

SZUM



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



ODMIENNA FORMA OBECNOŚCI
A DIFFERENT KIND OF PRESENCE

LEIF ELGGREN

wystawa/exhibition:
12.12.2019 – 02.02.2020

kuratorzy/curators:
ANTONI MICHNIK
STANISŁAW RUKSZA



TRAF0
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

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



Wydarzenie
dofinansowane
ze środków
Miasta Szczecin.

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Wystawa realizowana w ramach cyklu TRAF0 *Kawy, których nie wypiję*, dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

Idź na całość

Wiktoria Waleńczak & Konrad Zukowski

Wernisaż: piątek 31.01. godz. 18.00

1.02—22.03.2020

Kuratorka: Gabriela Warzycka-Tutak • GGMI, ul. Piwna 27/29 Organizator   



Muzeum Jerke

**POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA**

7.12 2019

29.02.2020

W

**C. T. Jasper
& Joanna Malinowska**

wstęp wolny

wernisaż
6.12.2019, g. 19.00

kurator
Andrzej Zagrobelny

GGM2
ul. Powroźnicza 13/15
ggm.gda.pl

Spoteczność dzikich

organizatorzy:



patroni:



MUSEUM JERKE



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



19. edycja konkursu Artystyczna Podróż Hestii

Zgłoszenia od 15 stycznia do 3 kwietnia 2020.

www.artystycznapodrozhestii.pl/konkurs
#konkursaph

Organizator



Mecenas

**ERGO
HESTIA**

OD
12.XII.2019

JERZY
JARNUSZKIEWICZ

DO
24.I.2020

RZEŹBY RZEŹBY RZEŹBY RZEŹBY RZEŹBY

GALERIA SZTUKI
IM. JANA TARASINA
CITY ART GALLERY OF KALISZ

GALERIA SZTUKI
IM. JANA TARASINA
PL. ŚW. JÓZEFA 5, KALISZ

WERNISAŻ
12.12.2019
GODZ. 19.00

Newsletter „Szumu”
co piątek
w Twojej skrzynce!

Zapisz się na
magazynszum.pl

44. BIENNALE MALARSTWA BIELSKA JESIEŃ 2019

pod honorowym
patronatem
Ministra Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Karol Palczak, Stanął w ogniu nasz wielki dom, dom dla psychicznie i nerwowo chorych, 2019. (fragment)

8.11 – 29.12.2019
Galeria Bielska BWA

Bielsko-Biała, ul. 3 Maja 11
www.galeriabielska.pl; www.bielskajesien.pl



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

ZACHĘTA **RADEK SZLAGA**

Miejsca, których nie miałem zamiaru zobaczyć

wystawa
czynna
do 9.02.2020



Zachęta —
Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
Warszawa
zacheta.art.pl

Radek Szlaga, Czarny Atlantyk (fragment), 2019, olej, płótno, kolekcja prywatna, fot. Marek Kryżanek, archiwum Zachęty

ZDZIŚŁAW
JURKIEWICZ

Z A
ST O-
Ł EM
Ś W IATA

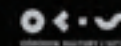
OTWARCIE
14 12 19

WYSTAWA
15 12 19-
01 02 20

FOKSAL 11/4



www.fundacjaarton.pl
www.okis.pl



DOLNY
ŚLĄSK

Tekst: Piotr Policht

Od redakcji

Pięć lat to niekiedy cała epoka. Pod koniec 2014 roku opublikowaliśmy pierwszy Alfabet Młodych. Wówczas kończyła się era ciepłej wody w kranie, a prezydentem USA był nadal Barack Obama. Równie mocno jak pejzaż polityczny zmieniła się od tego czasu rzeczywistość artystyczna. Spośród artystek i artystów z naszego ówczesnego alfabetu jedni umocnili swoje pozycje, inni, jak bohater naszej okładki sprzed pięciu lat, Gregor Różański, w międzyczasie praktycznie przestali zajmować się sztuką. Choć wielu z nich nadal łapie się na kategorię *emerging*, nastąpiła pokoleniowa zmiana warty, którą w tym numerze próbujemy uchwycić i zdefiniować. Na tym nie koniec podsumowań. W pierwszych numerach magazynu zajmowaliśmy się opisywaniem dzisiejszego pola sztuki przez pryzmat instytucji, rynku czy krytyki. Przyszła pora na *the bigger picture* – w dziale „Teoretycznie” Jakub Banasiak opisuje modernizację polskiego pola sztuki w ostatnim trzydziestoleciu, zwracając uwagę na dwa konkurencyjne paradygmaty, z których jeden, model modernizacji endemicznej, o silnie konserwatywnym rysie, dziś może stać się tym dominującym.

Jeśli zarysowana wizja transformacji rodzimego pola sztuki wyda wam się nieco przygnębiająca, na odtrutkę polecamy przeprowadzoną przez Jakuba Banasiaka rozmowę z Pawłem Leszkowiczem. Pionier queerowania historii polskiej sztuki i autor takich wystaw jak słynna *Ars Homo Erotica* okazuje się niepoprawnym optymistą,

choć nie szczędzi też gorzkich słów pod adresem niektórych instytucji i osób – dowiedzie się między innymi, w której ze stołecznych instytucji Paweł Leszkowicz bywa tylko w restauracji i księgarni. A skoro o instytucjach mowa, „Obiektem kultury” został w tym numerze gdański NOMUS – kolejny przykład popularnego nad Wisłą modelu „muzeum w budowie”. Jego powstającej kolekcji – ale i pozycji muzeum na trójmiejskiej i ogólnopolskiej scenie – przygląda się Stach Szablowski.

Do stołecznego muzeum w budowie wybrał się natomiast Wojciech Szymański, który w dziale „Interpretacje” analizuje ewolucję antyfaszystowskiego dyskursu na przykładzie wystawy *Nigdy więcej. Sztuka przeciwko wojnie i faszyzmowi*. W dziale „Blok” przybliżamy zwycięski Pawilon Litewski tegorocznego Biennale w Wenecji. O operowym performansie nagrodzonym Złotym Lwem pisze litewska krytyczka Agnė Narušytė. Obrazy z innego, stambulskiego biennale prezentuje z kolei Piotr Uklański – w dziale „Do zobaczenia” obejrzyście jego najnowsze prace. Z kolei realizacje początkujących artystów jak zawsze na „Stronach artystów/artystek”. Jak co roku o tej porze recenzujemy też najciekawsze propozycje przedstawione na Warsaw Gallery Weekend, a do tego między innymi wystawy Tomasza Kręcickiego w Tarnowie czy Marty Krześlak w Gdańsku oraz ostatnią odsłonę Warszawy w Budowie. Na zakończenie – co ogląda i czego słucha, zdradza we „Wskazanych” Natalia Siewlicz.

1 Łatwo płonę, reż. Zofia Krawiec, fotos z serialu, 2019
fot. Karolina Zajączkowska

2 Inside Job, *Grow!*, instalacja, 2019, fot. Tomasz Koszewnik
dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

3 Tomasz Kręcicki, *Umiejętności*, olej na płótnie, 2018
dzięki uprzejmości artysty i BWA Tarnów

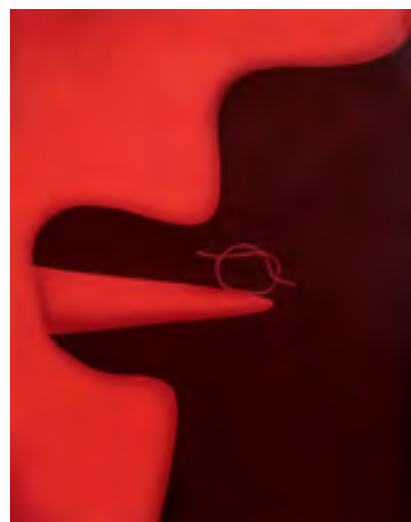


1



2

3



OKŁADKA:
Karolina Jabłońska, *Placz*, praca na papierze
2019, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Raster
w Warszawie

REDAKTOR NACZELNY:
Jakub Banasiak, jakub.banasiak@magazynszum.pl

ZASTĘPCZYNI REDAKTORA NACZELNEGO:
Karolina Plinta, karolina.plinta@magazynszum.pl

REDAKTOR:
Piotr Policht, piotr.policht@magazynszum.pl

SEKRETARZ REDAKCJI:
Anna Sidoruk, anna.sidoruk@magazynszum.pl

MARKETING I KOMUNIKACJA:
Ewa Dyszlewicz, ewa.dyszlewicz@magazynszum.pl

DYREKTOR ARTYSTYCZNY:
Dominik Cymer

LAYOUT:
Cyber Kids on Real

SKŁAD:
Marta Lissowska

REDAKCJA STYLISTYCZNO-JĘZYKOWA I KOREKTA:
Paulina Bieniek

WSPÓŁPRACA:
Wojciech Albiński, Anna Batko, Waldemar Baraniewski,
Anna Baranowa, Łukasz Białkowski, Katarzyna Bojarska,
Grzegorz Borkowski, Zofia Maria Cielątkowska,
Przemysław Chodań, Anna Cymer, Jakub Dąbrowski,
Maja Demska, Olga Drenda, Jakub Gawkowski,
Aleksandra Goral, Daria Grabowska, Mikołaj Iwański,
Aleksandra Kędziorek, Aleksander Krmak, Ryszard
Kluszczyński, Jakub Knera, Piotr Kosiewski, Wiktoria
Kozioł, Zofia Krawiec, Yulia Krivich, Iwona Kurz, Marika
Kuźmicz, Andrzej Leśniak, Marcin Ludwin, Dorota
Łagodźka, Ewa Majewska, Karolina Majewska-Güde,
Jakub Majmurek, Jacek Małczyński, Antoni Michnik,
Łukasz Mojsak, Łukasz Musielak, Martyna Nowicka,
Ewa Opalka, Janek Owczarek, Arkadiusz Póttorak,
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
Toniak, Magdalena Ujma, Tomasz Zaluski, Rafał Żwirtek

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

NAKLAD:
1200 egzemplarzy

WYDAWCA:
Fundacja Kultura Miejsca

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

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

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

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

S Z U M

NR 27 ZIMA 2019 / WIOSNA 2020

OD REDAKCJI	11	tekst: Piotr Policht
TEMAT NUMERU	26	Alfabet Młodych 2019 tekst: Redakcja ilustracje: Zofia Pałucha
INTERPRETACJE	48	Wieczny faszyzm tekst: Wojciech Szymański
BLOK	68	Lenistwo przed katastrofą. Pawilon Litewski na 58. Biennale w Wenecji tekst: Agnė Narušytė tłumaczenie: Danuta Balašaitienė
OBIEKT KULTURY	78	NOMUS na nowej drodze życia, czyli wszyscy jesteśmy (z) gdańszczanami tekst: Stach Szablowski
TEORETYCZNE	92	Normalizacja i dwie modernizacje. Pole sztuki w Polsce po 30 latach przemian tekst: Jakub Banasiak ilustracje: Maja Demska
DO WIDZENIA	110	Piotr Uklański
ROZMOWA	116	Alive and kicking Z Pawłem Leszkowiczem rozmawia Jakub Banasiak fotografie: Anna Zagrodzka
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	138	Viacheslav Poliakov, <i>Odesa</i>
	139	Konrad Żukowski, <i>Pracownia</i>
	140	Agata Słowak, <i>Autoportret z tarką</i>
	141	Tea Stražičić, <i>Tulpa for Omsk</i>
	142	Bezimienny, <i>Ognisty Golem</i>
	143	Vitaly Bezpалov, <i>Or</i>
RECENZJE	144	
WSKAZANE	200	Natalia Siewelwicz

Gra w kulturę

Przemiany pola kultury
w erze poszerzenia

Najnowsza publikacja Instytutu Kultury Miejskiej porusza tematy:

- nowych zjawisk w kulturze,
- motywacji i wartości uczestników kultury,
- zmian w politykach kulturalnych,
- nowych ról instytucji kultury.

Kup online: www.ikm.gda.pl/grawkulture

Autorzy: Agata Bachórz, Cezary Obracht-Prondzyński, Krzysztof Stachura,
Piotr Zbieranek



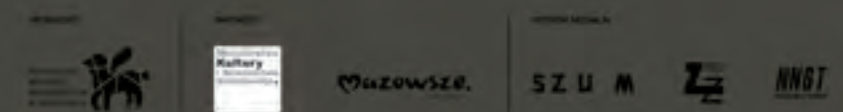
instytut
kultury
miejskiej



**11.12.2019
- 1.03.2020**

Wystawa w Państwowym
Muzeum Etnograficznym
w Warszawie / Kredytowa 1
ethnomuseum.pl

Wystawa e-femeryczna zrealizowana w ramach projektu „Rzeczy kulturowe” dofinansowanego ze środków Artyście Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu Edukacja i Sztuka na lata 2018-20 oraz współfinansowana Samorządu Województwa Mazowieckiego



Nowego roku bez pośpiechu życzy Tarnów!

Czas wolny, czas zatrzymany

Paweł Althamer, Mirosław Bałka, Sergij Czajka,
Aneta Grzeszykowska & Jan Smaga, Artur Klinaú,
Robert Kuśmirowski
21.11.2019—1.03.2020

prace z kolekcji
Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej
21.11.2019—1.03.2020
Dworzec PKP, Tarnów



MENTALNE PEARL HARBOUR MENTAL PEARL HARBOR SEBASTIAN KROK

20 grudnia 2019 godz. 18.00
Galeria Bielska BWA w Bielsku-Białej
spotkanie promocyjne
z autorami książki i wystawy.

Wydawnictwo towarzyszące
wystawie w Galerii Bielskiej BWA
6.09—6.10.2019



Sprzedaz: www.galeriabielska.pl

Teksty:
Stach Szablowski
„Road trip do Pearl Harbour”
Marta Lisok „Droga do zatracenia”
„Człła demaskacja” –
rozmowa Jagny Domżałskiej
z Sebastianem Krokiem.

Tłumaczenie na język angielski:
Jarosław Fejdych.
Zdjęcia: Michał Szłaga.

Projekt graficzny:
Mateusz Zieleniewski, Sebastien Millot.
Wydawcy: Galeria Bielska BWA,
ASP Warszawa.

WYSTAWA STAŁA
Z MIĘDZYNARODOWEJ KOLEKCYJ
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
MUZEUM WSPÓŁCZESNEGO WROCŁAW

PRYWATNE MITOLOGIE. URODZINY MARTY

PERMANENT EXHIBITION FROM
THE CONTEMPORARY ART COLLECTION
OF WROCŁAW CONTEMPORARY MUSEUM

PRIVATE MYTHOLOGIES. MARTA'S BIRTHDAY

6.12.19—31.12.21

ARTYŚCI / ARTISTS

Antosz & Andzia
Ed Atkins
Monica Bonvicini
Włodzimierz Borowski
Bownik
Karolina Breguła
Olaf Brzeski

Stanisław Dróżdź
Ion Grigorescu
Igor Grubić
Aneta Grzeszykowska
IRWIN
Krištof Kintera
Piotr Kurka
Anna Kutera

Zbigniew Libera
Little Warsaw
Natalia LL
Angelika Markul
Honorata Martin
Gustav Metzger
Jarosław Modzelewski
Carlos Motta

Paul Neagu
Sándor Pinczehelyi
Agnieszka Polska
Laure Prouvost
Karol Radziszewski
Slavs and Tatars
Marek Sobczyk
Paweł Susid

Jan Świdziński
Goran Trbuljak
Jerzy Truszkowski
Krzysztof Wodiczko

KURATOR / CURATOR
Piotr Lisowski

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

www.muzeumwspolczesne.pl

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

pl. Strzegomski 2a
53-681 Wrocław

Wystawę dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zakupy prac dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu Narodowe kolekcje sztuki współczesnej / This exhibition has been co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage. The purchase of works was co-financed by the Minister of Culture and National Heritage from the Culture Promotion Fund under the National Contemporary Art Collections programme

Wrocław miasto spotkań



Wystawa DISCO RELAKS



Państwowe Muzeum
Etnograficzne w Warszawie
ul. Kredytowa 1, 00-056 Warszawa
☎ (22) 827 76 41
🌐 ethnomuseum.pl

18 PAŹDZIERNIKA 2019 - 1 MARCA 2020

Produkcja:



Dofinansowanie:



Patroni medialni:

Mazowsze.

SZUM

LE

NNGT



Wystawa zrealizowana w ramach projektu „Rzeczy kultowe” dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu Edukacja kulturalna na lata 2018-20 oraz współfinansowanego przez Samorząd Województwa Mazowieckiego.

Galeria Miejska Arsenał

Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK

8.11.2019_12.01.2020

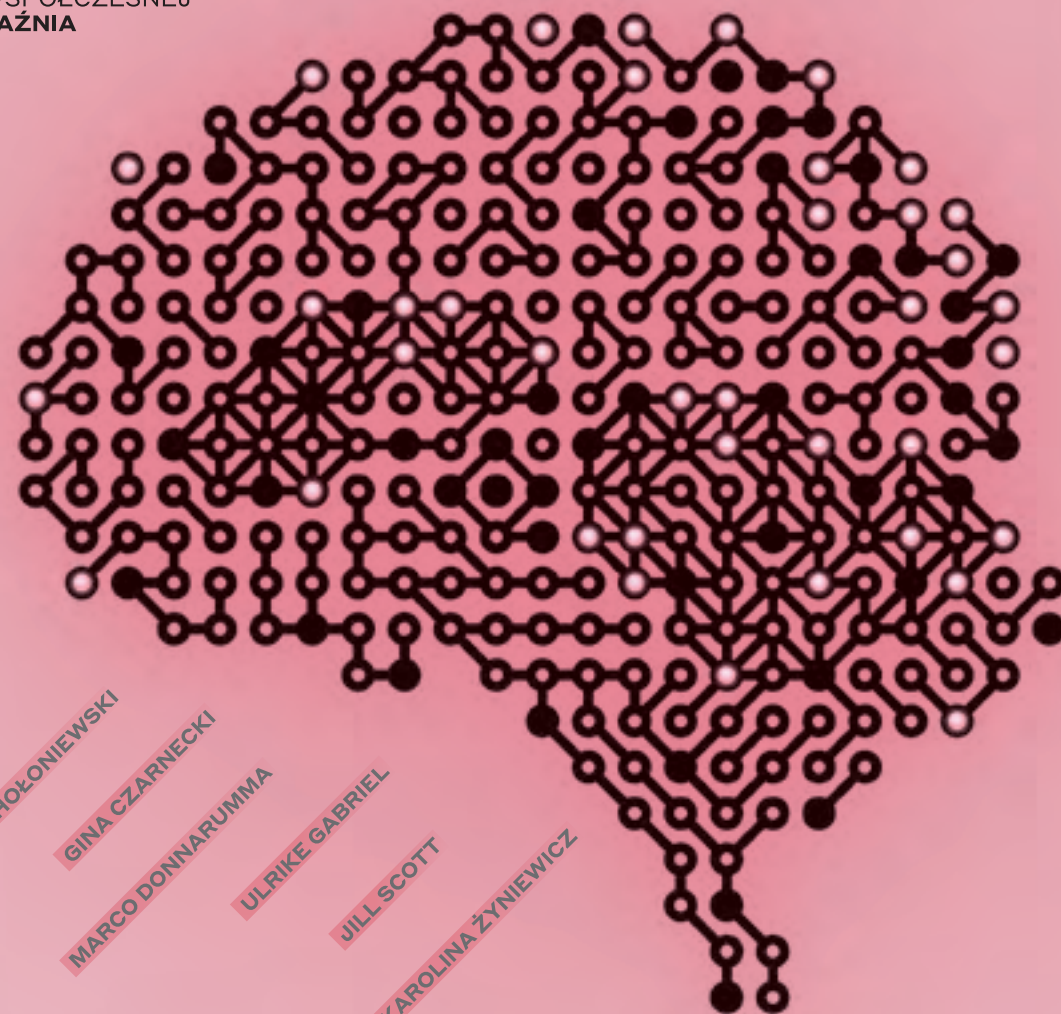
udział biorą: Amazonki, Szymon Adamczak,
Dobrawa Borkała, Vala T. Foltyn,
Barbora Kleinhamplová, Bartek Arobal
Kociemba, Olga Lewicka, Piotr Macha,
Iza Moczarna-Pasiek, Piotr Nathan,
Jaśmina Wójcik, Inga Zimprich

grupa badawcza: Luiza Kempieńska,
Paweł Leszkowicz, Zofia nierodzińska,
Jacek Zwierzyński

www.arsenal.art.pl



CENTRUM
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ
ŁAŹNIA



MAREK CHOŁOŃIEWSKI

GINA CZARNECKI

MARCO DONNARUMMA

ULRIKE GABRIEL

JILL SCOTT

KAROLINA ŻYNIĘWICZ

BEZ GRANIC

BEYOND BORDERS

PRZETWORZONE CIAŁO - POSZERZONY MÓZG - USIECIOWIONA SPRAWCZOŚĆ
PROCESSED BODY - EXPANDED BRAIN - DISTRIBUTED AGENCY

WERNISAŻ: 18 GRUDNIA | 18:00 / OPENING: DECEMBER 18TH | 6 P.M.

Gdańsk Dolne Miasto, ul. Jaskółcza 1

KURATOR / CURATOR: RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

WYSTAWA W RAMACH CYKLU ART+SCIENCE MEETING / EXHIBITION IS PART OF ART+SCIENCE MEETING SERIES

więcej informacji / more information: www.laznia.pl

18.12.
2019
—
17.02.
2020



Amarcord, 2018, kolaż na anonimowej fotografii, 12,5 x 16,5 cm

Ryszard Górecki
LOVE
10.01 – 3.02.2020

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
www.galeriabielska.pl



Michał Gątarek
ANTYNATALIZM 3.01 – 3.02.2020

Wieczór, 2017, akryl na płótnie, 50x70 cm

SEX SUICIDE SOCIALISM SPIRIT AND STEREOTYPES



KRONIKA

Rynek 26, 41-902 Bytom
tel. (48 32) 281 81 33 | fax. (48 32) 281 76 94
kronika.org.pl | fb.com/cswkronika

7.12.2019—24.01.2020
kuratorka: Agata Cukierska

Wystawa porezydencyjna powstała w ramach Projektu Parallax we współpracy z: Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach, Chelsea College of Art – London, Plymouth University, Valand Academy – University of Gothenburg.

ual: chelsea college of arts

Co-funded by the Erasmus+ Programme of the European Union



PLYMOUTH UNIVERSITY



GÖTEBORGS UNIVERSITET
AKADEMIN VALAND

PARALLAX

aspkatowice

Komedia Dzikowska / Masochiści / Ósmy kontynent / Tymon Rogalski i Zdobych Rogala / 2018 / ...
 Maria Tok / Wake, Wake up holiday / Wera Bet / Jest dużo do zrobienia na naszymi betonami / ...
 world where the opposite of light isn't dark / Survival Rules / Daniel Hanzlik, Pavel Mrvek / Pamięta się / ...
 miana ma / No more no less / Agnieszka Grodzińska / Nobody club / Dwa zora / 2017 / ...
 w ramach / ... stulecia awandardy / Olier Stofica / Olivier Guessfeld-garai & Annie Matusz / ...
 burned candle through the lids, I opened them and saw a pale fire / True Romance / ...
 Pozostał / ... / Smiechu warte / 2016 / The gallery / Ul Paźniak / ...
 best of / ... / WMJNM / Dom na głowie / Płonąc w wodzie / ...
 zachęty sztuki współczesnej w Szczecinie / Nine lives / ...
 Mafgorzata Turawicz / Terra INC. Thomas van Linje / Backroom / Zapłaceni / ...
 Mateusz Chorobski / 2014 / Syndrom Stendhala / Polen / ...
 Marek Wasilewski / I live my life in art / Wojciech Gilewicz

WYDAWNICTWO / ... / Miejsca, O przestrzeniach dla sztuki, red. M. ...
 Murals / ... / M. Waras, M. ... / 2019 / Classy of an Art Class, Nawigacja i ...
 Cyborg / ... / Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz / Muka / ...
 wprawy, red. H. Nowicka / ... / M. Kazmierczak / 2018 / Henryk Móra / ...
 tak / Ofele Zerk / ... / Pandemia, red. Mikolaj Iwarski, Jaroslaw Lubiak / ...
 Kamila Kask / ... / Lukasz Musielak / Visuality from Intercultural Perspectives / ...
 / Widzi, choć niewidzi / ... - nowe technologie obrazowania / ...
 Wojciech / ... / Szczecińskie Awangardy / red. Szymon Kubiak / ...
 czak / 2016 / Anarchia i nowa sztuka, red. Mafgorzata Kazmierczak / ...
 wania, red. Ryszard Ziarkiewicz / Perfumy, red. Mikolaj Iwarski / ...
 / ... / Wyparte dyskursy, red. Mikolaj Iwarski / ...
 Witkowski

R+ / 2019 / Paweł / ... / Jaskufa, SOL / ...
 Design, ... / Wydawnictwo UAP / ...
 Litografia - ... / Wyzwania / 2018 / ...
 robot / Aleksandra / ... / Laboratori / ...
 David Aleksandra / ... / Mafgorzata / ...
 Kozyna, Mfode Wiki 17 / Andrzej / ...
 Thomas Zitzwitz, She comes / ...
 / 5 x Grafika / To czu / ...
 ko-Femerling, Struktury as / ...
 aeterna, Fotosynteza / ...
 Japoński / Karesansui / ...
 Bez-Reszty / Agata Wolni / ...
 strzeń wewnętrzna / ABC

OS 17 / 2019 / Festiwal Sz / ...
 odjechał / Zuzanna Piontk / ...
 woda - smutek / Ola Zieli / ...
 Kara Tarnawska / The sun / ...
 Agata Lech / Willpower / ...
 ska / 2018 / Dawid Misiom / ...
 Pefnia gestów pustych / ...
 Mafgosia: Księżniczka W / ...
 Janecka, Sarna, Zaorski / ...
 Koleżanki & the romantic / ...
 Artur Rozen / Plus Ultra / ...
 Cameron, Sophie Bates, Geor / ...
 Spotkania vol.3 / Sztuka i Kryty / ...
 comment below / Karolina Mefnicka / ...
 Warzecha / Czerwona Linia / Niewczes / ...
 rzeczy / Marta Krysińska / Jak codzien / ...
 Klein / gdyby nie tapeta / High-Rise / Maciej Now / ...
 sage / Jak pokazać zdarzenia, które nigdy nie mia / ...
 picture of the sun hurt your eyes? / Flaviu Rogoian / ...
 Muzealne Biuro Wycieczkowe / Anita Mikas / Dzwoni bud / ...
 vva, Jolanta Nowaczyk / PRIV

PRÓŻNIA / 2019 / Chatka Puchatka / Koniec na początek NAJ HEH / ...
 obraz / Pracownia Monitor / Dzwonie na policje / Ohwile jeżdzące górą / ...
 Pawilon Tropikalny #1.1, Swojskie Tropiki / Stodkie Małocsi / Spindr + yand / ...
 ska + Team, For some reason / Fashion show review / Julia Taszycka / ...
 D / działania w P / próżni / Spotkanie z Ewelina Marciniak / Remanber morning / ...

MŁODE WILKI / 2019 / Life after Academy / 2018 / The City / 2017 / Women Power / 2016 / ...
 Sound



30 listopada 2019 R — 6 stycznia 2020 R

POST-BAUHAUS

Grzegorz Layer | instalacja funkcjonalna

Kuratorzy: Adrian Chorębała, Michał Kubieniec | Wystawa w ramach projektu Sto lat Bauhaus

XXVIII FESTIWAL ARS CAMERALIS

→ 19.12.2019

Kurator:
Alexander Devaux
Współpraca kuratorska:
Marek Zieliński

EN TÊTE À TÊTE ⇄
TWARZĄ W TWARZ
—
ROMAN CIĘŚLEWICZ
i CHANTALPETIT



asp.katowice



Projekt objęty
mecenatem
Miasta Katowice

Galeria ASP w Katowicach Rondo Sztuki
Rondo im. gen. Jerzego Ziętka 1, 40-121 Katowice | tel. 32 758 77 88

www.rondosztuki.pl
facebook @ rondosztuki

SIDOLUKSOGRAFIA

projekt *site-specific* na podłodze galerii

Nowa technika dekoracyjna wynaleziona
w Galerii Entropia na pocz. XXI w.
Więcej: www.entropia.art.pl/sidoluksografia

Artystki: Mira Boczniowicz, Julita Gielzak,
Bożena Grzyb-Jarodzka, Alicja Jodko,
Beata Rojek | *Idea:* Alicja Jodko

Galeria Entropia Wrocław ul. Rzeźnicza 4

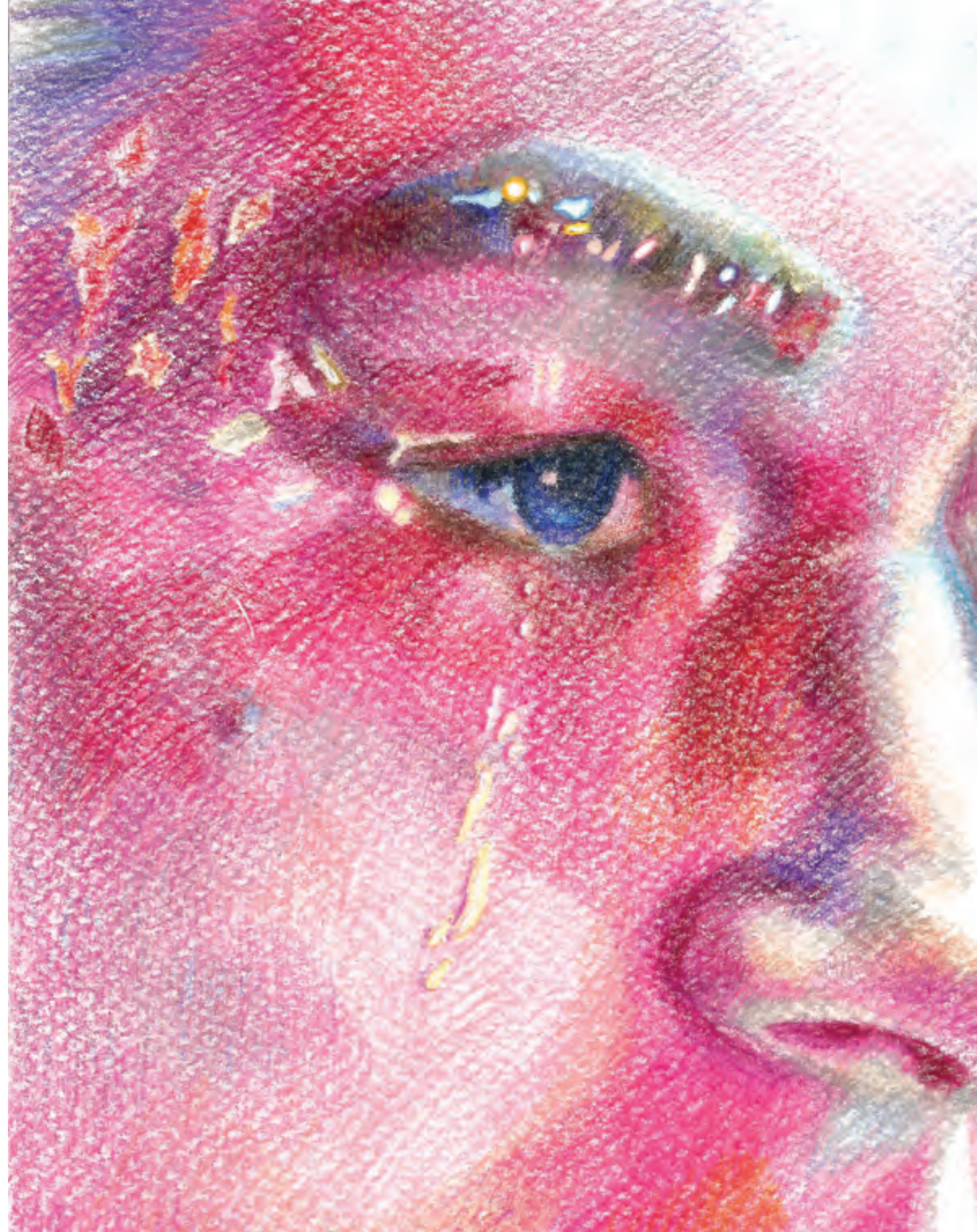


Tekst: Redakcja

Ilustracje: Zofia Pałucha

Alfabet Młodych 2019

Od pierwszego Alfabetu Młodych „Szumu” minęło pięć lat – pisany pół żartem, pół serio, miał mapować kluczowe zjawiska i postaci pokolenia millenialsów. Czas płynie jednak nieubłaganie. Ówcześni młodzi to już trzydziestokilkulatkowie, którzy z większym lub mniejszym powodzeniem rozwijają swoją karierę. Spoglądając na poprzednie zestawienie, aż nazbyt dobrze widać, komu się to udało, a kto znikł, dając się porwać innym aktywnościom. Zadaniem tegorocznego Alfabetu Młodych nie jest jednak rozliczanie millenialsów z ich sukcesów i porażek, ale próba scharakteryzowania nowego pokolenia, określanego enigmatycznie jako generacja Z. Oczywiście nie chodzi nam o opis socjologiczny; raczej o uchwycenie nowego języka, ale przede wszystkim – wrażliwości. To właśnie ta nowa specyficzna wrażliwość najlepiej pokazuje, jak wielkiej zmiany jesteśmy świadkami. Z dzisiejszej perspektywy można wręcz powiedzieć, że Alfabet Młodych 2014 to raczej kronika zmierzchu pewnej formacji niż – jak sądziliśmy – nowego otwarcia na scenie artystycznej.



Być może najważniejszy wniosek płynący z minionych pięciu lat jest taki, że to nie tyle same dzieła, tematy czy stylistyki świadczą o pokoleniowej odrębności (jak postinternetowa czy postminimalistyczna w przypadku millenialsów), ale sposób przeżywania świata – niekoniecznie skutkujący konkretnymi realizacjami. Dlatego zdecydowaliśmy, że w Alfabetcie Młodych 2019 naczelnym kryterium nie będzie data debiutu, ale konkretna wrażliwość. Wzięliśmy więc pod uwagę również twórców metrykalnie należących raczej do pokolenia millenialsów, ale pod względem wrażliwości bliższych artystycznej młodzieży.

Co to za tożsamość? W licznych opracowaniach dotyczących nowej generacji wspomina się przede wszystkim o aspekcie technologicznym: pokolenie Z to pierwsza w dziejach generacja, która nie pamięta świata bez internetu i jego mobilnych transponderów. Dlatego też świat wirtualny jest dla nich równie rzeczywisty, jak realny. Żeby jednak w pełni zrozumieć, czym różnią się „zetki” od niewiele przecież starszych millenialsów, trzeba uwzględnić tło społeczno-polityczne, w którym przyszło dorastać i funkcjonować obu tym pokoleniom. Modelowe doświadczenie millenialsów – ludzi urodzonych na przełomie lat 80. i 90. – było w gruncie rzeczy pozytywne: dojrzewali oni w czasach, w których Polska wchodziła do Unii Europejskiej, otwarcie granic umożliwiała studia za

Tożsamość pokolenia Z może być rozumiana jako efekt wysokiej świadomości politycznej, uwrażliwiającej na wszelkie różnice i nierówności, ale także narastającą przemoc symboliczną, manifestującą się w globalnym pochodzie populizmu.

granica, media społecznościowe dopiero raczkowały i wydawały się stosunkowo przyjazne, a polska scena artystyczna, mająca coraz bardziej międzynarodowe ambicje, obrastała w nowe instytucje i galerie prywatne. Symbolem tej epoki mogą być wystawy *Nie ma sorry* (2008) oraz *Co widać. Polska sztuka dzisiaj* (2014) w Muzeum Sztuki Nowoczesnej: przeglądy sztuki młodego wówczas pokolenia. Szczególnie ta druga – polifoniczna stylistycznie i tematycznie, obwieszczająca „awangardowe wyczerpanie” – była dobrym odbiciem tamtych realiów. Spektrum konwencji dostępnych artystom wydawało się właściwie nieskończone: obok malarstwa czy sztuki „nowego folkloru” rozkwitał ironiczny postinternet i zdystansowany, postindustrialny minimalizm. Nie przez przypadek *Co widać*

nawiązywało do formuły przeglądu salonowego, bowiem millenialsowie to pierwsze prawdziwie mieszczańskie pokolenie w Polsce. Dysponując kapitałami symbolicznymi i ekonomicznymi zgromadzonymi przez ich rodziców – raczej beneficjentów niż przegranych transformacji – mieli oni zapewniony nie najgorszy start. Kłopoty zaczynały się później, co pokazują typowe dla tej generacji kwestie prekarności czy statusu artysty jako pracownika. Jednak nawet i to tylko potwierdzało mieszczańskość millennialnego artysty. A w sztuce to jednak kategoria kłopotliwa, nie bardzo pasuje do awangardowych wzorców.

Pokolenie Z miało znacznie mniej szczęścia. Jego modelowy reprezentant urodził się pod koniec lat 90. lub na początku tego stulecia, dzisiaj jest więc pełnoletni, ale ma nie więcej niż trochę ponad 20 lat. Pewnie studiuje albo właśnie skończył studia. Wejście Polski do UE pamięta jak przez mgłę albo wcale i zapewne intensywniej doświadczył strachu związanego z potencjalnym opuszczeniem Unii przez Polskę. Można założyć, że lata nastoletnie upłynęły mu w cieniu katastrofy smoleńskiej i wywołanego wówczas konfliktu społeczno-politycznego. Wejście w dorosłość przypadło w momencie przejścia władzy przez Prawo i Sprawiedliwość, którego kadencję „zetka” odlicza poprzez kolejne społeczne mobilizacje: czarne protesty w obronie praw kobiet, protesty w obronie niezawisłości

sądów, protesty pracowników sektora publicznego, marsze równości czy młodzieżowe strajki dla Ziemi. Warto zauważyć, że takim demonstracjom, odbywającym się zarówno na ulicach, jak i w przestrzeni internetu, towarzyszy z reguły specyficzna emocjonalność. A przed „zetkami” kadencja druga.

Tożsamość pokolenia Z może być więc rozumiana jako efekt wysokiej świadomości politycznej, uwrażliwiającej na wszelkie różnice i nierówności, ale także narastającą przemoc symboliczną, manifestującą się w globalnym pochodzie populizmu. Pokolenie Z wzrasta więc w poczuciu nie tyle niepokoju – typowego raczej dla millenialsów, którzy stabilność pokolenia rodziców mogli porównać do statusu własnej prekarności – ile realnego fizycznego zagrożenia; strachu, przygnębienia

i wściekłości. Dodajmy do tego nadciągającą apokalipsę klimatyczną i rosnące napięcia w polityce międzynarodowej: świat zmierza ku zagładzie, trzecia wojna światowa wisi w powietrzu. To problemy globalne, ale i pokolenie Z jest – po raz pierwszy od 1989 roku – naprawdę globalne: nie tylko mówi i myśli po angielsku, ale wręcz porozumiewa się za pomocą anglicyzmów, które dla starszych pokoleń brzmią jak zbrodnia na języku. „Zetki” dodatkowo są wpięte w globalne obiegi informacji i komunikacji, i takąż mapę niepokojów i napięć. Przedstawiciele pokolenia Z to oczywiście również obywatele i obywatelki globalnego świata sztuki.

Wszystko to odbija się na języku „zetek”: konfesyjnym, emocjonalnym, dramatycznym, empatycznym. Przy wszystkich tych czterech przymiotnikach można by także dodać: maksymalnie. Pokolenie Z to bowiem pokolenie hiperboli, skrajności, braku wątpliwości – czego najlepszym przykładem jest akcja #metoo, nazbyt rewolucyjna zarówno dla liberałów, jak i konserwatystów (co nie jest komplemtem pod adresem ani jednych, ani drugich). Pokolenie Z ceni raczej czyn niż niekończące się deliberacje, raczej serce niż rozum, raczej obraz niż słowo. Skrajności widać także gdzie indziej. „Zetki” cechują: aktywizm, działanie, emocjonalne deklaracje, coming outy – ale także depresja, trauma, przebudcowanie, zwątpienie. Symbolem pierwszego są protesty i manifestacje, drugiego – seanse *Euforii* w kameralnym gronie i muzyka Billie Eilish.

Pokolenie Z to pokolenie hiperboli, skrajności, braku wątpliwości. Ceni raczej czyn niż niekończące się deliberacje, raczej serce niż rozum, raczej obraz niż słowo.

Oczywiście tożsamość „zetek” podbija dodatkowo specyfika mediów społecznościowych. „Stare” dziennikarstwo już jakiś czas temu przejęło model sociali: to logika nagłówka, a nie chłodnej analizy; manifesty, memy i hasztagi, a nie działy opinii; rozpalane co kilka dni gównoburze, spalające się w setkach komentarzy, a nie żmudny *fact-checking*; a przede wszystkim tożsamość grupy, a nie chęć poznania stanowisk z drugiej strony barykady.

Cóż, nam też to się udziela. Zanim jednak pogrążymy się w chaosie, postanowiliśmy podjąć jeszcze jedną, być może beznadziejną, ale z pewnością potrzebną (przynajmniej nam) próbę opisu i uporządkowania rzeczywistości, w której pole sztuki będzie wkrótce funkcjonować. Nie mamy przy tym zamiaru ukrywać, że to nie jest nasza wrażliwość, o czym mniej lub bardziej boleśnie (patrz oskarżenia pod adresem Karoliny Plinty o rasizm) przekonujemy się na każdym kroku. Musimy (i chcemy!) jednak je zrozumieć, nie ma co odwracać głowy. Dlatego Alfabet Młodych 2019 zaczynamy od słowniczka – dla samych siebie i naszych rówieśników 30+. Teraz już będziecie wiedzieć, co to jest triggerowanie, *empowerment* czy *cringe*. A może nawet dogadać się z własnymi dziećmi lub młodszym rodzeństwem.

I na koniec: postawa pokolenia Z każe zadać fundamentalne, z naszego punktu widzenia, pytanie: jak uprawiać krytykę artystyczną w sytuacji, gdy każda wyrazista opinia może zostać odebrana jako triggerowanie? Jak oceniać, jeżeli ocenianie jako takie jest przemocowe?

SŁOWNICZEK

BDSM

Antycypowaliśmy ten trend w numerze 5 „Szumu” (2014). Dzisiaj BDSM to jedyna dopuszczalna forma przemocy w pokoleniu Z – za obopólną zgodą i wyłącznie dla przyjemności. Popularny ostatnio temat wernisażowych small talków i wyrazisty motyw w sztuce. Nie wiadomo, czy ci, którzy dużo o tym mówią, równie dużo robią (patrz: Przemocowość).

Biali cisgenderowi mężczyźni

Najbardziej uprzywilejowana część społeczeństwa i świata sztuki. W kraju takim jak Polska istnieje duża szansa, że sami się do niej zaliczacie. By nieco stłumić poczucie winy, polecamy więc mówić o sobie w rodzaju żeńskim – dzięki temu będąc *white cis male* można nawet prowadzić feministyczną galerię.

Brokat

Element ekstrawagancji pokolenia Z. Nieprzyjazny środowisku (patrz: Katastrofa klimatyczna), ale ciągle modny. Nic tak dobrze nie imituje łez (patrz: Depresja).

Cringe

Ciary wstydu. Pokolenie Z czuje je wtedy, kiedy zderza się z nie swoją wrażliwością. Czyli każdą inną.

Depresja

Stała dyspozycja emocjonalna pokolenia Z. Szczególnie ostatnio w dobrym tonie – w obliczu globalnej katastrofy nie wypada być zadowolonym (patrz: Katastrofa klimatyczna).

Empatia

Kardynalna cnota pokolenia Z. Trzeba się w niej ćwiczyć na okrągło, żeby nikogo nie striggerować. Szczególnie jeśli jest się białym Polakiem / białą Polką zamieszkałymi w Polsce (patrz: Striggerować, Biali cisgenderowi mężczyźni).

Empowerment

Czyli uwłasnowolnienie (autor tłumaczenia nieznany); punkt dojścia każdego przedstawiciela pokolenia Z. Ma doprowadzić do absolutnej odporności na triggerowanie (patrz: Striggerować).

Depresja to stała dyspozycja emocjonalna pokolenia Z. Szczególnie ostatnio w dobrym tonie – w obliczu globalnej katastrofy nie wypada być zadowolonym.



Empatia – kardynalna cnota pokolenia Z. Trzeba się w niej ćwiczyć na okrągło, żeby nikogo nie striggerować.

Fast fashion

Moda jest nieetyczna. H&M, Zara, sieciówki – zapomnijcie o tym. Teraz zostaje tylko szmateks; najlepiej połączyć go z galerią lub wystawą, najlepiej na podupadającym bazarze, żeby empowerzować się klasowo (patrz: Empowerment, Katastrofa klimatyczna).

Feminitywy

Nawet my wiemy, że używanie męskich końcówek przestało być cool (*cool* – słówko z 1998 roku). Modę na feminitywy antycypował w 2011 roku Jan Sowa w *Fantomowym ciele króla*. Dzisiaj absolutny mainstream, wiadomo jednak, że przez pisanie „autor/autorka” marnuje się mnóstwo papieru, co jest potencjalnym powodem depresji (patrz: Depresja, Katastrofa klimatyczna).

Przemocowość – mroczny rewers empatii. Jeśli nie jesteś wystarczająco empatyczny, to na pewno jesteś przemocowcem.

Katastrofa klimatyczna

Katastrofa, nie kryzys; kryzys to był kilkanaście lat temu. Dobry powód do depresji (patrz: Depresja), szczególnie w Polsce, z gospodarką opartą na węglu i emitującej tyle smogu co Pekin. Ikoną walki ze zmianami klimatycznymi jest szesnastoletnia socjopatka ze Szwecji Greta Thunberg, ideał pokolenia Z.

Konsorcjum Praktyk Postartystycznych (Królikokaczki)

Egalitarne i nie do końca zdefiniowane grono młodych artaktywistek, czasami kojarzone z dwoma *white cis manami* 40+ (patrz: Biali cisgenderowi mężczyźni).

Krytyka artystyczna

Inaczej triggerowanie (patrz: Striggerować).

Marsz równości

Miesięcznice smoleńskie pokolenia Z. Tożsamościowe, emocjonalne, mogą cię empowerować, ale uważaj na stojących z boku przemocowców (patrz: Przemocowość), w każdej chwili gotowych do triggerowania (patrz: Empowerment, Striggerować).

Poprawność polityczna

Niegdyś emancypacyjny projekt lewicy, potem mainstream, dla pokolenia Z istota komunikacji werbalnej.

Przemocowość

Mroczny rewers empatii. Jeśli nie jesteś wystarczająco empatyczny, to na pewno jesteś przemocowcem. Typowy przemocowiec to *white cis male*, specjalizujący się w przekraczaniu strefy komfortu i triggerowaniu śnieżynki (patrz: Strefa komfortu, Triggerowanie, Śnieżynki).

Strefa komfortu

Świętość; nie wolno jej przekraczać, choć jej definicja jest tak płynna, że jest to właściwie niemożliwe. W rezultacie pokolenie Z nieustannie drży w obawie, że ktoś naruszy jego lub jej granice, doprowadzając do destabilizacji kruchego „ja”. Zarazem pytanie o strefę komfortu zmusza do nieustannej refleksji nad tym, jak w danym momencie definiowane są stosunki władzy (patrz: Przemocowość).

Striggerować

Naruszyć cudzą strefę komfortu (patrz: Strefa komfortu). Nieważne, czy triggerujesz przez przypadek, czy specjalnie. Dobitnie przekonali się o tym tak poprawni politycznie krytycy jak Karol Sienkiewicz (patrz: Poprawność polityczna).

Śnieżynki

Ironiczne określenie przedstawicieli pokolenia Z. Termin pochodzi od płatka śniegu (*snowflake*), tak delikatnego, że od byle dotknięcia od razu się rozpuszcza (patrz: Strefa komfortu).

Tekken

Gra komputerowa. Największą frustracją pokolenia Z jest to, że nie można przejawiać negatywnych emocji, te mogą bowiem kogoś striggerować. Dlatego na co dzień Z są spokojni, ale wieczorami napierdalają w *Tekkena*. To chyba jedyna akceptowana przez „zetki” forma rywalizacji, czyli potencjalnego triggerowania.

Króliko-kaczy sztandar na manifestacji „Za Wolność Waszą i Naszą”, 11 listopada 2018, fot. Kuba Szreder





Ada Zielińska

Artystka jednego zdjęcia, ale za to jakiego. Jest tu wszystko: depresja, striggerowanie, strefa komfortu i maszerujący za oknem faszyzm.

Agata Słowak

BDSM, cierpienie, wrażliwość i malarstwo. Życie jest jak tarka.

Barbara Gryka

Zofia Rydet pokolenia Z, odwiedza polskie domy, by robić sobie w nich selfie. Ostatnio zmieniła jednak aranżację i zatrudniła się w klubie go-go. Lans na sexworkingu nie spodobał się jednak jej co wrażliwszym koleżankom i kolegom – to chyba minus jeden punkt w rankingu empatyczności dla Gryki?

Beka z młodej sztuki

Profil tworzony przez Aleksiego Wójtowicza. Autor „Beki” to osobowość fejsbukowa, członkini KPP i dobry troll, który trolluje złą sztukę (czy to nie podpada pod triggerowanie?).

Bożna Wydrowska

Matka warszawskiego vougingu. Bale u Bożeny to nowy Wixapol, każdy chciałby na nim być, ale nie każdy wie gdzie, kiedy i jak.



Dom Mody Limanka, Ostatni pociąg do Warszawy, plansa tytułowa filmu, 2019, dzięki uprzejmości artystów



Dom Mody Limanka, Ostatni pociąg do Warszawy, plansa tytułowa filmu autorstwa Kacpra Szaleckiego, 2019, dzięki uprzejmości artystów

Były Dom Mody Limanka (Tomasz Armada, Sasa Lubińska, Dominika Ciemięga, Kacper Szalecki)

Potępiają *fast fashion*, ale na *slow* ich nie stać. Prekariusze (nawet jeśli nie wszyscy), specjaliści od empowermentu. No i są z Łodzi.

Chujowy Montaż

Radykalna krytyka instytucjonalna, dostępna tylko na Instagramie. Na swój sposób znamienne zjawisko pokolenia Z, dla którego ważne są szczegóły i dobre wykonanie. Wystający kabel może striggerować na kilka dobrych dni.

Filipka (Rutkowska)

Barwna diwa Fundacji Galerii Foksal. Andrea Fraser na tęczowo, każde jej oprowadzanie jest performansem queerującym sytuację oprowadzania. Na wernisażach swoim blaskiem przyćmiewa nawet Rysię.

Horacy Muszyński

Autor *Opowieści z Kletna*; reprezentant prawdziwego zwrotu kinematograficznego (czytaj: po prostu kręci filmy, a nie uzależnia ich powstania od nagrody MSN i PISF).

Jan Możdżyński

Niegdyś uczestnik aukcji młodej sztuki, obecnie brylujący na salonach i Tinderze. Bywalec mrocznych klubów BDSM, bokser amator, malarz, zapalony miłośnik *Tekkena*, choć do tytułu mistrza ciągle mu daleko. Twierdzi, że jest osobą niedeklaratywnie niebinarną, cokolwiek to znaczy.



Śnieżynki to ironiczne określenie przedstawicieli pokolenia Z. Termin pochodzi od płatka śniegu (*snowflake*), tak delikatnego, że od byle dotknięcia od razu się rozpuszcza.

Jana Shostak

Miss Medialnej Widoczności, nowaczka. Przez ostatnie pięć lat zrobiła tylko dwie prace, ale za to obskoczyła wszystkie telewizje śniadaniowe i wiele tytułów prasowych. Co dobrze pokazuje, że tożsamość i przekaz są dziś ważniejsze niż obiekty. Tradycyjna ścieżka kariery nie ma już tutaj zastosowania (niewykluczone, że jako zbyt przemocowa).

Kamil ze Śmierci Człowieka

Stary malutki. Promuje młodych i jako jeden z ostatnich wierzy w postinternet; preferowany model życia – galeria na barce, własny kościół, pieniądze to nie wszystko. Słowem – życie na krawędzi.

Karolina Jarzębak

Nowa nadzieja Krakowa. Bez większych sukcesów jako artystka, swoją energię skupia na prowadzeniu lumpeksu o wdzięcznej nazwie Szmata, a przede wszystkim galerii Jak Zapomnieć. Trzymamy kciuki, by nie zamknęła się ona w typowo krakowskim stylu, czyli w efekcie finansowych przewalek.

Katarzyna Oczkowska vel ArTVstka

Królowa cringe'u. Jej filmy wzbudzają poczucie zażenowania nie tylko wśród pokolenia Z, ale także w każdym innym.

KEM

Hitowa grupa performersko-taneczna. Pielęgnują wrażliwość, czułość i empatię, czyli wszystko, co kocha pokolenie Z. Polityczność w typie *soft*, a więc nikogo nie striggeruje. Zaleta: wystarczy obejrzeć jeden performans – to tak, jakbyście obejrzeli wszystkie.

Klocuch

Czwarty wieszcz, wyrzut sumienia pokolenia Z, programowo niepoprawny politycznie, ale i tak wszyscy go oglądają i się śmieją, w czego konsekwencji naruszają własną strefę komfortu i dostają depresji.

Konrad Żukowski

Gejowskie malarstwo środka. Niby z pazurem, ale jednak delikatnie, żeby nikogo nie striggerować.

Krzysztof Piętka

Malarz, ofiara triggerowania „Szumu” (numer 23, 2018). Przepraszamy.

Liliana Piskorska

Lesbijka walcząca, swoją wrażliwość trenowała na toruńskich zadymach okołomanifowych. Jak wyjawiała na Spojrzeniach, czuje się striggerowana przez dominujące w przestrzeni publicznej wizerunki par z dziećmi. Co niepokojące, inspiruje się manifestem grupy SCUM, która lubuje się w niszczeniu dzieł sztuki. Autorka ikonicznej (i memicznej) pracy z pościelą patriotyczną.

Łukasz Radziszewski

Właściciel galerii Komputer i promotor Klocucha (razem z Piotrem Polichem i Bartkiem Zaskórkim). Poza tym piecze chleby.

Maciek Cholewa

Lysa pała Cholewy może niepokoić i potencjalnie triggerować, ale to tylko maska, pod którą kryje się potulny jak baranek i wrażliwy miłośnik peryferii.



Martyna Czech, *Słodka, ale jebnięta*
2019, dzięki uprzejmości artystki

Maja Demska

Do niedawna szara eminencja Fundacji Sztuki Polskiej ING i animatorka projektu „Artysta Zawodowiec”, obecnie bazarowa baba, rysownicza, kuratorka i właścicielka efemerycznej galerii Groszowe Sprawy. Twarz postmilenialnego prekariatu, ale chyba też „zetka”.

Marta Krześlak

Jej twórczość symbolizuje upadek marzeń pokolenia Z. Miał być plac zabaw, a wyszła globalna katastrofa.

Marek Rachwałik

Andrzej Urbanowicz pokolenia Z. Wygląda jak rambo, kocha metal, po wierzchu nieśmiały, w środku – romantyk. Marzy o miłości, ale nie umie w Tindera.

Martyna Czech

Malarka afektywna, zaangażowana, broni królików i krewetek. Kto naruszy jej strefę komfortu, temu biada.



Martyna Czech, *Las*, kolaż cyfrowy
2019, dzięki uprzejmości artystki



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 XX XXXXXX XXXXXX XXX XXXXXXXXXXXX

Martyna Kielesińska

Studiuje jedyne realne przemocowe sytuacje, jakich w dzieciństwie doświadczyło pokolenie Z, czyli kreskówki *Looney Tunes*.

Michalina Sablik

Kuratkorka pop-upowych wystaw, niegdyś w krakowskim offie, dziś, z większym powodzeniem, przede wszystkim w porestauracyjnych przestrzeniach należących do klanu Gesslerów.

Natalia Sielewicz

W poprzednim alfabecie w kategorii „młodzi kuratorzy” – znowu mieliśmy nosa. Dzisiaj najważniejsza kuratkorka pokolenia Z. Dystansuje się od postinternetu, choć zrobiła wystawę na ten temat; wierzy w emocje, konfesję i afekt. *Farba znaczy krew* to najważniejsze zbiorowe wystąpienie malarek pokolenia Z i nie tylko. Napisałibyśmy, że nie wszystkie obrazy były dobre, ale nie chcemy nikogo triggerować.

Oleg & Kaśka

Jedyni malarze w Poznaniu. Jakby tego było mało, triggerują lokalne środowisko ostentacyjnie używając barw innych niż czerni. Inspiruje ich równie mocno Ed Ruscha co *Harry Potter*. Na szczęście myślą o przeprowadzce do Warszawy. Zachęcamy.

Paweł Żukowski

Nie mylić z Konradem. Przegryw, gej, bipolar, katastroficzny profeta. Nadaktywny (z przerwami) od dawna, ale dopiero ostatnio urasta do rangi mistrza Yody pokolenia Z.

Potencja (Karolina Jabłońska, Tomasz Kręcicki, Cyryl Polaczek)

Zmiękczonej wersji Rastra. Nikogo nie triggerują, wszystkich kochają, otwierają drzwi każdemu. I to się sprzedaje!

Róża Duda & Michał Soja

Jedna z niewielu nadziei Krakowa. Ulubione tematy: ekonomia neoliberalna, postprawda, internet. Każdy z tych problemów kojarzy im się z kopalniami i węglem – to chyba wpływ krakowskiego smogu i dziedzictwa Nowej Huty.

Sandra

Dziewczyńskie inicjatywy kuratorsko-aktywistyczne. Galeria z historią założona 10 lat temu przez Dominikę Olszowy, reaktywowana przez grupę artystek i kuratorek z Poznania: Magdalenę Adameczek, Olę Polerowicz i Tomka Pawłowskiego. Promują miłość, dziewczynstwo, empatię, ćwiczą się we wrażliwości. Przeciwnictwo poznańskiego Penerstwa.



Sebulec

Specjalista od queerowych wizji fantasy i estetyk cyfrowych. Czekamy, aż spektakularną formę zapełni treść.

Siksa

Wbrew swojej nazwie nie jest agresywna, za to krzyczy o agresji przemocowców, a to różnica; medium empowermentu, muza Agaty Pyzik, blisko sztuk wizualnych.

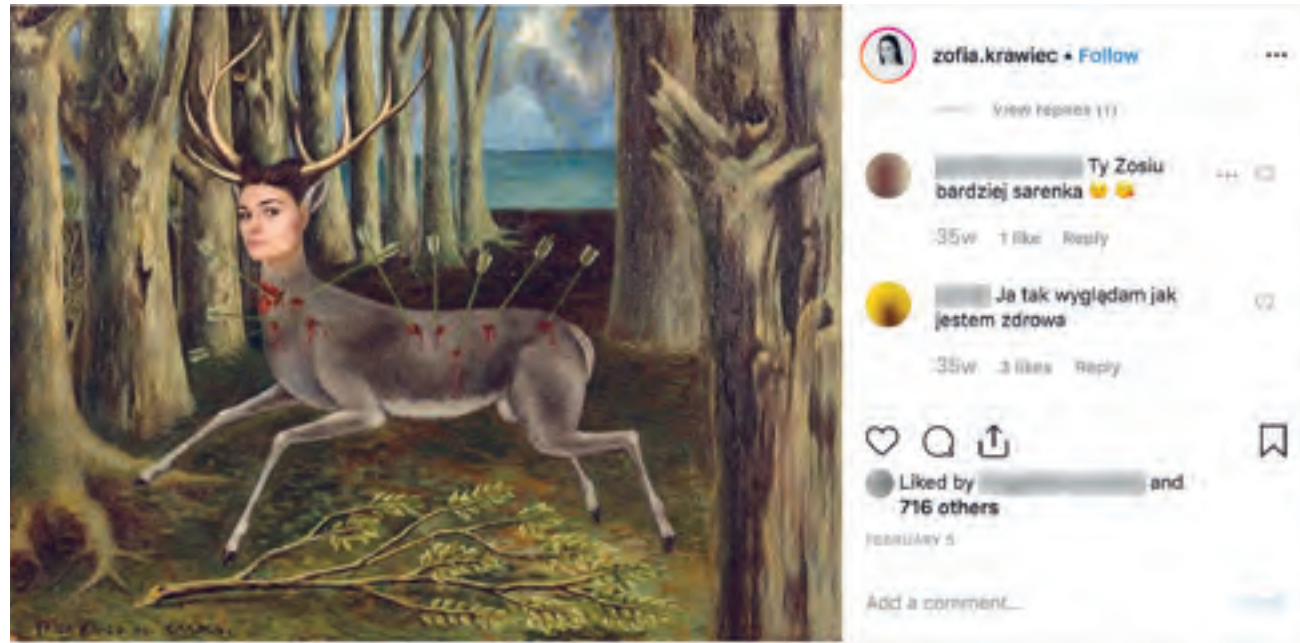
Spółdzielnia „Krzak”

Pielą grządki, krzewią wrażliwość środowiskową, wydają gazetę „Krzak Papier”. Sami się striggerowali, kiedy uświadomili sobie, że to nieekologiczne. Aktywność na poziomie kanapowej lewicy.

Śmierć Frajerom

„Trash humpers polskiego artworldu” (cyt. Aleksy Wójtowicz). Prowadzona przez trójkę białych cis facetów (Nikodema Baisera, Dominika Jałowińskiego i Jakuba Glińskiego) galeria jest bardziej pretekstem do organizowania imprez spod znaku hedonizmu i dzikiej ekspresji. Paradoksalnie, młodzież ich kocha – skumulowane na manifestacjach emocje trzeba przecież gdzieś wytańczyć.





Z Instagrama Nuerotic Girl (@zofia.krawiec)

Tomek Pawłowski

Wizjonerka; kuratorka, wieczna studentka, aktywistka. Śpiewa karaoke, udziela ślubów, organizuje wycieczki, promuje performatywne sposoby doświadczania sztuki, wodzirejuje. Dużo mówi, ale na szczęście równie dużo robi.

Zofia Krawiec

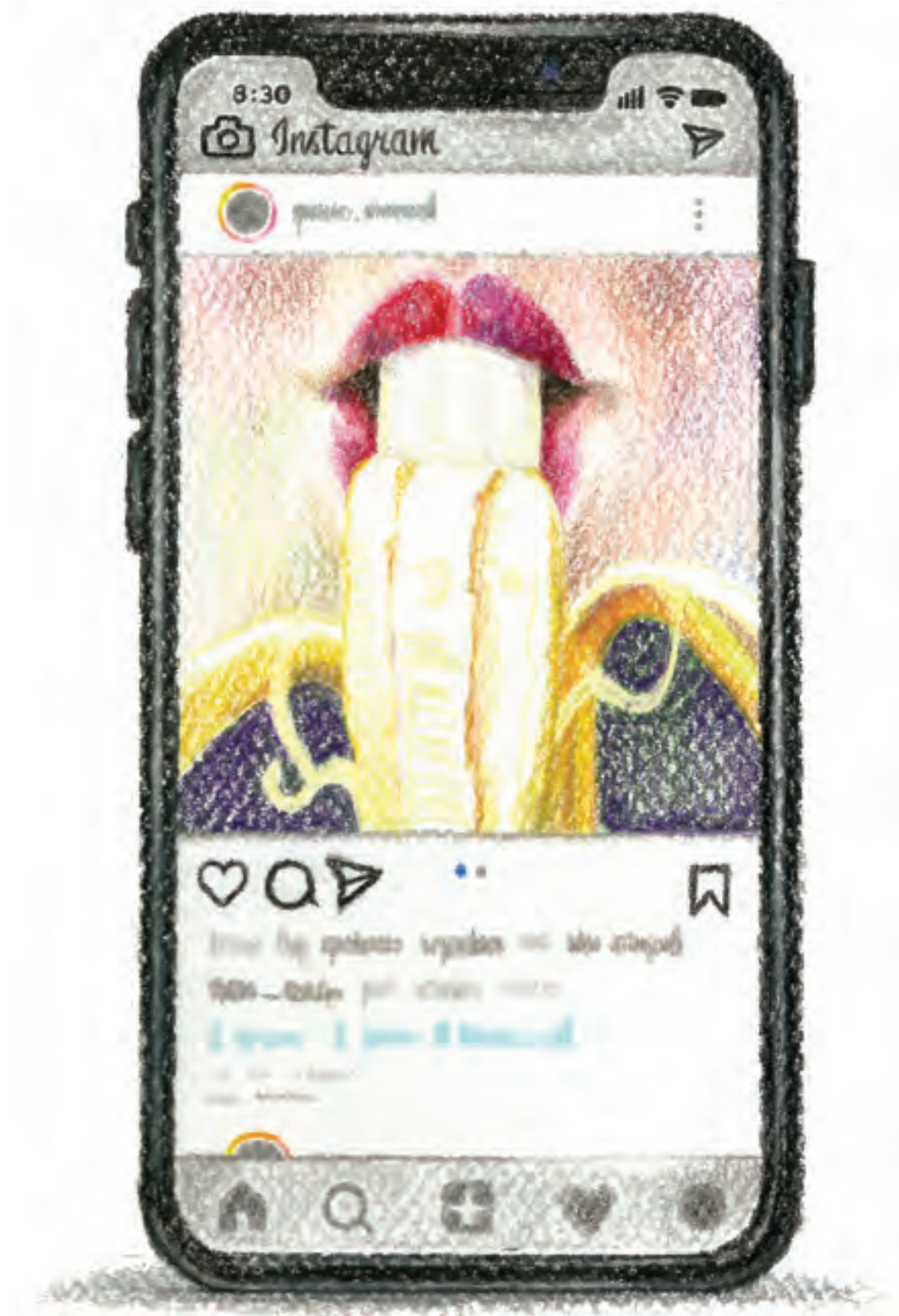
Zofii nikomu nie trzeba przedstawiać; synonim selfie-feminizmu, ikona Instagrama. Z emoji uczyniła oręż, zanim to było modne, za co została striggerowana. Jej ostatnie dzieło, serial *Eatwo płonę*, scringe'owało między innymi Zuzannę Bartoszek, Tomasza Armadę i Karolinę Wiktor, w konsekwencji czego oni striggerowali Krawiec.

