

SZUM



30,00 PLN (w TYM 8% VAT)
ISSN 2300-3391



ISSN 2300-3391

0.1

9 772300 339005

Artystyczna Podróż Hestii

Zgłoszenia od 15 stycznia do 3 kwietnia

www.artystycznapodrozhestii.pl/konkurs
#konkursaph



ERGO
HESTIA



AGNIESZKA POLSKA

The Demon's Brain

kurator / curator: Olaf Stüber
koordynacja / coordination: Marta Wróblewska

21.02—18.04.2020

wernisaż / opening: 21.02.2020, 18.00 / 6 p.m.

Gdańska Galeria Güntera Grassa / Günter Grass Gallery in Gdańsk / Szeroka 37, Gdańsk
ggm.gda.pl

Organizatorzy / Organizers

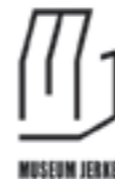


Patroni Medialni / Media Patrons



Muzeum Jerke

POLSKA AWANGARDA
I SZTUKA WSPÓŁCZESNA

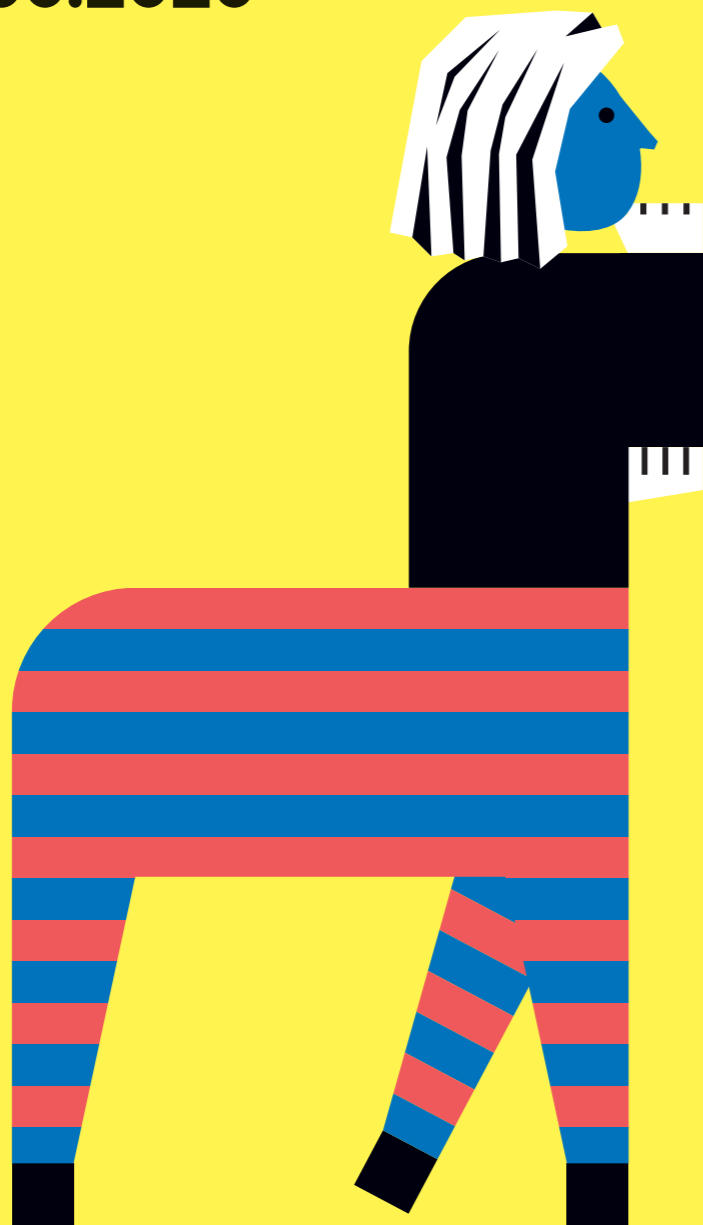


Johannes-Janssen-Straße 7
45657 Recklinghausen, Germany
www.museumjerke.com

wszystko widzę jako sztukę

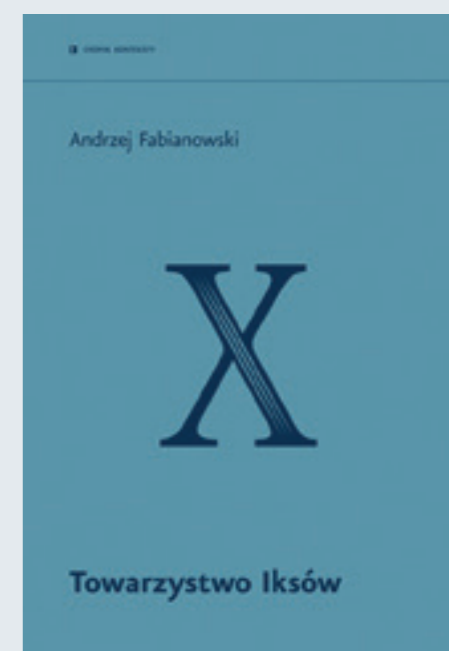
wystawa dla dzieci

28.03–14.06.2020



Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, ul. Kopernika 1, Radom
Otwarcie 28.03.2020 o godz. 14.00

CHOPIN. KONTEKSTY



Fenomen geniuszu Chopina nie zaistniał w pustce. Chopina artystę i Chopina człowieka kształtowała kultura – ta, która go poprzedzała, i ta jemu współczesna. Im więcej wiedzy o kontekście, w jakim powstawała Chopinowska muzyka, wniesiemy, odczytując jego arcydzieła, tym pełniej będziemy mogli je rozumieć. Kontekstem jest również to, co przyszło po Chopinie – muzyczne, historyczne i kulturowe zjawiska, przez których pryzmat – mniej lub bardziej świadomie – go postrzegamy. Bogactwo faktów i sensów wokół dzieła Chopina otwiera nas i przygotowuje na jego interpretację.

**10. edycja****DESIGN 32 – Najlepsze dyplomy
projektowe Akademii Sztuk Pięknych 2019**

13.03

17.04

wernisaż wraz z ogłoszeniem wyników: 13.03, godz. 13:00
GALERIA ASP W KATOWICACH RONDO SZTUKI (Rondo im. Gen. J. Ziętka 1, Katowice)**DESIGN 32 – wystawa laureatów
10. edycji konkursu**

13.03

31.03

Kuratorka: Katarzyna Pełka-Bura
RONDO SZTUKI GALERIA + (Rondo im. Gen. J. Ziętka 1, Katowice)**Tadeusz Jackowski – Grafika**

17.03

22.04

17.03–22.04.2020
GALERIA KOSZAROWA 19 (ASP w Katowicach, ul. Koszarowa 19)**Mateusz Kokot – DJUR**

3.04

19.04

Kuratorka: Joanna Zdzenicka-Obałek / Sponsor Galerii+: BPSC
RONDO SZTUKI GALERIA + (Rondo im. Gen. J. Ziętka 1, Katowice)**Zdolni, ale leniwi – wystawa studentów
Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu
z pracowni Piotra Bosackiego**

23.04

8.05

wernisaż: 23.04, godz. 12:00
GALERIA WERTYKALNA (ASP w Katowicach, ul. Raciborska 50)**Kiedy dojrzeją porzeczki? – świat ilustracji
Joanny Concejo**

24.04

5.06

Kurator: Adrian Chorebała
GALERIA ASP W KATOWICACH RONDO SZTUKI (Rondo im. Gen. J. Ziętka 1, Katowice)**Coś jest nie tak – ilustracje inspirowane
twórczością Olgi Tokarczuk**

24.04

5.06

Artyści: Karolina Kornek - Freixial, Martyna Gaszczyk, Dobrusia Rurańska, Bogna Otto-Węgrzyn
Mateusz Rafalski, Anna Krztoń, Joanna Ambroz
HOL RONDO SZTUKI (Rondo im. Gen. J. Ziętka 1, Katowice)

B

20.03–17.05.2020

KONKURSO
GALIA WROCZCZENIA
nagród:
08.05.2020
godz. 19.00

Galeria BWA
Wrocław
Główny
antresola dworca PKP
ul. Piłsudskiego 105

A

ORGANIZATORZY

BWA
WrocławWrocław
miasto spotkań

PATRONI MEDIALNI



SZUM artinfo.pl

ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19
msl.org.pl



Les yeux / Oczy / Eyes, 1984, fotografia czarno-biała / black and white photography, dzięki uprzejmości artystki / courtesy of the artist

T E R E S

A

**Dzień po dniu /
Day after Day**

T Y S Z K

I E W I

C Z

**20.03–
24.05.2020**

ms
Muzeum Sztuki

Instytucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego

promuje
łódzkie

Współprowadzona
przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Mecenas Muzeum Sztuki w Łodzi
S FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

Partner

opus/film

Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie ogłasza nabór na nowy kierunek studiów

BADANIA ARTYSTYCZNE

Studiuj z nami!

dzień otwarty:
25 kwietnia 2020, 13.00—14.30

Zapraszamy osoby zainteresowane
łączeniem praktyki i teorii w zakresie:

- ♥ historii sztuki
- * działań artystycznych
- ♦ projektowania
- ♥ krytyki artystycznej i pracy z tekstem
- * kuratorstwa
- ♦ wystawiennictwa
- ♥ digitalizacji i archiwizacji
- * praktyk instytucjonalnych i muzealnictwa
- ♦ organizacji projektów artystycznych

wzkw.asp.waw.pl, rekrutacja.asp.waw.pl

Jakub Banasiak
Waldemar Baraniewski
Filip Burno
Jakub Dąbrowski
Marek Dzieńkiewicz
Paweł Ignaczak
Łukasz Izert
Katarzyna Kasia
Ewa Kociszewska
Marika Kuźmicz
Olaf Kwapis
Kuba Maria Mazurkiewicz
Ewa Muszyńska
Luiza Nader
Piotr Płucienniczak
Łukasz Ronduda
Piotr Słodkowski
Jan Sowa
Jakub Szreder
Karolina Thel
Wojciech Włodarczyk
Jan Wojciechowski
Ryszard Zimek
Berenika Zimończyk



dzięki uprzejmości Fundacji Katarzyny Kozry

Urszula Broll

1930–2020



foto: Bruud

Aditya Mandayam

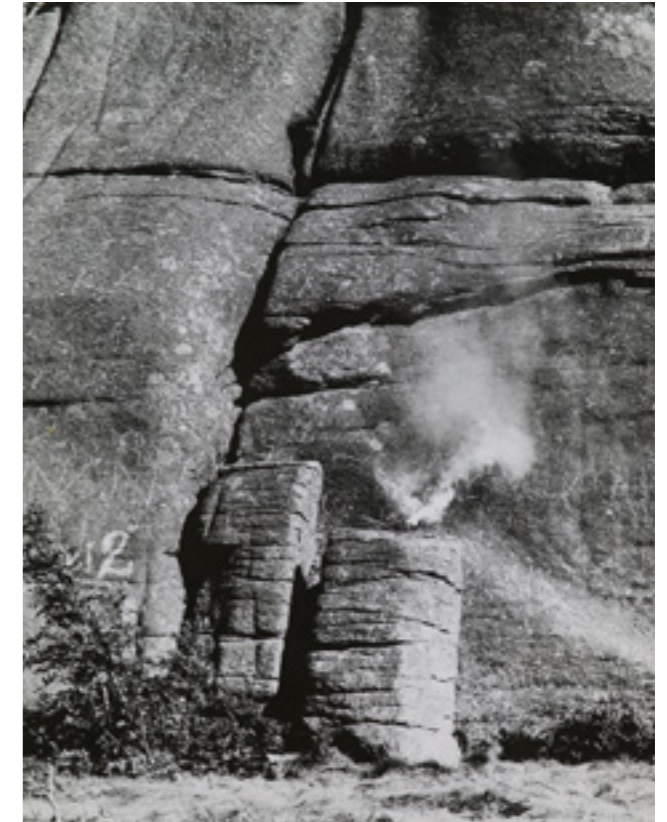
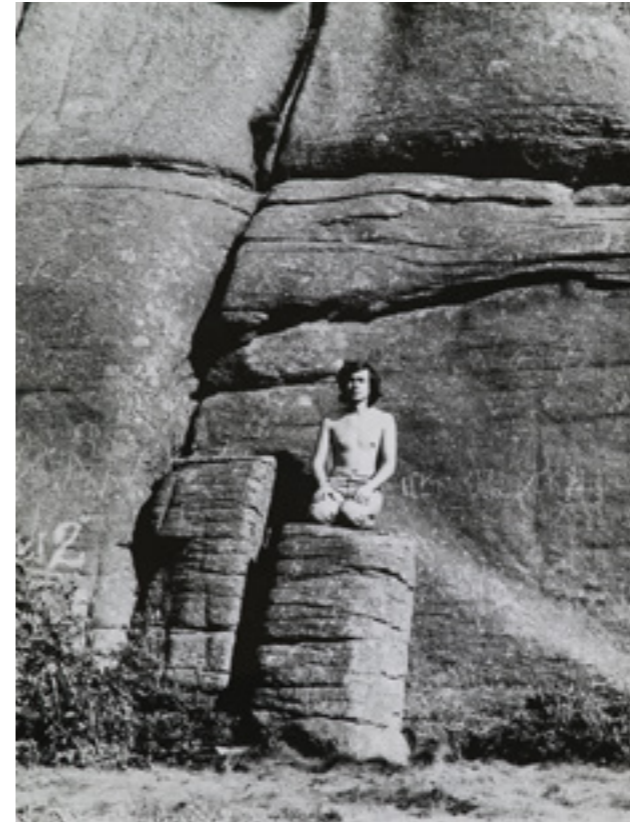
1983–2019



fot. dzięki uprzejmości Zdzisława Sosnowskiego

Teresa Tyszkiewicz

1953–2020



Romuald Kutera, Kontemplatorium - wysylenie obrazów
1973, z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi

Romuald Kutera

1949–2020



Tekst: Piotr Policht

Od redakcji

Tułaczki po egipskiej pustyni, saksy w Norwegii i prawdziwa sztuka krytyczna – to dopiero początek biografii głównego bohatera naszego wiosennego numeru. Niech was nie zwiedzie zalotny uśmiech Zbigniewa Libery z okładkowego zdjęcia Anny Grzelewskiej. W rozmowie z Jakubem Banasiakiem i Karoliną Plintą artysta nie bierze jeńców i opowiada między innymi o tym, kto i za co się na niego obrażał (i na odwrót), co sprawiło, że zwrot kinematograficzny się nie udał, i dlaczego Libery nie interesuje teoria Oskara Hansena. Numer otwieramy jednak przypomnieniem innego twórcy wyrastającego ze środowiska łódzkiego. Zmarłego w grudniu ubiegłego roku Sławomira Belinę, performerę, redaktora i duchowego spadkobiercę wszystkich drag queen świata, wspomina Tomasz Fudala.

Belina pokazywał queerowe prace naprzeciwko biskupiej kurii, Karol Radziszewski robi to pod nosem nowego dyrektora CSW Zamek Ujazdowski. Podczas gdy dziennikarze publicznej telewizji ganią za artystą z kamerą po zamkowych korytarzach niczym w *The Benny Hill Show*, my postanowiliśmy przyrzeć się dokładnie jego retrospektywie. *Potęę sekretów* w „Temacie numeru” wnikliwie analizuje Jakub Gawkowski, idąc pod prąd precyzyjnie tkanej przez artystę narracji. Karol Radziszewski to w końcu człowiek instytucja, a jak wiadomo, instytucje mają swoje za uszami. Na wystawę Karola Radziszewskiego i sam Zamek Ujazdowski od pewnego czasu skierowane są oczy wszystkich, ale w stolicy, pod nosem świata sztuki funkcjonują też instytucje, o których wielu nie ma nawet pojęcia. Jedną z nich jest schowane na czwartym piętrze Domu pod Orłami Muzeum Historii Spółdzielczości w Polsce. Na wycieczkę po ekspozycji tej na wskroś analogowej, a jednak wyjątkowo dziś aktualnej w swoich zainteresowaniach placówki zabiera nas w dziale „Obiekt kultury” Monika Borys.

Na lokalnej scenie niemal niewidoczna jest też twórczość Agnieszki Kurant, choć artystka ta od lat wyśmienicie radzi sobie w obiegu międzynarodowym. Zanim doczekamy się próby zorganizowania jej retrospektywy nad Wisłą, jej praktykę twórczą na części pierwsze rozkłada Romuald Demidenko. W dziale „Interpretacje” przedstawia on sposoby pracy artystki z algorytmami, insektami czy crowdworkingiem i materializowania niewidocznego – fikcyjnych książek z kart powieści Lema i Borgesa czy też wysp, które do życia powołały nie ruchy tektoniczne, a błędy kartografów.

W zupełnie inny sposób na peryferiach widzialności operował Rimaldas Vikšraitis fotografujący od lat 80. ubogi rolniczy region na zachodzie Litwy. W dziale „Blok” Dorota Jagoda Michalska poszukuje istoty jego surrealistycznego archiwum ludowego. Prace współczesnych artystów z Europy Środkowo-Wschodniej jak zwykle goszczą też na „Stronach artystek/artystów”. Tym razem znajdziecie na nich nowy obraz czeskiej malarki Martiny Smutnej w towarzystwie prac twórczyń z polskiego podwórka, między innymi Patrycji Cichosz i Joanny Woś. W dziale „Do widzenia” znalazła się z kolei seria prac Kraj M.

Długo niewidoczna w polskiej sztuce była też tematyka związana z AIDS: wystawa *Ja i AIDS* z 1996 roku, zamknięta po jednym dniu, otworzyła ten temat i zarazem zamknęła. Aż do niedawna, gdy niemal równolegle Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu i Biennale Warszawa zaprezentowały wystawy *Kreatywne stany chorobowe: HIV, AIDS, RAK* oraz *HIVstorie: Żywe polityki*. Tym dwóm narracjom i pułapką metaforyzowania choroby w dziale „Teoretycznie” przygląda się Wiktoria Koziół.

Wiele innych kluczowych wydarzeń sezonu omawiamy też oczywiście w dziale „Recenzje”, w którym znalazły się teksty poświęcone między innymi wystawie Miriam Cahn w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, monografii Edwarda Hartwiga w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie czy ekspozycji *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy* w Muzeum Sztuki w Łodzi. W ostatnich miesiącach w niejednej instytucji dokonano się rozszada na dyrektorskim stanowisku. W Gdańsku za sterami tamtejszego Muzeum Narodowego stanął właśnie Jacek Friedrich. Prywatnie gusta potrafią nieraz powiedzieć więcej niż oficjalne deklaracje programowe, polecamy więc zajrzeć do działu „Wskazane”, w którym nowy dyrektor MNG dzieli się swoim top 10.

1 Agnieszka Kurant, *Ready Unmade*, trzy żywe papugi, rośliny, klatka 2008, widok instalacji podczas Frieze Projects London, fot. Dominick Tyler dzięki uprzejmości artystki i Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles

2 *HIVstorie: Żywe polityki*, widok wystawy, fot. Bartosz Górka dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

3 Katka Blajchert, *Zakłady fryzjerskie, Utrwalanie tradycji rzemieślniczej* od 2017, wystawa *Kapitał kolektywny*, Muzeum Historii Spółdzielczości w Warszawie, fot. Iza Koczanowska



OKŁADKA:
Zbigniew Libera, fot. Anna Grzelewska

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 Krnak, Ryszard Kluszczynski, 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 Tonia, 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

OD REDAKCJI	17	tekst: Piotr Policht
IN MEMORIAM	34	Dachowanie w ciągu dnia, czyli ostateczne sprawy Sławomira Beliny (1968–2019) tekst: Tomasz Fudała
TEMAT NUMERU	38	Stworzyć własną historię tekst: Jakub Gawkowski
INTERPRETACJE	52	Samospełniające się fikcje Agnieszki Kurant tekst: Romuald Demidenko
BLOK	74	Rimaldas Vikšraitis. Surrealistyczne archiwum ludowe tekst: Dorota Jagoda Michalska
OBIEKT KULTURY	88	Archeologie dobra wspólnego. Muzeum Historii Spółdzielczości w Polsce tekst: Monika Borys
	98	Obraz / list otwarty Piotr C. Kowalski
TEORETYCZNE	100	Żywe metafory. Dwie wystawy o chorobach tekst: Wiktoria Kozioł
DO WIDZENIA	112	Kraj M
ROZMOWA	118	Na co komu sztuka w takim świecie Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Jakub Banasiak i Karolina Plinta fotografie: Anna Grzelewska
STRONA ARTYSTKI/ ARTYSTY	136	Martina Smutná, <i>Couple</i>
	137	Cecylia Malik, <i>Troć wędrowna</i>
	138	Daniel Kotowski, <i>W Rzeczypospolitej Polskiej językiem urzędowym jest język polski</i>
	139	Patrycja Cichosz, <i>Valida Vrana</i>
	140	Anna Rutkowska, <i>Inwazja</i>
	141	Joanna Woś
POLEMIKA	142	Polemika wokół książki <i>Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng / Marek Włodarski a historia sztuki</i> tekst: Piotr Słodkowski, Wojciech Szymański
RECENZJE	148	
WSKAZANE	180	Jacek Friedrich

Akademia Sztuki
w Szczecinie

Kolegium Sztuk
Wizualnych



Dni otwarte
27-28.03.20

Fotografia
Film eksperymentalny
Grafika artystyczna
Grafika interaktywna
Grafika projektowa
Architektura wnętrz
i przestrzeń wirtualna

Mebel i formy przestrzenne
Malarstwo
Projektowanie produktu
Projektowanie ubioru
Sztuka mediów i animacja
Komunikacja wizualna
i gry komputerowe

**Studiuj
Sztukę**

13.05.20-5.06.20 / elektroniczna rekrutacja na studia
16-30.06.20 / egzaminy wstępne

@studia_sztuka

@akademiasztuki.szczecin

f/akademiasztuki

www.studiumsztuka.pl

www.akademiasztuki.szczecin

9. TRIENNALE
MŁODYCH

PÓKI

MY

Centrum Rzeźby Polskiej
w Orońsku

18.4.-31.5.2020

ŻYJEMY



Organizator



Partner wydarzeń
towarzyszących



Patronat medialny



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Centrum Rzeźby
Polskiej w Orońsku
ul. Topolowa 1
26-505 Orońsko
www.rzezba-oronsko.pl

PLATO

Skiz(ə)m
20/2–31/5/2020

Sand in the Gears
14/5–6/9/2020

The Hole
8/10–10/1/2021

Intensities 2020
Exhibition Cycle

PLATO place for art

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

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



Galeria
Bielska BWA

Pole bitwy

Artyści: Paweł Baśnik, Piotr Bujak,
Maciej Cholewa, Katarzyna Górna,
Karolina Jarzębak, Robert Kuśmirowski,
Nikita Krzyżanowska, Kasper Lecnim,
Jan Mozdzyński, Dominika Olszowy,
Liliana Piskorska, Irmina Rusicka,
Daniel Rycharski, Mikołaj Sobczak,
Stanisław Szumski
Kuratorka: Ada Piekarska

Bielsko-Biała

2020
15 maja – 21 czerwca

B

Międzynarodowy
Festiwal Sztuki
Zewnętrznej

OUT
OF
STH



29.5.
—30.8.2020



W



Out of Sth:
Chłonność
Przestrzeni



A

galeria BWA Wrocław Główny
galeria Studio BWA Wrocław
i przestrzeń miejska
www.bwa.wroc.pl



WERNISAŻ 28.02.2020
GODZINA 19:00,
WYSTAWA 29.02-31.03.2020
FUNDACJA ARTON, FOKSAL 11, WARSZAWA

NA ŚWIEŻYM POWIETRZU?

PIERWSZE DZIAŁANIA EKOLOGICZNE W CZASIE PLENERÓW ARTYSTYCZNYCH W POLSCE.





13.03–14.06.2020

JAK WE ŚNIE!

Emil Orlik w Japonii

z kolekcji Petera Vossa-Andreae

Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha
ul. Marii Konopnickiej 26, Kraków

LIKE A DREAM!

Emil Orlik in Japan

from the collection Peter Voss-Andreae

Manggha Museum of Japanese Art and Technology



galeria-arsenal.pl

G A L E R I A
Arsenal

BRZEŻAŃSKA
BUJNOWSKI
CZEŁKOWSKA
DOM MODY LIMANKA
DWURNIK Kolekcja MOCAK-u
DZIUBAK
GLIŃSKI
MACHCIŃSKI
PAVLENSKY
POZIOMECKA
PRZYJEMSKA
RADZISZEWSKI
RYCHARSKI
ŚWIĘCICKA
WÓJCİK
ZAMOYSKI
ORAZ WYBÓR PRAC
Z KOLEKCJI II GALERII ARSENAŁ
W BIAŁYMSTOKU

21.02–9.04.2020

kurator: Michał Łukaszuk

KRADZIEŻE I ZNISZCZENIA

OTWARCIE: 21 LUTEGO / 18:00

galeria arsenal, ul. a. mickiewicza 2, białystok

Szum na falach Radia Kapitał

G O D Z I N A
S Z U M U
co dwa tygodnie
w środy
godz. 11 - 12

RADIO
KAPITAŁ

SZUM

blok

CENTRUM
LYNX





Galeria Miejska Arsenał

Stary Rynek 6_Poznań

Magiczne zaangażowanie

www.arsenal.art.pl

20.03_26.04.2020

wernisaż:
20.03.2020_g. 18.00

POZnań* **arsenał** **MOOS** **SZUM** **NBGT** CzasKultury **iKS** **kultura.poznan.pl**

THE NEW DICTIONARY OF OLD IDEAS TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE

otwarcie | opening: 09.04.2020 (czwartek | Thursday) @ 19:00

wystawa | exhibition: 09.04. – 17.05.2020



artyści i artystki | artists: **Erick Beltrán, Verónica Lahitte, Elena Lavellés, Irmina Rusicka, Adéla Součková, Katharina Stadler, Sandro Sulaberidze, Nino Zirakashvili, Jiří Žák** curatorzy | curators: **Data Chigholashvili & Alba Folgado** koncepcja | concept: **Lucia Kvočáková & Piotr Sikora**

TRAF0
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

 Wydarzenie dofinansowane ze środków Miasta Szczecin.

hea:
hablarenarte

 **MeetFactory**

 STATE SILK MUSEUM TBILISI

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



AND - B I E
RZE J T E K S T Y
BIERNACKI
PRZEWROT
...DO
ŹRÓDEŁ

malarstwo+

19.03 - 07.06. 2020

Andrzej Biernacki
Malarstwo / Teksty Krytyczne
2000 - 2020



Muzeum
Górnośląskie
w Bytomiu

TEATR POLONIA

(Sylwia Chutnik)

CWANIARY

Reżyseria: Agnieszka Glińska Adaptacja: Marta Konarzewska, Agnieszka Glińska

Obsada:

Małgorzata Biela
Elżbieta Kępińska
Irena Melcer
Weronika Nockowska
Anna Smołowik
Michał Meyer

PREMIERA:
2 kwietnia
2020

Scenografia i kostiumy: Monika Nyckowska
Kierownictwo muzyczne: Jan Emil Młynarski
Aranżacje: Warszawskie Combo Taneczne
Choreografia: Aneta Jankowska

KASA I FOYER TEATRU
SĄ WYNAJMUJANE
OD M. ST. WARSZAWY -
DZIELNICY ŚRODMIEŚCIE

PREMIERY W 2020 R.
DOFINANSOWANE PRZEZ:

PATRONI
MEDIALNI:

URODA

TOX

wyborcza

wyborcza.pl
WARSZAWA

GAZETA.PL

cojestgrane24

PARTNER
PREMIER:

A//ARISTO

DORADCA
PRAWNY
TEATROW:

C'MS
Law-Tax

Zdjęcie zostało wykonane podczas montażu wystawy Stefana Peregryna *Uwidocznic niewidoczne*,
BWA Zielona Góra, 10.01-02.02.2020. Fot. W. Kozłowski



BWA ZIELONA GÓRA

MARZEC:

GDZIE SĄ KONFITURY?
PRACOWNIA V ANDRZEJA TOBISA
I DOMINIKI KOWYNI Z ASP W KATOWICACH

ANNA ORBACZEWSKA
NIE WIEM JAK CI TO POWIEDZIEĆ

ALICJA LEWICKA
MARTWA NATURA

KWIECIEŃ:

LOT IKARA
WYSTAWA POŚWIĘCONA PAMIĘCI
I TWÓRCZOŚCI ZENONA POLUSA

MAJ:

BOLESŁAW CHROMRY
SŁOŃCE TO MY, CIEMNE CHMURY TO MY
POTENCJA (KAROLINA JABŁOŃSKA,
TOMASZ KRĘCICKI, CYRYL POLACZEK)
NOWE OBRAZY

www.bwazg.pl

Po siedmiu latach pracę w galerii zakończył Marcin Kubiak. Gdyby nie jego umiejętności, innowatywność i zaangażowanie, wystawy Honoraty Martin, Aleksandry Kubiak, Jakuba Juliana Ziółkowskiego czy Witka Orskiego i wiele innych wygenerowałyby większe koszty i może wyglądałyby gorzej. Zapominamy za często, jak ważna jest praca ludzi, którzy nadają materialny kształt myśli artystycznej i kuratorskiej. Nie potrafimy chyba ciągle odpowiednio dowartościować ich pracy. Pamiętajcie o tym.

Tekst: Tomasz Fudala

Dachowanie w ciągu dnia, czyli ostateczne sprawy Sławomira Beliny

Sławomir Belina (1968–2019), fotograf, rzeźbiarz, twórca instalacji, performer, poeta, DJ, autor filmów i tekstów. Współtwórca czasopisma „Max”, redaktor artystyczny „Machiny”, redaktor naczelny „Aktivista”, twórca magazynów „Lub Czasopismo”, „Post” oraz polskiego wydania „Harper’s Bazaar”.

Dachowanie w ciągu dnia odbyło się w Hongkongu w 2011 roku. Zdjęcie pozostałe po tym performansie przedstawia przebraną postać wykonującą mostek na szczycie wieżowca. Rozentuzjasmowany Belina podsyła mi na bieżąco zagadkowe komentarze do filmowanej akcji, której głównym bohaterem jest najwyraźniej jakiś współczesny faun: „Nozdrza mocno wysklepione. Dolna warga mięsista. Górne powieki lekko opadające, pokryte grubą fałdą mongolską. Czoło wąskie, włosy gęste, tłuste, lśniące. Cera ziemista i porowata. Biodra szerokie, wiecznie skołowane. Ramiona spadziste. Podbicie stóp płaskie. Uszy odstające. Oczy niebieskie. Podniebienie szare, rozległe, w każdej odświeżeniu inne – tyle o fizjonomii bohatera. Ponadto zadziwiająco dobrze jeździ konno, dużo pije, kradnie. Po każdej udanej kradzieży tańczy sobie ze światłami”.

Dostają też fotografie. Rzeczywiście są zrobione na dachu wieżowca. Do zdjęcia pozuje kolega artysty, Piotr Wasiński, który tańczy podczas próby kostiumowej do filmu *Xiao Bao, 43 zwiastuny nieistniejącego filmu*. Typowy koncept Beliny. Nigdy nie wiesz, czy cię podpuszcza, czy nad czymś rzeczywiście pracuje. Gdy pracuje, to się bawi. Całe życie to takie dachowanie albo jazda bez trzymanki kończąca się





co jakiś czas dachowaniem. To jakby zasada, w której tylko czołowe zderzenie z rzeczywistością bywa przykre. Belina nie lubi poniedziałków na redakcyjnych kolegiach w magazynach, w których pracuje jako redaktor.

Wróćmy do dachowania. Belina objaśnia mi dalej w mejlu: „Początkowo próby odbywały się na dachach z konieczności, to jedyne miejsca w Hongkongu wolne od tłumu. Później wysokościowa scenaria okazała się na tyle efektywna, że większość zdjęć zrealizowano na dachach drapaczy. Wasiński wcielił się w rolę gimnastyka-koniokrada, żądnego wiecznej chwały i niebiańskich stad Pana. Film opowiada o kopytnej glorii zdobytej gwałtem i cenie, której nie trzeba za to płacić. Wyrobiony widz skwituje obraz zdaniem: «banalnego Zła». Dlatego wypada zdradzić zakończenie trwającego przeszło godzinę utworu. W całym filmie pada tylko jedno krótkie zdanie, i to w scenie finałowej właśnie. Główny bohater, na chwilę przed śmiercią, odarty ze złudzeń i kostiumu, mówi: «Mostek, konia mi!»”.

Fotografia, którą otrzymałem, przedstawia pierwsze ćwiczenie tej właśnie sceny.

Sławek zapewnia mnie, że wszyscy członkowie ekipy mieli lęk wysokości oraz że podczas pracy nad filmem nie ucierpiał żaden koń. Uff! Trudno zrozumieć, czy on się zawsze musi bawić, gdy robi sztukę? Czy jedno i drugie? Czy mógłby wreszcie traktować sztukę bardziej serio? Nie mógłby, zresztą co mi do tego.

