceptualne podejście. Tercet kuratorski z Wrocławia proponuje rodzaj postkonceptualnej choreografii zakorzenionej w praktykach cielesnych związanych z dźwiękiem oraz kładzie podwaliny pod odnowienie refleksji nad „muzyką” i twórczością dźwiękową przez praktyki choreograficzne. Ta odnowa miałaby służyć mobilizacji do przemyslenia i zmiany rzeczywistości w obliczu dzisiejszych globalnych wyzwań.

Zacznijmy od performatywnej strony praktyk dźwiękowych. Zaprezentowane prace problematyzują ruch w kontekście twórczości dźwiękowej przynajmniej na czterech poziomach. Pierwszy stanowią wszelkie praktyki odsłaniające aktywny, performatywny charakter słuchania. Znakomicie ten wątek problematyzuje *Spacer po Spiralnej Grobli* Łukasza Jastrubczaka, czyli nagranie terenowe wykonane podczas podążania szczytem *Spiral Jetty* Roberta Smithsona. Wystawienniczy opis pracy czytelnie zestawia ruch Jastrubczaka z kolistym ruchem zapisu oraz odtwarzania płyty (winylowej, CD, innej). Dla mnie jednak równie istotne jest wejście Jastrubczaka w dyskusję dotyczące dekonstrukcji obiektywizmu *fieldrecordingu* – dzisiaj nagrania terenowe traktowane są raczej jako autorskie wycinki audiosfery danych miejsc, na które autor/autorka kieruje naszą uwagę, niż jako przezroczyście świadectwa brzmienia rzeczywistości. Aby uzmysłwić sobie choreograficzny potencjał praktyk *fieldrecordingu* – a także, szerzej, całego selektywnego, kierunkowego „wysłuchiwania się” w brzmienie danych miejsc, czy może „stetoskopowego podejścia do rzeczywistości” – wystarczy samemu wybrać się z dyktafonem na wystawę (mnie pozwolono) – i spróbować (w zgodzie z hasłami Cage’owskiego *Cheap Imitation*) zarejestrować własną ścieżkę dźwiękową.

Drugi poziom to właśnie ów ruch płyty oraz wszystkich innych źródeł dźwięku. Cage – o czym znakomicie pisze chociażby David Grubbs w książce *Records Ruin the Landscape* – był znanym krytykiem nagrywania, utrzymującym, że nośniki wytwarzają pewne złudzenia powtarzalności dźwiękowych sytuacji, które de facto zawsze będą się między sobą różniły, przeto należy używać formatów zapisu jako medium i grać z jego specyfiką. Aby przekonać się o zasadności tego, zaskakująco modernistycznego, postulatu, wystarczy samemu zabawić się z „kanonicznością” nagrania i po prostu przesłuchać dowolny utwór współczesnej muzyki klubowej na różnych typach słuchawek. Na wystawie podobny efekt zostaje osiągnięty przez odtwarzanie z dwóch źródeł dźwięku wykonania kompozycji *Stones* jednego z uczniów Cage’a, Christiana Wolffa, przez kolektyw Wandelweiser. Nagrania, wydane na płycie w roku 1996, można odsłuchać zarówno na słuchawkach, jak i z głośników ustawionych w przestrzeni wystawy. W ten prosty sposób problematyzacji ulega to, że zawsze do nas należy wybór „uszu”, którymi słuchamy danej kompozycji.

Po trzecie, na wystawie znalazły się też prace, które wysuwają element nośnika na pierwszy plan – (post?)konceptualne płyty Sebastiana Buczka oraz Zorki Wollny. Seria analogowo nagranych płyt Buczka wydobywa brzmienia charakterystyczne dla konkretnych tworzyw, z kolei *Resonance Assembly* Wollny, zapis przestrzennej, wykorzystującej ruch wykonawców oraz widowni *Kompozycji na fabrykę*, stanowi obiekt, który programowo nastawiony jest na rozkład wraz z kolejnymi odtworzeniami materiału. Ruch płyty staje się działaniem kształtującym równocześnie formę obiektu i sam dźwięk, a sam „żywot” nośnika staje się rozciągniętym w czasie działaniem. Nośniki są ostatecznie „instrumentami” w znaczeniu obiektów, które dzięki gestowi użytkownika generują określone dźwięki. Dwie kolejne prace Buczka, *Instrument Nos* oraz *Instrument Dupa*, każą spojrzeć podobnie również na nasze własne ciała. Obie stanowią zaproszenie do dostrzeżenia dźwiękowego potencjału naszych organizmów i szukania w nich zarówno poszerzenia naszej audialnej uważności, jak i nowych gestów i (jak by to ujął Marcell Mauss), „sposobów użycia ciała” w oparciu o generowane przez nie dźwięki. Buczek wraz z zespołem kuratorskim zaprasza do

poszukiwania ruchów i gestów w oparciu o (post?) konceptualne podeście do dźwięku, o dźwięki wymyślane, projektowane. Analogiczne podejście widać w zestawieniu trzech prac operujących nienormatywnymi głosami – *Lekcji Śpiewu* 2 Artura Żmijewskiego, *Lecture on Nothing* Brandona LaBelle oraz *Contralto* Sarah Hennies.

Nienormatywność ciała definiuje tożsamość i odsłania inny rodzaj performansu – tego związanego z naszym „byciem-w-ciele” oraz „byciem-w-kulturze”. Głos ustawiony zostaje jako instrument, którym można na różne sposoby operować, grać również na społecznych oczekiwaniach, normach, kanonach, skalach. Paweł Szroniak wyraźnie pragnął w tej części wystawy postawić w centrum głos nienormatywny, aby odwrócić nasze myślenie o tym, czym jest „naturalne” słyszenie oraz „naturalny” głos. Problem z tym konkretnym zestawem prac polega jednak na tym, czy w efekcie na wystawie nie dochodzi do egzotyzacji i fetyszyzacji odmienności. Kompozycja Hennies jest tu kluczowa – kompozytorka swym utworem przemawia z wnętrza wspólnoty (sama jest kobietą trans). Złośliwie można by stwierdzić, że w ten sposób legitymizuje obecność na wystawie prac Żmijewskiego i LaBelle’a, jednak bardziej konstruktywne będzie dostrzeżenie, że w ten sposób ujawnia się niepełny wymiar poszerzenia *Lecture on Nothing* przez LaBelle’a i transponowania pojęć ciszy i głosu przez niego oraz Żmijewskiego. Utwór Hennies stanowi w tym kontekście metodologiczne zwierciadło dla takich zabiegów, postulując w ramach społecznie zaangażowanej, krytycznej twórczości dźwiękowej przekazanie rzeczywistej sprawczości marginalizowanym grupom, którym „oddawany jest głos”.