Zofia nierodzińska

Wzorzec z Sévres poprawności politycznej, matronka pokolenia Z, autorka koncepcji krytyki jako ciała – czującej, empatycznej, niekrytycznej.

Zuzanna Bartoszek

Poetka, rysowniczką, modelka. Ostatnio wystąpiła z pierwszą polską wirtualną influencerką – Sarą Kosmos. Mogłaby być duchową przewodniczką pokolenia Z, gdyby tylko zabierała głos w sprawach politycznych. Ostatnio striggerowała jednak Zofię Krawiec, więc raczej odpada.





Zdjęcia dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Xavier Guerrero, *Stolica / pdkolornie*, olej, pory, przed 1955, © fot. Krzysztof Wilczyński / Muzeum Narodowe w Warszawie, dzięki uprzejmości MNW

Wojciech Szymański

Wieczny faszyzm

Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
30 sierpnia – 17 listopada 2019
zespół kuratorski: Sebastian Cichocki, Joanna Mytkowska,
Łukasz Ronduda, Aleksandra Urbańska

Z okazji zaproszenia konsulatu włoskiego w Dreźnie na pokaz filmu *Dziesięć lat faszyzmu*, który odbył się w 1932 roku, Victor Klemperer odnotowywał fakt językowego udomowienia włoskiego konceptu: „Należy przy tym zauważyć, że faszyzm pisze się już po niemiecku przez *sch* zamiast *sc*, że zatem słowo to uzyskało już prawo obywatelstwa”¹. I ze zdumieniem dodawał zaraz, przenosząc się w czasie do drugiej połowy lat 40.: „Ale kiedy czternaście lat później jako komisarz państwowy pytam abiturienta gimnazjum humanistycznego o znaczenie tego słowa, odpowiada bez wahania: – To pochodzi od *fax*, pochodnia. – Nie jest nieinteligentny, na pewno był pimpfem i należał do Hitlerjugend, na pewno jest filatelistą i zna różgi liktorskie z włoskich znaczków pocztowych z czasów Mussoliniego, poza tym zna je oczywiście z wieloletniej lektury łacińskiej, a jednak nie wie, co oznacza słowo faszyzm. Koledzy poprawiają go: – Od *fascis*. – Ale iluż innych nie będzie znało podstawowego znaczenia tego słowa i pojęcia, skoro nie zna go wychowany w nazistowskiej szkole maturzysta?”².

¹ Victor Klemperer, *LT1. Notatnik filologa*, tłum. Juliusz Zychowicz, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 59–60.

² Tamże, s. 60.



W długim trwaniu faszyzmu nie chodzi o samą estetykę (ta dawno już została strollowana przez BDSM), lecz o jego ahistoryczną, odwieczną cechę, jaką jest przemoc w świetle prawa, jej bezwstyd i moc.

Historijkę opowiedzianą przez niemiecko-żydowskiego filologa traktować można jak anegdotyczny skrót, w którym odbija się dwudziestowieczna i współczesna historia i recepcja, przeszłość i aktualność faszyzmu – jako pojęcia językowego i faktu społecznego zarazem. I nie chodzi przy tym tylko o rodzaj filologicznej skrupulatności i niepoprawne rozpoznanie łacińskiego źródłosłowu. Jako problem jawi się tutaj niezrozumienie samej istoty faszyzmu, jak również swego

rodzaju zbanalizowanie go i afektywne wyparcie. Sprowadzenie problemu faszyzmu do estetycznego wyboru – pochodnia lub różga – uhistorycznia go, ograniczając chronologicznie do włoskiego epizodu i ukrywając jednocześnie jego stałą obecność i zagrożenie stąd płynące. Ale czy obok owego historycznego z dzisiejszej perspektywy faszyzmu, o który podczas egzaminu pytał abiturienta Klemperer, nie istnieje jakiś odwieczny faszyzm, którego ten pierwszy wydaje się jedynie szczególną egzemplifikacją? A jeśli tak, to czy problem faszyzmu nie jest równie aktualny jak w okresie międzywojennym, kiedy ten należał do awangardy myśli politycznej i praktyki społecznej, i zaraz po wojnie, kiedy musiano się – lub przynajmniej próbowano – z nim rozliczyć?

O tym, że wciąż rodzą się i obok nas istnieją neofaszyści odwołujący się na poziomie dyskursywnym i estetycznym do historycznego międzywojennego faszyzmu, nie trzeba nikogo przekonywać. Czy istnieją jednak także faszyści *per se*, to znaczy tacy, którzy niekoniecznie pozdrawiają się rzymskim salutem, którzy nie trzymają w szafie czarnych koszul i wygłancowanych oficerów i którzy – jak egzaminowany przez Klemperera uczeń – niekoniecznie orientują się w łacińskiej etymologii słowa, a nawet tacy, którzy nigdy nie określiliby siebie mianem faszystów? Intuicja podpowiada, że tak; przypomnijcie sobie, ilu w życiu spotkaliście jawnych antysemitów, którzy utrzymywali, że mają inne poglądy, ilu homofobów, którzy wierzyli szczerze w to, że nimi nie są, i ilu antyfeministów, którzy „szanują kobiety, ale...”. Nie o samą bowiem estetykę historycznego faszyzmu się dzisiaj rozchodzi (ta

dawno już została strollowana przez BDSM)³, lecz o jego ahistoryczną, odwieczną cechę, jaką jest przemoc w świetle prawa, jej bezwstyd i moc.

To bowiem przemoc, jak przypomina Michał Kozłowski w eseju zamieszczonym w książce towarzyszącej wystawie *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku*, jest jedną z konstytutywnych cech (historycznego) faszyzmu⁴. To

3 Zob. Susan Sontag, *Fascynujący faszyzm*, tłum. Dariusz Żukowski, [w:] *też*, *Pod znakiem Saturna*, Karakter, Kraków 2014, s. 106–113.

4 Michał Kozłowski, *Propaganda faszystowska. O nieuchwytności istocie faszyzmu historycznego*, „Szum”, 13.09.2019, <https://magazynszum.pl/propaganda-faszystowska-o-nieuchwytnosci-istocie-faszyzmu-historycznego/> [dostęp: 20.10.2019].

Faszyzm jest na wystawie transcendowany poza historyczne ujęcie, a jego ekstrapolacja w okres powojenny i czasy nam współczesne jasno ukazuje stanowisko kuratorskie i instytucjonalne wobec aktualności problemu.



właśnie przemoc – zarówno w ujęciu Umberta Eco, autora eseju o prafaszyzmie (*Ur-Fascism*) i wiecznym faszyzmie (*Eternal Fascism*)⁵ oraz, przede wszystkim, Giorgia Agambena⁶ – jest cechą kluczową dla zrozumienia historycznego i uniwersalnego faszyzmu. I to właśnie przez pryzmat faszystowskiej przemocy oraz sprzeciwu wobec niej można patrzeć na wystawę w Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Otworzona w ramach Roku Antyfaszystowskiego, niezależnej koalicji instytucji kultury, ruchów społecznych, organizacji pozarządowych oraz indywidualnych artystów i artystek, wystawa określa faszyzm na trzy przynajmniej sposoby. Po pierwsze, w związku z tym, że antyfaszystowska narracja wizualna rozpoczyna się tutaj w okresie międzywojennym, uchwycony zostaje moment narodzin historycznego faszyzmu z jego pochodniami i różgami. Po drugie, w myśl rozpoznania takich filozofów kultury zajmujących się w swoich dziełach faszyzmem, jak właśnie wspomniani Eco i Agamben, faszyzm jest na wystawie transcendowany poza historyczne ujęcie, a jego ekstrapolacja w okres powojenny i czasy nam współczesne

jasno ukazuje stanowisko kuratorskie i instytucjonalne wobec aktualności problemu. Po trzecie w końcu – co niby oczywiste, ale mające przecież swoje konsekwencje wystawiennicze – cały faszyzm, historyczny i wieczny, mówiąc słowami Eco, oglądamy przez okulary artystów i artystek jednoznacznie sprzeciwiających się faszystowskim ideologii, dyskursowi, praktyce i estetyce. Chociaż nietrudno sobie wyobrazić – a to za sprawą legionu wybitnych artystek i artystów, którzy zgłosili swój akces do faszyzmu lub deklarowali poparcie dla niego – wystawę, na której z dziełami i postawami przeciw faszyzmowi sąsiadują prace niekoniecznie nawet jawnie faszystowskie, co zwyczajnie niepolemizujące z faszyzmem, neutralne wobec niego i niezaangażowane lub pozostające z nim w dialogu, jak choćby – poucza Susan Sontag – „art déco z jego równymi krawędziami, jednolitymi masami materiału i spetryfikowaną erotyką”⁷.

Wybór sztuki antyfaszystowskiej okresu międzywojennego, która składa się na pierwszą część ekspozycji, dokonany został na zasadzie porównania sztuki polskiej i zagranicznej.

5 Umberto Eco, *Ur-Fascism*, „The New York Review of Books”, 22.06.1995, <https://www.nybooks.com/articles/1995/06/22/ur-fascism/> [dostęp: 20.10.2019].

6 Giorgio Agamben, *Stan wyjątkowy*, tłum. Monika Surma-Gawłowska, Halart, Kraków 2008.

7 Susan Sontag, dz. cyt., s. 101.

échauffé par le désir, il le satisfaisait vite et brutalement. Il m'a souvent avoué qu'une fois ses « sens apaisés » il lui était insupportable de rester la fin de la nuit dans le même lit que sa maîtresse.

— Je comprends bien vos explications, Hanish, mais elles me laissent sceptique sur le sex-appeal d'Hitler vis-à-vis d'une femme ?

— Elle le considérait probablement comme un grand enfant, une tête folle... qui avait cependant vingt ans. Tous ses amants de quelques heures n'avaient pas cet âge. Et puis je pense

sombres périodes il ne pouvait supporter qui que ce fut auprès de lui, pas même la plus tendre maîtresse. Plusieurs fois j'ai dû raconter à la pauvre fille des histoires invraisemblables pour excuser mon ami. Ce petit mariage a duré deux ans environ de l'été 1909 — peu de temps après l'avoir connu — jusqu'en 1911.

— Était-elle jolie ?

— Elle devait avoir de vingt-cinq à vingt-sept ans autant que je me souviens. En tous cas plus âgée que lui, un peu plus petite de taille, pas très forte. Ice qui à cette époque n'était pas très



qu'une certaine communauté de « malchance » les unissait.

— Est-ce qu'Hitler est resté longtemps avec elle ?

— Il ne vivait pas maritalement avec elle. Il la voyait seulement de temps à autre. D'ailleurs elle-même n'était pas libre certains soirs. D'autre fois, il la rencontrait dans un petit café qui se trouvait sur la Radetzkystrasse. Cela durait huit, dix jours ! Et puis tout à coup : patatras ! son humeur bougonne le reprenait. Pendant ces

recherché à Vienne, où les femmes ont toujours été grandes et bien « en chair »).

Malgré mes efforts pour faire dire à Hanish le nom de cette danseuse, efforts accompagnés de bières et de cigarettes, l'ex-ami d'Hitler ne parvint pas à s'en souvenir. Il ne se rappellera pas davantage le nom de la laitière. Seul le nom d'Heite la prostituée est resté dans sa mémoire. Il ne faut pas croire qu'Hanish et Hitler aient été des amis intimes : le futur dictateur n'en avait pas à cette époque. Il ne connaissait que des

Maja Berezowska, *Karykatury Hitlera* z serii *Miłości słodkiego Adolfa*, druk, papier (kopia ekspozycyjna), 1934 dzięki uprzejmości Malmö Konstmuseum / Malmö Art Museum oraz Pawła Sosnowskiego

Narodziny faszyzmu obserwujemy przez pryzmat radykalnych antywojennych i antimilitarystycznych, antykapitalistycznych i antyreligijnych prac George'a Grosza powstałych na przestrzeni lat 20. i 30. Te bezkompromisowe (inna sprawa, że kanoniczne i już opatrzone) grafiki doskonale wskazują, kim są rodzice faszyzmu i kto był jego akuszerem. Pozostające w zgodzie z leninowskim hasłem, wedle którego faszyzm to kapitalizm w stanie rozkładu, prace tematyzują zarówno pierwszą wojnę światową, jak i jej konsekwencje – powojenne społeczeństwo niemieckie zaludnione tysiącami kalek i zluzowanych, wciąż młodych,

sfrustrowanych weteranów Wielkiej Wojny, a także wojennych podżegaczy-militarystów: kapitalistów, fabrykantów, kler oraz burżuazję. To w takich właśnie okolicznościach rodził się i dorastał włoski i niemiecki faszyzm, który wyniósłszy w pierw na sztandary mit bolszewicko-żydowskiej zdrady i ciosu nożem w plecy, rozliczył go później w brunatnych latach 30. i podczas kolejnej wojny.

Prace Grosza zostały zestawione między innymi z klasycznymi dla dyskursu antyfaszystowskiego kolażami jego przyjaciela i współautora kilku głośnych i skandalizujących w swoim czasie



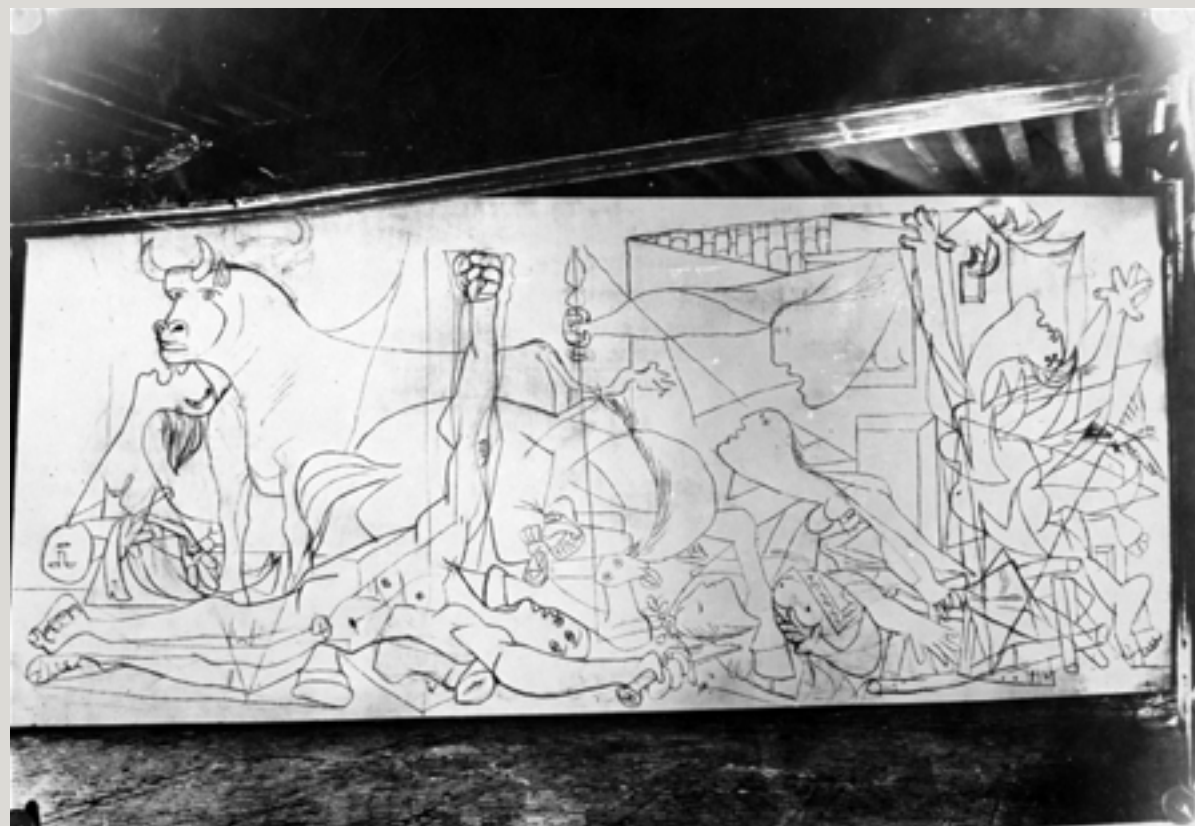
Narodziny faszyzmu zostały ukazane w kontekście skutków Wielkiej Wojny – powojenne społeczeństwo niemieckie było zaludnione tysiącami kalek i zluzowanych, wciąż młodych, sfrustrowanych weteranów, a także wojennych podżegaczy-militarystów: kapitalistów, fabrykantów, kler oraz burżuazję.

dokonań, Johna Heartfielda (Helmuta Herzfelda), jak również – nie mogło zabraknąć jej na wystawie, w której tytule stoi motto i slogan: „Nigdy więcej” – dziełami Käthe Kollwitz. Tej wierchuszce niemieckiej lewicy artystycznej międzywojnia towarzyszą prace lewicowych – zarówno socjalistów, jak i komunistów – artystów i artystek polskich i polsko-żydowskich z rozmaitych ośrodków artystycznych międzywojennej Polski, wśród których prym wiodzie jednak Kraków i (pierwsza) Grupa Krakowska. Są więc prześwietne prace Saszy Blondera, Jonasza Sterna, Bronisława Wojciecha Linkego, Leopolda Lewickiego i Erny Rosenstein.

Piorunujące wrażenie robi zestawienie przedwojennych karykatur Hitlera z serii *Miłości słodkiego Adolfa* (1934) autorstwa Mai Berezowskiej z wykonanymi przez nią kompozycjami o znaczących tytułach *Kontrola czystości* (1942), *Kibel na Pawiaku* (1942), *Cela 47* (1942), które artystka wykonywała jako więźniarka Pawiaka, później zaś niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego w Ravensbrück. I chociaż oba cykle prac rysowniczką są znane i nie pierwszy raz zestawione w taki sposób w przestrzeni ekspozycyjnej polskiego muzeum⁸, doskonale przecież – by przypomnieć anegdotę opowiedzianą przez Klemperera – spełniają rolę

Maja Berezowska, *Cela 47*, obłówek, długopis, akwarela, tusz, kalka (kopia ekspozycyjna) 1942, dzięki uprzejmości Biblioteki Narodowej oraz Pawła Sosnowskiego





Dora Maar, Raport z ewolucji Guerniki, [stadium II], odbitka żelatynowo-srebrowa, papier, 1937
dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego Centrum Sztuki Królowej Zofii w Madrycie, © Adagp, Paris

Dzięki potraktowaniu *Guerniki* jako symulakrum opowieść o faszyzmie zamienia się w historię dyskursu o faszyzmie, a sztuka antyfaszystowska zostaje skutecznie uwikłana w różnorakie próby jej wykorzystania do partykularnych interesów.

informacyjną i edukacyjną na temat faszyzmu, a to właśnie wydaje się dziś gardłową sprawą.

Najciekawszym jednak, gdyż zasadniczym dla dalszych rozdziałów antyfaszystowskiej historii, którą opowiada się na wystawie, elementem tej części ekspozycji jest kopia *Guerniki* (1937) Pabla Picassa wykonana przez Wojciecha Fangora w 1955 roku jako element oprawy V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów odbywającego się w Warszawie. Sama legendarna i antyfaszystowska, powstała przecież podczas hiszpańskiej wojny domowej na zamówienie demokratycznej Drugiej Republiki Hiszpańskiej *Guernica* – wystawiona po raz pierwszy publicznie w 1937 roku w Pawilonie Hiszpańskim podczas paryskiej Wystawy Światowej jako oskarżenie i przestroga – funkcjonuje na wystawie jako powidok przywołany przez Fangora oraz dokumentujące powstawanie obrazu fotografie autorstwa Dory Maar (1937). To zabieg bardzo ciekawy, a przy tym genialny w swojej prostocie, za którego pomocą opowiedziana została nie tylko historia najśłynniejszego antywojennego obrazu wszech czasów, lecz także historia jego użycia i uruchamiania jego potencjału w drugiej połowie XX wieku. Zestawienie fotografii artystki i ówczesnej partnerki Picassa, które wiszą także w wielkiej sali madryckiego Muzeum Narodowego Centrum Sztuki Królowej Zofii, w której eksponowana jest „prawdziwa” *Guernica*, z późniejszą o niemal 20 lat – dużo mniejszą od oryginału – kopią obrazu, wytwarza symulakralną rzeczywistość. Opowieść o faszyzmie zamienia się tutaj w historię dyskursu o faszyzmie, a sztuka antyfaszystowska zostaje skutecznie uwikłana w różnorakie próby jej wykorzystania do partykularnych interesów. Czym było, trzeba zapytać, uliczne wystawienie kopii obrazu w stalinowskiej ciągle oficjalnie Warszawie? Szczerą deklaracją antyfaszysty czy wykorzystaniem jej przez władze?

Wykorzystywanie dyskursu antyfaszystowskiego – nierzadko przez samych faszystów – w XX wieku, a także dzisiaj, jest pewną stałą. W powojennej propagandzie komunistycznej cały tak zwany Zachód był przecież faszystowski, jak



Alice Neel, Nazisci mordują Żydów, olej, płótno, 1936
dzięki uprzejmości galerii Victoria Miro, Londyn / Wenecja

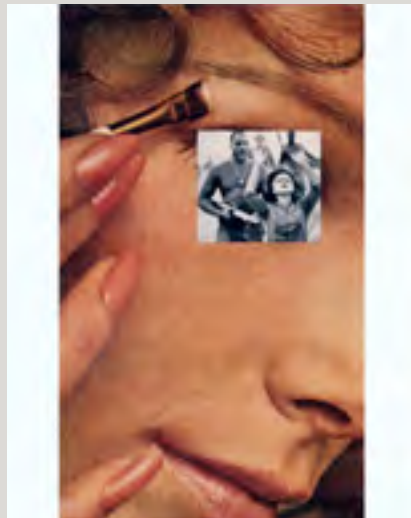
dzisiaj na przykład w propagandzie kremlowskiej wszyscy Ukraińcy są faszystami. Z kolei nazizm w przekazie dnia polskich tak zwanych patriotów faworyzowanych przez rządzących był ideologią lewicową, no bo co z tego, że narodowy, skoro jednak socjalizm. Druga część *Nigdy więcej...* porusza to jakże i dziś aktualne zagadnienie w ujęciu historycznym, miejscem odniesienia czyniąc właśnie 1955 rok, warszawski festiwal oraz zorganizowaną z tej okazji głośną w polskiej historii sztuki wystawę *Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi*, czyli tak zwany Arsenał.

8 Prace oraz historia ich, jak również artystki śledzonej i w końcu aresztowanej przez niemieckich nazistów za zniewagę Hitlera była też elementem pierwszej wystawy w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.

1 Martha Rosler, *Widok na patio* z serii *Piękny dom. Przynosząc wojnę do domu*, kolaż, 1967-1972, dzięki uprzejmości artystki i galerii Nagel Draxler, Berlin / Kolonia

2 Martha Rosler, *Makijaż / ręce do góry* z serii *Piękny dom. Przynosząc wojnę do domu*, kolaż, 1967-1972, dzięki uprzejmości artystki i galerii Nagel Draxler, Berlin / Kolonia

3 Martha Rosler, *Czyszczenie zasłon* z serii *Piękny dom. Przynosząc wojnę do domu*, kolaż, 1967-1972, dzięki uprzejmości artystki i galerii Nagel Draxler, Berlin / Kolonia



2



1

3



Raymond Pettibon, *Bez tytułu (Iran Irak)*, piórko, tusz, gwasz, akryl, papier, 2007, dzięki uprzejmości galerii David Zwirner, Nowy Jork



Zatarg pomiędzy antyfaszystowską i stalinowską retoryką realizmu socjalistycznego a autentycznym antyfaszystowskim impulsem, który uwidocznił się na przykładzie kopisty Picassa, Fangora, staje się tutaj centralnym problemem tak odczytywanego Arsenалу, intencji twórców, jak również kontekstowych użyc i nadużyć ich dzieł. Taka interpretacja Arsenалу jest tym ciekawsza, gdyż dokonana została na przykładzie sztandarowych i często przywoływanych w jego kontekście obrazów oraz nazwisk artystów, których prace pokazywano w 1955 roku. Nie dostajemy – zresztą jak w pierwszej części ekspozycji – zupełnie nieznanymi i zapomnianymi artefaktów, za pomocą których po latach można zmienić tradycyjny arsenałowy dyskurs, lecz raczej nową ramę do innego niż dotychczasowe rozumienia wydarzenia. Jest więc Marek Oberländer i jego pokazywane w 1955 roku sztandarowe płótno *Napiętnowani* (1955), jest

nagrodzony w 1955 roku, nieżyjący wówczas już od dwóch lat Waldemar Cwenarski, są dzisiejsze gwiazdy sztuki polskiej – Andrzej Wróblewski i Alina Szapocznikow. Powrót do pierwszej części wystawy, będący zarazem cofnięciem się w czasie do międzywojnia, i porównanie prac pokolenia Arsenалу z twórczością Alice Neel czy Adama Marczyńskiego, przekonująco ukazuje ciągłość realistycznej formy i treści.

Biograficznie, formalnie i historycznie dobrze ugruntowane i zaprezentowane przejście od przedwojennego historycznego antyfaszyzmu do antyfaszystowskiego dyskursu i retoryki powojnia uzupełnione zostało o sztukę współczesną, która opowiada się przeciwko nieco asekuacyjnie nazwanemu tutaj zjawisku, jakim ma być nie tyle sam faszyzm, ile (post)faszyzm. Ten właśnie rozdział wystawy wydać może się niektórym częścią najbardziej polemiczną, gdyż nieoczywista, i zapewne gdyby tylko sztuka współczesna

Stan wyjątkowy, światowa wojna domowa, stan oblężenia to pojemne metafory, które nie w latach 30. czy 40., lecz przed zaledwie dekadą uzasadniały światową wojnę z terroryzmem, zawieszenie części praw i nową – w istocie faszystowską – ich redystrybucję.

1 Stanisław Osostowicz, *Demonstracja antyfaszystowska* akwarela, ołówek, papier, rysunek, 1932-1933, © Muzeum Narodowe w Warszawie, dzięki uprzejmości MNW

2 Raymond Pettibon, *Bez tytułu (Modliłam się...)* piórko, tusz, papier, 1984, kolekcja prywatna dzięki uprzejmości Blondeau & Cie

3 Wilhelm Sasnal, *Z powrotem w Warszawie*, olej, płótno 2018, fot. Marek Gardulski, dzięki uprzejmości artysty

4 Adam Marczyński, *Pejzaż industrialny*, olej, płótno, 2 poł. lat 30. XX wieku, kolekcja prywatna, fot. Daniel Chrobak



1



2

3



4



i instytucje ją prezentujące miały w naszym kraju jakiegokolwiek znaczenie, (post)faszystowska część *Nigdy więcej...* doczekałaby się publicystycznych komentarzy. Te oczywiście, jakby pisane ręką ucznia egzaminowanego przez Klemperera, zalecałyby ważyć słowa, bo przecież faszyzm to rzecz historyczna, bo jeśli będziemy mówić o faszyzmie dzisiaj, to zaraz zabraknie nam skali, bo przecież są wolne wybory, więc jaki autorytaryzm, a przede wszystkim nikt nikogo do niczego nie zmusza. O co więc chodzi z tym odwiecznym faszyzmem, jego nieśmiertelnością i aktualnością, no halo!, chyba historycznych lewaków znowu poniosło.

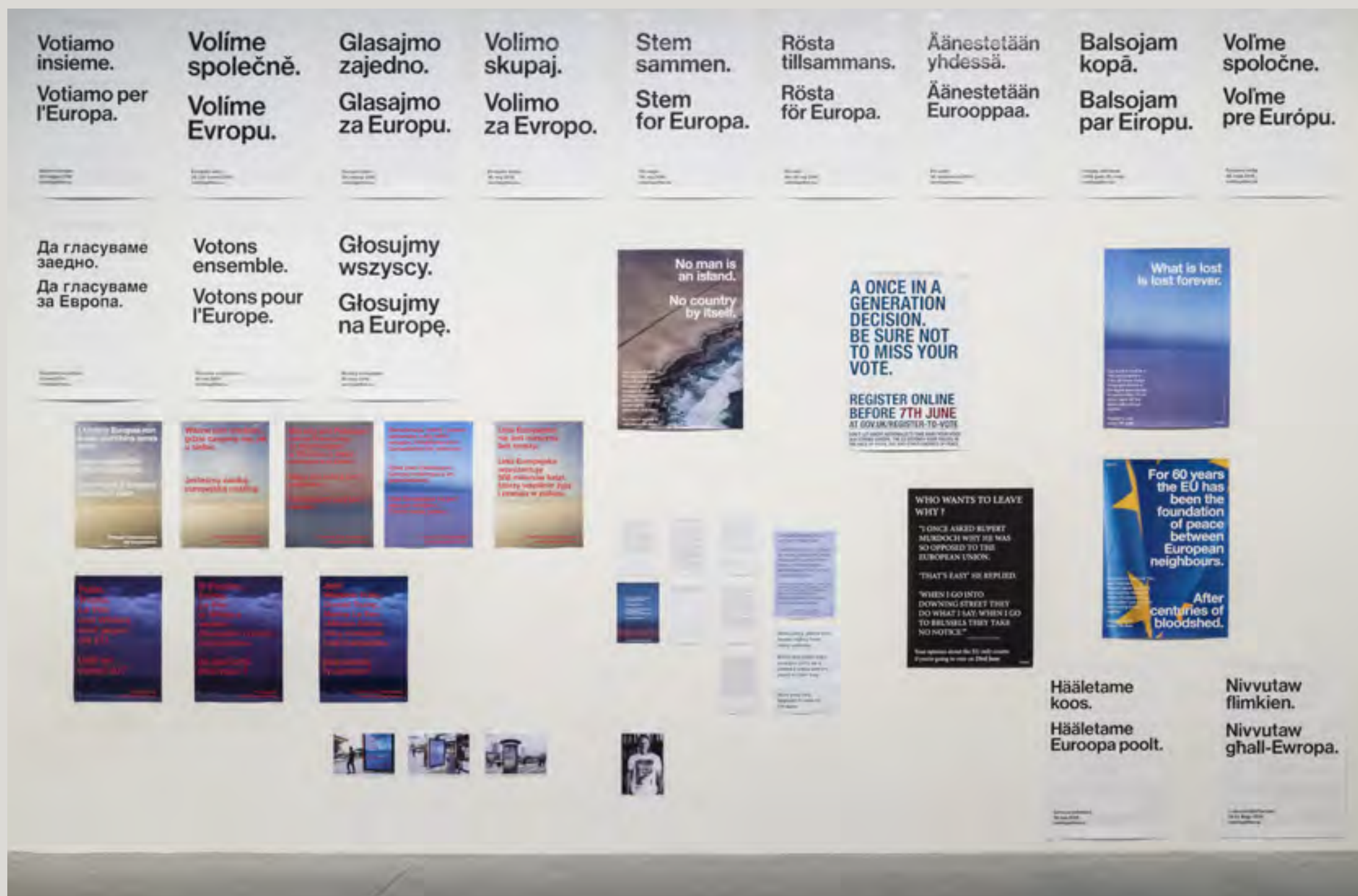
Jednak prace zgromadzone i pokazywane pod szyldem antyfaszystowskiej sztuki współczesnej nie są jednorodne ani monotematyczne. Można podzielić je przynajmniej na trzy grupy. W pierwszej znalazłyby się takie, które przepracowując pamięć zbiorową i kulturową, przywołują obrazy i historie związane z historycznym faszyzmem, podkreślając jego – także dzisiejsze – konsekwencje. Tu należałoby włączyć dwa wspaniałe płótna Wilhelma Sasnala – *Nigdy więcej wojny* (2018) oraz *Z powrotem w Warszawie* (2018), w których doskonale widoczne są powidoki lat 40. i 50., tematyzowane w drugiej, arsenałowej części wystawy, jak również prace Nikity Kadana poświęcone pogromowi lwowskiemu 1941 roku. Natomiast na drugą grupę prac, które określić można mianem antyneofaszystowskich, znów składają się wykonane przez Sasnala grafiki dla Stowarzyszenia „Nigdy Więcej”, jak również plakaty autorstwa Wolfganga Tillmansa z hasłami przeciwko populizmowi, autorytaryzmowi i ksenofobii. W końcu grupa trzecia, najciekawsza chyba z punktu widzenia kłopotów ze współczesnymi i aktualnymi formami faszyzmu. To klasyczne, wielokrotnie pokazywane i opisywane (w tym przypadku jednak nigdy dosyć) fotomontaże Marthy Rosler z cyklu *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–1972) – antyimperialistyczna i antywojenna wizualna filipika przeciwko wojnie w Wietnamie. To również rysunki Raymonda Pettibona, nie tylko świeżutki i zakorzeniony w historii *No Title (A New Low)* (2019), lecz przede wszystkim nieco wcześniejszy *Bez tytułu (Iran, Irak)* (2007), będący krytyką neokolonialnych i neoimperialnych wojen prowadzonych przez Stany Zjednoczone na Bliskim Wschodzie i poruszający temat przemocy dzisiaj. Czy jednak faszystowskiej, można zapytać; czy nie jest to przemoc po prostu? Albo, innymi słowy, czy każdą przemoc możemy klasyfikować jako faszyzm, (post)faszyzm lub wypadkową faszyzmu? Oczywiście nie, o ile – wskazuje Agamben – nie jest to przemoc systemowa, która w ramach

W kontekście globalnego nawrotu faszyzmu umieszczenie w przestrzeni wystawy plakatów Wolfganga Tillmansa wzywających do masowego udziału Europejczyków w ostatnich wyborach do Parlamentu Europejskiego jest gestem zrozumiałym i dobrze uzasadnionym.

wprowadzonego nowego porządku zaczyna funkcjonować jak prawo, niby z jego nadania i mocy. Stan wyjątkowy, światowa wojna domowa, stan oblężenia to pojemne metafory, które nie w latach 30. czy 40., lecz przed zaledwie dekadą uzasadniały przecież światową wojnę z terroryzmem, zawieszenie części praw i nową – w istocie faszystowską – ich redystrybucję.

Tak postrzegany wieczny faszyzm nie istnieje jednak wyłącznie na Bliskim Wschodzie oraz w innych krajach globalnego Południa i nie jest, jak w pracach Rosler, dostępny tak zwanemu Zachodowi i globalnej Północy jedynie za pośrednictwem telewizora i mediów społecznościowych. Ten, mówiąc Agambenem, stan wyjątkowy zmienia także sytuację epistemiczną i ontologiczną naszech tu i teraz. W tym sensie umieszczenie w przestrzeni wystawy plakatów Tillmansa wzywających do masowego udziału Europejczyków w ostatnich wyborach do Parlamentu Europejskiego jest gestem zrozumiałym i dobrze uzasadnionym. Dość przypomnieć tylko niektóre z wyznaczników wiecznego faszyzmu sformułowanych przez Eco, aby przekonać się, że faszyzm ma miejsce tu i teraz. Kult tradycji wyniesiony na sztandary i połączony z antyracjonalnym, antyświeceniowym i przede wszystkim antynowoczesnym dyskursem. Strach przed innością i spiskiem (układem), życie traktowane jako ciągła walka, pogarda dla słabszych, kwestionowanie autorytetu traktowane jako zdrada. Wychowanie do bohaterstwa, ofiary krwi, macyzym i militaryzm... Brzmi znajomo? *No pasarán!* – można było wykrzyknąć, idąc na wybory. Teraz można pójść sobie do muzeum.

Wolfgang Tillmans, *Plakaty kampanii politycznych*
druk, papier, 2016–2019, dzięki uprzejmości artysty





20
20

KALENDARZ HERETYCKI

SZUM x Mikołaj Sobczak



28 CZERWCA 1969 Wybuch zamieszek i demonstracji społeczności LGBTQ na skutek nalotu policji na klub gejowski Stonewall Inn w Nowym Jorku

CZERWIEC

PN	1
WT	2
ŚR	3
CZ	4
PT	5
SB	6
ND	7
PN	8
WT	9
ŚR	10
CZ	11
PT	12
SB	13
ND	14
PN	15
WT	16
ŚR	17
CZ	18
PT	19
SB	20
ND	21
PN	22
WT	23
ŚR	24
CZ	25
PT	26
SB	27
ND	28
PN	29
WT	30

KALENDARZ HERETYCKI
12 WYDARZEŃ WYKLĘTYCH

MIKOŁAJ SOBCZAK
x
SZUM

45 ZŁ

WWW.SKLEP.MAGAZYNSZUM.PL

Tekst: Agnė Narušytė

Tłumaczenie: Danuta Balašaitienė

Lenistwo przed katastrofą

Pawilon Litewski na 58. Biennale w Wenecji

Słońce i morze (Marina)

Opera-performans przygotowana przez Rugilė Barzdžiukaitė,

Vaivė Grainytė i Linę Lapelytė

Pawilon Litewski na 58. Biennale w Wenecji

11 maja – 31 października 2019

Kuratorka: Lucia Pietroiusti

Komisarka: Rasa Antanavičiūtė

Komisarz honorowy: Jean-Baptiste Joly

Już od pierwszego wystąpienia Litwy na Biennale w Wenecji w 1999 roku litewska społeczność artystyczna traktowała to miejsce jako arenę międzynarodowej rywalizacji. Nadzieję, że zazwyczaj pomijane kraje Europy Środkowej mają szansę być zauważone, rozbudziło honorowe wyróżnienie dla *Łaźni męskiej* Katarzyny Kozry, pokazanej wówczas w Pawilonie Polskim. Dlatego litewska komisja, przeglądając prace potencjalnych reprezentantów Litwy na biennale, ciągle szukała czegoś niezwykłego – na tyle skutecznie, że po jakimś czasie Litwa zaczęła „kolekcjonować” wyróżnienia, których w sumie otrzymała cztery. W 2005 roku publiczność biennale szukała w weneckich uliczkach przemierzającego się litewskiego pawilonu, w którym można było obejrzeć wideodzienniki Jonasa Mekasa – cieszącego się światową renomą klasyka kina alternatywnego. W 2007 roku Nomedas i Gediminas Urbonasowie w odważnej akcji zwrócili uwagę na budynek Ambasady Litwy w Rzymie, określany jako „Villa Lituania” i swego czasu zagarnięty przez Rosję. W 2011 roku

Zdjęcia dzięki uprzejmości
Biennale Sztuki w Wenecji.

Słońce i morze (Marina)
opera-performans przygotowana
przez Rugilė Barzdžiukaitė, Vaivė
Grainytė i Linę Lapelytė, Pawilon
Litewski na 58. Biennale w Wenecji
© fot. Andrej Vasilenko





Słońce i morze (Marina), opera-performans przygotowana przez Rugilę Barzdžiukaitę, Vaivę Grainytę i Linę Lapelytę, Pawilon Litewski na 58. Biennale w Wenecji, © fot. Andrej Vasilienko

Darius Mikšys ogłosił, że kuratorem pawilonu jest państwo i do Wenecji przywiózł dzieła wszystkich artystów, które były dotowane z funduszy publicznych. Umieścił je za „białą kurtyną” i proponował zwiedzającym wybieranie eksponatów z katalogu, by chociaż częściowo stali się kuratorami wystawy. W 2013 roku kurator Raimundas Malašauskas stworzył „maszynę czasu” we wspólnym pawilonie litewsko-cyprijskim oO, który znajdował się w weneckim Pałacu Sportu, łącząc geograficznie i politycznie historie odległych krajów europejskich w jedną całość.

Wymieniam wcześniejsze osiągnięcia Litwy, ponieważ to one są kontekstem do wyboru złożonego projektu opery-performansu *Słońce i morze (Marina)* Liny Lapelytė, Rugilė Barzdžiukaitė i Vaivy Grainytė, pokazanego na 58. Biennale w Wenecji. W tym miejscu muszę wyjaśnić, że jestem obecnie członkinią odpowiedzialnej za selekcję instytucji – Litewskiej Rady Kultury. Rozpatrując wnioski, wiedzieliśmy, że funduszy państwowych wystarczy tylko na wynajem, koordynację, prace

przygotowawcze i być może na performans na otwarcie. Pomysł wydawał się szalony, ale opera, którą widzieliśmy w 2017 roku w wileńskiej Narodowej Galerii Sztuki, miała w sobie ten jakże pożądany element zaskoczenia. Oczywiście pamiętaliśmy, że na wcześniejszym biennale Złoty Lew został przyznany także za performans – za *Fausta* Anne Imhof, która interpretowała architekturę niemieckiego pawilonu ciałami tancerzy. Uznaliśmy jednak, że gatunkowe podobieństwo nie jest zagrożeniem, a problem finansowy można jakoś rozwiązać. Brak pieniędzy na kulturę jest podstawową bolączką Litwy. A komisarka Pawilonu Litewskiego, Rasa Antanavičiūtė, jako dyrektorka Kolonii Sztuki w Nidzie (Nidos meno kolonija), ma reputację osoby z wielkim doświadczeniem, potrafiącej realizować bardzo trudne logistycznie projekty. Dodatkowym argumentem przemawiającym za tym projektem był też udział w nim kuratorki londyńskiej galerii Serpentine, Lucii Pietroiusti. Podjęliśmy więc ryzyko, a komisarka i kuratorka od razu zaczęły szukać społecznościowego wsparcia

finansowego w ramach portalu Kickstarter, zachęcając ludzi do traktowania Biennale w Wenecji niczym olimpiady sportowej. Jednak dopiero zdobycie Złotego Lwa zwróciło uwagę opinii publicznej i pomogło zebrać fundusze niezbędne na kolejne występy. Teraz zbieramy gratulacje, że dokonaliśmy właściwego wyboru. Oznaczał on jednak podjęcie ryzyka, że projekt skończy się zaraz po jego rozpoczęciu.

Co się stało? Biurokraci do tej pory nie mogą zdecydować, w jaki obszar sztuki należy wpisać operę-performans. Tym bardziej że wszystkie trzy autorki ukończyły litewską Akademię Muzyki i Teatru, a nie Akademię Sztuk Pięknych. Ale może współczesny świat sztuki potrzebuje właśnie takiego interdyscyplinarnego zastrzyku z zagranicy? Skrzypaczka Lina Lapelytė (ur. 1984) studiowała sztukę dźwięku i rzeźbę w Londynie, a kilka lat temu zaczęła uczestniczyć w wystawach ze swoimi performansami dźwiękowymi, w których pokazuje rytmiczne struktury życia codziennego poprzez różnorodne gatunki muzyczne, od chóru, przez rap, po kołysankę. Teatrołożka Vaiva Grainytė (ur. 1984)

dokumentalny) w Goldsmiths i od 2004 roku tworzy filmy o różnych metrażach. Popularność przyniosły jej spektakl *Hipokampas* (2010) i film *Rūgštus miškas* [Kwaśny las] (2018), zrealizowany razem z Dovydasem Korbą. Przyniósł im on nagrody na międzynarodowych festiwalach filmowych w Locarno i Zinebi. Film został nakręcony z perspektywy ptaków siedzących na wierzchołkach drzew i obserwujących ludzi, którzy idą zobaczyć spalony przez odchody kormoranów las. Z tego miejsca ludzka wyobraźnia wydaje się śmieszna, a jednocześnie groźna, zwłaszcza gdy przerożeni widokiem post-apokaliptycznej katastrofy reprezentanci *homo sapiens* tworzą plany kontrolowania innego gatunku zwierząt. Biografie twórcze wszystkich trzech artystek są imponujące. Ponadto razem stworzyły one dwie opery, które odniosły międzynarodowy sukces. Jak wpadły na pomysł odświeżenia tak zakurzonego gatunku? „Jesteśmy z Kowna, znamy się z czasów, kiedy byliśmy nastolatkami”, mówi Grainytė. „I widocznie wszystko zaczęło się od naszej przyjaźni. Chciałyśmy ze sobą współpracować, a opera to gatunek, w którym działają muzyka, tekst i scena;

Rozpatrując wnioski, wiedzieliśmy, że funduszy państwowych wystarczy tylko na wynajem, koordynację, prace przygotowawcze i być może na performans na otwarcie. Pomysł wydawał się szalony, ale opera *Słońce i morze (Marina)* miała w sobie jakże pożądany składnik zaskoczenia.

studiowała w Centralnej Akademii Dramatycznej w Pekinie, czego pokłosiem była jej książka *Pekino dienoraščiai* [Dzienniki pekińskie] (2012). Grainytė pisze sztuki radiowe i teksty do przedstawień teatralnych i tanecznych, a w tym roku wydała zbiór poezji zatytułowany *Gorilos archyvai* [Archiwa goryla]. W jej poezji globalne problemy jakby przypadkowo przejawiają się w sprzecznościach życia codziennego i absurdalnych sytuacjach. Według autorki jej liryczny podmiot działa „paradoksalnie, surrealistycznie, zestawiając byt codzienny z egzystencją, hiperrealistycznie, sarkastycznie, czasami dadaistycznie, przeplatając lirykę z ironią”¹. Operatorka i reżyserka teatralna Rugilė Barzdžiukaitė (ur. 1983) studiowała reżyserię (specjalność film

gatunek, w którym mogliśmy połączyć nasze kompetencje”². Trzeba jednak zaznaczyć, że miłośnicy tego gatunku nie rozpoznaliby w ich pracach opery. Nie ma w niej namiętnych arii i dramatycznych konfliktów między bohaterami. Nie ma też ucieczek w miejsca romantyczne, historyczne lub egzotyczne. Pierwsza opera, *Geros dienos!* [Dobrego dnia!] (2013), rozgrywa się w supermarkecie, gdzie odgłosy kasy fiskalnej i automatycznie powtarzane powitania przekazują monotony rytm codzienności, tak wzmocniony przez Lapelytė, że lęk i rozpacz aż dzwonią w uszach. Tak brzmi system blokujący marzenia, z którego nie ma wyjścia, pozostaje jedynie niekończąca się perspektywa tepej obsługi niewidzialnej korporacji. W operze *Geros dienos!*

1 Monika Bertašiūtė, *Vaiva Grainytė apie savo poezijos knygą: „Šis rinkinys yra labiau dramaturgija negu terapija”*, „15 min”, 29.09.2019, <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/literatura/vaiva-grainyte-apie-savo-poezijos-knyga-sis-rinkinys-yra-labiau-dramaturgija-negu-terapija-286-1166064?copied> [dostęp: 3.11.2019].

2 Monika Gimbutaitė, *Žmogaus ir Žemės nuovargis: pokalbis su Venecijoje Lietuvai atstovausiančios operos „Saulė ir jūra” autorėmis*, „15 min”, 19.09.2018, <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/asmenybe/zmogaus-ir-zemes-nuovargis-pokalbis-su-venecijoje-lituvai-atstovausiancios-operos-saule-ir-jura-autoremis-285-1031412?copied> [dostęp: 3.11.2019]. Wszystkie cytowane słowa Liny Lapelytė, Rugilė Barzdžiukaitė i Vaivy Grainytė pochodzą z tego wywiadu.



Wyidealizowane Morze Bałtyckie jest ważną częścią litewskiej tożsamości, a plaża to marzenie wszystkich Litwinów, prezent za rutynę pracy, symbol wolności.

kapitalizm zostaje zmuszony do samokrytyki. To specjalność Grainytė: pomaganie odbiorcom w „destylowaniu” filozoficznych sensów z życia codziennego. Opera została już przetłumaczona na 11 języków i zdobyła sześć międzynarodowych nagród. Ale sukces nie zachęcił artystek do intensywniejszego tworzenia. Kolejna opera dojrzywała powoli, podczas rezydencji i między ich własnymi projektami, dając pierwszeństwo jakości, a nie ilości. Jest to rzadkie zjawisko w czasach pośpiesznej produkcji internetowej.

Artystki mówią, że *Słońce i morze (Marina)* zaczęło się od widoku – z góry na plażę, na której wygrzewali się wczasowicze. Nawet bez pytania autorek wiem, która to plaża. Gdy tylko zaświeci słońce, cała Litwa jedzie nad morze, które stosunkowo niedawno stało się dostępne dla Litwinów. Przez stulecia teren ten należał do Zakonu Krzyżackiego, a następnie do nazistowskich Niemiec; w czasach sowieckich

była to prawie całkowicie zamknięta strefa przygraniczna. Wyidealizowane Morze Bałtyckie jest ważną częścią litewskiej tożsamości, a plaża to marzenie wszystkich Litwinów, prezent za rutynę pracy, symbol wolności. Ponadto jest to stały obiekt fotografii artystycznej, miejsce, gdzie możliwa jest niezakłócona obserwacja półnagich ciał z góry, zarówno smukłych, jak i otyłych, w każdym wieku, reprezentujących wszystkie klasy społeczne. Sztucznie utworzone wydmy chronią wybrzeże przed niszczycielskimi falami. Dlatego przed zejściem na plażę wzrokiem obejmujemy całą przestrzeń wody i piasku – aż po wygięty horyzont. Nie widzimy więc pejzażu, ale jakby całą kulę ziemską, obracającą się pod naszymi stopami. Ta niemal boska pozycja łączy wszystkie perspektywy

widzenia, korygując poszczególne zniekształcenia. Taki punkt widzenia oddala indywidualną terażniejszość i kieruje myśli ku wieczności, w której pojawienie się człowieka jako gatunku jest jedynie zjawiskiem przejściowym, włożonym w miliony lat pomiędzy niemyślące o niczym żywy przeszłości i przyszłości. Podkreślony widokiem kontrapunkt między czasem ludzkim a kosmicznym został przeniesiony do opery, gdzie, jak mówi Barzdžiukaitė, „widzimy wykonawców w różnym wieku i różnej budowy – oczywista tymczasowość ciała ludzkiego łączy się ze zmiennością Ziemi, większego ciała nas wszystkich”.

Rzut oka z góry na ludzkość jako całość przypomina przeniesienie do opery perspektywy wcześniej wykorzystanej w przywoływanym już filmie Barzdžiukaitė *Rūgštus miškas*. Trzeba było znaleźć odpowiednią historię. Ale jak zainscenizować zmiany klimatu? Jak przełożyć globalny problem na język lokalnych i osobistych doświadczeń? „Nie chcieliśmy mówić wprost”, mówi Grainytė. „Tematy zmiany klimatu, ekologii brzmią głośno jak nigdy przedtem. Jest to oczywiście bardzo

Słońce i morze (Marina), opera-performans przygotowana przez Rugilė Barzdžiukaitė, Vaivė Grainytė i Linę Lapelytė, Pawilon Litewski na 58. Biennale w Wenecji, © fot. Andrej Vasilenko

ważne, ale przepływ informacji, które do nas docierają dzisiaj, jest tak intensywny i przerażający, że wydaje się, że już nawet nie reagujemy, tracimy wrażliwość na te tematy. Chcieliśmy więc o tym mówić w znacznie łagodniejszy, subtelniejszy, ironiczny sposób. Nie chcieliśmy też moralizować ani edukować widzów. Byłoby to również nieuczciwe, ponieważ same jesteśmy konsumentkami i czerpiemy z tego przyjemność”. W rzeczywistości większość dzieł sztuki o ekologii poucza lub proponuje ucieczkę do natury; jednak jak mówi filozof Bruno Latour, idylliczne wizje tylko utrwalają oddzielenie natury od kultury. Właśnie to doprowadziło nas do obecnego stanu zbliżającej się katastrofy. Już dawno powinniśmy byli zrozumieć, że całe życie na planecie, wraz ze strukturami nieorganicznymi, tworzy jej atmosferę i klimat³. Na pokazanej przez Lapelytė, Barzdžiukaitė i Grainytė plaży leżymy wszyscy. Wkrótce ta plaża zostanie zalana przez morze.

Tworząc operę, artystki zdawały się kierować opisaną przez Latoura zasadą współpracy ekosystemów. Początkowo ogłoszono otwarty konkurs dla wykonawców, aby wybrać

³ Bruno Latour, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, trans. Catherine Porter, UK: Polity, Cambridge 2017, s. 15–20.



W ciemnym hangarze fragment plaży wygląda jak zapomniany relikwiarz teraźniejszości w dystopii przyszłości. Plażowicze nie wiedzą jeszcze, że już doszło do katastrofy, tłumią tę wiedzę iluzją szczęścia.

odpowiednie głosy oraz paletę różnych charakterów postaci. Podczas eliminacji autorki pisały partyturę i libretto: „Poprosiliśmy pretendentów o przyniesienie książek, które czytają na plaży, a także takiego jedzenia, jakie naprawdę zabierają na plażę”, mówi Grainytė. „Pytałyśmy, co lubią robić na plaży, a Rugilė to notowała”. Pomogło to „wejść” w naturalny rytm ludzi przychodzących na plażę, spędzających czas na jedzeniu, zabawie, opalaniu się i schodzeniu z plaży. Następnie, w skonstruowanej według tego rytmu sytuacji, wykonawcom pozwolono na swobodne zachowanie i improwizację. W końcu okazało się, że brakuje niektórych bohaterów, trzeba więc było ogłosić nabór do tych ról. Stworzyło to „ekosystem wizualny”, który odzwierciedlał społeczną i rasową różnorodność biologiczną ludzi. Do leniwych rozmów na plaży musiała pasować również muzyka. „Zdecydowałyśmy, że w żadnym wypadku nie może być trudna, złożona, ponieważ widzowie muszą dostać bardzo przejrzysty obraz. Szukałam więc lekkości i pisałam tylko muzykę na głosy i syntezator, instrument, który w mojej podświadomości kojarzy się z plażą, może nawet z kapelą weselną”, mówi Lapelytė. Równie ważna dla odbioru tej opery jest architektura. Po raz pierwszy dzieło zostało wykonane w *white cubie* wileńskiej Narodowej Galerii Sztuki – bez żadnych kontekstowych dodatków. W ramach przygotowań do Biennale Sztuki w Wenecji wybrano odwrotną strategię – znaleziono pomieszczenia Marynarki Wojennej, nigdy wcześniej niewykorzystywane do prezentowania sztuki, które same z siebie wywołują postapokaliptyczny nastrój. Piasku poszukiwano jak najbliżej, ale we Włoszech jest on inny – ciemniejszy, gruboziarnisty. Musiał więc zostać przetransportowany z nad Morza Bałtyckiego, aby mógł kontrastować z surową architekturą przemysłową. Efekt był bardzo dobry. Po wejściu wąskimi schodami widzowie znajdują się jakby na balkonie teatru, z którego rozpościera się nieoczekiwany widok – słoneczna plaża. Tam, na piaszczystym dnie, leżą maty i ręczniki, a na nich ciała. Grubi i chudzi, starzy i młodzi, biali i ciemniejszej karnacji. Urlopowicze leżą, grają w piłkę, rozwiązują sudoku, rysują, spacerują z psami, nagrywają się nawzajem. Wszystko jak prawdziwe. Ale śpiewają operowymi głosami – to solo, to chór. Śpiewają o kolorach, składzie chemicznym kremu przeciwsłonecznego, wyblakłych rafach koralowych – jakbyśmy słuchali ich myśli, ospałych od słońca, zmęczonych nawet wypoczynkiem.

W ciemnym hangarze ten fragment plaży wygląda jak zapomniany relikwiarz teraźniejszości w dystopii przyszłości.

Plażowicze nie wiedzą jeszcze, że już doszło do katastrofy, tłumią tę wiedzę iluzją szczęścia. Ostatecznie ucina ją głos rzeczywistości – bliźniaczki o długich warkoczach, prawie sobowtóry Grety Thunberg, zaczynają śpiewać o zagrożonych gatunkach zwierząt, o śmierci, o zdolności do reprodukcji w 3D. Ten zwrot libretta nie jest zaskakujący, nasza wiedza prowadzi nas do kulminacji, ale bohaterowie nadal leżą zmęczeni, pławią się w sztucznym słońcu. Są „wypaleni” zarówno fizycznie, jak i metaforycznie. „Duchowe zmęczenie, «wypalenie» wydaje mi się bardzo symptomatyczne dla naszych czasów”, mówi Barzdžiukaitė. Grainytė dodaje: „Ludzie dzisiaj po prostu nie pozwalają sobie zatrzymać się. Powiedzieć, że jesteśmy zmęczeni, jest oznaką złęgo tonu. Jesteśmy stale zobowiązani do pracy”. „Jednocześnie istnieje paralela między zmęczonym duchowo człowiekiem a zmęczoną Ziemią, wyczerpaną przez tego samego człowieka”, zgadza się Lapelytė. Ludzie nie ruszą nawet palcem, aby zatrzymać zmiany klimatu. Inercja jest zbyt wielka, wszystko pozostanie bez zmian, aż nie zostanie nic. Julia Halperin, redaktorka „artnet News”, pisze: „Dopiero po tym, jak siedzisz tam jakiś czas, zdajesz sobie sprawę, że tak właśnie kończy się świat. Nie z hukiem, ale czymś znacznie bardziej ludzkim: rezygnacją, egocentryzmem, lenistwem”⁴. Nigdy wcześniej indywidualistyczne życie nie było takim zagrożeniem dla istnienia.

Zapewne inni widzowie zobaczą nieco inną operę, bo za każdym razem będą zmieniać się bohaterowie. Tym bardziej że ze względu na brak funduszy komisarka pawilonu zaprosiła okolicznych mieszkańców do powiększenia grona wczasowiczów apokaliptycznej plaży, a tym samym do wzięcia udziału w przedstawieniu. „Jeśli tęsknisz za plażą w Wenecji, to świetna okazja!” Rzeczywiście, bo w Wenecji nie ma plaży. Włożenie stroju kąpielowego i leżenie na piasku przez trzy godziny to niby prosta sprawa. Oglądając operę, słyszałam szepty publiczności: „To niesamowite, że zaangażowali w to mieszkańców miasteczka”. W końcu to miasto będzie jednym z pierwszych, które

⁴ Julia Halperin, *It's Hard to Make Good Art about Climate Change. The Lithuanian Pavilion at the Venice Biennale Is a Powerful Exception*, „Artnet News”, 10.05.2019, <https://news.artnet.com/exhibitions/lithuanian-pavilion-1543168> [dostęp: 3.11.2019].

zatonie – wraz z podnoszeniem się poziomu morza weneckie arkady będą świecić z głębin jak teraz to ciało obce litewskiej plaży.

To jest lustro – oni to my, zanurzeni w naszym codziennym życiu. Znamy fakty, ale dalej troszczymy się tylko o własne sprawy. O tym „nowym trybie klimatycznym” w ocalałej po katastrofie piaszczystej oazie rozmawiał z artystkami sam Bruno Latour: „W jaki sposób nasze zmysły powinny się orientować w tej epoce szeroko rozpowszechnionej informacji? Jak w oczekiwaniu na katastrofę ekologiczną odmawiamy sublimowania sytuacji, jednocześnie utrwalając pesymizm i zaprzeczenie?”. Reakcje wielu widzów pokazały, że

ta „antybarokowa” opera jest niebywale dwuznaczna, zostawia lukę dla samokontroli i nękania siebie, rusza z posad stare przekonania skuteczniej niż otwarta krytyka czy kazania, na które już jesteśmy uodpornieni. Z jednej strony, u dołu, znajduje się idylliczny obraz, z drugiej wystawa półnagich żywych ciał, zaspokajających nasze skłonności do podglądania; z jednej strony chór rozbudzający wzniosłe uczucia, z drugiej nuda codziennego życia; świadomość ekologiczna i inercja obojętnej konsumpcji; konieczność zmiany i lęk przed nią; ostatnia chwila słońca i morza w rozpadającym się świecie; teraźniejszość już zalewana przez przyszłość.

Ludzie nie ruszą nawet palcem, aby zatrzymać zmiany klimatu. Inercja jest zbyt wielka, wszystko pozostanie bez zmian, aż nie zostanie nic.

Rugilė Barzdžiukaitė, Lina Lapelytė i Vaiva Grainytė
© fot. Rasa Antanavičiute



Tekst: Stach Szablowski

NOMUS na nowej drodze życia, czyli wszyscy jesteśmy (z) gdańszczanami

NOMUS. Kolekcja w budowie
Zielona Brama, Gdańsk, 1 sierpnia – 13 października 2019
Kuratorki: Aneta Szyłak, Małgorzata Taraszkiewicz-Zwolicka

1.

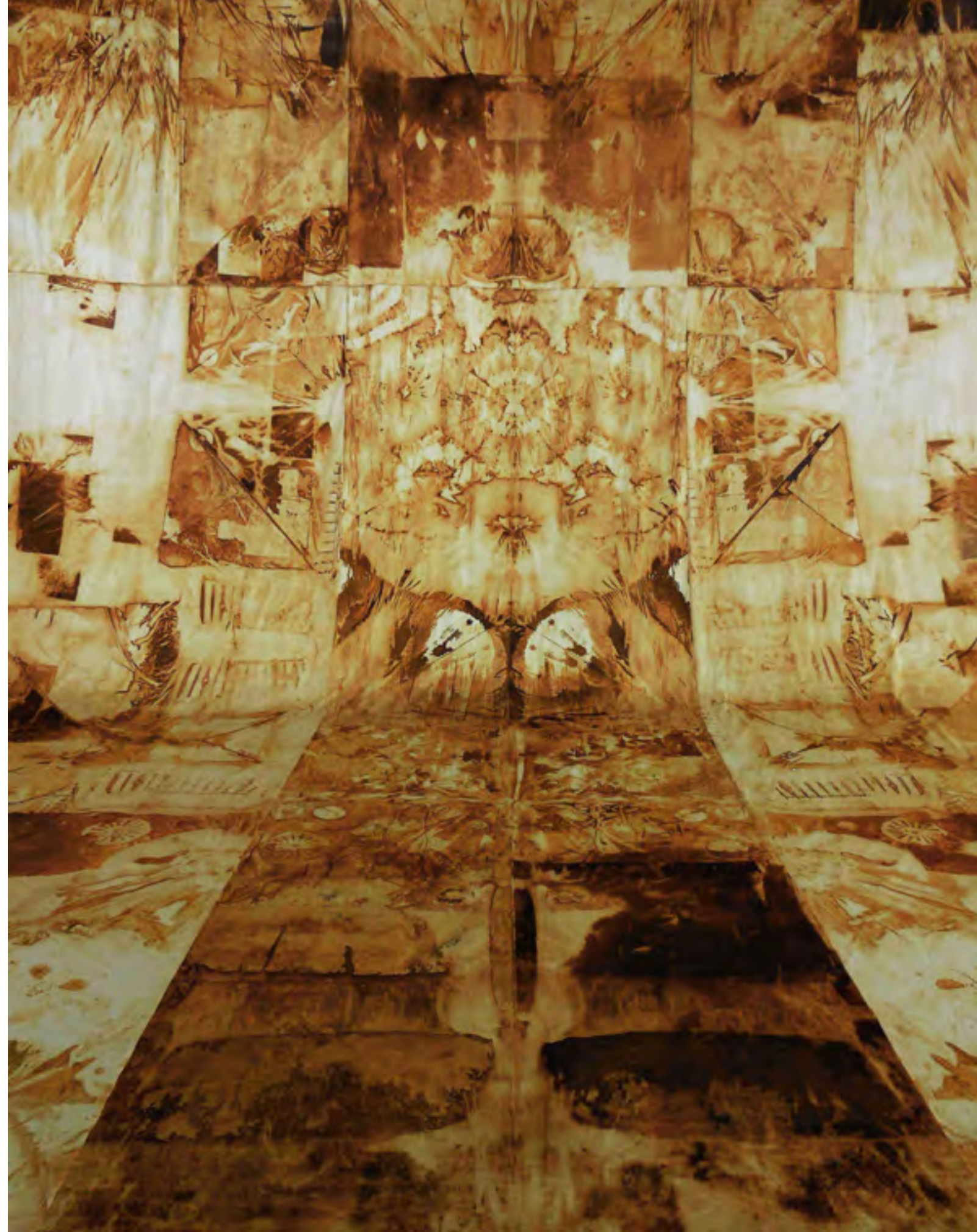
Co to znaczy NOMUS? Nowe Muzeum Sztuki – odpowiada *spiritus movens* tej instytucji, Aneta Szyłak. NOMUS jest rzeczywiście nowy, i to tak, że jeszcze do końca go nie ma. Ale trochę też już jest; instytucja funkcjonuje w jakże popularnym w Polsce trybie „muzeum-w-budowie” – z właściwą temu trybowi poetyką tymczasowych lokacji i przedstawiania się publiczności na długo przed oficjalnym otwarciem w docelowym miejscu. Dzięki warszawskiemu Muzeum Sztuki Nowoczesnej ten model instytucjonalny stał się wręcz jakością samą w sobie. Niejedno starsze muzeum żałuje po cichu, że jest od dawna zbudowane, zamiast być muzeum-w-budowie.