W 2009 roku jedziemy razem do Wenecji. Belina upiera się, że chce kręcić film pod Pałacem Dożów o godzinie 5:30 rano. Budzi nas wszystkich o świcie, choć jesteśmy w Wenecji, by oglądać sztukę na biennale, a nie tworzyć przypadkową ekipę filmową. Jednak karnie wykonujemy polecenia. Zrywamy się, płyniemy ledwo żywi na plac San Marco, a tam Belina puszcza muzykę Bacha i tańczy. Artystka Katarzyna Górna staje za kamerą. Belina podskakuje przebrany za żółtą maskotkę z wielkim powiększonym zadem, przypomina koreańskiego emotikona albo zdeformowanego Wielkiego Ptaka z *Ulicy Sezamkowej*. W ruchu wygląda jak rozplynięte żółtko na jajku sadzonym. Dzięki Belinie doświadczamy weneckiego karnawału o 5:30 rano.

Rezultaty różnych akcji w przebraniach zbiera na wystawie *Norma* (2009–2010) w Atlasie Sztuki. To wystawa o obsesyjnym poszukiwaniu tożsamości – artysta sam siebie obsadza we wszystkich możliwych rolach: reżysera, kostiumografa, bohatera. Filmy *Norma* to wizualny ekwiwalent *Uwikłanych w pleć* Judith Butler. Czym jest różnica seksualna? Dlaczego niektórzy potrzebują zaistnieć w intensywniejszy sposób, niż pozwala na to „norma”?

Największa indywidualna wystawa Beliny nie bez przyczyny ma miejsce w Łodzi. Tam zaczynał w latach 1989–1990 w grupie Łódź Fabryczna i pobierał nauki na kompletach u łódzkiego artysty Adama Rzepeckiego w Prywatnej Akademii Absurdu. Czy to tam, w nihilistycznej Łodzi, nauczył się ciętej jak brzytwa riposty? Jedno jest pewne: w Łodzi Belina pisał i deklamował wiersze.

Tekst jest w jego życiu i sztuce w pewnym sensie nadrzędny. Belina cały czas wygłasza, naucza, cytuje, parodiuje, przekonuje, a w chwilach zagrożenia mediuje. Żyje z redagowania cudzych tekstów. Píše też coś dla siebie, ale zazwyczaj nikt nie wie co. Jest artystą-czytelnikiem [*]. Świeczkę zapalić temu znikającemu gatunkowi!

Mieszkanie przy ulicy Kopernika wypełniają od góry do dołu książki i płyty. Na potężnej liście lektur nie gryzą się obok siebie poezje Allena Ginsberga i twórczość Moniki Żeromskiej. Oczywiście Białoszewski, Nasierowski, Witkowski i wszystko, co wydaje Krytyka Polityczna. W 2013 roku, gdy przenosi się na plac Dąbrowskiego, szczyci się, że mieszka nad dawnym mieszkaniem Białoszewskiego. Ostatnia książka, którą ode mnie pożyczyła i którą się zachwyca, to *Nocnik* Andrzeja Żuławskiego.

Innym ważnym obszarem fascynacji była moda. Żył z niej, pisząc o niej i zamawiając sesje zdjęciowe do redagowanych przez siebie magazynów. Inspiracje z jej pola pojawiały się w jego sztuce. Do projektu w witrynach pod tytułem *Krzyk mody* w 2012 roku dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej i festiwalu „Warszawa w Budowie” zadomowił się na jakiś czas w modowym butik projektu projektantki Gosi Baczyńskiej na warszawskiej Pradze. Tak wtedy się przygotowywał: „Będę potrzebował dwie duże plazmy ze stojakami, które nie będą blokowały tzw. ciągu pieszego w butik. Monitory chciałbym ustawić w witrynie na parterze butiku, tuż przy szybach, po lewej stronie od wejścia. A może je podwiesić? Będzie to dwumonitorowa projekcja. Nad filmami pracuję. Jestem po pierwszych próbach z tancerzem”. Słowacki aktor nagi, odziany tylko we włosy z peruki, miał wyraźnie widocznego, okazałego penisa. Belina donosi mi, ale zawsze

istnieje szansa, że mnie podpuszcza: „Oba filmy testują pojemność terminu «Abstrakcyjne fantasy». Przedstawiają zmagania tancerza, który pragnie zatańczyć bezruch”.

Co z tego, że wystawia siusiaka vis-à-vis praskiej kurii? Idziemy w to. Cenzury w Polsce chwilowo nie ma.

Belina gra tak od początku. I w sztuce, i w życiu unika kompromisów; gdy ktoś próbuje go poskromić, posuwa się do manipulacji, nie odbiera telefonu, ale stawia na swoim, dlatego denerwują go instytucje. Nie staje się nigdy ich pupilkiem. Lepiej mu w klubach i kawiarniach: w łódzkim Bagdad Café czy Nowym Wspaniałym Świecie, gdzie wraz z Wojtkiem Zrałkiem-Kossakowskim i Kasią Górną organizuje absurdałne potańcówki. Dziesięć lat przed aktywnością przy Nowym Świecie, w 2000 roku, na zaproszenie Zbigniewa Libery i Anny Baumgart realizuje ostry performans w artystycznej kawiarni Zamku Ujazdowskiego. Belina prosi Libere o zamontowanie specjalnej półeczki, na której staje i pociera tyłkiem o ścianę. O, i tyle.

Jego pierwsza warszawska duża wystawa to *Osiem* (2000) w Zachęcie, gdzie Belina oddaje swoje ciało ośmiu artystom. Biorą się do niego inni twórcy o wyrazistych postawach artystycznych, jak Katarzyna Kozyra, Leon Tarasiewicz czy Artur Żmijewski. Queerowy potencjał tej sytuacji nie zostaje dostrzeżony przez napadających wkrótce potem na Zachętę konserwatywnych dziennikarzy.

Pomiędzy tym wszystkim są kolejne zakładane czapospisma, setki tekstów prasowych, tysiące sesji zdjęciowych

Sławomir Belina, 2014
fot. Artur Żmijewski



i fotografii. A także niezliczone klubowe przebranki. Jak je nazwać? „Uważam się za duchowego spadkobiercę wszystkich drag queen świata – mówi – więc może post-draging?” W latach 2007–2011 można go spotkać na „Porno Walentynkach” czy „Balu u Gejowego” w klubie Saturator Marcina Brzózki i Mikołaja Bibersteina. Pewnego razu ma na twarzy maskę zrobioną ze zszytych surowych befsztyków i ocieka krwią. Kiedy indziej wciela się z kolegami w grupę wsparcia dla pomawanego o zażywanie narkotyków senatora Krzysztofa Piesiewicza. Grupa nazywa się „Trzy kolory” i składa się z trzech postaci: niebieskiej, białej, czerwonej. Odpowiada filmografii, do której scenariusze pisał Piesiewicz, ale przemieszcza się po klubie i udaje, że poszukuje w nim słynnego scenarzysty, by udzielić mu wsparcia, ale jednocześnie dać kilka porad wizerunkowych, bo pozwolił się nagrać z ukrytej kamery w bardzo kiepskiej sukience. Swój klubowy urobek Belina pokazuje na małej prezentacji w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie pod tytułem *Zachowania ryzykowne i wątpliwe krawiectwo* (2014).

I jeszcze jedno. Jeśli, drodzy czytelnicy i drogie czytelniczki, chcielibyście zatańczyć w jakimś przebraniu (może sejmowej postanki jedzącej kanapkę?) z okazji urodzin Beliny lub w dniu jego śmierci – artysta byłby wam za taki taniec bardzo wdzięczny. Podajemy dokładne daty i godziny tych wydarzeń. Sławomir Belina urodził się 26 czerwca 1968 roku, a zmarł 7 grudnia 2019 roku.

Tekst: Jakub Gawkowski

Stworzyć własną historię

Karol Radziszewski, *Potęga sekretów*
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
15 listopada 2019 – 29 marca 2020
kurator: Michał Grzegorzek

Pięknie zaaranżowana wystawa Karola Radziszewskiego *Potęga sekretów* jest z pewnością jednym z ciekawszych wydarzeń sezonu i długo wyczekiwaną celebracją pracy artysty. Porusza ważne wątki pamięci i kultury nieheteronormatywnej, o które trudno w państwowych instytucjach czy systematycznie zalewanej przez homofobiczne bagno polskiej przestrzeni publicznej. Jednak wbrew opisom i zapowiedziom w wystawie nie chodzi tylko o odkrywanie queerowej historii czy oddawanie głosu postaciom, które wcześniej były go pozbawione. Owszem, dochodzi do tego na tej wystawie, ale pierwszym i najważniejszym celem zarówno ekspozycji Radziszewskiego, jak i prezentowanej w jej ramach parainstytucji *Queer Archives Institute* jest historyzacja artysty oraz osadzenie jego praktyki i dorobku w odpowiednim kontekście. W wystawie, która powitała nowego dyrektora Zamku Ujazdowskiego, Piotra Bernatowicza, i wywołuje histerię prorządowych mediów, widzę niezwykle interesujący przykład strategii historyzowania własnej sztuki i świadomego tworzenia narracji o niej. I właśnie z tej perspektywy chciałbym omówić ją na

Karol Radziszewski, *Maria Konopnicka*, z serii *Poczet*
akryl na płótnie, 100 x 80 cm, 2017, dzięki uprzejmości artysty
i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



kolejnych stronach, skupiając się także na budowanej w *Potęga sekretów* afirmatywnej wizji historii oraz teźże wizji wewnętrznych sprzecznościach. Jednocześnie odkładam na bok temat wojny kulturowej, w którą wystawa została wpisana, wierząc, że czytelnicy i czytelniczki „Szumu” mają wyrobioną opinię na temat tego cyrku, jak i praktyk pracowników telewizji publicznej.

Samokanonizacja

Wystawa rozgrywa się w pięciu salach, gdzie zebrano prace Radziszewskiego oraz bliskich mu artystów, a dominującym wątkiem jest historia w wydaniu queer. W tej opowieści najważniejszy jest jednak narrator, a punktem wyjścia do refleksji jego dziecięce rysunki z 1989 roku: syreno-psy, Kaczor Donald oraz oglądane dziecięcym okiem postacie historyczne przeniesione na niewielkie płótna. Wystawa traktuje więc o historii samego artysty rewidującego swoją karierę, okres dorastania i prywatne archiwum, by w końcu spojrzeć na nie z perspektywy nie tylko wschodnioeuropejskiej, ale i globalnej. Już pierwszy film na wystawie kieruje nas ku dalekiej Brazylii, rozmowie z transeksualną rysowniczką Laerte Coutinho i ku znajomo brzmiącym opowieściom o fundamentalizmie religijnym. Aby swoją historię lepiej zrozumieć i opowiedzieć, Radziszewski idzie śladem wielkich historyków i sięga po porównanie. Jak ujął to ojciec historii porównawczej Marc Bloch, „nie ma zrozumienia bez pewnego zakresu porównań, pod warunkiem że porównanie to opiera się na różnych, a jednocześnie powiązanych ze sobą realiach”. Aby więc zrozumienie było łatwiejsze, Radziszewski i kurator wystawy Michał Grzegorzek przytaczają historie innych osób, artystów i artystek, zaglądają do ich zbiorów, teczek i niewywołanych filmów.

O historyzacji praktyki artystycznej przez samych artystów pisała wielokrotnie Zdenka Badovinac, głównie w odniesieniu do neoawangardy w Europie Południowo-Wschodniej. Samohistoryzacja (*self-historicization*) Badovinac nazywa każdy nieformalny system historyzacji praktykowany przez artystów, którzy z powodu braku lub niedostatecznej zbiorowej historii musieli wyszukać lub stworzyć własny kontekst historyczny i interpretacyjny². Praktyka ta z perspektywy krajów postsocjalistycznych lub rozwijających się jest często jedyną szansą, by zapewnić swojej sztuce należytą ramę kontekstualną w sytuacji, gdy nie mogą zrobić tego instytucje.



Karol Radziszewski, *Syren*, z cyklu 1989, akryl na płótnie 2017, dzięki uprzejmości artysty i BWA Warszawa

Pisząc o samohistoryzacji artystów konceptualnych, którzy w Europie Wschodniej chętnie zakładali archiwa lub nieformalne instytucje, Badovinac tłumaczyła to potrzebą tworzenia sposobów mówienia o własnej sztuce w niesprzyjających temu okolicznościach. Z kolei już w potransformacyjnej Europie, gdzie zamiast linearnych historii sztuki istniały poszarpane kawałki oficjalnych i nieoficjalnych opowieści, archiwa te często służyły rekonstruowaniu ciągłości historii grup i osób. Artyści, tworząc archiwa i pisząc historie, wypełniają puste karty historii zaniedbywanej przez opieszałe lub upolitycznione instytucje publiczne. Praktyka ta

zwraca także uwagę na szerszy problem: przypomina nam, że dominujące systemy historii sztuki nie są w stanie przedstawić stanu rzeczy w globalnym świecie różnic. W podobny sposób swoje poszukiwania i pracę z archiwami tłumaczył Karol Radziszewski, pisząc o postsocjalistycznej Europie jako miejscu, gdzie wiele historycznych wątków zostało zerwanych, a badanie przeszłości pozostaje często pomysłem niezrealizowanym lub zaniedbanym. „Interesuje mnie przegląd historii, przepisywanie jej z własnej perspektywy i uzupełnianie głównych narracji zaniedbanymi tematami, ze szczególnym uwzględnieniem głosów mniejszości”³. Choć sam Radziszewski na wystawie sytuuje siebie w kręgu ikon queerowej sztuki, takich jak Tillmans czy General Idea, to jeśli popatrzeć na jego twórczość pod kątem historyzacji i budowania archiwalnej kolekcji, można stwierdzić, że blisko jest mu także do artystycznych archiwistek i archiwistów, jak Zofia Kulik czy György Galántai i Júlia Klaniczay z Artpool, dla których dokumentowanie historii było równoznaczne z jej tworzeniem.

Pisanie historii czy mapowanie danej dziedziny wiąże się z odpowiedzialnością i władzą – rządzi ten, kto buduje narrację. Podobnie jak na początku XXI wieku IRWIN za pomocą East Art Map stworzyli mapę sztuki współczesnej,

Potęga sekretów traktuje o historii samego artysty rewidującego swoją karierę, okres dorastania i prywatne archiwum, by w końcu spojrzeć na nie z perspektywy nie tylko wschodnioeuropejskiej, ale i globalnej.

jednocześnie wpisując w nią własną praktykę, tak i *Potęga sekretów* przedstawia nowy kanon queerowej historii sztuki, w której centrum stoi Radziszewski. Ma to nie tylko oczywiste konsekwencje dla jego pozycji, którą wystawa symbolicznie kanonizuje, ale i całej opowieści o queerowej sztuce świata. Ta zwykle przebiega po amerykańskiej męskiej linii: Stonewall, Robert Mapplethorpe, Keith Haring, David Wojnarowicz i tak dalej. *Potęga sekretów* skutecznie poszerza tę perspektywę, między Wolfganga

Tillmansa i General Idea wpisując Ryszarda Kisiela, a obok zdarzeń dominujących, jak globalna epidemia AIDS, przypomina wydarzenia lokalne, jak polska Akcja „Hiacynt”.

Archiwum to ja

Potęga sekretów historyzuje twórczość Radziszewskiego na kilku poziomach. Po pierwsze, zamiast wystawy retrospektywnej czterdziestoletniego artysty wyznacza znacznie szersze ramy czasowe, omawiając jego karierę w odniesieniu do wydarzeń od lat 70. do dzisiaj. Po drugie, poprzez zestawienie artysty z ikonami, takimi jak General Idea, Libuše Jarcovjaková, Ryszard Kisiel, Natalia LL i Wolfgang Tillmans, artysta oddaje im hołd, zapraszając ich do wspólnej wystawy, ale także sam umieszcza siebie wśród klasyków, przez co również staje się Instant Classic. Po trzecie w końcu, historyzuje poprzez fakt, że to już nie wystawa artysty, ale „jednoosobowego muzeum” czy „jednoosobowej instytucji”⁴ Queer Archives Institute, którego dogłębną analizę zamieścił w „Szumie” Wojciech Szymański⁵.

Proces wpisywania sztuki Radziszewskiego w narrację historyczną można podsumować faktem, że wśród archiwalnych broszur, kaset porno i czasopism jedna z gablot założonego przez artystę

Queer Archives Institute przeznaczona jest na wydawany przez niego magazyn „DIK Fagazine”. Materiały prezentowane jako QAI historyzują praktykę Radziszewskiego oraz dobrze służą kontekstualizowaniu drogi, którą przeszedł od deklaracji (wystawa *Pedały* w 2005 roku) do szukania własnej genealogii. Jednak obrona przez artystę metodologia sprawia, że mam wątpliwości, czy kolekcja może działać poza kontekstem artystycznym i służyć budowaniu zbiorowej tożsamości. Produkowanie

1 Marc Bloch, *The Historian's Craft*, Random House, New York 1953, s. 42.

2 Zdenka Badovinac, *Self-historization*, „Glossary of Common Knowledge”, 5.07.2014, <http://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicization/self-historization> [dostęp: 2.02.2020].

3 Karol Radziszewski, *Queer Archives Institute: Institution as an Art Practice*, [w:] *Revisiting Heritage*, ed. Marika Kuźmicz, Akademia Sztuki Pięknych – Fundacja Arton, Warszawa 2019, s. 102.

4 Jako o człowieku instytucji pisali ostatnio o Radziszewskim między innymi Stach Szablowski i Witold Mrozek: Stach Szablowski, *W najlepszym momencie, w ostatniej chwili, czyli Karol Radziszewski zdradza sekrety*, „Przekroj.pl”, 19.12.2019, <https://przekroj.pl/kultura/w-najlepszym-momencie>

cie-w-ostatniej-chwili [dostęp: 2.02.2020]; Witold Mrozek, *Awangardowy performance w TVP, czyli Jan Pospieszalski broni się przed gołymi genitaliami*, „Okro.press”, 14.01.2020, <https://oko.press/awangardowy-performance-w-tvp-czyli-jan-pospieszalski-broni-sie-przed-golymi-genitaliami> [dostęp: 2.02.2020].

5 Wojciech Szymański, *Aniol historii. Queer Archives Institute, pedalskie przeszłości i queerowa przyszłość*, „Szum” 2018, nr 20, s. 70–84.



Wolfgang Tillmans, *Dimitry & Ivan*, St. Petersburg 2014, dzięki uprzejmości artysty

Karol Radziszewski, *AIDS*, tapeta 2012, dzięki uprzejmości artysty



Pisanie historii czy mapowanie danej dziedziny wiąże się z odpowiedzialnością i władzą – rządzą ten, kto buduje narrację. *Potęga sekretów* przedstawia nowy kanon queerowej historii sztuki, w której centrum stoi Radziszewski.

wiedzy w reżimie akademickim ma pewne reguły, wiąże się z tyranią przypisów i zasad, z których jedną jest określanie „stanu badań”. Każda badaczka dokłada cegiełkę do budowanej wspólnymi siłami wiedzy i rozpoznaje wysiłek, który inne osoby włożyły w zgłębianie danego tematu. QAI jest tworem artystycznym i prezentowany jest w instytucjach sztuki, podlega więc innej logice. Pretenduje jednak do budowania źródła dla historii LGBTQ, jednocześnie ignorując dokonania pionierów queerowej archiwistyki w naszej części Europy. Przykłady takich działań przytacza Paweł Leszkowicz w artykule *Contemporary Art and Alternative Queer Archival Strategies in Central and Eastern Europe*⁶. To między innymi działające od 1997 roku węgierskie Hättér Archive, SKUC-LL i Lezbična knjižnica ze Słowenii czy założona w 2013 roku Społeczność

pro queer pamięć w Pradze. W Warszawie, gdzie mieszka Radziszewski i prezentowana jest wystawa QAI, od 1995 roku działa największe i najstarsze archiwum LGBTQ+ w Polsce: archiwum Lambdy. Z punktu widzenia budowania wspólnej genealogii i rzeczywistego szukania zapomnianych historii brakuje odniesienia do istniejących już archiwów i wieloletnich wysiłków mnóstwa archiwistów i archiwistek, a zamiast tego powstaje błędne wrażenie działalności pionierskiej.

Zależnie od obranej perspektywy te sprzeczności w budowaniu kolekcji QAI są także i najciekawszym elementem całego projektu, w którym widoczne jest napięcie między Radziszewskim artystą a Radziszewskim instytucją. Omawiając wschodnioeuropejskie archiwa, Badovinac stwierdza, że artyści są zainteresowani nie tylko skorygowaniem i uzupełnieniem istniejących historii; chcą zwrócić także uwagę na fundamentalną zasadę leżącą u podstaw pisania tychże – kwestię zaangażowania tworzącej archiwum jednostki, co zawsze

⁶ Paweł Leszkowicz, *Contemporary Art and Alternative Queer Archival Strategies in Central and Eastern Europe*, IFLA WLIC 2017 – Wrocław, Poland – Libraries. Solidarity. Society, in Session 113 – Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender and Queer (LGBTQ) Users, <http://library.ifla.org/1669/1/113-leszkowicz-en.pdf> [dostęp: 2.02.2020].

wiąże się ze zepchnięciem czegoś na margines. „Zamiast uniwersalnych zbiorów opartych na koncepcji władzy opowiadają się za uniwersalnymi archiwami, z całą heterogenicznością, brakiem systemu i niekompletnością związaną z takimi staraniami”⁷. Tu uwidacznia się problematyczne napięcie QAI pomiędzy archiwum artystycznym z całą jego nonszalancją, chaotycznością i programowym subiektywizmem a archiwum społecznym, na którym można budować zbiorową pamięć. O ile w pierwszej roli twór Radziszewskiego ma rację bytu, jako że gromadzi materiały i prezentuje je światu, o tyle druga stawia przed artystą kolejne pytania o charakter i rozwój kolekcji, z którymi będzie musiał się zmierzyć, jeśli będzie chciał uczynić z niej więcej niż instalację artystyczną.

Wielkie queerowe Polki i wielcy queerowi Polacy

Warto zastanowić się także, jaki model historii proponuje Radziszewski. Ma to być historia globalna, queerowa (a nie gejowska), nieuznająca sztywnych ram. Obok projektów, które błyskotliwie grają z ideą pisania historii i dostępu do „prawdziwych” wydarzeń z przeszłości (*Invisible Belarusian Queer History* lub *Czy Taras Szewczenko był gejem?*), pojawiają się też prace, w których artysta zajmuje inną, bardziej zachowawczą pozycję. Nad gablotami Queer Archives Institute wisi

Jeśli Michał Witkowski i jego *Wielki atlas ciot polskich* ukazywał rzeczywistość tyleż kontrowersyjną, ile szarą i codzienną, to *Poczet* jest jej odwróceniem – queerową historią dostosowaną do – i wpisaną w nie – schematów narodowej narracji o autorytetach, wielkich Polkach i Polakach.

Poczet – seria 22 obrazów należąca już do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w której artysta przedstawił portrety wybitnych nieheteronormatywnych postaci z polskiej historii: od Bolesława Śmiałego i Władysława Warneńczyka po Mirona Białoszewskiego i Marię Janion. Jest to przedstawianie modelu queerowej historii opartej na wybitnych jednostkach, monarchach, ludziach kultury, zdolnych, sławnych i widzialnych. *Poczet* Radziszewskiego to wizja historii tak niewiele różniąca się od tej obowiązującej, że trudno nazwać ją rewolucyjną czy utopijną. Jeśli Michał Witkowski i jego *Wielki atlas ciot polskich*

ukazywał rzeczywistość tyleż kontrowersyjną, ile szarą i codzienną, to *Poczet* jest jej odwróceniem – queerową historią dostosowaną do – i wpisaną w nie – schematów narodowej narracji o autorytetach, wielkich Polkach i Polakach.

Radziszewski gra zapożyczeniami: queeruje A.R. Pencka, powtarza gest General Idea, wydaje magazyn „DIK” inspirowany magazynem „BUTT”. Pośród zapożyczeń, wirtuozerskich cytatów i instagramowych hitów, których na wystawie nie brakuje, są też trzy prace skarby, w których widzę najciekawszy element refleksji Radziszewskiego na temat historii. Po pierwsze, wspomniane już *Invisible Belarusian Queer History*, po drugie, *Hommage à W.S.* – wspaniała próba rekonstrukcji wystawy Wojciecha Skrodzkiego z 1978 roku autorstwa Radziszewskiego i Wojciecha Szymańskiego, a po trzecie, genialny w swojej prostocie film *Powidoki* opowiadający o jednej kliszy z archiwum jednego z bohaterów wystawy, Ryszarda Kisiela. To prace, które nie tylko opowiadają o queerowej przeszłości, ale w błyskotliwy sposób dyskutują o sposobach i (nie)możliwościach poznania jej. *Hommage à W.S.* to niewielki czerwony pokój, w którym zebrano dzieła sztuki i dokumenty nawiązujące do zorganizowanej przez Skrodzkiego ekspozycji *Hommage Andrzejowi Matyni*, która była dla autora składaną przy użyciu tajnego kodu deklaracją pożądania.

Surrealistyczno-erotyczna wystawa oraz postać jej kuratora rozerwanego pomiędzy konserwatywną tożsamością a praktykowaną homoseksualnością stają się okazją do przepisania historii sztuki, spojrzenia na marginalne wydarzenie, które łatwo przeoczyć, ale które po odpowiednim naświetleniu wyjawia swój subwersywny potencjał. Metafora naświetlania istotna jest także w krótkim wideo *Powidoki*, w którym przewijającej się przed naszymi oczami czarno-białej kliszy towarzyszy głos Ryszarda Kisiela. Pochodząca z końca lat 80. klisza przez przypadek została naświetlona dwukrotnie: najpierw Kisiel uchwycił na niej miejsca

⁷ Zdenka Badovinac, dz. cyt.







Dokumentacja procesu powstawania pracy Karola Radziszewskiego Grzybek, 31 października 2018, Warszawa
fot. Karolina Zajączkowska, dzięki uprzejmości artysty

gejowskiego życia towarzyskiego w Trójmieście, następnie – intymne zbliżenia między dwojgiem kolegów. Dwupoziomowa opowieść o bezwartościowej w oczach Kisiela kliszy staje się fenomenalnym zapisem nie tylko sekretnej topografii i społecznej historii, ale sposobów pamiętania, zapisywania i pielęgnowania pamięci.

Historia opowiadana na *Potędzie sekretów* to historia afirmatywna – opowieść pełna kolorów i blasku życia prowadzona w równoległej rzeczywistości. Historia patrząca wstecz nie po to, aby rozdrapywać rany, ale raczej tęsknie westchnąć. Można nawet odnieść wrażenie, że to historia homo bez homofobii. Społeczeństwo, w którym funkcjonują opowiadane przez Radziszewskiego i jego bohaterów historie, jest oczywiście homofobiczne – wszyscy żyją w ukryciu, mogą być sobą jedynie w domowym zaciszu, na imprezach lub w miejscach „branżowych”, o których wiedzą tylko wtajemniczeni. Archiwa i wywiady opowiadają o rzeczywistości



Karol Radziszewski, *Powidoki*, kadr z filmu 2018, dzięki uprzejmości artysty

równoległej do tej, w której żyje heteronorma. Konieczność ukrywania się i tworzenia alternatywnych przestrzeni wskazuje na homofobiczną rzeczywistość, ale buduje też obraz niezwyklego świata, który dziś odchodzi w zapomnienie zarówno za sprawą liberalizacji społeczeństwa, jak i aplikacji randkowych. Homofobia, o której opowiadają zebrane na wystawie materiały, to oczywisty stan rzeczy, brak przyzwolenia na bycie sobą w przestrzeni publicznej. Nie ma tu jednak homofobii innej – agresywnej, brutalnej i grożącej śmiercią, którą w pełnej krasie oglądać i poczuć mogliśmy na pierwszym marszu równości w Białymstoku.



***Potęga sekretów* to wystawa o historii, badaniu jej, pisaniu oraz tworzeniu – bo z całą pewnością konfiguracja CSW–Bernatowicz–Radziszewski zostanie zapamiętana.**

Ból i afirmacja

Historia queerowa to także historia prześladowań, niezliczonych ofiar – zamordowanych lub pchniętych do samobójstwa. Wystawa Radziszewskiego nie eksploatuje pozycji ofiary, chociaż byłoby to uzasadnione. W opowieści o latach 80., którą snuje artysta, istotne miejsce zajmuje zarówno AIDS i idąca za nim śmierć, jak i homofobia polityczna ujawniona w Akcji „Hiacynt”. Ta druga funkcjonuje u Radziszewskiego jednak nie jako trauma, ale polski odpowiednik Stonewall, mit założycielski ruchu emancypacyjnego. Pamiętając więc o tragicznej przeszłości i mrocznych wydarzeniach, Radziszewski zwraca uwagę na bolesną przeszłość, ale nie skupia się na niej, wykraczając tym samym poza status ofiary i gnębionej mniejszości. Z jednej strony spojrzenie to usuwa z horyzontu winnych prześladowań, podzeglających do homofobii, instytucje, kler czy cały aparat państwowy. Z drugiej jednak pozwala

stworzyć narrację afirmatywną, która buduje tożsamość zamiast mitologizować własne rany. Podejście Radziszewskiego odczytać można także w szerszym kontekście przekształcania inności z negacji „normalności” ku wartościowej afirmacji. Pozycja afirmatywna, o której pisały Rosi Braidotti czy Ewa Domańska, a do badania polskiej historii sztuki wykorzystywana jest przez Luizę Nader, przeciwstawia się współczesnej tendencji do skupiania się przede wszystkim na melancholii, żałobie i negatywności oraz jej obsesji ran, bólu i cierpienia (którą uznajemy także za naszą narodową specjalność). To sprawia, że afirmacja może być tak użyteczna dla mniejszości – poznając przeszłość, pozwala także wyznaczać horyzont nadziei.

Potęga sekretów to wystawa o historii, badaniu jej, pisaniu oraz tworzeniu – bo z całą pewnością konfiguracja CSW–Bernatowicz–Radziszewski zostanie zapamiętana. Przyglądając się



przeszłości, Radziszewski buduje kontekst dla własnej sztuki oraz sytuuje swój dorobek wśród innych, kanonicznych już artystów: w narracji wystawy jej autor jest nie tylko odkrywcą Kisiela, ale i jego spadkobiercą, kontynuatorem dziejowej misji. Brawurowa operacja przeistoczenia się z artysty w jednoosobową instytucję, której wystawa jest ukoronowaniem, przynosi efekty, ale niesie ze sobą także większą odpowiedzialność – od instytucji mamy przecież prawo oczekiwać więcej. W czyim imieniu mówi artysta, pisząc historię, i czyich głosów nie uwzględni, tworząc własne archiwum o historii regionalnej i globalnej? Chciałbym, aby konflikt wokół wystawy

i clickbaitowa narracja budowana wokół niej („Calvert Journal” pisze o „ostatniej queerowej wystawie w Polsce”⁸) nie przysłoniła istotnych pytań o wspólną przeszłość i tożsamość społeczności LGBTQ+. Historia konstruowana na *Potędze sekretów* to wizja niezwykła, w której jest miejsce zarówno dla wielkich Polaków z podręczników, jak dla pikiet i szaleństw. Ale czy queerową historię w ogóle da się zamknąć w gablocie? Szerszy ogląd zyskać można już po wyjściu z wystawy. Jeśli spojrzeć ze strony jednego z zamkowych korytarzy, to cała opowieść *Potęgi sekretów* rozgrywa się w wystającym ze ściany dziurawym, czerwonym boksie. Poznać ją mogą tylko ci, którzy zblizną się do okrągłego otworu i popatrzą na świat przez *glory hole*.

8 Kamila Rymajdo, *LGBTQ Arts Face Increasing Censure in Poland. Will This Be the Country's Last Queer Exhibition?*, „The Calvert Journal”, 13.01.2020, <https://www.calvertjournal.com/articles/show/11560/lgbtq-art-exhibition-ujazdowski-centre-censure--queer-exhibition-warsaw> [dostęp: 2.02.2020].



Tekst: Romuald Demidenko

Samospełniające się fikcje Agnieszki Kurant

1. Mimo że Agnieszka Kurant tylko w ostatnich latach realizowała projekty i wystawy w takich instytucjach, jak Muzeum Guggenheima, The Kitchen Gallery, Palais de Tokyo czy Witte de With¹, a jej prace znajdują się w najważniejszych kolekcjach muzealnych, w Polsce znana jest tylko wąskiemu gronu specjalistów i miłośników sztuki współczesnej. Na rodzimym podwórku było o niej przez chwilę głośno, kiedy w październiku 2019 roku otrzymała jedną z najważniejszych nagród w świecie sztuki, czyli Frontier Art Prize. Kapituła doceniła interdyscyplinarne podejście Kurant oraz jej dążenie do inicjowania dyskusji wokół najbardziej palących problemów współczesności. Zauważono jednocześnie, że jest to artystka, która w zaskakujący, nieoczywisty sposób potrafi ujawniać ukryte aspekty kształtujące naszą rzeczywistość. Co to dokładnie znaczy?