Konceptualny wymiar zestawienia tych prac zawiera się również w nacisku na „wyobrażnię dźwiękową” przedstawicieli społeczności głuchych. Ten temat stanowi punkt odbicia do szerszej refleksji na temat muzyki konceptualnej. Szereg prac na wystawie operuje raczej ideą dźwięku, której faktyczna realizacja dokonuje się na poziomie mentalnym. Dotyczy to zarówno wspomnianego *Enjoy the Silence* Zaradny, gdzie sugestywny obraz tłuczonego szkła każe nam „dośpiewać sobie” w głowie BRZDĘK jego rozbijania – jak i odnoszących się do fizycznej charakterystyki dźwięku obiektów Kamy Sokolnickiej (*Interstellar*, *Heard But Not Seen*, *Transmitting Far Inland*), czy też książki Karoliny Pietrzyk, Gilberta Schenidera i Tobiasa Weniga *Zang pa phwut: A Book About Silence*. W przypadku każdej z tych prac performujemy dźwięki wyobrażone.

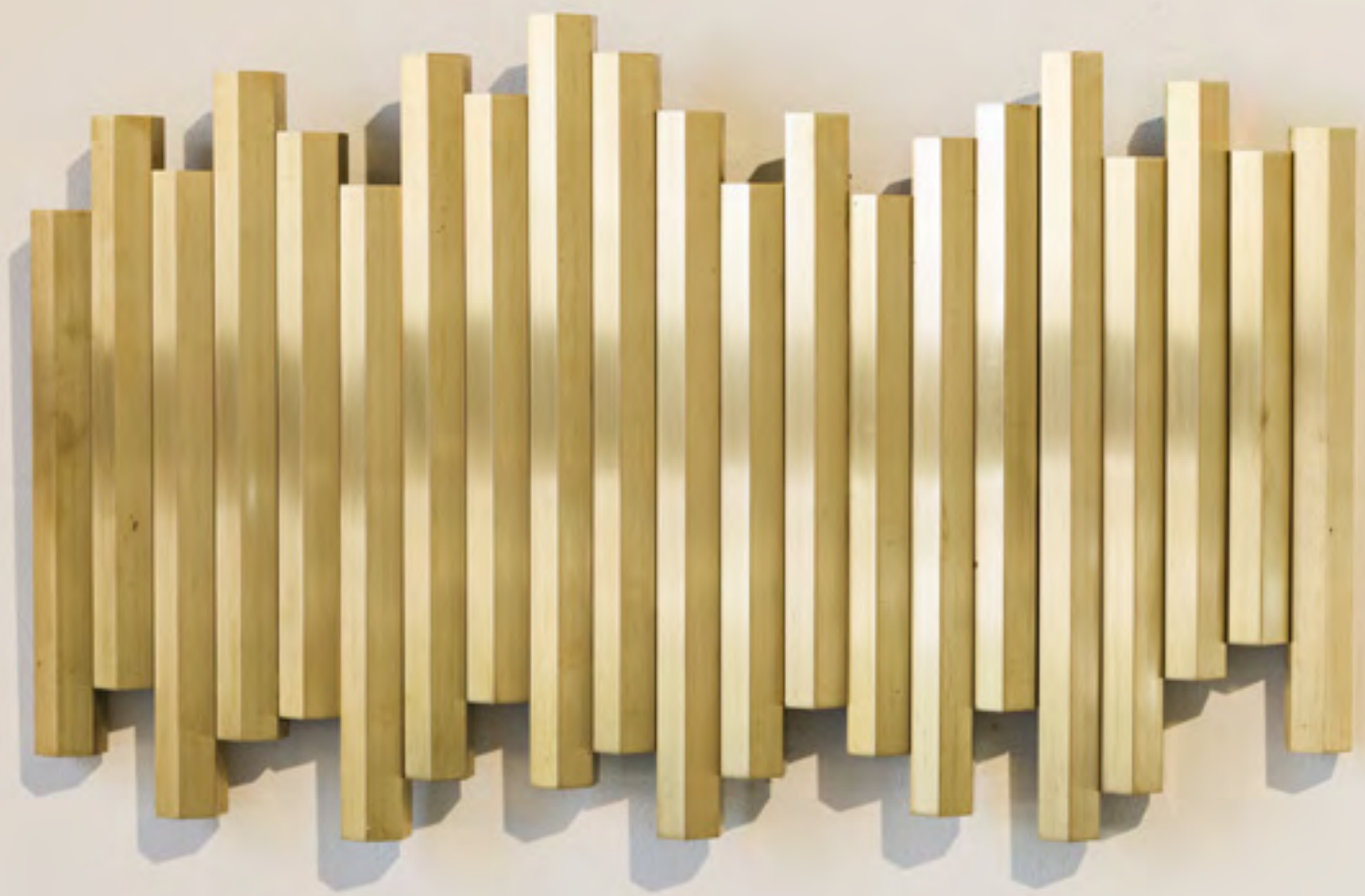
Czwarty poziom ruchu problematyzowanego przez wystawę to więc konceptualne reinterpretacje i przeniesienia fenomenu ruchu fali dźwiękowej na poziom mentalny. Najlepiej widać

to w ironicznej pracy *T* Grupy Budapeszt, krótkim wykładzie zapraszającym do poszerzenia refleksji nad różnymi typami rodzajów przewodnictwa oraz transmisji, wchodzącym na poziom konceptualny poprzez ramy ekspozycji – sugestii, iż ekran, z którego dobiega dźwięk oraz głos sam odłączony jest od prądu (po podłodze wala się wtyczka do kontaktu) oraz określeniu w ulotce medium pracy mianem „obiekту lewitującego”.