Tymczasem nad Bałtykiem czynione są starania o zaadaptowanie na siedzibę nowego muzeum jednego ze spektakularnych obiektów poprzemysłowych Stoczni Gdańskiej. Jednocześnie trwają prace remontowe w innym postoczniovym gmachu, budynku przy ulicy Jaracza 14, w którym mieścił się Instytut Sztuki Wyspa. Otwarcie NOMUS-u w tej lokalizacji zapowiadane jest na przyszły rok. A jeszcze wcześniej, w drugiej połowie 2019 roku, Nowe Muzeum pokazało wystawę trailer *NOMUS. Kolekcja w budowie*.

Czy zgodnie z poetyką traileru był to zwiastun ekscytujący, windujący oczekiwania wobec nowego gracza na instytucjonalnej mapie Polski?

Anna Królkiewicz, *Ślady proste, tkanina, białyst, nici metalowe, rdza z terenu Stoczni Gdańskiej, technika szbori i stemplowania, unikat, 58 x 8 m, 2016*

Zdjęcia dzięki uprzejmości Oddziału Muzeum Narodowego w Gdańsku w Budowie NOMUS.



Zanim odpowiemy na to pytanie, zauważmy, że na razie ekscytujące są okoliczności polityki kulturalnej, w której cieniu powstaje gdańska placówka. Ale czy to dobrze? Ostatnie Biennale w Wenecji odbywało się pod hasłem: „Obyś żył w ciekawych czasach”. Jak pamiętamy, ta fraza jest przekleństwem, a nie życzeniem miłych wrażeń.

Zachód tęskni za mało ciekawymi czasami zimnej wojny. Z przyczyn pokoleniowych i geograficznych nie miałem okazji tego doświad-

NOMUS jest rzeczywiście nowy, i to tak, że jeszcze do końca go nie ma. Ale trochę też już jest; instytucja funkcjonuje w jakże popularnym w Polsce trybie „muzeum-w-budowie”.

czyć, ale podobno w czasach zimnej wojny było strasznie nudno. Władzę w starych demokracjach sprawowały raz socjaldemokracje, to znów chadecje, w obu wypadkach jednak w grę wchodził kulturalni, dobrze wykształceni i odpowiedzialni politycy systemowi. Żadnych Trumpów, żadnych Farage’ów i Johnsonów. Pod światłymi rządami establishmentu rozkwitała drobnomieszczańska monotonia społeczeństwa dobrobytu i opiekuńczego państwa. Jedyne, co mąciło tę błogą nudę, to wisząca na włosku groźba konfliktu nuklearnego, który w każdej chwili mógł położyć kres istnieniu ludzkości.

Zostawmy jednak na boku weryfikowanie zawartości prawdziwego złota w złotym wieku; szczęśliwa przeszłość istnieje w pamięci, a nie w rzeczywistości. Zresztą nie jest to przecież nasza pamięć. Czy w Polsce mieliśmy w ogóle jakiś złoty wiek – pomijając oczywiście mityczne czasy Edwarda Gierka? Czy takim złotym wiekiem (no, powiedzmy, „wieczkiem”), były pierwsze lata po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej? Postpolityczna ośmiolatka rządów Donalda Tuska, notabene gdańszczanina?

Myślę, że niewiele brakuje, a w kontekście obecnej narodowej polityki kulturalnej wobec instytucji sztuki zacniemy sobie niedługo wizję takiego złotego wieku tworzyć. W końcu to w latach 2004–2015 zaczęła się krystalizować idea Polski jako kraju pokrytego siecią nowych muzeów sztuki nowoczesnej – od krakowskiego MOCAK-u i toruńskich Znaków Czasu, przez warszawski MSN, po wrocławskie Muzeum Współczesne. NOMUS jest – a właściwie będzie – ostatnim bytem, który ówczesna muzeotwórcza fala wyrzuca na skalisty brzeg teraźniejszości. List intencyjny w sprawie

powołania tej instytucji sygnowali ministra kultury Małgorzata Omilanowska i prezydent Gdańska Paweł Adamowicz. Podpisy złożyli 1 września 2015 roku, ledwie kilka tygodni przed rozpoczęciem się „dobrej zmiany”. Cztery lata później Ministerstwo Kultury ma szefa, który w niczym profesor Omilanowskiej nie przypomina. Prezydent Paweł Adamowicz został zamordowany na oczach całej Polski.

A „dobra zmiana”?



Krzysztof Wodolowski, Stocznia | Westerplatte z cyklu ZIFORMY, olej na płótnie, 140 x 200 cm, 2006

List intencyjny w sprawie powołania NOMUS-u sygnowali ministra kultury Małgorzata Omilanowska i prezydent Gdańska Paweł Adamowicz. Podpisy złożyli 1 września 2015 roku, ledwie kilka tygodni przed rozpoczęciem się „dobrej zmiany”.

2. Instytucje artystyczne przez większość pierwszej czterolatki „dobrej zmiany” znajdowały się na tyłach głównych frontów kulturowej wojny. Z (chwilowo) bezpiecznych murów muzeów i centrów sztuki obserwowaliśmy szturm na stadniny koni, sądy, puszcze, polskie i stare teatry. Czy ruszyliśmy z odsieczą? Mniejsza teraz o to, bo przecież „dobra zmiana” już puka do drzwi świata sztuk wizualnych, już jest u bram – ba, w wielu

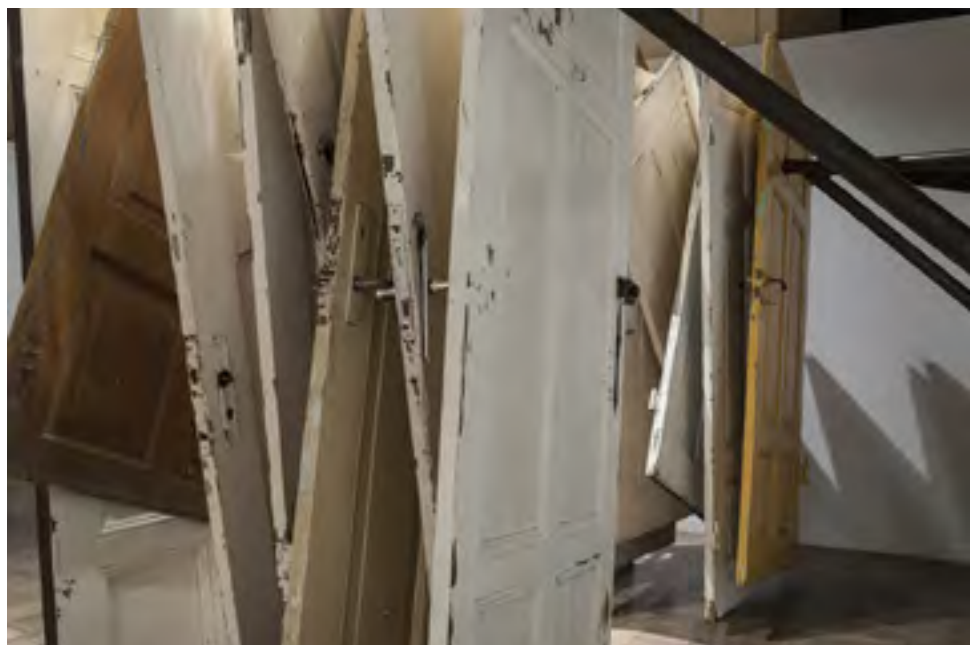
przypadkach te bramy sforsowała. Jak mawiał klasyk, „w miarę postępów rewolucji walka klasowa zaostrza się”.

Moment – czy ja mówię retoryką obłąkanej twierdzy? Może i mówię – zresztą akurat w wypadku Trójmiasta taka retoryka nie byłaby przecież jedynie ekspresją historycznych nastrojów. Trailerowa wystawa NOMUS-u otworzyła się 1 sierpnia. Ledwie miesiąc wcześniej bezbłędnie wyczuwający nastroje władzy tygodnik „W Sieci” opublikował tekst *Wojna Gdańska z Polską*. Numer pisma, w którym znalazł się ten artykuł, zdołał zuchwały okładkowy fotomontaż: Donald Tusk, nieżyjący prezydent Adamowicz, jego następczyni Aleksandra Dulciewicz, pomnik Westerplatte, pomnik poległych stoczniovców, powiewające nazistowskie flagi, krwawa luna na niebie i wydrukowane wołami pytanie: „Czy Gdańsk chce do Niemiec?”.

Wojna Gdańska z Polską to kaczką dziennikarska, ale wojna obecnego rządu z Gdańskiem to fakt. Jaki jest *casus belli*? Ten konflikt tli się nie od dziś, teraz rozpala się tylko coraz bardziej. Już dawno, dawno temu był przecież dziadek z Wehrmachtu. Gdańsk ma ogromne zasoby symboliczne. Westerplatte, polska poczta, bruki nasiąknięte krwią stoczniovców z 1970 roku, trzy krzyże, kolebka Solidarności, sala BHP, legendarna Brama – w tym mieście można rzucić na osłep kamieniem i jest duże prawdopodobieństwo, że trafi się w jakiś węzeł, który spleta wątki tożsamościowych narracji snutych we współczesnej Polsce. Sęk w tym, że zasoby są sporne. Kto ma (moralne) prawo do ich eksploatacji? Gdzie w tym mieście stało ZOMO, a gdzie patrioci? Kto podsadzał osoby wspinające się na płoty? Takie – i wiele innych – pytania padają w cieniu Stoczni, która po 1989 roku z pomnika walki z komunizmem przedzierzgnęła się w pomnik transformacji ekonomicznej, upamiętniający dezindustrializację, zwolnienia grupowe, los klasy robotniczej spychanej przez globalizację na margines rynku pracy, prywatyzację publicznego majątku oraz gentryfikację jego ruin.

A jest jeszcze przecież głębsza tradycja, na której fundamencie wznosi się gmach Gdańska portowego, międzynarodowego, kosmopolitycznego, mieszczańskiego i niesarmackiego.

Hanzeatycki Gdańsk to fantazmat, ale konflikty wokół gdańskiego dziedzictwa mają realny wpływ na życie miasta, w tym również na jego kulturę muzealną. Chodzi tu wszak o spór, którego przedmiotem są kwestie symboliczne – gdzie toczyć takie konflikty, jeśli nie w muzeach?



Dorota Nieznalska, *Heimatvertriebene* [Wypędzeni z ziem ojczystych], instalacja wieloobektowa z wideo, konstrukcja stalowa, poniemieckie drzwi z: Łędczka (niem. Landeck), Sopotu (niem. Zoppot), Piłaków Wielkich (niem. Gross Pillacken), Pawłowic (niem. Pawlowitz), Wrocławia (niem. Breslau), Łęborka (niem. Lauenburg), Opola (niem. Oppeln) wideo z dźwiękiem, czas trwania: 13' materiały archiwalne, 2014

Niepolskiego? Cóż, ja tego nie powiedziałem, Gdańsk chce być polski, ale raczej w „hanzeatycki” niż „wyklęty” sposób. I tak się składa, że Gdańskiem od trzech dekad rządzi „utajona opcja hanzeatycka”: Kaszubi, liberałowie, przyjaciele Lecha Wałęsy, okcydentaliści, rycerze i damy Okrągłego Stołu. Tymczasem Polską włada obecnie opcja, której ta cała Hanza nieprzyjemnie kojarzy się z Unią Europejską; nic dziwnego, że w relacjach kraju z miastem w ostatnich latach ciągle iskrzy.

Hanzeatycki Gdańsk to fantazmat, mamy XXI wiek, ale konflikty wokół gdańskiego dziedzictwa mają realny wpływ na życie miasta, w tym również na jego kulturę muzealną. Chodzi tu wszak o spór, którego przedmiotem są kwestie symboliczne – gdzie toczyć takie konflikty, jeśli nie w muzeach? W sprawie Muzeum II Wojny Światowej wypowiedział się wielokrotnie sam Jarosław Kaczyński, twierdząc, że ta placówka jest „swoistym darem Donalda Tuska dla Angeli Merkel” i powołana została w celu „dezintegracji narodu” oraz „zniszczenia polskiej świadomości narodowej i zastąpienia jej świadomością europejską poprzez eksponowanie niemieckich

cierpien w czasie wojny”¹. Instytucja została powołana przed „dobrą zmianą”, ale otworzyła się dla publiczności w taktce jej trwania. Nie minął miesiąc od uroczystego otwarcia, a dyrektor muzeum już w nim nie pracował. Równolegle trwa obłężenie Europejskiego Centrum Solidarności, na którego terenie swoje biuro ma sam straszliwy Lech Wałęsa, kolejny gdański sporny (żywy) symbol – laureat Nagrody Nobla, która, jak wiadomo, tradycyjnie i jakże złośliwie przyznawana jest takim Polakom, którzy uwierają innych Polaków. Minister Gliški próbuje brać ECS głodem, obcinając dotacje, gdańscy mieszcianie dzielnie jednak dostarczają obłężonym zapasy w drodze akcji crowdfundingowych. Przeciąganie liny trwa.

NOMUS jest więc muzeum-w-budowie budującym się w mieście, w którym atmosfera wokół instytucji muzealnych jest nieprzeciętnie gorąca. Kiedy zaś się otworzy, temperatura prawdopodobnie jeszcze wzrośnie, zamiast się obniżyć,

¹ Krzysztof Katka, *Tak Kaczyński reklamuje rządową inwestycję: „Dar Tuska dla Merkel”*, „Gazeta Wyborcza”, 28.07.2017, <http://wyborcza.pl/7,75398,22163184,kaczynski-skandalicznie-o-miwiws-dar-tuska-dla-merkel.html> [dostęp: 15.10.2019].

bo wystawa zwiastun zapowiada, że będzie to instytucja rozpolitykowana i tematyzująca właśnie te problemy, które już teraz są przedmiotem publicznych debat tak często w polskich realiach zmieniających się w awantury. Czy spodziewaliśmy się jednak czegośkolwiek innego po Anecie Szyłak i po projekcie, który jest wspólnym instytucjonalnym dzieckiem jej i prezydenta Adamowicza, otoczonym teraz opieką przez ekipę prezydentki Dulkiej? Aneta Szyłak to przecież postać znana nie tylko ze swojego instynktu instytucyjotwórczego, lecz również z wyrazistego politycznego zaangażowania.

3.

Figura Innego we współczesnym społeczeństwie, migracje, uchodźcy, rola kobiet w sztuce, feminizm, emancypacja – oto niektóre z głównych tematów przyszłego muzeum, zapowiadanych przez wystawę zwiastun. Tematy uniwersalne, wręcz globalne, ale w tej instytucji oglądane przez gdańskie okulary, w kontekście lokalnego pola symbolicznego, konstruowanego przez tradycję miasta portowego, dziedzictwo Solidarności, rozliczanie kosztów transformacji, ruiny Stoczni.

W zwiastunie gorące są tematy, sama wystawa była mniej *hot*. Przy wszystkich ładunkach postępowości w dyskursie ekspozycja była na swój sposób konserwatywna – oto zbiór artefaktów sztuki, po bożemu rozwieszonych na ścianach Zielonej Bramy, budowli w stylu manieryzmu niderlandzkiego, filii Muzeum Narodowego w Gdańsku. Nie zapominajmy, że NOMUS, choć ma własny

Figura Innego we współczesnym społeczeństwie, migracje, uchodźcy, rola kobiet w sztuce, feminizm, emancypacja – oto niektóre z głównych tematów przyszłego muzeum, zapowiadanych przez wystawę zwiastun.

brand, powstaje jako oddział tego muzeum, instytucjonalnego molocha, zarządzającego w mieście mnóstwem filii i nieruchomości – placówki, która ma stosowne do swoich rozmiarów ciężkość i zachowawczy rys. Czy Nowe Muzeum Sztuki nie będzie obcym elementem w ciele „starego” muzeum? Powiedzmy, że jest to kwestia koniecznego kompromisu: Gdańsk chciał mieć muzeum sztuki współczesnej, ale nie aż tak bardzo, żeby wiązać na barki ciężar stworzenia zupełnie osobnej instytucji. Kompromisem jest także tymczasowa siedziba, która otworzy się w przyszłym roku.



Michał Szlaga, *Stocznia*, fotografia z instalacji *Stocznia* 1999-2013, kopia wystawy *DOCUMENTS OF LOSS*, instalacja wieloobektowa z wideo, fotograficzne barwne wydruki pigmentowe, slajdy matobrazkowe, film oraz książka, 1999-2013



Michał Szlaga, kadr z filmu z instalacji *Stocznia* 1999-2013, kopia wystawy *DOCUMENTS OF LOSS*, instalacja wieloobektowa z wideo, fotograficzne barwne wydruki pigmentowe, slajdy matobrazkowe, film oraz książka, 1999-2013

Początkowo miał być to jeden z wielkich obiektów na terenie Stoczni, na razie będzie to jednak dawna kwatery Instytutu Sztuki Wyspa, instytucji, którą Aneta Szyłak współtworzyła i o którą stoczyła później przykry bój ze swoim byłym partnerem (w życiu i w tworzeniu instytucji), Grzegorzem Kłamanem. Robienie muzeów to nie bajka, w każdym razie nie taka, którą należałoby polecać grzecznym dzieciom.

Na razie jednak jesteśmy w historycznych wnętrzach Zielonej Bramy i oglądamy wystawę, która ma dać przedsmak tego, czym w niedalekiej przyszłości będzie karmić nas NOMUS. Na tej

1 Joanna Rajkowska, *Rydwan*, fotografia z instalacji wieloobektowej, obiekt rzeźbiarski, wideo, 34 fotograficzne barwne wydruki pigmentowe, 7 rysunków, 2010

2 Anna Orbaczevska-Niedzielska, *Bez tytułu*, z cyklu 20 rysunków inspirowanych Kaszubami i twórczością Güntera Grassa, rysunek tuszem na papierze czerpanym 44 x 32 cm, 2017

3 Jerzy Wierzbicki, *Zniszczona hala w Stoczni Gdańskiej, maj 2004*, z cyklu *Gdańsk Suburbia 1995–2004*, fotografia czarno-biała, papier barytowy Kodak Polymax Fine Art, vintage print 30 x 40 cm, 1995–2004

4 Beata Ewa Białecka, *Beauty & Hope*, olej na płótnie 150 x 180 cm, 2012



1



2



3



4

stacycznej i nieco szkolnej w swojej dydaktycznym zacięciu ekspozycji przyszłą energię nowej instytucji trzeba sobie wyobrazić – poczuć ją jeszcze trudno. Niemniej główne wątki rodzącej się instytucjonalnej narracji są tu wyraźnie zarysowane.

Wystawa powstała na bazie zbiorów, które NOMUS gromadzi od 2017 roku. Od tego czasu muzeum-w-budowie ogłasza co roku otwarty nabór na propozycje zakupów do kolekcji i dostaje od miasta rocznie 400 tys. złotych na te nabytki.

Tylko 400 tys. złotych? Niewiele ponad 90 tys. euro? Sztuka jednak jest tania – pomyślałem, kiedy Aneta Szyłak powiedziała mi o tym budżecie. A dokładniej mówiąc, niewiele kosztuje nas, polskie społeczeństwo – ot, tyle, ile parę minut czasu projekcyjnego takiego filmu jak na przykład *Legiony* albo jedno auto klasy premium, nie mówiąc o forsie, którą kolekcjonerzy potrafią przepuścić w parę minut na pierwszym lepszym stoisku w Bazylei. Tymczasem Aneta Szyłak ze swoim

Czy można się dziwić, że wszyscy ci artyści, a w jeszcze większym stopniu artystki – bo dyskurs emancypacyjny i feministyczny to zarówno autonomiczny temat, jak i metanarracja NOMUS-u – obecne są w tej kolekcji?

Oglądamy zatem zaczął zbiorów, w których nie mogło zabraknąć niektórych nazwisk, ale to samo dotyczy Stoczni – ona też jest nieusuwalną bohaterką NOMUS-u. Z prac na jej temat można by zrobić niemałą wystawę problemową, zresztą takie wystawy przecież były – i niemała w tym zasługa właśnie Anety Szyłak oraz projektów realizowanych przez nią w Instytucie Sztuki Wyspa czy w ramach festiwalu Alternativa. To także owoc wysiłków trójmiejskich artystek i artystów; niektórzy z nich, jak Michał Szlaga, poświęcili Stoczni

NOMUS nie jest pierwszym muzeum sztuki współczesnej, które mając do dyspozycji skromny budżet, buduje kolekcję dzięki zaradności kuratorek i kuratorów, a także życzliwości artystów. Czy ma dobre zbiory? Na pewno bardzo trójmiejskie.

zespołem zrobią w parę lat z takich pieniędzy kolekcję, która ma być wyrazem ambicji i artystycznego potencjału jednej z najważniejszych metropolii w Polsce. Jeżeli ta misja się uda, władze Gdańska ubiją świetny interes.

Cóż, NOMUS nie jest pierwszym muzeum sztuki współczesnej, które mając do dyspozycji skromny budżet, buduje kolekcję dzięki zaradności kuratorek i kuratorów, a także życzliwości artystów, którzy i w tym wypadku wspomagają dzieło darami. Czy ma dobre zbiory? Na pewno bardzo trójmiejskie. Zamiast ścigać się z MSN w konkurencji reprodukcji kanonu ustalonego wokół szeroko pojętego środowiska galerii i fundacji Foksal, NOMUS opiera się na własnych, lokalnych hierarchiach. No i ma się na czym oprzeć; Trójmiasto naprawdę jest art worldem do pewnego stopnia osobnym. To uniwersum, które ma własną historię, własne punkty odniesienia i swoich bohaterów. Ich lista częściowo pokrywa się ze spisem nazwisk przewijających się w głównym obiegu instytucjonalnym w Polsce, ale nie jest po prostu jego lokalnym fragmentem. Ania i Adam Witkowsy, Jacek Niegoda, Piotr Wyrzykowski, Dorota Nieznalska, Elvin Flamingo, Hanna Nowicka-Gorchał, Patrycja Orzechowska, Anna Królikiewicz czy Katarzyna Swinarska, do pewnego stopnia nawet Julita Wójcik, to artystki i artyści, których „trójmiejskość” jest znacznie wyrazistsza i widoczniejsza niż na przykład „warszawskość” większości twórców działających w stolicy. W Gdańsku skądinąd znane nazwiska znaczą trochę co innego niż w reszcie Polski; chodzi o osoby wyczułone na miejscowe poetyki i tematy, nadające ton i decydujące o specyfice lokalnej sceny.

ogromną część swojej twórczości. W rezultacie Stocznia Gdańska – jej fizyczna przestrzeń, historia, ekonomiczne, polityczne i społeczne znaczenie w procesach, które od lat 80. do dziś modelują Gdańsk, Polskę i postsowiecką część Europy – pozostaje bodaj najlepiej „opowiedzianym”, najdokładniej zobaczonym i przedstawionym miejscem na mapie transformacji.

Z wątkiem stoczniozym splatają się pozycje ze zbioru fotografii, gromadzonego w ramach Muzeum Narodowego jeszcze przed powołaniem NOMUS-u, pod kierunkiem Małgorzaty Taraszkiewicz-Zwolickiej. Teraz kuratorka wchodzi w skład zespołu Anety Szyłak i jest także współautorką wystawy kolekcji-w-budowie. W Zielonej Bramie oglądamy między innymi wybór z ikonicznych *Suburbii* Jerzego Wierzbickiego. Te zdjęcia, wprowadzające widza w świat gdańskich peryferii doby transformacji, niemalże slumsów rosnących na marginesie przemian ekonomicznych III RP, pokazują potencjał dokumentu, a w jeszcze większym stopniu siłę dokumentu zestawianego z postkonceptualną sztuką – to jeden z najbardziej obiecujących tropów wystawy.

Ramą, w którą kuratorki NOMUS-u starają się włączyć główne wątki wystawy – sztukę gdańską i gdańskość sztuki, symboliczny potencjał miasta i jego społeczną rzeczywistość oraz rolę kobiet



Idea NOMUS-u jest taka, żeby z gdańskich ingrediencji, jego kosmopolitycznej przeszłości, portowego statusu, tradycji Solidarności, walki o społeczną emancypację, wydestylować unikalny, inkluzywny, demokratyczny paradygmat otwartości, wyidealizować go i uczynić myślą przewodnią muzeum.

w świecie artystycznym i poza nim – jest figura Innego, rozumiana już szerzej i bardziej uniwersalnie niż tylko w lokalnym, trójmiejskim kontekście. W Zielonej Bramie owego Innego ucieleśnia przede wszystkim Hiwa K – ulubiony artysta Anety Szyłak i bohater wystawy, którą na początku 2019 roku kuratorowała w Zachęcie. Niedługo ten projekt, pod szyldem NOMUS-u, zostanie pokazany w Gdańsku. Hiwa K, iracki Kurd, w latach 90. na piechotę przyszedł z ojczyzny do Europy. Jego marsz prefigurował odyseję fali uchodźców, która dwie dekady później podmyła fundamenty zachodniego ładu demokratycznego, utorowała drogę do parlamentów i rządów licznym populistom – nawet

nie tyle dlatego że była falą tak wielką, tylko raczej dlatego że demokratyczny ład okazał się o wiele bardziej kruchy, niż wyglądał. Hiwa K jest przybyszem, Obcym, gościem – na tych pojęciach buduje artystyczną tożsamość i dyskurs swojej sztuki. Czy będzie to gość mile widziany? W NOMUS-ie na pewno tak; obok jego dzieł kuratorki wieszają na wystawie prace Agnieszki Kalinowskiej, upleciony ze sznurka napis „Welcome”.

4. Po obejrzeniu wystawy idziemy na kawę do biura (NOMUS ma chwilowo nie tylko wystawę, lecz również tymczasowe biuro w Zielonej Bramie).

Aneta Szyłak zapewnia, że choć na zwiastunowej wystawie kolekcji są niemal wyłącznie artyści i artystki polskie, to przyszłość będzie – oczywiście – międzynarodowa. Na horyzoncie są także sponsorzy – na razie nie można wymienić nazwisk – i sposoby na wyjście z zakupami poza lokalny rynek. Idea jest taka, żeby z gdańskich ingrediencji, jego kosmopolitycznej przeszłości, portowego statusu, tradycji Solidarności, walki o społeczną emancypację, wydestylować jakiegoś rodzaju unikalny, inkluzywny, demokratyczny paradygmat otwartości, wyidealizować go i uczynić myślą przewodnią muzeum. Zaczyna się więc od badania sztuki w Trójmieście, jego współczesnej sceny, ale również jej undergroundowej, niezależnej przeszłości, zwłaszcza tej z lat 80., która pozostaje niezmuzealizowana i nieopracowana; ta robota ma być jednym z ważnych frontów działalności muzeum. A potem wokół tej zinterpretowanej przez sztukę „gdańskości” budowana ma być coraz bardziej uniwersalna, międzynarodowa narracja. Trudno zarzucić coś temu planowi, Aneta Szyłak wie, co robi; jeżeli ona nie urządzi w Gdańsku muzeum współczesnej sztuki, to nikt tego nie dokona.

Nie tak znowu daleko od Zielonej Bramy, ale już nie na skolonizowanej przez turystów starówce, lecz na obrzeżach kolonizowanej przez inwestorów i deweloperów Stoczni Gdańskiej, na budynku, który będzie przyszlą tymczasową siedzibą Nowego Muzeum Sztuki, świeci nocami kolejna praca z kolekcji NOMUS-u, neon Elżbiety Jabłońskiej *Nowe życie*. Na wystawie oglądamy film, w którym ten świecący napis występuje w roli głównej. Neon to *ready made*, pochodzi z lat 70.; artystka znalazła go 10 lat temu w ruinach Rolniczej Spółdzielni Produkcyjnej w Trzeciewcu pod Bydgoszczą, odrestaurowała, na nowo zapaliła – dała mu nowe życie. Potem umieszczała go w różnych kontekstach coraz to innych miast, wystaw i projektów. Podróż, która zapisana jest na wyświetlanym w Zielonej Bramie filmie, to rejs. W 2016 roku neon *Nowe życie* zamontowany został na rzeźnym statku wycieczkowym, a statek – rzekami i kanałami – popłynął z Nakła nad Notecią do Berlina. Piękny projekt – i ładny jest film, który o nim opowiada. To jedna z najlepszych prac ze zwiastunowego pokazu kolekcji NOMUS-u.

Czy „nowe życie”, które zapowiada neon Elżbiety Jabłońskiej na szykowanej do przyszłorocznego otwarcia siedzibie muzeum, będzie długie, szczęśliwe – i ciekawe? W budynku jest jeszcze wiele do zrobienia. Po sporze o Instytut Sztuki Wyspa, który się w nim mieścił, obiekt popadł w ruinę. „Dobra zmiana” oskarża Gdańsk o to, że nie jest wystarczająco „polski”, ale pod pewnymi



względami to miasto jest polskie aż nadto: tutejsza społeczność artystyczna jest nie tylko kreatywna i posiada wyrazistą tożsamość, ale bywa też skłonna do swarów, środowiskowych wojen domowych i pielęgnowania urazów, których korzenie bywają tak splątane, że osoba z zewnątrz skazana jest na zagubienie się w ich labiryncie.

W tekście pod tytułem *Nomus Manifest* Aneta Szyłak odwołuje się do sformułowanej przez Piotra Piotrowskiego idei muzeum krytycznego. „Z koncepcji tej – mówi mi – chcielibyśmy zaczerpnąć myśli o zaangażowaniu, świadomym uczestnictwie w debacie publicznej oraz wyjściu poza myślenie kanoniczne i poddane scentralizowanej geografii sztuki. Jednakże odrzucamy z koncepcji Piotrowskiego mało efektywną wizję demokracji jako niekończącego się sporu i konfrontacji. Negocjacja, a nie spór, wydaje się najbardziej wartościowa w budowaniu historii sztuki na Pomorzu i w budowaniu Nowego Muzeum Sztuki”.

I rzeczywiście, na razie z zaprezentowanym w Zielonej Bramie wyborem prac z kolekcji NOMUS-u trudno było wejść w spór. Po pierwsze, to przecież „kolekcja w budowie” więc za wcześnie na oceny. Po drugie, zarówno nazwiska, jak i prace, a także idee i tematy zarysowane na tym pokazie nie niosą wielkiego zaskoczenia. Trudno się z tą wystawą pokłócić, ale nie tylko dlatego, że jest, jak to się mówi, „słuszna”.

Trudno się z pierwszą wystawą w NOMUS-u pokłócić. To pokaz „słuszny”. Nie ma tu rewolucji w mapowaniu sceny artystycznej Gdańska, większość lokalnego establishmentu, którego skład ustalony został wiele lat temu, jest już w tej kolekcji reprezentowana.



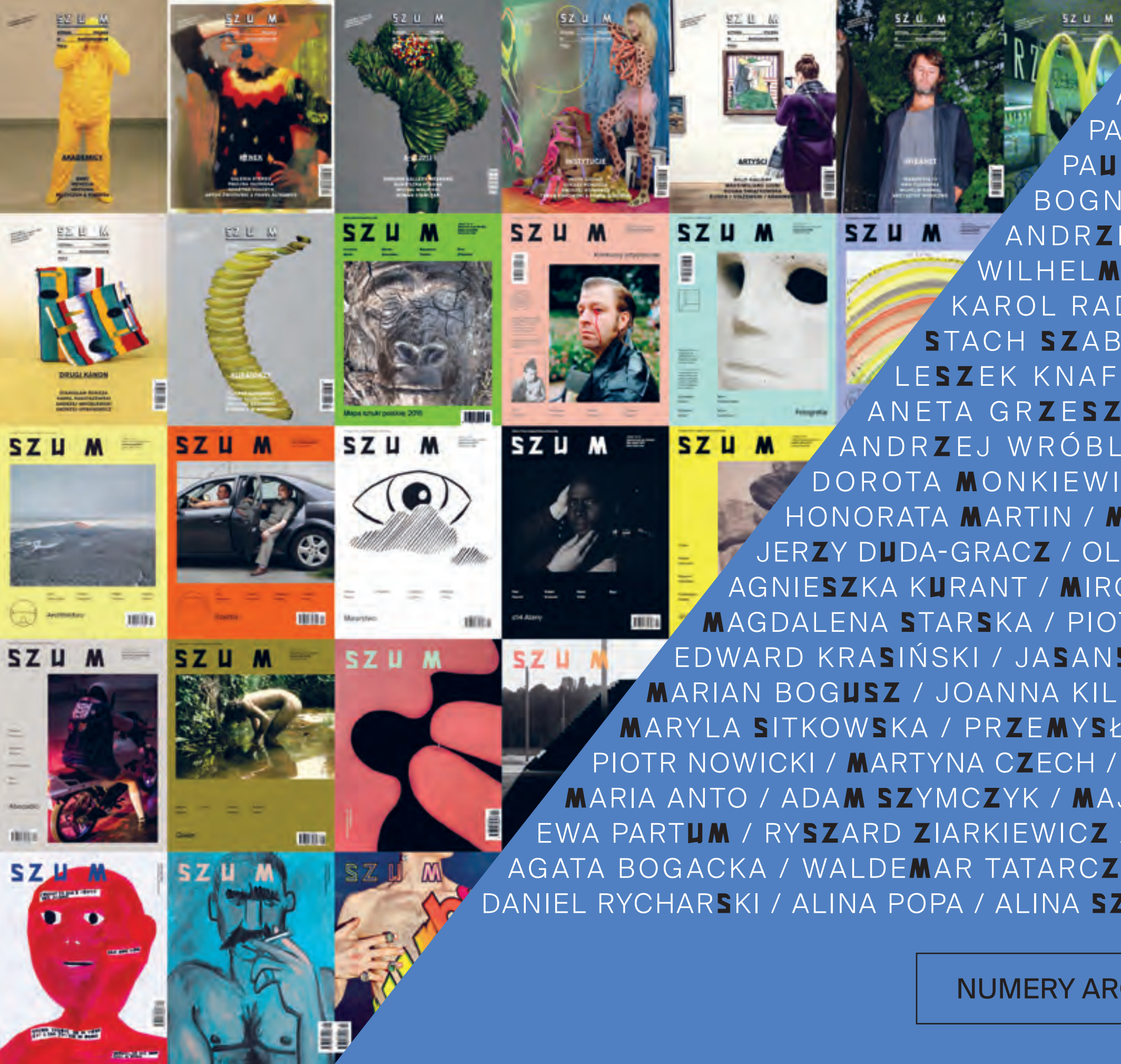
Elżbieta Jabłońska, *Nowe Życie*, 2016, kadr z wideo z dźwiękiem, 45' 48", dar artystki dla NOMUS-u

Nie ma tu rewolucji w mapowaniu sceny artystycznej Gdańska, większość lokalnego establishmentu, którego skład ustalony został długo przed stworzeniem NOMUS-u, jest już w tej kolekcji reprezentowana. Oczywiście nie ma wszystkich. Z przyczyn pozaartystycznych niektórych, jak na przykład Grzegorza Klamana, pewnie prędko w tych zbiorach nie zobaczymy. Na rozliczenia z pominięć przyjdzie jednak czas, kiedy kolekcja-w-budowie okrzepnie – a i wtedy zostawimy chętnie te (po)rachunki lokalsom. Tymczasem niespodzianek nie ma również w stanowiskach, które NOMUS zajmuje za pośrednictwem sztuki w publicznych debatach. Feministyczna emancypacja i rewizja historii sztuki, otwartość na Innego, krytyka rozpadu społecznych więzi nadwątlonych przez neoliberalny kapitalizm, szukanie sposobu na odbudowanie tych więzi na gruncie nowego rodzaju postnarodowej i niepatriarchalnej wspólnoty, interpretowanie spuścizny Solidarności

raczej w duchu uniwersalnym niż w kategoriach kolejnego polskiego powstania – w zapowiadającej narrację NOMUS-u wystawie odbijają się najczarniejsze wyobrażenia i podejrzenia, jakich „dobra zmiana” nabiera wobec dyskursu gdańskości. Albo inaczej, ta wystawa operuje pojęciami, ideami, ale również artystami i artystkami, co do których po liberalnej stronie debaty, a także w art worldzie, panuje dość powszechna zgoda. Jeżeli przyjąć warunkowo wizję aksjologicznego pęknięcia między liberalnym Gdańskiem a konserwatywną Polską, to polski art world okaże się dużo bardziej gdański niż polski, tak że mógłby powiedzieć, parafrazując Kennedy'ego, „Ich bin ein Danziger”.

Karska & Went (wł. Aleksandra Karska, Alicja Went), fotografia z instalacji *Miastoprojekt*, 24 fotografie barwne, różne wymiary lambda, dibond, pleksi, edycja 3/6, 33 x 50 cm, 2008–2009





ARTUR ŻMIJEWSKI / PIOTR UKLAŃSKI
ROMAN STAŃCZAK / ŁUKASZ RONDUDA
AGNIESZKA POLSKA / MICHAŁ WOLIŃSKI
PAWEŁ ŚLIWIŃSKI / MASSIMILIANO GIONI
PAULINA OŁOWSKA / GRAŻYNA KULCZYK
BOGNA ŚWIĄTKOWSKA / EWA TUDORSKA
ANDRZEJ STARMACH / TYMEK BOROWSKI
WILHELM SASNAL / KRZYSZTOF WODICZKO
KAROL RADZISZEWSKI / ŁUKASZ SUROWIEC
STACH SZABŁOWSKI / MARIA PINIŃSKA-BEREŚ
LESZEK KNAFLEWSKI / ŁUKASZ JASTRUBCZAK
ANETA GRZESZYKOWSKA / STANISŁAW RUKSZA
ANDRZEJ WRÓBLEWSKI / ANDRZEJ URBANOWICZ
DOROTA MONKIEWICZ / ALEKSANDRA WALISZEWSKA
HONORATA MARTIN / MONIKA SOSNOWSKA / PAWEŁ KWIEK
JERZY DUDA-GRACZ / OLEKSIY RADYNSKI / LEON TARASEWICZ
AGNIESZKA KURANT / MIROSŁAW BAŁKA / MATEUSZ SADOWSKI
MAGDALENA STARSKA / PIOTR PIOTROWSKI / PAWEŁ ALTHAMER
EDWARD KRASIŃSKI / JASANSKÝ & POLÁK / JAROSŁAW SUCHAN
MARIAN BOGUSZ / JOANNA KILISZEK / RYSZARD GRZYB / EDI HILA
MARYLA SITKOWSKA / PRZEMYSŁAW BRANAS / DOMINIKA OLSZOWY
PIOTR NOWICKI / MARTYNA CZECH / ROBERT BRYLEWSKI / MARTA ZIÓŁEK
MARIA ANTO / ADAM SZYMCZYK / MAJA BEREZOWSKA / JOANNA WARSZA
EWA PARTUM / RYSZARD ZIARKIEWICZ / JANEK SIMON / EDWARD DWURNIK
AGATA BOGACKA / WALDEMAR TATARCZUK / VIOLETTA I PIOTR KRAJEWSKY
DANIEL RYCHARSKI / ALINA POPA / ALINA SZAPOCZNIKOW / JÓZEF ROBAKOWSKI

NUMERY ARCHIWALNE

WWW.SKLEP.MAGAZYN SZUM.PL

Tekst: Jakub Banasiak

Ilustracje: Maja Demska

Normalizacja i dwie modernizacje

Pole sztuki w Polsce po 30 latach przemian

Jeszcze przed dwiema dekadami można było stracić stanowisko dyrektora galerii za prezentowanie zdjęcia genitaliów na krzyżu. Dzisiaj takie wystawy się odbywają i na nikim nie robi to wrażenia. Natomiast stanowisko można stracić za pokazywanie plakatu antyfeministycznego¹.

Piotr Bernatowicz

1. Modernizacja i normalizacja

Powyższy cytat dobrze ilustruje zakres tego tekstu. Jego głównym zamierzeniem jest spojrzenie na minione trzydziestolecie polskiego pola sztuki jako na czas modernizacji. Najpierw, po 1989 roku, modernizacyjny impuls nadawała transformacja – to wówczas można było stracić stanowisko za pokazywanie zbyt obrazoburczej sztuki. Następnie, po 2004 roku, modernizacja oznaczała również pakiet zachodnich wartości, dzięki czemu kontrowersyjna sztuka „na nikim nie robi wrażenia”. W końcu okcydentalna modernizacja się dokonała. Jest to najważniejsza teza tego tekstu. Można ująć ją w prostym stwierdzeniu: nową rzeczywistością polskiego pola sztuki jest normalizacja, czyli czas po modernizacji. Moim celem nie jest ocena tego stanu rzeczy. Chodzi mi raczej o próbę zrozumienia nowej logiki pola

¹ Tomasz Rowiński, *Konserwatywne poglądy to problem* [rozmowa z Piotrem Bernatowiczem], „Do Rzeczy” 2019, nr 46, s. 48–49.



Nową rzeczywistością polskiego pola sztuki jest normalizacja, czyli czas po modernizacji.

sztuki. Jednak aby to zrobić, najpierw trzeba zastanowić się, czym właściwie była i jak przebiegała modernizacja.

Modernizacja to rewolucja przeprowadzona łagodnymi środkami. To czas walki – heroiczny, ale przecież nie krwawy. W minionym trzydziestoleciu polskie pole sztuki też walczyło: o instytucje, o krytykę, o rynek, o publiczność, o umiędzynarodowienie, o zrozumienie elit. Stawką modernizacyjnej agendy nigdy nie jest terażniejszość – jest nią przyszłość. Dlatego modernizacja to czas wyjątkowy: stan ciągłej zmiany, nieustannej chwiejności, podwyższonego ryzyka. W tym szczególnym okresie trudno zajmować się bieżącą pracą instytucji, ich codziennymi bolączkami i wyzwaniem, bo instytucji jeszcze

nie ma. Są ruiny – często wręcz dosłowne – które trzeba podnieść z popiołów, a instytucje istniejące – te nieliczne, pojedyncze – stają się bastionami modernizacji. W tym szczególnym okresie trudno zajmować się krytyką rozumianą jako regularne pisanie o sztuce, bo krytyki jeszcze nie ma. Jest walka o krytykę, o jej nowy język; zarazem krytyka jest jedną z armat modernizacji, walczy o lepszą sztukę, o jej społeczne zrozumienie. W tym szczególnym okresie trudno zajmować się rynkiem, bo rynku jeszcze nie ma – nie ma galerii, kolekcjonerów, mediów. Jest walka o rynek, a sam rynek – pieniądze w sztuce – jest instrumentem modernizacji. W modernizacyjnej logice wszystko jest jej funkcją.



AKTORZY MODERNIZACJI

Modernizacja jest zatem przeciwieństwem normalizacji – w jakimś sensie jest „nienormalna”, bo nie pozwala skupić się na tym, co tu i teraz, nie pozwala myśleć o krytyce jako o krytyce, o rynku jako o rynku, o instytucjach jako o instytucjach. Jest rozedrgana, pełna uniesień, wielkich słów, monumentalnych planów i – niekiedy – doniosłych czynów. Normalizacja przeciwnie: jest niemal nudna, statyczna, jej horyzontem są terażniejszość, codzienne funkcjonowanie, bieżące problemy, najbliższe plany. Kiedy Donald Tusk w 1987 roku pisał na łamach „Znaku”, że „polskość to nienor-

okcydentalną – w kontekście pola sztuki taką tezę stawiał choćby Piotr Piotrowski. Dziś wiadomo, że podobne zjawiska również mogą być motorem modernizacji. Dowodem modernizacyjny skok Singapuru, Chin czy Zjednoczonych Emiratów Arabskich, a od pewnego momentu także kraju europejskiego – Węgier. Dlatego zasadne wydaje się mówienie o modelu traktującym lokalną specyfikę jako wartość czy wręcz podstawę nowoczesności: modernizacji endemicznej. W przypadku Polski składnikami tak rozumianej modernizacji będą więc wartości konserwatywne, aksjologia chrze-

Po 1989 roku w polu sztuki ścierały się dwie wizje modernizacji: okcydentalna i endemiczna. Ta pierwsza wygrała, jednak ta druga towarzyszyła jej niczym cień.

malność”, nie chciał bynajmniej wyrzec się narodowej przynależności – jak każą to widzieć jego dzisiejsi krytycy; raczej zauważał, że polski los to doświadczenie modernizacji, która nie może się w pełni dokonać.

W książce *Modernizacja Polski* Wojciech Musiał wskazuje, że po upadku komunizmu można wyodrębnić dwa modele modernizacji: modernizację transformacyjną (po 1989 roku) oraz modernizację przez integrację (po 2004 roku). Oba te modele były formatami imitacyjnymi, oba aplikowały wzorce wypracowane w zachodnim centrum². Oba można określić więc mianem modernizacji okcydentalnych. Najpierw dominowała twarda modernizacja neoliberalna. Następnie, wraz z rozpoczęciem negocjacji akcesyjnych do Unii Europejskiej, kierunek ten został poddany pewnej korekcie. Modernizacyjną agendę wyznaczały wtedy takie wartości, jak rządy prawa, pluralizm kulturowy, demokracja, poszanowanie praw mniejszości, wolny rynek³.

Od lat 80. panowało powszechne przekonanie, że modernizacja musi oznaczać detradycjonalizację – twierdzili tak Beck, Giddens, Bauman⁴. Jednak takie myślenie już się skończyło. Współczesne teorie neomodernizacji, stosowane dla wyjaśnienia procesów modernizacyjnych po upadku komunizmu, wskazują, że modernizacja wiodąca do modelu zachodniego – z towarzyszącym mu pakietem wartości – nie jest jedyną możliwą drogą rozwoju. Równie efektywne są modele zakorzenione w lokalnej tradycji i kulturze (w tym religii), niekiedy uznające zachodnie normy i procedury. Kiedyś badacze sądzili, że autorytarne czy nacjonalistyczne tendencje to tylko reakcja na modernizację

ścijska, raczej rodzima niż zuniwersalizowana historia, silne przywiązanie do tradycji, „patriotyzm gospodarczy”. W 2011 roku Bronisław Wildstein w tekście *Modernizacja kontra tradycja?* pisał: „W wypadku Polski, która dziedziczy szczególną, ale europejską kulturę, sprawa jest jeszcze bardziej oczywista. Nasza tradycja mogłaby być doskonałą podstawą do budowy nowoczesności, która nie polega na homoseksualnych małżeństwach, ale na dynamicznym rozwoju i budowie sprawnej infrastruktury cywilizacyjnej”⁵.

Teorie neomodernizacji rozprawiły się z jeszcze jednym mitem: wyłącznej sprawczości aktorów instytucjonalnych w procesach modernizacyjnych. Dziś wiadomo, że każda modernizacja jest wynikiem działania wielu aktorów społecznych: sprawcą modernizacji są zarówno elity ekonomiczne i polityczne oraz kierowane przez nie instytucje, jak i jednostki oraz grupy społeczne, które, napędzane aspiracyjnym żywiołem, mają nadzieję na poprawę jakości życia w danej dziedzinie. Te pierwsze odpowiadają przede wszystkim za zmiany systemowe, te drugie – aksjologię, kulturowe podglebie zmian.

Po 1989 roku w polu sztuki również ścierały się dwie wizje modernizacji. Ostatecznie zwyciężyła modernizacja okcydentalna, zorientowana na zachodnie normy, instytucje i idiom artystyczne. Jednak ta endemiczna towarzyszyła jej niczym cień, dominując jeszcze w latach 90. Dziś znowu zyskuje na znaczeniu, tym razem dysponując już zapleczem politycznym.

W tym miejscu należałoby zapytać, na przykład trawestując tytuł głośnego tekstu Wojciecha Włodarczyka *Kiedy zaczęło się „dzisiaj”? O źródłach sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych?* – kiedy skończyło się „wczoraj”? Kiedy modernizacja

2 Zob. Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011.

3 Wojciech Musiał, *Modernizacja Polski. Polityki rządowe w latach 1918–2004*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 259–262.

4 Zob. na przykład Ulrich Beck, *Spółczesność i ryzyko. W drodze ku nowoczesności*, tłum. Stanisław Cieśla, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2002; Zygmunt Bauman, *Płynne życie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

5 Piotr Piotrowski, *Agoraffilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.

6 Bronisław Wildstein, *Modernizacja kontra tradycja?*, „Rzeczpospolita”, 29.06.2011, <https://www.rp.pl/artykiul/680897-Bronislaw-Wildstein--Modernizacja-kontra-tradycja-.html> [dostęp: 19.11.2019].

7 Wojciech Włodarczyk, *Kiedy zaczęło się „dzisiaj”? O źródłach sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 2001*, red. Maria Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2002, s. 27–39.



okcydentalna się dokonała? To niełatwe pytanie – złożone procesy nigdy nie kończą się z dnia na dzień. Z drugiej strony w pewnym momencie możemy już powiedzieć, że się dokonały. To jak z tężeniem jakiejś substancji. Najpierw widzimy stan ciekły. Potem substancja powoli gęstnieje. W końcu zdajemy sobie sprawę, że już zastygła. Jednak w którym dokładnie momencie tężejący glut zamienił się w ciało stałe? Kiedy granica została przekroczona? Nie sposób tego dokładnie ustalić, jednak *post factum* wiadomo, że proces już się dokonał. Tak samo jest z polem sztuki w Polsce po 1989 roku. Trudno powiedzieć, kiedy zastygło ono w kształt, z którym mamy do

czynienia obecnie – kiedy dokładnie modernizacja się dokonała. Jedno jest pewne – wiadomo, kiedy się zaczęła.

2. Modernizacja po komunizmie

Modernizacja transformacyjna wyparła projekt modernizacji komunistycznej wdrażany w Polsce od 1945 roku. Krach tego modelu był słyszalny na całym świecie, niemniej można uznać, że upadek komunizmu – jeżeli porównać go do schyłku innych imperiów w XX wieku – był rewolucją niemalże bezkrwawą. „Imperium sowieckie – pisała w słynnym wstępie do *Postkomunizmu* Jadwiga Staniszkis – zostało rozwiązane w grudniu

1991 roku przy wódce, bez rozlewu krwi (chyba że Borys Jelcyń zaciął się przy goleniu)⁸. Tak było również w przypadku PRL, którego władze zaczęły wprowadzać w życie projekt transformacji systemu jeszcze w latach 80. W latach 1987–1988 rządy Zbigniewa Messnera i Mieczysława Rakowskiego konsekwentnie wplatały w korodującą gospodarkę nakazowo-rozdzielczą rozwiązania wolnorynkowe, zabezpieczając przy tym interesy aparatu. Zwieńczeniem tych procesów była tak zwana ustawa Wilczka z 23 grudnia 1988 roku, która legalizowała prywatną działalność gospodarczą⁹. Mniej więcej od połowy lat 80. postępowały również zmiany kulturowe,

je zarówno postkomuniści, jak i opozycyjne elity. Dlatego też reformy zainicjowane w drugiej połowie lat 80. nie zostały zatrzymane lub skorygowane, ale przyspieszone. W przypadku pola sztuki oznaczało to dalszą dekompozycję modelu egalitarnego. W latach 1990–1993 zdemontowano resztki mecenatu państwa (świadczenia socjalno-bytowe, pracownie, plenery, domy pracy twórczej i tym podobne) – teraz miały zastąpić go kapitał prywatny i trzeci sektor. Dokończono prywatyzację przedsiębiorstw państwowych sektora plastycznego, również rozpoczęta jeszcze w latach 80. (Desa, Pracownie Sztuk Plastycznych, Pracownie Konserwacji Zabytków). Zgodnie z ideą decentralizacji państwa zdemontowano dotychczasową infrastrukturę wystawienniczą, opartą na galeriach sieci BWA,

Wraz z upadkiem modernizacji komunistycznej przestał istnieć państwowy system sztuki – powojenny model organizacji życia artystycznego oparty na zasadzie egalitarnie interpretowanego „prawa do kultury”.

co na wystawie *Syntetyczny folklor* świetnie pokazał Janek Simon¹⁰. Nowym horyzontem aspiracji społecznych stała się kultura zachodniej klasy średniej z towarzyszącymi jej stylami życia¹¹.

W konsekwencji przekształceń polityczno-gospodarczych radykalnemu przekształceniu uległ również mecenat państwa w sferze kultury. Była to zmiana fundamentalna: wraz z upadkiem modernizacji komunistycznej przestał istnieć państwowy system sztuki – powojenny model organizacji życia artystycznego oparty na zasadzie egalitarnie interpretowanego „prawa do kultury”¹². Ideę równego i powszechnego dostępu do kultury zastąpiła koncepcja liberalna: kultura miała na siebie zarabiać, a państwo miało – tylko i aż – nadawać temu procesowi ramy prawne. W 1988 roku sam Włodzimierz Sokorski apelował: „Tyle socjalizmu co na czerwony szyld”¹³.

Wytoczony pod koniec lat 80. kierunek modernizacji podjął rząd Tadeusza Mazowieckiego. Taki mieliśmy klimat – przekonanie, że historia się skończyła, a jedyne, co trzeba zrobić, to „wybrać przyszłość”, było niemal powszechne; podzielali

które na skutek reformy samorządowej trafiły pod zarządek samorządów i województw. Dla wielu placówek – wyłączonych nagle spod kurateli państwa – oznaczało to problemy finansowe i programowe; część galerii zlikwidowano. Zwieńczeniem tych przemian była „restrukturyzacja” samego resortu – w 1992 roku zlikwidowano Departament Plastyki.

3. Modernizacja transformacyjna i spór o sztukę

Przeciwko likwidacji mecenatu protestowali artyści z kręgu ZPAP – Jacek Sempoliński wystąpił nawet w Senacie, mówiąc o „paleokapitalistach”, którzy niszczą polską kulturę¹⁴ – jednak ich głos był słaby, ginął pośród zgiełku wytwarzanego przez zwolenników wolnorynkowej ortodoksji. W debacie publicznej aktywna rola państwa w kulturze była definiowana jako powrót do komunizmu. Dominowało przekonanie, że nieuchronnym skutkiem modernizacji będzie świat sztuki oparty na rynku i klasie średniej. Zmiana ta miała dokonać się samoistnie, dzięki sprawczości niewidzialnej ręki rynku¹⁵.

Czynniki te spowodowały, że w latach 90. najważniejszym obszarem walki o kształt modernizacji w polu sztuki stał się język. Można wskazać dwa główne obszary, w których toczyła się dyskusja krytyczno-artystyczna po 1989 roku. Pierwszy wiązał się z definicją dzieła sztuki i społecznego statusu

8 Jadwiga Staniszkis, *Postkomunizm. Próba opisu, Słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2001, s. 5.
9 Paweł Kowal, *Koniec systemu władzy. Polityka ekipy gen. Wojciecha Jaruzelskiego w latach 1986–1989*, Instytut Studiów Politycznych PAN – Instytut Pamięci Narodowej – Wydawnictwo Trio, Warszawa 2012; Antoni Dudek, *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988–1990*, Wydawnictwo Znak Horyzont, Kraków 2014.
10 Janek Simon, *Syntetyczny folklor*, kur. Joanna Warsza, 22.02–19.05.2019, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
11 Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana – Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016.

12 Andrzej Leśniewski, *Modele polityki kulturalnej państwa polskiego 1944–2015*, praca doktorska napisana w Zakładzie Badań nad Uczestnictwem w Kulturze Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Jana Grada, s. 36.
13 Włodzimierz Sokorski, *Tyle socjalizmu co na czerwony szyld*, „Odrodzenie” 1988, nr 27, s. 1, 11.
14 *Koniec układu, początek katastrofy? Sztuka w Polsce lat siedemdziesiątych*, głos Jacka Sempolińskiego, „Res Publica” 1991, nr 1, s. 40–41.
15 *Kultura polska w dekadzie przemian*, red. Teresa Kostyrko, Marcin Czerwiński, Instytut Kultury, Warszawa 1999.

artysty – pytano, czy za sztukę można uznać realizacje wykorzystujące gotowe przedmioty, czy dzieło sztuki może być opatrzone rozbudowanym komentarzem, czy artysta ma inicjować debaty na pozartystyczne tematy. Drugi dotyczył stosunku polskiej sztuki do zjawisk zachodnich. Krytyka artystyczna czujnie tropiła powtórzenia stylu i myśli.

Zwolennicy modernizacji endemicznej byli przywiązani do tradycyjnego rozumienia sztuki: esencjalistycznego (poodwilżowa nowoczesność), może nawet transcendentnego (sztuka przykościelna). Dzieło sztuki, dzięki technicznej maestrii twórcy i doniosłości jego idei, miało przemawiać „samo przez się”. W tej perspektywie artysta był kapłanem, który spogląda spoza doczesnych – politycznych czy społecznych – porządków, dzięki czemu „widzi więcej”. Zarazem „zachodni idiom artystyczny” – jak na początku lat 90. nazwała go Barbara Majewska – jawił się jako zagrożenie dla rodzimych tematów i estetyk. Dorota Monkiewicz w szkicu *Dyskurs polskiej krytyki artystycznej w okresie transformacji* świetnie pokazała, że pod terminem tym mieściły się zarówno narzędzia formalne (instalacje, cytat, zawłaszczenie, obiekt), jak i model sztuki zaangażowanej oraz rynek sztuki¹⁶. Szczególnie ważny jest ten ostatni. Zwolennicy modernizacji endemicznej byli przywiązani do wizji kultury jako służby (narodowi, społeczeństwu), a nie towaru¹⁷. W inteligenckim imaginariu handel stał w sprzeczności nie tylko wobec kultury romantycznej, ale także ziemiańskiej tradycji wyniosłości wobec pracy, celebracji „nicnierobienia”¹⁸. Zarazem krytykę rynku sztuki można potraktować jako kulturową reakcję na likwidację państwa opiekuńczego w sferze kultury. Polski artysta został pozbawiony mecenatu, rzucono go na spienione wody globalizacji – ale przynajmniej miał kotwicę w postaci tradycji.

Podobnie jak inne dyskursy doby transformacji, również i język krytyki artystycznej był uwięziony w dialektycznych diadach „doganiania” i „imitacji”, „dumy” i „wstydu”¹⁹. Dla zwolenników modernizacji okcydentalnej nowa sztuka – nazwana *post factum* krytyczną – stała się synonimem Zachodu, nowoczesności i postępu. Rodzima kultura była tu raczej powodem do wstydu niż dumy; to idealizowany Zachód stał się jedynym i nadrzędnym punktem odniesienia. „Kiedy zaś chcą udowodnić

NIEWIDUALNA RĘKA RYNKU
WKRAČA NA POLSKĄ SCENĘ
ARTYSTYCZNĄ



rozmówcy wyższość swoich racji, sięgają na ogół na półkę po zachodnie czasopismo lub katalog”²⁰, pisał „Raster” o Fundacji Galerii Foksal. Zwolennicy modernizacji endemicznej stali na stanowisku, że naśladowanie Zachodu jest bezwartościowe, a Polska raz jeszcze staje się „papugą narodów”²¹. Alternatywą miała być duma z rodzimej tradycji, w której przechowywany jest oryginalny kod kulturowy.

Tak różne wizje kultury doprowadziły do silnego konfliktu. Magda Szcześniak zauważyła, że zwolennicy modernizacji okcydentalnej często stosowali wobec swoich oponentów – na przykład „nowobogackich” i „nuworyszy” – oparte na symbolicznej przemocy „lekcje dobrego gustu”. Robił tak choćby „Raster”, rozstawiając po kątach „buraków” i zwolenników „arte polo”²². Jednak „lekcji dobrego gustu” udzielała również druga strona, definiując nową sztukę jako zagrażającą inteligenckiej kulturze wysokiej, miałką i wtórną. Była to w istocie dyskusja o kierunek rozwoju pola sztuki. Jaki był wynik tego sporu? Zwolennicy modernizacji na wzór zachodni go przegrali. W latach 90. niemal we wszelkich innych dziedzinach zwyciężyła koncepcja „doganiania” Zachodu, jednak w sferze kultury wysokiej okcydentalizacja kojarzyła

W latach 90. zwyciężyła koncepcja „doganiania” Zachodu. Jednak w sferze kultury wysokiej okcydentalizacja kojarzyła się z komercją, kulturą plebejską, twórczością niestawiającą wielkich pytań – o naród, religię, jednostkę.

się z komercją, kulturą plebejską, twórczością niestawiającą wielkich pytań – o naród, religię, jednostkę²³. To właśnie w tym punkcie dobrze widać, że modernizacja nie dokonuje się jedynie za sprawą sterowanych odgórnie procesów. Oczywiście aktorzy społeczni nie mogli przeprowadzić zmian strukturalnych, jednak mogli powalczyć o kwestie tożsamościowe. Tak stało się właśnie w polu sztuki, gdzie zwolennicy „zachodniego idiomu” stanowili zdecydowaną mniejszość. Okcydentaliści mieli swoje przyczółki – Zachętę, CSW, „Magazyn Sztuki”, „Rastra”, kilka galerii lokalnych, garść kuratorów, pojedynczych krytyków – jednak w mediach niebranżowych, wśród elit, kolekcjonerów, decydentów politycznych, publiczności dominowali zwolennicy tradycyjnego modelu sztuki. Jedyny poważny gracz instytucjonalny, który mógł zmienić tę proporcję, czyli Open Society Foundations George’a Sorosa, w 1993 roku zrezygnował z prowadzenia w Polsce swojego centrum sztuki²⁴. W konsekwencji lata 90. i początek XXI wieku to czas instytucjonalnych i symbolicznych porażek zwolenników modernizacji okcydentalnej. Pamiętamy przede wszystkim te najważniejsze, jak „skandale” wokół kolejnych prac i wystaw, cenzurowanie sztuki czy represje wobec pracowników najważniejszych instytucji. Jednak motywowane ideologicznie ataki na sztukę były powszechne, codzienne i niezależne od afiliacji ideowej partii sprawującej akurat władzę – można liczyć je w dziesiątkach przypadków rocznie²⁵.

4. Promodernizacyjne krytyki systemu artystycznego

Problemem nie była tylko sfera aksjologii. Również system artystyczny – rozumiany całościowo, jako instytucjonalna emanacja polityki kulturalnej państwa – znajdował się w zapaści. Dobrze pokazują to dwa teksty Łukasza Gorczycy z 1998 roku: *Układ scalony sztuki polskiej* („Raster”) oraz *Gra o sztukę* („Znak”). Warto czytać je komplementarnie. Pierwszy – utrzymany w typowej dla „Rastra” prześmiewczej poetyce – definiował pole sztuki jako zamkniętą, samowystarczającą sieć instytucjonalno-towarzystką,

która funkcjonuje w odziedziczonej po PRL infrastrukturze. Dotyczyło to nie tylko instytucji artystycznych, ale także komunikacji między nimi – wiele miejsca w *Układzie scalonym sztuki polskiej* zajmują opisy połączeń kolejowych, które utrwalają kształt sieci. System artystyczny przypominał tu wydrążoną skorupę – nie zasilala jej ani żadna zintegrowana i zorientowana na kulturę polityka, ani pieniądze. Zarazem była to skorupa monumentalna: dziesiątki placówek wystawienniczych szczebla wojewódzkiego, dwie ważne galerie centralne (CSW i Zachęta), do tego muzea i galerie autorskie. Sprawiało to, że „układ scalony” był tworem paradoksalnym: krążyło w nim życie, jednak on sam był martwy. „Generalnie – pisał Gorczyca – funkcjonowanie układu scalonego jest pozytywnym zjawiskiem – miło patrzeć, że coś w Polsce działa. Jego głównym mankamentem jest jednak fakt, że poszczególne sieci (a przede wszystkim główna) utraciły zdolność rozróżniania dobrej i złej sztuki, w związku z czym mamy w Polsce do czynienia z coraz większą ilością fikcyjnych lub omyłkowych karier artystycznych”²⁶. Innymi słowy, logika „układu scalonego” była nadrzędna wobec funkcjonującej w nim sztuki.