1 Kurant brała też udział w ważnych wystawach zbiorowych, między innymi *Istanbul Biennale* (kurator: Nicolas Bourriaud, 2019), *Storylines* w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, *Broken Nature: Milano Triennale* (2019), *The Age of You* w MoCA Toronto (kuratorzy: Hans Ulrich Obrist, Douglas Coupland i Shumon Basar, 2019), *When Species Meet* w CCA Cincinnati (2019), *Cleveland Biennial*, *Crash Test* w La Panacée, Montpellier (kurator:

Nicolas Bourriaud, 2018), *The Policeman's Beard Is Half Constructed: Art in the Age of Artificial Intelligence* w Bonner Kunstverein (2017), *Art and Space* w Muzeum Guggenheima w Bilbao (2017), *99 Cents of Less* w MOCAD Detroit (2017), *Performa Biennale* (2009 i 2013), *The End of Money*, Witte de With, Rotterdam (kurator: Juan A. Gaitán, 2011) czy Frieze Projects podczas Frieze Art Fair w Londynie (2008).

Choć dzisiaj Agnieszka Kurant jest nam znana za sprawą jej autorskich projektów (o których dalej), to zaczynała od współpracy z innymi artystkami i artystami. Jedną z tych osób była Anna Sanders, „fikcyjna postać funkcjonująca na przecięciu kina i sztuk wizualnych”², a właściwie półformalna spółka produkcyjna Anna Sanders Films założona przez francuskich twórców: Charles’a de Meaux, Pierre’a Huyghe’a, Philippe’a Parrena i Dominique Gonzalez-Foerster. Współpraca nie była dziełem przypadku: Kurant zauważa, że fetyszyzuje się postać indywidualnego autora – artysty, reżysera czy twórcy produktu. Dlatego też proponuje wyrażenie *authorless structures* na określenie nowych form ekonomii coraz bardziej czerpiących z siły niematerialnego i kolektywnego kapitału, rezultatów zbiorowego wysiłku, produktów o rozmytym autorstwie, patentów, praw autorskich, strategii, długów i innych nieuchwytnych zjawisk o umownej wartości i fantomowym statusie. Dostrzega ponadto podobieństwa między współczesną ekonomią – kapitalizmem kognitywnym – a wymianą w opartym na umowności świecie sztuki i dematerializacji dzieła, do którego dążył konceptualizm, „w rzeczywistości zastąpiony jeszcze bardziej fetyszyzowanymi certyfikatami autorstwa i dokumentacji”³.

To właśnie na przecięciu tych trzech motywów – fikcyjności, niematerialności i współpracy – sytuuje się metoda twórcza Kurant.

Na przecięciu trzech motywów – fikcyjności, niematerialności i współpracy – sytuuje się metoda twórcza Kurant.

2.

Zainteresowanie niematerialnością znajdujemy już we wczesnych realizacjach Kurant. Jednym z najciekawszych przedsięwzięć artystki była bowiem wystawa *Snow Black* z 2005 roku, która nie generowała żadnych kosztów produkcji, transportu i ubezpieczenia. Wśród niewidzialnych prac znalazły się *L'Association des temps libérés* [Stowarzyszenie wolnego czasu] Pierre’a Huyghe’a, niewidzialna rzeźba Maurizia Cattelana, film Jaya Chunga nakręcony bez kamery i przedostatni obraz Romana Opałki, obiecany Muzeum Sztuki w Łodzi wiele lat przed tym, zanim został namalowany. Wystawa zatytułowana *L'exposition qui n'existe pas* [Wystawa, której nie ma] została „otwarta” w muzeum sztuki MAMCO w Genewie. Jak relacjonuje artystka, była to „wystawa pasożyt, która wchodzi w inne istniejące wystawy”⁴. Do jej przygotowania Kurant zaprosiła artystów, z którymi chciała zbudować modularne formy zachowujące się jak pasożyty i dające się włączać w różne konteksty.

² Anna Sanders Films w Polsce, 26–27.02.2005, <https://www.charlie.pl/index.php?i=w158> [dostęp: 6.02.2020].

³ Agnieszka Kurant by Sabine Russ, „BOMB Magazine”, 18.03.2015, <https://bombmagazine.org/articles/agnieszka-kurant/> [dostęp: 6.02.2020]; por. Agnieszka Gracza, *Exit Ghosts. Phantoms and Immaterial Labour in the Films of*

Agnieszka Kurant, „Frieze”, 21.03.2014, <https://frieze.com/article/exit-ghosts> [dostęp: 6.02.2020].

⁴ *L'Exposition qui n'existe pas 2, une proposition d'Agnieszka Kurant*, 25.10.2005–15.01.2006, MAMCO Genève, Website Archives 1994–2016, https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/K/kurant.html [dostęp: 6.02.2020].



Kwestia ulotności towarzyszy również projektowi *Wielokropek* (2009) realizowanemu razem z Anną Baumgart. Powstał on w miejscu drewnianej kładki zbudowanej przez Niemców w 1942 roku, spinającej małe i duże getto, nad ulicą Chłodną, gdzie zawisł olbrzymi znak interpunkcyjny symbolizujący: przemilczany fragment czy ocenowanie tekstu. Ten tymczasowy monument składający się ze srebrzystych balonów może być również interpretowany jako nawiązanie do hiperobiektyw Timothy'ego Mortona: przedmioty wykonane z syntetyków w pewnym sensie noszą cechy pomnika, tak jak filiżanka wykonana ze styropianu, która będzie się rozkładać przez 600 lat. Ten przenośny pomnik do wynajęcia mógł być z powodzeniem zainstalowany w innych krajach i w różnych kontekstach polityczno-społecznych.

Kurant współpracuje zarówno z innymi artystami i artystkami, jak i z antropologami, biologami, programistami oraz tymi wszystkimi, których praktyki wymykają się klasycznym definicjom.

Z kolei w 2010 roku artystka reprezentowała Polskę na 12. Biennale Architektury w Wenecji. Kurant zrealizowała tam projekt *Emergency Exit* wspólnie z architektką Aleksandrą Wasilkowską, znaną ze współpracy z innymi artystami w ramach cyklu *Architektura cienia*. Kurant i Wasilkowska zaproponowały pracę nawiązującą do teorii „niezwykle rzadkich zdarzeń” (*black swans*) Nassima Nicholas Taleba, opartej na nieprzewidywalnych elementach rzeczywistości, których nie można kontrolować. Instalacja przypominająca skocznię narciarską lub trampolinę zachęcała do skoku w nieznaną; był to nowy rodzaj sportu pozwalający na wyskoczenie z kontrolowanej odgórnie rzeczywistości miejskiej, politycznej czy społecznej, a projekt nawiązywał do architektury projektowanej oddolnie przez mieszkańców miast, którzy szukają w ten sposób luk w systemie. Potrzeba istnienia nieprzewidywalnych elementów rzeczywistości miejskiej została przeciwstawiona nadmiernie nadzorowanemu, pozbawionemu elementu ryzyka, współczesnemu planowaniu urbanistycznemu.

3.

Kurant współpracuje nie tylko z innymi artystami i artystkami, ale także z antropologami, biologami, programistami oraz ludźmi niebędącymi ekspertami w żadnej dziedzinie, bo ich praktyki wymykają się klasycznym definicjom. Podczas ostatniej edycji stambulskiego biennale (kurator: Nicolas Bourriaud) Agnieszka Kurant prezentowała cykl nowych prac, między innymi nieustannie ewoluujących obrazów zatytułowanych *Conversions* (2019). Za pomocą mechanizmu ukrytego z tyłu obrazów artystka używa sztucznej inteligencji do sterowania cząsteczkami ciekłych kryształów ulegających transformacji pod wpływem dostarczanego do miedzianej płyty ciepła, na której wykonane są obrazy ładunku elektrycznego i zmian temperatury. Obraz zmienia się pod wpływem modyfikacji zachodzących

w stworzonym przez artystkę wraz z programistami z MIT modelu sztucznego społeczeństwa (*artificial society*). Algorytm analizuje w czasie rzeczywistym wpisy z tysięcy kont w mediach społecznościowych należących do uczestników ruchów protestacyjnych, między innymi w Hongkongu, Chile, Iraku, USA, Francji i Polsce. Następnie przyporządkowuje nastrojom wyrażonym we wpisach wartości liczbowe. Trafiają one do modelu sztucznego społeczeństwa, które z kolei nieustannie ewoluuje i steruje obrazem z ciekłych kryształów, konwertując wartości liczbowe w ładunek cieplny i elektryczny.

Agnieszka Kurant zwraca uwagę, że platformy takie jak Facebook przechwytyują i analizują dane zamieszczane w sieci przez użytkowników – ślady jakiegokolwiek aktywności cyfrowej, od używania karty do bankomatu, przez GPS, po wyszukiwanie rozmaitych haseł w Google. W ten sposób powstaje ogromny zasób wiedzy na temat preferencji, emocji i pragnień obywateli. Z tej niewidzialnej pracy wielomilionowej społeczności rodzą się nieustannie ewoluujące kolektywne „odciski palców” kapitału społecznego. Do powstania tych form przyczyniają się tysiące nieświadomych użytkowników. Artystka nie przyjmuje z góry, że jej projekty przyniosą jakiś konkretny finalny efekt, raczej opracowuje pewne ramy, co przypomina sugerowaną przez Jacques'a Derridę



możliwość interpretacji dzieła z uwzględnieniem znaczeń nieprzewidywanych przez autora. Przykładem tego może być *Quasi Object* (2014–2017), piłka nożna, której ruchami steruje algorytm na podstawie agregowanych ruchów piłek w różnych rozgrywanych w sieci grach, w które grają w czasie rzeczywistym entuzjaści futbolu, będący jednocześnie potencjalnymi odbiorcami wielomilionowego biznesu reklam wyświetlanych na boku ekranu.

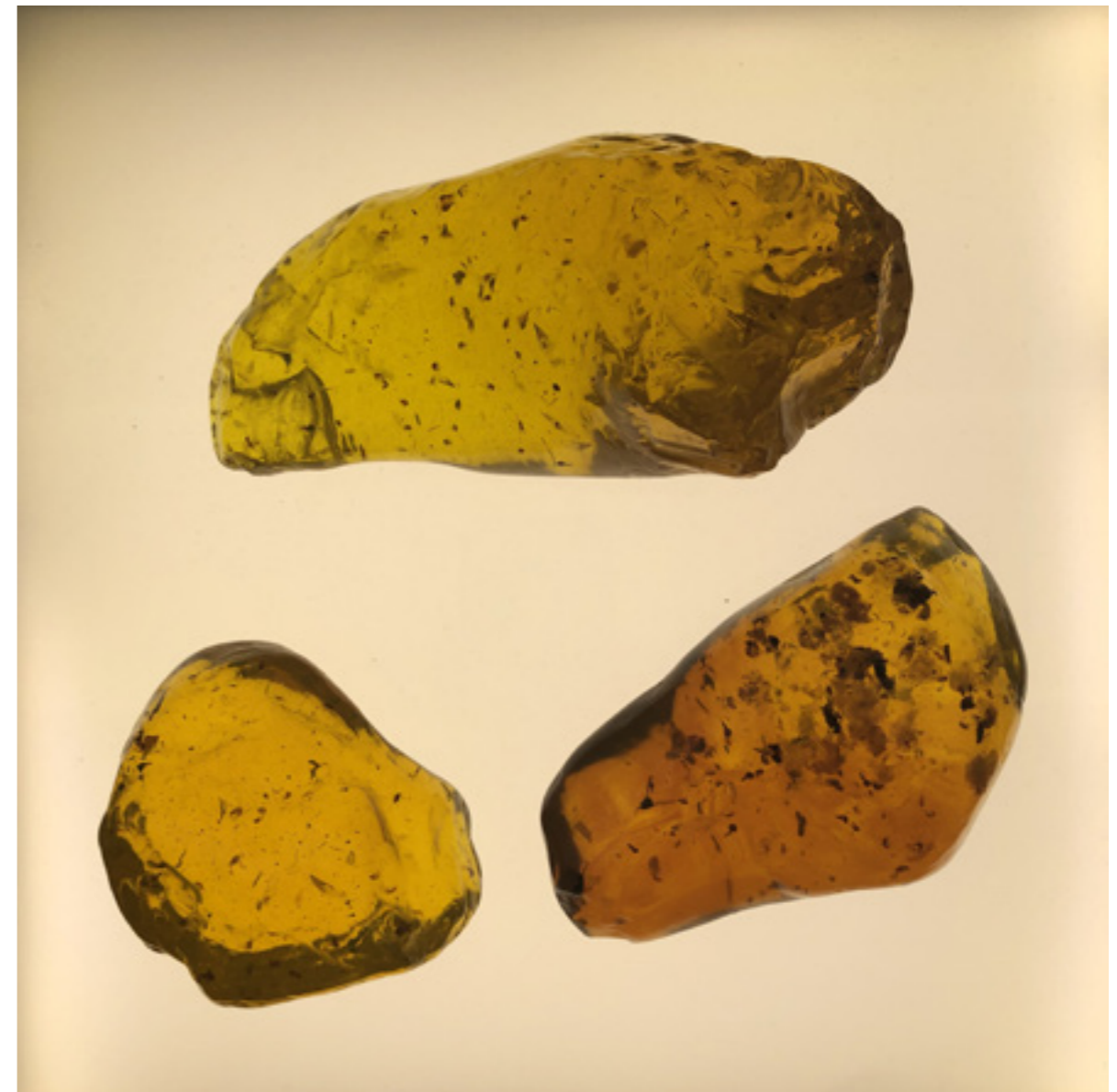
Artystka wskazuje, że w późnym kapitalizmie wszyscy obywatele pracują na niewidzialnej taśmie produkcyjnej, gdyż każda ich aktywność, od gry i przyjemności, przez kupowanie prezentów, po użytkowanie GPS, dostarcza danych, z których korzystają korporacje odsprzedające informacje dotyczące naszych preferencji i zwyczajów firmom reklamowym. Przykładem wypowiedzi na ten temat jest druk lenticularny *Collective Rorschach Test* (2019), który nawiązuje bezpośrednio do trwającej 72 godziny akcji z kwietnia 2017 roku zrealizowanej w popularnym serwisie Reddit. Wzięło w niej udział ponad milion użytkowników. Zabawny na początku eksperyment ujawnił swój polityczny wymiar, gdy anonimowi uczestnicy zaczęli wypełniać puste pola flagami swoich krajów i stworzyli wirtualne pole bitwy. Jak sugeruje artystka, skutki przerzuconej (na użytkowników) przez media społecznościowe pracy afektywnej doprowadziły nie tylko do wyzysku, ale i wzmożenia tendencji nacjonalistycznych. W ten sposób fikcja została potraktowana na równi z prawdą.

W późnym kapitalizmie wszyscy pracują na niewidzialnej taśmie produkcyjnej, gdyż każda aktywność, od gry i przyjemności, poprzez kupowanie prezentów czy korzystanie z GPS dostarcza danych, na których zarabiają korporacje.

4.

Spekulatywność życia codziennego z bliżej nieokreślonej przyszłości ujawnia się w projektach takich jak *Postfordyt* (2019), „naturalno-sztuczna hybryda” prezentowana między innymi w CSW Zamek Ujazdowski w zeszłym roku. Rzeźba ma formę kompozytowej skały. Praca odwołuje się do nowo powstałej quasi-geologicznej formacji skalnej zwanej „fordytem” lub „agatem z Detroit” – odkrytej stosunkowo niedawno w nieczynnych fabrykach samochodów, które zbankrutowały po przeniesieniu produkcji aut do Chin. W wyniku wieloletniego, przemysłowego malowania samochodów ustawionych na specjalnych metalowych szynach, na szynach tych osiadły cieniutkie warstwy rozpylonej farby, w konsekwencji czego powstały kolorowe skamieliny. Artystka kupuje fragmenty tych sztucznych skał znalezione w różnych fabrykach na całym świecie przez ich byłych pracowników, którzy obracają nimi w internecie – po oszlifowaniu formy te przypominają kamienie szlachetne i mogą być używane do produkcji biżuterii. Kurant łączy je w jedną spekulatywną formację geologiczną. Artystka manipuluje tym zastępy śladem ostatniej epoki, dając wyobrażenie

Agnieszka Kurant, *Fossilized future*, syntetyczny, bursztyń zmutowane muszki owocówki (*Drosophila*), 2019, dzięki uprzejmości artystki i Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles



przyszłości i jej artefaktów: mineralne warstwy odkładające się przez dziesięciolecia w wyniku zautomatyzowanej, niematerialnej pracy, stają się przedmiotem spekulacji i wymiany towarowej.

Pewną analogią dla kompozytu stworzonego przez artystkę i współpracujących z nią naukowców jest plastiglomerat, odkryty w 2014 roku na wybrzeżach Hawajów. Wspólnie z naukowcami z Rensselaer Polytechnic Institute w Troy w stanie Nowym Jork Kurant opracowała swoją inną pracę, *Still Life* (2014), która miała na celu świadome wykorzystanie geologii jako formy pisma. Artystka tworzy zapisy fikcyjnych wydarzeń w historii świata ludzkiej cywilizacji w syntetycznej skale. Za pomocą sztucznie wytworzonych warstw geologicznych udało jej się zasymulować m.in.

eksplozje nuklearne i wyginięcie gatunków, w tym człowieka. Oprócz tego w skale przyszłości artystka zapisała materialne ślady wykorzystywanych dziś cennych i rzadkich surowców, tak zwanych krwawych minerałów, stosowanych do budowy urządzeń wyposażonych w ekrany, jak na przykład koltan, kasyteryt, wolfram czy złoto, których wydobycie wiąże się z pracą przymusową i wynagrodzeniem poniżej dolara dziennie. Inspiracją do przygotowania tej pracy stanowiły najnowsze odkrycia w dziedzinie astrobiologii, takie jak odkrycie istnienia bakterii zjadających plastik lub utajonych wirusów hibernujących przez miliardy lat w skałach; także eksperymenty z zakresu biologii syntetycznej, na czele z symulacją początku życia i tworzenia pierwszego na świecie sztucznego organizmu: syntetycznych systemów komórkowych i samoreplikujących się polimerów.

Łączenie natury i materiałów uznawanych za syntetyczne, w celu stworzenia pewnej fikcyjnej wizji bliskiej przyszłości, ujawnia się też w pracy *Fossilized Future* (2019) – „skamielina przyszłości” to efekt współpracy z Aleksandrem Tarakhovskim, genetykiem i immunologiem z Rockefeller University. Przekazane przez niego artystce muszki owocówki pochodzą z badań w laboratorium. W wyniku testów wirusowych każda z nich reprezentuje pewną symulację przyszłości, mutując się w sposób niewystępujący w naturze. Te zmutowane organizmy zatopione zostały przez Kurant w syntetycznym bursztynie.

Podporządkowanie sobie natury przez człowieka jest dziś na nowo dyskutowane, czy wręcz kwestionowane, jednak doszło do tego dopiero, gdy narzędzia nowych technologii wykorzystywane na szeroką skalę zaczęły przyczyniać się do coraz bardziej inwazyjnej inwigilacji zwierząt, czego przykładem są kamery instalowane w rezerwach, dżunglach i na sawannach. Dzięki temu setki tysięcy zwierząt mogą być śledzone i „z bliska” obserwowane przez użytkowników sieci. Tytuł czterokanałowej wideoinstalacji *Animal Internet* (2018) nawiązuje do opublikowanej niedawno książki *Animal Internet: Nature and the Digital Revolution*, która podaje, że ponad 50 tys. zwierząt jest w celach naukowych śledzonych przez cyfrowe trackery przymocowane do ich ciał, zwierzęta bowiem instynktownie przeczuwają erupcje wulkanów, trzęsienia ziemi i epidemie. Jak twierdzi artystka, te nowe formy kontroli czy wirtualne heterotopie tworzone przez naukowców mogą zrewolucjonizować nasze relacje ze światem przyrody. Fenomen „zwierzęcego internetu” sprawia, że setki tysięcy ludzi z dowolnego miejsca na Ziemi mogą obcować z naturą w nowy sposób. Zwierzęta w warunkach inwigilacji postrzegane są już nie jako abstrakcyjne obrazy, ale swego rodzaju celebryci z równoległej rzeczywistości, którym nadaje się imiona, tworzy się ich fanpejdże na Facebooku i traktuje się je jak awatary.

Hybrydowy widok zostaje dodatkowo poddany przez artystkę testowi: *Animal Internet* pokazuje dwa obrazy z faktycznych stanowisk obserwacyjnych niedźwiedzia polarnego i tygrysa oraz dwa stworzone w warunkach studyjnych, z fikcyjnymi robotycznymi zwierzętami – obraz z pierwszej kamery pokazuje ludzką interpretację jeżozwierzka spełniającego polecenia opłacanych użytkowników platformy Amazon Mechanical Turk (AMT), a obraz z drugiej kamery – myszokoczki, których ruchy narzucane są przez algorytm analizujący dane z Twittera dotyczące odbywających się aktualnie protestów:



Agnieszka Kurant, *Animal Internet*, kadry z wideo, 2018, dzięki uprzejmości artystki i Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles

Ponad 50 tys. zwierząt jest w celach naukowych śledzonych przez cyfrowe trackery przymocowane do ich ciał. Zwierzęta instynktownie przeczuwają erupcje wulkanów, trzęsienia ziemi i epidemie.

marszów ruchu Black Lives Matter, protestów proniepodległościowych w Katalonii, rewolucji parasolek w Hongkongu czy demonstracji KOD w Warszawie. Czy zastąpienie sztuczną inteligencją zwierząt doprowadzi ostatecznie do ich uwolnienia?

5.

Rola ludzkiej kreatywności w obszarze współczesnych aplikacji jest ogromna – teoretycznie za sprawą dostępnych narzędzi wykorzystujemy sztuczną inteligencję, a w rzeczywistości to ona „uczy się” od ludzi, powtarzając często ich błędy, echo usłyszanych głosów, wyświetlając zobaczone już projekcje wiedzy i niekoniernie słusznych przekonań, kolektywnej inteligencji, a raczej zbiorowej „sztucznej sztucznej inteligencji”. Dziś komendy kierujemy do asystentów głosowych, choć od dawna testujemy możliwości kontroli na zwierzętach.

„Kreatywność jest produktem inteligencji zbiorowej”, twierdzi Kurant, która zdaje się przesuwac granicę własnej obecności w swoich pracach. Przykładem seria projektów nawiązujących do pracy oddelegowanej i outsourcingu prezentowanych na niedawnych wystawach, między innymi na *The Age of You* kuratorowanej przez Hansa Ulricha Obrista, Douglasa Couplanda i Shumona Basara w MOCA Toronto oraz w ramach Milano Triennale kuratorowanego przez Paolę Antonelli z nowojorskiego MoMA. Z kolei *A.A.I.* powstaje wspólnie z entomologami z University of

Florida, z którymi artystka współpracowała przez kilka miesięcy, w efekcie czego powstały spektakularne rzeźby. Ich autorami są niczego nieświadome insekty. Niewiele gatunków wykształciło w procesie ewolucji zorganizowane społeczności pracownicze zbliżone do ludzkich. Wśród nich są między innymi termyty, które wprowadzają ścisły podział pracy i budują monumentalne kopce przypominające świątynie lub piramidy. W tym konkretnym przypadku otrzymały kolorowe piaski, opiłki złota i kryształów i stworzyły rzeźby-kopce o dość syntetycznym wyglądzie. Za sprawą swojej formy i kolorystyki kopce przypominają wykresy big data. W SCAD Museum of Art (*Collective Intelligence*, 2017/2018) były prezentowane również misterne obiekty o nazwie *A.A.I (System's Negative)*, które powstały w rezultacie wypełnienia wydrążonych kopców cynkiem, wskutek czego powstały negatywy czy fizyczne „eksformacje” pracy termitów.

Artystka przypomina, że dematerializacja różnych elementów życia codziennego, w tym pracy, oznacza, iż wiele naszych aktywności, które wcześniej oznaczały relaks i rozrywkę, staje się dziś nieświadomą formą pracy definiowanej określeniem „playbor”.

W realizacjach Kurant z ostatnich lat ujawnia się jej zainteresowanie problemem wyzysku stosowanego między innymi przez największe koncerny, takie jak Facebook, Google, Apple czy Amazon, lub platformy crowdsourcingowe, jak Amazon Mechanical Turk, zatrudniające tanią siłę roboczą i przepisujące obecność ludzi na liczby. Artystka symbolicznie odwraca sytuację, by oddać podmiotowość „crowdworkerów”.

„W dobie sztucznej inteligencji praca nie znika, lecz jest ukrywana”⁵, twierdzi Kurant. Dematerializacja różnych elementów życia codziennego, w tym pracy, oznacza, iż wiele naszych aktywności, które wcześniej oznaczały dla nas relaks i rozrywkę, dziś zyskuje status nieświadomej formy pracy określanej mianem „playbor” (*play + labor*). To, co jeszcze w latach 70. zeszłego wieku było nazywane pracą zdalną i było przywilejem nielicznych, dziś jest określane jako praca niewidzialna. Ostatnie lata przyniosły największą zmianę w zakresie możliwości pracy zdalnej, a mowa tu jedynie o cyfrowych nomadach czy osobach wchodzących w interakcje z użytkownikami aplikacji jako konsultanci. Interesujący jest sposób, w jaki cyfrowe otoczenie w twórczości Kurant staje się pretekstem do uwidaczniania nieoczywistych aspektów współczesnej pracy: niewidzialnego zaplecza technicznego, szarej ekonomii (*grey economy*) platform typu Amazon Mechanical Turk, na rzecz których rzesza często dobrze wykształconych i cyfrowo samozatrudnionych jest gotowa podejmować zlecenia w trybie *on-demand* za głodowe stawki. Choć praca zdalna jest wynalazkiem XX wieku, to dopiero w ostatnich latach

5 *Art and Social Media – a Stormy Relationship?*, Meriem Bennani, Agnieszka Kurant, Spencer Tunick, mod. Tim Schneider, Art Basel, 11.12.2019, https://www.youtube.com/watch?v=Wg3FW_b-6bw [dostęp: 6.02.2020].

ureczywistnia się dzięki *ghost workerom* (jak ich nazywają Mary L. Gray i Siddharth Suri w swojej wydanej w zeszłym roku książce), spośród których część pracuje nawet po 20 godzin dziennie za mniej niż dolara za godzinę. Nowa najemna siła robocza wykonująca proste zadania to również nasze dane wykorzystywane w zautomatyzowany sposób.

Linia produkcyjna (2016), efekt współpracy z artystą Johnem Menickiem, opiera się na eksploatacji inteligencji zbiorowej pracowników wspomnianej już platformy Amazon Mechanical Turk: nazwa nawiązuje do osiemnastowiecznego ludzkiego robota-szachisty zamkniętego w drewnianej skrzyni. AMT wyzyskuje tanich robotników działających w sieci (*crowdworking*) i używana jest najczęściej do korporacyjnych, prostych zadań, takich jak tagowanie i sortowanie zdjęć lub tłumaczenia przy użyciu Google Translate. W realizacji rysunku wymyślonego przez Kurant wykorzystany został wysiłek kilku tysięcy pracowników działających w internecie, zupełnie nieświadomych swojego udziału w tworzeniu dzieła sztuki, bowiem wykonują oni rutynowo różnego rodzaju zlecenia jedynie w celach zarobkowych. Są to często zadania, których współczesne komputery nadal nie są w stanie automatycznie wykonać. Jak tłumaczy Jeff Bezos, szef AMT, platforma działa jak „sztuczna sztuczna inteligencja”. Podążając tym tropem, można zauważyć, że *Linia produkcyjna* wykorzystuje tę symulowaną sztuczną inteligencję, by stworzyć abstrakcyjne dzieło kolektywnego autora-artysty działającego w rozproszeniu. Zadaniem nieświadomych udziału



W Linii produkcyjnej zyski z pracy rozdzielane są przez artystkę pomiędzy pracowników, którzy przyczynili się do jej powstania, przesyłając swoje zdjęcia. W ten sposób Kurant dokonuje redystrybucji zysków wygenerowanych przez świat sztuki przy wykorzystaniu danych tysięcy ludzi.

w eksperymencie Kurant i Menicka pracowników AMT było narysowanie pojedynczej linii. Napisany specjalnie program spaja wszystkie linie rozproszonych współautorów w jeden rysunek. Praca analizuje kwestie etyki i kapitału politycznej oraz społecznej kreatywności. Podejmuje problem wyzysku inteligencji zbiorowej, eksploatacji energii społecznych i tworzonej kolektywnie wartości dodatkowej. Zadania, którymi parają się zrzeszeni w AMT „crowdworkerzy”, wciąż nie mogą być wykonane przez sam komputer, więc potrzebują ludzkiej inteligencji. Kurant i Menick postanowili wykorzystać serwis i wykonać rysunek będący połączeniem zleceń kilku tysięcy najemnych robotników cyfrowych, oferując im za wykonanie każdej linii 25 centów, czyli około 15 razy więcej, niż najczęściej wynosi ich wynagrodzenie za godzinę. Praca była prezentowana również w Polsce, w BWA Tarnów oraz w Galerii Studio w Warszawie.

Z kolei prace powstałe podczas rezydencji, między innymi w MIT Center for Art, Science and Technology, jak na przykład *Assembly Line* (2018), umożliwiają najemnym pracownikom tymczasowym z AMT czerpanie rzeczywistych zysków ze sprzedaży obrazów własnych twarzy w przypadku, gdy którakolwiek z rzeźb, do których użyczyli swojego wizerunku, zostanie sprzedana. Do stworzenia jednego obiektu używa się wielu zdjęć, a następnie przez ekstrakcję jednej linii pikseli z każdego zdjęcia powstają kolejne warstwy rzeźby. Za wykonane przy użyciu telefonów zdjęcia pracownicy automatycznie otrzymują wynagrodzenie za pośrednictwem platformy. Tysiące selfie są następnie łączone przez algorytm w szkice 3D i przekazywane do trójwymiarowego druku, powlekane miedzią i niklem. Powstałe rzeźby stają się zbiorowym portretem nowej klasy robotniczej, a abstrakcyjna forma zagregowanych rzeźb ujawnia, jak generowane są korzyści finansowe i polityczne korporacji i państw pochodzące z gromadzenia surowych danych w sieci. Zyski ze sprzedaży tych prac rozdzielane są przez artystkę pomiędzy pracowników, którzy przyczynili się do ich powstania, przesyłając swoje zdjęcia. W ten sposób Kurant dokonuje redystrybucji zysków wygenerowanych przez świat sztuki przy wykorzystaniu danych tysięcy ludzi.

6.

Spekulatywność faktów oraz nadmiar treści i interakcji, które można często nazwać nieistotnymi i niematerialnymi (angielski przymiotnik *immaterial* definiuje oba te zjawiska), to kolejne tematy podejmowane przez artystkę. Dlatego charakter wielu projektów Kurant zmienia się w zależności od miejsca prezentacji, jak na przykład kompilacja ciszy o tytułach *88.2 MHz* lub *103.1 MHz* (2013), którą artystka zrealizowała na podstawie fikcyjnego dzieła opisanego w opowiadaniu Heinricha Bölla (*Murke's*

1 Agnieszka Kurant, *Air Rights*, elektromagnes, drewno, pianka, sproszkowany kamień, pigmenty, 2014
 fot. Jean Vong, dzięki uprzejmości artystki i Tanya Bonakdar Gallery New York/Los Angeles

2 Agnieszka Kurant, *Bez tytułu*, taśma transportowa, lustro, 2014, fot. Jean Vong, dzięki uprzejmości artystki i Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles



1

2





Agnieszka Kurant, *The End of Signature* (Koniec podpisu), instalacja site-specific na fasadzie Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, 2015
 fot. Christopher Mckay, dzięki uprzejmości artystki i Tanya Bonakdar Gallery New York/Los Angeles oraz Solomon R. Guggenheim Museum



Agnieszka Kurant, *The End of Signature* (Koniec podpisu), 2018
 The Cleveland Museum of Art, FRONT Triennial, dzięki uprzejmości artystki i Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles

Collected Silences, 1955). Z kolei *The End of Signature*, którego najważniejsza odsłona miała miejsce na fasadzie Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku (2015), był efektem „pracy” kilku tysięcy zwiedzających zachęcanych do pozostawienia swoich podpisów, które następnie zostały połączone i przekształcone w jeden wspólny autograf całego tłumu. Unikatowość podpisu została zakwestionowana przez zastosowanie algorytmu łączącego wszystkie podpisy w jeden anonimowy, nieodczytywalny znak, co potwierdzało erozję (w nawiązaniu do tytułu) dość przestarzałego sposobu wykorzystania odręcznego pisma w tym jedynym celu – potwierdzania tożsamości. Akt powtarzalności podkreśla dodatkowo prezentacja w innych miejscach: przy wejściu do Cleveland Museum of Art podczas triennale FRONT (2018), a po raz pierwszy w Utrechcie (2013), gdzie na elewacji jednego z budynków mieszkalnych umieszczono instalację świetlną LED przedstawiającą wspólny podpis trzech generacji mieszkańców. Kolektywna sygnatura to również przypomnienie o niewidzialnej afektywnej pracy, bez której sektor kultury i sztuki by nie funkcjonował. To publiczność wpływa dziś w największej mierze na wykorzystywanie sztuki przez natychmiastową dystrybucję i cyrkulację zdjęć dzieł sztuki w sieci. Marcel Duchamp, uznawany za prekursora idei dematerializacji dzieła, wskazywał na relację między dziełem a oglądającym. Kurant sugeruje, że należy zmodyfikować ów paradygmat i że udział widzów zwiększa wartość dzieła.