Tekstponowana jest obok klasycznych filmów Ryszarda Waśki i Wojciecha Bruszewskiego, odsłaniających podobne zależności na poziomie medium filmowego oraz montażu. To prace dobrze znane, warto jednak zaznaczyć, iż zebrane w kontekście *Wszyscy spotkamy się w tym samym miejscu* stanowią świadectwo przewartościowania i poszerzania historii sound artu w Polsce. *Od A do B, od B do A* Waśki nabiera wymiaru teoretycznej problematyzacji performatywnego wymiaru nagrywania w terenie, zaś jego *30 sytuacji dźwiękowych* odsłania niemożność faktycznego powtórzenia dźwięku ze względu na ciągłą zmienność warunków akustycznych. Podobnie klasyczne filmy Bruszewskiego – *24 uderzenia łyżeczką o parapet okna* i *Pudełko zapalek* – stają się pracami eksponującymi akuzmatyczny wymiar dźwięku, jego oderwanie od przedmiotów i innych rodzajów percepcji. W efekcie znajdują tu zakorzenienie trzy z wymienionych poziomów ruchu – fali dźwiękowej, aktywnego słuchacza oraz samego medium/instrumentu. Nieobecny jest tylko ów czwarty poziom, związany ze społecznym wymiarem twórczości.

I w tym miejscu z powrotem wkracza choreografia – jeśli zgodzimy się, że konceptualna twórczość muzyczna nie potrzebuje faktycznych, czy też fizycznych manifestacji dźwięku, zaś wykonanie stanowi w pierwszej kolejności przekład określonej struktury na cielesne lub mentalne działania, to wówczas przechodzimy na grunt twórczości z kręgu Judson Dance Company, której kronikarką była wspomniana wcześniej Sally Banes. Radykalna lektura jej książki *Terpsychora w tenisówkach* daje szereg argumentów za włączeniem kompozycji choreograficznych w nurt konceptualnej twórczości dźwiękowej – poczynawszy od postaci Meredith Monk i Simone Forti, egzystujących równolegle w obiegach tańca oraz muzyki eksperymentalnej.

Zgodnie z zapowiedzią czas odwrócić relację i zapytać, co prezentowanym na wystawie nurtom muzyki i sztuki dźwięku może dać współczesna choreografia. Wycisk i Zamorska w swoim tekście kuratorskim kładą nacisk na „agoniczne” tendencje współczesnej choreografii, stanowiącej przestrzeń manifestacji aktualnych konfliktów społecznych oraz propozycji tworzenia wspólnot nowego typu w poszukiwaniu ich rozwiązań. Rezydencje



Na pierwszym planie: Kama Sokolnicka, *Transmitting Far Inland*
relief, 2017, fot. Alicja Kielan, dzięki uprzejmości BWA Wrocław



choreograficzne Magdy Ptasznik, Aleksandry Osowicz oraz Agaty Siniarskiej nieprzypadkowo krążyły wokół tematów posthumanistycznych i wokół dążeń do przededefiniowania relacji między człowiekiem a planetą i jej nie-ludzkimi mieszkańcami.

Współczesna muzyka eksperymentalna oraz sztuka dźwięku po latach nacisku na czelowanie formalistycznych badań specyfiki medium (lata 80. i 90.) w ostatnim czasie powraca do tematyki społecznej i generalnego zaangażowania w otaczającą rzeczywistość. Kompozycje Hennies czy Wollny dążą do zapewnienia owej przestrzeni

Kuratorski tercet *Wszyscy spotkamy się w tym samym miejscu* stawia nieoczywistą tezę, iż przestrzeń ciszy jest przestrzenią wolności i egalitaryzmu. Nie dyscypliny i kontroli, lecz właśnie inkluzji, wyobraźni i wzajemnej uważności.

agonu i zmieniania w ten sposób rzeczywistości na poziomie społecznym. Współczesna choreografia jest tu naturalnym sojusznikiem i punktem odniesienia. Dochodzi w tym miejscu do tytułowego spotkania – na gruncie zakorzenienia praktyk w ciałach, procesualnego podejścia, relacji między strukturą, wykonaniem i improwizacją. Zwróćmy uwagę choćby na to, jak często praktyki cielesne współczesnej choreografii związane są bezpośrednio z (jakby to ujęła Pauline Oliveros) „głębokim słuchaniem” stanowiącym jeden z elementów wzmożonej uważności. A także na to, że jeśli włączymy w tradycję post-Cage’owską również działania Ptasznik, Osowskiej i Siniarskiej, wówczas wyłoni się ekologiczny rys myśli Cage’a.

Ten zaś otwiera nas na inspiracje współczesną choreografią w kontekście performatywnego wymiaru samego dźwięku. O ile wielokrotnie eksplorowano różne rodzaje ruchu dźwięku, tworzącego całe układy choreograficzne (wspomnijmy choćby twórczość Bernharda Leitnera czy kilkuletni projekt *Choreography of Sound* Gerharda Eckela i Ramóna González-Arroya), o tyle wciąż bardzo rzadko na gruncie „twórczości artystycznej” wykorzystywany jest performatywny potencjał dźwięku oraz kompozycji. Tymczasem oba mogą stać się narzędziami oddziaływania nie tylko na słuchaczy, lecz również na inne elementy rzeczywistości. Mimo tego choreografie dźwięku zbyt rzadko oznaczają przemyślane przekształcanie przestrzeni i kształtowanie środowiska wedle założeń ekologii akustycznej. W tekście wstępnym do monograficznego numeru czasopisma

„Evental Aesthetics” Gascia Ouzounian wyrażała wątpliwości, czy sztuka dźwięku w ogóle była w stanie w jakiegokolwiek mierze spełnić postulat globalnej pracy nad ulepszeniem audiosfery Ziemi, wysuwany lata temu przez R. Murraya Shafera. Tymczasem w obliczu kryzysu planety potrzeba bezpośredniego zaangażowania soundartu w dizajn dźwiękowy nastawiony na ekologię staje się palącą. A więc już nie „inne tańce” i dźwiękowe choreografie, lecz „po-ruszanie” – projektowanie przepływów i transmisji mas dźwiękowych („post-ruch”?), a zarazem społeczna mobilizacja.

Na takim poziomie oznacza to również ciągłą walkę o poszerzanie wspólnoty. Kuratorski tercet *Wszyscy spotkamy się w tym samym miejscu* stawia nieoczywistą tezę, iż przestrzeń ciszy jest przestrzenią wolności i egalitaryzmu. Nie dyscypliny i kontroli, lecz właśnie inkluzji, wyobraźni i wzajemnej uważności. Często podkreśla się, że dla Cage’a cisza to konstrukt społeczny, niekiedy również, że stanowi ona przestrzeń równouprawnienia wszystkich dźwięków. Rzadziej zwraca się uwagę na to, że jest to również przestrzeń pogłębionej percepcji, potencjalnie kolektywnej. A jeszcze rzadziej analizuje się związki jego myślenia o ciszy ze stosunkiem do natury i szeroko rozumianej audiosfery. Tymczasem Cage – ze swoim umiłowaniem dźwięków roślin i topiącego się lodu – należał do podobnej formacji co Schafer. Wystarczy poczytać jego *Przeludnienie i sztukę*, by pod utopijnym myśleniem dostrzec dostrzec ekologiczne lęki i ambiwalentne uczucia co do kierunku, w jakim zmierza cywilizacja. A jednak rysowana przezeń anarchistyczna utopia to po prostu wspólnota ludzi. Dopiero ekolodzy akustyczni w rodzaju Berniego Krause’a podkreślają potrzebę otwarcia projektowanych wizji wspólnoty na inne organizmy, z którymi zamieszkujemy Ziemię. Dzisiaj cisza oznacza również pielęgnację nisz akustycznych tworzących pejzaże dźwiękowe otaczającej nas przyrody. Wszyscy spotkamy się w tym samym miejscu? W obliczu kryzysu planety trzeba o to zadbać.