W narracji Gorczycy istniały dwie siły, które mogłyby naruszyć „układ”: młodzi krytycy, kuratorzy i artyści – oraz Zachód. Współzałożyciel „Rastra” wyłożył tę koncepcję w drugim tekście z 1998 roku. *Gra o sztukę* to już nie pamflet, ale próba namysłu nad przyczynami modernizacyjnej niemocy w obszarze sztuki. Diagnoza Gorczycy była następująca: nie ma wątpliwości, że celem nadrzędnym środowiska artystycznego jest „uczynienie sztuki w Polsce ważną, zaś artystów – twórcami cenionymi na świecie”²⁷. Jednocześnie z gruntu błędne miało być przekonanie, że wehikułem, dzięki któremu cel ten zostanie osiągnięty, jest sama sztuka. Na poparcie tych słów autor (nie bez złośliwości) wyliczał tendencje mające jakoby przynieść upragnioną modernizację pola: najpierw miały być to artystyczne świadectwa przemian przełomu lat 80. i 90., następnie sztuka zaangażowana społecznie, później sztuka ciała, w końcu zaś – malarstwo, nowe media i performans. Według

16 Dorota Monkiewicz, *Dyskurs polskiej krytyki artystycznej w okresie transformacji*, [w:] Zbigniew Libera, *Art of Liberation: Studium prasoznawcze 1988–2018*, t. 1: 1988–1997, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2019.

17 Zob. Tomasz Zarycki, Rafał Smoczyński, *Totem inteligencji. Aristokracja, szlachta i ziemiaństwo w polskiej przestrzeni społecznej*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2017.

18 E. Mikina, *Niematerialne w kolekcji*, [w:] *Uśpiony kapitał. Sztuka z kolekcji Barbary i Andrzeja Bonarskich*, Fundacja Profile – Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012.

19 Zob. Kacper Poblocki, *Niewolnictwo po polsku*, „Czas Kultury” 2016, nr 3, s. 62; Magda Szcześniak, dz. cyt.

20 *Słowniczek artystyczny Rastra*, <http://rastra.art.pl/archiwa/sloownik/sloownik-czek.htm> [dostęp: 19.11.2019].

21 Zdzisław Krasnodębski, *Modernizacja po polsku*, „Ośrodek Myśli Politycznej”, <https://www.omp.org.pl/artukul.php?artukul=222> [dostęp: 19.11.2019].

22 Magda Szcześniak, dz. cyt., s. 130–131; Jakub Majmurek, *III RP, czyli dwie cele wstydu*, „Krytyka Polityczna” 2013, nr 31/32, s. 44–52.

23 Zob. Monika Borys, *Polski bajer. Disco polo i lata 90.*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2019.

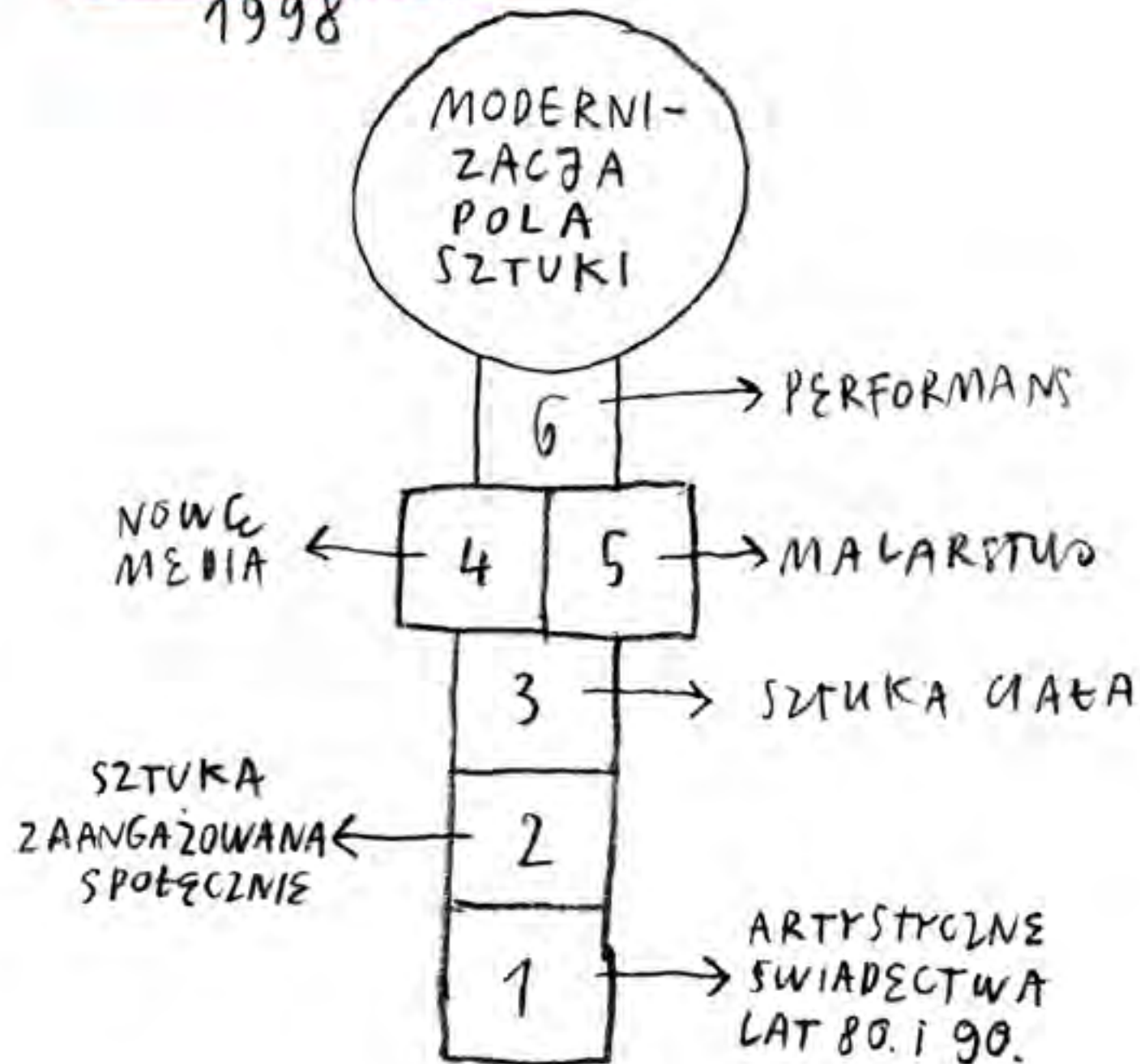
24 Zob. Karolina Łabowicz-Dymanus, *Synchronizacja w sieci. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa – cztery modele: Budapeszt, Kijów, Tallin, Warszawa*, [w:] *Dysertacje doktorskie Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*, t. 8, red. Joanna M. Sosnowska, Polska Akademia Nauk, Warszawa 2016.

25 Zob. Jakub Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 r.*, t. 2: *Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.

26 Łukasz Gorczyca [jako Piotr Śmigłowicz], *Układ scalony sztuki polskiej*, „Raster” 1998, nr 6, s. 51.

27 Tenże, *Gra w sztukę*, „Znak” 1998, nr 12, s. 41.

Lukasz Gorczyca
"Gra o sztukę"
 1998



Gorczyca żaden z tych projektów nie przełożył się na modernizację (on sam nie używa tego słowa), ponieważ nie były one wobec siebie komplementarne, lecz konkurencyjne – wdrażali je gracze, którzy mieli sprzeczne, bo partykularne, interesy. Jednocześnie, jak pisał, istniały „obiektywne trudności”, które nie pozwoliły osiągnąć scenie artystycznej wyczekiwanego poziomu. Gorczyca rekonstruuje je w typowo transformacyjnym dyskursie: „Prosta obserwacja organizacji życia artystycznego w wolnorynkowej cywilizacji zachodniej pozwoliła graczom na sformułowanie listy obiektywnych trudności, które wydatnie podnoszą stopień skom-

modernizacją systemu artystycznego musi zająć się państwo. To jednak w sferze kultury ciągle pozostawało w logice neoliberalnej transformacji – właściwe negocjacje akcesyjne dopiero się rozpoczynały (1998). Dlatego modernizacja pola sztuki przeniosła się na poziom prywatny. W 2001 roku powstały Galeria Raster i Fundacja Galerii Foksal. Obie były okcydentalnymi projektami modernizacyjnymi, obie odpowiadały na strukturalny niedorozwój pola: niedofinansowanie sfery publicznej, obskurantyzm elit, ignorancję mediów, brak rynku. W obu przypadkach rynek sztuki (pieniądze w sztuce) miał być instrumentem modernizacji³⁰.

Nowa wizja modernizacji miała dotyczyć struktury pola, a nie partykularnych postaw artystycznych; pojedyncze walki miały zastąpić strukturalne reformy wyrastającego z PRL i przeoranego przez transformację systemu artystycznego.

plikowania krajowej gry. Są to przede wszystkim: brak rynku sztuki w Polsce, brak polityki kulturalnej państwa i – co za tym idzie – marginalizacja sztuki oraz upolitycznienie dotyczących jej decyzji, brak wyrobienia kulturowego młodych kapitalistów i – związany z tym – niedorozwój prywatnego mecenatu, i wreszcie – brak krytyki artystycznej²⁸.

Zdaniem Gorczyca braków tych nie udało się ciągle nadrobić, ponieważ po 1989 roku naczelną zasadą pola stało się wyciszanie sporów, zaś najważniejszym argumentem, który zamykał usta malkontentom – „szkodliwość dla sztuki” (w domyślne: nowej) wszelkich publicznych dyskusji²⁹. W okresie transformacji sztuka współczesna miała być tak słaba, że każdy gwałtowny ruch mógł ją zabić. Była to diagnoza racjonalna. Dlatego Gorczyca zaproponował przededefiniowanie osi sporu: z samej sztuki na tytułowe „reguły gry”. Teraz modernizacja miała dotyczyć struktury pola, a nie partykularnych postaw artystycznych; pojedyncze walki miały zastąpić „szarpnięcie cugłami”, strukturalne reformy wyrastającego z PRL i przeoranego przez transformację systemu artystycznego. Odwrócona została więc logika: najpierw miały zmienić się instytucje i rynek, w które następnie wejdzie nowa twórczość.

O ile jednak za modernizację języka i samej sztuki mogą odpowiadać – i odpowiadały – jednostki czy relatywnie wąskie społeczności, o tyle

Nie były to oczywiście inicjatywy jedyne.

Zarazem zmieniła się sama sztuka. W pierwszych latach XXI wieku do głosu doszło nowe pokolenie artystów, już nie tak radykalnych jak ich poprzednicy. Do łask wróciły tradycyjne media, przede wszystkim malarstwo. Nowa sztuka zaczęła zyskiwać na popularności, przechodząc z artystycznej „bańki” w sferę kultury popularnej. Zgodnie z postulatem Gorczyca to dwudziesto- i trzydziestokilkulatkowie stali się motorem modernizacji. Kryterium „młodości” jako siły progresywnej, mającej moc zmiany, pojawia się w krytyce artystycznej z upartą regularnością. Po upadku komunizmu po raz pierwszy szerzej dyskutowano je w 1993 roku przy okazji 1. Triennale Młodych w Oronsku. Jednak postulat „młodości” został wypełniony treścią dopiero na początku XXI wieku. Młoda sztuka zyskała też – w końcu – osłonę medialną: zmienił się ton pisania o sztuce w dziennikach i tygodnikach, ale przede wszystkim pojawiły się nowe tytuły młodzieżowe: „Fluid”, „Machina”, „Aktivist”, „City Magazine”. Nowe gwiazdy – jak Agata Bogacka – zaczęły funkcjonować w pismach lifestyle’owych. Modernizacja przyspieszyła. W momencie akcesji Polski do struktur europejskich spotkali się dwaj aktorzy modernizacji: społeczni i instytucjonalni. Jednak tym razem sztuka – odwrotnie niż w latach 90. – była już gotowa na zmiany.

28 Tamże, s. 42.

29 Tamże, s. 43.

30 Pisałem o tym szerzej w: 5 356 000 albo rynek w peryferyjnym polu sztuki, „Szum”, 24.10.2014, <https://magazynszum.pl/5-356-000-albo-rynek-w-peryferijnym-polu-sztuki/> [dostęp: 19.11.2019].

5. Zmiana paradygmatu modernizacji

Po wejściu do Unii Europejskiej okazało się, że państwo polskie może i powinno zajmować się również kulturą. A nawet – jeśli chce dołączyć do europejskiego jądra – musi. W 2004 roku Ministerstwo Kultury zamówiło przekrojową analizę SWOT dotyczącą stanu kultury w Polsce. Wynikało z niej, że polska kultura, zdewastowana neoliberalnymi reformami, znajduje się w stanie strukturalnej zapaści. W dokumencie wymieniono między innymi: „brak jasno określonej polityki kulturalnej państwa; brak spójnej polityki kulturalnej jednostek samorządu terytorialnego i Ministerstwa Kultury; brak zarządzania strategicznego w kulturze; niski budżet Ministra Kultury; niskie wydatki na kulturę w przeliczeniu na jednego mieszkańca – zdecydowanie niższe niż w krajach Unii Europejskiej; zły stan techniczny infrastruktury instytucji kultury; niewydolny system zarządzania instytucjami kultury; brak badań w sferze kultury powstającej oraz braki w kolekcjonowaniu i udostępnianiu dzieł sztuki współczesnej”³¹.

W 2007 roku zaczęła się epoka „cieplej wody w kranie”, która miała potrwać aż do 2015 roku. W sztuce zaś zaczął się czas intensywnej modernizacji przez integrację.

Można powiedzieć, że był to obraz „układu scalonego” polskiej kultury opowiedziany korporacyjnym językiem – typowym dla modernizacji przez integrację. Zarazem była to ilustracja katastrofalnego wpływu transformacji na sektor kultury. W konsekwencji zarzut „szkodliwości dla sztuki” przestawał działać – teraz naprawę szkodliwa stawała się niska jakość państwa i podległych mu instytucji. W 2004 roku władze ogłosiły Narodową Strategię Rozwoju Kultury – wielki program naprawczy tytułowego obszaru. Była to technokratyczna korekta modelu neoliberalnego: nowy program zakładał wzrost nakładów, cyfryzację i modernizację instytucji, większą rolę samorządów oraz stworzenie funduszy celowych dla realizacji polityk w poszczególnych obszarach kultury. Dla sztuki współczesnej kluczowe były dwa programy: Narodowy Program Kultury „Znaki Czasu” oraz Program „Narodowe Kolekcje Sztuki Współczesnej”. Nową epokę symbolicznie zainaugurował projekt *W samym centrum uwagi* (2005–2006, CSW Zamek Ujazdowski), monumentalny „rok polski w Polsce” rozpisany na 10 wystaw kilkudziesięciorga rodzimych artystów i artystek. Był to pokaz potęgi nowej sztuki i jej instytucjonalnego zaplecza.

Ważnym dokumentem tego okresu jest tekst Pawła Leszkowicza *Sztuka wobec rewolucji moralnej*. Tekst ten, pisany w 2005 roku, został zapamiętany przede wszystkim ze względu na zdefiniowanie przez autora nowego zjawiska: Młodej Sztuki z Polski, „MSP”. „Doszło do zdecydowanego przełomu – pisał

Leszkowicz – a ludzie związani ze światem sztuki nauczyli się wykorzystywać szanse, jakie jednak daje lokalna demokracja, rynek, pluralizm komunikacyjny, dotacje z UE i energia nowego, «europejskiego» pokolenia. W Polsce powstaje świetna sztuka i organizowane są coraz lepsze wystawy. Po raz pierwszy w mojej własnej historii zajmowania się sztuką myślę, czytam, piszę i uczę o sztuce polskiej z taką samą przyjemnością jak dotychczas o zagranicznej”³².

Zarazem zapomniano kontekst i właściwy temat tekstu Leszkowicza: tytułową rewolucję moralną zapowiadaną przez prawicę, która właśnie doszła do władzy. Autor dopominał się o kontrrewolucję: nieodzowny, jak mu się zdawało, składnik okcydentalnej modernizacji, czyli pakiet równościowy: prawa gejów i lesbijek oraz prawo do swobody wypowiedzi artystycznej. Co znamienne, Leszkowicz stał na stanowisku, że w osiągnięciu tego celu mogą pomóc wyłącznie aktorzy spoza pola sztuki: biznes, polityka, prawo i media, właśnie modernizujące się na wzór europejski. Słabym ogniwem był tylko świat

sztuki – „zbyt słaby, rozbity, podzielony, tchórzliwy, rozdarty konfliktem interesów i karier, konformistyczny, otwarty na cenzurę, często konserwatywny, zamknięty w archaicznych instytucjach, homofobiczny”³³.

Leszkowicz dostrzegął coś, co zdawała się bagatelizować znaczna część środowiska: istnienie dużej grupy przeciwników modernizacji okcydentalnej. Jednak główna emocja epoki była inna. Rządy prawicy okazały się jedynie mgieniem, skończyły się – pogrążone w chaosie – w połowie kadencji. Jak sądzono, był to epizod, ostatni odprysk konserwatywnej reakcji na modernizację.

6. Modernizacja przez integrację

W 2007 roku zaczęła się epoka „cieplej wody w kranie”, która miała potrwać aż do 2015 roku. W sztuce zaś zaczął się czas intensywnej modernizacji przez integrację. Największe uznanie zdobyli twórcy, którzy wpisali lokalne doświadczenie w zachodni idiom: Piotr Uklański, Monika Sosnowska, Wilhelm Sasnal czy Mirosław Bałka. Do tego pułapu miała zmierzać cała polska sztuka. Dotyczyło to nie tylko wymiaru artystycznego, ale i instytucjonalnego. Dzięki Narodowej Strategii Rozwoju Kultury i funduszom unijnym stworzono regionalne kolekcje dzieł sztuki współczesnej (we wszystkich województwach powstały Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych), zbudowano bądź rozbudowano muzea, galerie i centra

32 Paweł Leszkowicz, *Sztuka wobec rewolucji moralnej*, „Obieg” 2005, nr 2, s. 30–33. Tekst dostępny na: <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5770> [dostęp: 16.11.2019].

33 Tamże.

31 *Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004–2013*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, [http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_\(2004\).pdf](http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_(2004).pdf), s. 107–108 [dostęp: 19.11.2019].

sztuki. Wiele obiektów wyremontowano. Modernizowała się infrastruktura transportowa – drogowa i kolejowa. Sieć polskiej sztuki naprężyła się i zgęstniała.

Nic z tego nie nastąpiłoby bez pokoleniowej zmiany warty. Na znaczeniu tracili ci, którzy w realia sztuki lat 90. wchodzili z bagażem wyniesionym z systemu artystycznego PRL. Kuratorzy i kuratorki młodego pokolenia zdobywali doświadczenie w ważnych zachodnich instytucjach; część z nich wróciła do kraju, stając się nową klasą ekspercką pola sztuki. W latach 2005–2011 w Instytucie Historii Sztuki UJ Andrzej Szczerski prowadził poddyplomowe studia kuratorskie, których głównym celem była okcydentalna modernizacja dyscypliny, wpięcie jej w obieg międzynarodowy. Powstawały nowe czasopisma poświęcone sztuce i kulturze aktualnej, jak „Notes na 6 Tygodni”, „Piktogram” i reaktywowany po transformacyjnej pauzie „Obieg”, który publikował nie tylko wywiady i recenzje, ale także *Setkę Obiegu*, ranking „jak na Zachodzie” – niczym *Power 100* „Art Review” (wiem, bo sam go

Modernizujący się rynek sztuki wyznaczył sobie dwa nadrzędne cele: wypracowanie lokalnego popytu na sztukę współczesną oraz trwałe wpięcie się w międzynarodowy obieg targowy.

współtworzyłem). Za sprawą nowego medium, czyli blogów, nastąpiła zmiana warty w krytyce artystycznej³⁴. W 2013 roku powstał „Szum”. Zmieniały się nawet uczelnie artystyczne, które otwierały się na „idiom zachodniej sztuki”. Nowa była także publiczność, która na nową sztukę zagłosowała nogami. Sztuka współczesna stała się modna³⁵.

Wszystkie te zjawiska – można je oczywiście mnożyć – spinała nadrzędna obietnica: dostatku. Wyobraźnię świata sztuki rozpałały kolejne „rekordy”, skrupulatnie odnotowywane od momentu, w którym *Samoloty* Wilhelma Sasnala sprzedano za ponad 1,1 miliona złotych (2007). Jednymi z głównych graczy pola sztuki stali się kolekcjonerzy, którzy – niczym nowi kapłani – objaśniali meandry rynku, aukcji i targów. Najważniejsi – Piotr Bazylko i Krzysztof Masiewicz – prowadzili poczytny bloga „ArtBazaar”, wydali też bestsellerowy *Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej* (2008). Rynkowa gorączka rosła z dnia na dzień. Galerie zakładali nawet krytycy! Sama sztuka, niejako w międzyczasie, przestała sprawiać większe problemy. Najważniejsze zjawiska artystyczne – „zmęczone rzeczywistością” malarstwo, poznańskie PENERSTWO, nieco później nowy formalizm³⁶ – nie poruszały zagadnień społecznych

34 Jakub Banasiak, *Archipelag, link, troll*, [w:] *Delfin w malinach. Snobizmy i obyczaje ostatniej dekady*, red. Łukasz Najder i zespół, Czarne, Wołowiec 2018.

35 Wszystkie te zmiany opisywaliśmy szczegółowo w kolejnych „Tematach numeru” pierwszych numerów „Szumu” (2013–2015, nr 1–11).

36 Karolina Plinta, *Nowy formalizm. Sztuka naszych czasów*, „Szum” 2014, nr 4, s. 56; Zofia Zaleska, *Szczęśliwy galerzysta. Rozmowa z Michałem Kaczyńskim*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/507-szczesliwy-galerzysta.html> [dostęp: 19.11.2019].

ani politycznych. Łatwo było je sprzedać, łatwo wystawiać. Potwierdzały to kolejne przeglądy młodej sztuki: *Establishment jako źródło cierpienia* (2008), *Nie ma sorry* (2008), *Co widać* (2014), *Czysta formalność* (2015).

Najważniejsi galerzyści dobrze wykorzystali koniunkturę. O rynku mówiło się przy zastosowaniu narracji o „kreatywności” i „innowacyjności”, które miały być motorem rozwoju sfery kultury. W 2009 roku Łukasz Gorczyca rysował wizję, w której instytucje publiczne realizują jedną z funkcji rynku: „My, galerzyści, a również artyści potrzebujemy przede wszystkim profesjonalnych, dobrze rozwiniętych i działających międzynarodowo instytucji, posiadających międzynarodowe kolekcje. Tylko i wyłącznie wtedy, w międzynarodowym kontekście, nasi artyści będą się mogli w pełni rozwijać”³⁷. Rozwój znaczył tu tyle co wzrost ekonomiczny – państwo miało wytwarzać kapitał symboliczny wokół sztuki, galerie – kapitalizować go. Oczywiście narracją galerzystów rozkładała akcenty znacznie subtelniej: rynek był w niej siłą, która nie tyle

służy zarabianiu pieniędzy przez artystów i właścicieli galerii, ile odpowiada za modernizację polskiej kultury. Dlatego też państwo powinno go aktywnie wspierać. Michał Kaczyński, w innym wywiadzie z tego samego roku, tłumaczył, dlaczego rynek takiego wsparcia potrzebuje: „Mamy te same troski, co każdy przedsiębiorca w tym kraju. Borykamy się z terrorem biurokracji, plagą niekompetentnych urzędników, mnóstwem głupich przepisów, a ostatnio z wyraźnym pogorszeniem koniunktury i wahaniem kursu złotego”³⁸.

Polski rynek sztuki wyznaczył sobie dwa nadrzędne cele: wypracowanie lokalnego popytu na sztukę współczesną oraz trwałe wpięcie się w międzynarodowy obieg handlowy. W 2011 roku powstała inicjatywa „Gdzie jest sztuka?”, która rok później, na wzór Berlin Art Week, przerodziła się w Warsaw Gallery Weekend. Tym samym nastąpił kres modelu rynkowego wywiedzionego jeszcze z PRL: opartego na formacie tak zwanej galerii autorskiej („galmażerii”, jak pisał „Raster”), autarkicznego, bazującego wyłącznie na twórcach rodzimych, przeważnie związanych z uczelniami artystycznymi, tworzącymi w tradycyjnych mediach. Modernizacja okcydentalna także i tu wygrała z endemiczną.

37 Mai Tran, *Uczestnictwo w targach to nie czysto komercyjna działalność. Rozmowa z Łukaszem Gorczycą*, „Obieg”, 28.10.2009, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/14614> [dostęp: 19.11.2019].

38 Magda Szcześniak, *Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji*, [w:] *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej. I Seminarium Dłużewskie*, red. Jakub Banasiak, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2015.

7. Granice modernizacji przez integrację

Narracje narzucają wygrani. Tak było również z modernizacją przez integrację po 2004 roku. Przedstawiana jako bezprzymiotnikowa, w istocie była skierowana do klas średnich i miała silny neoliberalny rys³⁹. Idealistyczna wizja pomijała takie zagadnienia, jak spekulacja, klasowy wymiar rynku sztuki czy jego negatywny wpływ na funkcjonowanie pola. Środowisko artystyczne, niesione poakcesyjnym optymizmem, długo nie dostrzeżało minusów modernizacji. Skutki przyjętego modelu stały się jasne dopiero wtedy, kiedy opadł kurz placu budowy – nowe instytucje już stały, rynek okrzepł, fundusze unijne na sztukę współczesną wyschły, a modernizacyjny zapal resortu wygasł (jeśli kiedykolwiek był prawdziwy). Zrazu okazało się, że okcydentalna modernizacja ma także swój rewers, cień. Była to refleksja powszechna, nie dotyczyła tylko pola sztuki. Krytykę neoliberalnej modernizacji przeprowadziły wszystkie najważniejsze środowiska intelektualne: od Klubu Jagiellońskiego, przez Kulturę Liberalną, po Krytykę Polityczną, która położyła podwaliny pod mainstreamową krytykę neoliberalnej transformacji. W 2014 roku Marcin Król przyznał w rozmowie z Grzegorzem Sroczyńskim: „Byliśmy głupi”⁴⁰.

Świat sztuki również zaczął odrabiać tę lekcję: najpierw na marginesach, później w głównym nurcie. Już w 2012 roku Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej zorganizowało strajk artystyczny, który miał zwrócić uwagę na fakt, że artyści

Modernizacja nie przełożyła się na strukturalną zmianę gustów klasy średniej; przeciwnie, w przeważającej mierze nadal ma ona trudności z wartościowaniem sztuki współczesnej, kupując ją najchętniej na aukcjach „młodej sztuki” i łatwo ulegając manipulacjom.

zostali sprowadzeni do roli klientów instytucji sztuki. Przełom nastąpił w latach 2014–2015: w dyskursie pojawiły się pojęcia ciemnej materii świata sztuki, prekariatu i projektariatu, a pole sztuki zaczęło być traktowane jako obszar stosunków pracy⁴¹. Kolejne wystawy opowiadały o nierównościach modelu neoliberalnego (*Artysta w czasach beznadziei*, 2013; *Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku*, 2014; *Chleb i różę. Artysty wobec podziałów klasowych*, 2016).

Język neoliberalnej modernizacji wyczerpywał się, jednak zmiana ta nie przełożyła się na reformy systemowe. Środowiskom twórczym („Obywatele Kultury”) nie udało się

wywalczyć 1 proc. budżetu na kulturę, która według rządu PO-PSL miała się przede wszystkim „liczyć”. Sukces osiągnęło za to OFSW – w 2014 roku dyrektorki najważniejszych instytucji artystycznych podpisały *Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystów i artystek*, wkrótce dołączyły kolejne. Na tym jednak korekta neoliberalnego kursu się skończyła. Modernizacja przez integrację przyniosła nową infrastrukturę, rozwój rynku i udział w globalnym świecie sztuki, jednak rozmontowany na przełomie lat 80. i 90. mecenat państwa nie został odbudowany. Pod koniec epoki „cieplej wody w kranie” jasne stało się, że kolejne „kongresy kultury” (2009, 2011, 2015) raczej petryfikowały *status quo*, niż były narzędziami realnej zmiany – pierwszy kongres nie przez przypadek otwierał Leszek Balcerowicz⁴². Podtrzymywany przez te imprezy mit „klasy kreatywnej” runął wraz z porażką Wrocławia jako organizatora Europejskiej Stolicy Kultury w 2016 roku. Impreza nie przyniosła żadnych trwałych efektów, okazała się za to kosztowną wydmuszką. Środowisko artystyczne odczuło to szczególnie mocno – władze miasta nie zrealizowały obietnicy budowy nowego gmachu Muzeum Współczesnego Wrocław, za to zwolniły dyrektorkę placówki, Dorotę Monkiewicz, w niezbyt wyrafinowany sposób przerzucając na nią odpowiedzialność. Stało się to tuż przed inauguracją ESK.

Wszystkie te procesy skumulowały się w zmianie nastawienia do rynku sztuki. W 2014 roku upadł dom aukcyjny

39 Magda Szcześniak, *Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji*, [w:] *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej. I Seminarium Dłużewskie*, red. Jakub Banasiak, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2015.

40 Grzegorz Sroczyński, *Byliśmy głupi* [rozmowa z Marcinem Królem], „Gazeta Wyborcza”, 7.02.2014, https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,15414610,Bylismy_glupi.html [dostęp: 19.11.2019].

41 Zob. *Czarna księga polskich artystów*, red. Katarzyna Górna, Karol Sienkiewicz, Mikołaj Iwański, Kuba Szreder, Stanisław Ruksza, Joanna Figiel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015; Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016; *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów*

w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce, red. Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder, Wolny Uniwersytet Warszawy – Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2014, <https://beczmiana.pl/fabryka-sztuki/> [dostęp: 19.11.2019].

42 Na ten temat pisał Stach Ruksza: *Podsumowanie epoki. Pole sztuki w Polsce w latach 2007–2015: Ruksza, Jarecka, Szczerski, Gorczyca, Kuskowski, Poprzeczka, Markowska, Michalski, Kowalczyk, Sowa, Radziszewski, Kasia, Bernatowicz, Łączyńska-Widz, Iwański, „Szum”*, 28.12.2015, <https://magazynsum.pl/podsumowanie-epoki-ruksza-jarecka-szczerski-gorczyca-kuskowski-poprzeczka-markowska-michalski-kowalczyk-sowa-radziszewski-kasia-bernatowicz-laczynska-widz-iwanski/> [dostęp: 19.11.2019].

PROCES O „PASZĘ” DOROTY NIEZNAJSKIEJ

2002	2003	2004
2005	2006	2007
2008	2009	2010

X - WYROK SKAZUJĄCY

O - WYROK UNIEWINIAJĄCY

manipulacjom. Również biznesowa oligarchia, nowa burżuazja III RP – wywodząca się jeszcze z dawnej nomenklatury PZPR i spółek polonijnych lat 80. – nie przejawiała większego zainteresowania sztuką współczesną. W środowisku tym powstało zaledwie kilkanaście ważnych kolekcji, kilkoro biznesmenów zostało mecenasami sztuki – ale to wszystko. Wrażliwości klasy średniej i wielkiego biznesu udało się połączyć jednemu tylko domowi aukcyjnemu – Desie Unicum. Sukces tego modelu spektakularnie potwierdza nowa (2017) siedziba spółki, bez wątpienia jeden z symboli modernizacji pola.

Również międzynarodowe korporacje, które miały przynieść nowe standardy w podejściu do kultury, nie przyniosły wyraźnego przełomu. Istnieją wprawdzie wyjątki – jak Hestia, BMW czy ostatnio Bytom – ale potwierdzają one jedynie regułę, że co do zasady język biznesu i sztuki współczesnej się rozminął. Dość powiedzieć, że powstała jedna poważna korporacyjna kolekcja sztuki współczesnej z prawdziwego zdarzenia – kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING.

Wszystkie powyższe zjawiska można podsumować jednym stwierdzeniem: upadła wiara w rynek jako narzędzie modernizacji całego pola. Za symbol tej zmiany można uznać prywatyzację Warsaw Gallery Weekend w 2018 roku. Brutalność sposobu, w jaki dokonała się prywatyzacja dobra wspólnego (stowarzyszenia), sprawiła, że nikt nie wierzy już w społeczną misję rynku⁴³. Nowa spółka jest tworem biznesowym, a sama impreza – wydarzeniem branżowym. Nie zmieniają tego nawet otwarte dla publiczności drzwi (zresztą i publiczność WGW ma swoją funkcję biznesową: kolejnymi postami w social mediach konsekwentnie podbija wartość marki). Wraz z prywatyzacją WGW skończyła się iluzja, że rynek sztuki ma coś wspólnego z wolontariatem i pracą trzeciego sektora, a najlepszą formą prawną dla funkcjonowania galerii prywatnych jest stowarzyszenie lub fundacja.

Tak rysują się kontury rynku sztuki po modernizacji prawie czterdziestomilionowego kraju.

8. Normalizacja – czas po modernizacji

Nie wiadomo, kiedy dokładnie skończyło się „wczoraj”. Wiadomo jednak, że modernizacyjny impuls związany z transformacją i akcesją do struktur europejskich wyczerpał się. Skończyły się fundusze europejskie – nowa perspektywa budżetowa zakłada mniej środków dla „nowej” (?) Unii, wśród priorytetów nie ma już kultury. Skończyły się więc przekształcenia sieci instytucjonalnej – w najbliższym czasie nie powstaną nowe muzea i centra sztuki. Ostatnia, za to najważniejsza inwestycja, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, jeszcze się buduje, zostanie otwarta w 2022 roku. Skończyła się też walka o język. Czytelnik znajdzie dziś kompetentną krytykę artystyczną w prasie wszelkich gatunków i periodyzacji: w tytułach branżowych, tygodnikach opinii, pismach lifestyle’owych, miesięcznikach społeczno-kulturalnych, kwartalnikach, oczywiście również w prasie branżowej. Krytyka nie walczy już o społeczną akceptację sztuki współczesnej, nie tłumaczy, że instalacja to sztuka, lecz po prostu sztukę opisuje. Skończyło się także wpinanie rodzimych instytucji (i ich kadr) w obieg międzynarodowy.

Skończyła się w końcu transformacja rynku. Także i w polu sztuki stało się jasne, że przyplw nie podnosi wszystkich łodzi. Kilka galerii, które wystartowały najwcześniej i wypracowały kapitał w dobie modernizacji – jak Starmach Gallery, FGF czy Raster – utrzymały pozycje lokalnych hegemonów, choć w skali globalnej to podmioty najwyższej średniej wielkości. Kilka następnych – założonych

43 Stach Szablowski, *WGW VIII: Urealnienie*, „Szum”, 5.10.2018, <https://magazynsum.pl/wgw-viii-urealnienie/> [dostęp: 19.11.2019].

przez przedstawicieli późnych roczników 70. i wczesnych 80. – dopadła pułapka późnego urodzenia. Choć wartościowe pod względem merytorycznym, często są zbyt małe, by ich właściciele mogli się nie martwić o kolejne dwa sezony targowe, ale zarazem zbyt duże, by zawiesić działalność. Próbuje się więc dostosować do rynku po modernizacji, ale i po globalnym kryzysie, testując modele oparte na kooperacji, a nie konkurencji: jak Not Fair czy FOAF. Problem niedostatku kapitału obrotowego ściśle wiąże się z innym: mniejszym od spodziewanego przyrostem kolekcjonerów. A skoro nie ma kto kupować w kraju, nie ma jak płacić za targi za granicą.

Wraz z wpięciem środowiska artystycznego w struktury globalne, rozwojem rynku sztuki, stabilizacją krytyki oraz modernizacją sfery instytucjonalnej „układ scalony” przestaje istnieć. Zarazem, podobnie jak w latach 90. i po roku 2000, zmieniła się sama sztuka. Nadwiślańska twórczość straciła walor nowości, „Młoda Sztuka z Polski” dorosła, to już stacyczny czterdziesto- czy pięćdziesięciolatek. Modernizacja regionu dokonała się więc również na płaszczyźnie

narracji artystycznej: historia Europy Środkowo-Wschodniej została opowiedziana, a przynależne jej zagadnienia i poetyki – wyeksploatowane.

Nastał czas normalizacji. Oto nadrzędnym celem przestaje być modernizacja pola sztuki. W dobie modernizacji wszyscy aktorzy działali na rzecz wspólnego wyższego dobra – rynek, instytucje, krytyka były instrumentami modernizacji. W dobie normalizacji role poszczególnych aktorów są prozaiczne: krytyka pisze o sztuce, rynek zajmuje się zarabianiem, instytucje realizują swoje programy. Krytyka nie musi bać się już argumentu „szkodliwość dla sztuki”, instytucje nie muszą oglądać się na rynek, a rynek nie musi przywdziawać kostiumu dobrego samarytanina. Nie oznacza to bynajmniej, że pole sztuki dobie normalizacji jest statyczne, że w jego obrębie nie dokonują się walki i przewroty, że nie trzeba w nim nic zmieniać, że nie ma na nie wpływu polityka. Po prostu czym innym jest budowa wielkiego gmachu, w którym dopiero ma się zamieszkać, a czym innym są drobne czy nawet większe remonty, kiedy ten już stoi. To fundamentalnie inna

Nastał czas normalizacji. Oto nadrzędnym celem przestaje być modernizacja pola sztuki. W dobie modernizacji wszyscy aktorzy działali na rzecz wspólnego. W dobie normalizacji role poszczególnych aktorów są prozaiczne.



Modernizacja się dokonała. Jak ją oceniać? Pole sztuki – podobnie jak Polska jako taka – z peryferyjnego stało się półperyferyjne. Jednak na tym poziomie się zatrzymało. Można powiedzieć, że razem z całym krajem wpadło w pułapkę średniego rozwoju.

perspektywa. Wraz z końcem modernizacji skończyło się kreślenie wielkich planów – zaczęła się proza życia. Horyzontem modernizacji jest przyszłość, normalizacji – teraźniejszość. Stawką „gry w sztukę” dobie normalizacji nie jest zmiana reguł gry, ale udział w grze na jak najlepszych warunkach.

Modernizacja się dokonała. Jak ją oceniać? Pole sztuki – podobnie jak Polska jako taka – z peryferyjnego stało się półperyferyjne. Jednak na tym poziomie się zatrzymało. Można powiedzieć, że razem z całym krajem wpadło w pułapkę średniego rozwoju⁴⁴. Sytuacja socjalna środowiska artystycznego, niski status sztuk wizualnych w polskiej kulturze i polskim społeczeństwie, niski poziom edukacji plastycznej, brak kapitału w polu sztuki, zahamowanie inwestycji – wszystkie te czynniki blokują dalszy rozwój pola sztuki. Zarazem dokonał się bezprecedensowy skok: finansowy, infrastrukturalny, jakościowy. Powstały nowe instytucje, rynek, krytyka, publiczność. I nowa struktura klasowa pola. Mamy beneficjentów i przegranych modernizacji. Kto zgromadził kapitał w okresie modernizacji – symboliczny, finansowy lub oba – ten znajduje się na uprzywilejowanej pozycji. W latach 90. również pole sztuki przypominało Dziki Wschód. Kto wtedy wbił kołek w nagą ziemię i ogrodził teren, dziś ma przewagę trudną do nadrobienia przez nowych graczy. Oczywiście klasa dominująca – pionierzy modernizacji – najczęściej nie dostrzega swojego uprzywilejowania. Jej styl życia, sposoby spędzania wolnego czasu, zgromadzone kapitały – wydają się jej przeźrocyste. Poza tym – czyż na nie sama nie zapracowała, modernizując przy tym „ten kraj”?

Nietrudno dostrzec, że w tej sytuacji pokolenie prekarnych pracowników kultury znajduje się w pułapce. W instytucjach publicznych pula stanowisk jest skończona, a ich rotacja mierzy się w latach czy wręcz dekadach (Monika Szewczyk jest dyrektorką białostockiego Arsenału od trzydziestu lat!). Rynkowy sukces jednostek świeci na tle ciemnej, bezimiennej materii. Nie zmienia to faktu, że z punktu widzenia dzisiejszych trzydziesto-, a przede wszystkim czterdziesto- i pięćdziesięciolatek system działa. I to oni nim kierują. Młodzi mogą to kwestionować, jednak starych graczy młodość interesuje wyłącznie w dwóch wymiarach: artystycznym i rynkowym. Czy jednak kwestionują? Niewykluczone, że należy przywołać tu klasyczną frazę: wiele wskazuje na to, że młodzi są dziś, po pierwsze, realistami. Nie walczą z systemem, nie chcą go zmieniać. To, co dla starszego pokolenia było spełnieniem marzeń, dla młodych jest stanem naturalnym. A z naturą

trudno wygrać. Zarazem normalizacja deprymuje, a nie jest powodem satysfakcji – to jak oglądanie ciastka przez szybę. Artur Żmijewski powiedział kiedyś, że po 1989 roku nie było krytyki instytucjonalnej, bo środowisko artystyczne pragnęło „normalnych”, zachodnich instytucji. Jednak dzisiaj – kiedy modernizacja instytucji już się dokonała – też jej nie ma. Nawet sprawa przyłączenia Bunkra Sztuki do MOCAR-u wbrew większości środowiska nie doprowadziła do bojkotu. System artystyczny jest fajny, miło w nim pracować, wystawiać, sprzedawać. Młodzi widzą bariery, które nie pozwalają im spełnić rozbudzonych przez modernizację aspiracji, ale winnych nie szukają w polu sztuki. I mają rację.

9. Powrót modernizacji endemicznej. Epilog

Jak powiedziałem na początku, nie istnieje obiektywny model efektywnej modernizacji. Dotyczy to również pola sztuki. Impet modernizacji okcydentalnej sprawił, że jej krytycy byli mało słyszalni, jednak inny model modernizacji nigdy nie zniknął – ciągle pulsował pod powierzchnią. Jego zwolennicy stali się lepiej widoczni wraz z wyczerpywaniem się transformacyjnego modelu rozwoju. W październiku 2012 roku po raz pierwszy zapłonęła *Tęcza*. W 2014 roku dyrektorem poznańskiego Arsenału został Piotr Bernatowicz. W 2015 roku Monika Małkowska ogłosiła tekst *Mafia bardzo kulturalna*. Był to nie tylko powrót do krytyki „zachodniego idiomu artystycznego” (w całej złożoności: od definicji sztuki po rynek), ale przede wszystkim wizja modernizacji pola sztuki III RP jako spisku elit. W ten sposób w polu sztuki pojawił się populistyczny, przepełniony resentymentem dyskurs, który przynajmniej od 2010 roku zyskiwał na znaczeniu w sferze publicznej. W październiku 2015 roku jego orędownicy zdobyli samodzielną większość w parlamencie, w 2019 roku stało się to po raz drugi.

Z punktu widzenia środowiska artystycznego pierwsza kadencja rządów Prawa i Sprawiedliwości skończyła się spektakularnym wydarzeniem: minister Piotr Gliński wyznaczył Piotra Bernatowicza na nowego dyrektora CSW Zamek Ujazdowski. To ważny moment, bo CSW było jednym z symboli modernizacji okcydentalnej. Wcześniej, w październiku, dyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie został Andrzej Szczerski. Obaj rozpoczynają swoje kadencje w styczniu 2020 roku. Obaj są też autorami najspójniejszych wizji pola sztuki funkcjonującego w logice modernizacji endemicznie polskiej. Bernatowicz skupia się na aksjologii,

44 Piotr Kaszczyszyn, Bartłomiej Radziejewski, Paweł Grzegorzczak, *Jesteśmy gospodarczą kolonią*, Klub Jagielloński, 7.05.2015, <https://klubjagiellonski.pl/2015/05/07/radziejewski-jestesmy-gospodarcza-kolonia/> [dostęp: 19.11.2019].

Szczerski – na szerokim horyzoncie metakulturalnym⁴⁵. Oba autorów łączy jednak przekonanie, że modernizacja okcydentalna („ksero”) była niewystarczająca, że nie był to czas sukcesu, ale wielkich zaniechań i marnowania potencjału. Ich zdaniem źródłem takiego stanu rzeczy nie były jednak okoliczności zewnętrzne – międzynarodowe cykle gospodarcze czy koniunktury polityczne – ale sam fakt przyjęcia imitacyjnego modelu modernizacji⁴⁶. Jest to diagnoza, którą podziela również obóz rządzący. „Polski model państwa dobrobytu”, ogłoszony 19 listopada 2019 roku przez premiera Mateusza Morawieckiego w *exposé*, ma ostatecznie zrywać z naśladownictwem. Jest to projekt nieledwie imperialny, zakładający samodzielność gospodarczą Polski i jej dominującą rolę w regionie pod protektoratem USA („Trójmorze”). Okcydentalny

Normą modernizacji endemicznej ma być narodowo rozumiany patriotyzm, prymat aksjologii chrześcijańskiej w sferze publicznej i prawie, konserwatywny model rodziny, jednoznaczny antykomunizm.

kod kulturowy (poprawność polityczna, równouprawnienie ze względu na orientację seksualną, laicki charakter państwa, wygaszanie perspektywy narodowej, tradycja postmarksowska w humanistyce) został zdefiniowany jako zagrażający polskiej tożsamości. Modernizacja endemiczna ma opierać się na jego przeciwieństwie. Nową normą ma być narodowo rozumiany patriotyzm, prymat aksjologii chrześcijańskiej w sferze publicznej i w prawie, konserwatywny model rodziny, jednoznaczny antykomunizm. Państwo ma stać się aktywnym mecenasem nowej kultury – propozycje wobec niej krytyczne mają znaleźć finansowanie prywatne bądź z trzeciego sektora⁴⁷. Rząd Prawa i Sprawiedliwość już dał wyraz skuteczności w tej sferze: za 100 milionów euro wykupił kolekcję Fundacji Książąt Czartoryskich, jako pierwszy rząd po 1989 roku przekroczył 1 proc. budżetu na kulturę, rozpoczął prace nad ustawą o ubezpieczeniach socjalnych twórców. Nie było to trudne:

wystarczyło wejść w luki wytworzone przez liberałów ignorujących sferę publiczną.

Zmiana ta dotyczy również sztuki współczesnej. Można powiedzieć, że w programie CSW na lata 2020–2026 Bernatowicz postuluje ponowne przemyślenie „zachodniego idiomu sztuki”. Przedmiotem namysłu mają stać się „granice sztuki współczesnej, medium i formy sztuki współczesnej, status dzieła sztuki, [status] artysty, tożsamość, publiczność”⁴⁸. Jakby całą pracę trzeba było wykonać od początku – tym razem chodzi jednak o cofnięcie, a nie przyśpieszenie zmian. Żeby modernizacja endemiczna się dokonała, najpierw należy złamać modernizację okcydentalną: wymienić elity i przejąć instytucje; zakręcić kurek publicznych pieniędzy dla projektów „imitacyjnych”; wstrzymać finansowanie rynku (IAM). Dopiero wtedy nastąpi najważniejszy

i finalny akt tego procesu: wypięcie polskiego pola sztuki z obiegów międzynarodowych.

Pole sztuki zawsze było przedmiotem, a nie podmiotem przemian systemowych – tak było w 1989 roku, w latach 90., po 2004 roku. Jest nim także dziś. Projekt „Trójmorza” – modernizacji w zamierzeniu nieimitacyjnej – może udać się tylko wtedy, jeśli nastąpi bezprecedensowy rozwój naszego kraju: Polska osiągnie samodzielność energetyczną, radykalnej poprawie ulegną usługi publiczne (służba zdrowia, edukacja, system emerytalny), bezpieczeństwo geopolityczne stanie się realne, nastąpi wyraźny i trwały wzrost gospodarczy – a inne państwa regionu uznają prymat Rzeczypospolitej. Być może wkrótce tak właśnie się stanie. Jednak warto pamiętać, że projekt kontrrewolucji kulturalnej nie tylko nie potrzebuje tych czynników, ale może wręcz stać się alibi dla ich braku. Kiedy zaś nie ma chleba, zaczyna się czas igrzysk.

45 Zob. Ja, Macierewicz polskiej sztuki [rozmowa z Piotrem Bernatowiczem], „Gazeta Polska”, <https://www.gazetapolska.pl/34450-ja-macierewicz-polskiej-sztuki> [dostęp: 19.11.2019]; Piotr Bernatowicz, *Czas bez mocy. Krótkie podsumowanie polityki kulturalnej rządów koalicji PO-PSL w latach 2007-2015*, „Szum”, 28.12.2015, <https://magazynszum.pl/podsumowanie-epoki-ruksza-jarecka-szczerski-gorczyca-kuskowski-poprzecka-markowska-michalski-kowalczyk-sowa-radziszewski-kasia-bernatowicz-laczynska-widz-iwanski/> [dostęp: 19.11.2019].

46 Na ten temat piszą Ivan Krastev, Stephen Holmes, *The Light that Failed. A Reckoning*, Penguin, London 2019.

47 Program ten rysuje Andrzej Szczerski, zob.: Jakub Banasiak, *Klucz do realnej suwerenności. Rozmowa z Andrzejem Szczerskim*, „Szum”, 11.10.2019, <https://magazynszum.pl/klucz-do-realnej-suwerenności-rozmowa-z-andrzejem-szczerskim/> [dostęp: 19.11.2019].

48 Piotr Bernatowicz, *Centrum refleksji nad sztuką współczesną. Program merytoryczny i organizacyjny Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie 2020–2026*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/ogloszenia/2019/Program_merytoryczny_i_organizacyjny_CSW_-_ZU_na_2020-2026_z_akceptacja_Ministra.pdf [dostęp: 19.11.2019].





Piotr Uklański, *Untitled (Balthasar Klossowski de Rola, Balthus)*, tusz i akryl na pluszu bawełnianym / płótno, 67 x 51 cm, 2017, dzięki uprzejmości artysty

DO WIDZENIA



Piotr Uklański, *Untitled (Amalie of Württemberg, Duchess of Saxe-Altenburg)*, akryl i olej na pluszu welnianym / płótno, 166 x 135 cm, 2018, dzięki uprzejmości artysty

PIOTR UKLAŃSKI



Piotr Ukiński, *Untitled (Łukasz Trzcirski)*, tusz i akryl na pluszu bawełnianym / płótno, 163 x 127 cm, 2019, dzięki uprzejmości artysty

DO WIDZENIA



Piotr Ukiński, *Untitled (Ernst Ludwig, Grand Duke of Hesse and by Rhine)*, tusz, akryl i olej na na pluszu wełnianym / płótno, 179 x 130 cm, 2018, dzięki uprzejmości artysty

PIOTR UKLAŃSKI



Piotr Uklański, *Untitled (Henry)*, tusz i akryl na pluszu wełnianym / płótno, 179 x 130 cm, 2019, dzięki uprzejmości artysty

DO WIDZENIA



Piotr Uklański, *Untitled (Nicolas François Gillet)*, tusz i akryl na pluszu poliestrowym / płótno, 229 x 130 cm, 2019, dzięki uprzejmości artysty

PIOTR UKLAŃSKI

Z Pawłem Leszkowiczem rozmawia Jakub Banasiak

Fotografie: Anna Zagrodzka

Alive and kicking

W 2005 roku, zaraz po dojściu do władzy Prawa i Sprawiedliwości, opublikowałeś w „Obiegu” tekst *Sztuka wobec rewolucji moralnej*. Pisałeś wtedy, że „w kraju, w którym nigdy nie było rewolucji obyczajowej”, nadchodzi rewolucja moralna. Czy masz dzisiaj *déjà vu*? Jakbyś zdefiniował moment, w którym się znajdujemy? Rewolucja moralna trwa?

Wiele osób o lewicowych i liberalnych poglądach uważa, że znajdujemy się w tragicznym momencie. Ale ja nadal jestem wielkim optymistą.

Naprawdę? Dlaczego?

Ponieważ Polska jest ciągle w Unii Europejskiej. Unia Europejska jest najlepszym miejscem do życia na świecie; no, może oprócz Australii. Dopóki jesteśmy w Unii, wszystko, nawet najbardziej zdumiewające wydarzenia – jak zamach na konstytucję czy wzrost obecności skrajnej prawicy w życiu publicznym – da się wytrzymać, przepracować i wobec tego wszystkiego można zbudować kontrpropozycję. Przez pewien czas bardzo się bałem, jak wielu Polaków, że wyjdziemy z Unii błyskawicznie, ale przykład angielski pokazał, że tego nie da się zrobić szybko. Jeżeli Polska chciałaby wyjść z Unii, będzie to długotrwały proces. Wtedy, z racji tego, że mieszkam w Poznaniu, wsiądę w samochód i ucieknę. Zanim wyjdziemy.



Rozumiem już, skąd ten optymizm. Masz blisko do granicy.

Nie tylko. Jestem optymistą, bo widzę, że wobec nowej rewolucji moralnej kultura i sztuka radzą sobie bardzo dobrze. Nie w wymiarze instytucjonalnym – tu jest bardzo źle. W wymiarze artystycznym. Dla porównania czynnikiem politycznym, który wpłynął na niezwykle rozwój kultury artystycznej w Wielkiej Brytanii w latach 90., były ponaddziesięcioletnie rządy Margaret Thatcher. To były rządy potworne pod każdym względem – wprowadzono homofobiczne prawa, które obowiązywały w edukacji, zupełnie zniszczono górnictwo i związki zawodowe. I to niezwykle zaktywizowało rozmaite środowiska, w tym środowisko artystyczne. Pomimo represji ludzie odważali się na więcej – nie tylko pod względem ekspresji artystycznej, formy, ale także postaw. Zaczęło się poszukiwanie alternatywnych miejsc dla sztuki i kultury – poza obiegiem instytucjonalnym

i państwowym, i to przyniosło wspaniałe efekty artystyczne. Polska nie jest tak bogatym krajem jak Wielka Brytania i nie ma tak długiej tradycji demokratycznej, za to ma podobny nacjonalizm. Dlatego nowa rewolucja moralna PiS, obojętnie, jak długo będzie trwała – a może trwać długo – spowoduje, że również u nas będzie powstawała bardzo interesująca, opozycyjna, alternatywna kultura artystyczna. Będą wspierać ją podmioty zewnętrzne, z Unią Europejską na czele. Żadne pieniądze wydawane przez ministerstwo na kulturę konserwatywną tego nie powstrzymają, a wręcz przeciwnie – pomogą temu. W sferze oficjalnej będą pojawiać się absurdy, które sprowokują kontrę – wypowiedzi, dzieła sztuki i nowe przestrzenie wystawiennicze.

Im gorzej, tym lepiej – dla sztuki?

Nie. Nie może być zbyt źle. Może być – i jest – szokująco, ale nie możemy wyjść z Unii Europejskiej. Jeżeli Polska

miałyby z niej wyjść, czeka nas los Rosji. Tam też powstaje wspaniała sztuka, ale nikt z nas nie chciałby żyć w Rosji. Dlatego na razie nie ma powodu do paniki. Być może w Polsce powoli kształtuje się amerykański pejzaż polityczny – podział na dwie siły, demokratów i republikanów. Podział, w którym będziemy żyli przez najbliższe dekady. Republikanie miewali bardzo długie okresy rządów, trwające więcej niż 10 lat, ale potem demokraci zawsze wracali i też mieli swoje długie okresy władzy. Okresy konserwatywne zawsze bardzo dobrze służyły alternatywnej, subwersywnej, demokratycznej,

nierepublikańskiej i niekonserwatywnej sztuce. Nie tylko za Thatcher, ale przede wszystkim za rządów Ronalda Reagana w Stanach Zjednoczonych.

Powiedziałeś, że jesteś rozczarowany instytucjonalnym polem sztuki. Dlaczego?

Jestem nim rozczarowany z dwóch powodów. Przede wszystkim jestem rozczarowany stanem praw pracowniczych, ponieważ uważam, że ludzie, którzy pracują w Polsce we wszelkich instytucjach sztuki, nie tylko współczesnej – muzea

W sztuce represje bywają kreatywne, ale nie może być zbyt źle. Może być – i jest – szokująco, ale nie możemy wyjść z Unii Europejskiej. Jeżeli Polska miałyby z niej wyjść, czeka nas los Rosji. Tam też powstaje wspaniała sztuka, ale nikt z nas nie chciałby żyć w Rosji.



Andres Serrano, prace z serii Klan, 1990, widok wystawy Prace z lat 1986-1992 w CSW Zamek Ujazdowski, 1994, fot. Mariusz Michalski i Barbara Wójcik dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski



Andres Serrano, Porwanie Sabinek, 1990, widok wystawy Prace z lat 1986-1992 w CSW Zamek Ujazdowski, 1994, fot. Mariusz Michalski i Barbara Wójcik dzięki uprzejmości CSW Zamek Ujazdowski

narodowe są tutaj najbardziej szokującym przykładem – w dalszym ciągu zarabiają bardzo mało. Wiadomo, że w sferze publicznej nie zarabia się w tym kraju dobrze, ale to, ile zarabiają ludzie pracujący w instytucjach sztuki, jest poniżej pewnej normy cywilizacyjnej. Oczywiście nikt nie będzie się tym przejmował, bo mało zarabiają też pielęgniarki czy nauczyciele, i to o ich problemach rozmawiają ludzie. Jednak my, zajmujący się sferą kultury, powinniśmy zwracać na to uwagę. Doszło do sytuacji, w której ludzie zaczęli akceptować nędzę. Były podwyżki, ale bardzo niewielkie – i to jest wina zarówno Platformy Obywatelskiej, jak i PiS. Zdumiewa mnie postawa ludzi, którzy zasiadają na stanowiskach dyrektorskich w tych instytucjach – i nic nie robią. Tymczasem dyrektorzy powinni czuć moralny opór wobec faktu, że pracują w miejscu, gdzie płaci się tyle, ile sprzedawcom w Biedronce – nic nie ujmując tym ostatnim.

A drugi poziom?

Dotyczy narodowego, biało-czerwonego symbolizmu, nasilonego w instytucjach kultury i sztuki. Od kiedy PiS doszedł do władzy, kolejne instytucje, krok po kroku, przyjmują

Biało-czerwone wzmożenie pracuje na poziomie tytułów, kolorystyki, pojęć, symboli: *Polska gościnność, Późna polskość, Polki, Patriotki, Rebeliantki* i tym podobne. To jest pułapka. Ciąg „polskich” wystaw będzie trwał. Tymczasem w kontekście sztuki ramy narodowe są absurdalne!

narodową politykę Ministerstwa Kultury – pojawia się mnóstwo biało-czerwonych wystaw, o Polsce, narodzie, historii, z polskością w tytule.

W polu sztuki współczesnej nie jest chyba tak źle?

Jest coraz gorzej. Oczywiście tym się manipuluje, wstawia się baję, jak za komunizmu, że niby robiło się wystawy na temat ruchu robotniczego, a tymczasem był to tylko pretekst do pokazania ciekawej sztuki. Teraz wstawia się baję patriotyczne. Próbuje się manipulować grantami z Ministerstwa Kultury. To jest śmieszne, bo przecież ludzie, którzy to czytają, są inteligentni – i po stronie republikanów, i demokratów są bardzo inteligentni ludzie, którzy widzą, że to jest ideologiczny język, który przyporządkowuje się danemu politycznemu momentowi. Jednak biało-czerwone wzmożenie pracuje na poziomie tytułów, kolorystyki, pojęć, symboli: *Polska gościnność, Późna polskość, Polki, Patriotki, Rebeliantki* i tym podobne. To jest pułapka. Ciąg „polskich” wystaw będzie trwał. Tymczasem w kontekście sztuki ramy narodowe są absurdalne! Również z tego względu, że wielu młodych współczesnych artystów urodzonych w Polsce nie mieszka na stałe w Polsce, tylko w Unii Europejskiej. I nawet jeśli wystawiają oni w Polsce, to funkcjonują w systemie wartości, który nie ma nic wspólnego

z jednym narodem. Narodowe asocjacje są skażone ludobójstwem – nie tylko w Polsce, we wszystkich krajach. Jeśli jakiś patriotyzm jest ważny, to ten lokalny, a z drugiej strony – europejski. Wyłącznie. Właśnie wróciłem z Bułgarii, tam wszędzie jest mnóstwo flag Unii Europejskiej – są flagi bułgarskie i flagi unijne. Chciałbym, żeby w naszym kraju było więcej flag unijnych i więcej wystaw związanych z lokalnym, miejskim, dzielnicowym patriotyzmem – a nie narodowym.

W 2005 roku pisałeś, że rewolucję moralną powstrzyma nie tyle środowisko artystyczne, ile aktorzy spoza niego: polityka, biznes, prawo, media. Wtedy to były czynniki pozytywnej zmiany. A teraz?

Teraz też. W przypadku biznesu nie jest to już jednak sponsoring korporacyjny, ale przede wszystkim rozwijający się rynek sztuki. Jest coraz więcej galerii prywatnych lub prywatno-publicznych, z mieszanym finansowaniem, jest Warsaw Gallery Weekend. Natomiast z korporacjami niestety mam złe doświadczenia. Ostatnio kuratorowałem w Lublinie, razem z Tomkiem Kitlińskim, festiwal sztuki publicznej Miasto Otwarte. Jedną z pokazywanych przez nas prac była *Projekcja*

weteranów wojennych Krzysztofa Wodiczki, poświęcona polskim weteranom wojny w Afganistanie. Chcieliśmy wyświetlić ją na fasadzie budynku Poczty Głównej na placu Litewskim, który jest centralnym punktem miasta. Jednak Zarząd Poczty Głównej w Warszawie nie zgodził się na wyświetlenie antymilitarnego filmu – Poczta Polska jest spółką Skarbu Państwa, a wiadomo, że oficjalna polityka państwa jest obecnie bardzo promilitarna. Tuż obok jest budynek Santander Banku, więc pomyśleliśmy, że oni się zgodzą – to firma globalna, z centralą w Hiszpanii, często sponsorująca sztukę. Jednak i tu decydowali prezesi z Warszawy – i oni również zabronili projekcji na fasadzie. To doświadczenie pokazuje, że biznes się asekuje, bo w każdej chwili może zostać jakoś ukarany przez władze państwowe – nawet jeśli jest to globalna korporacja. Podobnie zrobiła prywatna firma w Lublinie, która jest właścicielem bilbordów w centrum miasta, a której nazwy nie podam, bo nie będę jej promował. Ta firma z kolei nie pozwoliła nam na pokazanie projektu młodej artystki Pauliny Piórkowskiej. Był to projekt plakatów, który powstał w kooperacji z młodymi organizatorami marszu równości w Lublinie. Wspólnie stworzyli oni bardzo proste, niekonfrontacyjne hasła równościowe. A jednak nie można było ich powiesić w centrum w najlepszych lokalizacjach.



Grażyna Kulczyk przystała na to, że umieścimy wystawę o pluralizmie miłosnym w galerii Starego Browaru, który jest dobrze chroniony. To bardzo oświecona kobieta, jej działania w sferze sztuki miały zdecydowanie prodemokratyczny i europejski wymiar. Brakuje jej teraz.

To nie brzmi optymistycznie.

Poczekaj. Tuż obok placu Litewskiego jest Centrum Kultury w Lublinie, gdzie mieści się Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża”, który od ponad 10 lat organizuje Miasto Otwarte. I pacyfistyczną projekcją Krzysztofa Wodiczki pokazaliśmy na fasadzie Centrum Kultury. A dla plakatów Pauliny Piórkowskiej zbudowaliśmy specjalny nośnik – wielki sześcian. Dostrzegasz już mój optymizm? Z jednej strony wkurzające jest to, że Poczta Polska i Santander utrudniły nam pracę, że musieliśmy zejść z głównego placu Lublina, ale projekcja i tak się odbyła, tuż obok, i wszyscy, którzy chcieli ją zobaczyć, mieli taką możliwość. Organizacja tej wystawy w przestrzeni publicznej stała się działalnością niemalże wyrotową, a to daje olbrzymią satysfakcję. Nagle okazuje się, że jesteś bardziej cwany niż system represji.

Jednak nie tylko globalne korporacje nie wspierają sztuki, prywatny biznes też robi to dyskretnie, nie w takiej skali jak kilkanaście lat temu. Ty wtedy intensywnie współpracowałeś z Grażyną Kulczyk. Dzisiaj Grażyna Kulczyk jest w Susch.

Bardzo dobrze, że jest w Susch, *good for her*, można powiedzieć. Mój „romans” z Grażyną Kulczyk był bardzo przyjaznym i pozytywnym doświadczeniem, ponieważ byłem pierwszym kuratorem, który wystawił całą jej kolekcję. To się nazywało *Art From GK Collection* i było organizowane przez Kulczyk Foundation w Poznaniu w 2007 roku. Podzieliłem kolekcję na sekcje tematyczne, rozpisane na sale – między innymi salę aktu, salę cielesną, salę perwersji, salę mody i salę religii. Nie miałem żadnych ograniczeń finansowych ani ideologicznych, mogłem realizować swoje marzenia. To była bardzo europejska i bardzo liberalna wystawa, tak w XXI wieku traktuje się kolekcje w Londynie, Nowym Jorku, Paryżu albo w Berlinie. Wcześniej Kulczyk Foundation wsparła logistycznie moją wystawę *Miłość i demokracja*. Jej inicjatorką była jednak Izabella Gustowska, która zaprosiła mnie do współpracy. Uznała ona, że ze względu na potencjalne ataki ze strony prawicowych bojówek umieścimy wystawę o pluralizmie miłosnym w galerii Starego Browaru, który jest dobrze chroniony. Grażyna Kulczyk na to przystała. To bardzo oświecona kobieta, jej działania w sferze sztuki miały zdecydowanie prodemokratyczny i europejski wymiar. Brakuje jej teraz.