„Interesuje mnie, w jaki sposób rzeczy, których naprawdę nie ma, nie istnieją w sensie fizycznym, oraz fikcje stają się przedmiotem spekulacji i wpływają na politykę i ekonomię”⁶, mówi Kurant. Artystka testuje gry z ekonomią, jak w pracy *Multiverse* (2010). Seria monet o wartości -1 dolara wyprodukowana jest z dwudziestopięciocentówek. Praca odnosi się do problemu długu oraz hipotetycznej, alternatywnej ekonomii. Na wystawie Aleksandry Wasilkowskiej w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej Kurant zaprezentowała monetę o nominale o złotych. Idea wystawy niewidzialnych obiektów też zmienia znaczenie w zależności od miejsca: ten sam projekt w Krakowie może powstać za 200 euro, a w Nowym Jorku za 10 tys. dolarów, choć pojawia się w oknach zamkniętej po zmroku galerii. Problem ekonomii, która opiera się na spekulacjach, staje się zasadniczy dla pracy *Air Rights* (2014). Tytułowe regulacje dotyczące przestrzeni ponad budynkami obowiązują między innymi w Nowym Jorku, gdzie przedmiotem spekulacji na rynku nieruchomości bywają również puste przestrzenie (powietrze) ponad dachami budynków.

7.

Kurant studiowała filozofię, historię sztuki, creative curating oraz film i fotografię w PWSFTviT w Łodzi. Najlepiej z tego okresu wspomina zajęcia z Józefem Robakowskim, zaś montaż wymienia jako jedno z najistotniejszych narzędzi w polu sztuki, ale i w szerszym odniesieniu do podejmowanych na co dzień decyzji. Jednym z wykorzystywanych przez artystkę pojęć jest „eksformacja” – posłużył się nim pod koniec lat 90. duński dziennikarz Tor Nørretranders, by określić w ten sposób negatyw wiedzy, pewne wyrażnie pomijane treści. Rozproszona w sieci wiedza, dematerializująca się za pośrednictwem popularnych memów i fake newsów, sprawia, że jesteśmy dziś zmuszeni weryfikować wiarygodność docierających do nas informacji.

Exformation to także tytuł pierwszej monograficznej wystawy artystki w Stanach Zjednoczonych zaprezentowanej w nowojorskim SculptureCenter. Oprócz prac z poprzednich lat Kurant pokazała na niej specjalną pracę filmową.

6 Najbardziej interesuje mnie dialog z ludźmi, rozmawiał Andrzej Dobrowolski, „Nowy Dziennik”, dziennik.com/archiwum/przeglad-polski/najbardziej-interesuje-mnie-dialog-z-ludźmi/ [dostęp: 6.02.2020].



To tu artystka zrealizowała – we współpracy z legendarnym montażystą filmowym Walterem Murchem – *Cutaways* (2013), konceptualny film wykorzystujący postaci usunięte ze znanych filmów fabularnych w procesie postprodukcji. Pracując nad projektem, zebrała około 200 bohaterów wyciętych z narracji filmu i ostatecznie wybrała trójkę reprezentatywną dla nowego scenariusza. Nadanie wtórnej warstwy fikcji w scenach z aktorami, którzy grają postaci wcześniej wycięte z kultowych filmów: *Pulp Fiction* Quentina Tarantino, *Rozmowy* Francisa Forda Coppoli oraz *Znikającego punktu* Richarda Sarafiana, nawiązuje do wątku pracy niewidzialnej, co upodabnia montaż filmowy do kuratorstwa. Film ostatecznie został zrealizowany z udziałem między innymi Charlotte Rampling, ponownie wcielającej się w autostopowiczkę ze *Znikającego punktu*, w którym zagrała w 1971 roku i z którego została wycięta. Przez ożywienie ukrytych, czy „embrionalnych”, jak sugeruje we wprowadzeniu do katalogu Diedrich Diederichsen, postaci, artystka kontynuuje swoje próby ujawniania „nieznanych niewiadomych”.

Oprócz tej pracy na wystawie pojawiła się instalacja *Phantom Estate* (2013), miniaturowa instytucja, która przybrała formę cokołu-gabloty (opracowana we współpracy z francuskim architektem Didierem Faustinem), składająca się z kilku fantomowych, niedokończonych lub nawet nierozpoczętych, zaledwie wspomnianych dzieł powstałych na podstawie wywiadów z członkami rodziny czy dawnymi współpracownikami nieżyjących artystów konceptualnych, takich jak jako Marcel Broodthaers (z wdową po nim, Marią Gilissen), Guy de Cointet, Alighiero Boetti (z jego pierwszą żoną, Annemarie Sauzeau), Lee Lozano, Edward Krasiński i Gino de Dominicis, z właścicielką legendarnej Wide White Space w Antwerpii Anną De Decker, kuratorami wielu konceptualnych wystaw i przyjaciółmi artystów, na przykład z Michele Claurą, Lyndą Morris czy Anką Ptaszkowską. Z Kurant



Do tematów podejmowanych przez artystkę należą spekulatywność faktów oraz nadmiar treści i interakcji, które można określić jako „nieistotne” i „niematerialne” (angielski przymiotnik *immaterial* definiuje oba).

współpracował Luc Steels, założyciel Artificial Intelligence Lab na Vrije Universiteit w Brukseli. Do tego inteligentnego muzeum mogą być dodawane kolejne rozdziały fantomowego dziedzictwa.

Z kolei w projekcie *Czas rozpadu faktów* (*The Half Life of Facts*, 2017) artystka nawiązuje do fikcji uznawanych do niedawna za fakty: Pluton nie jest jednak planetą, jak jeszcze niedawno sądzono, diament nie powstaje ze skompresowanego węgla w zwykłej kopalni, szpinak nie jest aż tak bogaty w żelazo, a zakazanym owocem w Biblii było na pewno nie jabłko, bo owoc ten nie występował wtedy na terenach wskazywanych jako obszar rajskiego ogrodu. Okazuje się, że ponad połowa tego, co obecnie uznawane jest za prawdę naukową, zapewne zostanie zweryfikowane i uznane za nieprawdę już za 50 lat. Kurant zestawia fikcyjne pierwiastki i minerały opisane w literaturze i pojawiające się w filmach ze zbiorowymi panikami, legendami miejskimi i plotkami krążącymi w społeczeństwie. Tak jak pierwiastki chemiczne są budulcem fizycznej rzeczywistości, tak fikcje są budulcem rzeczywistości społecznej. Powstałe w ten sposób dwie tablice Mendelejewa przedstawiają to, z czego zbudowana jest rzeczywistość fizyczna i społeczna. Społeczeństwa, jak pisze Yuval Noah Harari, powstały na gruncie trzech fikcji: pieniędzy, bogów i praw.



Agnieszka Kurant, Map of Phantom Islands (Mapa wysp fantomowych), druk przy użyciu pigmentu termochromowego na papierze archiwalnym, 2011, fot. Eduardo Ortega dzięki uprzejmości artystki i Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles



Agnieszka Kurant, *Phantom Library* (Widmowa biblioteka), tłoczone płótno, sitodruk na papierze i tekturze, pigment termochromowy na papierze, pozłotko, szlagmetal, druk offsetowy na papierze, 2011–2012, fot. Eduardo Ortega dzięki uprzejmości artystki i Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles oraz Fundacji Bęc Zmiana

Kurant nieustannie podaje w wątpliwość autorstwo oraz autentyczność codziennych wydarzeń i faktów, sugerując, że to, co bierzemy za oczywiste, może w istocie okazać się fikcją.

Mapy wysp fantomowych (2011) są zbiorem fikcyjnych wysp skatalogowanych przez Kurant na podstawie badań kartograficznych. Powstały jako błędy kartografów lub były efektem kreatywności żeglarzy, którzy wymyślali nieistniejące wyspy, aby wyłudzić dodatkowe pieniądze od rządów swoich krajów na rzekome odkrycie kolejnego lądu. Fikcyjne wyspy przez lata stanowiły punkt odniesienia dla kolejnych kartografów, którzy nieświadomie reprodukowali wyobrażone lądy; były też przedmiotem spekulacji ekonomicznych i sporów. Na przykład wyspa Phelipeaux pojawiała się na mapach przez prawie osiem dekad i jest wymieniona w traktacie paryskim z 1873 roku, który podpisano na zakończenie wojny o niepodległość Stanów Zjednoczonych. W podobny sposób do archeologii wiedzy odwołuje się też fikcyjna kolekcja literatury zatytułowana *Widmowa biblioteka* (2011). W tym przypadku Kurant zdecydowała się nadać status obiektu nieistniejącym książkom, wymyślonym i opisanym przez wielu pisarzy (między innymi Stanisława Lema, Roberta Bolaño, Philipa K. Dicka, Jorge Luisa Borgesa),

wprowadzając je do obiegu zgodnie z zasadami standardowej produkcji (projekt graficzny, oprawa, numer ISBN, kod kreskowy, druk). Kurant zmaterializowała niektóre z wybranych pozycji, uruchamiając skomplikowaną ekonomiczną maszynę produkcji unikatowego egzemplarza kilkudziesięciu wybranych tytułów. Tytuł pracy nawiązuje do publikacji Pawła Dunina-Wąsowicza, który od lat kolekcjonuje książki „urojone”, czyli zmyślane przez pisarzy. Artystka namówiła też zaprzyjaźnionych pisarzy do napisania niektórych z tych książek.

8.

Niewidzialne wystawy, ewoluujące obrazy tworzone w odwołaniu do ludzkich emocji przez algorytmy w czasie rzeczywistym, oparte na crowdsourcingu rzeźby stworzone przez delegowanych do tego ludzkich i nieludzkich, widmowych pracowników – Kurant nieustannie podaje w wątpliwość autorstwo oraz autentyczność codziennych wydarzeń i faktów, sugerując, że to, co bierzemy za oczywiste, może w istocie okazać się fikcją. Według artystki to nieformalna wiedza i fikcje stojące u podstaw plotek, błędnych przekonań, wirusów, memów i legend miejskich są w stanie skutecznie wpłynąć na rzeczywistość i doprowadzić do politycznych i ekonomicznych konsekwencji.

W ramach jednej z edycji Frieze Projects twórczyni zaprezentowała żywą instalację *Ready Unmade* (2008) – trzy papugi zostały umieszczone w otoczeniu przypominającym zoo. Powstały na potrzeby targów habitat uwydatniał aberrację tymczasowej sytuacji, co podkreślała dodatkowa cecha ptaków: zwiedzający zostali skonfrontowani z faktem, że ptaki szczekają – wydawania tego dźwięku uczył je współpracujący z artystką znawca tych zwierząt, Marek Żyłkowski. Kurant zatem nie tylko bada i obnaża mechanizmy ekonomicznych i społecznych nadużyć, ale także uświadamia nam, że wyobrażenia i fikcja mogą dosłownie zmieniać rzeczywistość. Dziś jej prace nabierają nowego znaczenia, szczególnie gdy mowa o medialnych mechanizmach opartych na algorytmach, przez które przepuszcza się strumień docierających do nas informacji, czy o polityce historycznej wykorzystywanej przez prawicowe media.

Ten ostatni wątek pojawia się prawie od początku w twórczości Kurant. Opowiadając o założeniach swojej *Hipnozy narodowej* (2007) na pikniku naukowym współorganizowanym przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, odnosiła się do stosowanych przez polityków i telemarketerów technik podprogowych manipulacji i programowania neolingwistycznego (NLP). Do nieformalnej wiedzy, która jest wbudowana w medialną codzienność, nawiązuje też w *Future Anterior* (2008) – kiedy poprosiła 10 dziennikarzy, żeby napisali artykuły na podstawie prognoz przyszłości według wizji jasnovidza Krzysztofa Jackowskiego. Powstało zadrukowane czułym na temperaturę i znikającym pod wpływem ciepła pigmentem wydanie „New York Timesa” z 29 września 2020 roku. Trzeba dodać, że część wieści zdążyła się już spełnić – w tym ta dotycząca katastrofy samolotu z polskim rządem na pokładzie. Czy tak samo będzie z pozostałymi wiadomościami?

Tekst: Dorota Jagoda Michalska

Rimaldas Vikšraitis

Surrealistyczne archiwum ludowe

W stronę peryferii

Poczynając od lat 80., Rimaldas Vikšraitis realizował serię cykli fotograficznych dokumentujących rzeczywistość ubogiego rolniczego regionu wokół miasta Šakiai na zachodzie Litwy. Zdjęcia te stanowią niezwykle dramatyczny – a jednocześnie zaskakujący witalnością – portret lokalnej wiejskiej ludności mieszkającej na peryferiach nowoczesnego świata. Czarno-białe fotografie ukazują materialnie zdegradowaną rzeczywistość trawioną przyspieszonymi procesami entropii. Jej mieszkańcy nie są jednak ukazywani jako ofiary postępującego rozpadu, ale jako grupa społeczna posiadająca niezwykłą, surrealistyczną wręcz energię rozsadzającą dokumentalną konwencję „fotografii społecznej”. Dzięki zdjęciom zrealizowanym na przełomie dekad – między innymi cyklem *Rzeźnia* (1982–1986), *Nagi człowiek w opuszczonym gospodarstwie* (1988–1991) oraz *Grymasy znużonej wsi* (1988–2006) – Vikšraitis szybko zyskał uznanie na Litwie. Po otrzymaniu w 2009 roku nagrody na biennale Les Rencontres d’Arles oraz serii wystaw, które się potem odbyły między innymi w Londynie oraz Cardiff, zaczął zyskiwać rozpoznawalność również na arenie międzynarodowej. Fotografie Vikšraitisa niewątpliwie bardzo silnie oddziałują na widza – zarówno na poziomie intelektualnym, jak i emocjonalnym. Jak jednak

Rimaldas Vikšraitis
Grymasy znużonej wsi, 2001

Wszystkie zdjęcia dzięki uprzejmości
White Space Gallery w Londynie.





Czarno-białe fotografie ukazują materialnie zdegradowaną rzeczywistość: jej mieszkańcy nie są jednak ukazywani jako ofiary postępującego rozpadu, ale jako grupa społeczna posiadająca niezwykłą, surrealistyczną energię.

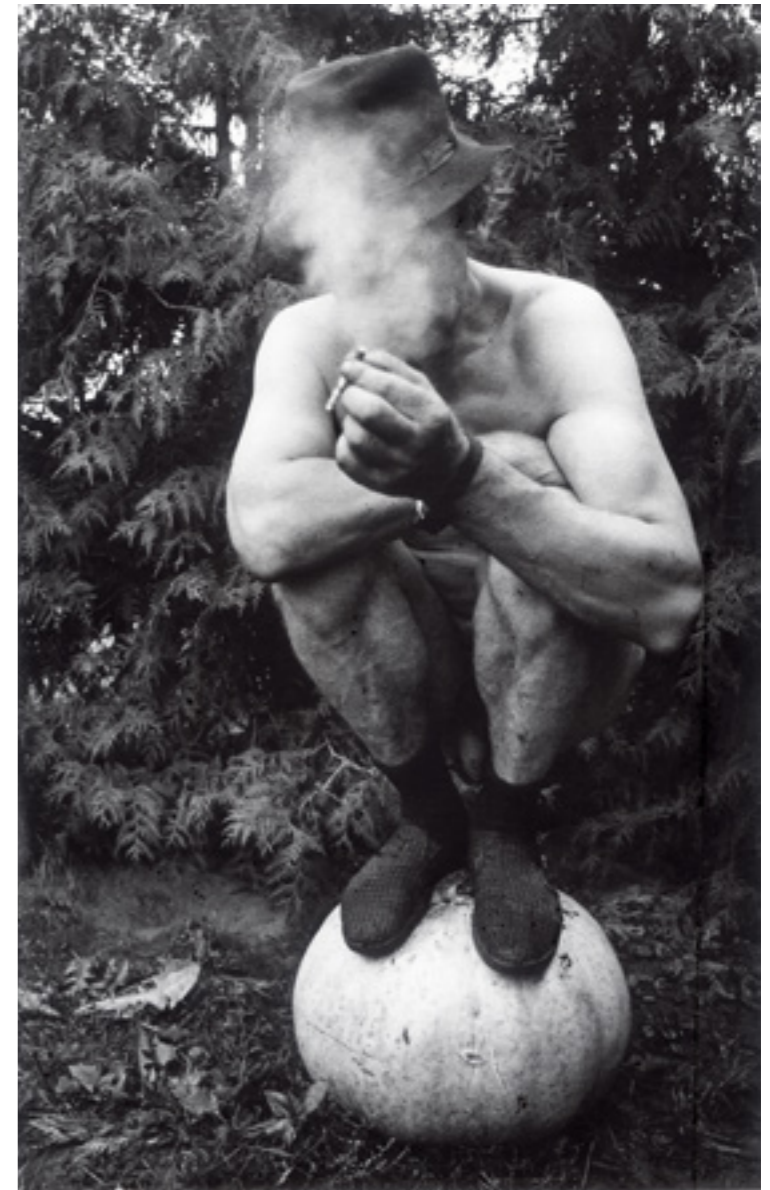
blżej określić ich istotę? W moim tekście chciałybyśmy popatrzeć na zdjęcia Vikšraitisa przez pryzmat kategorii „surrealistycznego archiwum ludowego”, która pozwala nazwać zarówno specyfikę języka artystycznego tego fotografa, jak i podkreślić klasowy wymiar jego twórczości. Jednocześnie termin ten może stanowić także rodzaj narzędzia metodologicznego pozwalającego inaczej spojrzeć na klasowe aspekty polskiej historii sztuki.

Fotografie artysty są ściśle związane z rodzinnym regionem wokół miasta Šakiai, do którego Vikšraitis powrócił na początku lat 80. Jak twierdzi artysta, były to wówczas głębokie

peryferie Litwy, gdzie dominowały rozległe, nieraz ciągnące się kilometrami, trzęsawiska, a miejscowe drogi często były nieprzejezdne. Vikšraitis zdecydował się wrócić w rodzinne strony, gdy miał trzydzieści lat. Wcześniej zdobywał wykształcenie fotograficzne w Szkole Technicznej nr 47 w Wilnie i pracował przez kilka lat dla lokalnych agencji fotograficznych. Druga połowa lat 80. była na Litwie momentem głębokiego kryzysu ekonomicznego związanego z postępującym załamywaniem się gospodarki Związku Radzieckiego. W 1990 roku Litwa ogłosiła niepodległość: początek lat 90. przyniósł z jednej strony powszechną prywatyzację

przedsiębiorstw rolnych, a z drugiej serię sankcji ekonomicznych nałożonych przez ZSRR. Wówczas też podjęto próbę ograniczenia dominującej funkcji rolnictwa oraz przekierowania inwestycji na inne obszary gospodarki. Nałożenie się tych czynników doprowadziło do załamania się dotychczasowych struktur gospodarczych, czego efektem były degradacja i postępujące ubożenie społeczeństwa. W porównaniu do innych państw Europy Wschodniej na Litwie procesy te doprowadziły dodatkowo do drastycznej zapaści demograficznej oraz masowej emigracji. Vikšraitis powraca w swoje rodzinne strony w chwili, kiedy poczucie linearnego rozwoju historycznego załamuje się: mimo to decyduje się zostać tam na stałe, chociaż w pierwszych latach często przenosi się z rodziną ze wsi do wsi.

W połowie lat 80. Vikšraitis zrealizował swoje dwa pierwsze cykle fotograficzne dokumentujące otaczającą go rzeczywistość: *Rzeźnia* oraz *Nagi człowiek w opuszczonym gospodarstwie*. Na obie serie składają się czarno-białe prace ukazujące krajobraz litewskich wsi oraz lokalną ludność, która usiłuje wypracować nowe narzędzia pozwalające przetrwać w dobie kryzysu. Groza tych fotografii – ukazujących rozpadające się domy, obskurne wnętrza oraz meliny – przeplata się z trudnym do uchwycenia surrealistycznym naddatkiem. Rzeczywistość przedstawiona na zdjęciach jest bowiem rzeczywistością o podważonych granicach, w której dochodzi do nieustannej renegocjacji normatywnych podziałów między ludźmi, zwierzętami, przedmiotami, przyrodą. Wszystko istnieje we wspólnym energetycznym wirze: starszy mężczyzna pochyla się z piłą nad martwą swinia, podczas gdy na jego plecach przysiada kura. Inne zdjęcie ukazuje dwóch mężczyzn siedzących przy stole – jeden z nich pochyla się nad talerzem z głową świni, drugi w tej samej chwili gryzie go w ucho. Vikšraitis z wyjątkową czujnością wychwytuje (choć i prowokuje,



Vikšraitis jest łowcą wszystkiego tego, co niesamowite, dziwaczne, co wykłwita w szarych strefach znajdujących się na peryferiach rzeczywistości oraz marginesach racjonalnego świata.

nakłania, ustawia) wszystko to, co nadmiarowe, spotęgowane, groteskowe. Bohaterami jego fotografii są często osoby o innej cielesności: niepełnosprawni, osoby okaleczone, które wydają się mieć zapisaną na własnym ciele traumę całego regionu. Na zdjęciach alkohol leje się strumieniami – nie jest on jednak przedstawiany wyłącznie jako społeczna



patologia, ale raczej jako ambiwalentna energia napędzająca szaleństwo rzeczywistości. Pod jego wpływem ludzie tracą zahamowania, poczucie wstydu: nago jeżdżą na motocyklach, nakładają na twarz niemieckie maski przeciwgazowe. Pijaństwo często przeradza się w erotyczne zabawy: mamy do czynienia z nieujarzmioną cielesnością, która zaprzecza normatywnym kanonom estetyki.

Vikšraitis jest łowcą tego, co niesamowite, dziwaczne, co wykwita w szarych strefach znajdujących się na peryferiach rzeczywistości oraz marginesach racjonalnego świata. Na jednym ze zdjęć widzimy starszego mężczyznę na wózku inwalidzkim mijającego na ulicy rzeźbę olbrzymiego białego konia, który bardziej przypomina ducha lub fantasmagorię o niewyraźnych kształtach. Obok rzeźby stoi – równie nierealne – popiersie Stalina. Na innej fotografii nagi mężczyzna na plaży zasłania twarz dużym konarem drzewa – konar

Rimaldas Vikšraitis, *Grymasy znużonej wsi*, 2000



ten niespodziewanie zaczyna przypominać maskę z rogami jakiegoś słowiańskiego bóstwa. Komizm przeplata się ze zgrozą, a poczucie tajemnicy z kiczem. W opisywaniu zdjęć artysty pomocna może się okazać kategoria „surrealistycznego archiwum ludowego”, która moim zdaniem trafnie oddaje energetyczny ładunek zawarty w wielu fotografiach Vikšraitisa, jak i społecznie określony charakter jego zdjęć. Co więcej – pojęcie to pozwala precyzyjniej umieścić jego prace w szerokim kontekście artystycznym oraz historycznym: jak bowiem zrozumieć projekt litewskiego fotografa na mapie międzynarodowych surrealizmów? Perspektywa ta stwarza również możliwość innego spojrzenia na obszar polskiej historii sztuki: w dalszej części tekstu chciałabym zestawić ze sobą zdjęcia Vikšraitisa, kategorię „surrealistycznego archiwum ludowego” oraz pojęcie „rzeczywistości najniższej rangi” wprowadzone przez Tadeusza Kantora.



Rimaldas Vikšraitis, *Rzeźnia*, 1982



Litewska ziemia bez chleba

Opisując zdjęcia Vikšraitisa, niemal automatycznie odwołujemy się do kategorii surrealizmu. Jak jednak precyzyjnie określić to pokrewieństwo? Jednym z kluczowych założeń awangardy surrealistycznej była próba zakwestionowania linearnego porządku czasowego oraz związanego z nim pojęcia progresu. To właśnie dlatego artyści identyfikujący się z tym nurtem

Przywiązywali wagę szczególnie do obszarów wiejskich oraz klasy ludowej – to właśnie w tej grupie społecznej widzieli pozostałości innego sposobu organizacji społecznej i ekonomicznej. Warto w tym kontekście przywołać fragment flagowej powieści surrealistycznej Andrégo Bretona *L'amour fou*, w której pisarz odnajduje na targu staroci drewnianą, rzeźbioną łyżkę. W oczach autora przedmiot ów urasta do rangi symbolu

Awangarda surrealistyczna przywiązywała wagę szczególnie do obszarów wiejskich oraz klasy ludowej – to właśnie w tej grupie społecznej widziały pozostałości innego sposobu organizacji społecznej i ekonomicznej.

zwracali szczególną uwagę na rzeczywistość materialną znajdującą się na marginesach zachodniej cywilizacji oraz wielkich metropolii: z jednej strony fascynowało ich wszystko to, co anachroniczne, minione – ruiny XIX wieku, stare zabawki, dawne ubiory – z drugiej strony wierzyli, że alternatywą dla odczarowanego oraz wyalienowanego nowoczesnego świata może być zwrot w kierunku rzeczywistości pozaeuropejskich.

reprezentującego inną możliwą rzeczywistość, istniejącą poza kapitalistycznym oraz przemysłowym systemem produkcji. Chociaż w samej twórczości Bretona odniesienie to pozostaje raczej odosobnionym przypadkiem, wątek ów okaże się istotny dla innych artystów z kręgu awangardy surrealistycznej.

Kluczowe pod tym względem znaczenie ma wczesny film dokumentalny Luisa Buñuela *Ziemia Hurdów* znany



Rimaldas Vikšraitis, Sny z obejścia, 2002

też jako *Ziemia bez chleba* (1933), zrealizowany w momencie największego politycznego zaangażowania artysty w działania komunistycznej partii hiszpańskiej. Film miał stanowić zapis rzeczywistości peryferyjnego, rolniczego regionu Las Hurdes w północnej części kraju, całkowicie pomijanego w kolejnych projektach modernizacyjnych. Chociaż punktem wyjścia dla Buñuela były studia antropologiczne, sama praca wykracza poza ramy filmu dokumentalnego. Hiszpańskiego twórcę interesowała bowiem nie tylko socjologiczna rzeczywistość hiszpańskiego regionu, ale również głębokie struktury zbiorowej nieświadomości, która nie została jeszcze „złamana” przez

normy nowoczesności. Buñuel nie postrzegał regionu Las Hurdes wyłącznie jako „problemu” do rozwiązania, ale również jako rezeruar niestłumionych energii wykraczających poza kategorie państwa, produkcji kapitalistycznej czy normatywnej seksualności. Film stanowi unikalną próbę połączenia języka artystycznego surrealizmu z gatunkiem politycznie zaangażowanego filmu dokumentalnego.

Film Buñuela stanowi ważny punkt odniesienia – pod względem historycznym oraz artystycznym – dla zdjęć Vikšraitisa z lat 80. i 90. Podobnie jak hiszpański reżyser, litewski fotograf skupia się na rzeczywistości ludowej pominiętej



Rimaldas Vikšraitis, Koniec drogi, 1995

Vikšraitis skupia się na rzeczywistości ludowej pominiętej przez procesy modernizacyjne: rzeczywistość ta jednak nie jawi się wyłącznie jako miejsce degradacji oraz traumy, ale również jako przestrzeń, w której możliwe jest doświadczenie „spotęgowanego życia”.

przez procesy modernizacyjne: rzeczywistość ta jednak nie jawi się wyłącznie jako miejsce degradacji oraz traumy, ale również jako przestrzeń, w której możliwe jest doświadczenie „spotęgowanego życia”. Zdjęcia Vikšraitisa często ukazują mieszkańców podczas rodzinnych lub przyjacielskich spotkań, wspólnych posiłków czy alkoholowych libacji. Witalność dokumentowanej przez fotografa rzeczywistości sprawia, że nie da się jej opisać wyłącznie w kategoriach „biedy” czy „degradacji”. Wręcz odwrotnie – często mamy do czynienia z wrażeniem cielesnego i emocjonalnego wyzwolenia, które wykracza poza mieszczańskie wyobrażenia o dobrym smaku, estetycznej seksualności czy normatywnej cielesności. Bohaterowie fotografii Vikšraitisa to najczęściej dorośli ludzie, których ciała

są naznaczone zarówno znojem pracy, tragicznymi warunkami materialnymi, jak i piciem: jednocześnie ciała te istnieją poza przestrzenią wstydu, poza dyscyplinującym spojrzeniem nowoczesności. Pod tym względem zdjęcia te stanowią w dużej mierze zaprzeczenie neoliberalnego dyskursu politycznego, który patologizuje warstwy ludowe poprzez wykorzystanie takich kategorii jak „alkoholizm” czy „seksualny promiskuityzm”. Odwołanie się do języka surrealizmu pozwala litewskiemu fotografowi w pełni uchwycić witalistyczny nadmiar otaczającej go rzeczywistości i jednocześnie uniknąć zarówno racjonalistycznej dyskursywności filmu dokumentalnego, jak i moralizującego wydźwięku uniwersalistycznego, humanistycznego spojrzenia.

Jednocześnie trzeba pamiętać, że mamy do czynienia z fotografią artystyczną, a nie z reportażem. W kontekście fotografii Vikšraitisa – podobnie jak w przypadku filmu Buñuela z lat 30. – często pojawiają się pytania, na ile jego zdjęcia są ustawione, starannie wyreżyserowane. Krytycy cytują również wypowiedzi fotografowanych mieszkańców, którzy z czasem zaczęli przeganiać Vikšraitisa, nie godząc się na obraz ich społeczności, który pojawia się na zdjęciach. Kwestia ta odsyła nas do samego jądra surrealizmu: zamazanej granicy między rzeczywistością a fantazją, realnym a wyobrażeniowym. Nie istnieje proste rozwiązanie tej niepewności: oglądając fotografie, nieustannie oscylujemy między stanem zwątpienia a przekonania.

Surrealizm najniższej rangi

Zdjęcia Vikšraitisa – oraz powiązana z nimi kategoria „surrealistycznego archiwum ludowego” – pozwalają również z innej perspektywy spojrzeć na obszar polskiej historii sztuki. Kluczowa w tym kontekście jest twórczość Tadeusza Kantora wraz ze stworzonym przez niego pojęciem „rzeczywistości najniższej rangi”. Kategoria ta obejmowała zarówno sprzęty – znalezione przedmioty, prymitywne maszyny, zdegradowane, ubogie wnętrza – jak i status jednostki, której cielesność była często sprowadzana do strzępów, resztek,

szczętków. Kantor w swoich pracach proponował radykalnie materialistyczne spojrzenie na rzeczywistość, w którym to właśnie materia – jej dynamika, klasowe i historyczne uwarunkowania – nadawała znaczenia, tożsamość i jednocześnie określała dynamikę możliwych ruchów. Tak zarysowany antropologiczny materializm Kantora stanowi jedno z najistotniejszych historycznych odniesień w przypadku postawy artystycznej Vikšraitisa. Dla obu twórców punktem wyjścia była rzeczywistość wiejska na peryferiach współczesnego świata: Wielopole Skrzyńskie leżące na początku XX wieku na obrzeżach monarchii habsburskiej oraz odizolowany litewski region wokół miasta Šakiai. Aby uchwycić charakter tych obszarów, zarówno polski artysta, jak i litewski fotograf zwrócili się w stronę doświadczenia surrealistycznej awangardy. Wszak właśnie w surrealizmie widzieli oni szansę na ukazanie specyficznego statusu rzeczywistości ludowej jako „awangardowej retro-gardy” stojącej w poprzek nowoczesnej maszyny dyscyplinującej.

Zestawienie to pozwala również uchwycić klasowy aspekt twórczości Kantora, który dotychczas pozostaje słabo rozpoznany na poziomie badań. Pojęcie „rzeczywistości najniższej rangi” nie jest bowiem zakorzenione wyłącznie w wojennych doświadczeniach autora, ale również w realiach – materialnych, klasowych – polskiej wsi. Chociaż

Rimaldas Vikšraitis, Grymasy znużonej wsi, 1995



artysta nigdy nie wskazuje na ten aspekt wprost, to możemy uznać, że był on jednym z pierwszych polskich twórców, który zwrócił się w stronę geograficznych oraz społecznych peryferii – peryferii, których materialność była głęboko zakorzeniona w XIX wieku: sprząty pojawiające się w jego twórczości to ława, koło od wozu, szubienica, deska z wygodki. W kontekście fotografii Vikšraitisa warto zaznaczyć, że twórczość Kantora można również postrzegać jako przykład surrealistycznego archiwum ludowego nieraz uderzającego w podobny ton jak między innymi film *Ziemia bez chleba* Buñuela oraz idea stworzenia ludowego muzeum ukuta przez francuskiego antropologa Georges'a Henriego Rivière'a związanego ze środowiskiem surrealistów.