Antoni Michnik

Małposzczur

Rondo Sztuki, Katowice
17 czerwca – 27 lipca 2019
kurator: Adrian Chorębała

Wystawa *Małposzczur* w Rondzie Sztuki została pomyślana jako wydarzenie towarzyszące ekspozycji archeologicznej w Muzeum Śląskim *Bliskie, lecz z dalekiego świata*, opowiadającej o udomowieniu ssaków. W galerii katowickiej ASP zaprezentowano najnowsze prace czworga młodych twórców: Martyny Kielesińskiej, Martyny Czech, Cyryła Polaczka i Szymona Szewczyka. Jak pisze kurator *Małposzczura*, Adrian Chorębała, artyści pokazali prace, które nawiązują do wystawy archeologicznej, ale niekiedy stoją do niej w opozycji. Z tekstu towarzyszącego prezentacji dowiadujemy się, że prace mają być odpowiedziami na następujące pytania: Jaki jest kolejny etap po udomowieniu zwierząt? W jaki sposób nowe media, technologia i ludzka dominacja wpływają na życie zwierząt? Jak zwierzęta dostosowują się do życia w mieście? Do czego doprowadza antropomorfizacja zwierząt w popkulturze? W jaki sposób przedstawienia zwierząt w filmach animowanych wpływają na naszą zbiorową podświadomość? Czy można dzisiaj żyć ze zwierzętami w symbiozie? Pytania te brzmią sensownie i na pewno warto szukać odpowiedzi, choć trudno stwierdzić, czy jedna wystawa może je dać.

Niewielka przestrzeń galerii została podzielona na dwa pomieszczenia. W pierwszym – wąskim, podłużnym, stanowiącym rodzaj przedpokoju, z pomalowanymi na czarno ścianami i bardzo mocnym światłem – znajdowały się obraz Martyny Czech *Gatunek wymarły* przedstawiający kobietę z czarnym kotem i dwa obiekty Martyny Kielesińskiej, z których podpisany był jeden, lecz – jak sędzę – oba, wraz z trzecim, znajdującym się w drugiej sali, składają się na pracę *Brand Event*.

Po wejściu za czarną kotarę widz trafił do głównego, jasnego pomieszczenia. Stamtąd można było się udać w lewo lub w prawo. Z jednej strony znajdował się kolorowy obraz Czech pod tytułem *Loszka*, z drugiej tajemniczy biały obiekt Kielesińskiej – kolejna część *Brand Event*. Obie prace umieszczono na prostopadłych ścianach flankujących wideo Kielesińskiej i Cyryła Polaczka *Zwierzęta świata*, wyświetlane od strony wnętrza głównej sali. Przedstawiono w niej trzy kolejne prace Czech, a pośrodku na podłodze ustawiono trzy spore geometryczne obiekty Szymona Szewczyka, na bocznej ścianie zaś znalazł się mural Kielesińskiej i dwa obrazy z pajakami Polaczka. Na drugim końcu

wystawy, w węższej, lecz niewydzielonej ścianą przestrzeni wyeksponowano prace Polaczka – trzy duże obrazy i instalację *Człowiek z Galapagos* składającą się z rzeźby ludzko-foczej hybrydy umieszczonej na podłożu wysypanym prawdziwym piaskiem, na tle sztucznej ścianki z prowizorycznym krajobrazem morza i nieba.

Ostatnie dziesięciolecie obfitowało w wystawy poświęcone problematyce zwierzęcej, nie tylko w Polsce, ale i za granicą. Jednak ekspozycji, które mierzyłyby się z konkretnym aspektem ludzko-zwierzęcych relacji, zorganizowano niewiele. Jedną z nich była maleńka, lecz udana wystawa *Pies w wielkim mieście* w Kordegardzie w 2008 roku, której tytuł dobrze oddaje jej zawartość. Innym przykładem była prezentacja *Still* w Galerii Monopol na przełomie 2014 i 2015 roku, na której dwa artystyczne duety, Tatiana Czekalska i Leszek Golec oraz Artur Malewski i Natalia Janus, w bezpośredni sposób poruszyły kwestię twórczego udziału zwierząt w sztuce i estetyki artefaktów powstałych wskutek działalności niehumanicznych stworzeń. *ZWIERZenia. Czułość istnienia* w toruńskiej Wozowni w 2011 roku poświęcono relacjom między psem a człowiekiem z naciskiem na czułość, której towarzyszy poczucie śmierci i sytuacja zagrożenia cielesności.

Ekspozycja *Bliskie, lecz z dalekiego świata* w Muzeum Śląskim nie była pomyślana jako wystawa sztuki i stawiała sobie inne cele niż wspomniane wystawy artystyczne, choć znalazły się na niej cenne przykłady sztuki pradziejowej i starożytnej. Kuratorzy, Renata Abłamowicz i Daniel Makowicki, są zooarcheologami. Za temat obrali oni historię udomowienia ssaków, określając tym samym historyczny charakter ekspozycji, i sprecyzowali grupę zwierząt – zdefiniowaną z jednej strony biologicznie jako ssaki, z drugiej strony przez rodzaj stosunków między nimi a ludźmi, czyli udomowienie.

Założenie *Małposzczura*, jakim było nawiązanie do ekspozycji o historii udomowienia niehumanicznych istot, było okazją do pokazania poprzez sztukę najnowszą ciekawego i złożonego, a jednocześnie konkretnego problemu – udomawiania i w nieunikniony sposób związanych z nim oswajania, ujarzmiania i zniewalania, więzienia, wykorzystywania i zadawania cierpienia, lecz także tworzenia więzi, współpracy, przyjaźni, miłości. Tymczasem zamiast podjąć dialog z historycznym ujęciem tematu zaprezentowanym w Muzeum, *Małposzczur* zaserwował nam koktajl animalistycznych wątków, przez co założenia i treści wystawy rozmyły się w mieszanke luźnych odniesień. Mimo to niektóre z prac w udany sposób nawiązywały do ekspozycji archeologicznej.