A co z innymi aspektami działalności Kulczyków? Rozumiem, że ten kontekst cię nie interesował?

W sumie w razie czego będziesz uciekał autostradą A2 Kulczyków.

Nie interesował, ponieważ uważam, że życie jest bardzo skomplikowane i nie ma czarno-białych podziałów.

W europeizacji i demokratyzacji Polski trzeba szukać współpracowników wszędzie. Czasami w tym miejscu, czasami w innym. Czasami jest to biznes, uczelnia artystyczna, uniwersytet, organizacja religijna niezwiązana z polskim Kościołem katolickim, lokalny polityk... Trzeba być otwartym na współpracę ze wszystkimi. Obóz demokratyczny polega na otwieraniu społeczeństwa i siebie, a nie na zamykaniu.

Jak jest z tym dzisiaj w polityce, sferze prawa, w mediach?

To środowisko prawnicze broni konstytucji, to kancelarie *pro bono* reprezentują ludzi represjonowanych przez rząd: aktywistów, lokalnych polityków czy artystów. Więc tutaj też mamy powody do optymizmu. O mediach nie chcę się szerzej wypowiadać, bo nie oglądam żadnej polskiej telewizji; ale popularne tytuły prasowe, jak „Gazeta Wyborcza”, „Newsweek” i częściowo „Polityka”, bronią wartości europejskich i je reprezentują.

A polityka?

Też nie jest wcale najgorzej! Mamy miasta opozycyjne, tak jak w Stanach Zjednoczonych. Tam jest Los Angeles czy Nowy Jork, my mamy Poznań, Wrocław, Warszawę czy Trójmiasto. To pokazuje, jak duże znaczenie ma polityka lokalna – w instytucjach, które jej podlegają, pokazywana jest sztuka, która nie musi być uwięziona w biało-czerwonej narracji.

Czy te opozycyjne wyspy nie tworzą czegoś w rodzaju iluzji?

Demokracja jest bardzo trudnym ustrojem do utrzymania. Nigdy nie jest stabilna i bardzo często może przetrwać w trudnych okresach właśnie dzięki takim wyspom. Jeżeli wyspami są całe miasta, to jest to jednak bardzo poważny potencjał.

Porozmawiajmy o sztuce LGBT, którą wystawiałeś i opisywałeś w czasach, w których tak się jeszcze nie nazywała.

Nie nazywała się tak jeszcze w 2005 roku, kiedy robiłszy *Miłość i demokrację*. Nie tak dawno temu.

Tym bardziej nie nazywała się tak dekadę wcześniej, w latach 1994–1995, kiedy w „Czasie Kultury” czy „Magazynie Sztuki” pisałeś pionierskie teksty dotyczące seksualności w kontekście sztuki i społecznej figury artysty. To zmieniło dyskurs o polskiej sztuce. Jednak moje korzenie nie tkwią w sztuce polskiej.

Właściwie moja pierwsza książka o sztuce polskiej to dopiero habilitacja *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*.



Paulina Piórkowska & Stowarzyszenie Marsz Równości w Lublinie
O tożsamości decyduje głowa / serducho, plakaty, XI Festiwal Sztuki
w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto, Lublin, 2019, fot. Maciej Niecko

Jak jest się młodym i lubi się jakiś rodzaj muzyki, to ta muzyka zostaje do końca życia. Ja jako nastolatek byłem fanem The Cure i Madonny i nie jestem w stanie ich porzucić do dziś. Podobnie jest ze sztuką.

Magisterkę zrobiłem o sztuce amerykańskiej. O feministycznej sztuce brytyjskiej napisałem doktorat, a w tej chwili uczę sztuki globalnej, bo oprócz sztuki queerowej interesuję się globalizacją w sztuce. Intelktualnie wywodzę się z amerykańskiej sztuki lat 80., szczególnie sztuki i krytyki związanej z takimi artystami, jak Robert Gober, Robert Mapplethorpe, Félix González-Torres, Kiki Smith, David Wojnarowicz, Andres Serrano, Catherine Opie. Gejowska i, w mniejszym stopniu, lesbijska sztuka lat 80. i początku lat 90. Przeczytałem o tym wszystkie książki i czasopisma, jakie były wówczas dostępne w bibliotece Instytutu Historii Sztuki UAM, a dzięki Piotrowi Piotrowskiemu mieliśmy ich mnóstwo. Profesor Piotrowski jeździł wtedy do Stanów na stypendia i przywoził różne ciekawe publikacje – a dodajmy, że to było przed internetem. Dzięki temu już we wczesnych latach 90. miałem dostęp do najważniejszych publikacji na temat opozycyjnej seksualnie sztuki amerykańskiej. Wychowałem się na tej sztuce i to ona spowodowała, że w toku studiów nie straciłem zapału do dalszej nauki i zostałem historykiem sztuki. Drugą ważną osobą była Milada Ślizińska, która robiła wystawy zaangażowanej i postmodernistycznej sztuki amerykańskiej lat 80. i 90. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Do tej pory to jest dla mnie najważniejsze. Jak jest się młodym i lubi się jakiś rodzaj muzyki, to ta muzyka zostaje do końca

życia. Ja jako nastolatek byłem fanem The Cure i Madonny i nie jestem w stanie ich porzucić do dziś. Podobnie jest ze sztuką. Ciągłe uwielbiam amerykańską sztukę lat 80., dzisiaj nazywaną queerową, ale tak naprawdę była to sztuka gejowska. Jej strategię – kuratorskie i artystyczne – są zresztą skuteczne do dzisiaj. Wokół tej sztuki powstała wspaniała intelektualnie historia sztuki i krytyka, która inspirowała mnie do dzisiaj. Tak więc dwie rzeczy były wtedy najważniejsze – Piotr Piotrowski – jego publikacje i pedagogika – oraz Milada Ślizińska i jej wystawy w CSW.

Poznałeś ją wtedy?

Tak, poznałem. Zawsze była dla mnie niemiła. Ale zupełnie mi to nie przeszkadzało. Zresztą nie dziwię się jej. W latach 90. byłem młodym studentem, a ona współpracowała już z wielkimi artystami, gwiazdami sztuki postmodernistycznej, ich agentami, krytykami... Jej zachowanie nie miało jednak dla mnie w ogóle znaczenia, ponieważ to, co robiła w CSW, było takie świetne! Nikt tego wtedy nie robił. Wiesz, my w Poznaniu niezbyt często jeździmy do Warszawy – my jeździmy do Berlina. Jak mam do wyboru Berlin czy Warszawę, to pojadę do Berlina, bo mam tam i wystawy, i clubbing, i cywilizację europejską. Ale wtedy jeździło się do Warszawy – na wystawy Milady Ślizińskiej.



Marcin Janusz, *Fontanna*, olej, żywica na płótnie, 2019, dzięki uprzejmości artysty i galerii Nanazenit w Warszawie

Kiedy zacząłeś przekładać to wszystko na sytuację w Polsce?

W pewnym momencie miałem takie kliknięcie, moment ośnienia: a co się z tym wszystkim dzieje tutaj? Zacząłem się temu przyglądać, a był to wtedy obszar, na który zwracało uwagę naprawdę bardzo niewielu ludzi. Zacząłem więc pisać teksty w stylu „jakby to było wspaniale, gdyby wystawa sztuki homoseksualnej odbyła się w Polsce”. LGBT – jak mówiliśmy – jeszcze wtedy nie istniało, używałem więc takich pojęć, jak „inność”, „różnica” – to są pojęcia akademickie. Używałem pojęcia „multikulturalizmu”, które jest dla mnie bardzo cenne, mimo że ostatnio zostało porzucone. Książka Lucy Lippard *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* jest do dzisiaj moją biblią, do dzisiaj patrzę na sztukę poprzez jej zwierciadło.

Używałem pojęcia „homoseksualizm” i „sztuka homoseksualna”. Używałem pojęcia „sztuka gejowska” i „sztuka lesbijska”. Używałem pojęcia „mniejszości seksualne”. Już w XXI wieku zacząłem używać pojęcia „queer”, ale nigdy go nie lubiłem. „Queer” zostało spopularyzowane przez Queer Nation, amerykańską organizację aktywistyczną zajmującą się AIDS, jednak potem zostało przejęte przez akademię i przez nią nadmiernie opracowane teoretycznie, pozbawione ostrza. Tymczasem ja, akademik przecież, mam w sobie wielki bunt wobec akademii. Uważam, że akademicy często przesadzają w teoretyzacji sztuki. Z „queer” doszło do takiej przesady teoretycznej i politycznego wyjąłowania – właśnie poprzez przeintelektualizowanie, chociaż dzisiaj wszyscy tego terminu używamy. Jednak pojęcia przychodzą i odchodzą, jak wszystkie mody. Kiedy

czasem rozmawiam z członkami grupy Stonewall – fenomenalnej, prężnie działającej w Poznaniu – to oni mnie poprawiają: ja mówię „homoseksualizm”, a oni na to, że nie, że teraz mówi się „homoseksualność”. A jednak jestem przywiązany do pojęcia „homoseksualizm”, ponieważ to jest pojęcie emancypacyjne, to słowo zostało stworzone w 1868 roku przez Karla-Marię Kertbeny’ego, który był niemiecko-węgierskim dziennikarzem i za pomocą tego słowa protestował przeciwko paragrafowi 175 kryminalizującemu męski homoseksualizm w Prusach. Jest to słowo emancypacyjne i ciągle mi się bardzo podoba. Dopiero po nim stworzono słowo „heteroseksualizm”.

Jak badać czy nawet opisywać sztukę, której – teoretycznie – nie ma?

Rzeczywiście, jeżeli coś nie jest opisane i nie ma na ten temat tekstów, to nie tak łatwo to opisać – szczególnie jeżeli jest się młodym człowiekiem, spoza środowiska. Tymczasem

w tego typu historii sztuki bardzo ważna jest plotka o życiu osobistym artysty, a ja nikogo nie znałem. Więc posługiwałem się obrazkami z czasopism. Duży wpływ miało na mnie pismo „Czereja” Artura Żmijewskiego. Ich publikacje, zdjęcia... Stamtąd się dowiedziałem, że był taki artysta jak Krzysztof Malec, który zmarł. Że był Andrzej Karaś, który prezentował bardzo ciekawe, otwarcie gejowskie prace. Kolejnym ważnym tytułem był „Magazyn Sztuki” Ryszarda Ziarkiewicza.

Do którego, jak wspomina Ziarkiewicz, przyszedłeś „z ulicy”, proponując swoje teksty.

Zgadza się. Tak było wtedy i tak jest teraz. W „Szumie” na pewno też macie propozycje tekstów młodych ludzi, które rozważacie i czasem przyjmujecie. Wszystkie czasopisma na świecie powinny tak robić i być otwarte na takie inicjatywy. „Magazyn Sztuki” wychodził w Trójmieście, a ja jestem wielkim fanem Trójmiasta – to jest centrum cywilizacji tego kraju.

Kiedy zaczynałem, pojęcie „LGBT” nie istniało, używałem więc takich pojęć, jak „inność”, „różnica”. Używałem pojęcia „homoseksualizm” i „sztuka homoseksualna”. Używałem pojęcia „sztuka gejowska” i „sztuka lesbijska”.



W latach 90. dyskurs gejowski i lesbijski był w mediach głównego nurtu kompletnie nieobecny. Na przykład „Gazeta Wyborcza” przez całe lata 90. albo ten temat ignorowała, albo była wręcz homofobiczna.

W „Magazynie” pojawiały się najważniejsze teksty dotyczące międzynarodowej sztuki współczesnej, teorii, krytyki. To było fundamentalne. Więc trochę dzięki „Czereś”, a trochę dzięki „Magazynowi Sztuki” zacząłem powolutku rozpracowywać pluralizm erotyczny i miłosny w sztuce polskiej. Musisz pamiętać, że w latach 90. dyskurs gejowski i lesbijski był w mediach głównego nurtu kompletnie nieobecny. Na przykład „Gazeta Wyborcza” przez całe lata 90. albo ten temat ignorowała, albo była wręcz homofobiczna, szczególnie w recenzjach filmowych. Dlatego nie miałem poczucia, że moje teksty mają na cokolwiek wpływ. Wpływ miały aktywizm i organizacje, które stawały się coraz bardziej widoczne – ale nie pisanie o sztuce. Miałem poczucie, że zajmuję się czymś, co funkcjonuje na marginesie, co mi zresztą odpowiadało i odpowiada do dzisiaj.

GK Collection. Sztuka z kolekcji Grażyny Kulczyk, widok wystawy w Starym Browarze w Poznaniu, 2007, fot. Raman Tratsiuk



Dzisiaj ten margines jest o wiele szerszy.

Tak, chociaż zapominamy o dokonaniach ludzi, którzy tworzyli go w znacznie cięższych czasach. Ryszard Ziarkiewicz nie powinien być osobą, która została tak zmarginalizowana. To przykład tego, jak życie bywa niesprawiedliwe. To mnie bardzo niepokoi – ja ciągle jestem *alive and kicking*, jednak głównie dzięki temu, że pracuję na uniwersytetach, nie tylko w Polsce. Natomiast ludzie, którzy są poza obiegiem akademickim, to jak już wypadną, wypadną na dobre. Ryszard Ziarkiewicz jest osobą, bez której nie byłoby sztuki współczesnej w Polsce, Milada Ślizińska też jest taką osobą. Ja straciłem zainteresowanie Zamkiem Ujazdowskim, gdy odeszła Milada Ślizińska – teraz chodzę tam tylko do kawiarni albo do restauracji. W ogóle mnie nie obchodzi, co się stanie z tą instytucją pod rządami Piotra Bernatowicza.

Jedynym ratunkiem dla CSW jest przywrócenie do pracy Milady Ślizińskiej! Chociaż może nie na stanowisko dyrektorskie, bo to nie byłoby dobre dla ludzi, którzy tam pracują... Dlaczego osoba o takim doświadczeniu została w pewnym momencie wypchnięta z obiegu? Inną zmarginalizowaną postacią jest krakowski malarz Wojciech Ćwiertniewicz. Tradycyjny, figuratywny malarz, który od początku lat 80. malował otwarcie gejowskie obrazy. Ma z tego czasu cykl 50 obrazów z serii *Carlos*, które są unikalne w wymiarze całej sztuki europejskiej! W latach 80. figuratywne malarstwo ukazujące homoseksualne życie można było znaleźć tylko w sztuce amerykańskiej. Nawet w dawniejszej sztuce europejskiej trudno znaleźć realistyczne obrazy na ten temat. Francis Bacon jest abstrakcyjny. Artyści niemieccy, na przykład Salome, też są na poły abstrakcyjni. Znam się trochę na sztuce europejskiej – paralelnego projektu po prostu nie ma. Jest

Jest taki serial, *American Horror Story*, który uwielbiam. Jakbym miał nakręcić serial *Polish Horror Story*, to jeden z sezonów byłby na temat Muzeum Narodowego w Warszawie.

prekursorki David Hockney z lat 60., a potem polski Wojciech Ćwiertniewicz z lat 80. Natomiast u Ćwiertniewicza to po prostu jest dokument europejskiej homoseksualności tej dekady – bo on dużo podróżował. To wszystko leży u niego w domu, zwinięte! To jest obłędne!

Mam nadzieję, że jakaś instytucja to nadrobi.

W dzisiejszej sytuacji politycznej – wątpliwe... Nikt tego nie kupi. Jedna gejowska praca Ćwiertniewicza z cyklu *Carlos* znajduje się w kolekcji Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, kupiona tam na początku lat 90. XX wieku! Na przykład MOCAK kompletnie go ignoruje, chociaż Ćwiertniewicz jest z Krakowa. Tymczasem to jest obowiązek MOCAK-u, żeby coś takiego kupić, upamiętnić, wystawić i wprowadzić do historii sztuki polskiej i europejskiej, tym bardziej że robią jakieś wystawy o gender. Zatem mamy przykład Milady Ślizińskiej, Wojciecha Ćwiertniewicza, Ryszarda Ziarkiewicza... Ludzi, bez których nie byłoby polskiej sceny artystycznej w dzisiejszym kształcie. Jest formacja Piotra Piotrowskiego, jego uczniowie, jednak to jest akademia, system zamknięty. Prawdziwy wpływ ma to, co najbliższe życia – sztuka, krytyka, kuratorstwo. Na szczęście wciąż popularnością cieszy się prekursor sztuki gejowskiej w Polsce – performer Krzysztof Jung, który jest regularnie przypomniany na wystawach, ostatnio w Schwules Museum w Berlinie.

Te dwa światy – kuratorstwa i akademii – zajął się przy okazji wystawy *Ars Homo Erotica* w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2010 roku, którą kuratorowałaś.

Ars Homo Erotica była fenomenem. Jest taki serial, *American Horror Story*, który uwielbiam. Jakbym miał nakręcić serial *Polish Horror Story*, to jeden z sezonów byłby na temat Muzeum Narodowego w Warszawie. Moim zdaniem taki serial oglądaliby nawet ludzie, którzy nie są związani z muzealnictwem czy sztuką. Wszystko się na to składa: architektura tego miejsca, ludzie, którzy tam pracują, historia tego, co się w tej instytucji dzieje, pensje, które tam się dostaje. To jest naprawdę straszna instytucja, której nie wiem, czy cokolwiek kiedykolwiek pomoże. Na dłuższą metę wszystkie próby egzorcyzmowania spełzły na niczym.

A jednak *Ars Homo Erotica* miała miejsce.

Nie wiem, jak to się stało. To był cud, że Piotr Piotrowski został dyrektorem tej instytucji. On miał bardzo silną osobowość i naprawdę wierzył w wartości, które gło-

sił, a nie tylko koniunkturalnie się z nimi utożsamiał. Piotrowski doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że wystawa sztuki LGBT będzie miała wielki polityczny i krytyczny wpływ. Piotrowski, posiadając taki, a nie inny katalog autentycznie lewicowych wartości, w oczywisty sposób musiał taką wystawę zorganizować. Gdyby jej nie zorganizował, to znaczyłoby, że nie rozumie, o czym pisze przez całe swoje życie. A przecież rozumiał. To był jego pierwszy pomysł na wystawę, gdy został dyrektorem. Przygotowywanie wystawy trwało zaledwie rok, ponieważ wiedziałem, że trzeba zrobić ją jak najszybciej, bo go wyrzucą. Stąd też wynikał pomysł, żeby squeeerować kolekcję Muzeum Narodowego – na wypożyczenia nie mieliśmy ani czasu, ani pieniędzy. I to była genialna w swej prostocie koncepcja – dopiero później zaczęły podejmować ją inne muzea narodowe na świecie. Nie przedtem – potem. Queerowanie całej kolekcji zaczęło się od *Ars Homo Erotica*. W książce Maury Reilly *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* zostały zebrane najważniejsze globalne wystawy społecznie zaangażowane z ostatnich lat – z Europy Środkowo-Wschodniej jest tylko jedna: *Ars Homo Erotica*. W raportach o queerowaniu muzeów nasza wystawa jest podawana jako jedna z pierwszych, która squeeerowała całe muzeum narodowe. *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* odbyła się w National Portrait Gallery w Waszyngtonie jesienią 2010 roku. Czyli później, nasza była latem 2010 roku. Amerykanie zrobili queerową wystawę w muzeum narodowym po wystawie polskiej. Słynna wystawa *Queer British Art 1861-1967* w Tate Britain to jest 2017 rok – jak późno! Tak samo w Prado w Madrycie, też 2017 rok.





Ars Homo Erotica, widok wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, 2010, © MNW



Ars Homo Erotica, widok wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, 2010, © MNW

Niektórzy uważają, że należy zmniejszyć wizualność i widoczność osób LGBT. Ja się z tym radykalnie nie zgadzam, ponieważ bierność nic już nie daje. Na każdy przykład homofobii trzeba reagować przykładem coraz widoczniejszej kultury homofilnej. Trzeba stawać do walki twarzą w twarz.

Jak przebiegała praca nad wystawą?

Jak w *Polish Horror Story*. Wchodziłem do działu sztuki nowoczesnej, gdzie oczywiście znajdują się dzieła, które podejmują tematykę homoseksualną, tymczasem pani z tego działu mówi: „My nic takiego nie mamy”. Cały dział sztuki średniowiecznej okopał się przeciwko mnie. Jedyne dzieło, który współpracował, to dział rysunków – oni mi wyłożyli wszystkie akademickie akty męskie, które mają. Jest ich mnóstwo, ponieważ w XIX wieku było wiele szkół warszawskich, w których uczono rysunku – i te rysunki szły do kolekcji tego muzeum, w jego ówczesnej formie. Odkrycie tych akademickich rysunków męskich aktów w Muzeum Narodowym w Warszawie częściowo zainspirowało mnie do napisania *Nagiego mężczyzny*; to był pierwszy impuls. Dla wystawy natomiast wielkim problemem było finansowanie. Wystawa nie dostała pieniędzy

korporacyjnych, na które liczyłem, będąc naiwnym i młodym – teraz już nie liczę. Do tego, kiedy przygotowywałem wystawę, miała miejsce katastrofa smoleńska. Pojawiły się głosy, że powinniśmy zrezygnować z wystawy ze względu na katastrofę... W ogóle nie rozumiałem tej logiki – co wspólnego mają ze sobą wystawa sztuki i wypadek lotniczy? Piotr Piotrowski też słyszał te argumenty, ale oczywiście ich nie przyjął. *Ars Homo Erotica* była wielką eksplozją, ale to nie była moja zasługa, tylko Piotra Piotrowskiego. Ona nie odbyłaby się w tym muzeum, gdyby nie koncepcja muzeum krytycznego. To Piotrowski umożliwił tę wystawę, ja tylko ją zrealizowałem – w ramach swoich ograniczonych możliwości. To, jak ją zorganizowałem, oczywiście powinno być przedmiotem krytyki. Ale najważniejsze, że ona była i opanowała całe Muzeum Narodowe. Akurat wystarczyło na odcinek *Polish Horror Story* na temat przemocy i seksu – bo to

muzeum ma w sobie jednocześnie element opresji i seksu. Jako osoba zafascynowana kulturą gotycką, twierdzę, że to miejsce jest złe, chociaż co pewien czas jest w stanie doprowadzić do interesujących erotycznych eksplozji, jak *Ars Erotica*, nasza *Ars Homo Erotica*, a ostatnio z Natalią LL i Katarzyną Kozyrą. A seks jest w horrorze obecny zawsze.

Ostatecznie muzeum wypuściło Piotrowskiego.

To było dla niego dobre – to, że wywalili go z *Polish Horror Story* było jak wyzwolenie z nawiedzzonego domu.

Czy ta wystawa coś zmieniła?

Pod względem politycznym oczywiście nie. Jednak w sztuce, wystawiennictwie – tak. Choć nie tak bardzo, jak bym chciał. Bezpośrednio po *Ars Homo Erotica* byłem naiwny i myślałem, że inne muzea też zaczną queerować swoje kolekcje. To jest taki prosty format, taki tani! Sztuki queerowej jest mnóstwo w każdym muzeum narodowym w Polsce. Jednak żadne nie podjęło tego wyzwania. Tymczasem każde muzeum narodowe powinno squeeerować swoją kolekcję. Powinno to mieć w swoim programie. Ale to się oczywiście nie stanie. Dzisiaj czasami queeruje się kolekcje poprzez spacerki – o dziwo, coś takiego zorganizowano nawet w Poznaniu, przy okazji parady równości.

Gdzie zaszła więc zmiana?

Na marginesach, w obszarze kultury alternatywnej, poza centrami, w różnych rozproszonych akcjach i projektach. Istnieje koncepcja, że im więcej widzialności, tym większy *backlash*. Czyli im bardziej kultura LGBT staje się widzialna, intensywna, szczególnie poprzez parady, tym większy jest nacisk i agresja drugiej strony. Dlatego niektórzy uważają, że należy zmniejszyć wizualność i widoczność osób LGBT. Ja się z tym radykalnie nie zgadzam, ponieważ bierność nic już nie daje. Na każdy przykład homofobii trzeba reagować przykładem coraz widoczniejszej kultury homofilnej. Trzeba stawać do walki twarzą w twarz.

Ty stanąłeś już w 2003 roku, kiedy z Tomkiem Kitlińskim wystąpiłeś w akcji Kampanii Przeciw Homofobii *Niech nas zobaczą*. Zdjęcia robiła Karolina Breguła.

Tylko w ten sposób można doprowadzić do pewnego wyrównania szans. Demonstracja siły i obecności musi być obecna z obu stron. Ukrywanie się nic nie da. Po prostu jest już za późno, żeby się ukrywać. Kultura gejowska może być niewidzialna, ale geje nie znikną – i każdy zostanie w końcu zaatakowany w ciemnej ulicy. *Backlash* nie powoduje redukcji



Ars Homo Erotica, widok wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, 2010, © MNW



Paweł Leszkowicz i Tomasz Kitliński
fotografia wykonana przez Karolinę Bregułę
z serii *Niech nas zobaczą*, 2003

Queerowe projekty robią dzisiaj nawet artyści heteroseksualni, i to jest wspaniałe. Tak było też na początku lat 90. – Alicja Żebrowska, Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna. Cała klasyka współczesnej sztuki polskiej ma queerową nutę.

kultury queerowej, ale jej rozkwit i decentralizację – a decentralizacja to demokracja. *Ars Homo Erotica* była jak scentralizowana bomba, której odpryski razily wszystko dookoła.

Z jakim skutkiem?

Znowu wyjdę na optymistę – rozmaitych inicjatyw dotyczących LGBT jest teraz tyle, że nie jestem w stanie za nimi nadążyć. Cała homofobia polityczna, która funkcjonowała w latach 2005–2007, a teraz funkcjonuje od 2015 roku, jest strasznie opresyjna, ale w kulturze przynosi to pozytywne skutki. Dzieje się bardzo dużo rzeczy. Tak dużo, że ja, który powinienem to wszystko wiedzieć, nie jestem w stanie tego ogarnąć. Tego jest ogrom! Jest po prostu obłędnie! Weźmy moje najbliższe podwórko – w Poznaniu, który jest miastem opozycyjnym, bardzo ciekawy program prowadzi Zofia nierodzińska w Arsenale, łącząc perspektywę artystyczną i terapeutyczną. Jej wystawa *Kreatywne stany chorobowe. AIDS, HIV, RAK* jest fenomenalna. Pokazanie w polu sztuki perspektywy seropozytywnej – za sprawą prac Szymona Adamczaka i Bartka Kociemby – jest absolutnie przełomowe, to zupełnie nowy rozdział. Miałem

przyjemność pracować przy tej wystawie; zresztą moja magisterka dotyczyła amerykańskiej sztuki skoncentrowanej wokół AIDS – jak widać, do dzisiaj mi się to przydaje. Ponadto jest też wielu innych młodych kuratorów, którzy podejmują queerowe tematy, jak Wojciech Szymański, Szymon Maliborski, Agnieszka Różańska. Marcin Różyc zrobił ostatnio w Gdańsku queerowy kontener, gdzie wystawiali fenomenalni młodzi malarze – Marcin Janusz, Paweł Włodarski i Ada Zielińska. Sami geje i lesbijki. Na przykład Marcin Janusz pokazał obraz przedstawiający fontannę zrobioną z penisów... Chciałbym, żeby ta fontanna ilustrowała nasz wywiad. Jest też regularna POMADA i twórcy z nią związani. Oczywiście nadal funkcjonują artyści, których pokazywałem jeszcze na *Miłości i demokracji* czy *Ars Homo Erotica* – jak Karol Radziszewski, który wtedy dopiero zaczynał, czy świetni malarze figuratywni: Paweł Matyszewski i Łukasz Stokłosa. Queerowe projekty robią dzisiaj nawet artyści heteroseksualni, i to jest wspaniałe. Tak było też na początku lat 90. – Alicja Żebrowska, Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna. Cała klasyka współczesnej sztuki polskiej ma queerową nutę.



Paweł Leszkowicz i Tomasz Kitliński
2019, fot. Karolina Breguła

Jak w takim razie zdefiniowałbyś dzisiejszą scenę sztuki queerowej w Polsce?

Wyodrębniłbym trzy tendencje. Najlepsza sztuka, która powstaje w Polsce w tym obszarze, to sztuka pracująca nad homofobią – to jest tendencja pierwsza. Jak wiadomo, w Polsce jest dużo odgórnego, rządowej homofobii, w związku z czym Polska jest świetnym obszarem dla studiów nad homofobią. W sensie akademickim, w sensie aktywistycznym i w sensie artystycznym. Liliana Piskorska i Daniel Rycharski to, moim zdaniem, w tej chwili najwybitniejsi artyści z obszaru queerowego w Polsce, pracują nad homofobią, również nad homofobią związaną z religią. Dzięki temu Rycharski jest artystą, który jest uniwersalny – homofobia jest obecna wszędzie tam, gdzie istnieje katolicyzm. Dzięki nim na znaczeniu zyskuje również ponownie queerowy performans, który jest bardzo demokratyzujący i anarchistyczny, robi go zresztą i Piskorska, i Rycharski. Po drugie i najważniejsze, istnieje silna tendencja transgenderowo/dragqueenowa: Mikołaj Sobczak, Alex Baczyński, Bartosz Zimniak, Kamil Malinowski, Wola Foltys... Oczywiście motywy transgenderowe pojawiały się już wcześniej – są na przykład transgenderowe autoportrety Zbigniewa Libery z lat 80., później *Aldona* Piotra Wysockiego

Czasy są zbyt trudne na destrukcyjne fanaberie, trzeba się jednoczyć. W naszym środowisku jest zbyt dużo takich konfliktów, nie czas na nie, trzeba walczyć o prawa pracownicze i wartości europejskie. Wspólnie!

i transgenderowe wcielenia Katarzyny Kozyry, ale Libera, Wysocki i Kozyra nie są osobami transgenderowymi. Kilka lat temu jedną autentyczną transgenderową osobą była Rafalala, która jest jednak bardzo inteligentną kobietą, więc zdawała sobie sprawę, że dużo więcej rozpoznawalności i pieniędzy dadzą jej media społecznościowe, a nie sztuka... Po trzecie, istnieje nurt archiwalny. Tutaj najważniejszy jest projekt Karola Radziszewskiego Queer Archive Institute – ważny, ale nie ukrywajmy – biblioteki i archiwum bywają nudne. Radziszewski nie znalazł dotychczas dobrej metody atrakcyjnego pokazania tego archiwum, chociaż intelektualnie jest to świetne. Wolałem jego sztukę z wczesnego okresu, gdy robił prace na temat aktu męskiego. Natomiast bezsprzecznym osiągnięciem Radziszewskiego jest odnalezienie i wystawienie Ryszarda Kisiele. Kiedy Kisiel zostanie na dobre odkryty przez zachodnich kuratorów i historyków sztuki, to dzięki swoim fotografiom o życiu gejowskim w bloku wschodnim będzie wschodnio-europejskim Robertem Mapplethorpe'em. To jest fenomen! Dlatego jeżeli trzeba by w tej chwili zrobić jakąś dużą wystawę sztuki, właśnie w myśl mojej idei z lat 90. – wystawę, której jeszcze nie było – to byłaby to wystawa transgenderowa, która podsumuje tę mocną tendencję w sztuce i jej bogatą historię i znaczenia, również terapeutyczne.

Tylko gdzie ją zrobić?

Na pewno nie zrobi jej żadne muzeum narodowe. Zwróćmy uwagę, że po 2010 roku, po *Ars Homo Erotica*, pierwszą wystawą queerową w dużym muzeum była wystawa Daniela Rycharskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W zeszłym roku! Mam wielki szacunek dla tej instytucji za to, że odważyła się zrobić tę wystawę! I w końcu uwolniła się od wyrafinowanych modernistycznych nud, w których specjalizowała się przez dekadę, i tym samym zbliżyła się do życia. Jednak już *Dziedzictwo* Karola Radziszewskiego, Michała Grzegorzka i Wojciech Szymańskiego, które było projektem wspólnym, powstało jako crowdfunding. Tymczasem taką wystawę jak *Dziedzictwo* powinno przyjąć jakieś muzeum historyczne i winna ona trwać trzy miesiące, a nie kilka dni, i mieć wielki katalog. To są stracone szanse, na które czas może nadejść dopiero za dekadę. Z drugiej strony kto powiedział, że wielka wystawa polskiej sztuki queerowej w XXI wieku musi powstać w Polsce? Międzynarodowy świat sztuki zrobił bardzo wiele dla queerowej sztuki rosyjskiej, kiedy Putin wprowadził „zakaz propagandy homoseksualnej”. Teraz kuratorzy zza granicy powinni spojrzeć w kierunku Polski. Wiem, że instytucje w Wiedniu już o tym myślą.

Żadnych zagrożeń? Może na koniec łyżka dziegciu?

Zagrożenie jest w nas samych! Są to wewnętrzne, niekreatywne konflikty. Weźmy jako przykład konflikt na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu: dziekanki i profesorki Izabeli Kowalczyk z Rafałem Jakubowiczem, artystą i tamtejszym profesorem. To jest przecież najbardziej znany artysta na tej uczelni, obok Izabelli Gustowskiej i Jarosława Kozłowski, których zresztą wbrew woli wysłano na emeryturę, ku szkodzie studentów. Mnie to fascynuje. Jak to możliwe? W Stanach Zjednoczonych to byłoby nie do pomyślenia, że najbardziej znany artysta związany z instytucją artystyczną jest w tej instytucji prześladowany. Mało tego! On by był błagany, żeby tam pracować, a nawet dostawałby wyższą pensję niż inni. To jest jakiś polski fenomen. Dzisiaj Kowalczyk i Jakubowicz – uczennica i uczeń Piotra Piotrowskiego, z tej samej opcji ideowej – powinni współpracować na każdym polu, a nie być w konflikcie. Czasy są bowiem zbyt trudne na destrukcyjne fanaberie, trzeba się jednoczyć. W naszym środowisku jest zbyt dużo takich konfliktów, nie czas na nie, trzeba walczyć o prawa pracownicze i wartości europejskie. Wspólnie!









Recenzje

- 145 Strajk: Käthe Kollwitz, Hito Steyerl, Keren Donde, tekst: Ewa Majewska
- 148 TOMASZ KRĘCICKI, XXL, tekst: Jakub Banasiak
- 150 FRANCISZKA THEMERSON, Linie życia, tekst: Martyna Nowicka
- 153 MARTA KRZEŚLAK, Stars Cry, tekst: Karolina Plinta
- 156 VLADA RALKO, Widmo wolności, tekst: Agata Pyzik
- 159 16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny, tekst: Piotr Kosiewski
- 162 Ściany mają uszy, tekst: Anna Batko
- 165 WILHELM SASNAL, Znaki nierówności
ARTUR ŻMIJEWSKI, Gesty, tekst: Jakub Majmurek
- 168 PIOTR SŁODKOWSKI, Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski
a historia sztuki, tekst: Wojciech Szymański
- 171 ZUZA GOLIŃSKA, Słońca, tekst: Karolina Plinta
- 174 Transfert, tekst: Łukasz Mojsak
- 178 Przypadek Jadwigi S., tekst: Wiktoria Szczupacka
- 180 DOMINIKA OLSZOWY, Duch domu, tekst: Wojciech Albiński
- 183 AGNIESZKA DAUKSZA, Jaremianka. Biografia, tekst: Piotr Słodkowski
- 185 XI Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto, tekst: Wiktoria Koziół
- 189 Ludzie jak bogowie, tekst: Marcin Ludwin
- 192 BARTEK BUCZEK, Kolarz, tekst: Marta Kudelska
- 195 Warszawa w Budowie 11, tekst: Marta Leśniakowska



Wystawa Käthe Kollwitz 1867-1945. Grafika. Rzeźba, 1951, Zachęta dzięki uprzejmości Zachęty - Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie

Strajk: Käthe Kollwitz, Hito Steyerl, Keren Donde

Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
10 września - 17 listopada 2019
kurator: Stanisław Welbel

Bezpośrednim impulsem do napisania recenzji wystawy *Strajk: Käthe Kollwitz, Hito Steyerl, Keren Donde* była dostrzeżona przez mnie niby nieznamca, a jednak szalenie inspirująca scenka: oto przed pracami Käthe Kollwitz ustawiono kamerę Telewizji Polskiej SA. Kamera przygląda się im i najwyraźniej nie może uwierzyć. Nie może uwierzyć w to, że znalazła się naprzeciwko zbuntowanych tkaczy, strajkujących robotnic i robotników, późniejszych ofiar wojen światowych, faszyzmu i Zagłady. Tak, ta kamera dziś zdecydowanie stoi naprzeciw ofiar. I nie może w to uwierzyć, choć jej operatorzy i reporterzy już przecież wiedzą. My też wiemy. Ty wiesz i ja wiem. Dzięki tej wystawie możemy dokładnie sprawdzić, w jakim miejscu się znaleźliśmy. Gdzie stoisz w temacie strajku? A w temacie wojny?

Kuratorowana przez Stanisława Welbela wystawa jest niezwykle poruszająca właśnie z powodu stworzenia możliwości wyrazistego uzyskania takiego kontrastu - jest po prostu przejrzysta (to zawdzięczamy nie tylko artystkom, ale również Studio Robot, które tę wystawę zaprojektowało). Raczej nie przepadam za wystawami, które przypominają szkolną gazetkę ścienną - ten motyw wykorzystano w *Strajku* do prezentacji wycinków prasowych z pierwszej wystawy Käthe Kollwitz w Zachęcie w 1951 roku. Tu metoda ta, rzecz jasna, jest uzasadniona - spleta bowiem nasze własne wspomnienia (jeśli je mamy, oczywiście) z peerelowskich gazetek ściennych w szkołach, zakładach pracy i na uczelniach. Gazetek, z których czasem wiało nudą, czasem - nowomową, czasem - rok 1951 może się tak kojarzyć - również zwykłym szczuciem. Dziś, gdy produkcją mowy nienawiści zajmują się w Polsce przede wszystkim media publiczne, gazetki ściennie na wystawie *Strajk* przypominają o emancypacji. Role się odwróciły - artykuł

Prace Keren Donde, oglądane w intensywnym zwarciu z grafikami Käthe Kollwitz, pozwalają na odczucie „słabej wyjątkowości” naszej epoki – jest ona jednocześnie trochę cieniem, a trochę szkicem. Cieniem czasów minionych, ale też szkicem, który zapowiada kolejne formy opresji i oporu.

z „Życia Warszawy”, którego autor omawia ewolucję postawy Käthe Kollwitz z biernej obserwatorce cudzego cierpienia (por. Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*) w aktywną uczestniczkę ruchu robotniczego, która zamiast przypodobać się wielmożom i wzbudzić ich litość, wspiera opór klas ludowych i ich niezgodę na nędzę i nierówności, jest tego odwrócenia świetnym przykładem.

Mocne prace Kollwitz – mocne węglem i tuszem, ale też bezkompromisowym zaangażowaniem po stronie uciśnionych – znajdują lustrzane odbicie w pracach młodej artystki współczesnej, Keren Donde. Początkowo nie byłam przekonana do jej szkiców. Wydawały mi się odtwórcze, w jakiś sposób wtórne, pozbawione wyrazu. Dopiero po kilku tygodniach od obejrzenia wystawy uświadomiłam sobie, że one przecież właśnie w zestawieniu z tymi podwójnie mocnymi grafikami Kollwitz prezentują się jako „słabe”. Kto wie, jak wybrzmiałyby w innym otoczeniu albo na wystawie indywidualnej? W ramach wystawy *Strajk* są uzupełnieniem i dodatkiem, ale nie dzieje się to, mam wrażenie, przypadkowo – jest to bowiem deklaracja dotycząca tego, czym jest współczesność. Dzisiejszy faszyzm wydaje się, przynajmniej na razie, jedynie słabym odbiciem tego z czasów drugiej wojny światowej. Ale czym stałby się, gdyby zyskał samodzielność? Miejmy nadzieję, że nigdy się tego nie dowiemy.

Prace Donde oglądane w takim intensywnym zwarciu z grafikami Kollwitz pozwalają na odczucie „słabej wyjątkowości” naszej epoki – ona jednocześnie jest trochę cieniem, a trochę szkicem. Cieniem czasów minionych, ale też szkicem, który zapowiada kolejne formy opresji i oporu. Dzięki pewnej kruchości i wrażliwości może nie artystki, ale na pewno jej prac Donde wyraża sens współczesnej słabości – nie umiemy już ani tak rysować jak Kollwitz, ani tak krytykować jak Theodor Adorno czy Walter Benjamin, ani tym bardziej tak inscenizować jak Bertolt Brecht. Jesteśmy w zestawieniu z tymi, które i którzy stawiali opór faszyzmowi, rzeczywiście bardzo słabe i słabi. Jest jednak w tej słabości i poczuciu wtórności jakaś wola stawiania oporu, są niezgoda i empatia powodujące, że patrząc na te szkice, widzimy walkę – przez szare kontury przebijają się kolorowe wspomnienia dawnych, ale i dzisiejszych konfliktów, bitew i wojen.

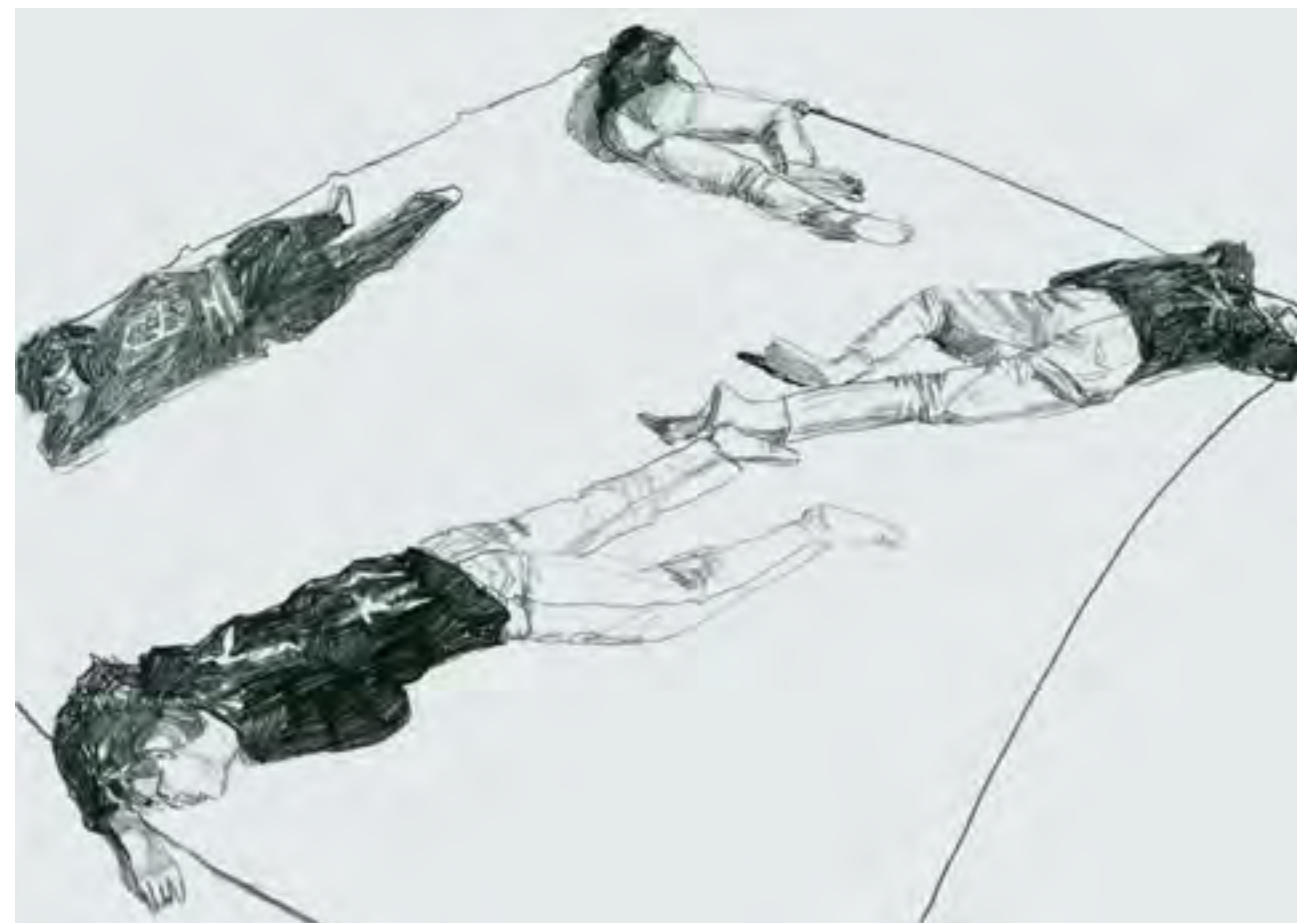
Z tych czarno-białych, pierwszych dwóch sal wystawy, obejmujących również rzeźby, przechodzimy do sali trzeciej. Powiem tak: spodziewałam się, jak to zazwyczaj w przypadku wystaw Hito Steyerl bywa, wielkiego ekranu i monumentalnego wideo. Tymczasem (uwaga, spojlerzy!) w sali trzeciej znajduje się mały telewizor, w którym wyświetlany jest krótki film o tym, jak Hito Steyerl rozbija młotkiem telewizor.

Ta praca kojarzy mi się przede wszystkim ze słabym oporem bezsilnych, tak przekonująco opisanym przez Václava Havla w jego eseju *Siła bezsilnych*. Tytułowa siła bezsilnych stanowi opór codzienny, niezbyt heroiczny i niekoniecznie „zwycięski”. Nawiązuje w ten sposób do tradycji kontestowania historii pisanej przez zwycięzców, obliwując do zajęcia stanowiska, do opowiedzenia się po którejś stronie, nawet gdy wydaje się nam, że przytłaczają nas nie tylko media, ale globalny system patriarchalnego, imperialnego kapitalizmu, wysysający z nas wszystkich wartość pieniądza, nawet wtedy gdy sądzimy, że działamy przeciw wyzyskowi.

Steyerl należy do najlepszych obserwatorek hegemonii mediów i nowych technologii we współczesnym świecie. Ten subiektywny zapis jednostkowego doświadczenia z telewizorem, jakiego dostarcza wideo *Strajk*, stanowi, w moim przekonaniu, próbę wyrażenia uniwersalnej potrzeby rozbicia zakłamanego ekranu, rozwalenia współczesnych mediów z ich szumem i kłamstwem. Po obejrzeniu tego obrazu nie idziemy jednak rozbijać swoich telewizorów w domu, po kryjomu – podejmujemy raczej rozmowy o tym, co w tych nieszczęsnych teleodbiornikach poszło źle, czym są dziś media i dlaczego można chcieć się im przeciwstawiać, prawda?

Z pewnością nie należy czytać prac Steyerl jako deklaracji kwietystycznego indywidualizmu – przeczyłoby temu choćby jej imię – słówko *Hito* należałoby tłumaczyć z japońskiego jako „ludzie”, nie jest to bynajmniej typowe imię żeńskie – było używane przez mężczyzn. I cesarzy. Przybranie takiego właśnie imienia przez kobietę to deklaracja wojny z patriachatem.

Dla mnie wideo Steyerl to przede wszystkim opór zdesperowanej osoby, która ma dość medialnej nowomowy, nagonek, szczucia, postprawd i zwykłego fałszu, wylewającego się nieustannie z teleodbiorników. Określenie takiego uderzenia młotkiem w telewizor jako strajku stanowi oczywiście pewną przesadę. Mam jednak nieodparte wrażenie, że artystka dopuszcza się tej przesady świadomie i z pełną odpowiedzialnością konfrontuje nas z naszym poczuciem bezsilności, gdy mamy ochotę – o czym śpiewało w Polsce wielu wokalistów punkowych i rockowych – wyrzucić za okno telewizor albo przynajmniej rozbić czymś ciężkim jego ekran.



Keren Donde, *Bez tytułu*, z cyklu *Zgromadzenie*, 2015 – w trakcie, rysunek dzięki uprzejmości Zachęty – Narodowej Gallerii Sztuki w Warszawie

Wielu zwiedzających po obejrzeniu wideo Steyerl szuka kolejnych prac, dalszych sal, innych wideo. Okazuje się jednak, że to już koniec. Wychozimy więc z wystawy z poczuciem niedosytu, i mam wrażenie, że to również jest celowy zabieg, a nie przypadek. Bo o wojnie można oczywiście mówić w nieskończoność, również cytując artystyczne gesty, których przecież nie brakuje. Ale może właśnie czasem *less is more*, i może taki precyzyjny, pozornie niedokończony ciąg prac lepiej konfrontuje nas z wojną i strajkiem?

Wystawa *Strajk* powstała w ramach obchodów Roku Antyfaszystowskiego – oddolnej inicjatywy mającej na celu połączenie działań instytucji, organizacji, jednostek i grup nieformalnych w wysiłku przypomnienia o drugiej wojnie światowej i jednoznaczne opowiedzenie się przeciw faszyzmowi – ideologii, która tę wojnę napędzała, a dziś odradza się w wielu formach na całym świecie. W tym sensie wystawa ta wpisuje się w szeroki ruch antyfaszystowskiego oporu, który, zwłaszcza w Warszawie – mieście, które na kilka lat stało się

areną faszystowskiej przemocy – jest ze wszech miar uzasadniony. Friedrich Nietzsche pisał o trzech podejściach do historii: monumentalnym, krytycznym i archiwistycznym. Odnoszę wrażenie, że kuratorsko wystawa *Strajk* stanowi doskonałe połączenie tych trzech podejść do historii – jest wystarczająco krytyczna, by monumentalizm i archiwistyczne zacięcie nie przytłaczały, ale pozwalały na uzyskanie (zwielokrotnionych) efektów obcości zmuszających do działania.

Podsumowując: tak, podoba mi się ta wystawa. Jest ona nienachalnym, przeciekawym badawczo, również dzięki tropom łączącym ją z ekspozycją z 1951 roku, oszczędnym, ale przecież też perswazyjnym przypomnieniem nie tylko tego, czym jest faszyzm, ale także tego, jak można się mu przeciwstawiać, również środkami artystycznymi. Prace trzech artystek stanowią też zwięzłą i jednoznaczną odpowiedź na pytanie zadane ongi przez grupę Guerrilla Girls – czy kobiety mogą znaleźć się w muzeum nie tylko jako nagie ciała na obrazie? Tak, jak najbardziej – kobiety bowiem były i są również wybitnymi artystkami.

Ewa Majewska



TOMASZ KRĘCICKI, XXL

Biuro Wystaw Artystycznych w Tarnowie
19 września – 20 października 2019
kurator: Wojciech Szymański

Najważniejszą (a może i jedyną) stawką malarza realisty jest namalować świat tak, jak nikt przedtem tego nie zrobił. Nie wiem, czy o Tomaszu Kręcickim można powiedzieć, że już tę stawkę zgarnął, ale bez wątpienia walczy dzielnie. I pięknie. Wystawa w tarnowskim BWA jest tego dobitnym dowodem. W niewielkiej sali – malarskie uderzenie między oczy. Kręcicki skończył krakowską ASP zaledwie cztery lata temu, ledwo dobiega trzydziestki, a już maluje jak stary. *XXL* to popis malarskiej siły. W Tarnowie mogliśmy oglądać ten kluczowy w rozwoju każdego malarza moment, w którym już nic nie trzeba, a wszystko można. Żonglerka skalą. Stuprocentowe panowanie nad materią farby – gdzie ma błyszczeć, tam błyszczy, gdzie ma być mat, tam jest (i tylko czerń płata czasem figle, ale to nie wina

malarza – no, prawie; czerń jest najtrudniejsza). Do tego szeroki wachlarz poruszanych zagadnień – ale jednocześnie spójny styl. Na który obraz by nie spojrzeć, wiadomo – „Kręcicki”. Nonszalancja. Pełen luz. To nie jest malarstwo wymyślone, to jest malarstwo inteligentne. Różnica niewielka, ale fundamentalna. Czyli jest tak, jak być powinno (bo nie ma nic gorszego niż wydumane obrazy). To się czuje i to się ogląda.

No właśnie – co widzimy? Co zmalował malarz realista? Same fajne rzeczy. Sikającego faceta. Tabletkę leżącą na świecącym ekranie telefonu. Jabłko w ustach (super tytuł: *Adam*, w innej wersji: *Grzech*). Księżyc na języku. Kiedy patrzyłem na reprodukcję tego obrazu, myślałem, że to taki patent, jaki mają turyści – że niby podpierają krzywą wieżę w Pizie, a tak naprawdę to złudzenie optyczne i śmieszne zdjęcie. Jednak na wystawie przyjrzałem się dobrze i dostrzegłem na języku mikroskopijny cień – a więc jednak ktoś ten Księżyc zjada. *XXL*, jasne. Jednak szkoda, trik ze śmiesznymi zdjęciami bardziej mi do Kręcickiego pasował. Ale to nic, obraz i tak jest świetny. Co my tu jeszcze mamy? Palce niezbornie nawlekające nitkę na igłę (bez rezultatu). Więcej ogryzków. Światło z lodówki. Wielkie okulary lornetki. Teleskopowy obiektyw aparatu – odmalowany z bliska, a jakże. No i frontmanki i frontmani zespołów z nurtu *shoegaze* (chodzi o to, że na koncertach wgapiają się we własne buty).

Najtrudniejsze malarskie zadanie na świecie to namalować telefon, drzewo, jabłko, parówkę. Każdy malarz to potwierdzi. Kręcicki to potrafi. A to już dużo. Ale czy wystarczająco wiele, aby przejąć pałeczkę po największych?

To jest ta stawka, o której mówiłem – namalować świat tak jak nikt wcześniej. To jest najtrudniejsze, zawsze. Najtrudniejsze malarskie zadanie na świecie to namalować telefon, drzewo, jabłko, parówkę. Każdy malarz to potwierdzi. I to właśnie jest w malarstwie najwspanialsze – kiedy wydaje się, że nie sposób namalować drzewa inaczej niż X, kiedy już patrzy się na drzewa przez pryzmat płócien X – to wtedy – nagle, niespodziewanie – przychodzi Y, młodszy o pokolenie, i maluje drzewo (ogryzek, papierosa, naleśnik, głowę) tak jak nikt przedtem. Zawsze przychodzą, malarstwo nigdy się nie skończy, na szczęście. A jak już przychodzą, to zapierają dech w piersiach. Kręcicki jest takim malarzem. A to już dużo. Ale czy wystarczająco wiele, aby przejąć pałeczkę po największych?

W naszej pięknej tradycji tak to już jest, że malarz polski ma obowiązki polskie. Trudno – historii się nie wybiera. Zabory, srory, Zagłada, komunizm, Solidarność, III RP, Wałęsa, Kaczyński... No niestety, u nas artysta nie może sobie ot, tak i po prostu malować. To znaczy może, ale wtedy nigdy nie stanie w jednym rzędzie z największymi: Malczewskim, Wyspiańskim, Wajdą, Miłoszem, Pawlikowskim, Sasnałem... A wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę zobacz? Wolne żarty, wiosną to był zamach majowy. A jednak, być może, niewykluczone – że to

już. Może Kręcicki już może? Trzy dekady krwawicy, modernizacji, transformacji, defraudacji, prywatyzacji – wystarczy! Nasz świat sztuki to już nie jest październik, dyrektorka Zachęty nie je już ryb z puszki, jak przyjmuje gości, w salach CSW nie ma już klepiska, a rynek mamy porządny, sprywatyzowany, spółka z o.o., nie ma to tamto, nie ma, że boli, nie ma sorry. Więc może Kręcicki wejdzie do panteonu, malując światło z lodówki, kto wie. To ważny motyw w sztuce polskiej – lodówkę malował Sasnał, tyle że pustą. Kręcicki maluje lekko uchyloną. Można podejrzewać, że w środku frykasy z Biedry i z Lidla, i chłodzi się piwko i wino, a potem płynie strumień moczu... To już nie transformacyjna bida, tyranie w agencji reklamowej, żeby starczyło do pierwszego, szukanie kawalerki na wynajem i wycinanie malowanych ręcznie banknotów, o nie. Karolina Jabłońska podkreśla, że Kręcicki je tyle, ile musi. I słusznie. Maluje też w sam raz. Takie trendy mamy teraz w kuchni – to już nie jest barok Ferrana Adrii, on był na *documenta 12* w 2007 roku, teraz to *documenta* robi nasz człowiek, żadna kuchnia molekularna, raczej elementarna, z prostych, naturalnych składników, mchu, ryb i karmelizowanych marchewek, po skandynawsku, *raw*. I malarstwo Kręcickiego też jest takie – nie ma w nim drugiego dna, nie ma triku, co oczywiście samo w sobie jest trikiem, a może wcale nie, ha ha (jesteśmy wszak po krytyce krytyki postmodernizmu, po

Jamesonie i tak dalej, wiemy wszystko, nie z nami te numery). Wystawa *XXL* jest jak meble z Ikei – żadnej zbędnej śrubki, wszystko na talerzu. Czysty styl – potransformacyjny, mieszczkański, ale nowoczesny. Czy nie o to walczyli nasi dziadowie? Może to już?

Na koniec wypada wspomnieć o deserze (jak wiadomo, tylko zwierzęta go nie jedzą). Książka *Książka* wykracza – hen! – poza zwyczajowy format katalogu wystawy. To rzecz piękna i mądra, a do tego akuratna. Nie za duża (choć liczy przeszło 200 stron), nie za mała, lecz w sam raz. Wspaniale zaprojektowana przez Agatę Biskup, zmyślnie zredagowana przez Wojciecha Szymańskiego, daje znakomity wstęp i rozwinięcie narracji wokół twórczości Kręcickiego. Do zakończenia – mam nadzieję – jeszcze daleko. Jednego tylko w książce brakuje – indeksu prac. Indeks musi być zawsze! Cóż, nie ma doskonałości bez skazy (czy jakoś tak).

PS Latem 2020 roku wystawa znajdzie nową odsłonę w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli. Kto nie widział w Tarnowie – koniecznie!

Jakub Banasiak

FRANCISZKA THEMERSON, Linie życia

CSW Łaźnia, Gdańsk
12 lipca – 13 października 2019
kurator: Paweł Polit

Linia Franciszki Themerson bywa kręta, miękka, bywa też ostra i prosta, choć to drugie zdecydowanie rzadziej. Kiedy linia zastygnie już na płaszczyźnie, osiadzie na papierze albo zostanie wyrzyta w farbie, efekty rzadko robią wrażenie poważnych – linia biegnie jakby od niechcienia; urywa się, ale to nic wielkiego. Lekkość i dystans, niezależnie od tego, czy autorka zadaje pytanie: *Dlaczego umysł znajduje się w głowie?*, czy rysuje historyjkę z przyjęcia. *Linie życia*, tytuł wystawy przygotowanej dla CSW Łaźnia przez Pawła Polita mógłby sugerować, że linia na płaszczyźnie splatać się będzie z wątkami biograficznymi, tak się jednak nie dzieje.

Kurator zdecydował się wybrać z twórczości artystki jedną tylko dekadę – lata 60., kiedy to „krystalizowała się formuła jej malarstwa jako obrazów «bi-abstrakcyjnych», łączących ze sobą figurację z badaniem przestrzeni optycznej” (tekst z towarzyszącego wystawie tekstu). Częścią tego procesu są zarówno trójwymiarowe obrazy olejne z grubo nałożoną warstwą białej farby, w której Franciszka Themerson ryje kształty, jak i rysunki z cyklu *Ślady życia* czy kreślone na papierze emulsją lub emalią *Kaligramy*. Wystawę zamykają dwa obrazy malowane już nie olejem, a akrylem, stworzone pod koniec dekady – do tych prac powrócę jednak za chwilę.

Franciszka Themerson była twórczynią wszechstronną – rysowała, malowała, tworzyła scenografie i ilustracje, wraz z mężem Stefanem robili jedne z pierwszych w Polsce awangardowych filmów, prowadziła wydawnictwo. Paweł Polit zręcznym ruchem odkrywa przed widzami jej przestrzenną, procesualną kreskę: na wystawie Themerson to przede wszystkim rysownicza, której podstawowym materiałem pozostaje linia. Wydaje się, że prace artystki zgromadzone w Łaźni czerpią z różnych estetycznych i kulturowych źródeł – od ekspresyjnej, dalekowschodniej kaligrafii w cyklu *Kaligramy* po malarstwo materii, z którego wyrasta obficie spiętrzona olejna farba na płótnie. W rysunkach można się doszukiwać najróżniejszych wpływów awangardowych – od futurystycznej „sekwencjalizacji” świata przedstawionego po dadaistyczne kolaże – ale to w nich najpełniej widać własny styl artystki, jej linię. Kiedy rysuje, kreska nie zostaje postawiona, ale staje się początkiem działania na powierzchni, rozpoczyna proces – rysunek rozwija się na oczach widza, rośnie.

Nie można powiedzieć, że Themerson była w Polsce artystką nieznaną – jej wystawy odbywały się w kraju także w okresie powojennym. Mimo że mieszkała w Londynie, warszawska Zachęta w 1964 roku zorganizowała jej wystawę indywidualną, w 1982 roku retrospektywę obojga małżonków, zatytułowaną *Poszukiwania wizualne* przygotowała Muzeum Sztuki w Łodzi. W 2013 roku ich retrospektywę *Themersonowie i awangarda* przygotował w tej samej instytucji kurator gdańskiej wystawy, Paweł Polit. W takiej sytuacji wystawa indywidualna w dużej publicznej instytucji mogłaby odnosić się do całej – nie wszystkim widzom dobrze znanej – twórczości artystki. Nie oczekuję, rzecz jasna, że każda wystawa będzie od razu retrospektywą ani że te ostatnie organizowane będą regularnie, co dwa lata, by nawet leniwi krytycy nie zdążyli zapomnieć. Po prostu widzom (zwłaszcza tym, którzy sztuką nie zajmują się zawodowo) opowieść ta może wydawać się momentami niejasna, a malarstwo bi-abstrakcyjne może mieć dla nich nieszczerze rozumiałe źródła.

Wystawa w CSW Łaźnia pokazuje sztukę Franciszki Themerson, ale jej nie tłumaczy. Prezentuje przełomowy – zdaniem kuratora – moment w karierze artystki, bez „przed” i „po”. Paweł Polit jest niekwestionowanym znawcą dzieła Themerson. Jego opiniom na temat znaczenia konkretnego okresu w twórczości artystki można w pełni ufać, ale dobrze byłoby móc ten przełom po prostu zobaczyć, choćby po to, żeby lepiej skorzystał z wyjątkowego materiału prezentowanego w Łaźni. Na *Linie życia* składają się głównie nieobecne w Polsce na co dzień prace artystki, zdeponowane w Themerson Estate, uzupełnione (nielicznymi) wypożyczeniami z polskich kolekcji. Nie da się ukryć, że większość kłopotów z wystawą zaczyna się od tego, że to po prostu bardzo dobry wybór, który podsyca apetyt na więcej: więcej informacji o Franciszce Themerson, więcej prac i (nie sądziłam, że przyjdzie mi pisać te słowa) więcej tekstu.

Nie jestem wielką miłośniczką wystaw do czytania, na których poszczególne dzieła wydają się przerywnikami w długiej, rozpisanej na ścianach i kartkach litanii (a w najgorszym wypadku prac niezrozumiałych zupełnie bez tekstu). Wydaje się jednak, że rozsądny balans jest możliwy, a widz powinien dostać od kuratora wsparcie w procesie oglądania. We wprowadzeniu umieszczonym

Franciszka Themerson, Linie życia, widok wystawy
fot. Bogna Kocumbas, dzięki uprzejmości CSW Łaźnia w Gdańsku

w przestrzeni wystawy nie wspomina się nawet terminu malarstwa bi-abstrakcyjnego. Nieco dłuższy tekst wydrukowany na kartce papieru (do pobrania w kasie) rozpatruje za Nickiem Wadleyem twórczość Themerson jako współczesny moralitet – o ile jednak w tym nurcie mieści się niewątpliwie choćby film *Calling Mr. Smith*, nie jestem przekonana, czy to najlepsze podsumowanie zaprezentowanych w Gdańsku obrazów i rysunków. Trzeci krótki tekst, opublikowany już tylko w katalogu, najpełniej analizuje twórczość Franciszki Themerson: szkoda jednak, że żeby go przeczytać, trzeba kupić książkę. Jej lektura dowodzi, że wyrastająca z tradycji awangardowych i zainteresowana filozofią twórczyni stawiała kreski na papierze bardzo świadomie.