Kluczowe jest tutaj wyodrębnienie kategorii „rzeczywistości najniższej rangi” jako narzędzia metodologicznego wykraczającego poza obszar wyłącznie twórczości Kantora. Kategoria ta bowiem może potencjalnie odnosić się do całego mnóstwa zjawisk z pola sztuki znajdujących się na przecięciu zagadnień klasowych, materializmu antropologicznego i refleksji historiograficznej. Doskonałym przykładem jest właśnie twórczość Vikšraitisa. Pojęcie „rzeczywistość najniższej rangi” w bardzo trafny sposób ujmuję materialny – oraz powiązany z nim społeczny i psychologiczny – status rzeczywistości ukazanej na jego fotografiach. Jest to świat, którego materia ulega powolnemu rozpadowi, osuwaniu się, stałej erozji: świat, w którym wszystko chyli się ku ziemi, dążąc do

Mamy tu do czynienia ze światem, który – w przeciwieństwie do zdyscyplinowanej materialności nowoczesnego świata – zachował wciąż niemal organiczny potencjał przechodzenia wewnętrznych metamorfoz.



Rimaldas Vikšraitis, *Gymnasty znużonej wsi*, 2000

zespoleń się w krajobraz, glebę. Przedmioty noszą ślady wieloletniego – często wielopokoleniowego – użytku: wytarte, drewniane schody do domu, czarne od używania paleniska, pęknięte i sklezione talerze. Jednocześnie jest to rzeczywistość, w której – niczym w opowiadaniach Brunona Schulza – materia kotłuje się, często wykwitając w nowych, barokowych formach. Na płonącym drzewie wiszą zawieszane na gałęziach dzbany i kubki, obcięta głowa lisa służy jako podstawka pod butelkę alkoholu, na parapacie niczym trofeum leży odrąbana głowa kozła. Nie mamy bowiem do czynienia z pasywną rzeczywistością, która wyłącznie ulega procesom destrukcji, ale ze światem, który – w przeciwieństwie do zdyscyplinowanej materialności nowoczesnego świata – zachował

To właśnie surrealizm stanowił ważną próbę zwrotu ku geograficznym oraz klasowym peryferiom w celu znalezienia „linii ujścia” ze stanu wyjątkowego, jakim stała się nowoczesność.

wciąż niemal organiczny potencjał przeprowadzania wewnętrznych metamorfoz.

Kategoria „surrealistycznego archiwum ludowego” w trafny sposób ujmuję praktykę fotograficzną Vikšraitisa leżącą na przecięciu materialistycznej antropologii, języka dokumentalnego i specyficznego energetyczno-cielesnego nadmiaru. Pojęcie to pozwala nie tylko uchwycić charakter jego zdjęć, ale również spojrzeć z innej perspektywy na historyczne doświadczenie surrealizmu i jego możliwe współczesne kontynuacje. Wbrew powszechnemu wyobrażeniu o tej awangardzie – mieszczańskiej sztuki wyrażającej indywidualne pragnienia, lęki i fantazje – to właśnie surrealizm stanowił ważną próbę zwrotu ku geograficznym oraz klasowym peryferiom w celu znalezienia „linii ujścia” ze stanu wyjątkowego, jakim stała się nowoczesność. Jedną z możliwości był właśnie zwrot w stronę rzeczywistości ludowo-wiejskiej. Z dzisiejszej perspektywy próby te można postrzegać jako dążenie do zakwestionowania dominujących struktur pola artystycznego wraz z jego imperialistyczno-mieszczańską geografiami. W takim też świetle należy postrzegać „surrealistyczne archiwum ludowe”: jako rezerwuari oddolnych energii, jako zbiory alternatywnych form wiedzy, jako zapis innych „mniejszościowych” historii.



Rimaldas Vikšraitis, *Impotencja*, 2008

Tekst: Monika Borys

Archeologie dobra wspólnego

Muzeum Historii Spółdzielczości w Polsce

1.

Warszawa, róg ulic Jasnej i Zgoda. We wczesnomodernistycznym Domu pod Orłami mieszczą się bank, fryzjer i siedziba Krajowej Rady Spółdzielczej. Wchodzę do środka i wspinam się po pięknych, krętych schodach. Na czwartym piętrze znajduje się Muzeum Historii Spółdzielczości w Polsce. Schowane, mało znane, sytuujące się poza głównym obiegiem stołecznych instytucji kultury – trudno tu raczej o tłok i turystów. Jest spokojnie i, jak na samo centrum stolicy, niepokojąco cicho. Muzeum, choć niepozorne, z uparciem analogowym sposobem prezentowania swoich zbiorów, skrywa ważny rozdział historii i ekonomii, bez którego trudno opowiedzieć o rewolucji przemysłowej i kapitalizmie XX wieku. Spółdzielczość jest tu katalizatorem przemian społecznych, alternatywną historią nowoczesności, której podstawą nie jest gospodarka oparta na akumulacji kapitału, ale współdziałanie i zysk dla dobra lokalnej społeczności.

Płakiet z okazji pierwszych obchodów Międzynarodowego Dnia Spółdzielczości, 1925, Muzeum Historii Spółdzielczości w Warszawie, fot. Iza Koczanowska



Na wystawie spółdzielczość jest katalizatorem przemian społecznych, alternatywną historią nowoczesności, której podstawą nie jest gospodarka oparta na akumulacji kapitału, ale współdziałanie i zysk dla dobra lokalnej społeczności.

Stowarzyszenie Spożyców „Zgoda” z Płocka, l. 70. XX w. (?), dzięki uprzejmości Muzeum Historii Spółdzielczości w Polsce przy Krajowej Radzie Spółdzielczej



Początki muzeum sięgają okresu Wielkiej Wojny. W lutym 1918 roku z inicjatywy Franciszka Stefczyka odbyła się Pierwsza Konferencja Przewodników Polskiej Kooperacji. Do Lublina zjechali się wtedy działacze reprezentujący trzy zabory, których łączył wspólny interes: decydowali o tym, jak będzie wyglądać polska spółdzielczość po odzyskaniu niepodległości. Wówczas Stefczyk zaproponował, by utworzyć Muzeum Polskiej Kooperacji, które dokumentowałoby działania prężnie rozwijającego się już wtedy ruchu kooperatystów i kooperatystek. Zbiory gromadzono w Warszawie i Krakowie, ale większość z nich uległa zniszczeniu podczas drugiej wojny światowej. Ponownie kolekcję zaczęto tworzyć w Nałęczowie, gdzie mieściła się Państwowa Szkoła Spółdzielczości Rolniczej. To tutaj w 1968 roku utworzono pierwszą siedzibę muzeum. W 2000 roku zostało ono jednak zlikwidowane, a zbiory przewieziono do warszawskiej siedziby Krajowej Rady Spółdzielczej, gdzie w 2001 roku ponownie otwarto Muzeum Historii Spółdzielczości w Polsce. Dziś w jego kolekcji jest już około 25 tys. eksponatów, które przez kilkadziesiąt lat instytucji przekazywali członkowie ruchu, historycy i pasjonaci.

Można tu zobaczyć dokumenty i fotografie, a także rękopisy, numizmatykę, medale i barwne sztandary. Jest również duży zbiór czasopism oraz literatury ruchu (sukcesywnie digitalizowany i udostępniany online), a także rozmaitych obrazów składających się na kulturę wizualną kooperatystów: sztandary, portrety działaczy i działaczek, propagandowe karykatury, plakaty informacyjne i ulotki.

2.

By poznać zbiory muzeum choćby częściowo, trzeba zaplanować sobie dłuższy spacer i być przygotowanym na wytrwałe czytanie i oglądanie archiwaliów gromadzonych w gablotach. Ekspozycja podzielona jest na kilka obszarów prezentowanych w oddzielnych pokojach, a każdy z nich poświęcony jest innej dziedzinie spółdzielczości.

Narracja wystawy podkreśla połączenie etycznych i wspólnotowych wartości, które leżały u podstaw działalności spółdzielców w czasie rewolucji przemysłowej. Dla pierwszych kooperatystów i kooperatystek samoorganizacja była sposobem stawiania oporu wypaczeniom kapitalizmu i narzędziem w rękach najsłabszych.

Akademia ku czci Romualda Mielczarskiego w Naczelnej Radzie Spółdzielczej, 1956 (?), dzięki uprzejmości Muzeum Historii Spółdzielczości w Polsce przy Krajowej Radzie Spółdzielczej



Najbardziej znanym przykładem spółdzielczości artystycznej jest Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”, z której mebli w okresie międzywojennym korzystano we wszystkich polskich urzędach i ambasadach.

Historia rozpoczyna się w połowie XIX wieku w Anglii. W położonym na północy fabrycznym miasteczku Rochdale 28 ubogich robotników, przede wszystkim tkaczy, założyło sklep, w którym można było kupować tylko za gotówkę i przy użyciu miar i wag. Stanisław Thugutt, polski działacz ludowy i pierwszy minister spraw wewnętrznych wolnej Polski, pisał, że celem roczdelskich spożyców była zarówno zmiana stosunków pracy, jak i poprawa codziennego życia: „Ich spółdzielnia miała być nie tylko stopniem do dalszej walki z krzywdą społeczną klas pracujących, ale miała im dawać doraźne korzyści, które by ich życie uczyniły mniej twardym i pozbawionym wszelkiej nadziei, które by ich podniosły na wyższy stopień człowieczeństwa. Korzyścią tą miały być przede wszystkim, poza sumienną wagą i lepszym gatunkiem towaru, zwroty od sum nadpłaconych przy zakupie w spółdzielni towaru, zwroty dzielone już nie według wysokości włożonego udziału, ale według wysokości dokonanych zakupów”¹.

W 1844 roku ubodzy tkacze założyli Stowarzyszenie Sprawiedliwych Pionierów. To wydarzenie uznaje się za symboliczny początek światowego ruchu spółdzielczego, a reguły wypracowane przez robotników stały się podstawą obowiązującego współcześnie międzynarodowego prawa spółdzielczego. Program roczdelskiej spółdzielni zakładał, że każdy dobrowolnie może stać się jej członkiem (bez dyskryminowania

¹ Stanisław Thugutt, *Spółdzielnia spożyców w Rochdale i zasady roczdelskie [1938]*, Kooperatyzm.pl, <http://kooperatyzm.pl/spoldzielnia-spozywcow-w-rochdale-i-zasady-roczdelskie-1938/> [dostęp: 20.01.2020].

1 Dzieci z sierocińca w Liskowie, l. 20. XX w. (?), dzięki uprzejmości Muzeum Historii Spółdzielczości w Polsce przy Krajowej Radzie Spółdzielczej

2 Pralnia spółdzielcza w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, l. 30. XX w. (?), fot. Janusz Bułhak dzięki uprzejmości Muzeum Historii Spółdzielczości w Polsce przy Krajowej Radzie Spółdzielczej

3 Maria Dąbrowska w towarzystwie Louisa Fürnberga, Mieczysława Jastruna i Josefa Sekery Eisenach, 1955, ze zbiorów Niemieckiego Archiwum Federalnego, źródło: Wikimedia Commons



3

1

2



ze względu na status społeczny czy światopogląd) i każdy równomiernie składa się na majątek spółdzielni, z którego część jest niepodzielna. Angielscy działacze już od początku ustalili, że spółdzielnia ma być autonomiczną i niezależną organizacją zarządzaną przez jej członków. Chcieli także, by spółdzielnie zapewniały swoim członkom edukację i możliwość kształcenia, opierały się na współpracy i troszczyły o lokalną społeczność. Jednak najważniejsza zasada – kamień milowy nowoczesności – dotyczyła demokratycznego zarządzania. Każdy członek bądź każda członkini spółdzielni, niezależnie od wysokości swojego wkładu, miał/miała jeden głos. Tym właśnie organizacje spółdzielcze różnią się od spółek akcyjnych, w których o sile głosu decyduje wielkość wkładu. Spółdzielnia zasada demokratycznego zarządzania położyła podwaliny pod równouprawnienie kobiet oraz

Spółdzielczość na terenach polskich odegrała nieco inną rolę niż w Europie Zachodniej. Nie tylko miała charakter samopomocowy, ale była także silnym ośrodkiem oporu niepodległościowego i narodowej solidarności.

równość religijną i rasową. Wprost do zasad pionierów z Rochdale odwoływali się polscy spożywczy, twórcy Społem, które w 2019 roku obchodziło sto pięćdziesiąte urodziny. To chyba najpopularniejsza spółdzielnia w Polsce – jej dzieje wyczerpująco ukazuje część ekspozycji w muzeum.

Za jedno z pierwszych polskich prespółdzielczych zrzeszeń uznaje się założone w 1816 roku na ziemiach powiatu hrubieszowskiego przez Stanisława Staszica Rolnicze Towarzystwo Wspólnego Ratowania się w Nieszczęściach. Pod koniec XIX wieku w Galicji Franciszek Stefczyk zaczął zakładać spółdzielcze kasy oszczędnościowo-kredytowe, które udzielały pożyczek najbiedniejszym. Na terenach zaboru pruskiego intensywnie rozwijała się spółdzielczość bankowa, dzięki której mikrokredyty brane przez średniozamożnych przyczyniały się do ożywienia gospodarczego Wielkopolski. W muzeum możemy obejrzeć także archiwalia związane ze spółdzielniami wojskowymi, pracy, rolniczymi czy spółdzielczością artystyczną. Najbardziej znanym przykładem jest Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”, z której mebli w okresie międzywojennym korzystano we wszystkich polskich urzędach i ambasadach.

także kina, teatry, domy kultury czy domy seniora dostępne dla każdego.

Spółdzielczość na terenach polskich odegrała nieco inną rolę niż w Europie Zachodniej. Nie tylko miała charakter samopomocowy, ale była także silnym ośrodkiem oporu niepodległościowego i narodowej solidarności. Przede wszystkim jednak oznaczała postęp – spółdzielczość miała charakter cywilizacyjnej misji, która trwale zmieniała lokalne społeczności. Wzorcowym tego przykładem był Lisków koło Kalisza, wieś, której poświęcona jest niewielka część ekspozycji w ostatnim pokoju muzeum.

Pod koniec lat 30. XX wieku pisano o Liskowie na łamach „Młodego Spółdzielcy”: „Powstał dom ludowy, założono kółko rolnicze, zaczęto się uczyć – i to zaczynając od czytania i pisania, bo liskowianie wtedy wszyscy nie umieli czytać. Spółdzielnia była mocną podstawą nowych poczynań oraz szkołą, w której liskowianie uczyli się wspólnej pracy dla wspólnego dobra [...]. W ten sposób Lisków zorganizował sobie życie według spółdzielczych wzorów, stał się wsią zamożną, wcale nie gorszą od najlepszych w Danii². Z wiejską nędzą sukcesywnie radzono sobie dzięki kolejnym

2 Tadeusz Janczyk, *Wieś Spółdzielcza – wieś szczęśliwa*, „Młody Spółdzielnia. Przewodnik dla spółdzielni uczniowskich” 1937, nr 9, s. 3.

spółdzielczym rozwiązaniom. W 1902 roku ksiądz Wacław Bliziński z Liskowa założył we wsi sklep, a niedługo potem powstały również mleczarnia, spółdzielczy młyn, szkoły, biblioteka, herbaciarnia, fabryka zabawek i sierociniec dla 300 dzieci. Po pewnym czasie zdecydowano się postawić elektrownię opłaconą z przychodów powstałych spółdzielni, dzięki czemu wieś była zelektryfikowana już w okresie międzywojennym.

3.

Muzeum przy ulicy Jasnej opowiada o dziejach ruchu spółdzielczego w okresie międzywojennym, podczas drugiej wojny światowej, kiedy kooperatyści byli częścią Polskiego Państwa Podziemnego, oraz, choć to chyba najmniejsza część zbiorów, w czasie PRL. Upamiętnia zarówno znanych bohaterów (Franciszek Stefczyk, Edward Abramowski, Stanisław Staszic czy Stefan Żeromski), jak i anonimowy lud, który współtworzył rozproszone po trzech zaborach rozmaite inicjatywy. Wystawa mapuje również działalność kobiet i pokazuje ruch spółdzielczy jako koło zamachowe emancypacji i walki o równouprawnienie. Wśród najbardziej zasłużonych były powieściopisarka Maria Dąbrowska, która propagowała idee Edwarda Abramowskiego, oraz Maria Orsetti, anarchistka i współzałożycielka Ligi Kooperatystek Polskich. Ruch łączył postaci o różnym społecznym pochodzeniu i światopoglądzie, zarówno konserwatywnym, jak i postępowym. Dlatego symbolem spółdzielców jest flaga w kolorach tęczy – białe światło, które rozszczepia się na siedem barw.

Ekspozycję w Muzeum Historii Spółdzielczości w Polsce oglądałam dwa razy. Po raz pierwszy przyszłam tu z ciekawą małą wystawą *Kapitał kolektywny* Alicji Wysockiej. Kuratorka w muzealnych izbach umieściła prace współczesnych artystów i artystek: sztandary wzywające do solidarności prekariuszek, łysogórską ceramikę czy wideo ze spółdzielni kosmetycznej Izis. Ożywiły one nadgryzione zębem czasu archiwum, wprowadzając aktualne wątki, międzynarodowe konteksty oraz barwy i dźwięki, których w muzeum zdecydowanie brakuje. Alicja Wysocka pokazała ciągłość idei kooperacji i jej ponadczasowość, ale jednocześnie, mimochodem, ujawniła także jej niszowość. Podczas mojej drugiej wizyty przy Jasnej towarzyszył mi pan Konrad Malec, wieloletni

Wystawa mapuje działalność kobiet i pokazuje ruch spółdzielczy jako koło zamachowe emancypacji i walki o równouprawnienie.





Kształt i formuła ekspozycji Muzeum Historii Spółdzielczości pokazują mimochodem, że polski kooperatywnizm to dziś liczny, ale nastawiony na zysk ruch, ze znacznie osłabionym ostrzem krytyki wymierzonym w dzisiejsze nierówności ekonomiczne.

współpracownik muzeum, którego opowieść wydo-
była historię zakłęta w zakurzonych dokumentach
i fotografiach. Bez tej narracji można poczuć się
przytłoczonym ilością archiwaliów i trochę się
w muzeum pogubić.

Kształt i formuła ekspozycji Muzeum
Historii Spółdzielczości w pewnym sensie
odzwierciedla trajektorię rozwoju polskiego koope-
ratyzmu: od zjawiska masowego, zaangażowa-
nego ideologicznie przeciwko kapitalistycznemu
wyzyskowi po liczny, ale nastawiony na zysk ruch,
ze znacznie osłabionym ostrzem krytyki wymie-
rzonym w dzisiejsze nierówności ekonomiczne.
Kiedy oglądałam kolejne świadectwa historycznej
solidarności, ciągle powracały do mnie pytania
o współczesność. Na ekspozycji właściwie nie-
obecna jest historia III RP i raport z dzisiejszego
stanu polskiej spółdzielczości. Wyzwaniem dla
współczesnego, przebudźcowanego widza jest
także brak nowoczesnych technik prezentowania
archiwum – ukierunkowanych na doświadczenie
i emocje, do których przyzwyczyli nas nowoczesne
muzea historyczne. Zaraz mnożą się kolejne
pytania: o pamięć i lewicową politykę historyczną,
rolę alternatywnych ekonomii w czasie katastrofy
ekologicznej, ale przede wszystkim o ich znacze-
nie i przekładalność na język i warunki późnego
kapitalizmu. Jak pokazuje warszawskie muzeum,
ruch spółdzielczy, obok Solidarności, jest polską
tradycją działania kolektywnego, nastawionego na
długofalowość, bezpieczeństwo, a nie krótkotermi-
nowy, indywidualny zysk. Jak tę wspólną historię
odzyskiwać i uaktualniać?

Obraz / list otwarty



Tekst: Wiktoria Koziół

Żywe metafory

Dwie wystawy o chorobach

Kreatywne stany chorobowe: HIV, AIDS, RAK
Galeria Miejska Arsenał, Poznań
8 listopada 2019 – 12 stycznia 2020
grupa badawcza: Luiza Kempirńska, Paweł Leszkowicz,
Zofia nierodzińska, Jacek Zwierzyński

HIVstorie: Żywe polityki
Biennale Warszawa
31 stycznia – 1 marca 2020
zespół kuratorski: Zülfukar Çetin, Agata Dziuban,
Friederike Faust, Emily Jay Nicholls, Noora Oertel,
Todd Sekuler, Justyna Struzik, Alper Turan

W Polsce wystaw, w których kwestie artystyczne schodzą na dalszy plan, a prym wiodą problemy o charakterze antropologicznym, jest tyle co kot napłakał. Sztuki wizualne, obok przekazów dokumentalnych i przedmiotów, są wtedy tylko jednym z narzędzi podporządkowanych celom edukacyjnym i aktywistycznej skuteczności. Dlatego zorganizowane niemal równocześnie *Kreatywne stany chorobowe: HIV, AIDS, RAK* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu oraz *HIVstorie: Żywe polityki* w ramach Biennale Warszawa to wydarzenia w skali kraju niezwykle. Wyjątkowa jest również problematyka obu projektów, nieobecna w polu sztuki od na poły mitycznej wystawy *Ja i AIDS* (1996, kuratorzy: Grzegorz Kowalski, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski) w kinie Stolica. Takich wystaw w Polsce po prostu nie było.



Bariek „Arobai” Kociemba, *Mental Body*, wystawa *Kreatywne stany chorobowe: AIDS, HIV, RAK*, fot. Tomasz Pawłowski dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu



HIVstorie: Żywe polityki, widok wystawy, fot. Bartosz Gońka
dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

W „gęstych czasach” lat 90., zaraz po przełomie, wokół AIDS wiele się działo: z jednej strony rosły nadzieje aktywistów i poczucie przynależności do wspólnoty, z drugiej panowały dezinformacja, panika i strach.

Zabić Kotana

W „gęstych czasach” lat 90., zaraz po przełomie, wokół AIDS wiele się działo: z jednej strony rosły nadzieje aktywistów i poczucie przynależności do wspólnoty, z drugiej panowały dezinformacja, panika i strach¹. Zofia Kuratowska, lekarka i autorka pierwszej książki o AIDS w Polsce, pisała: „Próbuję się tragiczną chorobę wykorzystać jako narzędzie prymitywnej propagandy politycznej i jako sposób pozbycia się ze społeczeństwa niewygodnych ludzi”². Monar planował stworzenie odrębnych ośrodków dla osób zakażonych, co za każdym razem spotykało się z ostrymi reakcjami mieszkańców miejscowości,

w których powstawała placówka. Manifestanci wywieszali transparenty w rodzaju: „Przec z pedałami” czy „Zabić Kotana” [Marka Kotańskiego, założyciela Monaru], w podwarszawskich Laskach podpalono wyremontowane budynki dla seropozytywnych matek z dziećmi³.

Nie sprzyjała też mówieniu o chorobach narracja ery „dzikiego kapitalizmu”. Na początku dekady w prasie nie występowały prawie żadne komunikaty dotyczące chorób⁴. Rubryki o zdrowiu pojawiły się dopiero około roku 1995, kiedy ciało zaczęto przedstawiać jako inwestycję na przyszłość⁵. Jak relacjonowała socjolożka Beata Łaciak, nowością

w gazetach były wtedy artykuły o „wygranych”, którzy mimo choroby lub niepełnosprawności osiągnęli szeroko rozumiany sukces: czterokrotnie okrążyli Polskę na wózku inwalidzkim, mimo raka piersi nie zrezygnowali z pracy i tym podobne. Teksty okraszano ogólnikami, że jeśli bardzo się czegoś pragnie, wszystkie marzenia się spełniają⁶. Pułapką takiego myślenia jest oczywiście życzeniowość. Nikt nie stawiał wówczas pytania, czy nie należy w czasie choroby odpocząć, nikt nie pisał, że nie nad wszystkim da się przejąć kontrolę.

W rezultacie wykształciły się dwie odrębne narracje związane są z postępującym procesem indywidualizacji ciała⁷. Pierwsza z nich to wspomniana narracja sukcesu opierająca się na potwierdzeniu, a nie na falsyfikacji (jeden przykład osoby, której „się udało”, pomijanie całego mnóstwa innych). Druga narracja podkreśla zagrożenia czyhające na ciało. Należy poświęcić mu odpowiednią

W Polsce choroba nie miała dużego kulturowego oddźwięku – swoistym znakiem „gęstego czasu” był utwór Stanisława Sojki *Tolerancja (na miły Bóg)*, stworzony specjalnie na koncert na rzecz chorych na AIDS w 1991 roku.

ilość zasobów, żeby osiągnąć zamierzony efekt. Choroba to ciągle zagrożenie. Trzeba nieustannie dokładać starań, aby jej uniknąć. Ciało w latach 90. było jak ogródek: jeśli zarósł chwastami, była to tylko wina właściciela – zdaniem Zygmunta Baumana to w tej metaforze miał się przejawiać stosunek do ciała w ponowoczesnym świecie⁸. Silne tendencje wykluczające i normatywizujące (wreszcie będzie normalnie, czyli dla wszystkich tak samo, a wszyscy też będą tacy sami), a zarazem idealizujące, nie pozostawiały miejsca na słabość, w tym na chorobę, chyba że jest to chwilowa trudność, z którą się „wygrywa”. Podobne podejście, także do HIV i AIDS, było obecne w USA, zwłaszcza na początku epidemii, w latach 80., kiedy lekarze, nie znając jeszcze przyczyn zjawiska, nazwali je „gniewem bożym” oraz „dziwaczną pedalską epidemią”⁹. Argument dotyczący „kary

z infografiką i dokumentacją wspomnianej wystawy *Ja i AIDS*. Warto jednak przypomnieć, że brały w niej udział osoby zdrowe, ale bojące się zakażenia. Kilka z prezentowanych wtedy prac wpisało się w kanon polskiej sztuki lat 90. Między innymi wideo Artura Żmijewskiego o takim samym tytule jak wystawa przedstawiało strach przed chorobą jako lęk przed kontaktem z drugim człowiekiem. Bolesnej kolizji ciał męsko-męskich i męsko-żeńskich towarzyszył monumentalny dźwięk zderzenia przypominający uderzenie skały o skałę. Paweł Althamer stworzył rzeźbę *Adam i Ewa* przedstawiającą uwspółcześnione figury pierwszych ludzi, co oznaczało odniesienie AIDS do narracji o grzechu pierworodnym i gniewie bożym. Wystawa została zamknięta po jednym dniu. I tyle, nic, pustka przez dwie dekady, może z wyjątkiem pojedynczych projektów Karola Radziszewskiego.

1 Termin „gęste czasy” został opisany na wystawie *HIVstorie*. Zob. *Polska. Gęste czasy: protesty i mobilizacje w latach 90. XX wieku*, [w:] *HIVstorie: Żywe polityki*, katalog wystawy, Humboldt Universität zu Berlin, Berlin 2019 – Biennale Warszawa, Warszawa 2020, s. 25.

2 Cyt. za: Zofia Kuratowska, *AIDS: nowa choroba*, Omega, Warszawa 1986, s. 9.

3 Violetta Krawczyk-Wasilewska, *AIDS: studium antropologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2000, s. 57.

4 Sylwia Brezcko, *Polityzacja ciała. Między dyskursem publicznym a teorią socjologiczną*, Nomos, Kraków 2013, s. 141.

5 Tamże, s. 155.

6 Beata Łaciak, *Choroba i cierpienie*, [w:] tejsze, *Obyczajowość polska czasu transformacji, czyli wojna postu z karnawalem*, Trio, Warszawa 2007, s. 244–246.

7 Sylwia Brezcko, *Polityzacja ciała...*, s. 12, 137.

8 Zygmunt Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 1995, s. 94.

9 Magdalena Ankiersztejn-Bartczak, *Psychospołeczna sytuacja osób żyjących z HIV i chorych na AIDS w Polsce*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Jolanty Rogali, Uniwersytet Warszawski, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 2013, s. 43, mps, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/422/praca%20%20odr%20MAB%20OOST.pdf?sequence=1>, 6.02.2020 [dostęp: 13.02.2020].

10 Tamże, s. 50.

Odwrotność gniewu bożego

Założeniem *Kreatywnych stanów chorobowych* było przedstawienie choroby jako procesu (a nie jako metafory, jak zalecała już Susan Sontag), praktyki solidarnościowej, grupowej, relacyjnej, uderzającej w mit o samowystarczalności jednostki¹¹. Choroba zostaje przedstawiona jako stan normalny w przeciwieństwie do niemożliwego do osiągnięcia ideału zdrowia. *Kreatywne stany chorobowe* dzielą się na dwie odrębne części – tę poświęconą kwestii choroby nowotworowej oraz drugą, związaną z zespołem nabytego niedoboru odporności. Chociaż ostatecznie na wystawie prace artystyczne nie grają głównej roli, w materiałach dotyczących projektu pada deklaracja, że *Kreatywne stany chorobowe* to wystawa sztuki¹². W *HIVstoriach* odgrywa ona mniejszą rolę, pokazuje się przede wszystkim formy aktywizmu i polityki w czterech krajach: Polsce, Niemczech, Wielkiej Brytanii i Turcji oraz na poziomie europejskim – z założenia miała to być wędrująca wystawa pokazywana w wielu miastach. Została przygotowana bardzo profesjonalnie, choć bez ambicji

do złotej ery sprzed epidemii AIDS/HIV, epoki niejako wymazanej po rozprzestrzenieniu się choroby z powodu śmierci wielu zakażonych oraz diametralnej zmiany atmosfery kulturowej. Scena przedstawia mężczyzn bawiących się bez troski w gejowskim klubie Heaven. Nazwa miejsca oraz roznieglizowane torsy w tańcu przypominają scenę sądu ostatecznego. Ekspresyjne ciała w tańcu zdają się walczyć z czymś, co symbolicznie dla artysty oznaczało także opór wobec taczeryzmu¹³. Jest to subwersywne odwrócenie narracji o „gniewie bożym”: ci ludzie są w niebie, emanują siłą i pewnością siebie. *Sylwester...* to forma upamiętnienia, podobnie jak spektakl *Orlando nie żyje*, chociaż ten utwór ma inny wydźwięk, jest utrzymany w poetyce elegijnej – w metaforyczny sposób przedstawia śmierć przyjaciela reżysera, także tancerza, Orlando Fornarisa. Tytuł sztuki to fraza, którą autor wielokrotnie słyszał od znajomych: „Orlando nie żyje”. Moment śmierci jest tu przedstawiony jako upadek na podłogę pełną plastikowych przezroczystych kubków z wodą, które symbolizują chorobę lub

W *HIVstoriach* sztuka odgrywa niewielką rolę, pokazuje się przede wszystkim formy aktywizmu i polityki w czterech krajach: Polsce, Niemczech, Wielkiej Brytanii i Turcji oraz na poziomie europejskim.

wywrotowych, jeśli chodzi o formę i zastosowane narracje. *HIVstorie* to rzetelna ekspozycja informacyjna prezentująca wyniki badań z zakresu nauk społecznych, realizująca oczekiwania o wizualności wystawy na temat HIV/AIDS: plansze informacyjne w różowym kolorze, starannie dobrane eksponaty (plakaty dotyczące profilaktyki w więzieniach, listy wysyłane przez czytelników do czasopism gejowskich, wywiady z pierwszymi działaczami ruchów społecznych), dobrze zaaranżowana przestrzeń.

Nieliczne prace artystyczne są tu dopełnieniem głównej opowieści – przedstawienia sposobów przeżywania, konstruowania, kontrolowania i negocjowania polityk dotyczących AIDS – prócz wspomnianej hiphopowej piosenki są to: obraz Guya Burcha *Sylwester w Heaven 1979*, spektakl taneczny *Orlando nie żyje* Jeana Renshawa, seria zakładek – papierowych kolaży na tekturze Furkana Öztekina oraz niewielkie zdjęcie, dokumentacja muralu poświęconego kwestii AIDS w Warszawie. *Sylwester...* odnosi się

formę jej rozprzestrzeniania się. Proces chorobowy wizualnie zaznaczony jest też w pracy Öztekina. Zakładki do książek wykonane są z nałożonych na siebie kart z wycięciami o różnym kształcie. Przez to wydaje się, że mają one dziury, spod których prześwituje różowe „mięso”. Bardzo podobny zabieg formalny zastosował Bartek „Arobal” Kociemba w *Autoportrecie* pokazywanym na *Kreatywnych stanach chorobowych*. Chociaż artysta został przedstawiony w dumnej pozie świadczącej o samostanowieniu, może nawet narcystycznej, jego wnętrzości są „powycinane”, można dostrzec w nich braki.