Martyna Czech, DDA (Dwa lwy), olej i akryl na płótnie, 120 x 170 cm, 2019, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Rondo Sztuki w Katowicach

Problemy poruszane przez artystów zaproszonych do wystawy *Małposzczur* są istotne, jednak w większości ich prac nie widać deklarowanego przez kuratora „oddania głosu zwierzętom nowej ery”. Cóż miałyby oznaczać nowa era?

Obiekty składające się na *Brand Event* Kieleśińskiej przypominały przedmioty kultu i elementy dekoracyjne: wielki pierścień z głową lwa kojarzył się z amuletem, można go było też traktować jako odniesienie do historycznych insygniów władzy lub herbów, które we współczesnym świecie zostały zastąpione przez logotypy. Wiszący na ścianie biały wieniec bądź naszyjnik z psimi lub kocimi łapami także kojarzył się z biżuterią będącą znakiem prestiżu lub władzy, ale przywodził też na myśl zwierzęce pochówki i totemiczne funkcje zwierząt w dawnych kulturach i ludowych wierzeniach.

Koń i świnia z obrazów Czech to gatunki będące jednymi z bohaterów wystawy o udomowieniu. Namalowane w stylistyce, którą określano zazwyczaj jako inspirowaną nową ekspresją lat 80., według mnie sytuują się bliżej art brut. Główną bohaterką pierwszego z obrazów jest dzika przodkini współczesnej świni, jednego z najgorzej traktowanych zwierząt, od zawsze przeznaczonych głównie na mięso. Zieleń drzew i linie proste w tle obrazu, sugerujące kąty pomieszczenia lub

naroże budynku, można odczytać jako aluzję do uwikłania zwierzęcia w taki kontekst. Artystka wyolbrzymiła zęby dzika niczym potwora. Z pyska spływają strugi farby przypominające krew. „Dzik jest dziki, dzik jest zły, dzik ma bardzo ostre kły” – to nie tylko fragment utworu dla dzieci, lecz także rzeczywista społeczna obawa. Czerwony konik na małym obrazie przypomina raczej dziecięcą zabawkę lub ilustrację z baśni, w przeciwieństwie do lochy, która mimo syntetycznego uproszczenia zachowuje realistyczne cechy.

Ciekawym rozwiązaniem aranżacyjnym jest zawieszenie obrazów tak, aby odwoływały się do właściwości pokazanych gatunków: obraz Czech przedstawiający królika na podłodze w kuchni karmionego marchewką przez kobietę lub dziewczynkę trzymającą za plecami nóż został zawieszony nisko, tuż przy podłodze, zaś

ten ukazujący dwa ptaki wysoko. Są to papuga i flaming, który jest jednocześnie obdartym z piór ciałem kurczaka bez głowy i kończyn, takim, jakie zazwyczaj widzi się na rożnie. Papuga zaś to ptak często trzymany w niewoli dla ludzkiej przyjemności. Z piór zwierząt spływają strugi szarej, czerwonej i zielonej farby, mieszając krew i pióra, ciało i farbę, uwidaczniając obecność medium obrazowego. Podobny zabieg aranżacyjny zastosowano wobec obrazów Polaczka z pająkami: duży obraz z dużym pajakiem na cienkich nogach, zatytułowany *Bezproblemowy lokator*, wisi tuż przy ziemi, a mały obraz z czarnym pajakiem na czarnym tle umieszczono w górnym narożniku pomieszczenia. Pająki wyglądają groźnie, ponieważ na obrazach są o wiele większe niż w rzeczywistości, lecz tytuły obrazów sugerują bezzasadność naszego strachu w stosunku do większości pajaków spotykanych w domach i ogrodach. Wiele z nich to pożyteczne stworzenia, ponieważ polują na pasożyty lub inne niepożądane owady, tylko niektóre są agresywne wobec ludzi i nie wszystkie są w stanie przebić skórę człowieka.

Polaczek porusza owadzią problematykę także w obrazie *Osa*, przedstawiającym tytułowego owada przebitego szpilką. Nawiązuje nie tyle do udomowienia, ile raczej do okrutnych dziecięcych zabaw lub bezwzględnych praktyk naukowców i kolekcjonerów. Obraz *Flądra* prezentuje kobietę, nie rybę. Można go rozumieć jako odniesienie do językowych zwyczajów, które deprecjonują ludzi przez zastosowanie porównań do zwierząt. Szczególnie dużo takich porównań stosuje się wobec kobiet nazywanych mianem zwierząt płci żeńskiej lub takich, których nazwa gatunkowa ma rodzaj żeński: stara krowa, wredna suka, głupia kwoka lub flądra. Otwiera to bardzo ciekawe pole do artystycznej i naukowej eksploracji. Wydaje mi się jednak, że włączenie tych obrazów do *Małposzczura* rozmyło sedno tematyczne ekspozycji. Niezależnie od jakości tych obrazów, można było ograniczyć się do pajaków.

Mural Kieleśińskiej, który można uznać za udane nawiązanie do malowideł naskalnych z wystawy muzealnej, oraz video stworzone przez nią i Polaczka, poruszają temat zawłaszczania wizerunków zwierząt przez popkulturę. Ta ostatnia praca odwołuje się także do naszych lęków i nieludzkich istot jako bestii. Kwestia hybrydalnej potworności jest obecna także w rzeźbiarskiej instalacji *Człowiek z Galapagos*. Jest to intrygująca praca, dobrze umieszczona w przestrzeni wystawy, lecz nie widzę jej bezpośredniego związku z postawionymi przez kuratora pytaniami. Geometryczne formy eksponujące sztuczność tworzywa i abstrakcyjno-matematyczne tytuły – *Forma 1*, *Forma 2*,

Forma 3 – obiektów Szymona Szymczyka sprawiają, że prace te odbiegają od pozostałych zgromadzonych na wystawie, a ich odniesienie do problemów zwierzęcych nie jest przekonujące. Można się w nich dopatrywać podobieństwa do prehistorycznych lub starożytnych ornamentów zwierzęcych, lecz jest to raczej interpretacja narzucona przez kontekst niż wypływająca z samych prac.