Wystawę uzupełniają materiały archiwalne – zdjęcia ze zorganizowanej w 1964 roku retrospektywy malarki w Zachęcie i z pracowni artystki, broszury z wystaw w brytyjskich galeriach. To materiały, które rodzą pytania – jak to możliwe, że twórczość Franciszki Themerson była ciepło przyjmowana po obu stronach żelaznej kurtyny? Dlaczego artystce, która pracowała dla Departamentu Propagandy rządu polskiego na uchodźstwie w Londynie, władza ludowa dwie dekady później

papierze odbija się światło, a dwie lampy oświetlające punktowo obrazy podczas mojej wizyty w galerii po prostu nie działały. Prosta i przemysłana forma trochę szwankuje.

Wymienione powyżej kwestie nie psują jednak przyjemności obcowania z pracami Franciszki Themerson. Płaszczyzny i perspektywy, pomiędzy którymi na jej obrazach błądzą nieco zagubione postaci czy osoby rozdzielone w zamkniętych na jednym płótnie rzeczywistościach, na „białych” obrazach zwracają uwagę na warsztatową doskonałość malarki. Gruba warstwa białej farby, przeorana wyraźnymi rzeźbionymi liniami jest pokryta laserunkami, a efekt tych działań najlepiej opisał chyba Stefan Themerson: „Bezbarwna kreska rysunku jest samym obrazem, a «masa» obrazu «organizowana» jest przez fakturę kreski «rysunku»”. Inną odsłoną tej rozciągniętej w czasie kreski, która wyciąga postaci i zawiesza je w środku przestrzeni, są rysunki z cyklu *Ślady życia*. Tu szczególnie zachwyca świadome operowanie niezwykle subtelną linią – kto, jak ja, dotychczas widywał prace Themerson na reprodukcjach, zachwyci się tym, jak świadomie operuje ona grubością i, o dziwo, kolorem. Kolorem tym jest czerń – gruby ślad flamastra czy cienki rysunek tuszem świetnie się uzupełniają.

Wystawa w CSW Łaźnia pokazuje sztukę Franciszki Themerson, ale jej nie tłumaczy. Prezentuje przełomowy – zdaniem kuratora – moment w karierze artystki, bez „przed” i „po”.

organizowała indywidualną wystawę w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych? Szkoda też, że na wystawie nie pojawiają się teksty samej artystki, takie jak napisany przez nią biogram na nowojorską prezentację w 1978 roku, przytaczany w katalogu, w którym do białych obrazów (*Dużo zachwytu i dużo rozpaczy. Obrazy stały się białe*) prowadzi bezpośrednia ścieżka od aniołów i nocników, rysowanych w trzecim roku życia.

Niewielka ilość tekstu i „czysta”, „transparentna” prezentacja prac przybliży wystawę w Łaźni do tych pokazywanych w komercyjnych galeriach – dzieła sztuki, kilka folderów z poprzednich wystaw, biogram na kartce. Taka forma wymaga jednak nienaganych środków: pięknej oprawy, świetnie ustawionych świateł. I chociaż ściany pomalowano na delikatnie błękitny kolor, który eksponuje szczególnie białe obrazy olejne, pojawiają się niedociągnięcia, które w tej konwencji rażą. W szkle pokrywającym subtelne prace na

Skoro zaś o kolorze mowa, ciekawym zwieńczeniem sekwencji malarskiej są dwa, namalowane już pod koniec lat 60., obrazy akrylowe – *Nowa postać* i *Obraz z wielokrotnioną*. Na tych obrazach plama barwna powoli przejmując funkcję grubo kładzionej białej farby. Linie, wcześniej rzeźbione w powierzchni obrazu, są stawiane przez artystkę czarną farbą – pola, powstałe przez zastosowanie konturu, wypełnia różnymi kolorami. Niejednolite tło, upstrzone plamami, sugeruje „przestrzeń optyczną”, którą Franciszka Themerson badała na swoich obrazach z białego okresu. W tych pracach spotykają się rysunkowa kreska, przestrzenne badania płócien-płaskorzeźb oraz kolorystyczna energia *Kaligramów*.

—
Martyna Nowicka

MARTA KRZEŚLAK, Stars Cry

Gdańska Galeria Miejska
2 sierpnia – 19 września 2019
kuratorka: Gabriela Warzycka-Tutak



Marta Krześlak, Stars Cry, widok wystawy, fot. Bartosz Górka
dzięki uprzejmości Gdańskiej Galerii Miejskiej

Gdybym miała określić jednym słowem Martę Krześlak jako artystkę, powiedziałabym, że jest to artystka bajkowa. Jej sztuka całkiem niezłe sprawdziłaby się jako atrakcja dla dzieci, prezentowana w przedszkolach lub jako element wystaw edukacyjnych. Jej prace tworzone są jednak z myślą o dorosłych i tylko oni mogą w pełni odczytać ich przesłanie. Żeby bowiem zrozumieć prace Krześlak, dzieciństwo trzeba mieć już za sobą i trzeba za nim choć trochę zatęsknić; kojarzyć to dziwnie cklive uczucie, kiedy ogląda się własne zdjęcia z przeszłości lub znajduje przedmioty używane 10–20 lat temu. Temat melancholii nie jest oczywiście w sztuce niczym nowym, wydawać by się wręcz mogło, że pokolenie millenialsów powiedziało już w tej sprawie wszystko. Krześlak potrafi jednak grać tą emocją w mistrzowski sposób i nie boi się kiczu. Więcej, kicz to jej specjalność. Minionego lata przygotowała więc dla Gdańskiej Galerii Miejskiej wystawę-wyciskacz łez, która miała przenieść

widzów w świat wspomnień. Tylko że tym razem jednym z tych wspomnień jesteśmy także my wszyscy, to znaczy – ludzkość.

Zacznijmy jednak od tego, że wystawa *Stars Cry* to nagroda Gdańskiej Galerii Miejskiej przyznana Krześlak podczas zeszłorocznego konkursu na najlepsze dyplomy ASP, organizowanego przez gdańską akademię. Wyróżnienie Krześlak nie było bezzasadne – jej dyplom *Ruiny moich marzeń* można określić jako prosty, lecz brawurowy. Trochę zapleśniały, brudny i sflaczały dmuchany zamek, z kryjącymi się w środku postaciami Myszki Miki lub Kaczora Donalda, można uznać za doskonałą metaforę dziecięcego raju utraconego i losu transformacyjnych aspiracji – kiedyś był to szczyt marzeń, dziś – ohydna kupa toksycznego plastiku, ideał po latach odślanający swoje prawdziwe oblicze, ostatecznie wyrzucony na śmieci.

Ruiny moich marzeń otworzyły Krześlak drzwi do kariery i pozwoliły wejść do prawdziwego

zamku, co prawda bez królowej i jej świty, za to z dyrektorką, kuratorami i budżetem. Jako że jest konsekwentna w swojej bajkowej stylówie, w ramach udziału w cyklu Project Room Zamku Ujazdowskiego zaproponowała organizację *Balu u plastyków*. Do współpracy nad tym przedsięwzięciem Krześlak zaprosiła emerytowanych plastyków specjalizujących się niegdyś w produkcji dekoracji okolicznościowych – Bogdana Mozera i Mieczysława Sitańskiego, dzięki którym na czas

Temat melancholii nie jest w sztuce niczym nowym; wydawać by się wręcz mogło, że pokolenie millenialsów powiedziało już w tej sprawie wszystko. Krześlak potrafi jednak grać tą emocją w mistrzowski sposób i nie boi się kiczu. Więcej, kicz to jej specjalność.

wystawy Krześlak sala Project Roomu przemieniła się w barwne dno oceaniczne rodem z *Podróż pana Kleksa* (w filmie tym zresztą Mozer faktycznie stworzył podobną scenografię). Wystawa ta, owszem, była dość efektowna, choć jeśli brać pod uwagę ambicje artystki, to nie wiem, czy jednak nie nazbyt powierzchowna. Intencją Krześlak było bowiem podjęcie tematu rzemieślnictwa i specyfiki pracy plastyka w PRL – temat rzeka, który w tym wypadku został raczej muśnięty i przedstawiony dość naiwnie. Zastanawiający był także pomysł urządzenia balu w estetyce morskiej – w tym czasie w Zamku trwała wystawa *Bezłudzka ziemia*, na której pojawiał się temat zanieczyszczenia środowiska. Dość dziwnie było najpierw oglądać prace pokazujące toksyny gromadzące się w fermach łososi czy wyspy śmieci pływające po oceanach, a później wpaść na morski bal Krześlak, odbywający się w śmieciowych aranżacjach i kuszący rybnym cateringiem. Oczywiście nie piszę tego, żeby potępić artystkę za brak ekologicznej świadomości, którą z pewnością posiada (recyklinguje materiały, których używa); w samej warstwie znaczeniowej *Balu u plastyków* można było wyczuć jednak pewną naiwność ujęcia tematu. Na pocieszenie dodam, że resztki aranżacji materiałów użytych w *Balu u plastyków* świetnie sprawdziły się później w instalacji Krześlak przygotowanej w ramach Biennale Warszawa pod patronatem Groszowych Spraw – na bazarze Namysłowska artystka przygotowała wodny plac zabaw dla dzieci, co spotkało się z wielkim entuzjazmem publiczności.

Wystawa *Stars Cry* została otwarta mniej więcej w rok po głośnym debiucie Krześlak – nie jest to może szczególnie długi okres, ale pokaz

w Gdańskiej Galerii Miejskiej można odczytać jako podsumowanie dotychczasowej aktywności artystki. Znajdziemy tu bowiem i sporo śmieci, i liczne powidoki ginących światów. W przeciwieństwie jednak do debiutanckiej instalacji, grającej skalą i jednym, wyrazistym chwytem retorycznym, *Stars Cry* to wystawa złożona z kilkadziesiątu miniobiektów układających się w bajkowy pejzaż Drogi Mlecznej. Do galerii wchodziło się przez srebrzystą kurtynę i oglądało obiekty, stojąc na specjalnie wydzielonej ścieżce, co dawało wrażenie spaceru przez wielki akwen wypełniony mnóstwem rozświetlonych stworów.

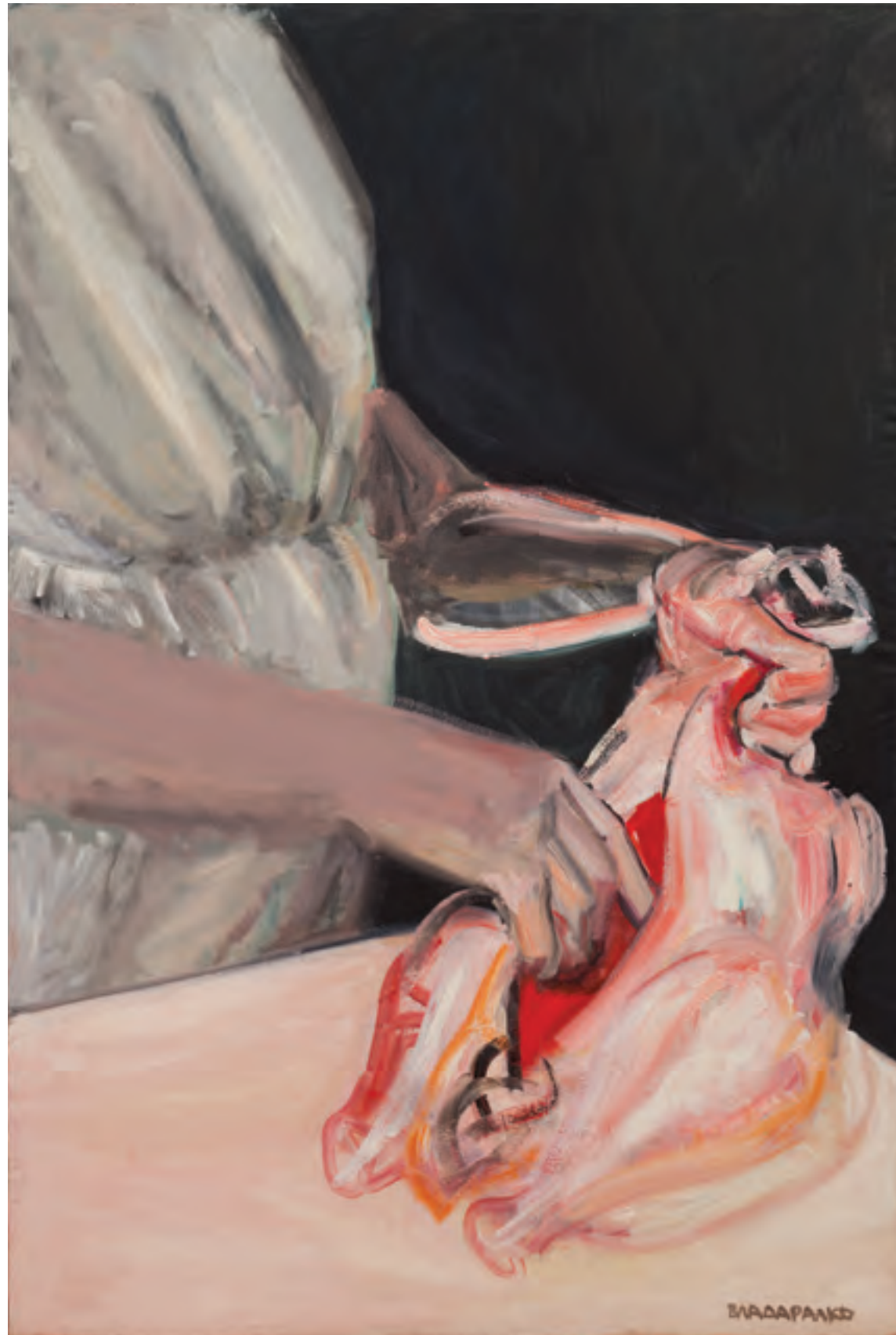
Motyw spadających gwiazd nie został oczywiście wykorzystany przez artystkę przypadkowo – czas w ujęciu kosmicznym to przecież pojęcie względne; to, co oglądamy na niebie, jest tylko obrazem wydarzenia mającego miejsce znacznie wcześniej, od kilku do kilkunastu tysięcy lat. Bardziej niż realne obiekty są to wspomnienia, tak bardzo w końcu interesujące artystkę. Także gwiazdy zrobione przez Krześlak są obiektami stworzonymi z przedmiotów emblematycznych dla minionej epoki – solarnych bukietów, lamp typu lava i kul plazmowych, a nawet wyciągniętej ze śmietnika satelity Cyfrowego Polsatu. Gdzieś w tym bogactwie majaczył powidok płonącego lasu, w jednej z miniskalek ukryty był ekran odtwarzający nagranie pożaru katedry Notre Dame, a konkretnie – moment, w którym rozpada się jej sygnaturka na dachu. Gdyby koniec naszego świata wyglądał jak wybuch supernowej, być może takie właśnie obrazki dotarłyby po milionie lat do reprezentantów jakiejś innej cywilizacji, którzy przyglądaliby się temu barwnemu zjawisku w jakąś alternatywną sierpniową noc. Kto wie, może uznaliby ten widok za romantyczny, nie mając świadomości, że to, co widzą, to unosząca się w przestrzeni kosmicznej żałoba. Że te gwiazdy, jak wskazuje tytuł wystawy, płaczą.

Wystawa w Gdańskiej Galerii Miejskiej, choć nie ma takiego rozmachu jak poprzednie realizacje artystki, doskonale pokazuje największe atuty Marty Krześlak – wycucie formy, przestrzeni i, przede wszystkim, umiejętność zagrania prostym, ale bardzo nośnym motywem. Krześlak nie jest artystką, która ma ambicje narzucenia widzowi jakiejś skomplikowanej narracji lub stworzenia wymyślnej intelektualnej zagadki – najlepiej wychodzi jej gra na emocjach i prostych skojarzeniach. Czasem (choć nie zawsze) udaje się jej zgrać te elementy naprawdę świetnie. Jeśli uda się jej się zachować to wycucie, nie ma wątpliwości, że jeszcze nieraz wzruszy nas do łez.

Karolina Plinta



Marta Krześlak, *Stars Cry*, widok wystawy, fot. Bartosz Gońka
dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej



Vlada Ralko, Przygotowanie, olej na płótnie, 2017
dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku

VLADA RALKO, Widmo wolności

Galeria Arsenał, Białystok
29 sierpnia – 6 października 2019
kuratorka: Monika Szewczyk

Od czasu wystawy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej *Farba znaczy krew* chodzi za mną pewna postać. W sensie dosłownym, to nie metafora! Chodzi za mną... widmo malarki ociekającej krwią. Ale nie jako negatywny obraz z horroru – raczej jako afirmatywny pokaz samoświadomości. Malarka z moich wizji bynajmniej nie jest zrozpaczona – przeciwnie, śmieje się.

Białostocki Arsenał to miejsce z wielu powodów idealne na wystawę współczesnej zaangażowanej artystki ukraińskiej – takiej jak Vlada Ralko. Po raz pierwszy jej prace w Polsce można było zobaczyć w 2015 roku na wystawie *Gdyby dwa morza miały się spotkać* w warszawskim MSN, konfrontującej często bardzo trzewiowe, wstrząsające prace artystów żyjących w cieniu wojny: na Bliskim Wschodzie czy na Ukrainie. Dziś, cztery lata później, wojna w Donbasie nadal trwa, co powinno być szokujące, ale już dawno przestało obchodzić

wręcz formaty, rozpościerające się nawet na cztery metry kwadratowe. Wielkie płótna dobrze czują się w salach Arsenалу, nawet pomimo faktu, że nie ma on oszałamiających warunków lokalowych i znajduje się w konserwatywnej przestrzeni Pałacu Branickich. Mając jednak świadomość, co dzieło się na pobliskich ulicach podczas niedawnej parady równości, w krwawych scenach Ralko można widzieć pobitych aktywistów LGBT i rozwścieczonych nacjonalistów.

Ralko jest ciekawym przykładem „między-systemowej” artystki, która rocznikowo (1969) sytuuje się w pokoleniu pamiętającym koniec czasów radzieckich i dorastającym w epoce pieriestrojki i głośności. Młodość Vlady przypadła na „szalone lata 90.” po rozpadzie Związku Radzieckiego. Ma więc pewną perspektywę, której nie mają młodsi artyści ukraińscy, a których też mogliśmy podziwiać w Polsce, jak Nikita Kadan czy Mykoła

W swoich obrazach Vlada Ralko obsesyjnie powraca do „lekcji anatomii”, ciała jej bohaterów wydają się patroszone i podlegające nieustannej sekcji, choć w zwłokach wciąż tli się strzęp życia. Jak u Bacona, jest to przypowieść o kontroli ciała, wiwisekcja dokonana na pożądaniu.

opinię publiczną, która uwagę zdążyła przenieść na inne konflikty. Można jednak powiedzieć, że z jednej strony w ostatnich latach wydarzyło się wiele „gorszych” rzeczy niż 200 ofiar rewolucji na Majdanie i tysiące ofiar (o których się mówi mniej), głównie ludności cywilnej, wojny w Donbasie. Nie-wykluczone zresztą, że rzeczona opinia publiczna odetchnęła z ulgą, że o tej wojnie nie musi już czytać i mówić, ponieważ Ukraina od początku sprawiała wszystkim problem i ich uwierała: bo jest za blisko, za bardzo dotyczy naszej sytuacji w Europie Wschodniej i w Polsce.

Maniera Vlady Ralko może niekiedy przypominać styl akcjonistów wiedeńskich i ekspresjonistyczny modernizm Eгона Schielego i fowistów. Wiele u niej cielesności, a jej znakiem szczególnym jest ogrom mięsistej, jaskraworóżowej barwy. Kolory u Ralko są bardzo energetyczne, nie pozostawiają obojętnym. Ralko lubi też wielkie, monumentalne

Ridnyj, obaj roczniki 80., dla których Majdan był pierwszym ważnym przeżyciem pokoleniowym. Ale Majdan był granicznym doświadczeniem dla wszystkich Ukraińców, które tak samo przeorało wszystkie społeczne świąty i klasy.

Wystawa w Arsenale dzieli się na dwie części. Jedną z nich to obszerna prezentacja tak zwanych dzienników kijowskich, akwarel, których Ralko namalowała dotychczas ponad 300. Te odnoszą się bezpośrednio do wydarzeń na i wokół Majdanu. Należy pamiętać, że Majdan denotuje wiele – nie tylko zajścia na ulicach centrum miasta, ale też to, jak te wydarzenia wpływały na wszystkie aspekty życia codziennego, od zdobywania żywności, utrzymywania „normalności” życia rodzinnego po seks. Ekspresjonistyczna, baconowska maniera Ralko pozwala w pełni odczuć chaos i gorączkę tamtych dni – dużo lepiej niż fotografii. Dziennik dokumentuje przede wszystkim

egzystencjalny lęk przytłaczający Ralko podczas Majdanu. Powraca motyw dzieciństwa, rodziny i zabawek, który można uznać za ucieczkowy, ale pozwalający, być może, uchwycić bestialstwo życia dorosłych w ostrzejszej, bardziej wyrafinowanej perspektywie. Zresztą taka bajkowa, dziecienna kreska rodem z książek dla najmłodszych każdemu poradzieckiemu artyście musi kojarzyć się z konceptualistami pokroju Ilii Kabakowa, zresztą artyści pochodzenia ukraińskiego. Kabakow ilustrował książki dla dzieci, podobnie jak Dmitrij Prigow, Wiktor Piwowarow czy Erik Bulatow. Dostrzegam echa tego malarstwa u Ralko. Malowane przez nią wielkie, impresjonistyczne plamy nie oznaczają bynajmniej utraty ostrości – przy tym wszystkim artystka potrafi mocno przywalić drastyczną tematyką, krwią, trzewiami.

Ponieważ prace Ralko zobaczyłam nie- długo po wystawie *Farba znaczy krew*, pomyślałam, że artystka ta koniecznie powinna była się znaleźć wśród swoich zachodnich rówieśniczek; uzmysłowiłam sobie także, że wystawa Natalii Sielewicz była zaskakująco uzachodniona. Tymczasem Ralko, mniej przesiąknięta problemem zmediatyzowania i estetyką przetworzonej na współczesny język malarski pornografii, porusza się w innej estetyce. Tak, dla jej malarstwa zasadnicza jest spuścizna Francisa Bacona, odmieniana przez ekspresjonistyczne, „nowodzikie” malarstwo od lat 80. XX wieku. Jednak o oryginalności Ralko decyduje odmiennosc doświadczeń. Podczas gdy rozdygotane, rozchłapanie i wybebeszone ciała u Bacona krzyczą o bardziej uogólnionym egzystencjalnym cierpieniu i okrucieństwie, cierpienie i okrucieństwo u Ralko mają bardziej ukonkretnione i nie mniej drastyczne odniesienia. Późnoradzieccy malarze, tacy jak Gielij Korżew, ukazywali w często wstrząsający sposób nędzę życia w podupadającym ZSRR, a potem jeszcze bardziej skowyczącą biedę pierwszych lat po 1991 roku. I choć Korżew malował w potraktowanej ironicznie manierze socrealistycznej (bo służącej do przedstawienia ubóstwa człowieka i noszącej znamiona postmodernistycznej estetyki *à la* Sots Art), to porównanie nie jest bezzasadne. Władza Ralko dokumentuje okrucieństwo relacji społecznych i prywatnych postsowieckiej Ukrainy. Choć jej język może wydawać się ironiczny, to przypomnijmy sobie jej polskie rówieśniczki, na przykład Agnieszkę Brzeżańską czy o kilka lat młodszą Agatę Bogacką – one za pomocą bardziej wyestetyzowanej plastyki mówią o podobnych w gruncie rzeczy emocjach. O próbie odnalezienia się młodej, a potem trochę starszej kobiety w meandrach związków, relacji i seksualności. Podobnie w przedstawieniach Majdanu – wiemy, że zarysowały się w nim ostre polityczne

i ideologiczne polaryzacje. Odzwierciedla to dramaturgia obrazów Ralko, z tym że nie znajdziemy na nich jednoznacznego wskazania, kto jest przyjacielem, a kto wrogiem.

Przy okazji w te krwawe płótna wchodzą strzępy zmieniających się reżimów. Jest starsza kobieta z siatką, jest policjant albo polityk. Te wielkie, szkicowo zarysowane płachty ciał mają ekspresyjność postaci jak u Andrzeja Wróblewskiego, a historycznie bliżej, kojarzą się z obrazami Albańczyka Ediego Hili. Na podobnej zasadzie działa w nich skrót myślowy, choć skala emocjonalna jest znacznie bardziej ekspresyjna. Odwaga obnażania emocjonalnych kosztów życia zbliża Ralko do Tracey Emin i Jenny Saville. Skoro kobieta w ultrapatriarchalnym społeczeństwie ukraińskim (i nie tylko) jest tylko kawałkiem seksownego mięsa, celem osławionej już seksturystyki oraz westchnień amerykańskich (ale i polskich) mężczyzn marzących o potulnej, zgodnej żonie, to Ralko tę krainę łagodności i zinstytucjonalizowaną erotyczną konsumpcję zamienia w cielesny horror rodem z *Carrie* Stephena Kinga.

Trzewia, organy wewnętrzne, ociekające krwią macice, odrąbane członki – ciała niszczą się i trują się wzajemnie w jatce. Wspomniana przeze mnie *Farba znaczy krew*, która pewnie na jakiś czas, przynajmniej w Polsce, wyznaczy kanon malarstwa kobiecego, pokazywała, jak często współczesne malarki masochistycznie akceptują przypadające im w udziale cierpienie (czyli tytułową krew), ale abstrahując abiekt do wyestetyzowanej roli obiektu. Ciała u Ralko są komiksowo sztuczne, a zarazem tak mięsiste, że niemal możemy zobaczyć drgające pod skórą mięśnie. Ich skala i nachalność wdziera nam się pod skórę, ale nie możemy jej zignorować. Wykoślawione ciała domagają się uwagi, uznania. To seks z horrorem o krwiożerczych lalkach-automatach. Ralko obsesyjnie powraca do „lekcji anatomii”, malowane przez nią ciała wydają się patroszone i podlegające nieustannej sekcji, choć w zwłokach wciąż tli się strzęp życia. Jak u Bacona, jest to bardziej przypowieść o kontroli ciała, wiwisekcja dokonana na požądanie. Jest to malarstwo prymarne wobec czegokolwiek, co można uznać za „duszę”. Nie poddaje się refleksji, umyka myślowemu spetryfikowaniu. Nic dziwnego, że było sceptycznie traktowane w epoce socjalizmu. Ralko jest reprezentantką podobnego pokolenia co artyści „krytyczni” w Polsce i dzieli z nimi wrażliwość, w której ciało i jego doświadczenia pozostają jedynym, czemu można ufać.

—
Agata Pyzik

16. Międzynarodowe Triennale Tkaniny

Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź
5 października 2019 – 15 marca 2020
kuratorka: Marta Kowalewska

W tym roku po raz szesnasty odbywa się Międzynarodowe Triennale Tkaniny. U swych początków w 1972 roku była to impreza ogólnopolska, w 1975 roku zyskała status międzynarodowej. Dziś jest najstarszą prezentacją związaną z tkaniną i podobnie jak w przypadku innych wyspecjalizowanych przeglądów poświęconych klasycznym mediom od malarstwa, przez rysunek, rzeźbę, po szkło jej organizatorzy muszą odpowiedzieć na pytanie: czy tego typu wydarzenia w dzisiejszych czasach mają sens? Czy potrafią coś powiedzieć o tym, co aktualnego i ważnego jest w sztuce, czy pozostają zamkniętymi enklawami, w których spotyka się wąskie grono twórców, krytyków i odbiorców?

Na tegoroczne triennale nadesłano 585 prac z całego świata – to imponująca liczba. Mogłaby świadczyć, że tkanina artystyczna, bo jej jest poświęcona łódzka impreza, ma się bardzo dobrze. Warto jednak pamiętać słowa Magdaleny Abakanowicz: nie jestem tkaczką. Powtarzała je, a przecież abakany otworzyły jej drogę do wielkiej

międzynarodowej kariery (pierwszy sukces odniosła na Międzynarodowym Biennale Tkaniny w Lozannie w 1962 roku).

Skąd pytania o znaczenie tkaniny? Od samego początku, jak przypomina Marta Kowalewska, kuratorka tegorocznego triennale, jego organizatorzy stawiali pytanie, czym ona jest, jaka jest jej tożsamość. Jakie są granice tkaniny w czasach, w których coraz więcej twórców decyduje się na eksperymentalne jej traktowanie? Nieprzypadkowo też w katalogu tegorocznego triennale przywołano tekst Danuty Wróblewskiej towarzyszący jego pierwszej międzynarodowej edycji: „Nie powinno tu być wyścigu osobliwych pomysłów, przydałaby się natomiast wędrówka «w głąb» warsztatu i mitologii tkaniny”. Tylko czy przyjęte wówczas założenie nie powodowało zamykania się we własnym kręgu? Nie doprowadzało do tworzenia własnych hierarchii i kanonów coraz mniej mających wspólnego z tym, co dzieje się w głównym nurcie sztuki współczesnej? I oddzielania się, wzajemnego, tych dwóch



Na pierwszym planie: Mirako Watanabe, *AQUA - Tone Color of Water*, instalacja, 2018
na drugim planie: Agata Clechomska, *Distinct Connection*, instalacja, 2017, fot. Agnieszka Ambuszkiewicz, dzięki uprzejmości Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

światów? A przecież one nieustannie się przenikały. Jednak jak zauważyła Magdalena Abakanowicz, jej tkanina pokazywana obok prac Josepha Beuysa nagle stawała się „obiektem” – to słowo zdejmowało z jej dzieła odium czegoś pośledniego, nieistotnego.

W przypadku łódzkiego triennale doszło też do innego rozgraniczenia. Początkowo było ono poświęcone tkaninie unikatowej i przemysłowej. Było to zgodne z tradycją silnie obecną w tym mieście – staraniami, by poprzez współpracę twórców z przemysłem podnieść jakość produkcji seryjnej (to w ogóle był ważny nurt w polskiej sztuce ubiegłego wieku)

W 1981 roku zrezygnowano jednak z ekspozycji tkaniny przemysłowej. Uznano, jak podkreślał Norbert Zawisza, wieloletni dyrektor Centralnego Muzeum Włókiennictwa, że triennale obroni się, prezentując jedynie tkaninę artystyczną. I tak pozostało do dzisiaj. Przy czym projektowanie przemysłowe w ostatnich dekadach w Polsce – za sprawą przede wszystkim młodego pokolenia – odgrywa coraz większą rolę

Na triennale można obejrzyć prace odnoszące się do kwestii bardzo aktualnych, drażliwych i politycznie nośnych, ale część ekspozycji poświęcono dialogom z tradycją oraz z samą techniką, jej możliwościami oraz ograniczeniami. Niektóre z prac wręcz zaskakują techniczną wirtuozerią.

i przykuwa międzynarodową uwagę. Odkrywany jest także design z czasów PRL, a projekty mebli Józefa Chierowskiego czy Romana Modzelewskiego, szkła Zbigniewa Horbowego, Jana Sylwestera Drosta czy Eryki Trzewik-Drost weszły do kanonu polskiej sztuki ubiegłego stulecia (odkrył je także rynek sztuki). O tych wszystkich zmianach warto pamiętać.

Na pewno też tegoroczne Triennale odbywa się w ciekawym momencie dla tkaniny. W ostatnich latach przypominano twórczość między innymi Anni Albers czy Hannah Ryggen. Wśród coraz bardziej docenianych twórczyni sięgających po to medium jest też Sheila Hicks. Lista, przede wszystkim artystek, wykorzystujących w bardzo różny sposób tkaninę jest długa. Jest na niej zarówno klasyczka Louise Bourgeois, ale też Kimsooja, Senga Nengudi czy Tracey Emin. Znaczące było opublikowanie w tym roku przez wydawnictwo Phaidon Press w ramach znanej serii „Vitamin” kolejnego tomu, tym razem *Vitamin T. Threads and Textiles in Contemporary Art* prezentującego 100 współczesnych artystów. W Polsce także tkanina budzi coraz większe zainteresowanie, by wspomnieć tylko wystawę *Splendor tkaniny* zorganizowaną w Zachęcie w 2013 roku, obejmującą prace polskich artystów powstające od drugiej połowy lat 40. XX wieku do współczesności.

Przeobraziło się wreszcie samo triennale w Łodzi. W tegorocznej edycji zmieniono zasady wyboru prac. Zamiast typowania artystów przez członków międzynarodowego jury

zdecydowano się na otwarty nabór, którego wyniki przedstawiono jurorom. Oni zaś wybrali prace 55 artystów z 21 państw. Co istotne, oceniali je, nie znając nazwisk autorów ani kraju ich pochodzenia. Brane pod uwagę były same prace oraz to, na ile wpisują się w hasło przewodnie tegorocznego triennale: „Przekraczanie granic”. Wokół niego także została zorganizowana cała ekspozycja. Po raz pierwszy wprowadzono również funkcję kuratora, którą objęła Marta Kowalewska, historyczka sztuki, wykładowczyni i główna kurator Centralnego Muzeum Włókiennictwa.

Hasło przewodnie nadało triennale walor aktualności, wprowadziło problemy istotne dla opisanego rzeczywistości i zmapowania kwestii definiujących nas zarówno w wymiarze zbiorowym, jak i pojedynczych jednostek. Dodatkowo Marta Kowalewska w ekspozycję włączyła dodatkowe hasła, wokół których zgromadzono wybrane prace: „Migracje”, „Tożsamości”, „Pamięć”, „Psyche”, „Soma”, „Źródła” czy „Dialogi”. Są one jednocześnie na tyle ogólnie zdefiniowane,

że pozwalają na dość szerokie interpretacje poszczególnych dzieł. Wszystkie te decyzje sprawiły, że powstała dość dynamiczna i wyrazista wystawa, pozwalająca lepiej zrozumieć specyfikę, ale też wyzwania związane z tkaniną jako artystycznym medium.

Zastosowane przez kuratorkę podziały wprowadziły także ciekawą narrację: od palących kwestii politycznych i społecznych, poprzez cielesność, po gry z formą i wielowiekową tradycją tkaniny. Triennale pokazuje również, że może ona być medium pozwalającym podjąć trudne i niejednokrotnie drażliwe kwestie. Judy Hooymer ułożyła stos starych wełnianych koców i zatytułowała go *Totem*. Nazwa pracy, jej forma i kolor nawiązują do obiektów tworzonych przez społeczeństwa pierwotnie zamieszkujące między innymi terytorium dzisiejszej Kanady. Artystka poświęciła swą pracę pamięci ofiar programu Sixties Scoop prowadzonego przez kanadyjski rząd tego kraju w latach 50.–80. ubiegłego wieku – w jego ramach rodzicom ze społeczności tubylczych odbierano dzieci i oddawano je do adopcji. Na każdym z koców artystka wyszyła imiona i daty urodzin dzieci. Tym gestem przywracała im pierwotną tożsamość. Tuż obok zawiśła praca Małgorzaty Markiewicz *Mending Cracks*. To swetry, połatane, wtórnie pozszywane. Do ich wykonania użyto ubrań noszonych przez uczniów mieszkających w slumsie Mathare w Nairobi (otrzymali oni nowe ubrania). A same swetry zostały wydziergane przez kobiety z tego slumsu, skupione w Spółdzielni Ushirika.

Nie tylko artystka pokazuje możliwości, jakie daje recykling. Spółdzielnia powstała z inicjatywy Mathare Valle oraz Alicji Wysockiej stwarza tamtejszym mieszkańcom możliwość podjęcia godnej pracy zarobkowej. Z kolei Paul Yore, który w swych dziełach często sięga po tkaninę, w *Protest or Die* nawiązał do znaku różowego trójkąta używanego przez nazistów do oznaczania homoseksualistów (są jednak możliwe inne skojarzenia: chust, nie tyle harcerskich, ile noszonych przez przechodzących do rezerwy). Trójkąt, niegdyś symbol pohańbienia, artysta przekształcił w znak dumy gejowskiej. Buntowniczy, transgresyjny. Po obu stronach tkaniny Paul Yore umieścił fragmenty postaci, teksty, przedstawienia przedmiotów, wyobrażenia często zaczerpnięte ze świata popkultury (można wypatrzeć między innymi Kubusia Puchatka) czy subkultury gejowskiej.

Zaskakujące może być to, jak wielu artystów, podejmując kwestie bardzo aktualne, nawiązuje do tradycji tkaniny. Okazuje się, że medium formalnie traktowane dość zachowawczo i uznawane przede wszystkim za użytkowe ma znaczny potencjał. Lisa Palm w pracy *Kaszubskie kwiaty* sięgnęła po motyw ozdobny charakterystyczny dla tego regionu i przekształciła go w niepokojącą formę, drapieżną, przypominającą swym kształtem waginę (niedawne wydarzenia wpisały tę pracę w aktualne dziś polskie spory). Z kolei w *Bed Cover* Kristina Daukintytė Aas nawiązała do dawnych, ręcznie wykonywanych tkanin, do sposobów ich wykonania i kolorystyki, a jednocześnie przypominała o litewskiej artystce i działaczce kobiecej Veronice Sleivytė. Natomiast efektowny *zeme àge (Le retur d'Ulysse)* Aurélii Jaubert przypomina słynne gobeliny wykonywane w Aubusson. Jednak zamiast wymakowanych kompozycji na tkaninie znalazł się kolaż sztuki wysokiej i popkultury. Zabawny, ale i ocierający się o kicz. Na gobelinie obok siebie sąsiadują *Wenus z lustrem* Diega Velázqueza i *Dziewczyna czytająca list* Jeana-Honorégo Fragonarda, widoczki z jeleniami i roznegliżowana kobieta z tandetnej fotografii erotycznej, figura Chrystusa, która przeistacza się w postać baletnicy i ikoniczna Myszka Miki.

Na triennale można obejrzyć prace odnoszące się do kwestii bardzo aktualnych, drażliwych i politycznie nośnych, ale część ekspozycji poświęcono dialogom z tradycją, rozmaitym grom z przeszłością oraz z samą techniką, jej możliwościami oraz ograniczeniami. Niektóre z prac wręcz zaskakują techniczną wirtuozerią. Jednak ostentacyjnie najciekawsze są dzieła artystów z tkaniną zazwyczaj niekojarzonych. Praca Cezarego Poniattowskiego, w której wykorzystał on między innymi skaj i piankę tapicerską, przypomina oldskulowe

dziś dekoracje, jakimi przed laty ozdabiano ściany. Z kolei *Historie łózkowe* Agaty Borowej to precyzyjnie oddane na płótnie pogniecione prześcieradło. Można odnieść wrażenie, że to, co żywe, aktualne w podejściu do tego medium, dzieje się w pracowniach z tkaniną artystyczną (unikatową) zwykle niezwiązanych.

Jednak tradycyjna tkanina nadal stwarza możliwości i pozwala przygotować prace nieograniczające się do technicznych zabaw. *Solidaryty* Alex Younger – wyróżniona przez jury triennale złotym medalem – to tkanina z umieszczonym w centrum napisem: „Wspólnota powstała dzięki współpracy tych, którzy zainwestowali we wspólną walkę”. Nie można go jednak odczytać, bo w środkowej części nici osnowy luźno zwisają. Tkanina sprawia wrażenie rozprutej, zniszczonej, a może niedokończony. Dopiero jej naciągnięcie sprawia, że napis staje się czytelny. Powstała praca wysmakowana formalnie, a zarazem prosta, oszczędna i niosąca istotne treści.

Pytanie o przyszłość, ale też przeszłość tkaniny znajduje się w samym centrum łódzkiej imprezy. Nie ogranicza się ono do głównej ekspozycji. Triennale towarzyszą inne imprezy: Ogólnopolska Wystawa Tkaniny Unikatowej i Ogólnopolska Wystawa Miniatury Tkackiej. Pierwsza pokazuje twórczość od lat 30. ubiegłego stulecia, druga małoformatowe prace z ostatnich czterech dekad. Jednak kluczowy okazuje się specjalny pokaz *Dialogi – poza granicami*. Znalazły się na nim dzieła zaledwie siedmiu twórców. Dwie historyczne prace – gobeliny wykonane według projektów Georges’a Braque’a i Le Corbusiera w Aubusson, łączące tradycję z artystycznymi poszukiwaniami – przypominają o próbach odnowienia dawnej, wielowiekowej tradycji tkactwa. Umieszczone obok nich współczesne dzieła pokazują bardzo różne sposoby myślenia o tkaninie. Piotr Uklański – od dawna wracający do zarzuconych nurtów i technik – przy zastosowaniu haftu stworzył obraz przypominający dzieła Wojciecha Fangora czy innych twórców op-artu. *Ptaki egzotyczne* C.T. Jaspera i Joanny Malinowskiej to tkanina dwustronna – po jednej znalezione ptasie pióra układają się w delikatną płaszczyznę mieniącą się odcieniami szarości i bieli, po drugiej jest wzór składający się ze spadających pocisków. Wreszcie Anne Wilson używa materiałów tkackich do działań performatywnych. To niewielki wybór, ale pozwalający dobrze uchwycić, jak zmienia się podejście do tkaniny i jak wieloznacznie jest ona rozumiana. I jest on niezbędny, by zrozumieć miejsce, w którym znalazło się to medium.



Nomadic State, Salamaandra DIY, instalacja, 2019, fot. Tomasz Koszewnik
dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

i społecznych. Takie postawienie sprawy może budzić wątpliwości. Byłoby tak zresztą w przypadku każdej wystawy, która za pieniądze instytucji, w jej granicach i przy jej aprobach próbuje formułować stanowisko wobec niej krytyczne. I chociaż to jasne, że zawsze jest to jakieś przekroczenie, to jednak pachnie ono konformizmem. Zwłaszcza jeśli w kuratorskim tekście pisze się, że nie wypada wkurwiać się głośno i nieuprzejmie. I nawet jeśli wie się, że nie tyle nie wypada, ile przede wszystkim się nie opłaca.

Całość zainstalowana została w trudnej przestrzeni korytarza, właściwie piwnicy, ale ciągle jeszcze w dość klasycznym *white cubic*. Po przeczytaniu tekstu, który mówi o galeryjnej fuszerce, krzywo powieszonych pracach, partackim transporcie i źle zbitych kubikach spodziewam się czegoś oszczędnego w środkach, a jednak na miejscu czeka mnie pierwsze małe rozczarowanie. Wystawa może nie jest barokowa, uderza raczej postkapitalistycznym przesytem, nadmiarem półproduktów i substytutów, a jednak wyraźnie wtóruje zasadzie „więcej znaczy więcej”.

Nomadic State pokazuje obłe wazony z grubego szkła oraz serię transparentnych i czarnych, pełnych wypustek i wgłębień rzeźb, które są wcieleniem żywej, ruchliwej materii, ale też jej ostatecznym unieruchomieniem. Mocno organiczne obiekty pasożytują na podłodze i ścianie, infekując przestrzeń, swoje i cudze prace. Uwagę zwracają

komputerowej, skłania się też Inside Job. Ich prace wydają się lżejsze; może dlatego, że nie drażnią nieco jednak protekcyjnym podejściem i nie wchodzą, powołując się na empatię, w buty sztuki krytycznej. Nawiązują dialog z postakwarystycznym imperium, ale działają też na zasadzie kontrastu. Ze ściany zamiast uszu wyrastają ekspresyjne, agresywne w formie, ale też teatralne kolce albo ostro zakończone pazury, a podłogę zaludniają monstrualne robaki na finezyjnych, wyciętych z metalu nogach, wokół których rozpełzają się nitki lnu dźwięgające na plecach wielkie plastikowe bursztyny (!). Wyglądają, jak gdyby uciekły z planu niskobudżetowego horroru, w którym Ziemię atakują dziwne, mocno hybrydyczne, stanowiące zlepek wielu porządków i czasów, ale mimo wszystko znajome potwory. W centrum tej instalacji Inside Job stawia przysypany ziemią portal, w dekoracyjnej ramie z płóciennym kolażem reprodukującym krwawy i organiczny ornament składający się na zarys szkieletu mutanta. Eklektyczny witraż podświetlony ledem, który ma w sobie coś zarówno ze średniowiecza, secesji, jak i już bardziej współczesnych najntisów, działa tu jak specyficzny ektoplazmat, jest materią, z której składają się duchy, gęstą skórą budynku, materialem, ale też samym medium, jego wyciekami i wydzieliną. Na wpół przezroczystym, jak rzeźby Nomadic State, obiektem.

Ten postapokaliptyczny pejzaż, podobnie jak obraz galeryjnej prowizorki, dopełniają jeszcze

Ściany mają uszy

Trafostacja Sztuki, Szczecin
26 września – 15 listopada 2019
kuratorka: Daria Grabowska

„Jakież artysta ginie!” – podobno tak miał zakrzyknąć Neron tuż przed śmiercią. Co wcale nie takie oczywiste – własną. Zdradzony przez najbliższych, a przynajmniej tych, których w krwawym szale oszczędził, opuszczony przez straż, do końca pozostał wierny sztuce. Wystawa w szczecińskiej Trafostacji zapożycza z piosenki Taco Hemingwaya nie tylko zgrabny i wpadający w, nomen omen, ucho tytuł, ale też tę właśnie konkluzję. Wyjętą z ust popełniającego samobójstwo cesarza, który zasłynął podpaleniem Rzymu. Przemieloną, przezutą i znów wypłutą.

Do wystawy kuratorka Daria Grabowska zaprosiła dwie pary artystów. Z jednej strony jest duet Nomadic State (Stach Szumski i Karolina Mełnicka) – co jakiś czas powołujący do życia

koczownicze mikropaństwo, lubiący podróżować, pytać o sens życia i podszywać się pod nie swoje systemy, kulturowe i społeczne kody – z drugiej mamy duet Inside Job (Ula Lucińska i Michał Knyska), dealujący z wizją postapokaliptycznego i ponowoczesnego świata, zachłystujący się futurologicznym science fiction i – przynajmniej ostatnio – funkcjonowaniem w permanentnym wielo- i niedoczasie.

Z założenia wystawa ma przyglądać się wewnętrznym strukturom i hierarchiom panującym wśród pracowników galerii, ma wyzwalać w nich empatię, budzić refleksję i jednocześnie stanowić nie tylko aktualny, ale też uprzejmy komentarz do krytyki instytucjonalnej, która – jak głosi krótki tekst promocyjny – dotąd funkcjonowała głównie w kontekstach ekonomicznych

Kuratorka chce lekkiej, trochę heheszkowatej i przegiętej wystawy o krytyce instytucjonalnej, ale artystów ten temat nieszczególnie zajmuje – czy może raczej interesuje ich tylko jako część postapokaliptycznego pejzażu.

jednak przede wszystkim akwaria funkcjonująca tu trochę jak odwrócone i przezroczyste kubiki ustawione na kartonowych pudłach z resztkami folii, flizeliny i kawałkami powietrznych poduszek, jak gdyby właśnie rozpakowano transport. Szczególnie interesująca jest ich zawartość, to znaczy zwierzęta – ziemiopad i dwa zmutowane aksolotle, wpisane na listę CITES, gatunków zagrożonych wyginięciem, które zostały, zresztą na wpół legalnie, kupione na OLX i instrumentalnie potraktowane, stając się częścią tej quasi-rzeźbiarskiej instalacji, jeszcze jednym elementem sztucznego, ale urzekającego odbitym pięknem ponowoczesności mikromiasteczka.

Ku horrorowi, ale raczej klasy B, i ku estetyce, która łączy przeszloność z przyszlonością, niczym przerysowana szata graficzna gry

pałętające się to tu, to tam, niczym fetysz prowadzącego na instagramie profil „Chujowy Montaż”, kable i przedłużacze. Są też zawieszona na ścianie apteczka, jaskrawo czerwony alarm, gaśnica i trochę plakietek, które informują, gdzie szukać biura czy łazienki. Jednak wystawa, nawet gdyby chciała, nie przypomina składziku ani magazynu. Może wyłażą jej kable, a rolę postumentów pełnią kartony, ale ta fuszerka jest ciągle mocno wyestetyzowana i naprawdę ładna. I nie da się jej tego odmówić. Prace działają w przestrzeni, wchodzą ze sobą w relacje, a nawet wzajemnie się dopełniają i nie przeszkadza im ani brak gwoździ, ani niesubordynacja pracowników, ani ciasnota galeryjnego korytarza. Zdają się krążyć wokół podobnych tematów, wietrzą jakąś katastrofę i mówią



Inside Job, *Ektoplazmaty*, obiekt, 2019, fot. Tomasz Koszewnik
dzięki uprzejmości Trafostacji Sztuki w Szczecinie

specyficznym językiem, jednocześnie przeszłych i przyszłych utopii, w których utopia jednych jest dystopią drugich. A jednak o krytyce instytucjonalnej, hierarchii wśród pracowników instytucji kultury, korporacyjnym stylu pracy i pracy na etacie w galerii – nawet jeśli przyjąć, że Nomadic State próbuje wyzwolić w pracownikach Trafo ukryte pokłady empatii, a Inside Job odnosi się do złośliwego ducha Henryka, poltergeista, który sprawia, że giną pendrive’y i gwoździe, a nocą jeździ windą i straszy ochroniarzy – nie mówią nic albo prawie nic. Może dlatego, że artysta na etacie to taka sama mrzonka jak niehierarchiczność. Kilka lat temu dyrektor Bunkra Sztuki chciał zatrudnić Wojciecha Gilewicza w ramach jego wystawy *Pracownia*, ale po kilkutygodniowej przeprawie z księgową odpuścił. Na wystawie *Ściany mają uszy* sytuacja jest podobna. O ile kuratorka porusza konkretny problem, o tyle artyści mogą go ledwie musnąć, potraktować jak jeszcze jedno ćwiczenie formalne. Tak naprawdę liżą go przez szybę – niczym ten aksolotl ze szklanego

domu, grzecznie i uprzejmie. I ciągle bardziej niż powierzchownie.

Neron, nie bez żalu, krzyczy: „Jakież artysta tutaj ginie”, a Taco śpiewa: „Chyba ginie tu artysta, tak jak mawiał Neron”. Różnica jest, wydawałoby się, kosmetyczna. Kuratorka chce lekkiej, trochę heheszkowatej i przegiętej wystawy o krytyce instytucjonalnej, ale artystów ten temat nieszczególnie zajmuje – czy może raczej interesuje ich tylko jako część postapokaliptycznego pejzażu. No ale nic, to takie właśnie rozczarowania wpisane są w ciepłą posadkę na etacie. Zresztą jeśli w projekcie nie ziele wielka dziura budżetowa, techniczni nie zwodzą, a montażyści się nie spóźniają, to i tak zawsze coś pójdzie nie tak. I może ten właśnie zawód jest najlepszą puentą opowieści o artystach, kuratorach i koordynatorach? I szalejącym w galerii hałaśliwym poltergeicie, którego wprawdzie nie widać, ale ciągle gdzieś się o nim słyszy.

—
Anna Batko

WILHELM SASNAŁ, Znaki nierówności

ARTUR ŻMIJEWSKI, Gesty

Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
20 września – 26 października 2019

Z okazji Warsaw Gallery Weekend Fundacja Galerii Foksal przygotowała wystawy chyba dwóch najbardziej rozpoznawalnych ze swoich artystów: Wilhelma Sasnała i Artura Żmijewskiego. Pierwszy wypowiada się w medium malarskim, drugi sięga po film i fotografię. Pozornie wystaw Żmijewskiego i Sasnała nie łączy nic poza tym, że jedna jest przygotowana w całości, a druga w większości w czerni i bieli. A jednak zestawione ze sobą na dwóch piętrach galerii wchodzą w owocny dialog, z którego wyłania się interesująca diagnoza napięć i podziałów rozdzierających polskie społeczeństwo.

Gesty Żmijewskiego to kolejna po prezentowanej trzy lata temu *Kolekcji* praca artysty ujawniająca jego fascynację analogową techniką filmową i fotograficzną. *Kolekcja* – zestaw filmów pokazujących ruch niepełnosprawnych osób – została nakręcona starą kamerą 16 mm, *Gesty* powstały przy pomocy aparatu migawkowego na taśmie 35 mm. Żmijewski wyprodukował w ten sposób dwa rodzaje obrazów: zdjęcia, na których w wyniku podwójnej ekspozycji kliszy widzimy poszczególne fazy ruchu, oraz trzy filmy.

zaciśniętą pięść, po manifestację agresji zdolnej zagrozić co najmniej zdrowiu, jeśli nie życiu – aktorzy wymachują przed obiektywem aparatu kijem, rozbitą butelką, a nawet nożem. Aparat Żmijewskiego cierpliwie rejestruje te wszystkie fazy gniewu, klatka po klatce. Na fotografiach powstałych przez podwójną ekspozycję widzimy, jak jedna faza gniewu przechodzi w drugą. *Gesty* mają ambicję, by z dzisiejszym polskim gniewem zrobić to, co fotografie Muybridge’a z ruchem.

Gesty działają trochę jak ekran, na który każdy i każda z nas może zaprojektować swoje lęki, prawdziwe i wymaginowane. Uczestniczka parad równości rozpozna w nakręcającym się własną agresją Mariuszu Jakusie demolującego stolicę nacjonalistę z marszu niepodległości. Gdyby do FGF przypadkiem przyszedł zbłąkany członek Klubu „Gazety Polskiej”, w bezczelnie agresywnym Mateuszu Kościukiewicz zidentyfikuje zapewne jednego z ludzi mających rzekomo brutalnie zakłócać modlitwy w trakcie miesięcznic smoleńskich.

Im dłużej jednak wpatrujemy się w filmy i fotografie Żmijewskiego, tym silniej pojmujemy,

Oglądając dwie wystawy w Fundacji Galerii Foksal, jedną po drugiej, zaczynamy dostrzegać powinowactwa między nimi. Czy agresja z pracy Żmijewskiego nie jest symptomem wypartej przeszłości, jaką bada Sasnał?

Zdjęcia i filmy dokumentują to samo: akty agresji. Żmijewski nie rejestruje ich w codziennych sytuacjach. Stawia przed kamerą dwóch zawodowych aktorów i aktorkę, po czym każe im performować gniew przed aparatem. Studio artysty staje się czymś w rodzaju alchemicznego laboratorium społecznych emocji, gdzie obecne w polskiej przestrzeni publicznej wszelkie negatywne afekty zostają sprowadzone do swojej najbardziej podstawowej formy: emocji wyrażonej w czystym geście.

Gesty układają się w swoisty wizualny atlas gramatyki gniewu. Poznajemy wszystkie jego fazy, od wykrzywionej grymasem twarzy, przez

że są one nie tylko wizualizacją naszych lęków, ale także lustrem, w którym możemy się przejrzeć. Każdy z nas jest do jakiegoś stopnia zainfekowany rozpisaną przez artystę agresją na partyturę gestów. Nie tylko doświadczamy agresji bądź obawiamy się jej, ale także fantazjujemy o sobie, jako sprawcach, odplacających agresją „drugiej stronie” – jaka by dla nas nie była ta „druga”. W wielu swoich pracach Żmijewski zapraszał widza, by zidentyfikował się z etycznie trudno akceptowalną pozycją, na przykład z oceniającym, wykluczającym, selekcyjnym spojrzeniem. Tu zachodzi podobny proces, zostajemy zaproszeni, by zidentyfikować się z agresorem



w sobie, by rozpoznać rozkosz gniewu. Jakby Żmijewski zakładał, że dopiero przyznając się do mrocznych afektów, można rozpocząć nad nimi pracę.

Skąd ta agresja? Żmijewski nie bawi się w etiologię. Możliwość odpowiedzi sugeruje wystawa Sasnala *Znak nierówności*. Składa się ona z pięciu obrazów, między innymi pejzażu widzianego z pracowni przez żelazną konstrukcję rusztowania; oraz abstrakcji, która – jak mówi artysta – powstała jako zapis tego, co widział, siedząc na fotelu dentystycznym. Kluczowe są jednak trzy, ułożone jeden obok drugiego, obrazy, przemalowane z dziewiętnastowiecznych płócien reprezentujących nurt francuskiego realizmu. Pierwszy to *Kamieniarze* Courbета; drugi to namalowany przez nieznanego twórcę obraz przedstawiający postawnego mężczyznę nadzorującego pracę robotników rolnych na polu; wreszcie ostatni to *La Méridienne* Milleta. Ułożone jeden obok drugiego, tworzą seminarracyjny ciąg, rodzaj malarskiego „komiksu”

przedstawiającego cykl praca–nadzór–odpoczynek. Choć nawet ten ostatni jest nie tyle czasem wolnym od pracy, ile czasem na chwilę pracy wyrwanym, ciągle naznaczonym jej cieniem.

Obrazy namalowane są w czerni i bieli. Kojarzą się z czarno-białymi reprodukcjami w starych książkach, w których artysta mógł po raz pierwszy natknąć się na Courbета lub Milleta w peerelowskiej szkole, utrwalając je na długo w takiej właśnie formie w swojej pamięci. Jak przyznaje sam Sasnal, tryptyk powstał jako efekt pracy na pamięci: jest on częścią projektu, w którym artysta bada pańszczyźniane korzenie swojej rodziny, wypartą chłopską przeszłość. Wpisuje się w ten sposób w nurt coraz silniej pulsujący w polskiej kulturze ostatnich lat – reprezentowany przez pieśni R.U.T.Y., spektakl *W imię Jakuba Szeli*, dokument *Niepamięć*. Sasnal jako kolejny artysta wykorzystuje pozycję swojej sztuki, by nadać widoczność opowieści o chłopskich korzeniach

współczesnej polskiej klasy średniej – bo wszystkie te teksty kultury adresowane są właśnie do niej.

Ale w pracy Sasnala stawką wydaje się coś jeszcze poza genealogią. Ciekawy w tym kontekście jest sposób ekspozycji tryptyku w galerii. Stoi on na tle okna, z którego rozciągać się powinien widok na Pałac Kultury i Nauki i otaczające go warszawskie *downtown* – znak kapitalistycznego sukcesu i transformacji Polski przez globalny kapitalizm w ostatnich trzech dekadach. Ten widok zasłania jednak zaciągnięta kotara. Na co dzień, poza przestrzenią wystawy, nasza percepcyjna kurtyna ustawiona jest w innym miejscu – zasłania kryjącą się za symbolami sukcesu transformacji rzeczywistość codziennej pracy, znoju, kontroli, wyszarpywanego odpoczynku: świat współczesnych kamieniarzy. Ustawiony przed zasłoną tryptyk dokonuje – nawet jeśli taki sposób ekspozycji wynika z czysto technicznych przyczyn – bardzo politycznego odwrócenia parametrów tego, co widoczne.

Oglądając wystawę, jedną po drugiej, zaczynamy dostrzegać powinowactwa między nimi. Czy agresja z pracy Żmijewskiego nie jest symptomem wypartej przeszłości, jaką bada Sasnal? Czy też może z zupełnie współczesnego wyparcia z pola debaty publicznej problemów pracy, jej warunków, podziału płynących z niej zysków i prawa do odpoczynku? Oczywiście, interpretacje zredukowane do wulgarnego ekonomizmu nie są w stanie wyjaśnić współczesnej Polski, satysfakcjonująco wytłumaczyć źródła gwałtowności naszych podziałów – Sasnal zresztą do tego nie aspiruje. Niewątpliwie jednak bez tego, co widać w jego tryptyku, nie da się rozwiązać równania przemocy, jakiemu z zimnym zainteresowaniem akademickiego zoologa przygląda się Żmijewski.

—
Jakub Majmurek

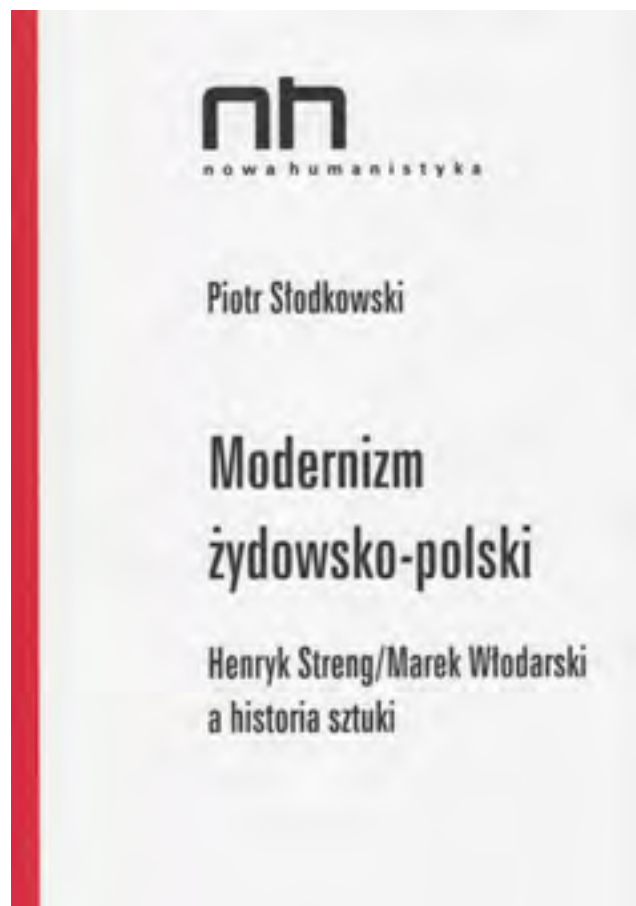
PIOTR SŁODKOWSKI, Modernizm żydowsko-polski Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019

Monumentalna – 497 stron druku i mało obrazków! – czy monstrialna? Inspirująca czy zwyczajnie męcząca? Fajerwerk inwencji czy raczej kapiszon nabity nadmiarem teorii, który bardziej ujawnia jej nędzę w zetknięciu z przedmiotem namysłu i praktyką artystyczną niż jej skuteczność w otwieraniu zamkniętych dotąd na głucho przed historią sztuki drzwi? Te oraz inne pytania można by mnożyć, to jednak zaledwie fałszywe alternatywy w odniesieniu do książki Piotra Słodkowskiego, miejscami arcyciekawej, nużącej w innych partiach. Poświęcony twórczości Henryka Strenga/Marka Włodarskiego *Modernizm żydowsko-polski* jest bowiem książką zwyczajnie nierówną, ułożoną z różnych, nie zawsze przekonująco zszytych fragmentów i rozwlekłych, niekonkluzywnych dywagacji, których (pozornymi) konstatacjami bywają kolejne tezy, a wnioski okazują się własnymi przesłankami (s. 168); dość powiedzieć, że same podziękowania zajmują tu cztery strony. „Gdzie byliście – chciałoby się zapytać – o redaktorskie nożyce?” Ale po kolei.

Książka podzielona została z grubsza na trzy części, z których każda poświęcona jest nie tylko innemu (w ujęciu chronologicznym) wycinkowi twórczości Strenga/Włodarskiego, lecz przede wszystkim różnym jej aspektom oraz sposobom ich ujmowania w polskiej historii sztuki. I to właśnie ramowanie i re-ramowanie, jak określa swoją praktykę Słodkowski, dzieła i życia artysty zajmuje niezwykle istotne miejsce w kolejnych rozdziałach. Część pierwsza poświęcona została, ogólnie rzecz ujmując, modernizmowi oraz lokowaniu i relokowaniu przedwojennej twórczości artysty w obrębie dyskursów nowoczesności i modernistycznych praktyk artystycznych. W części drugiej – która jest zdecydowanie najlepszą partią całej książki – Słodkowski zajmuje się zaangażowaniem społeczno-politycznym artysty, wieloaspektowo analizując i interpretując koncepcję faktorealizmu oraz drobniawczo zajmując się różnymi wersjami obrazu *Barykada* (1948–1950). Część trzecia natomiast, niejako powrót do zajmujących autora w części pierwszej tematów tożsamościowych, dotyczy wojennych losów artysty, który wówczas właśnie zmienia imię i nazwisko, by funkcjonować już do końca życia na aryjskich papierach jako Marek Włodarski.