Realizacje artystyczne pokazane na *HIVstoriach* nie dotyczą jednej narracji, lecz wszystkie są pracami o dużym potencjale. Prace zostały pogrupowane na podstawie różnic geograficznych i ustaleń badawczych. Każdy kraj związany był z określonym zagadnieniem: materiały dotyczące Niemiec poruszały problem zakażonych wirusem w więzieniach, w dziale tureckim wskazano pięć odrębnych

11 Tekst wprowadzający do wystawy *Kreatywne stany chorobowe: HIV, AIDS, rak*, <http://www.arsenal.art.pl/wystawy/kreatywne-stany-chorobowe/> [dostęp: 13.02.2020].

12 Tamże.

13 *HIVstorie: Żywe polityki...*, dz. cyt., s. 40.





HIVstorie: Żywe polityki, widok wystawy, fot. Bartosz Gońka
dzięki uprzejmości Biennale Warszawa

Na wystawie *HIVstorie* poczucie klęski jest dojmujące i stanowi klamrę kompozycyjną całego pokazu, jest też odwróceniem aktywistycznej nadziei z początku lat 90.

okresów podejścia do choroby, w kontekście polskim narracja koncentrowała się na latach 90. Dla Wielkiej Brytanii charakterystyczna była osobna strategia stworzenia nowego towaru, „ultramocnych” prezerwatyw, przeznaczonych przede wszystkim dla mężczyzn nawiązujących kontakty seksualne z innymi mężczyznami. Była to forma kampanii społecznej zachęcającej do bezpiecznego seksu. Dział europejski zawierał czasopismo dla osób zażywających narkotyki Black Poppy stanowiące fenomen kultury narkotykowej lat 90., a także wywiad z wieloletnim aktywistą Tamąsem Bereczkym. Przy zapisie wideo z sufitu zwisają dziesiątki identyfikatorów: to trofea Bereczkyego, dowody obecności na zjazdach,

konferencjach i sympozjach, jedyne materialne dziedzictwo, które po sobie zostawi. Mężczyzna jest jednak rozczarowany, twierdzi, że format konferencji o HIV/AIDS jako forma aktywizmu uległ wyczerpaniu, a wszystkie radykalne gesty zostały spacyfikowane przez firmy farmaceutyczne. To poczucie klęski jest dojmujące i stanowi klamrę kompozycyjną całego pokazu, jest odwróceniem aktywistycznej nadziei z początku lat 90., o której można czytać na początku wystawy. Odnoszę jednak wrażenie, że *HIVstorie* nie pretendują do stawiania niepodważalnych diagnoz. Co innego *Kreatywne stany chorobowe: AIDS, HIV, RAK*, w których sprawa postawiona jest jasno: choroba to nie metafora¹⁴.

14 Zob. manifest wideo będący wprowadzeniem do wystawy: <https://www.youtube.com/watch?v=7b1fuqJBSNE> [dostęp: 13.02.2020].

Plus

Na wystawie *Kreatywne stany chorobowe* nie znalazły się prace prowokujące czy takie, które mogłyby zostać uznane za obraźliwe. Nie dotyczyły one też łamania stereotypów na temat głównych grup osób chorujących. Część wystawy o HIV i AIDS była skierowana do nieheteroseksualnych mężczyzn, już nie tak wyraźnie sprofilowano odbiorczynie segmentu poświęconego rakowi, jednak wszystkie „rakowe” prace i dokumentacje dotyczyły kobiet. Tymczasem na raka piersi może zachorować także mężczyzna, o czym rzadko się informuje, podobnie jak HIV i AIDS nie dotyczy tylko mężczyzn nawiązujących kontakty seksualne z innymi mężczyznami. Dzisiaj nie mówi się zresztą o grupach ryzyka, ale o ryzykownych zachowaniach, które mogą spowodować zachorowanie. W domyśle ekspozycja przeznaczona jest dla osób doświadczających choroby, stąd szczególna delikatność przekazu, wykluczenie prac niepokojących i stresujących, w tym tych bardzo ciekawych pod względem artystycznym, jak chociażby prace Karola Radziszewskiego – w wideo *Plus minus* (2006) ukazany jest moment, w którym artysta otrzymuje informację, że jest seronegatywny. W konfrontacji z tym filmem wiele osób chorych – „plus” – mogłoby odczuwać zawód.

Przyjrzyjmy się poszczególnym pracom. Jaśmina Wójcik pokazała *Księgę śmierci*, zeszyt, w którym jako dziecko tworzyła rysunki związane

przez nie historie. Niektóre wypowiedzi są zaskakujące, jak na przykład smutna deklaracja jednej z uczestniczek filmu, która wyznaje, że kiedy mąż zobaczył ją rozebraną po zabiegu, to wiedziała, że nie może już nigdy na niego liczyć. Mówiła to osoba będąca w długoletnim związku, mająca dorosłe już dzieci, a mimo to ta zmiana w jej wyglądzie raz na zawsze zmieniła stosunek jej męża. Instalacja Dobrawy Borkały porusza nieoczywisty wątek związany ze stanami lękowymi, których często doświadczają osoby chore na raka (*Panika*, 2019). Składa się ona z przezroczystego namiotu z zawieszonymi kroplówkami wydzielającymi intensywny zapach lekarstw (jodyny?). Wydobywający się z namiotu dźwięk to przyspieszony oddech będący jednym z objawów paniki.

Aneta Żukowska, aby „pożegnać się” z włosami przed kolejną chemioterapią, zorganizowała imprezę, na której przyjaciele i znajomi golili jej głowę (*Wideo #1*, dokumentacja performansu, 2017). Wydarzenie nabrało charakteru rytualnych postrzyżyn, sygnalizowało zmianę etapu życia, kończyło się dzikim tańcem z transową muzyką. W autobiograficznej książce *Mięcho* Żukowska pisała: „Trzeba umieć być chorym. Dostrzegać słabość swojego ciała bez wartościowania tego stanu rzeczy – bez ucieczki w winę, karę i wstyd – czy umiecie uznać chorobę innego bez zasłon dymnych i metafor?”¹⁵. A jednak jej praca jest metaforyczna. Może trzeba uważnie

Kreatywne stany chorobowe to ekspozycja przeznaczona dla osób doświadczających choroby, stąd szczególna delikatność przekazu, wykluczenie prac niepokojących i stresujących.

ze śmiercią cioci. Nazwa także dotyczy ważnej kulturowo treści – „księgi” to zwykle zbiory religijnych zasad i relacji. Dziecięca, niewprawna i quasi-brutalistyczna kreska wydaje się odpowiednią formą wyrazu dla tematu, środkiem przeciwieństw znanym i łączonym z egzystencjalizmem, ale w tym wypadku bardzo autentycznym i przyciągającym uwagę. *Księga...* została zestawiona z filmem, który przedstawia anonimowo wypowiadające się kobiety po mastektomii. Ekran podzielony jest na dwa wąskie, horyzontalnie ułożone prostokąty, w jednym cały czas pokazywany jest las (drzewo ma symbolizować zdrową pierś?), w drugim czarno-biały obraz z tułowiem kobiet po operacji (*Mastektomia*, 2011). Nie widzimy ich twarzy, lecz słyszymy opowiedane

słuchać, traktować to jako model roboczy, nigdy nie stawiać kropki, nie uzurpować wyłącznego prawa do prawdy, a w przypadku towarzyszenia osobie chorej po prostu pytać i rozmawiać (jeśli ma na to akurat siłę). Partnerka życiowa Anety Żukowskiej, Vala Foltyn, stworzyła po śmierci artystki queerowy ołtarz (*Rozpad*), formę upamiętnienia o charakterze osobistym, skrzynię z drobnymi bibelotami.

AIDS jest chorobą przewlekłą: leczona i kontrolowana, przestaje być chorobą śmiertelną, o czym wiemy od wielu lat. O poszukiwaniu właściwej relacji z własną seropozytywnością opowiadają prace Szymona Adamczaka. Film *Sugar for the Pill* (2017) jest rejestracją momentu pierwszego zażycia tabletki antyretrowirusowej – taki lek

15 Aneta Żukowska, *Mięcho*, Karakter, Kraków 2019, s. 16–17.



Kreatywne stany chorobowe: AIDS, HIV, RAK, widok wystawy
fot. Tomasz Pawlowski, dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej Arsenat w Poznaniu



Kreatywne stany chorobowe: AIDS, HIV, RAK, widok wystawy
 fot. Tomasz Pawłowski, dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej Arsenal w Poznaniu

Mimo ciekawych realizacji *Kreatywne stany chorobowe* nie są pokazem spójnym. Duża liczba wykorzystanych niewielkich przedmiotów sprawia, że niektóre wątki stają się nieczytelne, doprowadza też do „nerwowego” rozbicia bardzo dużej przestrzeni pierwszej sali. Lepiej się o wystawie słuchało, niż ją oglądało.

artysta będzie musiał zażywać prawdopodobnie do końca życia. Oprawę projekcji stanowią elementy scenografii spektaklu *An Ongoing Song*, w którym Adamczak wchodzi w dynamiczną relację z drugą postacią: wirusem, chorobą, partnerem, od którego się zaraził.

Mimo ciekawych realizacji wystawa nie jest pokazem spójnym. Duża liczba wykorzystanych niewielkich przedmiotów – ręcznie pisanych ksiąg pamiątkowych amazonek, dyplomów, pucharów i odznaczeń, broszurek, książeczek – sprawia, że niektóre wątki stają się nieczytelne, doprowadza też do rozbicia bardzo dużej przestrzeni pierwszej sali. Można tu jednak znaleźć detale absolutnie fantastyczne, jak plakat preamazonkiego Koła Pań zaprojektowany przez Tadeusza Gronowskiego w latach 20. XX wieku. Trzeba zarazem dodać, że wystawa dobrze sprawdziła się jako działanie o charakterze edukacyjnym, aranżacja stanowiła doskonałą scenografię warsztatów, oprowadzań i wydarzeń towarzyszących, zachęcała do zwierzeń (sprawdziłam!). Lepiej się o wystawie słuchało, niż ją oglądało.

A jednak metafora

Nadawanie romantycznego rysu zaburzeniom psychicznym może być niebezpieczne, jest też prawdopodobnie nieprawdziwym uproszczeniem¹⁶. To zdradliwa pułapka zastawiona na tych, którzy próbują walczyć ze stygmatyzacją, a popadają w zbyt optymistyczne tony. Te zaś są równie nierealne jak przypisywanie chorobie wszelkiego zła. Dlatego wątpliwości może budzić tytuł wystawy *Kreatywne stany chorobowe*, gdyż odnosi się on do całego zaplecza schematów „kreatywności choroby”. Podobnie interpretować można tytuł wcześniejszej poznańskiej wystawy *Choroba jako źródło sztuki*¹⁷, trzeba jednak odnaleźć odpowiednią nomenklaturę, a żadne z powyższych określeń nie wydaje się trafne i wystarczająco subtelne jednocześnie. W konsekwencji odwołują się one wbrew intencjom twórców do mitów będących często metaforami. Z pewnością stan chorobowy jest wielkim wyzwaniem dla osób chorych, ale być może nie należy tego doświadczenia łączyć bezpośrednio z kreatywnością. Nie deprecjonuję aktywistycz-

mi się bardzo ważny wybór słowa bardziej ambiwalentnego i złożonego, które nie wywoła lęku i poczucia przytłoczenia, ale też nie będzie fałszywie optymistycznie przedstawiać tego doświadczenia.

„Cierpienie z przyczyn naturalnych, takich jak choroba lub poród, rzadko odnotowujemy w historii sztuki. Cierpienia wskutek wypadku nie przedstawia się niemal wcale, jak gdyby nie istniało cierpienie spowodowane nieuwagą lub nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności”¹⁸, konstatuje Sontag, przy okazji podkreślając, że w sztuce choroby jest niewiele. Podobnie w literaturze, o czym pisała Virginia Woolf w eseju *O chorowaniu*¹⁹ (1925). Jako przyczynę podaje niezmaconą wiarę w to, że obszar ten jest domeną ducha, a stany fizyczne są dla niej nieistotne i niepożądane. Woolf nawołuje do stworzenia nowego, sensualnego języka choroby, przyjrzenia się procesowi chorowania od strony fenomenologicznej²⁰. Czyli: tworzenie nowych interpretacji, a co za tym idzie, nowych metafor. Która postawa jest trafniejsza w kontekście obu wystaw?

To nie próba zrozumienia choroby poprzez jej symbolizację jest szkodliwa. Negatywne konsekwencje związane są nie z samą metaforą, a brakiem pluralizmu w nadaniu sensu chorobie, wykorzystywaniu bardzo schematycznego pola

Sztuki wizualne mniej bądź bardziej opierają się na metaforyzacji w akcie komunikacji, co widać wyraźnie we wszystkich próbach interpretacji przywołanych prac. Metafory? Tak, ale tylko żywe.

nych działań grup amazonek, które prowadzą codzienną działalność związaną z rozwojem osobistym, na który składają się między innymi uprawianie sportu, wycieczki, prowadzenie programów edukacyjnych i wspieranie innych chorych (wszystkie te aktywności zostały udokumentowane na wystawie). Mogą to być działania kreatywne, ale z pewnością takie być nie muszą, nie ma też chyba potrzeby fetyszowania kreatywności. Podczas rozmów o wystawie nieświadomie (a może podświadomie) przekręcałam tytuł, mówiąc o „afektywnych stanach chorobowych”, co musiało chyba wynikać z mojej niezgody na „kreatywność”. Stany chorobowe można oswajać, mają aspekt pozytywny, z pewnością są afektywne. Wydaje

interpretacji. Nadanie znaczenia może mieć sens terapeutyczny, jeśli tylko osoba chora ma poczucie kontroli nad jego tworzeniem, uczestniczy w procesie nazywania, kształtuje go dla siebie. *HIVstorie* nie kreują metanarracji, przedstawiają w sposób lakoniczny opracowane tematy. Tylko tyle i aż tyle. Problemem *Kreatywnych stanów chorobowych* jest to, że po deklaracji: „Metafora to nie choroba”, odbiorczyń i odbiorcy zobaczą na wystawie wiele dzieł, które – nie inaczej – metaforyzują chorobę. Nic dziwnego, sztuki wizualne mniej bądź bardziej opierają się właśnie na metaforyzacji w akcie komunikacji, co widać wyraźnie we wszystkich próbach interpretacji przywołanych prac. Metafory? Tak, ale tylko żywe.

16 Chociażby ze względu na to, jak wielka jest różnorodność zaburzeń, a tylko nieliczne (między innymi choroba afektywna dwubiegunowa i uzależnienie od alkoholu) korelują z kreatywnością jako cechą indywidualną. Słowo „korelują” jest tu jednak kluczowe, gdyż nie wiemy, jakiego rodzaju to zależność – może to być po prostu artefakt, zależność przypadkowa lub wynikająca z innych zmiennych pośrednich. W każdym razie specjaliści debatują nad charakterem takich współzależności i nie potrafią ich jednoznacznie określić. Zob. Edward Nęcka, *Psychologia twórczości*, GWP, Warszawa 2012.

17 *Mysł jako forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, tłum. Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2014, s. 32.

18 Susan Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. Jarosław Anders, Karakter, Kraków 2016, s. 51.

19 Virginia Woolf, *O chorowaniu*, [w:] tejsze, *Eseje wybrane*, tłum. Małgorzata Heydel, wybór i opracowanie Małgorzata Heydel, Roma Sendyka, Karakter, Kraków 2015, s. 433.

20 Tamże, s. 435.



DO WIDZENIA

Kraj M, praca z cyklu Szukamy ciała
akwarela na papierze, 30 x 21 cm, 2019



Kraj M, praca z cyklu Szukamy ciała
akwarela na papierze, 30 x 21 cm, 2019

KRAJ M



Kraj M, praca z cyklu Szukamy ciała
akwarela na papierze, 30 x 21 cm, 2019



Kraj M, praca z cyklu Szukamy ciała
akwarela na papierze, 30 x 21 cm, 2019



Kraj M, praca z cyklu Szukamy ciała
akwarela na papierze, 30 x 21 cm, 2019



Kraj M, praca z cyklu Szukamy ciała
akwarela na papierze, 30 x 21 cm, 2019

Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Jakub Banasiak i Karolina Plinta

Fotografie: Anna Grzelewska

Na co komu sztuka w takim świecie

Jakub Banasiak: W zeszłym roku obchodziliśmy rocznicę trzydziestolecia wyborów czerwcowych, a także, jeśli można tak powiedzieć, trzydziestolecia wolnej sztuki. Ty jednak zawsze rysowałeś alternatywne narracje artystyczne, przesuwając cezury, punkty odniesienia i hierarchie, zabierając chleb historykom sztuki, a ostatnio nawet krytykom – w zeszłym roku ukazał się pierwszy tom twojej książki *Art Of Liberation. Studium prasoznawcze 1988–2018*. Spróbujmy więc opowiedzieć o minionym trzydziesto-, a nawet czterdziestoleciu w sztuce z twojej perspektywy. Zacznijmy od sztuki krytycznej.

Zbigniew Libera: „Sztuka krytyczna” – termin, którego jako pierwszy użył bodajże Ryszard Kluszczyński – jest po prostu krytycznym spojrzeniem na wszystko – na społeczeństwo, na kulturę, na samą sztukę. Myślę, że w Polsce były trzy fazy sztuki krytycznej. Jako absolutną prekursorkę sztuki krytycznej w Polsce widzę Ewę Partum i jej pracę *Legalność przestrzeni* z 1971 roku. To była akcja zorganizowana w Łodzi, zostały w niej wykorzystane znaki nakazu i zakazu: „konsumpcja wzbroniona”, „nie dotykać”, „cisza”, „zabrania się uprawy czegokolwiek” i tym podobne. To jest pierwsza fala, początek sztuki krytycznej, która później cały czas funkcjonuje



w undergroundzie. Może jedynie Krzysztof Wodiczko trochę się z tego wyłamuje, ponieważ wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych, gdzie może uprawiać sztukę krytyczną jawnie, i jest chyba najbardziej rozpoznawalnym na świecie przedstawicielem polskiej sztuki krytycznej. Apogeum sztuka krytyczna w swym okresie – nazwijmy to – heroicznym, czyli drugiej fazie, zaliczyła przy okazji działalności duetu KwieKulik.

Apogeum sztuka krytyczna zaliczyła przy okazji działalności duetu KwieKulik. Równie istotny, przynajmniej z mojej perspektywy, był Jacek Kryszkowski. A później jestem już ja sam.

Równie istotny, przynajmniej z mojej perspektywy, był Jacek Kryszkowski. A później jestem już ja sam – wychodzę od nich, z tej tradycji, ale już nie jestem w undergroundzie, mogę działać legalnie. Koniec lat 80. to koniec fazy heroicznej. W momencie, kiedy pojawiają się absolwenci „Kowalni”, sztuka krytyczna przechodzi w swoją trzecią fazę, fazę akademicką. Kozyra jest jej pierwszą przedstawicielką, która jeszcze jedną nogą tkwi w undergroundzie, ale druga jest już w akademickim obrazie sztuki krytycznej. Potem byli kolejni, z Arturem Żmijewskim na czele. Również studenci i studentki Grzegorza Klamana w Gdańsku reprezentują akademicką sztukę krytyczną. Pojawiło się całe mnóstwo artystów, a głównie artystek, które Klamana namawiał do takiej aktywności, ale poza Dorotą Nieznalską one rozbiły się, a zaraz potem zniknęły. Poza tym to chyba nie znam innego miasta, w którym uczelnia artystyczna propagowałaby postawy krytyczne. Na pewno nie Kraków, Poznań i dawna pracownia Leszka Knaflewskiego – chyba też nie. I już nie Warszawa.

Karolina Plinta: Mirosław Bałka?

Kiedy zaproponowano mi, żebym zaczął uczyć na akademii warszawskiej, podobno Mirosław stwierdził, że: „Nie! Wtedy będzie za dużo sztuki krytycznej!” [ogólny śmiech].

KP: Czym przejawiała się akademizacja sztuki krytycznej?

Jak to czym? Uczono jej w akademii! Grzegorz Kowalski też mógłby być zaliczany do sztuki krytycznej, ale nie jako artysta, tylko jako nauczyciel. Jego realizacje artystyczne nie były krytyczne, natomiast jako nauczyciel zachęcał do krytycyzmu. W ten sposób można by go wcisnąć – jako pewien

zwornik. Przecież on jest rówieśnikiem Zofii Kulik i Przemysław Kwieka... I tak to się wszystko ładnie zająbia. Gdyby ktoś zechciał kiedyś zastanowić się nad tym i zrobić prawdziwe badania naukowe, to, być może, mogłaby powstać rzetelna antologia polskiej sztuki krytycznej.

JB: W czym sztuce krytycznej przeszkadza akademia?

Nie mówię, że przeszkadza – mówię tylko, że na akademii sztuka krytyczna weszła w fazę akademicką, czyli uładowaną. Jeśli się kogoś czegoś uczy, to się uładza. Kształcenie jest w istocie kształtowaniem – jak sami dobrze wiecie, edukacja zarówno w Polsce, jak i wszędzie na świecie jest po to, żeby urabiać jednostki w konkretnych kierunkach. Dlatego sztuka z akademii zawsze lekko podśmierduje nieautentycznością.

JB: Dydaktyka artystyczna jest skazana na niepowodzenie?

Odnoszę takie wrażenie. Upatruję nawet pewnego kryzysu współczesnej sztuki polskiej w tym, że na akademiach czy uniwersytetach artystycznych zaczęto uczyć takich dziedzin jak na przykład performans, który sam z siebie był kiedyś kontestacją, buntem w stosunku do tego, co znajdowało się w akademii. Jak studenci mają się buntować, skoro performansy robią na ocenę?! Trzeba zrobić performans, żeby zaliczyć rok. Ale są takie systemy wychowywania, które budzą moje zaufanie. Na przykład system Ivana Illicha, austriackiego misjonarza, który po latach pracy zrzucił habit i zaczął zajmować się szkolnictwem. Żeby się uczyć, potrzebne są trzy czynniki – tylko trzy i aż trzy. Po pierwsze, chęć poznania, a to jest niebagatelna sprawa. Bardzo wielu ludzi przychodzi do szkół bez żadnej chęci, licząc na to, że szkoła spowoduje jej nabranie. Bez chęci w ogóle nie można zacząć nauki. I tutaj jest miejsce dla kogoś, kto przyniósłby iskiereczkę, którą adept by rozdmuchał. Iskiereczkę chęci, zapału, pasji. Przy czym ten ktoś wcale nie musi być nauczycielem! Drugą, nieodzowną rzeczą jest istnienie grupy osób, które też chcą się kształcić – są na twoim poziomie, w twoim wieku – więc tworzy się grupa. Trzecim aspektem jest źródło wiedzy, na przykład w postaci

książek. Jeśli te trzy rzeczy funkcjonują, to już żaden nauczyciel nie jest potrzebny. To powinno wyglądać tak: wszyscy czytamy te same książki, a potem dyskutujemy, co o tym myślimy. Sami się nauczymy, będziemy coś mówić, a nasi koledzy będą nas korygować. Nauczyciel powinien być tylko tym, który organizuje, ale niczego nie nakazuje. Prawda o studiach artystycznych jest taka, że tam nikt nikogo niczego nie uczy, najważniejsze jest spotkanie młodych ludzi, którzy są w jednej pracowni i dyskutują, robią jakieś prace i mówią sobie nawzajem, co jest fajne, a co nie. W ten sposób powstaje pokolenie lub grupa, które tak naprawdę są samokształceniowe. Jeśli natomiast mamy do czynienia z takim nauczycielem, który wymaga czegoś konkretnego, to jest on nauczycielem złym. Mówi o tym przykład Jerzego Nowosielskiego, który był świetnym malarzem, interesującym człowiekiem, ale kiepskim nauczycielem.

KP: Ty również przeżyłeś samokształcenie artystyczne.

Jasne. Ono trwa do dzisiaj.

JB: Opisz, proszę, ten proces.

Moja edukacja to, po pierwsze, oglądanie bardzo dużej liczby dzieł sztuki, wystaw, prac – oglądanie bardzo dogłębne. Miałem to szczęście, że chodziłem do szkoły w Łodzi i tuż za rogiem było Muzeum Sztuki; w każdy czwartek, kiedy wstęp był za darmo, spędzałem tam całe dnie, od rana do wieczora, aż do zamknięcia muzeum. Niejednokrotnie widziałem wściekłych pilnujących, którzy denerwowali się, że tam chodzę, a oni już chcieliby zamknąć.

Upatruję kryzysu współczesnej sztuki polskiej w tym, że na akademiach czy uniwersytetach artystycznych zaczęto uczyć takich dziedzin jak performans, który sam z siebie był kiedyś kontestacją. Jak studenci mają się buntować, skoro performans robią na ocenę?!

Do dzisiaj pamiętam układ prac w poszczególnych salach. Pamiętam jeszcze obrazy i rzeźbę Paula Signaca, skradzione później w tajemniczych okolicznościach. Wielkie wrażenie, może nawet zasadnicze, zrobiła na mnie sztuka przedstawiciela angielskiego popartu Dereka Boshiera. Jego obrazy, jak na przykład *England's Glory* czy *The Most Handsome Hero of the Cosmos and Mr. Shepard*, fotografie i kolaże, ale także okładka płyty Davida Bowiego *Lodger* czy okładka zeszytu z piosenkami zespołu The Clash. Kiedyś, na początku lat 80., gdy miałem jakieś 19 czy 20 lat, sam wielki Ryszard Stanisławski zauważył mnie na jakimś wernisażu i powiedział: „Widzę, że pan tu jest częstym gościem. Teraz urzędzamy takie małe przyjęcie. Może by pan z nami poszedł?”. Wówczas po raz pierwszy w życiu byłem na przyjęciu po wernisażu.

Pamiętam, że podano wtedy wino i fasolę jaś z pietruszką. Po latach pani Urszula Czartoryska jako pierwsza na świecie zakupiła moją pracę (wideo *Obrzędy intymne*) do muzealnej kolekcji. Później ważną funkcję formacyjną spełniła Kultura Zrzuty. Oni nie interesowali się w ogóle teoriami Hansena, choć mogliby, bo wielu z nich, jak na przykład Marek Janiak, Zbyszek Bińczyk czy Włodek Adamiak, byli właściwie architektami, ale w praktyce to właśnie Kultura Zrzuty realizowała założenia jego koncepcji Formy Otwartej. Później – a to już był kurs mistrzowski – nastąpił mój okres z KwieKulik. Mieszkałem u nich przez kilka lat pod koniec lat 80., miałem dostęp do Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, do bogatej biblioteki z albumami, książkami... Mieliśmy tam klasztor sztuki. Oczywiście nigdy nie mogłem zobaczyć, jak wyglądał UNOWIS Malewicza, ale wydaje mi się, że to było bardzo podobne – dosyć ścisłe zasady, każdy pracuje nad swoimi rzeczami, nikt się nie wtrąca, nie przeszkadza, o godzinie 15.00 był obiad, który zawsze przygotowywał Kwiek, a po obiedzie dwie bądź trzy godziny dyskusji o sztuce. I tak codziennie, bez względu na święta państwowe czy kościelne.

KP: Wyznaczaliście sobie tematy?

Nie. Były oczywiście spory czy zacięte dyskusje o wszystkim, co i tak zawsze kończyło się na sztuce. I to właśnie jest moja edukacja artystyczna.

JB: Czyli nie było figury mistrza?

Nie. Chociaż poniekąd była nią Zofia Kulik. Jednak Zofia nigdy nie powiedziała mi, że coś jest dobre, a coś jest złe,

i żebym wykonywał coś w konkretny sposób. Kiedyś, kiedy nie było mnie w domu, poszła do mojego pokoju i znalazła moje rysunki, ale ich nie skomentowała, tylko może jakiś tydzień później powiedziała: „Wiesz, widziałam twoje rysunki. Świetne! Nie wiedziałam, że tak umiesz rysować”. Później przeszedłem własny kurs rzeźbiarski – kupiłem sobie spawarkę i pod schodami miałem pracownię do spawania, niedaleko w Mościskach było złomowisko. Zofia czasami przywoziła mi przyczepką złom, z którego spawałem sobie różne rzeczy, może bardziej dla siebie, żeby się nauczyć formy. Kiedyś Zofia przyjrzała się temu i wcisnęła mnie do wystawy *Polak, Niemiec, Rosjanin*. To KwieKulik zrobili najbardziej interesujące rzeczy z Formą Otwartą. Teoria Hansena w ogóle mnie nie obchodzi – to jest czysta utopia, a w realizacji kompletny fejk.



Natomiast KwieKulik przełożyli te koncepcje na język sztuki. Dzięki temu powstały nowe kategorie, jak działania czy gry plastyczne. Jest tego cały słownik. Grzegorz Kowalski także zrobił coś podobnego, ale na swój sposób – jego pracownia to nie, jak sam kiedyś powiedział, „bąbel w rzeczywistości”, ale „bąbel na rzeczywistości”, odseparowany od zewnętrznego świata. Kowalski także był uczniem Hansena, ale ja zdecydowanie bardziej wolałem wykładnię Kwieka i Kulik na temat tego, jak wyglądały zajęcia z Hansenem, i w ogóle na czym to wszystko polegało.

KP: A co przekazał ci Jacek Kryszkowski?

Mówiąc ogólnie, Kryszkowski był figurą w rodzaju polskiego Guy Deborda, mimo że, jak przypuszczam, nie miał pojęcia o jego istnieniu ani o sytuacjonizmie. Jednak

robił to samo: pokazywał śmiertelne uzależnienie sztuki od władzy i pieniędzy – wszystko, w co sztuka jest uwikłana. W związku z tym postulował zlikwidowanie sztuki i przejście na jakieś inne formy, które mogłyby sztukę zastąpić. Był przy tym bardzo silną osobowością, ale też fajnym gościem. Kryszkowski, podobnie jak Guy Debord, był alkoholikiem. Debord się zastrzelił, a Kryszek zapił się na śmierć. Choć symboliczne samobójstwo popełnił trochę wcześniej, gdy przeprowadził się do Niemiec, a nie umiał powiedzieć słowa po niemiecku. Myślę, że był zbyt mądry, żeby nie wiedzieć, że to się nie uda. Nie wiem, co go tam pchało, ale pomyślałem, że to jest rodzaj samobójstwa. Kryszkowski był właściwie typem nihilisty – w sensie historycznym; postacią z Dostojewskiego, Stawroginem, gościem, który ustawia sytuacje, knuje, intryguje i doprowadza do tego, że ludzie robią to,

Moja osobista teoria głosi, że najciekawszym okresem w najnowszej sztuce polskiej był okres między 1986 a 1996 rokiem. Dziesięć lat wolności.



co on chce. Ćwiczył się w manipulacji ludźmi. Najprostsza definicja nihilizmu to niewiara w cokolwiek. My, artyści, którzy nie chcieliśmy być ani czerwoni, ani czarni, w co mieliśmy wierzyć?

JB: Jak w takim razie wyglądało twoje doświadczenie dydaktyczne w Pradze? Jak łączysz koncepcję Illicha z figurą mistrza, czyli sobą samym?

Nie stanowiłem figury mistrza. Tytułowanie się „mistrzem” jest niebezpieczne; mistrzostwo to „forma zamknięta”. Zastosowałem technikę Jeana Josepha Jacotota, dziewiętnastowiecznego francuskiego nauczyciela, znaną pod nazwą „mistrza ignoranta” (*le maître ignorant*). Na tym właśnie, w mojej optyce, polegają założenia Formy Otwartej, ale oczywiście te w wykładni KwieKulik.

JB: Na czym polega ta koncepcja?

Na tym, że jako nauczyciel nie wiem więcej niż moi uczniowie. Wspólnie stanowimy grupę studentów o równej inteligencji i razem się uczymy, ja sam też biorę udział we wszystkich zajęciach, mam tylko pewne pomysły na to, jak zacząć, a wszystko zależy od tego, co powiedzą uczestnicy tej zabawy-nauki i co z tego wyniknie. W Czechach jest bardzo prestiżowa nagroda Chaluppeckiego. W roku 2015 w finałowej piątce tego konkursu była trójka moich byłych studentów, a zwyciężczynią została moja studentka, Barbora Kleinhamplová. Zaś w roku 2016 nagrodę otrzymał Matyáš Chochola, który także uczestniczył w moich zajęciach – pomimo że formalnie był studentem w pracowni Vladimíra Skrepla i Jiříego Kovandy, ale zaliczenie końcowe roku za obopólną zgodą zrealizował u mnie. Także myślę, że jednak to działa.





Zbigniew Libera i Przemysław Kwiek, Dąbrowa, 1991
dzięki uprzejmości Zofii Kulik i Fundacji Kulik-KwiekKulik

W kręgu Strychu malarstwo było jakimś marginesem. Dla nas malarstwo było po prostu prymitywne, trochę nieświadome. Nie wierzyliśmy w tego typu możliwość uzyskania wolności, wypowiedzenia się za pomocą tradycyjnych form.

JB: Wróćmy jeszcze do „twojej” historii sztuki.

Opowiedz, proszę, czym były dla Ciebie dominujące zjawiska drugiej połowy lat 80., nie tylko nowa ekspresja, ale też liberalizacja systemu, początek urynkwienia sztuki współczesnej, przede wszystkim nowej ekspresji, jej wchodzenie do oficjalnych instytucji?