Poruszane przez artystów problemy są oczywiście istotne, jednak w większości z tych prac nie widać deklarowanego przez kuratora „oddania głosu zwierzętom nowej ery”. Cóż miałyby oznaczać nowa era? Kiedy się rozpoczęła, co ją wyróżnia, co zmienia dla zwierząt i czy rzeczywiście zmienia? Czy chodzi o antropocen, którego nazwa nie padła? Globalny wpływ człowieka na planetę i jego konsekwencje dla zwierząt? Czy może o jedną z głównych przyczyn zmiany klimatu i zanieczyszczenia środowiska, jaką jest przemysłowa hodowla zwierząt? Czy o nową mentalność uwzględniającą interesy zwierząt, do której konieczna była deklarowana „rezygnacja z antropocentrycznej perspektywy”? Temat współczesnych form udomowienia, jakimi są masowe hodowle i rzeźnie, nie został na wystawie poruszony, co uważam za znaczący brak w relacji do jej postulatów.

Małposzczur prezentuje wiele ciekawych prac, które warto byłoby pokazać na wystawach poświęconych precyzyjniej sformułowanim zagadnieniom. Mimo to wydaje mi się, że wystawa przeoczyła szansę, by stać się ważnym komentarzem do problemu domestyfikacji. Nawiązania do wystawy archeologicznej można w niej odnaleźć i starałam się je wychwycić. Trudno jednak powiedzieć, na czym miałyby polegać wspomniana w tekście towarzyszącym wystawie opozycja. Odnoszę wrażenie, że jest to raczej sformułowanie asekuracyjne, uzasadniające obecność wszystkich wątków zwierzęcych łagodzących konfrontację z konkretnym tematem. Zawarcie jakiegoś odniesienia do zwierząt nie sprawia od razu, że dzieło lub wystawa nabierają cech posthumanistycznych. Trudno oprzeć się wrażeniu, że posthumanizm stał się swoistym intelektualnym trendem, co może cieszyć, lecz bywa traktowany powierzchownie, bez próby rzeczywistego zrozumienia jego możliwych definicji. Niekiedy służy też jako słowo wytrych na określenie palących problemów współczesności bez rzeczywistej próby uporania się z nimi. Czas, by w praktykach kuratorskich przestać traktować temat zwierząt ogólnikowo i zamiast tego podejmować próby problematyzacji określonych jego aspektów.

Dorota Łagodzka

ZBIGNIEW WARPECHOWSKI, Rysunek na plecach

Galeria Monopol, Warszawa
25 maja – 20 lipca 2019



Zbigniew Warpechowski, bez tytułu, z cyklu *Tatuaż*, 1985
technika własna, 112 x 55 cm, fot. Michał Matejko
dzięki uprzejmości artysty i Galerii Monopol w Warszawie

Rysunek na plecach, wystawę Zbigniewa Warpechowskiego, którą u progu lata pokazała Galeria Monopol, odczytałem jako konserwatywny przypis do zwrotu performatywnego – ruchu (mody?) w swej retoryce progresywnego, a w estetyce czerpiącego pełnymi garściami z kultury queer. Cóż, ostrość łuku branego przez performatywny zwrot zdaje się w ostatnich miesiącach spłaszczać. Protagonistki i protagoniści „innych tańców”, którzy w zeszłym roku wyrabiali nadgodziny, by sprostać społeczno-instytucjonalnym zapotrzebowaniom na nowy performans, złapali, być może, zadyszkę (perfo to jednak ciężka fizyczna robota). Tymczasem Zbigniew Warpechowski był, jest i będzie. Mówimy tu w końcu o artyście, który uprawiał sztukę performans zanim to było modne.

W filmie *Performer* reżyser-kurator Łukasz Ronduda zestawiał twórczość Warpechowskiego z praktyką tytułowego bohatera, Oskara Dawickiego. Warpechowski jest nie tylko ojcem polskiego performansu, ale również kimś w rodzaju duchowego ojca czy też mistrza artystów młodszych od niego o pokolenie, jak Oskar Dawicki lub Piotr Uklański. Jednym z najciekawszych wątków *Performer*a była niemożliwość powrotu do fundamentalnego, wręcz pierwotnego doświadczenia performatywnego, jakiego szukał – i które znajdował – Warpechowski w swojej opartej na strategiach body artu praktyce. Historia (performansu) może się wprawdzie powtórzyć, ale już tylko jako farsa – zdawał się mówić Dawicki, zmagając się z ironią i dystansem odcinającym współczesnego twórcę od bezpośredniego doświadczenia performatywnego sacrum i tremendum. Warpechowski pozostaje więc punktem odniesienia, być może nieosiągalnym, ale jednocześnie nieusuwalnym ze współczesnego performatywnego horyzontu. To punkt odniesienia tym ciekawszy, że bliski dzisiejszej scenie instytucjonalnej w sensie artystycznym, ale odległy, wręcz obcy, ideologicznie.

Nazywając *Rysunek na plecach* propozycją konserwatywną, w pierwszym rzędzie mam na myśli po prostu tradycyjne medium i ekspresję przedsięwzięcia. Galeria Monopol otwierała wystawę serią nowych, figuratywnych akwarel mistrza, prac mieszczących się w szeroko pojętych ramach klasycznego studium z modelu. Przedstawienia zostały oprawione w ramy i zupełnie nieperformatywnie, grzecznie powieszone na

ścianach. Te studia mogłyby pochodzić nie tyle z pracowni performerów, ile rzeźbiarza, który spobiąc się do wykucia z marmuru postaci, ma przed oczyma tradycję nowożytną, europejską figurację z jej fascynacją anatomią. Za konserwatywnym formatem i tematem kryje się jednak przecież coś głębszego. Warpechowski jest wyjątkiem potwierdzającym regułę, zgodnie z którą wśród twórców, o których warto w sensie artystycznym rozmawiać, nie ma miejsca dla osób pielęgnujących konserwatywne postawy społeczne i światopoglądowe. Interesująca sztuka konserwatywna to właściwie we współczesnej Polsce oksymoron. Warpechowski należy do nielicznych, którym udaje się przezwyciężyć tę sprzeczność – i mało tego, tradycjonalistyczne poglądy uchodzą mu na sucho. Warpechowski bywa wręcz obsadzany w roli dyżurnego konserwatysty polskiej sceny, postaci, która swoim *votum separatum* w takich kwestiach jak liberalizm obyczajowy, relatywizm moralny czy postmodernizm tworzy przynajmniej namiastkę pluralizmu w tocznych na polu sztuki ideologicznych debatach.