Mamy więc od czynienia z trzema odcinkami czasu i osobnymi, aczkolwiek ząbajacymi się problemami, jakie na twórczość i dzieło artysty



nakłada Słodkowski. Te trzy sproblematyzowane odcinki wyraźnie odpowiadają kolejnym dekadom (od lat 20., przez 30., do 40.), które autor książki widzi przez pryzmat powstałych wówczas, kluczowych według niego, dzieł. I tak, problematyzowany w części pierwszej modernizm ujęty został w kontekście powojennych lat 20. W rozdziale tym poznajemy młodego (rocznik 1898) artystę, żydowskiego Polaka ze Lwowa i ucznia Fernanda Légera w paryskiej Académie Moderne. Dla tej części konstytutywne jest odczytanie dwóch zwłaszcza obrazów artysty: kolażu *Ulica* (1924) oraz oleju *Fryzjer* (1925). Część druga przenosi nas w zaangażowane przeciwko faszystowskiej rzeczywistości społeczno-politycznej lata 30., w których na całym świecie – nie tylko przecież we Lwowie – radykalny język awangardy poprzedniej dekady zmierzyć musi się z rozmaicie formułowanymi na lewicy problemami realizmu. I tu Słodkowski, zajmując się faktorealizmem, przywołuje, między

innymi, *Demonstrację obrazów* (1933), jak również przerzuca pomost do okresu po drugiej wojnie światowej i późnych lat 40., ukazując kontynuację, idiosynkrazje i pęknięcia w programie artystycznym Strenga/Włodarskiego, jak również próby scalania realistycznych wprawek z lat 30. z programem realizmu socjalistycznego, do czego ze świetnym skutkiem służy mu wspomniana już tutaj *Barykada* wraz z jej różnymi wersjami. Część trzecia skupia się zaś na latach okupacji, ukazując los żydowskiego ukrywającego się artysty, więźnia niemieckich nazistowskich obozów koncentracyjnych: janowskiego we Lwowie i KL Stuthoff. Dla tej części narracji najistotniejsze są w oczach jej autora niewielkie, sytuujące się jak dotąd na marginesie zainteresowań polskiej historii sztuki, rysunki, gwasze i akwarele, które artysta wykonywał, ukrywając się we Lwowie i podczas uwięzienia w Sztutowie. Te scenki rodzajowe tworzone na podstawie kompozycji starych mistrzów oraz konwencjonalne martwe natury, jak również obozowy obrazek ukazujący Madonnę z Dzieciątkiem, odczytywane są tutaj jako nie tyle dzieła sztuki, ile obrazy o charakterze świadectwa Zagłady tworzone przez jej ofiarę i ocalałego.

Jak wspominałem, nie wszystkie zawarte w książce Słodkowskiego analizy i interpretacje są przekonujące. O ile druga część publikacji wydaje się szczegółowo dopracowaną i dogłębnie przemyślaną całością, o tyle dwie pozostałe pozostawiają wiele do życzenia. Nie jestem w stanie w obliczu gargantuicznych rozmiarów tego *opus magnum*, jak również objętości niniejszej recenzji, szczegółowo zrekapitulować pełnego wywodu Słodkowskiego, niech więc wolno mi będzie skupić się na kilku wybranych przykładach, w których jednak jak w soczewce odbijają się główne niedociągnięcia tekstu i arbitralność obranych tutaj strategii interpretacyjnych; programowego, tożsamościowego odczytania dzieła Strenga/Włodarskiego z pewnością to nie przekreśla, momentami je jednak polemicznie podważa.

Pytania i pewne zastrzeżenia rodzą się zarówno w odniesieniu do ogólnych sformułowań i metodologicznych założeń autora, jak i w stosunku do jego szczegółowych ustaleń i konkretnych odczytań kluczowych dla kolejnych rozdziałów dzieł autorstwa Strenga/Włodarskiego. Bo czy istotnie modele, które Słodkowski zapożycza z literaturoznawstwa i studiów postkolonialnych nad modernizmem i nowoczesnością, bez zastrzeżeń można dopasować do rzeczywistości międzywojennego Lwowa, który w tej narracji jest ciągle prowincjonalizowany i odnoszony do globalności Paryża tylko po to, aby w końcu pozytywnie przewartościować prowincję? Czy w takiej perspektywie nie tracimy z oczu bezsprzecznego przed 1918 rokiem (biograficznego w przypadku wielu twórców kultury, kulturowego i społecznego, jak również historycznego) związku tego miasta z o wiele bliższą geograficznie metropolią artystyczną – Wiedniem? A jeśli tak, to czy istotnie

***Modernizm żydowsko-polski* jest książką nierówną, ułożoną z różnych, nie zawsze przekonująco zszytych fragmentów i rozwlekłych, niekonkluzywnych dywagacji, których (pozornymi) konstatacjami bywają kolejne tezy, a wnioski okazują się własnymi przesłankami.**

ówczesny Lwów – przed chwilą zaledwie stołeczny Lemberg – sytuuje się w opozycji wobec „zachodnich modernizmów” (s. 25, 355), czy raczej, będąc zarówno Wschodem i Zachodem, przede wszystkim zaś jednym z najważniejszych ośrodków Europy Środkowej, dystansującej się przede wszystkim od Wschodu, częściowo także Zachodu, wchodzący z nimi w bardziej wyrafinowany pod względem strukturalnym dialog? Nie dowiadujemy się tego z tekstu, gdyż ledwie wczorajszych z perspektywy międzywojennego Lwowa związków z Wiedniem zwyczajnie w książce brakuje, a nazwa miasta nie pada bodaj ani razu. Dlaczego na tych prawie 500 stronach nie została wspomniana inspirująca książka Szymona Piotra Kubiaka *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana* (2016), w której nakreślona została wizja Strenga/Włodarskiego jako ucznia/polemisty Légera, w dodatku w odniesieniu do – interesujących także Słodkowskiego – kwestii teoretyczno-artystycznych dyskusji o realizmie w międzywojennej Francji?

Polemizować można także ze szczegółowymi ustaleniami Słodkowskiego. I tak, w pierwszej „modernistycznej” części książki dostajemy interpretacje dwóch obrazów – kolażowej *Ulicy* oraz postkubistycznego *Fryzjera*. Co ciekawe, tylko ten drugi odczytany został w centralnym przeciwieństwie dla *Modernizmu żydowsko-polskiego* kluczu tożsamościowym. Czego bowiem dowiadujemy się na temat *Fryzjera*? To płótno przedstawiające tytułowego fryzjera czeszącego nagą klientkę ma być, w odczytaniu Słodkowskiego, tożsamościową sygnaturą, obrazem, w którym widać zakorzenienie artysty w przedmiejskiej kulturze popularnej Lwowa (s. 150) (jak wiadomo, na przedmieściach do fryzjera drobnomieszczanie udają się zwykle nago), jak również, pisze Słodkowski, to przykład „sentymentalnego nurtu kultury polsko-żydowskiej” (s. 150). W jaki sposób, wypada zapytać, obraz został tak właśnie zaklasyfikowany? Tu jako argument Słodkowski przywołuje fakt statystyczny. Jak wiadomo, powiadają, było wielu żydowskich lekarzy, dentyistów, adwokatów. (Nie uwierzycie, sam osobiście znam kilku!) Było też, a jakże, sporo Żydów fryzjerów. Na poparcie tego twierdzenia autor przytacza twarde dane statystyczne: w 1929 roku naliczono trzech fryzjerów żydowskich i tylko jednego chrześcijańskiego. „Gdzie?”, spytaście. W Biłgoraju, odpowiada Słodkowski (s. 149).

Czy na pewno *Ulica* to optymistyczna scenka z powojennego Lwowa, jak widzi ją Słodkowski, czy raczej widok *judenrein* popogromowego miasta?

Sławna i często reprodukowana *Ulica* dla odmiany nie została zinterpretowana jako tożsamościowy powidok, lecz jako afirmacja miasta (Lwowa), jego specyfiki i wielkomiejskości. Nie dlatego, że nie ma tu rzekomo żydowskich fryzjerów. Dlatego że, pisze Słodkowski, „kolejne typy mieszkańców budują wyobrażoną reprezentację ulicy wolnej od wspomnienia wojny [...] wystąpien nacjonalistycznych (antyżydowskich, -ukraińskich, -niemieckich” (s. 122). Czyżby? Cóż to za obraz miasta, w którym na 11 przedstawionych postaci aż trzy z nich noszą wojskowe mundury, a oficer na koniu na pierwszym planie wygląda jak znany antysemita i bohater narodowy, generał Józef Haller? I gdzie ci żydowscy fryzjerzy? Czy właśnie brak żydowskiej sygnatury nie jest tu figurą tożsamościową? Czy na pewno *Ulica* to optymistyczna scenka z powojennego Lwowa, jak widzi ją Słodkowski, czy raczej widok *judenrein* popogromowego miasta? Ledwie pięć lat przecież oddziela *Ulicę* od pogromu lwowskiego, niecałe cztery zaś od antyżydowskich rozruchów i mordów dokonywanych przez hallerczyków we wschodniej Galicji.

Tego rodzaju zupełnie arbitralne operacje na obrazach pojawiają się także w innych kluczowych dla wyводу o polsko-żydowskiej tożsamości artysty miejscach książki, budząc co najmniej wątpliwości co do słuszności ich i całego wyводу. Bo na przykład pisze Słodkowski o pracach z okresu Zagłady: „Gros prac Włodarskiego nie nosi śladów traumy wojennej, ale sygnalizuje przebłyki pozytywności” (s. 387). To prawda, ale tylko pod warunkiem, że słowem nie wspomni się o takich dosłownych i przerażających obrazach, jak *Likwidacja obozu* (1944–1945) czy *Chłosta* (1945). Nie przekonuje także odczytanie konwencjonalnego rysunku kredką *Więźniowie modlący się przed figurą Matki Boskiej z Dzieciątkiem* (1944–1945) o formacie typowego „świętego obrazka”, wykonanego przez artystę w obozie, interpretowanego przez Słodkowskiego jako szczyry wyraz konwersji na chrześcijaństwo (s. 390). I tutaj jednak nie uwzględnia przynajmniej dwóch faktów. Po pierwsze, Streng do Sztutowa dostał się wraz z transportem cywilnych więźniów z popowstańczej Warszawy, jako aryjski Włodarski zatem. Po drugie, konwencjonalność kompozycji i format obrazka sugerują, że nie powstał na potrzeby własne, lecz mógł funkcjonować jak wiele dewocjonalistów tego typu tworzonych w obozach. Jeśli wziąć oba te fakty pod uwagę, wyłania się raczej obraz osoby skutecznie ukrywającej swoją tożsamość niż kogoś, kto właśnie odkrył w sobie pokłady katolicyzmu. Katolicyzmu, który według Słodkowskiego wprost prowadzi do problemu „złożonej żydowsko-polskiej [...] tożsamości” (s. 390). W ten oto sposób dowiedzione zostało, że jeśli Polak, to zawsze katolik! Otóż tożsamość polsko-żydowska, która tak interesuje autora, jeszcze dzisiaj, ale zwłaszcza w czasach historycznych, wyraża się w przestrzeni pomiędzy; to jasne. Jej cechą charakterystyczną była raczej swego rodzaju indyferencja wyznaniowa,

niejednokrotnie łącząca się z konwencjonalnym tylko obchodzeniem zarazem świąt „polskich”, jak i „żydowskich”, ale i wielu żydowskich Polaków pozostawało prawowiernymi Żydami. Konwersja na katolicyzm jednak była nie tyle wejściem w przestrzeń ambiwalentnej polsko-żydowskiej tożsamości, jak chciałby to widzieć Słodkowski, ile jednoznacznym wyjściem i jej opuszczeniem oraz wymazaniem żydowskiego komponentu tożsamościowego.

Nie chcę powiedzieć, że życzeniowe myślenie na temat cudzej tożsamości, jakie prezentuje Słodkowski, jest zupełną dezynwolturą. Przeciwnie, każde zdanie i sąd opatrzone zostały tu przypisami bibliograficznymi odsyłającymi do rozmaitych stanowisk współczesnej humanistyki. Odnoszę jednak wrażenie, że to narracyjne alibi w postaci często tylko pretekstowo używanej literatury przesłania często sytuację wyjściową, bohatera i przedmiot tej książki. Naturalnie można napisać kilkadziesiąt stron na temat tożsamości artysty na podstawie tego, że z powstałych przed wojną prac w trakcie okupacji wydrapane lub wytarte zostało przedwojenne nazwisko artysty. Oczywiście można nazywać tę sytuację palimpsestem i twierdzić, że dopiero teraz obrazy te stają się świadectwem zmiany tożsamości i poszerzają swój „potencjał teoretyczny” (s. 444). Zamiast tego można jednak postąpić inaczej i wyobrazić sobie obraz, na którym widzimy owo usuwanie nazwiska, do czego dochodzi we Lwowie, gdzie po aryjskiej stronie ukrywa się artysta. Widzimy także przyszłą żonę artysty, malarzkę Janinę Brosch, która ukrywa malarza i której zadanie polega na wywożeniu do Tarnowa i ratowaniu tym samym prac Strenga/Włodarskiego. Usunięcie sygnatur i zatarcie – na wypadek ewentualnego aresztowania lub rewizji podczas podróży – ich związku z ukrywającym się Żydem nie jest wyborem tożsamościowym, lecz przede wszystkim powodowaną strachem i rozwagą strategią przetrwania; nie tyle samych obrazów, ile samego artysty.

Być może obraz ten nie jest tak atrakcyjny jak tożsamościowa wielka narracja Słodkowskiego i nie zawiera tak bogatego „potencjału teoretycznego”, by opisywać go przez kilkadziesiąt stron. Z drugiej strony jeden obraz wart jest więcej niż tysiąc słów.

—
Wojciech Szymański



ZUZA GOLIŃSKA Słońca

Piktogram, Warszawa
20 września – 26 października 2019

Gdyby zrobić ranking najbardziej instagramowalnych wystaw Warsaw Gallery Weekend 2019, jego liderką bez wątpienia byłaby prezentacja Zuzy Golińskiej w Piktogramie. Przykuwała ona uwagę atrakcyjną formą, a także nośnym tematem – *Słońca* to wystawa opowiadająca o katastrofie klimatycznej i poszukiwaniu nowych rozwiązań zarządzania surowcami, także w odniesieniu do przemysłów kulturalnych. Biorąc pod uwagę, że jak do tej pory Golińska przejawiała zainteresowanie zupełnie innymi problemami, taka odmiana mogła być dla wielu pozytywnym zaskoczeniem. Jeśli przyjrzyć się tej ekspozycji przez pryzmat dotychczasowej aktywności artystki, można

odnieść wrażenie, że mamy do czynienia raczej z podążaniem za modą niż z faktycznym przełomem w jej sztuce.

Dla wyjaśnienia zaznaczę, że nie zawsze tak było. Moje pierwsze zetknięcia z pracami Golińskiej napawały optymizmem i nadzieją, dawały poczucie obcowania ze sztuką przemyślaną i bardzo efektywną (nie mylić z efekciarstwem) w formie. Taka była choćby jej instalacja *Chórzyści*, którą widziałam na Gdańskim Biennale Sztuki w 2014 roku – była to praca z dyplomu licencjackiego Golińskiej,

wykonanego na warszawskiej ASP, a pokazawanego w Gdańsku z tej racji, że Golińska pochodzi z Trójmiasta. Zarazem *Chórzycy* byli jakby „poznawscy”, bo akurat w tamtym czasie wybuchła afera pedofiliska z szefem chóru „Słowiki” – na kilkudziesięciu kartach artystka namalowała chłopięce twarze, skierowane w stronę dyrygenta. W rolę tegoż wchodził widz, dla którego wyznaczone było specjalne, frontowe miejsce. Maestra? Oprawcy? Władcy głosów i dusz? To już musiał dopowiedzieć sobie oglądający.

Chórzycy zdobyli pierwszą nagrodę na gdańskim biennale, moim zdaniem zasłużenie, ale większy rozgłos i widzialność przyniosła Golińskiej inna instalacja, tym razem z jej dyplomu magisterskiego – chodzi oczywiście o *Rozbieg*, monumentalny tor przeszkód wyłożony gwiazdorskim czerwonym dywanem. Instalacja, będąca metaforą wchodzenia w dorosłość i budowania kariery artystycznej, najpierw została pokazana w Domu Słowa Polskiego, a później trafiła na konkurs dla absolwentów szkół artystycznych z Europy, StartPoint Prize w Pradze, a to już nie byle co. Jednak jak to bywa z błyskotliwymi debiutami, są one świetnym rozpędem, ale artyści często zapominają, że później jest pod górkę. Tak chyba było w wypadku Golińskiej, której trudno przebić samą siebie – kolejne prace były letnie i raczej nieszczególnie przykuwały uwagę. Jej wystawa *Common Ground* w Gdańskiej Galerii Miejskiej w 2016 roku, poświęcona mieszkaniu projektowaniu i architekturze defensywnej,

Zuzie Golińskiej można zarzucić, że jak wielu artystów obecnie zajęła się tematem tyleż ważnym, ile po prostu modnym i „żrącym” medialnie. Każdy chce być teraz eko – o swojej ekologiczności przekonują nas sieci dyskontów, marki modowe, firmy kosmetyczne, a nawet linie lotnicze – w dobrym tonie jest więc być eko także w sztuce.

okazała się rozczarowaniem. Co prawda czuło się, że Golińska perfekcyjnie opanowała język instalacji minimalistycznej (nauka w Pracowni Działań Przestrzennych Mirosława Bałki nie poszła w las), ale brakowało w tym pokazie wyrazistości, jakiegoś argumentu czy puenty, które dałyby do myślenia. Treść była tu raczej tłem dla formy, przyzwoitej, ale powiedzmy sobie szczerze – bardzo bezpiecznej, zachowawczej.

Później kariera artystki biegła różnymi torami. Z jednej strony zdobywała ona kolejne nagrody – jak ArtePrize przyznawana przez Delfina

Art Foundation; z drugiej wydawało się, że jej sztuka zastygła w określonym formacie, a Golińska nie za bardzo potrafi wyjść poza niego. Kaskadowe układy minimalistycznych bloków, platform czy sektorów stały się tyleż jej znakiem rozpoznawczym, ile bezwiednie powielanym stemplem. W zależności od okoliczności dopasowywała tę formę do danego tematu – mogła ona więc posłużyć za artystowską salę gimnastyczną na wystawie *Cały czas w formie* w Galerii Studio (2017) lub spełniać rolę biurowego tła dla performatywnego cyklu Departament Obecności w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (2018). W pamięci warszawskiej publiczności Golińska zapisze się też bez wątpienia jako autorka koszmarniej instalacji *Lewo, prawo, środek*, wykonanej dla Zachęty w ramach pierwszej odsłony projektu *Plac Małachowskiego* (2018). Platforma Golińskiej miała stanowić pomost pomiędzy zielonym skwerkiem na placu i galerią, które zwykle są rozdzielone jezdnią oraz schodami, i w ten sposób „otworzyć” na nowo Zachętę dla publiczności. Pomysł, budzący pozytywne skojarzenia, zyskał jednak fatalną formę – inwazyjna instalacja wprowadzała na plac atmosferę remontu, kojarząc się raczej z przeszkodą do pokonania niż przyjemnym mostkiem, a jej kaskadowy układ tak czy siak wykluczał z użytkowania osoby niepełnosprawne (które musiały wjeżdżać do galerii na specjalnych windach ustawionych obok). Wyszło megalomańsko i bez sensu.

Paraarchitektoniczny koszmarek Golińskiej jakimś cudem umknął jednak uwadze

krytyki. Mniej więcej w tym samym czasie artystka zaczęła współpracę z Galerią Piktogram, która pokazała jej prace na zbiorowej wystawie *Samospelniająca się przepowiednia* podczas zeszłorocznego Warsaw Gallery Weekend. Golińska zaprezentowała tam dwie serie prac – *Pierce Series* oraz dość zaskakujący cykl małych obrazków z kotkami, które ponoć maluje hobbystycznie, dla relaksu. Jeśli chodzi o prace z cyklu „piercingowego”, odsyłały one do znanych zainteresowań artystki – przestrzeni miejskiej, jej małej architektury i sposobów kontrolowania jej użytkowników. Odwołanie

do formy biżuteryjnej wydawało się mieć w tym wypadku charakter żartobliwy – wszelkie płotki, stojaki czy podpórki to przecież właśnie miejska biżuteria, która w dość charakterystyczny sposób „zdobi” ulice współczesnych miast.

Prace pokazane na *Słońcach*, choć poświęcone zupełnie innym sprawom, pod kątem formalnym są kontynuacją estetycznych poszukiwań uwidoczniionych w *Pierce Series* – wyeksponowane w centralnej części galerii ażurowe rzeźby przypominały ustawione na sobie i skropione żółtą farbą pierścionki. Tym razem miały one jednak symbolizować – jak się już domyślacie – słońca, a raczej jedno konkretne Słońce, gazową kulę i solarne bóstwo, które praży niemiłosiernie i nagrzewa planetę, systematycznie podtruwaną przez ludzi dwutlenkiem węgla. W Piktogramie artystka zaaranżowała coś na kształt pejzażu postapokaliptycznego: pięknym, ale złowrogim słońcom towarzyszyły karłowate patyczaki – ostatni mieszkańcy Ziemi – oraz efemeryczne obiekty, wyglądające jak smętne, wypalone i skorodowane resztki nie wiadomo czego. Większość z tych obiektów powstała z wtórnie przetworzonej stali ze Stoczni Gdańskiej, a przy ich spawaniu pomagali Golińskiej pracownicy stoczni – Marek Zdaniukiewicz i Jan Broda. Decyzja o użyciu odpadów ze stoczni to kolejny element ekologicznej refleksji zaproponowanej przez artystkę – tym razem odnoszącej się bezpośrednio do metod produkcji sztuki, co tu nie mówić, nie zawsze *eco-friendly*. Jest oczywiście w tym geście także element nostalgii, dość dwuznaczny, w końcu obraz Stoczni Gdańskiej niesie z sobą duży bagaż historyczny i odsyła do tamtejszego robotniczego mitu, ale i przywołuje powidoki przemijającej epoki industrialnej, stanowiącej niejako wstęp do ery globalnego ocieplenia.

Można oczywiście Golińskiej zarzucić, że jak wielu artystów obecnie zajęła się tematem tyleż ważnym, ile po prostu modnym i „żrącym” medialnie. O katastrofie klimatycznej mówi się przecież wszędzie, stała się ona popularnym tematem walk politycznych, przyczyną depresji i ideowym paliwem wszelkiej maści aktywistów. Każdy chce być teraz eko – o swojej ekologiczności przekonują nas sieci dyskontów, marki modowe, firmy kosmetyczne, a nawet linie lotnicze – w dobrym tonie jest więc być eko także w sztuce. Z mojego punktu widzenia moda ta ma jednak swoje pozytywy – na przykład taką Golińską zmusiła do gruntownego przemyślenia procesu produkcji swoich prac, i jest to w jej wypadku niewątpliwy progres. Czy jest to jednak tylko sezonowy trend, czy faktyczny wyznacznik artystycznej dojrzałości, dopiero zobaczymy.

Pytanie to jest o tyle ciekawe, że sama Golińska jest artystką, która ma przed sobą wiele

do przepracowania i przemyślenia. Nie tylko jeśli chodzi o sposób produkcji prac, ale także jakiś generalny przekaz sztuki, własny wizerunek, czyli znalezienie odpowiedzi, jaką artystką właściwie chce być. Patrząc na jej prace, czytając wywiady, oceniając jej aktywność w social mediach, można odnieść wrażenie, że kreowana przez nią postać – art profesjonalistki, riserczerki, autorki prac chłodnych, tyleż przemyślanych, ile wykalkulowanych – jest rolą, w której ona sama nie zawsze się mieści, ale też nie wie, jak opowiadać o tym, co do niej nie pasuje. Kto śledzi aktywność Golińskiej, pamięta na przykład jej studenckie instalacje z lustrami, które oblepiała dziecinnymi naklejkami, i wie o jej wieloletniej współpracy z Magdaleną Łazarczyk, z którą od czasu do czasu wciela się w rolę upiornych bliźniaczek, przebranych w krótkie spódniczki i kolorowe peruki. Golińska chętnie gra także swoim wizerunkiem kruchej blondyneczki – robi sobie infantylne selfie, a do swoich minimalistycznych instalacji lubi dodać na przykład pukiel złotych włosów. Przedstawia się konsekwentnie jako „Zuza”, a nie Zuzanna. W przewrach od prawdziwej sztuki maluje kotki, ale nawet gdy podejmuje refleksję nad miejskim designem czy katastrofą klimatyczną, rezultaty wyglądają trochę jak wystawa najnowszych produktów Apartu. I to można nawet nie jest złe, ale który wizerunek jest w takim razie prawdziwy? Czekam na moment, kiedy wszystkie te elementy złożą się do kupy – wystawa w Piktogramie jeszcze nim nie jest.

Karolina Plinta

Transfert

Galeria Studio, Warszawa
16 września – 17 listopada 2019
zespół kuratorski: Teodor Ajder, Natalia Andrzejewska, Dorota Jarecka, Tomasz Szerszeń

„Znaczenie nie istnieje, jeśli nie jest komunikowane [...], bo znaczenie samo w sobie jest komunikowaniem Bycia”, słowa Jeana-Luca Nancy’ego z eseju *Être singulier pluriel* dobrze oddają ducha wystawy *Transfert* w warszawskiej Galerii Studio. Jej koncepcja opiera się na wielości znaczeń pojemnego terminu „transfer” (fr. *transfert*). Ten z kolei zaczerpnięty został z tytułu obrazu Jadwigi Maziarskiej. Pochodzące z 1980 roku monochromatyczne płótno przedstawia postrzępione i pofalowane linie przebiegające horyzontalnie przez białe tło. Dostrzec tu można abstrakcyjną wizualizację szlaków przemieszczającej się materii czy też przekazów energetycznych, choć może on także przywołać na myśl „linie życia” wyświetlane na szpitalnej aparaturze czy wreszcie pismo asemiczne – pozbawione skodyfikowanego znaczenia, lecz mogące je potencjalnie nieść.

Tytułowe pojęcie „transferu” także można odczytywać na wiele sposobów, które – jak wskazują kuratorki i kuratorzy – odnoszą się do transmisji kodów wizualnych i językowych, dystrybucji informacji, sfery medycyny, psychologii i finansów, ale i migracji i uchodźstwa. O takim właśnie świecie – naznaczonym nieustannym przepływem istnień i znaczeń – opowiada wystawa łącząca wątki współistnienia i wspólnoty, migracji i nomadyzmu,

Ważnym wątkiem *Transfetu* jest fala masowych migracji, która osiągnęła punkt kulminacyjny w latach 2015–2016. Ta kryzysowa sytuacja stała się przyczynkiem do skonstruowania narracji wystawy, która jednak sytuuje zjawisko migracji w rozszerzonym polu. Najdramatyczniejszym świadectwem sytuacji uchodźców są reportażowe fotografie Louisy Gouliamaki z cyklu *Czekanie* (2015–2017). Widzimy kobiety, mężczyzn i dzieci, którzy po udanej przeprawie do Europy zmuszeni są koczować w dramatycznych warunkach w greckich obozach lub czekać na otwarcie granicy, skąd mają nadzieję ruszyć dalej. Ich obecna egzystencja to niekończące się oczekiwanie i całkowity brak wpływu na własny los – życie, w którym codzienność zlewa się w jedno z sytuacjami granicznymi, ekstremalnymi. Fotografie Gouliamaki obrazują grozę wydarzeń rozgrywających się tu i teraz, obok nas.

Do desperackich prób poszukiwania schronienia przed wojną i prześladowaniami bezpośrednio nawiązuje także Laura Waddington w filmie *Border* z 2002 roku. Ten enigmatyczny, choć niezwykle mocny obraz jest zapisem nieudanej próby nielegalnego przedostania się do Wielkiej Brytanii podjętej przez uchodźców z obozu Czerwonego Krzyża w Sangatte na północy Francji. Artystka przebywała w okolicach obozu przez

Ważnym wątkiem *Transfetu* jest fala masowych migracji, która osiągnęła punkt kulminacyjny w latach 2015–2016. Ta kryzysowa sytuacja stała się przyczynkiem do skonstruowania narracji wystawy, która jednak sytuuje zjawisko migracji w rozszerzonym polu.

przekazu i komunikacji. Przekaz i przemieszczenie to figury kluczowe w świecie opisywanego przez Nancy’ego „pojedynczo-mnogiego współistnienia”, w którym bycie to nic innego niż współbycie z innymi. Świecie, w którym bycie nie tyle niesie znaczenie, ile samo jest znaczeniem i jego cyrkulacją. Nakreślony w ten sposób splot potraktować można jako punkt wyjścia pozwalający twórcom *Transfetu* przyjrzeć się panoramie zjawisk determinujących kondycję dzisiejszego, zglobalizowanego świata oraz ich historycznym źródłom i korzeniom.

kilka miesięcy, co pozwoliło jej zdobyć zaufanie uchodźców i towarzyszyć im w tej próbie. Tworząc swój film, Waddington musiała pozostać niezauważona, co określiło formę rejestrowanego obrazu: surowego, nieostrego, pogrążonego w ciemnościach rozświetlanych niekiedy złowieszczym blaskiem reflektorów patroli. Widmowy film staje się przez to pracą istotną dla rozważań o reprezentacji ekstremalnych, traumatycznych sytuacji będących chlebem powszednim uchodźców oraz o granicach ich przedstawialności. Dramatyzmu filmowi dodaje



Transfert, widok wystawy, fot. Błażej Pindor
dzięki uprzejmości Galerii Studio w Warszawie

fakt, że nakręcony został ponad dekadę przed niedawną falą masowych migracji. To pokazało, że los uchodźców z Sangatte stał się z czasem udziałem jeszcze większej liczby ludzi skazanych na niewidzialne bytowanie w sercu Starego Kontynentu oraz na ogromne ryzyko związane z próbami pokonywania zamkniętych dla nich granic.

Zepchnięcie migrantów na margines rzeczywistości ukazuje też Wiktoria Wojciechowska w realizowanym od 2017 roku fotograficznym cyklu *Labirinto*. Artystka portretuje włoskie miasto Latina (dawniej Littoria) zbudowane od podstaw w latach 30. pod rządami Mussoliniego. Ten wypełniony funkcjonalną neoklasyczną architekturą „żywy pomnik faszyzmu” nosi silne piętno totalitarnej przeszłości. Paradoksalnie, miasto zbudowane na fundamentach ksenofobicznej ideologii, a przez to nieatrakcyjne dla współczesnych Włochów, stało

się miejscem życia uchodźców. Nie stało się jednak ich domem – fotografowani na ulicach przez Wojciechowską jawią się jako obcy przybysze, a relikty faszystowskiego reżimu pogłębiają jeszcze wrażenie ich wyalienowania.

Echa fali masowej migracji z ostatnich lat wybrzmiewają również w pracach Christiny Dimitriadis i Tomasza Szerszenia. Dimitriadis fotografuje bezludne wysepki i występy skalne w basenie Morza Egejskiego. Tytuł jej cyklu – *Island Hoping* (2015/2018) – to gra słów nawiązująca do podróżniczej, wakacyjnej praktyki przeskakiwania z kraju do kraju, z wyspy na wyspę. Wprowadzenie słowa „nadzieja” diametralnie zmienia jednak odbiór ukazywanych krajobrazów. To już nie cele beztrudnych podróży, lecz miejsca, w których o życie walczą tysiące uchodźców próbujących przedostać się do Europy przebiegającymi tamtędy szlakami

nielegalnego przemytu ludzi. Podobnie dzieje się w cyklu fotografii Szerszenia *Architektura przetrwania* (2017/2019; prezentowanych wraz z towarzyszącym im esejem) przedstawiających tymczasowe szałasły budowane na greckiej wyspie Samotraka, która przyciąga ludzi pragnących zaznać luksusu odcięcia od świata i cywilizacji. Ponownie jednak bliskość uchodźczych szlaków zmienia spojrzenie na ten beztroski eskapizm. Obydwie prace uświadamiają, że piękne greckie krajobrazy to dla wielu sceneria walki o życie, pokazując jednocześnie, jak dramatyczne zjawisko masowej migracji naznacza tego rodzaju miejsca i zmienia ich percepcję. Sielska plaża, na której giną ludzie, zawsze nosić będzie piętno śmierci. W projekcie *Atlas uchodźczy* (2016) Paweł Mościcki pokazuje z kolei wpisywanie się tak zwanego kryzysu uchodźczego w ikonografię kultury. Ten wzorowany na *Atlasie Mnemosyne* Aby'ego Warburga zbiór łączy obrazy uchodźstwa z rozmaitymi ikonograficznymi motywami podróży, wygnania i ucieczki funkcjonującymi w sztuce i kulturze.

Przejawem poszerzenia pola, w którym twórcy wystawy sytuują migrację, jest także sięganie w przeszłość. Przywoływana jest dramatyczna historia przesiedleń ludności w XX wieku, jak również odległa, mityczna przeszłość. Pierwszy wątek obecny jest w filmach Ghenadie Popescu powstałych na podstawie zebranych przez artystę świadectw mołdawskich ofiar wysiedleń na Syberię w latach 40. ubiegłego wieku. Popescu przeobraża historię mówioną w poklatkowe animacje ukazujące dramatyczne losy wysiedlonych rodzin i ich desperackie starania o przeżycie na wygnaniu. Ta ważna w narracji wystawy praca przypomina, że migracja i uchodźstwo trwale wpisane są w historię. Historyczna perspektywa Popescu koresponduje z kulturoznawczym spojrzeniem Mościckiego. Jednak podczas gdy autor *Atlasu uchodźczego* działa jak ikonograf traktujący obrazy uchodźstwa jako teksty kultury, Popescu obiera za punkt wyjścia dramatyczne świadectwa, dla których znajduje artystyczny wyraz. Jest to zatem kolejny głos w kwestii sposobów reprezentacji doświadczenia uchodźczego.

Do odleglejszej przeszłości odnosi się film Antona Ginzburga z 2011 roku powstały na kanwie mitu o Hyperborei – północnej krainie wiecznej szczęśliwości, na której poszukiwanie wybiera się artysta. W kontekście wystawy mit Hyperborei zaczyna niepokojąco współbrzmieć z mitem Europy jako „ziemi obiecanej” przyciągającej rzesze migrantów. Kolejny raz dostrzegamy zatem odwieczność tego rodzaju dążeń, a mityczność okazuje się bliska współczesności.

Podobne pomieszczenie historycznych porządków obecne jest w pracy Popescu *Wenus, autostopowiczka* (2014). Ta zainspirowana tajemniczą,

liczącą sobie 30 tys. lat figurką Wenus z Willendorfu, wykonana z mamałygi rzeźba powstała jako portret rumuńskiej poetki i działaczki Moni Stănilă. Podobnie jak będąca w nieustannym ruchu Stănilă, Wenus podróżniczka także ma plecak. Oprócz pradawnego pierwowzoru niezwykle ciekawym aspektem tej pracy jest jej tworzywo. Mamałyga, tradycyjne danie mołdawskiej kuchni, które często pojawia się w twórczości Popescu, konotuje lokalność i tradycję. Dzięki niemu rzeźba Wenus autostopowiczki zdaje się grać z innym odwiecznym mitem – tęsknotą za tradycyjną, lokalną, jednorodną wspólnotą jako odpowiedzią na obojętniejącą złożoność otaczającego świata. Ta będąca pożywką dla populizmów wizja zyskuje na atrakcyjności w miarę komplikowania się współczesnego, zglobalizowanego świata naznaczonego nie tylko międzynarodową mobilnością i masowymi migracjami rozszczełniającymi pojęcie wspólnoty i terytorium, ale także determinowanymi zależnościami i relacjami zachodzącymi w sferze wirtualnej. Tę trudną do ogarnięcia złożoność doskonale oddaje sformułowana przez Benjamina Brattona figura „stosu” (*the stack*), czyli technologiczno-społecznego ustroju określającego funkcjonowanie współczesnego świata – systemu, w którym jesteśmy i który jest w nas. Do tego wirtualnego wymiaru przepływów i przemieszczeń w ciekawy sposób odnosi się obecna na wystawie praca Agnieszki Kurant *Kolektywny test Rorschacha* (2019), dokumentująca anomalie w funkcjonowaniu platformy cyfrowej Reddit.

Ważnym wątkiem *Transferty* jest współczesny nomadyzm w zglobalizowanym świecie. Obserwujemy to zjawisko nie tylko przez pryzmat masowych migracji, ale także indywidualnych losów wędrujących po świecie artystów i intelektualistów. Różnicę tę wydobywa zestawienie ze sobą w przestrzeni wystawy wspomnianej już pracy Wojciechowskiej z zestawem rysunków i notatek autorstwa Katy Bentall krążących wokół postaci zmarłego w tym roku Warrena Niesłuchowskiego – człowieka sztuki, tłumacza i autora tekstów, który żył bez stałego adresu, podróżując między kontynentami i środowiskami artystycznymi, mogąc liczyć na gościnę przyjaciół. Jedną z takich osób była Bentall, regularnie goszcząca Niesłuchowskiego w swoim domu pod Kazimierzem Dolnym. Życie artystycznego nomada oddaje też praca Teodora Ajjdera *MO[PO]JARO* (2004/2006) – „żyrandol” zbudowany z setek pocztówek wysyłanych przez artystę z Japonii, Polski i Mołdawii do rumuńskiego krytyka sztuki Vladimira Bulata. Nomadami jest w zasadzie większość twórców, których prace pokazywane są na wystawie. Ich rozpięte między państwami i kontynentami życiorzysy i historie ich rodzin obfitują w wątki niekończących się podróży.



Transfert, widok wystawy, fot. Błażej Pindor
dzięki uprzejmości Galerii Studio w Warszawie

W tej siatce znaczeń w dramatyczny sposób sytuuje się namalowany w 1968 roku obraz Erny Rosenstein *Równocześnie*. Artystka zebrała w nim wiele mniejszych dzieł, jak gdyby pakowała dobytek do walizki przed udaniem się w drogę. Artystyczny nomadyzm łączy się tu z tragedią wygnania, która dotknęła w 1968 roku wielu polskich Żydów, choć sama Rosenstein zdecydowała się pozostać w Polsce mimo antysemitkiej nagonki. Jej obraz to jedna z kilku prezentowanych prac pochodzących z kolekcji Galerii Studio – nieco starszych i bardziej klasycznych awangardowych dzieł, które dopełniają i komplikują narrację wystawy. Inną taką pracą jest minimalistyczny, medytacyjny assemblaż na płótnie Kojiego Kamojiego *Chwila* (1982). Cała wystawa operuje podobnego rodzaju kontrastami, zestawiając subtelne artystyczne gesty z niemal reportażowymi świadectwami dramatycznych wydarzeń bądź też mocnymi pracami o dosadnym politycznym i społecznym wydźwięku, jak na przykład neon Huberta Czerepoka *To skandal, by Polak nie miał odwagi cywilnej, by uderzyć bezbronnego człowieka* (2011).

Ta różnorodność perspektyw i wątków w intrygujący sposób ukazuje złożoność współczesnego świata oraz determinujących go przepływów

i przemieszczeń, które komplikują pojęcia „tu” i „tam”, wspólnotowe tożsamości, identyfikację z daną kulturą i miejscem. *Transfert* uświadamia, że masowe migracje w poszukiwaniu schronienia przed wojną i coraz bardziej skomplikowane obiegi wymiany i globalnych współzależności to różne oblicza tej samej kondycji określającej funkcjonowanie dzisiejszego świata. Siegając w przeszłość, wystawa wskazuje na źródła tej kondycji, uzmysławiając jej uniwersalność, ale i pozostawiając przykre poczucie, że historia skazana jest na powtarzanie się. Usytuowanie migracji, zwłaszcza tak zwanego kryzysu uchodźczego z ostatnich lat, w tak szerokim polu znaczeń pozostawia nas z pytaniem o granice reprezentacji tragicznych wydarzeń i momenty, w których opowiadające o nich kody załamują się i wyczerpują swoje możliwości obrazowania. Jest to także pytanie o tryby wpisywania tych zjawisk w krajobraz kulturowy i ikonograficzny, jak gdyby już w momencie wydarzenia się przechodziły do historii i stawały się tekstem kultury – tak jakby z góry uznano je za nieuniknione.

Łukasz Mojsak

Przypadek Jadwigi S.

Fundacja Arton, Warszawa
15 września – 26 października 2019

Jadwiga Singer, *50 km na godzinę*, kadr z filmu, 1978
dzięki uprzejmości Fundacji Arton w Warszawie



Od dawna sądzono, że archiwum Jadwigi Singer już nie istnieje. Wiele osób próbowało je odnaleźć. W tym pisząca te słowa. Podejrzewano, że po śmierci autorki, jak to często bywa w przypadku przechowywanych prywatnie archiwów, kartony ze zbiorami i dokumentami zostały wyrzucone na śmietnik. Mogło być też tak, że artystka zniszczyła je pod koniec swojego życia. Przed laty Marika Kuźmicz wspomniała o tym w jednym ze swoich teksów opublikowanych na stronie internetowej Fundacji Arton. Niedawno na tę informację zareagowała daleka krewna nieżyjącej artystki. Potem był kontakt z siostrą Jacka Singera, która przechowała przekazane przez siostrę artystki archiwum, następnie wyjazd do Zabrzea i rozpakowanie kartonów złożonych na poddaszu. Okazało się, że archiwum Jadwigi Singer istnieje, że przetrwało i jest bogatsze, niż ktokolwiek przypuszczał. W 2018 roku zbiór trafił do Fundacji Arton i jest obecnie opracowywany. Wystawa *Przypadek Jadwigi S.* inauguruje te badania i stanowi pierwszy publiczny pokaz wyimków z archiwum.

Jadwiga Włodarczyk, później Singer (1952–2007), studiowała grafikę na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Na początku studiów, razem z Markiem Kołaczkowskim, Jackiem Singerem i Grzegorzem Zgrają współtworzyła grupę Laboratorium Technik Prezentacyjnych, później działającą także pod nazwą Laboratorium TP. Na katowickiej akademii była to grupa wyjątkowa, odosobniona w swoich zainteresowaniach. Singerowie, Kołaczkowski i Zgraja już jako studenci przygotowywali analityczne prace fotograficzne i wideo oraz tworzyli przestrzenne instalacje. Interesowali się nowymi mediami, a tradycyjne techniki artystyczne, które poznawali na uczelni, wykorzystywali rzadko i w pracach o nowatorskim charakterze. Członków Laboratorium Technik Prezentacyjnych uznaje się za jednych z prekursorów sztuki wideo w Polsce.

Od dawna sądzono, że archiwum Jadwigi Singer już nie istnieje. Wiele osób próbowało je odnaleźć. Okazało się jednak, że to archiwum przetrwało i jest bogatsze, niż ktokolwiek przypuszczał.

Z powodu braku dostępu do kamer uczestnicy Laboratorium korzystali nieoficjalnie z kamer telewizyjnych, którymi dysponowała Politechnika Śląska. Później podobno pożyczali kamerę od znajomego milicjanta. Artysty przeciwstawiali się tradycyjnemu programowi szkół artystycznych, eksperymentowali, ale i teoretyzowali. To ostatnie w szczególności było domeną Jadwigi Singer. Jak w tekście do wystawy wskazała Marika Kuźmicz, „artystka w swoim pisemnym aneksie do dyplomu analizowała sytuację artysty we współczesnym świecie, zadając pytania: czym jest sztuka, czy może zmieniać świat, w jaki sposób można i czy należy szukać kontaktu z odbiorcami. Prace recenzowali Zbigniew Dłubak i Jan Świdziński”.

W latach 70. twórczość Laboratorium TP była często prezentowana na wystawach zbiorowych, artyści brali udział w licznych sympozjach, plenerach i festiwalach, między innymi w słynnym *IAM*. Jednak w latach 80., po ukończeniu studiów, członkowie Laboratorium przestali pracować w grupie, skupili się na indywidualnych poszukiwaniach, choć Singerowie prawdopodobnie już wcześniej wiele prac tworzyli tylko we dwoje. W kolejnych dekadach ich drogi prowadziły w różnych kierunkach. O Jadwidze Singer mówiono, że wycofała się z działalności twórczej i ze środowiska artystycznego. Nie miała wystaw, nie funkcjonowała publicznie jako artystka. Niewiele wiadomo o jej życiu z tamtych czasów. Pewne jest jednak, że dwa razy wyszła za Jacka Singera i dwa razy się z nim rozwiodła. Wiadomo też, że była w trudnej sytuacji, że chorowała. Pracownicy katowickiego muzeum pamiętali, że artystka przychodziła z prośbą o zakup którejś z jej prac, aby mogła się utrzymać. Jednak żadnej pracy nie kupiono. W 2007 roku, w wieku 55 lat, Jadwiga Singer zmarła, jak powiedziała jej siostra: „Na chorą duszę”.

Na przekór temu wszystkiemu artystka przechowała archiwum. „Jej archiwum było jak list”, napisała Marika Kuźmicz, dzieląc się pierwszymi wrażeniami po odnalezieniu zbiorów Singer. Zabezpieczone, uporządkowane, przygotowane dla kogoś, aby je przejrzał i przeczytał.

Dzisiaj wiadomo, że odnalezione archiwum liczy ponad tysiąc obiektów papierowych i znacznie więcej negatywów, poza tym znajdują się tam taśmy filmowe i odbitki fotograficzne. Są to zarówno znane dzieła Laboratorium TP prezentowane już w latach 70., jak i dokumenty pozostałe po wykonywanych pracach zarobkowych, jak również filmy i zdjęcia, które nie były wcześniej pokazywane, w tym nieznanne prace Jadwigi Singer tworzone prawdopodobnie w odosobnieniu, w latach 90. i później. Wiele z odnalezionych taśm, odbitek i dokumentów nadal pozostaje zagadką, nie wiadomo, jak je atrybuować czy datować.

Wystawa w Fundacji Arton *Przypadek Jadwigi S.* odsłania jedynie rąbek tajemnicy odnalezionego archiwum. Jak pisze kuratorka: „Na wystawie starałam się pokazać wszystkie

aspekty twórczości Singer: jej konceptualne prace fotograficzne, filmy strukturalne, dokumentację performansów, twórczość graficzną, w której częstym motywem były jej autoportrety, wreszcie nieznanne przejmujące filmy z lat 70.”. Wiele z dzieł odnalezionych w archiwum artystki nie jest datowanych. Można mieć także wątpliwości co do atrybucji, gdyż w odnalezionych zbiorach znajdowało się też wiele prac Jacka Singera i dzieł wykonanych przez nich razem. Jednakże wybór prac prezentowanych na wystawie został ograniczony do tych, których autorstwo z dużym prawdopodobieństwem można przypisać właśnie Jadwidze Singer. W głównej sali można oglądać wymieniony wyżej wybór prac charakterystycznych dla obszarów twórczych zainteresowań artystki. Natomiast w pierwszym pomieszczeniu galerii znajdują się dwie szczególnie zagadkowe realizacje fotograficzne. Jedną z nich jest prawdopodobnie dokumentacją performansu. Są to dwie duże odbitki fotograficzne, na których widać kobietę kucającą w klatce, pochyloną nad mniejszą klatką. Niestety brak relacji świadków i szczegółowych informacji na temat tej pracy powoduje, że trudno ją interpretować.

Obok znajduje się zbiór odbitek opisanych jako autoportrety. Te fotografie są wyraźnie późniejsze. Być może z lat 90. W zacienionej i niewielkiej przestrzeni kobieta, prawdopodobnie Jadwiga Singer, widoczna jest w sytuacji pozowania, eksperymentowania z geometrycznymi formami, ze światłem odbitym prawdopodobnie przez blendę fotograficzną. Zapis tych intymnych eksperymentów z własnym wizerunkiem wydaje się potwierdzać słowa siostry Jadwigi Singer o tym, że artystka cały czas tworzyła. Choć nie organizowano jej wystaw, ona pracowała twórczo, fotografowała i dbała o dokumentację swoich działań. Z relacji siostry wiadomo, że jeszcze kilka tygodni przed śmiercią Jadwiga Singer porządkowała swoje archiwum, przegrywała filmy na dyskietki.

Znana obecnie historia polskiej awangardy lat 70. to w dużej mierze historia męskich grup i inicjatyw. Nazwiska tworzących w tamtym czasie kobiet występują rzadko i najczęściej – jak refren – w kółko powtarza się tylko kilka tych samych. Historie wielu tworzących wtedy awangardowych artystek zaginęły w zawierusze dziejów, w trajektorii artystycznych karier albo gdzieś pod walcem transformacji ustrojowej. Napisanie innej historii tego okresu, która uwzględniałaby twórczość i obecność kobiet, nie uda się, jeśli nie będzie podstawy do badań. Dlatego przetrwanie i odnalezienie tego archiwum daje nadzieję na lepsze rozpoznanie twórczości Jadwigi Singer, a co za tym idzie – zrewidowanie fragmentu polskiej historii sztuki lat 70.

Wiktorija Szczupacka



Dominika Olszowy, *Duch domu*, widok wystawy dzięki uprzejmości Galerii Raster w Warszawie

DOMINIKA OLSZOWY

Duch domu

Raster, Warszawa
20 września – 9 listopada 2019

Trudno mi zabrać się do pisania tej recenzji – coś jakbym dźwigał na trzecie piętro duży, skórzany (i ciężki!) fotel.

Już mi się roi, że na półpiętrze zaatakują mnie redaktorzy (recenzja jest za bardzo felietonem, a za mało recenzją, chodzić zaś będzie o odrobinę więcej naukowego żargonu w środku); na piętrze zdam sobie sprawę, że o Dominice Olszowy nie wiem nic, na piętrze jeden i pół dojdzie do mnie, że nic mnie ona nawet nie obchodzi (ja jako, he he, konserwatysta, wypraszam sobie nazwy zespołów, zwłaszcza kobiecych: Cipedrapsquad, którego rzeczona była założycielką i musi minąć kolejne pół wieku, bym przywykł do takiej sztuki, ale wtedy będę już raczej martwy).

Po drodze będzie piętro drugie, na którym uzmysłowię sobie, że klóciłem się z redaktorami o cenę tej recenzji i w końcu zgodziłem się na mniej, niżbym chciał; na piętrze

drugim i pół zacznę prokrastynować (o, i to jest naukowe słowo) – przecież nie zrobiłem zdjęć na wystawie, notatki mam nabazgrane, zresztą przeszkadzała mi przechodząca obok Grażyna Kulczyk i notatki trudno odczytać. I dopiero na trzecim piętrze uda się, dzięki napływowi nowych sił, precisnąć fotel przez drzwi i usiąść w nim wygodnie, wyciągnąć laptopa i pisać.

Pisać recenzję.

Ta wystawa jest o moim życiu. To chyba było najtrudniejsze do napisania. Można odpowiedź opakować w kilka naukowych farmazonów, powiedzmy w teorię afektu, i orzec, że to, co Olszowy dała na Warsaw Gallery Weekend w Rastrze, a zna się ona na, powiedzmy, rzeźbie i jej oddziaływaniu

w przestrzeni, to zestaw do budowania afektu właśnie – ale będzie to tautologia. Cała sztuka *since ever* jest o wywoływaniu afektu. Znaczyłoby to tyle, że Olszowy jest sprawną artystką – to banał. Co takiego ze mną zrobiła? Z czego sama korzysta? To już ciekawsze pytania.

Na wystawie jest trochę starych mebli wyciągniętych z lamusa lat 90. (ukochanych najntisów krakowskich bohemiarzy): dwa, podobne do wspomnianego na początku recki skórzane fotele z fantazyjnymi wybrzuszeniami, odrobina spływającej po ścianach marszczonej skóry (była ongiś taka masowa forma rzeźbiarsko-reliefowa: zatapiało w takiej skórze zegary, lustra i wieszano je na ścianach); trochę plam z ropy? oleju? kawy?

na ścianach. Dalej obandażowane lampy. A na środku galerii – betonowe źródło. Jest też część podziemna, do której schodzi się po drabinie, gdzie w piwnicy stoi na baczność miotła z witek i próbuje zetrzeć rozlane mleko. Na ścianie za miotłą widać błady powidok tęczy.

Afekt. Gdyby nie to, że słowo to należy do betonowego dyskursu połowy dzisiejszej humanistyki, byłoby przyjemnie rozwijać tę myśl, a tak należy pisać po swojemu. Przechodzący chłopak rzucił do matki: „Tu jest jak w serialu *Stranger Things*”, ale to nie jest *stranger things*. To

Przechodzący chłopak rzucił do matki: „Tu jest jak w serialu *Stranger Things*”, ale to nie jest *stranger things*. To jest o latach 90. właśnie.

jest o latach 90. właśnie. I to nie jako najtiszszych wydumkach Ziemiowita Szczerka, Sławomira Shutego czy szerzej magazynu „Ha!art”, jakiejś fantazyjnej płowoci kolorów w tym czasie i formach kontrkultury nieco nieprzystających do swoich „zagramanicznych” wzorców, nie. To jest o straszności lat 90.

W takich fotelach siadywaliśmy z matką i ojcem przed telewizorem – próbowałem wtedy zrozumieć, o co chodzi mnie, starym, po co jest w ogóle taki ciężki i znoyny świat, po co jeszcze pokazują Leppera w telewizji, i zaraz nim gardziłem, patrząc na rozsypywane na torach ziarno – w sumie głupi i biedny jak dziecko obracane w ciuciubabce. Rodzice, jak wszyscy rodzice zaborczy i krzywdzący, nie pozwalali jeszcze opuścić dzieciństwa. Telewizja podbijała ten stan. Wszystko wraca na wystawie, na której do kompletu brakuje tylko kogoś do utożsamienia się: na stałe zamontowanego dziecka z szalikiem na oczach w fotelu. Ta spływająca skóra – co za materiał! Pamiętacie abazury z ludzkiej skóry? Po co ludzka, skoro mamy cielęcą. Wszystko nagle przez te kilka zestawień u Olszowy potworniej w klasyczny, może nawet elegancki sposób, traci jakikolwiek kolor. Kolor? Śmieszne słowo w odniesieniu do tej wystawy.

Ach, jest kolor. Ta tęcza, co o niej wspominałem – tęcza w piwnicy. Można by powiedzieć – idiociejac jak poprawnościowy dyskurs dekady później – że Olszowy znajduje podmiot tego strachu, wspólnoty wykluczonych, LGBTQ i daje im jutrzemkę, tęczę pojednania, wyjścia z domu niewoli, z ziemi egipskiej. Ale umówmy się: nie ma tęczy w piwnicach, to skłamanie pojęcie. Zresztą

jakie światło miałyby przyzmatować – na jakich drobinach cieczy – w piwnicznym powietrzu? Tam rozlało się mleko. Mleko, koloid tłuszczu w wodzie, po wyschnięciu śmierdzi. Miotła tego nie wymiecie, z tej piwnicy wspomnienia nie da się wyjść. To alarm. Pierwsze, co się po wejściu widzi, to że się tu już było. I jest się znowu. Każdy ma rodzinę, każdy ma historię, od tego nie da się uciec.

Jest też teoryjka, rozwijana przez biologów (to zapewne świetnie zgrywa się z afektem, a także z neurobiologią), o dziedziczonych w kwasach rybonukleinowych traumach. Wystarczy, że dziad-

kowie (cała Polska, cały dom) mieli coś tam nie tak z wojną, może stali pod murem, a może szmalcowali cukier z ryzykiem, od którego wysiadało serce, by dwa pokolenia później ich dzieci puchły z nerwów od skręcających elektrycznych impulsów w ciele łamiących się (och, ten przyzmat tęczy) na pogniecionym przez dziadków RNA; to wszystko wraca tu w oka mgnieniu.

Trauma lat 90.? Proszę bardzo. Żadne *stranger things*. *Stranger things* już ktoś obrobił, sprzedał i zarobił na tym ze trzy razy. Tu mamy *roots*. Co ja mogę dalej napisać? Olszowy, pięć lat młodsza niż ja, doskonale wie, jak się produkuje afekt.

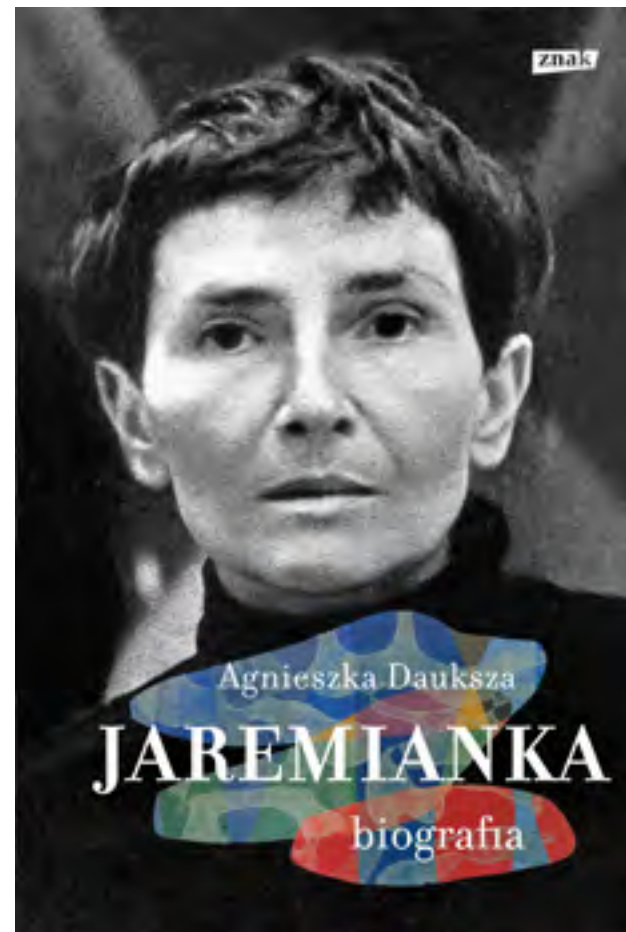
Świeci światło telewizora. Powiniennem jechać na angielski, rodzice opłacili zajęcia, ale już nawet nie wyganiają mnie z domu, głębokość fotela paraliżuje, zapach koca, który pamiętam do dziś, usypia jak chloroform, herbata w szklance z duralexu i głupie jak zawsze programy w telewizji tworzą z tego miejsca, domu przecież, swobodne, wymoszczone, ale piekło. Wewnętrzne więzienie, które czas opuścić dla dorosłości. Gdy parę lat później przychodzi ten moment, czuję się, jakbym wyklął się z jaja.

Podobnie jest, gdy wychodzi się z galerii na ulicę. W końcu światło, w końcu świeże powietrze. A tamto? Sen, mara, nieważne.

Wojciech Albiński

AGNIESZKA DAUKSZA, Jaremianka. Biografia

Wydawnictwo Znak, Kraków 2019



Kilka miesięcy temu nakładem wydawnictwa Znak ukazał się literacki portret Marii Jaremy: *Jaremianka. Biografia* autorstwa Agnieszki Daukszy. Można zasadnie uznać, że książka mieści się w drugim nurcie pisarskiej twórczości Daukszy, ta bowiem funkcjonuje przede wszystkim jako akademicka, doktor literaturoznawstwa związana z Uniwersyte-tem Jagiellońskim i środowiskiem Instytutu Badań Literackich PAN. Jest autorką wydanego niedawno *Afektywnego modernizmu* (2017). Śpieszę zaznaczyć, że *Jaremianka* nie ma nic wspólnego z tym obliczem aktywności krakowskiej badaczki i niesprawiedliwie byłoby oceniać ją wedle miary rozprawy akademickiej. Publikacji Znakowi nie sposób porównywać do monografii, takich jak pionierski *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow* w ujęciu Agaty Jakubowskiej czy bardziej eseistyczne, ale

wciąż naukowe studium o Ernie Rosenstain *Mogę powtarzać tylko nieświadomie* pióra Doroty Jareckiej i Barbary Piwowarskiej. Mimo niekwestionowanych kompetencji badawczych Agnieszki Daukszy jej najnowsza książka lokuje się w innym porządku, pośród prac popularyzatorskich. W czym, rzecz jasna, nie ma nic złego – a może wręcz przeciwnie.

Tytuł *Jaremianka. Biografia* jest lakoniczny, ale precyzyjny i trafnie oddaje ideę książki. Siedem rozdziałów składa się na barwną narrację, która chronologicznie opowiada o życiu awangardystki od dzieciństwa w Starym Samborze do okresu zmagania z chorobą nowotworową w odwilżowym 1958 roku. Dauksza, która nie jest przecież historyczką sztuki, nie pogłębia refleksji nad praktyką rzeźbiarską, malarską czy graficzną Marii Jaremy. Ta, choć dostrzegana, znajduje się na drugim planie i jest zgrabnie wprzęgnięta w opowieść o losach artystki w zmiennych czasach i kręgach towarzyskich. Całość wieńczy indeks osób (przydatny, a nie-obowiązkowy dodatek w tego rodzaju publikacjach!) i rzetelna bibliografia.

Książkę Daukszy można czytać na dwa w istocie komplementarne sposoby – zwracając większą uwagę albo na to, jak buduje się tu reprezentację przeszłości, albo na to, co z tej mozaiki można wyczytać.

Jeśli autorka zadaje we wstępie pytanie: „Gdzie jest Maria?”, to w tej lekkiej formie porusza tak naprawdę bardzo poważny problem, z którym muszą zmierzyć się wszystkie naukowe i nie-naukowe monografie poświęcone artystom i artystkom. Jak zrekonstruować „życie i twórczość”, podczas gdy – najczęściej – pracuje się na rwanej materii historycznej, strzępkach źródeł, fragmentarycznej wiedzy? Odpowiedź, którą postanowiła dać tropicielka śladów Jaremy, zawarta jest w metaforycznej uwadze: chcąc, by fotografia Jaremy poruszyła się, muszę ożywić ją sama, bo – jak pisze – „ona nie poruszy się beze mnie” (s. 6). Oznacza to, że narracja książki oscyluje między pozyskanymi dokumentami a fikcją, literacką inwencją, to znaczy: wyobraźnią autorki, która scala liczne wiązki uchwytnych faktów w jedną całość, dając plastyczny obraz Jaremy. Mozaika ta stworzona jest z prywatnie przekazanych opowieści, wspomnień rodzinnych, obficie cytowanych zapisków, listów, publikowanych i niepublikowanych wspomnień oraz chętnie reprodukowanych fotografii. Stosunek do tych ostatnich dobrze ukazuje strategię pisarską Daukszy. Monografistce zdarza się przerywać

wartką opowieść, by nieśpiesznie przystanąć przy tym lub innym zdjęciu, przyjrzeć się mu, przywołać ten konkretny moment w biografii bohaterki. Ciekawe, że opis często miesza się tu z pracą wyobraźni podpowiadającej, czego Jarema wówczas doświadczała, co czuła i jak żyła w tamtym zastygłym „tu i teraz”. To, co w dyskursie naukowym wypadłoby uznać za naiwny psychologizm, w postaci literackiej rzeczywiście się sprawdza, wypada szczerze i wskazuje na niemal osobisty stosunek autorki do Jaremy.

Książkę czyta się bardzo dobrze, narracja prowadzona jest wartko, a język pozostaje żywy. Pytanie, co wyłania się z tej opowieści? Losy Jaremy osadzone są na tle wydarzeń historycznych, te jednak są szkieletowane dość oszczędnie. Śmierć Piłsudskiego, antysemityzm lat 30. i powojenne pogromy, polityka kulturalna nowej komunistycznej władzy i entuzjazm artystów, który jej towarzyszył, socrealizm... – wszystko to można wyłowić w odpowiednich miejscach, ale prawdziwymi perełkami drugiego planu są bardzo wyraziste

Książkę Daukszy można czytać na dwa komplementarne sposoby – zwracając większą uwagę albo na to, jak buduje się tu reprezentację przeszłości, albo na to, co z tej mozaiki można wyczytać.

portrety postaci towarzyszących Jaremie na różnych etapach jej życia. Książkę wypełniają tego rodzaju impresyjne lub powracające i rozciągnięte na wielu stronach reprezentacje. Świetne są legendy miejskie o młodości Xawerego Dunińskiego. Z opisu lat 30. i 40. ciekawie wyłania się postać Tadeusza Kantora, interesującego zwłaszcza w kontekście poszukiwania kontaktu ze starszymi kolegami i dopiero budującego swą megalomańską pozycję. Moim ulubionym jest portret Henryka Wicińskiego. W książce Daukszy stanowi on przeciwieństwo podręcznikowego ujęcia: to apodyktyczny artysta i kochanek, człowiek chorowity i borykający się z biedą, z czasem postać coraz bardziej anachroniczna – ktoś, kto chciałby zatrzymać moment konsolidacji Grupy Krakowskiej, kiedy wszyscy jej członkowie znajdują się w innym miejscu życia i twórczości. Figura Wicińskiego jest także głośnym oskarżeniem pogardliwej polityki wobec artystów w II RP, co uwidacznia się zwłaszcza w konkluzjach dotyczących śmierci rzeźbiarza.

Maria Jarema u Daukszy ukazuje się nam nie inaczej, lecz właśnie wyrasta z relacji z innymi: członkami rodziny, partnerami, artystami. Dlaczego ta strategia jest istotna? Ponieważ to poprzez relacje najlepiej udaje się ukazać Jareme jako postać przekraczającą społeczne i genderowe ograniczenia swoich czasów. Dauksza słusznie zwraca uwagę już na początek swojej książki, że w historii tej tkwi potencjał emancypacyjny. Można jedynie dodać, że wielopoziomowy. Nie chodzi tylko o to, że udziałem rzeźbiarki był awans społeczny lub że – jak podkreśla autorka – w związkach Jarema nie

nawykła ulegać mężczyznom, zachowując zawsze wolność osobistą i artystyczną. To oczywiście nie pozostaje bez znaczenia, ale wyjątkowość Jaremy jako twórczyni uwidacznia się coraz mocniej z biegiem lektury. Niegdyś Anna Markowska pozwoliła sobie na gorzką uwagę, że w środowisku Grupy Krakowskiej kobiety mogły funkcjonować głównie jako żony artystów. Jarema całą sobą przeczy temu stereotypowi. Nie tylko konsekwentnie, krok po kroku, od wyczerpanej pracy w pracowni Dunińskiego, wywalczyła sobie pozycję niezależnej artystki i, z czasem, liczącej się nestorki awangardy, lecz także dokonała tego, zajmując się rzeźbą – dziedziną szczególnie mocno naznaczoną genderowo jako typowo męskie zajęcie.