Moja osobista teoria głosi, że najciekawszym okresem w najnowszej sztuce polskiej był czas między 1986 a 1996 rokiem. Dziesięć lat wolności. Pierwszą datę potrafię określić dokładnie, bo to była wystawa *Ekspresja lat 80-tych* w BWA Sopot, na której kurator Ryszard Ziarkiewicz zebrał ze 100 artystów z całej Polski. Najwięcej było oczywiście malarstwa, ja dostałem się tam przez przypadek, a Łódź Kaliskiej w ogóle nie było. W kręgu Strychu malarstwo było jakimś marginesem. Kiedyś tam została zaproszona Gruppa. No i Gruppa się denerwowała, że Łódź Kaliska się denerwuje, a Łódź Kaliska się nie denerwowała, tylko ich z lekka wyśmiewała. To jest kwestia zupełnie innych tradycji. Trzeba pamiętać, że ze wszystkich miast w Polsce to Łódź jest najbardziej związana z awangardą. Gdzie tam Kraków, a nawet Poznań... W Łodzi w 1919 roku funkcjonowała już grupa Jung Jidysz, która robiła sztukę awangardową i organizowała życie kulturalne. Później oczywiście Kobro i Strzeмиński, Karol Hiller, a jeszcze później, w latach 70., na przykład galeria Czyszczenie Dywanów, no i oczywiście Warsztaty Formy Filmowej. W Łodzi lat 80. trudno było sobie wyobrazić, żeby ktoś wyszedł z propozycją

malarstwa. A jeśli tak, to z jakąś kpina, jak na przykład wygłupy z malarstwa Marka Janiaka. Dla nas malarstwo było po prostu prymitywne, trochę nieświadome. Nie wierzyliśmy w tego typu możliwość uzyskania wolności, wypowiedzenia się za pomocą tradycyjnych form. Wydawało nam się, że to było niezrozumienie przez polskich malarzy tego, co działo się na Zachodzie. Na przykład niemieccy malarze z kręgu Neue Wilde z pełną świadomością i zimną twarzą mówili, że psują rynek. Tymczasem polscy malarze tego kontekstu nie rozumieli. Aczkolwiek, jak kiedyś powiedział Andrzej Partum, „niezrozumienie sztuki pozwala na jej kontynuację”. W polskiej historii nie ma takiego ekspresjonizmu, jaki był na Zachodzie w latach 50.: jak Karel Appel, Asger Jorn, grupa Cobra. Wydaje mi się, że nasi ekspresjonści z lat 80. są podobni raczej do Cobry niż do niemieckiego Neue Wilde.

JB: Jednak ten kontekst rynkowy był coraz wyraźniejszy. Kryszkowski już w 1985 roku ironizował w *Tangu*, żeby „malować dziko, bo rynek nie znosi próżni, a młodym trzeba podsunąć metody wyrażenia buntu”.

Tak to trochę wyglądało. Bez wątpliwości Andrzejowi Bonarskiemu, który był wtedy dość aktywny, chodziło o handel. Wiadomo – obrazy się sprzedają. Mimo to Bonarski brał mnie do wszystkich swoich wystaw, pokazywałem na nich wideo, co było jakimś dziwactwem – na kilkadziesiąt obrazów jeden film wideo. Pamiętam, jak kiedyś po jednej z wystaw zaprosił mnie

do klubu Akwarium. Usiedliśmy i Bonarski mówi: „Bardzo szanuję to, co pan robi, to jest świetne. Właściwie powinien pan pojechać do Berlina. Ja sprzedaję obrazy, ale pana rzeczy przecież nikt nie kupi... Ma pan”. I dał mi kopertę! W tej kopercie był plik banknotów. Następnego dnia poszedłem kupić za to wzmacniacz, paczkę i bas. W tamtym czasie Jurek Truszkowski i ja chcieliśmy uczestniczyć w Kulturze Zrzuty, bo pod ręką nie było niczego lepszego, ale jednocześnie byliśmy trochę wobec nich krytyczni, chcieliśmy się jakoś odróżnić i zaczęliśmy uprawiać muzykę. Truszkowski już wcześniej miał swój zespół, który się nazywał Nihilistyczny Alians Orgiastyczny, ale jak się zetknął ze mną, to tamten zespół przestał istnieć i założyliśmy grupę Sternenhoch. Mój nowy bas przydał się właśnie do tego.

JB: Jednak w 1989 roku nie zostajesz w kraju, żeby obserwować zmiany, tylko wyjeżdżasz do Afryki. Dlaczego?

Nie macie pojęcia, jak wyglądał rok 1989. Ten kraj kompletnie się zapadł! Szczytem luksusu w Warszawie było zjedzenie kurczaka w najlepszej restauracji. Nic nie działało, wszystko ponure, szare, brudne i nie było złudzeń na przyszłość. Angielscy punkowcy mieli znacznie więcej przyszłości, niż my mieliśmy w roku 1989. Jednak poluzowały się sprawy paszportowe, można było wyjeżdżać. Jeszcze dwa lata wcześniej to nie było takie proste, a mnie po więziennym epizodzie na pewno by nie puścili. Ale nagle państwo zupełnie się rozmontowało, stało się fikcją. Można było wyjechać, to dlaczego nie? Nie było tu co robić, wszystko upadło. Nie można było zrobić wystawy. Wtedy nawet nie wiedziałem, czy w ogóle chcę być artystą. Więc pomyślałem sobie, że pierdolę to i wyjeżdżam. Przypadek sprawił, że trafiłem do Egiptu. Może dlatego, że tam jest pustynia? Myślałem, że pójdę na pustynię i będę jadł świerszcze i sarańcze, jak wczesnochrześcijańscy eremici. Pojechałem i zostałem pół roku. Byłem też na pustyni, ale na niej jednak nie zostałem. Oczekiwałem bardzo surowej natury, a tymczasem pustynia w Egipcie to śmietnik plastikowych torebek, kubków i wszelkiego latającego plastikowego syfu.

JB: Jednak w końcu wróciłeś.

Wróciłem, bo zaczęły mnie poszukiwać egipskie służby policyjne.

KP: Dlaczego?

Bo byłem tam zbyt długo – w Egipcie nie można dostać wizy turystycznej na dłużej niż miesiąc. Właściwie jedynym obowiązkiem, który miałem do zrobienia, to pójść co miesiąc na plac Tahrir i kupić sobie nową wizę. I w końcu służby zaczęły się zastanawiać, co ja tam tyle czasu robię.

Nie macie pojęcia, jak wyglądał rok 1989. Ten kraj kompletnie się zapadł! Szczytem luksusu w Warszawie było zjedzenie kurczaka w najlepszej restauracji. Angielscy punkowcy mieli znacznie więcej przyszłości, niż my mieliśmy w roku 1989.



Zbigniew Libera i Zofia Kulik, Olsztyn, 1987
dzięki uprzejmości Zofii Kulik i Fundacji Kulik-KwiekKulik

Przez całe lata wstydzilem się *Prac z elektrycznością*. Teraz dzięki holenderskiemu duetowi Bik Van der Pol zostały odremontowane – oczyścili je, włożyli nowe telewizorki, wszystko wygląda prawie jak nowe. Jestem tak szczęśliwy, że chyba nawet je znowu zaakceptuję.

Zbigniew Libera, *Podróż do Afryki Północnej i Izraela*, 1989-1990
© Zbigniew Libera, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie



KP: Skąd miałeś pieniądze?

W Egipcie najdroższą rzeczą było właśnie wykupienie wizy, a reszta była prawie za darmo. Pieniądze miałem ze spadku, a spadek był ze Stanów, po moim stryжку, który przed wojną był majorem Wojska Polskiego, brał udział w powstaniu warszawskim, a do Polski nie chciał i nie mógł przyjechać – pierwszy raz przyjechał na początku lat 70., bo wcześniej bał się, że mogą mu coś zrobić. To były lata 80., nie mogłem wyjechać, więc poprosiłem, żeby moją działkę trzymała ciotka, która mieszkała w Stanach. W ten sposób kupiłem sobie kamerę: do Ameryki jechał mój kolega Włodek, więc napisałem mu pełnomocnictwo, ciotka wydała mu pieniądze, a on poszedł kupić kamerę, odtwarzacz, magnetowid i telewizor. Wtedy jeszcze nie zdawaliśmy sobie sprawy, że na świecie istnieją różne systemy telewizyjne. W Polsce był system SECAM, który miały wszystkie demoludy, w Europie Zachodniej był PAL, a w Stanach Zjednoczonych, Japonii, Australii i Nowej Zelandii NTSC. Ja miałem kamerę NTSC. To się ironicznie tłumaczyło jako „Never the Same Colour”. Na wystawy musiałem jeździć ze swoim telewizorem i magnetowidem. Nawet zrobiłem sobie specjalny wózek na kółkach i jeździłem z tym wszystkim pociągami. Potem można było za dość duże pieniądze zrobić transformację z NTSC na SECAM albo PAL-SECAM. Na szczęście po kupnie sprzętu trochę mi jeszcze zostało i to za to pojechałem do Egiptu.

JB: Wracasz na samym początku lat 90. Robisz wtedy prace, które też nie pasują do standardowych narracji o sztuce tego okresu. Pomija się je nawet przy omówieniach twojego dorobku, one funkcjonują zbiorczo jako „prace z elektrycznością”.

KP: Spotkałem się nawet z opinią, że wstydzilem się tych prac.

Tak, to prawda, przez całe lata się ich wstydzilem.

Prace z elektrycznością – tak nazywała się wystawa w galerii na Mazowieckiej, gdzie pokazywałem je – między innymi – za czasów urzędowania tam Andy Rottenberg. One są w tej chwili w CSW na wystawie *O wiele historii za dużo, by zmieścić w tak małym pudełku* dzięki holenderskiemu duetowi Bik Van der Pol, który znalazł je w stanie totalnego rozkładu i kazał odremontować – oczyścili je, włożyli nowe telewizorki, wszystko wygląda prawie jak nowe. Jestem tak szczęśliwy, że chyba nawet je znowu zaakceptuję. W roku 1990 zupełnie już upadła Kultura Zrzuty. Odbył się właśnie ostatni plener w Teofilowie. Wiedzieliśmy już, że to jest coś, co nie zmieści się w nowej rzeczywistości, nie będzie można tego kontynuować. Rozeszliśmy się, każdy w swoją stronę, nie mieliśmy więcej ze sobą kontaktu. Pomyślałem, że trzeba teraz zrobić

coś konstruktywnego, już nie sytuacjonizm, nie antyszuka, nie rozpieprzanie głupiego układu. Bo układu w ogóle już nie ma, trzeba zacząć budować sztukę od nowa. Stąd przyszedł mi do głowy te rzeczy. Sam znalazłem na nie pieniądze. Przyjaźniłem się wtedy z Markiem Kijewskim i może trochę pod jego wpływem zacząłem robić takie konstrukcje. Jeździliśmy z Markiem do Norwegii i pracowaliśmy tam jako robotnicy budowlani. Zarobiliśmy dużo pieniędzy, ponieważ Marek bardzo dobrze znał norweski, skończył tam szkołę średnią, jego ojciec był szefem jednej z dużych firm morskich i stacjonował w Oslo. To była firma Dalmor, połowy ryb. Jak tam przyjeżdżaliśmy, to dostawaliśmy zlecenia od byłych kolegów Marka ze szkoły, a byli to ludzie dobrze sytuowani i płacili nam tak, jak by płacili Norwegom. Mieliśmy stawkę 75 koron na godzinę, a Polacy, których tam kiedyś spotkaliśmy, mieli stawkę 12 koron. Nas za godzinę pracy było stać na trzy piwa w knajpie, tymczasem gości zarabiających 12 koron nie było stać nawet na pół. Ale to była naprawdę ciężka praca. We dwóch wyremontować dom to nie jest łatwa sprawa. Miałem niekiedy tak opuchnięte ręce, że nie mogłem zgiąć palców. W każdym razie zarobiliśmy pieniądze, które pozwoliły nam na jakieś półtora roku utrzymania się w Polsce i jeszcze zakup drogich materiałów typu pleksiglas, aluminium, telewizory... Te prace się bardzo spodobały. Właściwie mógłbym do dzisiaj robić tego rodzaju rzeczy, być twórcą produkującym galanterię artystyczną. To mogłoby być podobne do angielskiej szkoły rzeźbiarskiej typu Richard Deacon. Chyba w 1992 lub 1993 roku zostałem zakwalifikowany do finałowej trzydziestki Grand Prix UNESCO. Tam startuje ponad 500–600 artystów, a ja znalazłem się w finałowej trzydziestce. Oczywiście niczego nie wygrałem, ale już bycie w finale skutkowało wystawą. Tymi pracami chciałem się chyba włączyć w dzieło budowy nowego kraju i nowej, „zachodniej” sztuki.

JB: Symbolem tego zwrotu było Aperto, w którym wzięłeś udział, i Mirosław Bałka w Pawilonie Polonia na tym samym biennale w 1993 roku. Co wtedy pokazałeś?

Na Aperto pokazywałem właściwie dwie zupełnie różne rzeczy. Z jednej strony były to prace specjalnie zrobione na Aperto, właśnie taka „galanteria artystyczna”, ale zawierająca subtelne prądy, na przykład oddziałujące na wątrobę.

JB: W jakim sensie?

Dosłownym. Interesowałem się wtedy trochę nauką i podkradałem pomysły z pisma „Świat Nauki”, które było polską wersją amerykańskiego „Science”. Na przykład jak zrobić obwód, który będzie generował prąd o niskiej częstotliwości odczuwalny tylko dla narządów wewnętrznych takich jak wątroba. Znalazłem też przepis na generator chaosu i na to, jak go zobaczyć. To jest dosyć prosty do zrobienia obwód elektryczny i na lampie oscyloskopowej widać, jak ten chaos wygląda. Fascynujące jest to, że chaos nie wygląda jak bałagan, tylko jest czymś, co dąży do tego, żeby być kołem, ale nigdy nie jest w stanie tego osiągnąć, zawsze się gdzieś omsknie i staje się elipsą, w dodatku nigdy nie w tym samym miejscu. Chaos

chce być idealny czy równomierny, ale mu się nie udaje. To była jedna rzecz. Druga to *Persewercja mistyczna*, która w jakiś dziwny sposób dostała się na Aperto. Troje artystów – Heike Kempken, Vincent Tavenne i Rainald Schumacher – postanowiło wydawać przez czas wystawy gazetkę pod tytułem „Headlines”. Napisać do wszystkich uczestników Biennale w Wenecji ’93, żeby przysłali swoje teksty, i ja przysłałem tekst towarzyszący *Persewercji mistycznej*. Okazało się, że oni sobie upodobałi ten tekścik i Regina G – czyli moja babka – została reklamą tej gazetki.

JB: Dlaczego nie zostałeś artystą obiekciarzem?

Prawdopodobnie spowodowała to śmierć mojej matki. Na rok musiałem się wyłączyć z jakiegokolwiek pracy artystycznej. To było niespodziewane – moja matka miała 61 lat, była pół roku po przejściu na emeryturę. Idealna obywatelka, przepracowała 40 lat i po pół roku na emeryturze zmarła. Zostałem ze wszystkim sam: z mieszkaniem, z rzeczami, a matka miała 100 par butów, 120 płaszczy, bo nigdy niczego nie wyrzucała. Dawałem ogłoszenia, żeby się tego wszystkiego pozbyć, w końcu musiałem też sprzedać mieszkanie. Niektóre z tych ubrań były takie, że jeszcze dziś można by w nich chodzić. Tego nie można było sprzedać do second handu, bo jest wymóg, że ubrania muszą być dezynfekowane, a w Polsce nie było takiej dezynfekatorni starych ubrań i po prostu musiałem je sprzedać na szmaty. Pamiętam, jak wzięłem taksówkę, zapakowałem ją tymi ubraniami, a ze skupu dostałem akurat tyle pieniędzy, że wystarczyło na pokrycie kursu. W końcu w domu zostały same wieszaki. Mieszkaliśmy wtedy z ówczesną moją żoną Mariolą Przyjemską na Żeraniu Zachodnim w willi tuż przy Wiśle. Warunkiem mieszkania było nieopuszczanie domu, ponieważ nie było ogrodzenia, więc Mariola musiała tam zostać, a ja sam zajmowałem się

Zbigniew Libera, *Minuta milczenia – Minuta milczenia*, 1992
praca zniszczona, fot. Mariusz Michalski i Barbara Wójcik, dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie



mieszkaniem matki. Trwało to rok. Jak raz pojechaliśmy razem wynajętą ciężarówką po rzeczy, które pozostały po matce, to jak wróciliśmy, nasze mieszkanie już było okradzione. Złodzieje ukradli magnetowid, kamerę Super VHS, sprzęt muzyczny i tym podobne. Pamiętam, że zostawili kasetę, która była w magnetowidzie. Tacy byli uprzejmi! To był film do obiektu *Kąpielowicz*. Drugiego magnetowidu nie zauważyli, pewnie im nie przyszło do głowy, że ktoś może mieć dwa. Policja zebrała wszystkie odciski palców, butów, śladów, ale po dwóch tygodniach umorzono śledztwo – z braku dowodów!

JB: Skąd właściwie wzięła się forma tych prac?

To wszystko odnosi się do medycyny, do ciała, do wewnętrznych organów, do funkcjonowania wewnętrznego, odarte ze skóry wyciągnięte fragmenty, a raczej ich modele. Na przykład *Kaczka*, czyli medyczny sprzęt do sikania. Zaś *Kąpielowicz* to tytuł zaczerpnięty z książki Louisa-Vincenta Thomasa *Trup. Od biologii do antropologii*, która bardzo mnie fascynowała. Ta książka jest niesamowicie precyzyjnym opisem ciała od momentu śmierci aż do kompletnego rozkładu. Pracownicy prosektoriów, domów pogrzebowych w Belgii eufemistycznie nazywali trupa „kąpielowiczem” i stąd tytuł.

KP: Jak przeszedłeś od „prac z elektrycznością” do *Urządzeń korekcyjnych*?

W sprawie *Lego* pewne „czynniki oficjalne” kombinowały mniej więcej tak: jeżeli praca pojawi się w Wenecji, to „pewne określone koła nowojorskie” znowu będą krzyczeć, że Polska jest antysemicka.



Zbigniew Libera, *Kąpielowicz*, 1991, fot. Mariusz Michalski i Barbara Wójcik, dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie

Śmierć mojej matki i rok przerwy, stan emocjonalny, w jaki popadłem, powiedział mi, że już dosyć tej galanterii, że rzeczywistość jest jednak zupełnie inna, a tamto było po prostu naiwne. W międzyczasie pojawiły się już takie rzeczy, jak handel na ulicach, bazar na Stadionie Dziesięciolecia, rozkładane stoliki z żelazkami z Niemiec... Zaczynało to być coraz bardziej agresywne i męczące, a jednocześnie bardzo znaczące. Oto na moich oczach kształtował się jakiś nieznan mi wcześniej model społeczeństwa. A może był to ten sam człowiek, ale te nowe dla mnie cechy pozostawały dotychczas w ukryciu? Stwierdziłem, że powinienem wrócić do doświadczeń Kultury Zrzuty, ale już w inny, bardziej przystający do nowej sytuacji sposób. Wtedy zacząłem robić *Urządzenia korekcyjne*, do których ogromnie przyczyniła się lektura Michela Foucaulta. Już w latach 80. czytaliśmy jego książkę *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, trochę znaleźmy Foucaulta z książek Marii Janion, ale w 1993 roku wyszło też *Nadzorować i karać*, które zrobiło na mnie olbrzymie wrażenie. Dla kogoś, kto był w więzieniu, miało to jeszcze inny wymiar, i wcale nie chodzi tu o historię systemu penitencjarnego czy nawet organizacji społecznej, a raczej o samo wykształcenie „ja” współczesnego człowieka albo nawet postczłowieka, jak nazywa to Foucault. No i jakoś tak właśnie przyszło mi do głowy, żeby zacząć robić te nowe prace.

JB: Powiedziałeś, że to rok 1996 był momentem granicznym. Dlaczego?

Od 1997 roku sztuka zaczęła być wykorzystywana przez politykę do swoich niecznych celów. Tym, kto pierwszy zauważył potencjał polityczny w sztuce, była niewielka grupa 7, góra 12 osób – czyli przyszła Liga Polskich Rodzin. Oni demonstrowali przed każdą większą wystawą – niezależnie, czy ta wystawa miała w sobie coś obrazoburczego (w ich mniemaniu), czy też nie. To była strategia. Jak jest się małą partycją, która teoretycznie nie ma żadnych szans, to jak się pójdzie tam, gdzie jest widoczność – a przecież sztuka jest po to, aby ją widzieć – protestuje się pod każdym muzeum w każdym większym mieście. I zaczyna się być widocznym. Zdobywa się dzięki temu poparcie wszystkich, którzy boją się sztuki współczesnej. I w efekcie wchodzi się do Sejmu.

JB: Myślałem, że chodzi o twoje doświadczenie z Wenecji w 1997 roku, kiedy Jan Stanisław Wojciechowski zdecydował, żeby nie pokazywać *Lego*. *Obozu koncentracyjnego* na twojej wystawie w Pawilonie Polonia.



Ach... Paradoksalnie to bardziej się przydało, niż mi zaszkodziło. Chyba nie było większej gazety w Europie, która by o tym nie pisała, a pisali nawet w Japonii i Indiach. To nieprawdopodobne – facet jeszcze się nie pojawił, a już został oceniony! Facet, który nie chciał pojechać na Biennale w Wenecji! Jednak nie mogłem pojechać, będąc ocenianym. Pamiętam taki materiał z „Der Spiegel”: dwie strony opisujące biennale, jedno wielkie zdjęcie Mariny Abramović czyszczącej kości i na drugiej całej stronie, że jeden nieznaną artysta z Polski nie pojechał na biennale. To zadziało zupełnie w innym kierunku, więc chyba nie było zbyt roztropne – nawet nie ze strony samego Wojciechowskiego, ale tych, którzy mu to zlecili. On nigdy nie powiedział wprost, że kazano mu to zrobić, mówił: „Ja to biorę na siebie”. Naciskałem na niego, pytałem, z jakich powodów nagle mówi mi „nie”. Co to było? Pewne „czynniki oficjalne”, które na niego wpłynęły, a które

śmierci w czasie wojny. Tego już w ogóle nie wolno mówić, to jest prawdziwe tabu. W Polsce tę pracę cały czas źle się widzi, nie rozumiano jej i chyba nie do końca ją przetrawiono. Moim zdaniem człowiekiem, który najlepiej opisał *Lego*, jest holenderski filozof Ernst van Alphen, który w eseju *Zabawa w Holokaust* pisze, że to jest przełom w rozmowie o Holokauście, ponieważ „móc się tym bawić” to jakby przejść terapię po traumie – a najlepiej przechodzi się terapię, odgrywając rolę zarówno ofiary, jak i oprawcy. Możliwość zabawy powoduje, że coś przestaje być uzbrojone, staje się dostępne. No i u nas nie zauważono tego, że cała seria *Urządzeń korekcyjnych* proponuje trochę inne podejście do tradycyjnie pojmowanego obiektu artystycznego, rzeźby czy obrazu. Tu nie chodzi już o to, żeby na to tylko patrzeć, ale żeby uruchomić funkcjonowanie tego czegoś. Na przykład żeby się w to bawić. Sztuką była tu funkcja, a nie forma.

Pod koniec lat 90. byłem w tragicznej sytuacji finansowej. Zastanawiałem się, co mógłbym robić. Nie mogę przecież iść do pracy, bo nikt mnie nie przyjmie. Więc pomyślałem: możesz jedynie zrobić coś takiego, że ty będziesz kogoś zatrudniał. I wymyśliłem knajpy, które prowadziłem.

kombinowały mniej więcej tak: jeżeli praca *Lego* pojawi się w Wenecji, to „pewne określone koła nowojorskie” znowu będą krzyczeć, że Polska jest antysemitka. Czegoś bardziej pokrętnego nigdy przedtem nie słyszałem! Później się okazało, że głównymi krytykami *Lego* byli zwykle antysemita. Jednak Wojciechowski naprawdę miał takie sygnały. I konsekwentnie mówił, że „bierze to na siebie”. Jednak wszystko zadziało zupełnie odwrotnie – praca się przebiła, poszła wyżej, wszyscy o niej pisali, i wcale nie w tonie, że w Polsce jest antysemityzm, tylko w tonie: „Może w Polsce coś się zmieniło? Zaczyna się inaczej o tym mówić”. Ale decydenci z ministerstwa byli chyba wyposażeni w stary typ mózgu – mózgu komucha. Nawet jeśli komuchami już nie byli.

JB: W tym wszystkim ciekawe jest również to, że *Lego* – jak wiadomo – nie jest wcale pracą o Holokauście.

No właśnie. Holokaust pojawił się niejako siłą rzeczy, bo jak się mówi o jakimkolwiek obozie koncentracyjnym, to od razu pojawia się Holokaust. Ale ja bardziej przejmowałem się obozami koncentracyjnymi dla dzieci, które w latach 90. Serbowie zrobili dla Bośniaków. I firma *Lego* wcale nie wysyłała tam klocków, żeby ucieszyć te dzieci. To jest cała hipokryzja tego świata, który artystę wyzwie od najgorszych, a sam zamknie dzieci w obozie koncentracyjnym. Pewien Amerykanin napisał być może najkrótszą i najtrafniejszą recenzję: „To jest praca o tym, jak to możliwe, że Hitler wywołał wojnę i zrobił obozy koncentracyjne”. Jest też inne przesłanie: związku gigantycznego biznesu z biznesem

JB: Pod koniec lat 90. i na początku kolejnej dekady następuje intensywny rozwój polskiej sztuki. Natomiast u ciebie – stagnacja. Znowu niesynchroniczna historia.

Powstała wówczas dość dziwna sytuacja – mogłem mieć wystawy we Francji, w Niemczech, w Ameryce, ale nie mogłem mieć w Polsce. A już na pewno nie w Warszawie. Jeden z moich kolegów powiedział: „Wiesz, ty jesteś tak wielki, że aż cię nie widać”. Nie było chęci do współpracy ze mną. Pokłóciłem się wtedy z Zamkiem Ujazdowskim, bo miałem pewien ambitny plan: chciałem zaproponować Zamkowi, żeby chociaż raz wyprodukował wystawę, którą sam sprzeda, a nie tylko kupował wystawy, które przychodzą. To był taki moment, kiedy można było zrobić moją wystawę, która potem odbyłaby się w jakichś pięciu muzeach poza Polską. Współpracowałem wtedy z Katalin Néray z Ludwig Múzeum w Budapeszcie i to ona wymyśliła tę koncepcję. Wystawa miała się odbyć w Zagrzebiu, dyrektorem Neuer Berliner Kunstverein był Alexander Tolnay, Węgier, kolega Néray, więc wystawa byłaby też tam, a oprócz tego w Malmö. Wiedząc o tym, jak Wojciech Krukowski prowadzi Zamek, wymusiłem na nim, żeby stworzył konto docelowe. Nie chciałem doprowadzić do takiej sytuacji, żeby Zamek przejadał pieniądze, które wpływały na moją wystawę. Tym bardziej, że to była dość skomplikowana wystawa, do której potrzebowałem konsultacji inżynierów od samochodów. Znalazłem nawet profesora Andrzejewskiego w Łodzi, który był konstruktorem samochodów. Konstruktorzy samochodów w Polsce czują się słabo, bo są konstruktorami samochodów bez szans na ich realizację. A ja

im dawałem szansę, więc byli podjarani. Nawet przywoziłem pana Andrzejewskiego do Zamku, żeby zobaczyć, że to jest poważne, że jest pan dyrektor, że jest państwowa instytucja... W tym czasie wyjechałem do Stanów, gdzie przebywałem dość długo – na przełomie 1999 i 2000 roku miałem serię 12 wykładów w szkołach artystycznych w stanie Minnesota. W międzyczasie sprawa wystawy się rozplynęła, w wyniku czego obrazilem się na Zamek. Pomocną rękę wyciągnęło pismo „Przekrój”, które publikowało moje prace z serii *Pozytywy*. Najpierw prace z tej serii, jeszcze nie wszystkie, ukazały się w poetyckim piśmie „Meble” Jarka Lipszyca. Ale jak to zobaczył Piotr Najsztub, który był wtedy naczelnym „Przekroju”, to natychmiast zaproponował, że oni to wezmą. Publikowałem więc nowe zdjęcia w gazetach, bo nie mogłem ich wystawiać. Byłem wówczas w tragicznej sytuacji finansowej, bo jak się nie ma wystaw, to nie ma się innych propozycji – a w końcu nie ma się pieniędzy. Zastanawiałem się więc, co mógłbym robić. Nie

Pamiętam moją dyskusję z Piotrem Piotrowskim, która trwała wiele lat. Co jakiś czas, co kilka miesięcy, Piotrowski mówił: „No dobra, Anastazy Wiśniewski to rzeczywiście jest dobry”. Później: „No faktycznie, Zofia Kulik – dobre”. Ale niestety Piotrowski za szybko zmarł i nie zdążył zaakceptować Jana Świdzińskiego.

mogę przecież iść do pracy, bo nikt mnie nie przyjmie. Więc pomyślałem: możesz jedynie zrobić coś takiego, że ty będziesz kogoś zatrudniał. I wymyśliłem knajpy, które prowadziłem. Najpierw w Zamku Cafe Baumgart/Libera, a potem Aurorę na Powiślu. Jednak prowadzenie knajpy to potwornie męcząca rzecz – to jest coś, po czym się umiera. Życie wygląda tak: człowiek wstaje o 16.00, kawa, mycie i zanim dojdzie do siebie, idzie do pracy, bierze z kasy pięć złotych, idzie do pobliskiego baru, gdzie coś zjada, a później otwiera knajpę o 17.00 i siedzi do 4.00 rano. I tak w kółko. Na szczęście nie musiałem tam być codziennie, bo to już by mnie zupełnie wykończyło. I wtedy pojawił się Atlas Sztuki, prywatna galeria z Łodzi, która mnie przysponsorowała. Dostałem roczne stypendium, co miesiąc otrzymywałem pensję, która pozwala przeżyć, a oprócz tego miałem budżet na robienie pozostałych zdjęć do *Pozytywów* i *Mistrzów*. Działo się to od 2001 do 2003 roku, wystawa w Atlasie była w styczniu 2004 roku. Niestety skończyło się to w taki sposób, że pan Walczak, właściciel Atlasu Sztuki, obraził się na mnie.

KP: Za co?

Andrzej Walczak nie tylko był miłośnikiem sztuki, ale i sam miał inklinacje artystyczne. Więc bardzo chciał wcisnąć na wystawę coś swojego. I nawet wcisnął to coś, czyli zdjęcie na okładce katalogu. To zdjęcie nie miało nic wspólnego z moimi pracami, ale nie było innego wyjścia, musiało tam być.

KP: Co było na tym zdjęciu?

Jego córka siedząca na schodach gdzieś w Indiach. Ale to nie wszystko. W tamtym czasie było takie pismo life-style’owe „A4”, które prowadził Mikołaj Komar. I on wymyślił sobie rubrykę pod tytułem *Śledź*, która polegała na tym, że Kasia Wilck spędzała jeden dzień, towarzysząc konkretnemu bohaterowi, dajmy na to Tymonowi Tymańskiemu, a następnie opisywała ten dzień. Tak się stało, że akurat tego dnia, gdy ja byłem bohaterem *Śledzia*, miałem spotkanie z przedstawicielami Atlasu Sztuki. A Kasia Wilck ich opisała... Krótko mówiąc – troszkę ich wysmiała. Opisała ich ubrania, styl zachowania i tak dalej. A oni nie potrafili złapać do tego dystansu i totalnie się obrazili. Na tyle, że Walczak w ogóle nie pojawił się na wernisazu, a wystawa miała dosyć dużą popularność, nawet zorganizowano autobus, który przywoził ludzi z Warszawy specjalnie na wernisaż... Był straszliwy tłum, ale Walczak przyszedł dopiero na przyjęcie.

JB: Projekt *Mistrzowie* miał na celu przepisanie historii sztuki. Wówczas, w 2003 roku, bohaterowie i bohaterki tej serii byli niemal nieobecni w dyskursie krytyczno-artystycznym, dominowała inna opowieść o sztuce lat 70. i 80. Jak byś ocenił skuteczność tego projektu?