Warpechowskiemu trudno przy tym zarzucić koniunkturalizm. Nawet jeżeli w polityce głównego nurtu wiatr wieje dziś w reakcyjne żagle, to w polityce artystyczno-instytucjonalnej artykułowanie konserwatywnych poglądów wciąż wiąże się z ryzykiem wykluczenia i zepchnięcia na marginesy „nowej sztuki narodowej” i „artystów wyklętych”. Jednak gwarancją wiarygodności autora *Champion of Golgotha* były zawsze nawet nie tyle realizacje, ile nieprzeciętnie integralna postawa. Cóż innego robił Warpechowski całe życie, jak nie ryzykował w imię mówienia i robienia tego, co uważał za słuszne? „Sztuka oprócz wielu warunków i zadań, jakie powinna spełniać (co nie może się podobać dzisiaj), jest kryterium moralnym”, pisał artysta w *Konserwatyzmie awangardowym*. „Mam czelność to twierdzić jeszcze dzisiaj, w dobie zrelatywizowanej moralności postępowej”.

Równie zuchwale klasyk miał „czelność” pokazywać w Monopolu w gruncie rzeczy dość akademickie studia postaci, ostentacyjnie upominające się o tradycyjne wartości artystyczne. Ciało, torsy i przede wszystkim męskie plecy – będące zgodnie z tytułem wystawy jej ikonograficznym motywem przewodnim – oto temat zupełnie jeszcze świeżych, pochodzących z ostatniego roku akwarel.

Czy Warpechowski jest dobrym akwarelistą? Mowa tu o wystawie artysty, który nie musi niczego udowadniać. Gdyby zechciał, mógłby – parafrazując Przemysława Kwieka – „bzy malować”, i trzeba by przyjąć taką decyzję do wiadomości. Zresztą, skoro już o tym mowa, mistrz performansu posługuje się klasycznym plastycznym językiem z wprawą; akty i studia, które pokazywał w Monopolu, miały w sobie ruch, ciężar i mięso. Rzecz jednak w tym, że prac takiego artysty jak Warpechowski nie można zobaczyć ani oceniać w kategoriach bezwzględnych, poza kontekstem jego twórczości i postawy. Sama wystawa skonstruowana była jak podróż w czasie i w głąb tego kontekstu. Za otwierającymi ekspozycję akwarelami kryły się coraz starsze szkice, asambláže, rysunki; najdawniejsze pochodziły z lat 60. Im dalej w las, tym obrazowanie Warpechowskiego, tak klasyczne w nowych pracach, stawało się bardziej nieoczywiste, uwikłane w eksperymenty z geometrią, to znów z nadrealizmem, deformacją, groteską. Niezmiennym bohaterem migrującym między różnymi poetykami i epokami w twórczości Warpechowskiego pozostaje ciało. Często ukazywane jest jako odwrócone do widza tyłem; artysta z upodobaniem studiuje motyw pleców. W jednej

w nich duchowy potencjał. Duchowa treść potrzebuje formy, naczynia, w które można by ją wlać. Bez trudu można sobie wyobrazić ciało bez duszy (a właściwie nie jest do tego potrzebna wyobraźnia, wystarczą oczy). Dusza bez ciała jest jednak nie do pomyślenia.

Podobnie nie do pomyślenia jest bezcielesny performer – a w każdym razie nie da się bez refleksji nad ciałem pomyśleć takiego performerera jak Zbigniew Warpechowski.

Na wystawie w Monopolu wśród rysunków pokazany został pochodzący z lat 80. asamblaż. Na pierwszy rzut oka ta praca mogła kojarzyć się z Władysławem Hasiorem. Warpechowski użył podobnych środków plastycznych, ale to powierchowne skojarzenie. Jego praca, choć wizualnie podobna, należy do innego, bardziej metafizycznego porządku. Centralnym motywem kompozycji jest przedstawiający męskie plecy relief, właściwie niemalże wydobywająca się z płaszczyzny asamblażu realistyczna rzeźba w skali 1:1. W jej „ciele” tkwią resztki czarnych ptasich piór tworzących tytułowy dla tej pracy tatuaż. To ciało mogłoby należeć do Ikara – a może do upadłego anioła?

Jeżeli rzeźba stanowi w fascynacji Warpechowskiego ciałem możliwość, to performans ma

krzyżował, stygmatyzował, kaleczył, podtapiał, podpalał, obnażał. Na wystawie w Monopolu patrzyliśmy, jak je biczował. Puentą wypełnionej akwarelami i rysunkami wystawy był niewielki ekran, na którym wyświetlano dokumentację wybranych performansów artysty. Był wśród nich zapis akcji 4, wykonanej przez Warpechowskiego po raz pierwszy w Łodzi w 1980 roku. Na wpół obnażony performer znajdował się wówczas wśród czterech pulpityw-kłęczników, na których czekały na przeczytanie teksty o socjalizmie, personalizmie, filozofii i historii. Czekały również cztery przyporządkowane tekstom narzędzia do bicia – milicyjna pałka, skórzany pas, sznur i gumowy kabel. Artysta odczytywał kolejne materiały, a podczas lektury smagał swoje plecy odpowiednimi narzędziami; publiczność mogła się przekonać, jak głos lektora – i brzmienie idei – zmieniają się pod wpływem pały, pasa, sznura i kabla.

Oglądając tę dokumentację, patrząc, jak pod koniec performansu 4 artysta oddaje mocz, wyciera go koszulą i wkłada ją na swoje skatowane plecy, widz nabierał pewności co do tego, co podejrzewał od początku – ciało, które Warpechowski na tyle różnych sposobów przedstawiał w akwarelach i rysunkach: studiował, deformował, kreślił

i tatuował – cały czas było ciałem performatywnym, medium, w którym objawia się duch – choćby katalizatorem tego objawienia miała być chłosta. „Chcę, aby sztuka była radością dla artysty i dla miłośników sztuki – a prawdziwa radość jest wtedy, kiedy sobie nie pobłażamy”, powiada Warpechowski, komentując swą ideę awangardowego konserwatyzmu. Ta myśl, jak zresztą cała postawa artysty, w nieunikniony sposób popycha twórcę do polemiki ze współczesnością. Jako zatwardziały awangardzista, Warpechowski jest poniekąd na zajmowanie takiej polemicznej pozycji skazany. Cóż bowiem oznacza bycie w awangardzie, jeśli nie odmowę zmieszczenia się w teraźniejszości? Awangarda musi być trudna do przełknięcia, musi stawać kością w gardle, inaczej najprawdopodobniej nie jest awangardą, lecz tylko jej formalnym pozorem. W tym kontekście nie ma wielkiego znaczenia, czy mowa o awangardowym konserwatyzmie, czy o awangardzie rewolucji. W ostatecznym rozrachunku, niezależnie od tego, czy artysta wybiega w przyszłość, czy też próbuje iść pod prąd nurtów postępu, zawsze ujrzymy go odwróconego do nas plecami.