Jaremianka z pewnością spełni oczekiwania miłośników biografii artystek (których ostatnio pojawia się coraz więcej), bo daje wielowymiarowy

obraz bohaterki. W kolejnych rozdziałach to nie tylko twórczyni, lecz także siostra, partnerka, kochanka, matka, a każda z tych ról jest ukazana w zajmujący sposób. I choć akademicy i, by tak to ująć, profesjonalści nie znajdą tu wiele nowego materiału, to książka i tak może zadziałać na nich jak nieprzyjemne ukłucie, które przypomina, jak ważną, wręcz centralną dla swego środowiska postacią mamy do czynienia. Z jednej strony można zazdrościć Daukszy trafnego wyboru bohaterki, z drugiej jej praca musi być ponagleniem dla historyków sztuki, którzy powinni poświęcić Marii Jaremie więcej pogłębionych studiów. Nie tyle punktowych monografii o „życiu i twórczości”, ile kompleksowych ujęć, zdolnych pokazać wielkie znaczenie Jaremy w sieci relacji z innymi twórcami i twórczyniami. Nie sposób uniknąć tu porównań do Tadeusza Kantora. Podczas gdy Jarema w swej epoce nie ustępowała mu pozycją, dziś dysproporcja w badaniach nad tymi dwiema postaciami jest bardzo wyraźna. Agnieszka Dauksza przypomniała nam, że ten stan rzeczy jest głęboko niesprawiedliwy. Na zadane przez nią pytanie: „Gdzie jest Maria?”, powinni teraz odpowiedzieć kolejni badacze, tym razem w innym rejestrze dyskursu.

Piotr Słodkowski

XI Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej Otwarte Miasto

Lublin, różne lokalizacje
13 września – 11 października 2019
kuratorzy: Tomasz Kitliński, Paweł Leszkowicz



Człowiek Bbrn, GOŚCINNOŚĆ, instalacja, 2019, fot. Alina Kowalczyk, dzięki uprzejmości Ośrodka Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych ROZDROŻA w Lublinie

Językowym tropem – mówionym i pisanym – kierowali się także artyści i artystki, którzy zaprezentowali prace w ramach Open City. Witająca przyjeżdżających na dworzec autobusowy instalacja Louise Steinman i Dorit Cypis *Welcome the Stranger* zawiera tekst Edmonda Jabesa, który zastanawiał się w nim nad znaczeniem spotkania z cudzoziemcem („Kim jest cudzoziemiec? Niesrebrzonym lustrem, w którym zobaczysz samego siebie”). Następną stacją: *Cela* Dawida Marszewskiego z zapisanymi relacjami osób doświadczających niegościnnosci. Dalej zobaczymy *Judenfrei (Stos I)* Doroty Nieznalskiej, pracę skomponowaną z witaczy z nazwami miast, w których doszło do pogromów ludności żydowskiej dokonanych przez Polaków w czasie drugiej wojny światowej i tuż po niej. Na Bramie Grodzkiej wisi neon Rafała Jakubowicza *שׁוֹשׁ/SHE'IN*. Wyświetlają się na nim dwa zdania w języku hebrajskim, pierwsze zapisane w piśmie kwadratowym („Światło pełne myśli”), drugie w transkrypcji łacińskiej („Światło bez myśli”). Nawiązują do prac Nathana z Gazy, kabalisty, twórcy Księgi Stworzenia (1671), który pisał, że Bóg, *Ein Sof*, składa się z dwóch typów myśli: pełnej światła oraz bez światła. Ten drugi rodzaj jest negacją wszystkiego, koncentruje się jedynie na sobie, nie pragnie niczego poza sobą. W kontekście tematu wystawy „światło pełne myśli”, utożsamiane z dobrem, kojarzy się także z gościnnością. Jednak bez znajomości tradycji żydowskiej i pisma hebrajskiego łatwo jest uznać, że oba napisy oznaczają to samo, pomylić jedno z drugim. W kontekście tematu wystawy ma to złowieszczy wydźwięk.

Za bramą, przy placu po Farze, postawiono wielkich rozmiarów *Stół polski* Dariusza Sitka, przypominający surrealistyczne przedmioty Kantora. Przy nim to pewnie współrodacy biesiadują do rana, zapominając przy wódce o podziałach. Tym razem mebel ma spore pęknięcie, odwzorowujące granicę politycznego rozłamu kraju: głoszących na opozycję i obóz rządzący. Polska A i Polska B, obszary odpowiadające dawnym granicom zaborów. Polaryzacja. Chodźmy dalej – przy Bramie Rybnej można zatrzymać się przy słuchowisku Izabelli Gustowskiej *Droga Franciszka, drogi Józefie, noc letnia niecierpliwie...* To hipotetyczna rozmowa związanych z Lublinem poetki i poety, Franciszki Arnstajnowej i Józefa Czechowicza, która być może odbyła się w jesienny dzień 1938 roku. Rozmówcy wymieniają

Tematem tegorocznej edycji Otwartego Miasta jest gościnnosc, potraktowana przez artystów i artystki przede wszystkim tekstualnie. Sygnalizuje to sama nazwa wydarzenia, z dywizem oddzielającym oba człony – *Gość-inność*. W analizach filozoficznych Jacques Derrida rozpatrywał bogactwo etymologiczne łacińskiego słowa *hostis*, oznaczającego zarówno gościa, jak i wroga. Ten wątek doczekał się już w Polsce wystawy, *Wrogościnnosci* w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2010 roku (kuratorzy: Jarosław Lubiak, Kamil Kuskowski). To wtedy granice między wrogością a gościnnością przedstawiono jako związane z językiem.

Łódzka wystawa odnosiła się na przykład do słowa lub działania pozwalających na rozróżnienie „obcych” i „swoich”, hebrajskiego *shibolet*.

się fragmentami wierszy, odnoszą do tekstów kultury, debatują nad niepokojącymi wydarzeniami politycznymi. W tle słychać piosenkę z filmu Aleksandra Żabczyńskiego *Zapomniana melodia*, dobiegającą pewnie z radia. Dźwięki słychać wciąż, kiedy odchodzimy w kierunku rynku, rozświetlanego neonem Grzegorza Bibry: napisu „Gość Inność”. Nazwa tegorocznej odsłony Otwartego Miasta pozwala na rozważania spod znaku filozofii Emmanuela Levinasa czy Luce Irigaray, którzy podkreślali akceptację inności w geście gościnności. Sam artysta w opisie projektu odwołał się do przysłowia: „Gość w dom – Bóg w dom”, zaznaczając jednocześnie potrzebę intymności związanej z wyznaniem i brak zgody na symbole religijne wykorzystywane przez władze państwowe. Motyw religijny wykorzystywała także Krystyna Piotrowska, która na Bramie Krakowskiej umieściła cytat z *Listu do Hebrajczyków*: „Gościnności nie zapominajcie; przez nią bowiem niektórzy, nie wiedząc o tym, aniołów gościli...” (Hbr, 13,2). W opisie pracy artystka przypomina fragment z Ewangelii św. Mateusza: „Zaprawdę powiadam wam, cokol-

faszyzm”. Kociak każe spodziewać się tekstu motywacyjnego podawanego przez smutnego trenera rozwoju osobistego, kiczowatej i banalnej prawdy o życiu, pisanej zwykle Helweticą. A tu zaskoczenie, fragment tekstu przeżywca, znanego pisarza, który udokumentował swoje doświadczenia w obozie śmierci. Levi w eseju z 1974 roku, z którego pochodzi ten znany cytat, zakładał, że symptomami faszyzmu jest sytuacja, w której obywatele nie mogą działać zgodnie z własną wolą, rozpowszechnia się tęsknotę za światem, w którym panuje porządek, wprowadza się dezinformację i zaprzecza faktom, a bezpieczeństwo i przywileje nielicznych zależą od przymusowej pracy i milczenia innych. Kiczowaty kotek może odnosić się do obserwacji Wilhelma Reicha głoszącego, że faszyzm bywa silnie związany z drobnomieszczaństwem, wraz z jego upodobaniem do określonej estetyki.

Festiwal tematycznie skupiał się więc wokół zagadnienia migracji (prócz wspomnianych wcześniej: *Wspólnego gruntu* Tytusa Szabelskiego, *Gniazdo* Anny i Ireny Nawrot), gościnności jako nakazu religijnego, a także demokracji (*Kolorowanki*

Trudno zarzucić festiwalowi elitarność, faworyzowanie określonego przekazu, a nawet prezentowanie „antychrześcijańskiej” czy „antypolskiej” sztuki. Przesłanie tegorocznej odsłony mogłoby zostać zaakceptowane przez intelektualne środowiska prawicy z kręgów „Tygodnika Powszechnego”, „Znaku”, „Więzi” czy „Pressji”.

wiek uczyniliście jednemu z tych najmniejszych moich braci, mnie uczyniliście” (Mt 25,40). Tradycję chrześcijańską przedstawiła jako zachęcającą do okazywania gościnności słabszym, potrzebującym, obcym. Idziemy dalej: projekcja *Weteranów wojennych* Krzysztofa Wodiczki składa się z ustnych relacji żołnierzy, którzy doświadczyli zespołu stresu pourazowego. Pacyfizm jako polityka gościnności? Z kolei na instalację Pauliny Piórkowskiej *O tożsamości decyduje głowa i serducho* składają się cztery billboardy, na których artystka, w porozumieniu ze Stowarzyszeniem Marsz Równości w Lublinie, umieściła komunikaty, między innymi: „Nie chcemy oznaczania ludzi różowymi trójkątami”, „Najlepiej wiem, kim jestem, bo o tożsamości decydują głowa i serducho. To żadna faza ani fanaberia”. Podczas wernisażowego przemarszu przez miasto rozdawano jego uczestnikom koszulki z pracą Jeremego Deller, ikony sztuki partycypacyjnej. Na T-shirtach, oprócz wizerunku słodkiego kota, widniały cytaty z eseju Prima Leviego: „Każda epoka ma swój

Mariusza Tarkawiana, *Democracy Pavilion* Adriena Siny), jej zagrożeń w postaci faszyzmu i nazizmu, oraz negatywnych skutków działań wojennych.

Na festiwalu Open City ujęcie gościnności jest inkluzywne i afirmatywne. Wiele prac odnosi się do religijności i duchowości. Także w tekście kuratorskim autorstwa Pawła Leszkowicza i Tomasza Kitlińskiego znajdziemy odwołania do gościnności zawarte w *Encyklopedii Katolickiej* i myśli Cezarego Wodzińskiego. Trudno zarzucić festiwalowi elitarność, faworyzowanie określonego przekazu, prezentowanie „antychrześcijańskiej” czy „antypolskiej” sztuki. Przesłanie tegorocznej odsłony mogłoby zostać bez sprzeciwu zaakceptowane przez intelektualne środowiska prawicy z kręgów „Tygodnika Powszechnego”, „Znaku”, „Więzi” czy „Pressji”. Projekty artystyczne są lakoniczne, przystępne, mogą zainteresować przechodniów, którzy natknęli się na nie przypadkiem. To z pewnością zaleta festiwalu sztuki organizowanego w przestrzeni publicznej, chociaż prostota przekazu



Dorota Nieznańska, *JUDENFREI* (stos II), instalacja, 2019
 fot. Alina Kowalczyk, dzięki uprzejmości Ośrodka
 Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych ROZDROŻA w Lublinie

doprowadzi niejednego konesera do kręcenia nosem. Wszystkie 16 realizacji można zobaczyć podczas godzinnego spaceru – nie ma tu prac, które wymagałyby wielogodzinnej obróbki intelektualnej. Mamy do czynienia z podwójnym kodowaniem, gdzie przy bogatych kontekstach w tle łatwo zrozumieć główny przekaz. Lublin jawi się w tej wizji jako miasto o bogatej tradycji, tworzonej przez różne grupy: Żydów/żydów, Romów, Ukraińców, Rosjan, kobiety czy mniejszości seksualne. Unię Lubelską przywołali Svajonė i Paulius Stanikai – wydarzenie z perspektywy współczesnych historyków litewskich oceniane negatywnie jako zdrada narodu dokonana przez spolonizowaną szlachtę. Duet odniósł się do politycznego paktu jako projekcji i fantazji, ukazał jego surrealistyczną logikę. Tymczasowa instalacja (nie było jej już, kiedy odwiedziłam Lublin) przypominała plac zabaw albo plac budowy, składający się ze żwirowiska czy piaskownicy z mnóstwem małych kamyczków oraz dwóch niepozornych choinek (krzaczków?). Nazwa instalacji, *The Little Garden of Two Young Girls*, sugeruje, że oba kraje to niedojrzałe dziewczynki, bawiące się w prowizorycznej scenerii. Być może symbolizowane przez dwa wątle drzewka, sztucznie „zasadzone” pośród żwirowiska.

Większość realizacji była jednak wyjątkowo wyważona. Praca Tarkawiana *Kolorowanka* przedstawia kolejno marsz równości i kontrmanifestację, umieszczone po dwóch stronach muru. Wydaje się, że odbiorcy i odbiorczynie zaakceptowali wymowę projektu, obyło się bez dewastacji którejkolwiek ze ścian. Nacjonalistyczna manifestacja została zaakceptowana przez afirmującą ją grupę docelową, pojawiły się na niej nazwy klubów sportowych. Koncyliacyjna postawa jest wywoływana także za sprawą prac najbardziej krytycznych. W opisie *Judenfrei* Dorota Nieznalska zaznaczała, że rolą projektu nie jest negowanie pozytywnych gestów Polaków skierowanych do ludności żydowskiej, ale zwrócenie uwagi na realne wydarzenia. Projekt odwołuje się do faktów ustalonych przez wielu badaczy i wiele badaczek, przypieczętowanych bogatym materiałem dowodowym, trudno więc negować ich prawdziwość. Nie ma też wątpliwości, że dyskryminacja ulega pogłębieniu i że konkretne zdarzenia mogą stanowić zapalnik kolejnych zachowań – tak można interpretować formę stosu, którą wykorzystywała artystka. Wszystkie prace, w których komentowane są kwestie negatywne (*Cela*, *Weterani wojenni*), przedstawiają narrację osób poszkodowanych, nie polegają na prostym wytykaniu przewin. W tym kontekście tym bardziej niezrozumiałe są zachowania cenzorskie czy próby wywołania skandalu wokół prac Piórkowskiej, Wodiczki i Nieznalskiej.

Opisy projektów bywają bardziej interesujące niż ich formalna realizacja, koncepcja często dominuje nad wykonaniem. Większość prac wygląda niepozornie i biednie, co wydaje się skutkiem niezamierzonym, niezwiązanym na przykład z konwencją DIY, recyklingu, punkowości czy alternatywności. Z jednej strony to dobrze, bo festiwalowi nie można zarzucić pompatycznego gadżetowania miasta, przesadnego inwestowania w obiekty służące gentryfikacji lub w dziwaczne formy o wątpliwym przekazie spod znaku sikającego Lenina. Z drugiej strony ubóstwo realizacji podważa czytelność niektórych prac. *Cela* Marszewskiego zapowiada się jako miejsce duszne, nieprzyjemne, tymczasem to sześcian stworzony z prętów z dospawanymi ażurowymi blachami. Trudno zatem doświadczać przestrzennego ograniczenia tytułowej celi. *Democracy Pavilion* Siny to boks wykonany z dykty, co być może wiele mówi o stanie i trwałości tego systemu politycznego. *Anioł na granicy*, ze względu na dużą ilość światła, jest prawie niewidoczny w dzień. *Gniazda*, instalacja będąca wyobrażeniem o „zaproszeniu” egzotycznych ptaków do bocianiego siedliska, składa się z odpustowych balonów. *Wspólny grunt*, stworzony z garści ziemi przywiezionej z Ukrainy, wygląda po prostu jak murawa rozkopana przez jakieś zwierzę. Potykacze z opisami prac zawierają jedynie polskie teksty (a przecież festiwal był poświęcony kwestiom cudzoziemców i gościnności!), przez co niemieckojęzyczna para stojąca przy *Judenfrei* nie miała możliwości przeczytania opisu instalacji. Tylko stół biesiadny był solidny, choć podzielony, co też można odczytać symbolicznie. Ostatecznie jednak, nawet mimo technicznych niedociągnięć, XI edycja Otwartego Miasta to krok do przodu w kierunku komunikatywności sztuk wizualnych, wynikający z chęci zainteresowania nimi szerszej publiczności.

Wiktorija Kozioł



Przemek Branas, *Bez tytułu*, instalacja, 2019, fot. Jerzy Wypych dzięki uprzejmości TIFF Collective we Wrocławiu

Ludzie jak bogowie

OP ENHEIM, Wrocław
4–29 września 2019
kuratorka: Joanna Rzepka-Dziedzic

Głosy naukowców o zbliżającej się katastrofie ekologicznej w końcu dotarły do masowej świadomości, wywołując przy tym skrajne reakcje. Pełen ich wachlarz wyznaczają z jednej strony działania *zero waste*, z drugiej zaś teorie spiskowe o milionach płynących do kieszeni jaszczuroludzi. Jednym z efektów tego poruszenia jest większe zainteresowanie tym, co wykracza poza ludzką perspektywę. Można nawet odnieść wrażenie, że taki sposób patrzenia zagościł już na dobre w polskim środowisku artystycznym. Wystawa zorganizowana we wrocławskim OP ENHEIM w ramach tegorocznego TIFF Festival również wpisuje się w ten trend.

Zanim przejdę do samej ekspozycji, warto wspomnieć, że minęły już prawie dwa lata od otwarcia drzwi dawnego domu Oppenheimów dla uczestników wydarzeń kulturalnych. Jak informuje oficjalna strona internetowa, przez ten czas zostały zorganizowane trzy wystawy, jedna rezydencja artystyczna i cztery cykliczne wydarzenia. Przestrzeń

wystawiennicza była więc używana rzadko. Szkoda, bo OP ENHEIM pokazało za sprawą zrealizowanych wystaw, że potrafi przygotować prezentację na wysokim poziomie. Z drugiej strony naprzeciw moim utyskiwaniom wychodzą dwie planowane ekspozycje – w tym jedna startująca już w październiku. Trzymam kciuki.

Tytuł wystawy *Ludzie jak bogowie* jest mocno sarkastyczny – wszak jako jedyni widzimy w sobie istoty o boskiej proveniencji. Wpisało się to zgrabnie w ramy TIFF Festival, w tym roku odbywającego się pod hasłem *Świąty*. Kuratorka wystawy, Joanna Rzepka-Dziedzic, chciała pokazać zjawiska przenikające ludzką sferę, a równocześnie negujące istnienie człowieka. Nabrało to szczególnie znaczenia, kiedy okazało się, że sale wystawiennicze opuściłem lekko podtruty.

Na początku doznałem nieoczekiwanego wrażenia powrotu do dzieciństwa, kiedy w powietrzu poczułem metaliczny zapach osiadający na ustach. Na chwilę przeniosłem się do warsztatu mojego dziadka, w którym produkowano metalowe koszyki do szklanek. W tym nagłym wspomnieniu odnalazłem w głowie źródło metalicznej woni. Były to ołowiane rzeźby Macieja Cholewy. Przypominały kształtem te, które zostały zrealizowane w ramach *Historii grzybiarza* (2016). Poukrywane po całej wystawie w OP ENHEIM grzyby spoglądały groźnie, jakby czekając na nasze świeże zwłoki. Przypomnijmy, że grzybiarz z opowiadania Cholewy nie słuchał rad naukowców i padł w końcu martwy, toczony wcześniej ołowianym nowotworem.

Wiedziony śladem metali ciężkich, poczułem nowy zapach. Pięknie wyeksponowana na grubej, drewnianej desce przeżyła się tykwa – praca Przemysława Branasa. Urosła na kształt liczby osiem, przypominając symbol nieskończoności, ale równocześnie będąc nietypowym flakonem na perfumy o ziemistej i cynamonowo-anyżowej woni. Przemysław Branasa nie po raz pierwszy sięga po botanikę. Artysta udowodnił już przy okazji instalacji *Moonrise* (2017), prezentowanej w Terra American Art Foundation w Giverny, że potrafi skonfrontować malowniczość natury z jej bardziej podstępny obliczem. Stworzył wtedy zielnik, z którego wypreparował zabójczą dla człowieka truciznę. Mam nadzieję, że tym razem Branasa nie sięgnął po śmiertcionośne substancje, bo trochę się tych perfum nawdychałem. Całość była zaaranżowana jak muzealny artefakt. Oświetlona punktowo, jeszcze bardziej uderzała swoją prostotą.

Tytuł wystawy *Ludzie jak bogowie* jest mocno sarkastyczny – wszak jako jedyni widzimy w sobie istoty o boskiej proveniencji. Wpisało się to zgrabnie w ramy TIFF Festival, w tym roku odbywającego się pod hasłem *Świąty*.

Inną skalę zastosowała Angelika Markul w filmie *If the Hours Were Already Counted* (2016), nakręconym w Kryształowej Jaskini w górach Naica w Meksyku. Miejsce to słynie z ogromnych kryształowych form. Projekcja była pokazywana w mocno zaciemnionej sali, co potęgowało efekt „schodzenia pod ziemię”. Na ekranie można było obserwować ludzi poruszających się w kombinezonach ochronnych wśród kryształów przewyższających ich kilkakrotnie. Niepokojąca muzyka skomponowana przez Simona Ripolla-Huriera dodatkowo wzmacniała poczucie zagrożenia. Jaskinia, w której utrzymuje się temperatura około 60 stopni Celsjusza, a wilgotność powietrza wynosi 100 procent, to miejsce zdecydowanie nie dla człowieka. Pierwotnie planowano otworzenie tej przestrzeni dla zwiedzających. Na szczęście zrezygnowano z tego pomysłu.

W podróż wybrała się również Justyna Mędrala, fotografując przez cały rok historyczną drogę na Islandii.

A Year Along the Abandoned Road (2019) to projekt przedstawiający nieużywany już szlak Ásvegur, łączący dwa wybrzeża. Artystka za pomocą fotografii anaglifowej nakładała na siebie dwa czarno-białe zdjęcia, stwarzając efekt powidoku postarzającego prezentowany obraz. Oddana w ten sposób natura Islandii z jednej strony nabrała wzniosłego charakteru, z drugiej patrzenie na nią wzbudzało uczucie grozy. Na drugim planie kadrów wybranych przez Mędralę znajdowała się przede wszystkim porzucona infrastruktura stworzona przez człowieka. Właściwie prawie niewidoczna, ukryta między skałami i roślinnością.

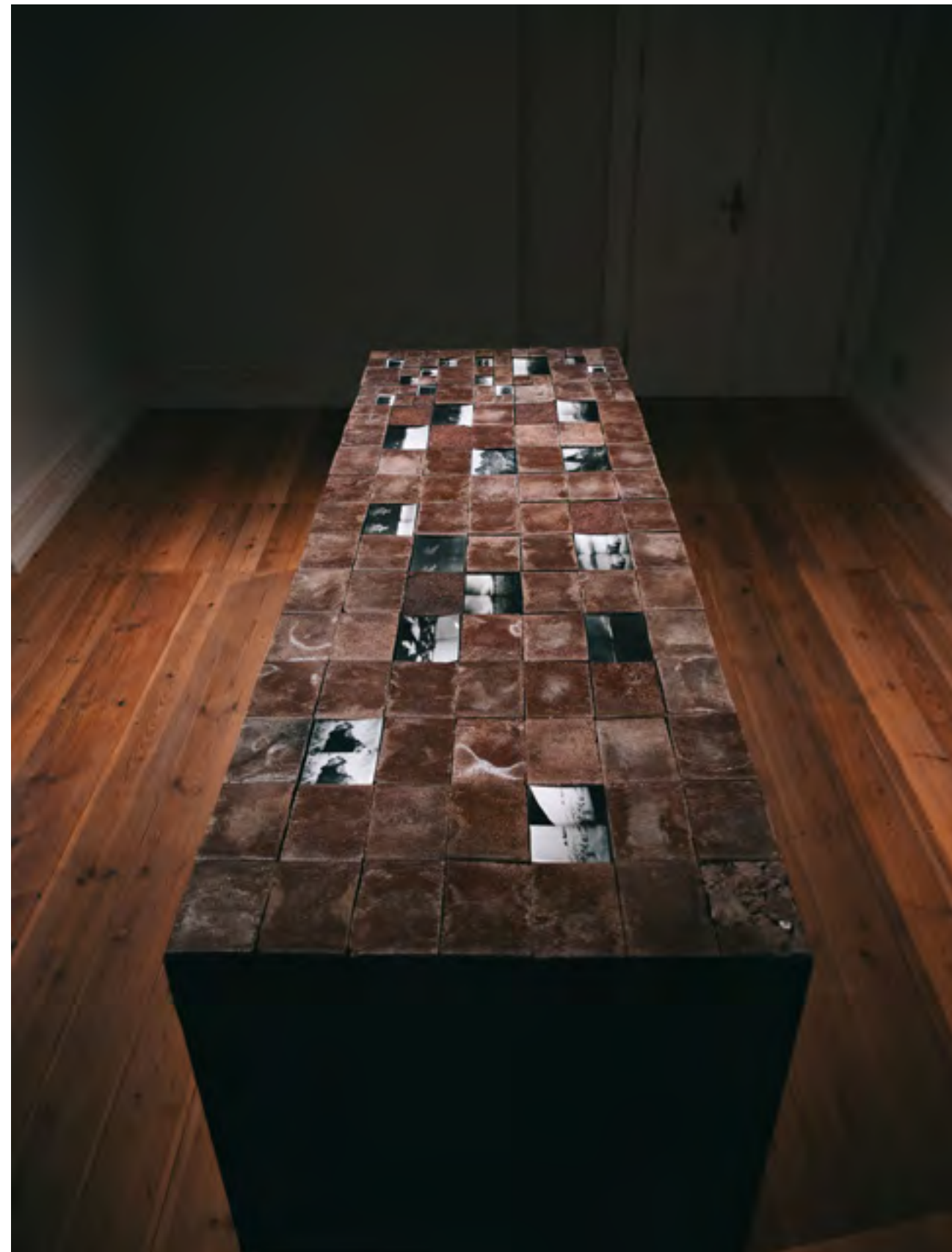
W kontekście całej wystawy wyjątkowego charakteru nabrało wideo *Spadam* (2018) Mikołaja Szpaczyńskiego. Artystę żartobliwie można okrzyknąć reprezentantem gatunku filmów „chodzonych” – ów „chód” przejawia się długimi, nieruchomymi ujęciami i kadrami wypełnionymi obrazami przyrody. Zwykle w najgwałtowniejszym ruchu zostaje uchwycony człowiek. Należy jednak dodać, że ruch ten oscyluje między skakaniem a chodzeniem. *Spadam* obrazuje dokładnie to, na co wskazuje tytuł. Oglądamy tylko moment spadania i uderzenia o ziemię. Kończyny Szpaczyńskiego podskakują bezwiednie mniej więcej co 5 sekund.

Ciało człowieka zostało pokazane na całej wystawie dwa razy. W wideo Angeliki Markul był to intruz ukrywający się pod grubą warstwą kombinezonu ochronnego. Gdyby nie światło latarek, moglibyśmy go nawet nie zauważyć. Natomiast Mikołaj Szpaczyński skupił się na własnym ciele, które poddawał oczyszczającemu rytuałowi. Jednak nie mając tej świadomości, moglibyśmy raczej uznać, że jest to rzucanie zwłokami,

a na te czekały ołowiane saprofity porozrzucane po całej wystawie. Tytuł wspomianej już pracy Macieja Cholewy – *Przy wspólnym stole* – aż za bardzo zdradza intencje artysty.

Wystawa *Ludzie jak bogowie* zgrabnie prowadziła narrację o świecie bez tytułowych bohaterów. Właściwie jej siła tkwiła w tym, że choć byliśmy – my, ludzie – częścią rzeczywistości przedstawionej, to zostaliśmy w niej całkowicie pominięci. W tej chwili już nie wiem, dlaczego wyszedłem z wystawy z bólem głowy. Obwiniałem przywołane wspomnienia z dzieciństwa, ewentualnie truciznę podaną przez Branasa. Coraz bardziej dojrzewa jednak we mnie myśl, że był to przejaw mojego własnego antropocentryzmu.

—
Marcin Ludwin



BARTEK BUCZEK, Kolarz

Rondo Sztuki, Katowice
16–28 września 2019
kurator: Michał Suchora

Kim jest Bartek Buczek? Nie sposób na to pytanie odpowiedzieć ot, tak. Buczek ma niewielu konkurentów w kwestii mitologizacji własnej osoby. Może dlatego, że od pierwszych lat studiów uczył się świetnie dissować swoich wrogów – czy to zrzucając na nich wielką kulę śnieżną, czy rozsadzając twarde dyski ich komputerów najróżniejszymi wirusami. Trzeba przyznać, że Bartek Buczek od kilku lat jest mistrzem autokreacji i aranżowania niebezpiecznych przygód; charakteryzuje go przy tym typowy dla łobuzerki wstręt do zasiedzenia i stagnacji. Sam o sobie mówi, że jest profesjonalnym malarzem

Kolarz wydaje się kolejną autoopowieścią o artyście i jego losie, pociągniętą jedynie warstwą kolarskiej – czy sportowej w ogóle – farby, która zapewnia jakąś wzniosłość prostych uczuć, a nawet i sportowy patos, dodatkowo podkreślony regularnymi performansami Bartka Buczka w przestrzeni Ronda Sztuki.

sztalugowym, bukinistą, kolarzem amatorem, bywa też niezastąpionym galeryjnym pracownikiem, twórcą sztuki z pogranicza wideo i instalacji, a i całkiem niezłym pisarzem. Wszystko to – jak również jego własne przekonanie o byciu jednym z najzdolniejszych malarzy swojego pokolenia – może czynić z niego człowieka o narcystycznej osobowości i irytującego, ale chyba też o to trochę Buczkowi chodzi. Ta poza łobuza, łowcy przygód i dzokera umożliwia mu z jednej strony bycie kimś w rodzaju trickstera świata sztuki, ale także – kiedy tylko ma na to ochotę – kolarza uciekającego do świata tajemniczych chłopaków w kapturach i ich zasadzek oraz pułapek. Pozwala to także Buczkowi na krytykę samej idei „artysty”, a nawet na smaganiem sztuki współczesnej biczem satyry. I to właśnie robi na wystawie *Kolarz* prezentowanej w Rondzie Sztuki. Na katowickiej wystawie znalazły się prace i Buczka, i zaproszonych do udziału w niej innych artystów: Martyny Kielesińskiej, Michała Gayera, Filipa Rybkowskiego, Rafała Dominika, Przemka Branasa, Jana Szewczyka, Karola Radziszewskiego i Konrada Żukowskiego.

Tak więc sport, a dokładniej kolarstwo. Spośród dziedzin sportowych rowerowe potyczki

nie są może ulubionym tematem do rozmów przy niedzielnym obiedzie, ale sama estetyka i dynamika sportu już tak. Został on dokładnie zbadany i przeanalizowany w ramach wielu dyscyplin naukowych. Również rodzimi kuratorzy, jak i artyści od czasu do czasu oferują nam własną perspektywę na wybrane zagadnienia sportowe, odkrywając w nich spełnienie marzeń o estetyce relacyjnej, fetyszyzacji męskiego ciała, szukają w nim potwierdzenia kiełkujących w społeczeństwie nacjonalistycznych i ksenofobicznych tendencji. Nic więc dziwnego, że w sprawie trudnej przyjaźni sportu i sztuki parę lat temu postanowił się wypowiedzieć chociażby krakowski MOCAR, którego wystawa *Sport w sztuce* okazała się ewidentnym samobójem krakowskiej reprezentacji artystycznej. To wydarzenie mogło utwierdzić w przekonaniu wszystkich sceptyków, obytych w intelektualnych przebiegach, że tematu ruszać nie warto albo że rękawica została rzucona

i trzeba jednak spróbować ją podnieść. Choćby dlatego, że żyjemy w kraju, w którym klimat społeczny nie należy do najbardziej obiecujących dla ludzi kultury, więc możliwe, że podjęcie tematu sportu mogłoby się stać zachętą dla ludzi niebędących za pan brat ze sztuką do kontaktu z nią. Co też z wielkim humorem zrobił nie tak dawno Dawid Radziszewski w ramach wystawy *Żużel w sztuce*. Żarty żartami, ale na katowicką wystawę można spojrzeć nie tylko jako na artystyczne wydarzenie, ale wabik na bezrybiu sztuki.

Na wystawie *Kolarz* wszystkie prace były bardzo proste, minimalistyczne, bazujące na estetyce sportowych prezentacji, lecz niepozbawione humoru; sprytnie ilustrowały romans kolarstwa i sztuki. Każdy z zaproszonych do wystawy artystów przyglądał się z własnej perspektywy światu kolarstwa, przekształcając go, wychwytyjąc jego wulgarność i zmysłowość zarazem czy kreując rzeczywistość przepełnioną wszechobecnymi obiektami fetyszu i fascynacji. Zresztą część prac odnosi się właśnie do tych dwóch ostatnich pojęć, jak chociażby cykl *Bike Boy* Karola Radziszewskiego, który niby ukradkiem fotografuje muskularne ciało młodego kolarza. Do końca nie wiemy,

czy akurat się on ubiera, czy wręcz odwrotnie, ale zdjęcia Radziszewskiego budzą od razu skojarzenia ze striptizem. Kolarstwo pozwala dać upust naszej potrzebie voyeurizmu, legitymizuje je, ale wydaje się, że to podglądnie jest wpisane w całą estetykę sportu. Tu nikt nie powie, że kolarz epatuje swoim ciałem, narażając na szwank poczucie moralności widzów. Jest tylko duma z pokazywania własnych możliwości, jak na antycznej olimpiadzie, która dała początki publicznej i nieskrępowanej afirmacji męskości. Napięte ciało sportowca, zerwane gdzieś pomiędzy bólem a ekstazą, domaga się wręcz uwagi i uznania. Interesujący jest ten, którego widać – jak w sztuce. Fetyszyzacja nierozłącznie związana jest z fascynacją, choć w praktyce może zdecydowanie przybierać inne formy niż tylko intelektualny podziw.

A skoro już o zachwytach mowa, to trudno tu nie wspomnieć o fascynacji miłośników kolarstwa całym sportowym ekwipunkiem, czego przykładem są prace *Frame* Jana Szewczyka, *Studium wypadku* Filipa Rybkowskiego czy *Sneakers Series 5–6* Rafała Dominika. Kaski, stroje kolarskie, rowerowe ramy dla miłośników kolarstwa stają się wręcz obiektami kultu. Gromadzone przedmioty są tu

figurami naznaczonymi obecnością fantastycznych sportowców, takich jak Bernard Hinault, Marco Pantani, ale pozwalają także na snucie rozważań o wyjątkowości kształtu, symetrii i zastosowaniu takich gadżetów, jak futurystyczny kask Catlike Whisper czy model Catlike Cloud 352.

Wśród prac skupiających się na fascynacjach estetyką obiektów sportowych znalazła się wyjątkowo nijaka praca wideo *Nike* Konrada Żukowskiego – niedawny absolwent krakowskiej ASP spalił w ognisku buty. I gdyby nie były to buty Nike, będące dla wielu ikoną sportowego ekwipunku, to trudno by było stwierdzić, co praca robi na tej wystawie. Pokrętna logika o inspiracji rytuałem potlaczki, który polegał na niszczeniu wartościowych obiektów, by pokazać własne bogactwo, nie bardzo przekonuje. A szkoda, bo malarstwo Żukowskiego jest cudownie bezpretensjonalne i pełne ironii, która tu chyba uleciała wraz z dymem dogasającego ogniska.

Na szczęście na wystawie znalazła się także świetna praca 2 (*Gdybyśmy były złączone stopami, to mogłybyśmy chodzić na kolanach jedno niesione przez drugie*) wciąż mało docenianego Michała Gayera. Z charakterystyczną dla siebie zimną precyzją



Bartek Buczek, *Kolarz*, widok wystawy, fot. Jan Szewczyk
dzięki uprzejmości Ronda Sztuki w Katowicach

Gayer dokumentuje fizyczny eksperyment w wykonaniu Buczka i Marka Rachwalika. Artyści, trzymając się za ręce i stykając jedynie stopami, próbują przenieść jeden drugiego przez usłany kamieniami i piachem teren śląskiej hałdy. Nie jest to łatwe, dwa połączone ze sobą ciała wcale nie chcą tak łatwo współpracować. Gayera interesuje tu przede wszystkim idea pracy kolektywnej, której sukces jest okupiony znacznym wysiłkiem. Bezład niesionego ciała Buczka, które stara się współgrać z rytmem ruchu Rachwalika, stanowi świetną metaforę dla zmagania fizycznych.

Jednak na dobrą sprawę temat kolarstwa i sztuki na katowickiej wystawie to tylko przykrywką. Buczek wykorzystuje dźwiękową dwuznaczność słowa „kolarz/kolaż” oznaczającego równocześnie sportowca i tworzenie czegoś nowego z różnych elementów. Ta dwuznaczność jest osią wystawy, której tematem jest sam Bartek Buczek i świadomie kreowany przez niego egocentryzm. Cecha ta, poniekąd wpisana w działalność artystyczną, zostaje odczytana na wystawie na nowo, bez jakichkolwiek prób jej usprawiedliwiania czy wyjaśniania motywów. Sam Buczek staje się tu obiektem fatalnego zauroczenia i jednocześnie wielkim nieobecny, który pociąga za niewidzialne sznurki. Strategia ta, tak charakterystyczna dla całej twórczości tego artysty, osiąga tu swoje apogeum. Sam twórca maskuje się, zmienia tożsamość, myli tropy, zwodzi nas i tylko co jakiś czas błyska jak światło odbijające się w okularach w filmie *Helmut* Marty Kieleskiej.

Kolarz wydaje się kolejną autoopowieścią o artyście i jego losie, pociągniętą jedynie warstwą kolarskiej – czy sportowej w ogóle – farby, która zapewnia jakąś wzniosłość prostych uczuć, a nawet i sportowy patos, dodatkowo podkreślony regularnymi performansami Buczka w przestrzeni Ronda Sztuki. Jednocześnie w tym wszystkim widać jakieś egoistyczne rozbuchanie, przesyć. Wszystko ma uwodzić odbiorcę. Kolarskie ramy, kaski, spocone męskie ciała teoretycznie odsyłają do zawodów sportowych, ale mogą przecież symbolizować i te artystyczne. Widoczna erotyzacja sportowego wizerunku staje się poniekąd karykaturą artystycznego wyścigu, w którym artyści pełnią funkcję sezonowej atrakcji. Gdy się już opatrzą, mogą zniknąć. Bycie zauważonym w *Kolarzu* Bartka Buczka wiąże się ze świadomością własnej podmiotowości i panowaniem nad spojrzeniem innego – kuratora, krytyka sztuki czy publiczności. To także poczucie nieustannej kontroli, potęgowanie wysiłku, by tylko nie dostać symbolicznej żółtej kartki. Pod płaszczykiem wystawy o kolarstwie w sztuce Buczek bawi się z odbiorcą – trochę go kusi, podrzucając lekko erotyczne prace, trochę

gra na naszej potrzebie otaczania się ładnymi rzeczami. Nam się tylko wydaje, że rozumiemy tę wystawę, podczas gdy jedyną osobą panującą nad całą sytuacją jest Buczek: to on obserwuje, wybiera, decyduje i kuratoruje. To on i jego kolarska pasja stają się tytułowym *Kolarzem*, a zaproszeni do wystawy artyści podjęli stworzoną przez Buczka grę, prowadzącą do wyrażenia jego osoby w najbliższym im znanym medium. W tej ironicznej grze z odbiorcą Bartek Buczek po raz kolejny wygrał ustawkę na mieście. Pokazywany w katowickim Rondzie Sztuki *Kolarz* to prezentacja brawurowa jak bójka na osiedlu, zaskakująca jak ustawka pod blokiem, złożona jak kostka Rubika, a przy tym trochę jak pierwsza miłość po latach – do lubienia bądź do hejtowania.

Marta Kudelska

Warszawa w Budowie 11

Pawilon Zodiak, Warszawa
5 października – 3 listopada 2019
kuratorzy: Szymon Maliborski, Łukasz Zaremba

W życiu pomnika są dwa momenty, które tłumaczą i aktywizują jego obecność w przestrzeni społecznej: odsłaniania i unicestwiania. Tylko wtedy pomnik wywołuje emocje, jest widoczny i widziany zarówno przez zaangażowane w jego powstanie grupy społeczne, jak i przeciwników. W tym interwale między narodzinami i śmiercią przebiega jego egzystencja, która podlega różnicowanym ocenom: od akceptacji jego aksjologii i semantyki, rozumianej jako zdolność wypełniania swojej podstawowej funkcji – reprezentowania określonej idei, przez obojętność, po podważanie i unieważnienie jego sprawczości w kumulowaniu pożądanych w danym momencie i kontekście afektów. Jeśli pomnik ma być reprezentacją

władzy lub idei, musi operować odpowiednim językiem perswazji – po to, by uniknąć stanu opisanego w 1932 roku przez Roberta Musila: nieuchronnej niewidoczności monumentu, gdy ten prędzej czy później staje się dla odbiorców „martwy”, transparentny emocjonalnie i semantycznie, a zatem pracuje na rzecz niepamięci. Kluczowa dla dzisiejszego namysłu nad pomnikiem „niewidoczność” nie przypadkiem więc znalazła dla tegorocznej edycji Warszawy w Budowie punkt wyjścia w filmie Szymona Rogińskiego poświęconym najbardziej chyba „nieobecnemu” w pamięci społecznej pomnikowi: ponadczternastometrowemu obeliskowi z początku XIX wieku upamiętniającemu budowniczych Szosy Brzeskiej.



Plott Łakomy, Pomnik horyzontalny (tytuł roboczy)
2019, fot. Maria Leśniakowska

Funkcje pomnika są efektem złożonych procesów identyfikacji, reprezentacji, antycypacji, interpretacji i informacji, a integralnym komponentem jest etapowość jego powstawania, wyznaczająca porządek, w jakim pojawia się w przestrzeni publicznej i gdzie dokonuje się jego rytualizacja: od projektu, przez proces kreacji, do recepcji. Oddziaływanie pomnika zależy więc od zdolności połączenia pamięci indywidualnej ze zbiorową, refleksji nad przeszłością z refleksją nad współczesnością, skoro wszelka historia jest zawsze historią współczesną. Wobec tego pytanie, jak dzisiaj percypowany jest pomnik i jaki dzisiaj powinien być, lokuje się ostatecznie w teraźniejszości i jej usytuowaniu wobec przeszłości i przyszłości.

Lejtmotywnym jedenastej edycji festiwalu Warszawa w Budowie są pomniki stołeczne. Wybór wprost narzucający się wobec naporu pomnikowej obsesji, która od kilku dekad rządzi naszą przestrzenią, w Warszawie w szczególności. Skala tego zjawiska i jego złożone politycznie, ideologicznie, społecznie i kulturowo komponenty każą, nie po raz pierwszy zresztą, przyjrzeć się temu dokładniej. Można przypuszczać, że impulsem dla wystawy była

W 2003 roku w granicach całej Warszawy było ich 160, nie licząc figur kultowych i rzeźby parkowej. W 2100 roku będzie ich 250. Stopień nasycenia tutejszego krajobrazu miejskiego pomnikami i rosnąca tendencja do ich stawiania nie ma precedensu.

niedawna aneksja dokonana przez jedną partię i jej ideologię publicznej przestrzeni, która doprowadziła do przekształcenia najważniejszej polskiej agory z Grobem Nieznanego Żołnierza w tak zwany plac Pięciu Pomników, jak z właściwym sobie poczuciem humoru warszawiacy przechrzcili plac Piłsudskiego. „Pomnikomania” – projekt kulturoznawcy z Uniwersytetu Warszawskiego Łukasza Zaremby i kuratora Szymona Maliborskiego z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – składa się z dwóch części: statystycznego opisu aktualnego pomnikowego stanu posiadania oraz „ćwiczeń” z pomnikiem i „na pomniku”, które podjęło 25 młodych artystów. Ich prowokacyjne anti- czy przeciwpomniki są skonfrontowane – to druga warstwa wystawy – z brutalnie krytyczną analizą warszawskiego krajobrazu pomnikowego opracowaną przez Zespół Badania Pomników ze Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego i przedstawioną na tablicach w pawilonie.

Generalnie rzecz ujmując, wystawa stawia wcale nienowoczesne pytanie: czy pomnik, jako zawsze

potencjalnie konfliktogenny, ma dzisiaj sens? Odpowiedź jest, rzecz jasna, nieoczywista i niełatwa, nie daje jej ani język artystyczny zaproszonych twórców, ani sucha statystyka. Polem obserwacji jest Warszawa, ze szczególnym uwzględnieniem Śródmieścia jako przestrzeni o ponadnormatywnym nasyceniu rzeźbą pomnikową (aktualnie 103 monumenty). Dla porównania: w 2003 roku w granicach całej Warszawy było ich 160, nie licząc figur kultowych i rzeźby parkowej. Prognoza na przyszłość? W 2100 roku będzie ich 250. Stopień nasycenia tutejszego krajobrazu miejskiego pomnikami i rosnąca tendencja do ich stawiania nie ma więc precedensu. Dlatego Warszawa została potraktowana jako szczególne *case study* i przy zastosowaniu metody jakościowej łączącej badania naukowe z działaniem artystycznym poddano analizie fenomen warszawskiej (a *per se* polskiej) pomnikomanii. Kuratorzy zastrzegają wprawdzie, że ich celem nie jest „wyłącznie krytyka” tego pejzażu, ale zgromadzony przez nich materiał uruchomił z gruntu krytyczny namysł nad zjawiskiem, uświadamiając charakter naszej pomnikomanii, z kultem męzczyzny, męskiej władzy/dominacji i obsesją wojenno-militarną (co

1 Róża Duda i Michał Soja, *Pomnik Pracy*, 2019
 fot. Marta Leśniakowska

2 Karolina Brzuzan, *Jeśli możesz, zostań w domu (Anour)*
 2019, fot. Marta Leśniakowska

3 Gizela Mickiewicz, *Opóźnianie przeszłości*
 technika własna, 2019, fot. Marta Leśniakowska



3



(pamięci/niepamięci), który w warstwie formalnej jest realizowany na dwa sposoby: albo pozostając w tradycji realistycznej rzeźby i utrwalonych kanonów monumentu, albo zastąpienia jej symboliką uniwersalnego języka abstrakcji. W geografii warszawskich pomników ta druga możliwość jest usuwana w cień przez dominujący model konserwatywny, ale ten anachronizm nie jest bynajmniej przypadkowy: to forma wybrana świadomie, w zgodzie z elementarną retoryką propagandy, która w ten sposób uprawomocnia monument: jego wzniosłość jako element oficjalnej wykładni historii i narzędzia zarządzania nią. W tym sensie wystawa ma czytelny wymiar dydaktyczny: pokazuje, jak pomnik, będący bezpośrednią wizualizacją oficjalnej w danym momencie oceny jakiegoś wydarzenia lub postaci, jest „producentem” ideologizacji miejsca w przestrzeni miasta oraz pamięci. Gdy ta czytelna dla odbiorcy/przechodnia semantyka zanika, pomnik staje się ową musilowską formą „nieobecną”, która wytracając zdolność upamiętniania, uruchamia proces zapominania. Dobitnie odnosi się do tego instalacja fotograficzna Witka Orskiego *Podkład*,

Wystawa ma czytelny wymiar dydaktyczny: pokazuje, jak pomnik, będący bezpośrednią wizualizacją oficjalnej w danym momencie oceny jakiegoś wydarzenia lub postaci, jest „producentem” ideologizacji miejsca w przestrzeni miasta oraz pamięci.

który „roztapiając” pomnik w jego otoczeniu, przygląda się procesowi wytwarzania stanu „nieobecności” pomnika.

Z punktu widzenia teorii historii jako pamięci oraz narratywizmu wystawa dostarcza zatem – i to uznają za jej *punctum* i wartość – sprawne narzędzia do analizy pomnika jako tekstu historiograficznego (reprezentacji przeszłości), którego naczelnym celem jest programowanie teraźniejszości oraz przyszłości. Ujawnione więc zostają mechanizmy funkcjonowania propagandy posiadającej narzędzia, by określone doświadczenia/idee wymazać, usunąć lub uruchomić działania perswazyjne mające na celu „nauczenie” widza-odbiorcy określonej wizji historiograficznej, wytworzenia nowej świadomości fundowanej na wyparciu się tożsamości poprzedniej. Dlatego kultywowanie pomników jest tak silnie sfunkcjonalizowane politycznie, zaangażowane w „przepisywanie” historii jako konsekwencji zmian, którym poddana jest zbiorowość. Warszawski pomnikowy

ikonoklazm zostaje przedstawiony w formie wprost laboratoryjnej, obnażając mechanizmy wymiany tożsamości: implantowanie innego rodzaju pamięci, gdy przestrzeń miejska poddawana jest nowej ideologizacji za pomocą monumentów semantycznie nowych jako tekstów o pożądanym teraz przekazie. W tym sensie wystawa krąży, choć nie wprost, wokół takich kategorii, jak „wspólne dziedzictwo”, „ciągłość”, „obecność nieobecnych” i tak dalej, łącząc historię znaną z nieznaną, wymazaną i zapomnianą (vide antyikonoklastyczne działania Karoliny Gołębiowskiej: „sprejowanie” pomników postrzegane jako głos oddolny, inny niż dominująca wersja polityki historycznej; przy czym sprej został wykonany ze sproszkowanych elementów „zdekomunizowanych” pomników). Działania na pomnikach są tu więc paralelne z modelem współczesnego muzeum historycznego jako instytucji krytycznej, zaangażowanej nie jedynie w wizualne przedstawienie przeszłości, ale przede wszystkim w krytykę samego aparatu historiograficznego i ukierunkowanie go na teraźniejszość. Cały projekt „Pomnikomanii” jest krytyczną weryfikacją tradycyjnych sposobów „produkcowania historii”

jako funkcji władzy z jej metodami reprezentacji, prezentacji, selekcji (cenzury) i estetyzacji historii. Pomnik w swej materialnej formie jest więc, obok muzeum, „maszyną do prezentacji sztuki i historii” z ich antyredempcyjnością: zdolnością unaoczniania i formatowania pamięci przy użyciu nowych perswazyjnie metod w celu zdobycia nowych audytoriów.

Świadectwo to treść, upamiętnianie to forma. „Pamięć zamienia zdarzenia publiczne w konkretne doświadczenie osobiste” – ta konstatacja Davida Lowenthala przydatna jest także w lekturze pomników warszawskich i ich miejskiego kontekstu. Wystawa nie ocenia i nie wartościuje ich artystycznie, ale to zdystansowanie jest znaczące i oceniające, tym dotkliwiej więc obnaża dominujący w warszawskiej rzeźbie pomnikowej rzeźbiarski kicz: od nieudolnego naśladowania tradycji figuralnej/realistycznej z odradzającym się dziś niebezpiecznie neosocrealizmem, po pseudonowoczesność będącą w skrajnych postaciach karykatura

awangardowych strategii przeciwpomnika. Z punktu widzenia historii sztuki pomnikowej warszawski krajobraz jako *pars pro toto* sytuacji ogólnokrajowej jest dowodem klęski kultury pomnika w Polsce. Czy jest to negatywna ocena środowiska rzeźbiarzy, niezdolnych do stworzenia wartościowego dzieła? To generalizacja nieuprawniona i krzywdząca. Prawdą jest jednak, że jest to obraz i ocena potocznych upodobań i gustów decydentów, które materializują się jako współczesna „sztuka ludowa”. Ta konstatacja każe spojrzeć inaczej na kluczowe pytanie stawiane przez wystawę: jaki powinien być dzisiaj pomnik? I czy możliwe jest zastąpienie jego skanonizowanych form nową, otwartą formułą pomnika opartego na współczesnictwie odbiorcy-adresata, jako przestrzeni bezpośrednio doświadczanej i w ten sposób konstruującej nowe narracje z historią? Próbę takiej odpowiedzi podejmuje na przykład Anna Shimomura, proponując upamiętnienie światowej sławy etnografa Bronisława Piłsudskiego, brata Józefa (*Plac Piłsudskiego*), czy przewrotny w wymowie, nawiązujący do Bertolta Brechta zapis performansu Aleki Polisa *Lepiej budować pomniki, czy lepiej je okradać?*

Warszawska pomnikomania jest laboratorium, w którym obserwować można całą złożoność tego zjawiska w szerszym kontekście. Artyści widzą ten problem generacyjnie, dla nich transparentność pomnika jako tekstu nieczytelnego nie daje się ignorować.

Warszawska pomnikomania jest więc laboratorium, w którym obserwować można całą złożoność tego zjawiska w szerszym kontekście. Artyści widzą ten problem generacyjnie, dla nich transparentność pomnika jako tekstu nieczytelnego nie daje się ignorować. Tego dotyczy na przykład seria rysunków *Wykute w dymie* kolektywu Zbiorowy, fotograficzna „nowa archeologia” Krzysztofa Pijarskiego czy naśladowąca Monopoly gra *Jak sprawić, by pomnik zniknął* Daniela Malone’a i Stanisława Welbela. Proponuje się też model przeciwczy antypomniki jako formy uwolnione, w które zaangażowane zostają różne elementy: od materiału i testowania nowych technologii po negację tradycyjnego wertykalizmu pomnika: *Pomnik horyzontalny* Piotra Łakomego swoją biologiczną formą ażurowych skrzydeł odrywa się od podłoża. Pozbawiony ciężaru, nieważnia właściwość pomnika jako formy statycznej i niezmiennej. Józef Gałązka opowiada „geologiczną” historię Warszawy za pomocą bloków odtwarzających materiały budowlane

stosowane w okresie powojennej tak zwanej odbudowy, a Gizela Mickiewicz, sięgając do bio-artu i koncepcji historii naprawczej, proponuje konwersję: „odbudowę” ruinowych form przez umieszczenie wewnątrz nich organizmów biologicznie czynnych. Olga Micińska analizuje fenomen cokołu jako „objektu przeoczonego” w pomniku i w geście zawłaszczenia tradycji *ready mades* wytwarza „cokoły” z przedmiotów ironicznie odrzucających retorykę pomnikową (europaleta, szafka kuchenna). Polityczność pomnika jako tekstu historiozoficznego jest wreszcie analizowana z perspektywy pokolenia wyrosłego już w kapitalistycznej Polsce. Nie tylko *Licznik długu* Łukasza Surowca jest krytyką polskiego kapitalizmu. Róża Duda i Michał Soja za pomocą efemerycznych materiałów reinterpretują pomnik Budowy Szosy Brzeskiej z początku XIX wieku i etos pracy poddany dzisiaj reżimom efektywności, a Alicja Rogalska powołuje wprost *Pomnik ofiar kapitalizmu* o formie przezroczystej skarbonki ironicznie naśladującej socrealistyczny granitowy obelisk sprzed Pałacu Kultury. W wymiarze ponadlokalnym zajmuje ich kryzys uchodźczy: srebrny piorunochron

Natalia Siewicz



fot. Luke Jasz

Ur. 1985. Historyczka sztuki i kuratorka w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Absolwentka Central Saint Martins College i Courtauld Institute w Londynie. W MSN w Warszawie kuratorowała wystawy: *Farba znaczy krew. Kobieta, afekt i pragnienie we współczesnym malarstwie* (2019), *Chuliganki* (2017), *Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Intymność jako tekst* (2017), *Chleb i róża. Artysty wobec podziałów klasowych* (2015, wspólnie z Łukaszem Rondudą), *Ustawienia prywatności. Sztuka po internecie* (2014). Kuratorka i producentka licznych performansów i wydarzeń dyskursywnych. Publikowała w „Artforum”, „Mousse Magazine”, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” i wielu katalogach artystycznych.

1
Velvetaria – Muzeum Obrazów na
Aksamicie

2
Fleabag

3
Wiesława Mazurkiewicz w *Rewizji
osobistej*

4
Jonny Briggs, *Strap-on Pinocchio Nose*

5
Halina Snopkiewicz, *Słoneczniki*
i Maggie Nelson, *Argonauts*

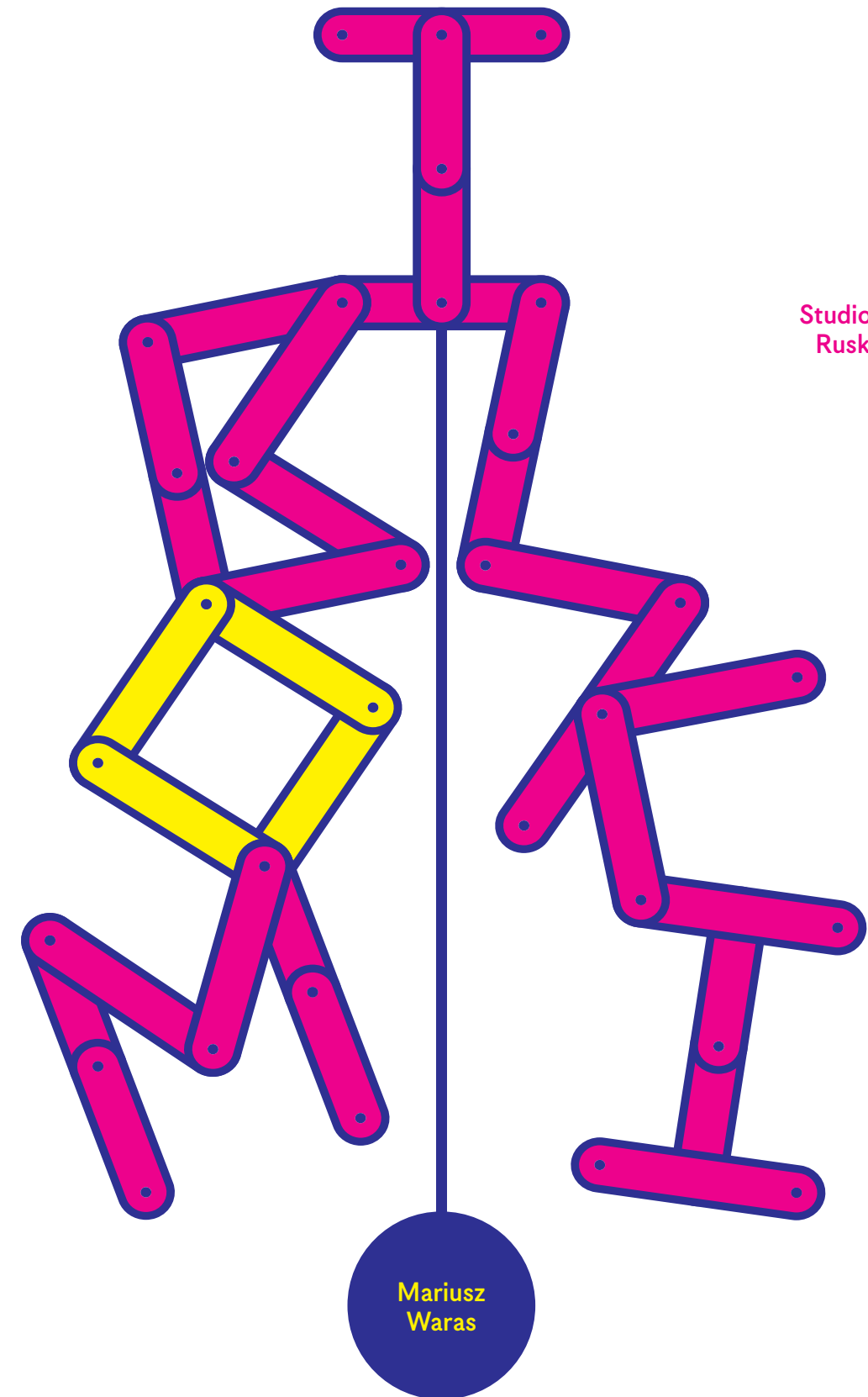
6
Larwy *Galleria molinella*

7
Ewa Partum, *Piruet*

8
Obraz Miriam Cahn *Laughing When
It's Dangerous*

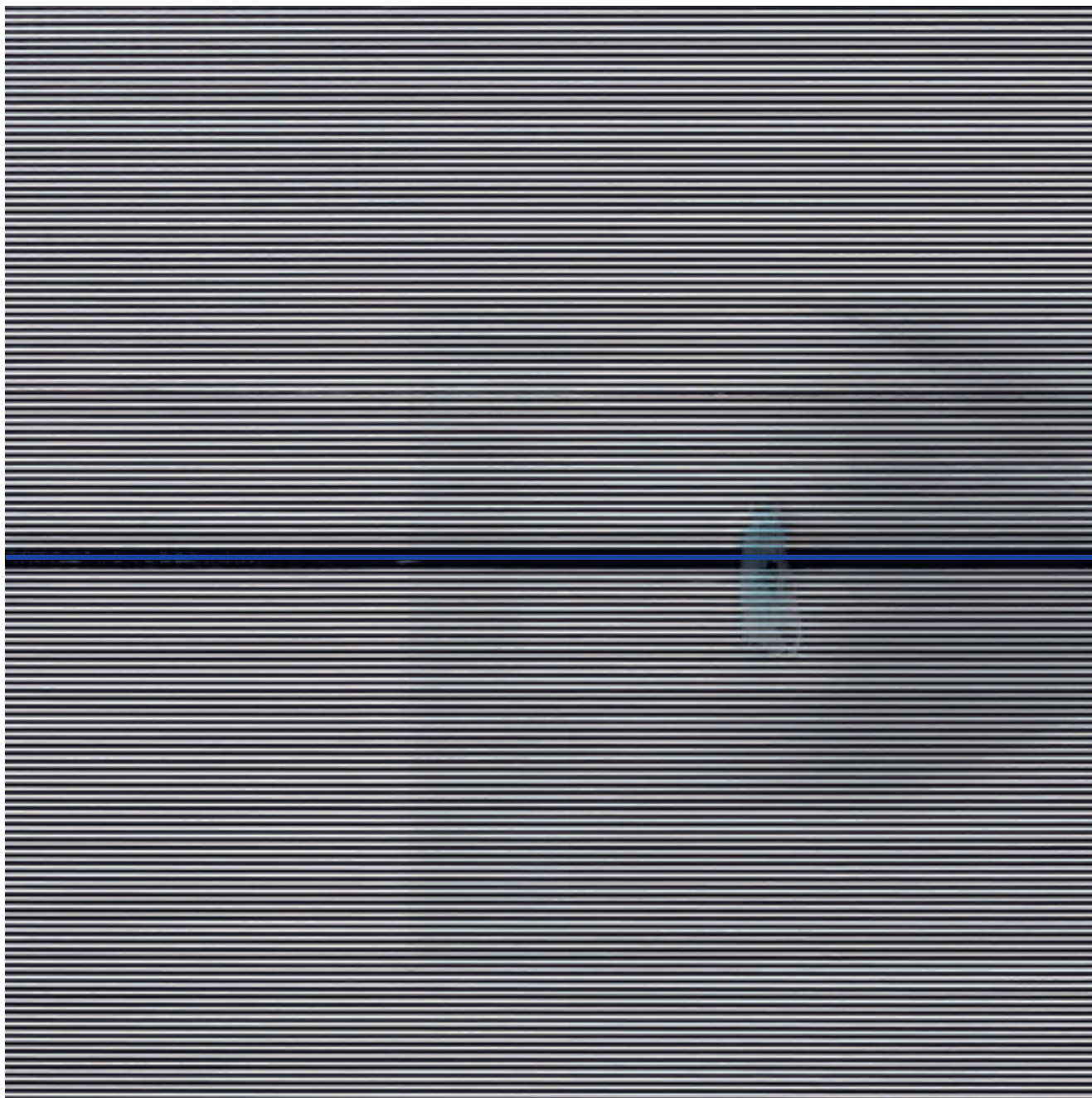
9
Lil B, mixtape *6 Kiss*

10
@xanaxsmoothies
i @denial_aesthetics



29.11.2019 –
25.01.2020

Galeria
Studio BWA Wrocław
Ruska 46a / 3 piętro



8.11.2019 . 23.02.2020

Więckowskiego 36
Łódź

ms¹

Wystawa organizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi we współpracy z Fundacją Serralves – Muzeum Sztuki Współczesnej w Porto | The exhibition is organized by the Muzeum Sztuki, Łódź, in cooperation with Fundação de Serralves – Museum of Contemporary Art, Porto



Institucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego



Współprowadzona
przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Mecenas
Muzeum Sztuki
w Łodzi



Partner