Stach Szablowski

Wystawa w Galerii Monopol, zaczynająca się od niemalże akademickich studiów ludzkiej postaci, ostatecznie prowadziła do performansu. Performatywna praktyka Warpechowskiego również może być postrzegana jako rodzaj studiowania ciała.

z najciekawszych z pokazanych na monopolowej wystawie serii, *Tatuażach*, plecy odwracających się od widza postaci pokryte są gęsto rysunkami. Te prace pochodzą z początków drogi twórczej Warpechowskiego, z czasów, w których tatuaż nie był elementem mody, lecz znakiem przynależności do podziemia, marginesu – i zarazem stygmatem, wykluczającym z większości starającej się zmieścić w społecznej normie.

Warpechowski zawsze domagał się obecności ducha w materii sztuki i nigdy nie wycofał tego postulatu. W tym kontekście jego zainteresowanie ikonografią ciała, które na wystawie robiło wrażenie niemal obsesyjnego, jawi się zarazem jako oczywiste, ba!, nieuniknione. Nowe akwarele zdaje się dzielić tylko krok od przemiany w przedstawienia sakralne; wystarczyłoby dodać pewne atrybuty, wpisać przedstawione tu ciała w odpowiednie porządki ikonograficzne, by wyzwolić zmagazynowany

w uniwersum tego artysty wagę przeznaczenia, a może raczej powołania. I właśnie ku performansowi ciążyła ostatecznie wystawa w Monopolu, zaczynająca się od niemalże akademickich studiów ludzkiej postaci. Performatywna praktyka Warpechowskiego również może być postrzegana jako rodzaj studiowania ciała. Swoje artysta poddawał najcięższym próbom niczym barokowy mistyk czy średniowieczny flagelant – albo, jeżeli ktoś woli takie porównanie, performer z pokolenia, którego przedstawiciele wkroczyli na scenę na przełomie lat 60. i 70., by przelać na niej własną krew. Warpechowski należy do tej samej generacji co Vito Acconci, Gina Pane, Marina Abramović czy Chris Burden, twórcy, którzy fizyczny ból oraz jego przekroczenie włączyli do arsenału środków artystycznych, by sprawdzić, czy ofiara złożona z własnego ciała wystarczy, żeby rzucić wyzwanie współczesności. Swoje ciało Warpechowski

Agnieszka Morawińska



fot. dzięki uprzejmości Agnieszki Morawińskiej

Agnieszka Morawińska – historyczka sztuki, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego, stypendystka Dumbarton Oaks Uniwersytetu Harwarda (1973–1975). Kuratorka Galerii Sztuki Polskiej Muzeum Narodowego w Warszawie (1976–1991); wiceministra kultury w rządzie Jana Krzysztofa Bieleckiego, kuratorka zbiorów sztuki w Zamku Królewskim w Warszawie (1991–1993); ambasadorka RP w Australii, Nowej Zelandii, Papui Nowej Gwinei (1993–1997); dyrektorka Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki (2001–2010); dyrektorka Muzeum Narodowego w Warszawie (2010–2018). Autorka wielu wystaw, między innymi: *Symbolizm w malarstwie polskim*, Detroit Institute of Arts, 1984; *Artystki polskie*, MNW i National Museum of Women in the Arts, Waszyngton, 1991; *Przedwiośnie*, Palais des Beaux Arts w Brukseli i Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2000–2001; *Malarstwo polskie XXI w.*, 2007 oraz *Inwazja dźwięku*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2009. Autorka licznych publikacji, wykładowczyni Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Akademii Sztuk Pięknych.

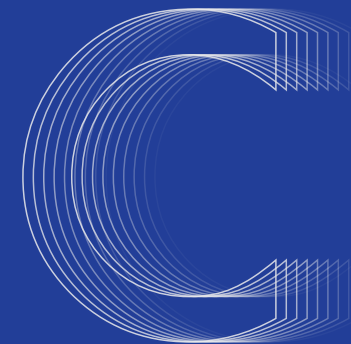
- | | |
|---|--|
| <p>1
Każdego roku przedwiośnie, przebiśniegi, stragany z tulipanami</p> <p>2
Muzyka oratoryjno-kantatowa i soul</p> <p>3
Frick Collection w Nowym Jorku</p> <p>4
Dobre wystawy – ostatnio Dora Maar w Centre Pompidou</p> <p>5
Edynburg i Muzeum V&A w Dundee</p> <p>6
Joanna Lisek, <i>Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)</i>, Pogranicze, Sejny 2018</p> | <p>7
Ogródki przydomowe (bez iglaków) i wielkie dzieła sztuki ogrodowej w naturze, literaturze, malarstwie i filmie</p> <p>8
Wombaty, kukabary, „magpaje”, eukaliptusy i dzakarandy w Australii oraz bociany na Suwalszczyźnie</p> <p>9
Spritz bitter na via Garibaldi w Wenecji</p> <p>10
Kąpiele w ciepłym morzu, rozmowy istotne i plotki</p> |
|---|--|

Tylko zepsute zegary pokazują dokładny czas

CGM

Baas • Bałdyga • Barlik • Chamczyk • Ciecierski • Dróżdż • Grzyb • Jastrzębski • Kapusta • Kleczkowska • Kowalewski • Kulka • Landau • On Kawara • Opałka • Przybylak • Reisinger • Sudnik • Svensson • Szulkin • Vasconcelos • Żelaska

13.09 → 10.11
2019



Organizatorzy
Gdańsk
Patroni
ERGO
FINA
SZUM
KULTURA
Gdańsk
NABT
Instytut
Kultura
Gdańsk
www.gda.pl
LYNX

Gdańska Galeria Miejska 2
ul. Powroźnicza 13/15
ggm.gda.pl

S Z U M

cykl
rozmów

czytaj na
magazynszum.pl/owdw

od wyborów do wyborów 1989 – 2019

Jan Sowa

Tomasz Kozak

Zofia nierodzińska

Tomek Pawłowski

Kuba Szreder

Natalia Sielewicz

Piotr Kosiewski

Andrzej Szczerski

Maria Poprzęcka

Artur Żmijewski