Użyłeś dobrego słowa: „skuteczność”, chociaż nie lubię tej źmijowszczyzny. Ale faktycznie, to jest praca, która miała skuteczność, doprowadziła do tego, że na okładkach „Wysokich Obcasów” zaczęły się ukazywać portrety artystów i artystek. Początkowo to było takie sobie, ale w końcu Dorota Jarecka zrobiła wywiad z Ewą Partum, która też znalazła się na okładce. I to jest jeden z lepszych tekstów, jakie w ogóle kiedykolwiek ukazały się o Ewie Partum! Na tym polega skuteczność projektu *Mistrzowie*. Inna sprawa – Piotr Piotrowski, z którym znałem się wiele lat, jako akademik zawsze pisał o czymś, o czym miał już gotowy tekst. Taka metoda naukowa: musisz mieć tekst, żeby napisać inny tekst, bo jak nie ma innego tekstu, to to coś nie istnieje. W konsekwencji Piotrowski wielu rzeczy nie widział – bo nie było o nich tekstów. No i wreszcie musiał przejrzeć na oczy! Zmusiłem go do tego. Pamiętam naszą dyskusję, która trwała wiele lat i co jakiś czas, co kilka miesięcy Piotrowski mówił: „No dobra, Anastazy Wiśniewski to rzeczywiście jest dobry”. Później: „No faktycznie, Zofia Kulik – dobre”. Partum też... Ale niestety Piotrowski za szybko zmarł i nie zdążył zaakceptować Jana Świdzińskiego. Ale, tak na marginesie, czy wiecie, że

tylko jedna galeria w Polsce posiada te prace, a mianowicie Arsenał w Białymstoku? Właściwie to dziwię się, że inne instytucje nie chcą tego mieć. Ale może nie chcą właśnie dlatego, że jest to wbrew ich linii, i ta narracja zaburzałaby to, co pokazują?

JB: *Pozytywy* i *Mistrzowie* to zdjęcia inscenizowane. Właściwie od zawsze robiłeś takie fotografie – od lat 80. Skąd się to wzięło?

Fotografowałem od dziecka, jeszcze w latach 60., i częściej już wtedy inscenizowałem swoje zdjęcia. Ja po prostu nie umiem robić innych zdjęć. Jeżeli jest coś, co mnie zainteresuje, to muszę zainscenizować to po swojemu. Nie potrafię czekać jak Cartier-Bresson na „decydujący moment”.

I tak pozostało do dzisiaj. Różnica jest taka, że teraz robię zdjęcia w bardzo dużych formatach, na przykład *Polska gościnność*, którą zrobiłem w zeszłym roku, ma 3 na 14 metrów.

Pamiętam, jak przyszedłem na otwarcie wystawy do MSN, jeszcze w „Emilce”, i był tłum jakichś 2 tys. osób. A ja nie znałem nikogo! Myślę sobie: „O Jezu! Coś naprawdę chyba się zmieniło”. Ale jak obecnie widać, nie zmieniło się.

Pokazywałem to na dwóch wystawach – we Wrocławiu i w Dreźnie. Nie powinienem nic więcej mówić na ten temat – powinno się to po prostu oglądać. Będzie można oglądać na mojej nadchodzącej wystawie w Elektrowni w Radomiu, która ma rozpocząć się 17 kwietnia tego roku.

KP: Wróćmy jeszcze do figury mistrza. Kilka lat temu sam wystąpiłeś jako mistrz w Studiu Mistrzów w BWA Wrocław. Miałeś wtedy bardzo pesymistyczne wnioski. A jak oceniasz młodą sztukę dzisiaj?

W dalszym ciągu takie mam. Honorata Martin jest chyba ostatnią artystką, która potrafiła mnie czymś zainteresować. Nie widzę żadnych innych ciekawych postaci! Ale może się też jakoś specjalnie nie przyglądam... Kwiek zawsze mówił, że jak coś jest takie dobre, to samo na ciebie trafi. Wychodzę z tego samego założenia.

JB: Z czego to wynika?

Niewykluczone, że to zjawisko może mieć podobne przesłanki jak w sporcie. Gdy pojawia się – na przykład – lekkoatletyczny wunderteam, a jego świetna passa trwa kilkanaście lat, to później pozostawia po sobie pustynię. I dopiero na tej pustce może się narodzić coś nowego. W polskiej sztuce lata 70., 80. i 90. były niesamowite! Gigantyczna erupcja. Trzeba dużo czasu, żeby skosumować to, co zostało w tamtym czasie stworzone.

JB: Mamy za to niebываły rozwój infrastruktury i rynku, są nowe świetne muzea, są galerie. Sam jesteś w Galerii Raster, reklamujesz garnitury Bytom...

Nie, nie jestem w Galerii Raster. Byłem przez około 15 lat, ale już nie jestem, zrezygnowałem. Garnitur Bytom – to jest właśnie to, co Galeria Raster ma do zaoferowania artyście, z którym współpracuje przez 15 lat. Jeśli w ogóle współpracuję z jakąś galerią, to raczej z Asymetrią Rafała Lewandowskiego. Ale to, o czym mówisz, to jest pozorny dostatek. W Polsce jest miejsce dla zaledwie kilku artystów, którzy są w stanie dobrze żyć z tego, że robią sztukę. Tutaj przecież tak naprawdę nie ma rynku, sytuacja wcale się nie zmieniła. Kilkanaście lat temu wydawało się, że coś się zmieniło – boom galeryjny, 40 galerii ze sztuką współczesną w Warszawie... Pamiętam, jak przyszedłem na otwarcie wystawy do MSN, jeszcze w „Emilce”, i był tłum jakichś 2 tys. osób. A ja nie znałem nikogo! Myślę sobie:

„O Jezu! Coś naprawdę chyba się zmieniło”. Ale jak obecnie widać, nie zmieniło się.

KP: To był tłum prekariuszy.

Może byli wśród nich prekariusze, ale ci, co przyszli wtedy do „Emilki”, to były głównie młode wilczki – pracownicy agencji reklamowych, którym sztuka może się do czegoś przydać. Ale też spora grupa snobów zafascynowanych sumami osiąganymi przez niektórych artystów. Jakoś prawdziwy rynek się od tego nie narodził. A teraz wszystkiego dopełnia nowa władza, która dokonuje wymiany elit. Sztuka współczesna w Polsce nie ma żadnego umocowania, jest drzewkiem, które ma ledwie korzonek, wystarczy chuchnąć i już się przewraca. To jest tego rodzaju krajobraz. Strasznie przejmują się młodymi artystami, bo nie wiem, co oni będą robić za 10 lat. Nadal będą pisać te cholerne aplikacje o granty?

KP: Może pójdą w kryptowaluty.

Polecałbym jednak wyjazd, który zresztą się odbywa na naszych oczach. W Berlinie co drugi artysta to Polak. To zresztą nie ma znaczenia, bo jesteśmy w przeddzień apokaliptycznego końca świata, kompletnego rozpiardolu! Zobaczcie, co się dzieje na świecie. Z jednej strony koniec dawnego systemu politycznego, który okazuje się zupełnie niewydolny, a z drugiej nadchodząca pewnym krokiem katastrofa ekologiczna – już dalej nie można eksploatować Ziemi. Następna epoka chyba będzie epoką maczugi. I na co komu sztuka w takim świecie.

KP: Są też inne strategie przetrwania, na przykład teatr. Wielu artystów żyje z teatru. Ty od kilku lat też. Wielu? Ja oprócz siebie znam tylko jednego – Roberta Rumasa.

KP: Ja znam Dominikę Olszowy.

Dominika Olszowy, z tego, co wiem, nie żyje z teatru. Zrobiła jeden spektakl, nawet na nim byłam. Rumas rzeczywiście żyje z teatru, bo od jakichś 15 lat współpracuje z Michałem Zadarą i robi mu scenografie. Zrobił też wystawę w Zachęcie (*Zmiana ustawienia*, 2019), którą ci, co się nie znają na teatrze, chwala, a ci, co się znają, po prostu nie mogą jej znieść... Ja teatr lubię, to jest nie tylko strategia przetrwania. Przy czym nie zajmuję się teatrem konwencjonalnym. Nie robię dekoracji. Robię sztukę z artystami teatru, najczęściej

z reżyserką Mają Kleczewską i dramaturgiem Łukaszem Chotkowskim. W administracji teatralnej jestem określany jako „scenograf”, ale nie robię scenografii – wynajduję gotowe scenografie, potrzebne tutaj są niewielkie ruchy, które powodują, że jakieś miejsce się zmienia. Wraz z moją żoną Ewą, która w 2013 roku ukończyła Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, pełniemy funkcję – powiedzmy – doradców do spraw przestrzeni. Bardzo podoba mi się to, że kilka reżyserek, w większości właśnie kobiet, na przykład Katarzyna Kalwat, jest bardzo zafascynowanych sztuką i całymi garściami ściągają do teatru różne rozwiązania, które podpatrzyły w sztuce. To jest świetny sposób na odświeżenie teatru. Robią to w ciekawszy sposób niż artyści wizualni korzystający z teatru. Ta praca daje mi satysfakcję, pomijając fakt, że w teatrze można po prostu zarobić. Nie jakieś kokosy,

normalnie zarobić – bez chałturzenia. Na przykład ostatnio zrobiliśmy z Mają spektakl pod tytułem *Berek*, który wygląda tak, że publiczność wchodzi i robi, co chce, bo nie ma miejsc siedzących, ledwie kilka krzesełek dla zmęczonych ludzi. Temat jest niesamowicie ciekawy, bo dotyczy żołnierzy pochodzenia żydowskiego, którzy walczyli we wszystkich polskich zrywach niepodległościowych od czasów Berka Joselewicza, o czym się w ogóle nie mówi. Zrobiłem tam nie tyle scenografię, ile wystawę. Moja praca polegała na tym, że znalazłem kawiarnię Nowy Świat na rogu Świętokrzyskiej i Nowego

Świata, bo pasował mi układ pomieszczenia z kolumnami, a do tego zrobiłem regularną wystawę archiwalnych zdjęć polskich żołnierzy pochodzenia żydowskiego. Część pobrałem z ŻIH lub innych organizacji będących w ich posiadaniu, a część przysłali mi ludzie z Izraela. Są też kopie obrazów wypożyczonych z Muzeum Narodowego w Krakowie.

KP: Nie boisz się, że gdy powiększy ci się dorobek teatralny, to znikniesz w tym jako artysta wizualny? Nie dbam o to.

Zwrot kinematograficzny, który postulował Łukasz Ronduda, nie wyszedł i chyba już nie wyjdzie. Nie ma szans, bo nikt nie ma na to pieniędzy – te z PISF na Nagrodę Filmową nie wystarczą.



JB: A film? Masz plany po *Walsерze*?

Nie, bo zwrot kinematograficzny, który postulował Łukasz Ronduda, nie wyszedł i chyba już nie wyjdzie. Nie ma szans, bo nikt nie ma na to pieniędzy – te z PISF-u na Nagrodę Filmową nie wystarczą. Pieniądze wydane na mój film były śmieszne i właściwie nie powinno się przyznawać, że za takie pieniądze można zrobić film, bo to psuje pracę innym. Ja sam nie dostałem honorarium, bo trzeba było zapłacić wszystkim innym, i na końcu okazało się, że poszły na to również pieniądze z mojej puli... Po pięciu latach pracy nad dziełem, które żyje tylko przez miesiąc – w kinach – zostałem bankrutem. Ileż „normalnych” moich prac mógłbym zrobić w tym czasie? Zresztą ciekawe scenariusze nie potrzebują tego rodzaju wsparcia. Piotr Adamski, artysta, który ukończył Uniwersytet w Poznaniu i dał się poznać w duecie z Karoliną Brzuzan, ale rzucił sztukę, zrobił świetny film bez żadnego PISF. Jego scenariusz był tak dobry, że nawet chcieli mu go ukraść. Film nosi tytuł *Otwarcie* i dostał Srebrnego Lajkonika na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych. *Otwarcie* – bo chodzi o wernisaż wystawy. W filmie główną rolę gram ja, to tak zwana rola dyrektorska, bo grana przeze mnie postać nic nie robi, ale i tak wszystko dzieje się wokół niej. Adamski wymyślił sobie taką sytuację: pewien artysta, Zbigniew Libera, umiera i postanawia sprzedać swoją śmierć. Prosi więc swoją galerzystkę o zorganizowanie śmierci w galerii, gdzie ma łóżko, pielęgniarkę, kroplówkę. Odbywa się wernisaż, przychodzą ludzie, którzy robią sobie zdjęcia z umierającym, pojawia się kolekcjoner i już prowadzi rozmowy z właścicielką galerii... Resztę musicie sobie obejrzeć, *Otwarcie* można znaleźć w sieci. Myślę, że przez to, że zagrałem w tym filmie swoją śmierć, to teraz nie umrę w ogóle – oszukałem swoje fatum.

JB: I to jest dobra puenta.



fot. Cecylia Malik i Piotr Dziurdzia



fol. Piotr Kruszek

DANIEL KOTOWSKI

STRONA ARTYSTY



STRONA ARTYSTKI

PATRYCJA CICHOSZ



fot. Maris Nisu, stylizacja
 i make-up Jovan Glusica



Polemika wokół książki

Modernizm żydowsko-polski

Henryk Streng / Marek Włodarski

a historia sztuki

Tekst: Piotr Słodkowski

Lekceważący ton, wybiórcza lektura

W odpowiedzi Wojciechowi Szymańskiemu

W 27. numerze magazynu „Szum” ukazała się recenzja mojej książki napisana przez doktora Wojciecha Szymańskiego. Czytelników, którzy nie zetknęli się z *Modernizmem żydowsko-polskim*, a jedynie z komentarzem doktora Szymańskiego, odsyłam przede wszystkim do mojej pracy, ponieważ zamieszczona w „Szumie” publikacja nie oddaje jej sprawiedliwości. Przeciwnie, stanowi przykład nieeleganckiej polemiki naukowej, która w znacznej mierze ugruntowana jest na wybiórczej lekturze tekstu: wydobywaniu jednych fragmentów, wątków, informacji kosztem innych, co często doprowadza do zniekształcenia przyjętego toku argumentacji. W swej odpowiedzi ograniczę się do merytorycznego odparcia stawianych mi zarzutów. Zignoruję natomiast pozornie humorystyczny, lecz w istocie lekceważący ton Recenzenta, gdyż w mojej opinii nie sprzyja on rzeczowej dyskusji. Jestem zdania, że pisząc recenzję książki, bądź co bądź, naukowej, narzucenie tak prześmiewczej formy jest krzywdzącą i niepoważną praktyką. To przejaw dezynwoltury, na którą nie powinno być zgody.

Doktor Szymański zastanawia się, czy „modele, które Słodkowski zapożycza z literaturoznawstwa i studiów postkolonialnych nad modernizmem i nowoczesnością, można bez zastrzeżeń dopasować do rzeczywistości międzywojennego Lwowa”. Ogólnie rzecz biorąc, odnoszę wrażenie, że Recenzent zakłada, iż przedkładam teorię nad materię źródłową. Tymczasem jest wręcz odwrotnie, a podobny zarzut trafia w próżnię. Moja książka na płaszczyźnie metodologicznej skierowana jest bowiem dokładnie przeciwko takiej postawie. Postuluję w niej etykę i praktykę prowadzenia badań opartych na materiale źródłowym, wokół którego buduje się dopiero teorię małego i średniego zasięgu oraz nowe kategorie badawcze. Być może nie było to dla Recenzenta dość jasne, gdyż właściwie nie odnosi się ani do wypracowanych w ten sposób kategorii (na przykład socrealizm utopijny), ani do głównej przyjętej w książce metody „teorii ugruntowanej” (czyli właśnie wywodzenia teorii z gęstych źródeł).

Doktor Szymański zarzuca mi także, że w swym ujęciu pominąłem Wiedeń jako ważny punkt na artystycznej mapie regionu. Znaczenie Wiednia jest bezsporne, nie aspirowałem jednak do napisania kompletnej monografii „życia i twórczości” Strenga/Włodarskiego ani tym bardziej monografii Lwowa jako ośrodka artystycznego. Zamiast tego problematyzuję wybrane, choć reprezentatywne konteksty sztuki autora *Muzykantów*, a dla niego ważna była przedmiejska kultura Lwowa, nie zaś wizja Lwowa jako metropolii. Pozwala mi na to inspiracja praktyką „ramowania”, ideą Normana Brysona spopularyzowaną w „horyzontalnej historii sztuki” Piotra Piotrowskiego. Przypomnę, że ramowanie/kadrowanie (*framing*) musi być świadomą decyzją badacza w toku obranych strategii interpretacyjnych. Postawiłem więc na Paryż – jest to zrozumiały wybór w kontekście horyzontów sztuki Strenga. Ten był wprawdzie w Wiedniu w 1924 roku na Internationale Kunstausstellung, ale począwszy od schyłku 1924 roku właśnie w Paryżu spędził kilka lat, i to nauka w Académie Moderne miała dla niego daleko bardziej formacyjne znaczenie.

Idąc dalej, doktor Szymański sugeruje uchybienia w moim warsztacie naukowym, powołując się na skądinąd wartościową pracę Szymona Piotra Kubiaka *Daleko od Moskwy* pominiętą w mojej książce. Stan badań, drobiazgowo omówiony we wprowadzeniu (na s. 43–52), wsparty 32 przypisami i 24 stronami bibliografii, zawiera nie tylko pozycje kluczowe dla refleksji nad Strengiem/Włodarskim, lecz także teksty drugo- i trzeciorzędne. Jeśli taki poziom skrupulatności badawczej nie spełnia oczekiwań, musi pojawić się pytanie: co



pominąłem? W książce Szymona Piotra Kubiaka znajdują dwie wzmianki o Strengu (na s. 29–32 oraz w jednym zdaniu na s. 91), które rzetelnie, choć syntetycznie referują podstawowe fakty dotyczące twórczości Strenga z lat 30. Właściwie nie ma tam niczego, czego nie włączyłbym do swojej pracy, bazując na innych opracowaniach. Być może *Daleko od Moskwy* mogło znaleźć się w bibliografii jako lektura kontekstowa na temat sztuki zaangażowanej (skoro tak, można by dodać tu także *Paryską lewicę w stalinowskiej Warszawie* Karoliny Zychowicz i prawdopodobnie wiele innych pozycji). Na pewno zastanowie się, czy uwzględnić ją w angielskiej wersji książki, nad którą pracuję, ale nie traktuję tego jako dużego uchybienia.

Pora już przejść do głównego źródła niezgody, jaką budzi we mnie recenzja zamieszczona w „Szumie”. To sygnalizowana już wybiórcza lektura analiz przedstawionych w *Modernizmie żydowsko-polskim*, co chcę pokazać na trzech przykładach.

Po pierwsze, Recenzent zarzuca mi, że w ewidentnie arbitralny sposób odczytuję płótno *Fryzjer* w ujęciu tożsamościowym. Wskazuje, że popularność zawodu fryzjera we wspólnotach żydowskich wywodzi ze szczątkowych danych statystycznych z Biłgoraju, obśmiewając ten sposób argumentacji, a *implicite* oskarżając mnie o manipulację źródłami. Całkowicie pomija natomiast pracowicie zrekonstruowane konteksty bogatej

przedmiejskiej kultury codziennej, gdzie figura fryzjerczyka i fryzjerni pojawia się w popularnych piosenkach ulicznych (balladach) oraz, na przykład, w wierszu *Gródeckie kwiaty* autorstwa Kazimierza Wajdy, niezwykle ważnego piewcy i popularyzatora lwowskiej lokalności, współautora audycji kabaretowej *Wesoła lwowska fala* (1933–1939).

Po drugie, doktor Szymański zarzuca mi naiwne odczytanie *Ulicy* (1924) wolnej od konfliktów, wskazując, że nie dostrzegłem na obrazie rzekomego wizerunku „znanego antysemitę” generała Józefa Hallera. Gdyby zignorować prześmiewczy ton, można zapewne ciekawie dyskutować o kontrinterpretacji tego obrazu. Chcę jednak zwrócić uwagę, że – odwołując się do szerszego kontekstu – w logice mojego argumentu *Ulica* była w tym miejscu tekstu istotna jako praca pokazująca oficjalne i przede wszystkim nieoficjalne oblicze

Jestem zdania, że pisząc recenzję książki, bądź co bądź, naukowej, narzucenie prześmiewczej formy jest krzywdzącą i niepoważną praktyką. To przejaw dezynwoltury, na którą nie powinno być zgody.

miasta. Stąd mój bardzo pogłębiony ogląd *Ulicy* pod kątem współobecności spacerujących po ulicy Akademickiej z jednej i zwyczajnego „szymona”-dozorcy z drugiej strony; sąsiedztwa eleganckich magazynów i kinoteatru Pasaż, do którego udawała się szemrana publiczność i „kinderzy” (w gwarze: złodzieje). Wszystko to ma umocowanie w obrazie i – jak argumentuję – wskazuje na trwałość zainteresowań lokalnym i przedmiejskim wymiarem miasta u Strenga.

Po trzecie, pozostają uwagi na temat prac wojennych i tożsamości zagładowej, które uważam za najbardziej dyskusyjną część recenzji. Najpierw zarzucono mi albo nieznajomość, albo niedowartościowanie powstałych około 1945 roku prac kredką i opisujących życie w Stutthofie, choć nie są one w żadnym razie w książce pominięte. Co więcej, znam te prace i z wystaw, i z kolekcji Rodziny artysty, ale nie zatrzymuję się przy nich, ponieważ inne realizacje i artefakty wojenne uważam za znacznie ciekawsze. Chcę zauważyć, że wyważone zdanie, które cytuję Recenzent: „Gros prac Włodarskiego nie nosi śladów traumy wojennej, ale sygnalizuje przebłyki pozytywności” (*Modernizm żydowsko-polski*, s. 387), w książce odnosi się do przeważających pod względem liczebnym prac z czasów ukrycia Strenga/Włodarskiego we Lwowie (1942–1944): scen fantastyczno-mitologicznych i kopii dzieł

sztuki. Podtrzymuję tę opinię. Twierdzą, że przebłyki pozytywności pozwalają myśleć o artyście z naciskiem na jego (ograniczoną) sprawczość i z uchYLENIEM negatywizmu figury ofiary. Ważny jest więc kontekst wypowiedzi. Następnie, sugerowanie mi słabej znajomości niuansów bytności malarza w Stutthofie nie wymaga komentarza, a Czytelników wystarczy odesłać do stron 359–363, zwłaszcza zaś do przypisów, nie bez powodu bardzo obszernych.

Wreszcie najważniejsza sprawa. Całe rozdziały szósty i siódmy pisane są z pozycji nieustannego niuansowania opinii i z trudem rekonstruowanych faktów w duchu taktu i uznania własnej niewiedzy. W tych partiach książki ton (nadmiernej) pewności jest mi zdecydowanie obcy, czego doktor Szymański zdaje się nie przyjmować do wiadomości. Jego zdaniem stwierdzam po prostu,

„że jeśli Polak, to zawsze katolik!”. Nie wiem, skąd to przekonanie. Trzeba tu dodać, że poruszając problem prawdopodobnej konwersji Włodarskiego, doktor Szymański odnosi się do dewocjonaliów wykonanych przez artystę w Stutthofie, *explicite* ganiąc moją arbitralność interpretacji. Zauważmy, że po raz kolejny jawnie ignoruje inne fragmenty tekstu i fakt, że refleksje o konwersji są starannie obudowane różnymi strzępkami informacji i źródeł. Na konwersję wskazują bowiem nie tylko obozowe obrazki święte i nie tylko wcześniejsze prace okupacyjne o charakterze religijnym, lecz także bogate źródła wywołane – wywiady z uczniami, przyjaciółmi, rodziną Marka Włodarskiego, zwłaszcza zaś przejmujące świadectwa Stefana Gierowskiego i Andrzeja Wadasa, studenta malarza. Nie wspominam już o parareligijnych pracach z lat 50. i o fakcie, że Włodarski miał katolicki pogrzeb. Wygodne pominięcie tych bardzo złożonych kwestii decyduje niestety o wybiórczości recenzji.

Żałuję straconej szansy na wymianę myśli. Te i podobne operacje wywołują wrażenie powierzchownej i miejscami złośliwej lektury książki, dlatego nie będą pomocne dla Czytelników.

Tekst: Wojciech Szymański

**Ślepy na argumenty oraz obrazy
Odpowiedź na odpowiedź**

Piotr Słodkowski nie mylił się. To prawda: w 27. numerze „Szumu” ukazała się napisana przeze mnie recenzja jego książki. Recenzja, zdaniem Słodkowskiego, to „nieelegancka”, „ufundowana na wybiórczej lekturze tekstu”, „zniekształcająca tok argumentacji” „dezynwoltura” charakteryzująca się „lekceważącym tonem”. Napisana jest rzekomo „prześmiewczym językiem”, który nie licuje z godnością autora i powagą jego tomu. To nieprawda. Tekst napisany został językiem, jakiego zwykle używam na łamach „Szumu”, regularnie publikując tu recenzje wystaw i książek, także naukowych. Ten styl może się oczywiście podobać lub nie, z pewnością jednak nie jest intencjonalnie prześmiewczy i podrasowany specjalnie na potrzeby recenzji książki Słodkowskiego. Nie jest też prawdą, że zniekształciłem tok argumentacji Słodkowskiego, a jego książkę przeczytałem wybiórczo, recenzja zaś to dezynwoltura. Najlepszym dowodem jest sam tekst repliki Słodkowskiego, który nie wytknął mi błędów rzeczowych oraz nie wykazał, że przypisuję mu zdania, których nie napisał, i poglądy, z którymi się nie zgadza. To zaś, co Słodkowski bierze za „wybiórczość” i „wydobywanie jednych wątków kosztem innych”, jest zwyczajnym i przyjętym powszechnie prawem gatunkowym recenzji prasowych, które zawsze skupiają się na wątkach interesujących recenzentów i recenzentki, co zależy oczywiście od

ich temperamentu, charakteru, wieku, płci, seksualności i tak dalej. Tak, to prawda, odbywa się to kosztem innych wątków. Te preferencje w wyborze uwzględnionych w recenzjach wątków są oczywiście subiektywne, co stanowi inną immanentną cechę recenzji jako gatunku.

Mógłbym właściwie w tym miejscu zakończyć swoją polemikę ze Słodkowskim, który zwyczajnie zarzucił mi to, że napisałem recenzję wedle prawideł sztuki, a jego książka śmiała mi się niezapewnić podobać. Polemika Słodkowskiego zawiera jednak pewien naddatek retoryczny złożony z inwektyw oraz zawołany zarzut, że intencjonalnie z jakichś powodów (nie, nie znam osobiście autora) napisałem negatywną recenzję; że jestem względem niego uprzedzony.

Czym sobie zasłużyłem na gniew autora *Modernizmu żydowsko-polskiego*, który pod płaszczykiem polemiki naukowej stwierdza co najwyżej, że jestem aroganckim ignorantem, który nie umie zrozumieć jego książki? Doktor Słodkowski, ten – w swoim mniemaniu – elegancki i wyważony obrońca dekorum i akademickiej powagi, samozwańczy Petroniusz, który tłumaczy mi, że o naukowej książce należy pisać naukowo (o religijnej zapewne religijnie, o kucharskiej kucharsko, o chińskiej po chińsku); ten piewca krochmalonego stylu cierpiący na tytułomanię złośliwą, który co

Marek Włodarski, Abstrakcja, olej na płótnie, 64 x 64 cm, 1926, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



akapit nazywa mnie „doktorem Szymańskim”, jakbyśmy znajdowali się w auli uniwersyteckiej lub krakowskim tramwaju, którym jeżdżą tytuły, nie ludzie, a nie na łamach „Szumu” (chyba tylko po to, by wzmocnić kontrast między stopniem naukowym a imputowaną mi ignorancją); ten wytrawny kone-ser obmowy, który od co najmniej dwóch miesięcy – *urbi, orbi et interneti* – wylewa swoje żale i inwektywy pod moim adresem, który raczył nazwać publicznie moją recenzję „poważnym świństwem” oraz „paszkwilem” – otóż ten sam Słodkowski wytyka mi teraz brak elegancji i dezynwolturę, stwierdzając, chyba żartem, że sam ogranicza się do merytoryki! To ja także, spróbujmy.

„Ogólnie rzecz biorąc, odnoszę wrażenie, że Recenzent zakłada, iż przedkładam teorię nad materię źródłową”, pisze Słodkowski. Całkiem słusznie, napisałem to przecież wprost. Jak Słodkowski radzi sobie z tym stanowiskiem? Otóż pisze, że nie mam racji, bo „jest odwrotnie, a zarzut trafia w próżnię”. Jego książka „skierowana jest bowiem dokładnie przeciwko takiej postawie”. Z jezuicką

To, czy autor manipuluje źródłami, czy nie, w ogóle mnie nie interesowało. Tak jak nie interesowały mnie przypisywane mi przez Słodkowskiego ogólne sądy na temat jego warsztatu i jego osoby. Ciekawiły mnie interpretacje obrazów, które Słodkowski uczynił węzłami swojej narracji.

gracją i merytorycznie odparta krytyka godna imć pana Pascala! Mówicie komuś, że efekt jego działań widzicie tak a tak, a ten ktoś odwraca się na pięcie i stwierdza: nie masz racji, jest inaczej, bo miałem inne zamiary. Nieporozumienia pomiędzy mną a Słodkowskim nie polega tylko na tym, że ja oceniam efekty jego pracy, on zaś jako kontrargument wyjaśnia mi swoje zamiary. Problem polega na tym, że Słodkowski zdaje się zwyczajnie nie dostrzegać, że jego książka może komuś podobać się mniej, niż podoba się jemu samemu, oraz tego, że można widzieć ją inaczej, niż widzi ją on sam.

Słodkowski przyznaje, że pominął w książce o prowincjonalności i wielkowiejskości Lwowa nieodległy Wiedeń, co mu faktycznie wytknąłem; nie przecież przez złośliwość, tylko z ciekawości, gdyż jestem przekonany, że to istotny punkt odniesienia dla geografii artystycznej miasta oraz geopoetyki twórczości artystów z nim związanych. Jak reaguje Słodkowski? Przyznaje, że „znaczenie Wiednia jest bezsporne”, ale nie pisał monografii o Strengu i „postawił na Paryż”, a poza tym Streng był w Wiedniu tylko raz. *Roma locuta, causa finita*.

Dalej robi się już groteskowo, chociaż z poznawczego punktu widzenia lektura repliki Słodkowskiego jest rzeczą pouczającą. Słodkowski bowiem zdaje się posługiwać niezwykle ryzykowną strategią lektury tekstu. Pal sześć, jeśli aplikuje ją do recenzji prasowej swojej książki, gorzej, jeśli w podobny sposób dokonuje krytyki źródeł na potrzeby swoich tekstów naukowych. Jest to coś w rodzaju hermeneutyki podejrzeń, tylko dokonywanej siekierą. Określiłbym to mianem hermeneutyki teorii spiskowej. Świetny przykład to akapit rozpoczynający się od zdania: „Idąc dalej, doktor Szymański sugeruje uchybienie w moim warsztacie naukowym”. Otwieram usta ze zdumienia. Czy istotnie dopuściłem się tego, co zarzuca mi Słodkowski? Gdzie, kiedy? Owszem, ośmieliłem się wytknąć autorowi brak jednej książki w bibliografii, która akurat wydała mi się istotna. W ten oto sposób uwaga na temat tego braku pozwoliła Słodkowskiemu przypisać mi to, że śmiem zarzucać mu braki warsztatowe, a zapewne w ogóle postuluję, by cofnął się do szkoły, najlepiej podstawowej.

Hermeneutyka teorii spiskowej w praktyce występuje w replice Słodkowskiego wielokrotnie. Spróbujcie wykazać temu autorowi, że rocznik statystyczny z Biłgoraja nie jest trafnym argumentem za lub przeciw jakimkolwiek twierdzeniom dotyczącym Lwowa, dlatego jego użycie jest nieporadne i zgoła śmieszne. Co na to Słodkowski? Oskarżyłem go o manipulację źródłami! I znów z całą pewnością radziłem powrót, najlepiej do przedszkola.

Zastanawiam się, czy Słodkowski może choć raz przyznać, że sformułowana przeze mnie krytyka nie trafia w próżnię? Oto jest! Według Słodkowskiego „można zapewne ciekawie dyskutować o kontrinterpretacji obrazu *Ulica*”, jaką polemicznie względem odczytania Słodkowskiego umieściłem w tekście recenzji. Niestety, nie jestem godzien polemiki, Słodkowski nie da satysfakcji chamowi ze względu na „prześmiewczy ton”, tak znacznie odbiegający od jego „bardzo pogłębionego oglądu” obrazu. Czy dostaję coś w zamian? A jakże, kolejny cios tępą siekierą zadany ręką hermeneuty zabójcy. Co zrobić, gdy w recenzji zarzuca ci, że twoje odczytanie twórczości Strenga z okresu

drugiej wojny światowej i Zagłady jest przekonujące, o ile pod uwagę nie weźmie się prac, które autor książki pominął? Krzycz, że recenzja jest paszkwilem, a uwaga wyssanym z palca zarzutem z „nieznajomości prac kredką”, które znasz doskonale z wystaw i – uwaga, dystynkcja! – z kolekcji rodziny artysty. Co zrobisz, gdy w recenzji ukazana zostanie inna możliwość interpretacyjna pracy powstałej w Stutthofie? Udawaj, że nie umiesz czytać po polsku, odwracaj kota ogonem i rzucaj czerwone śledzie, bo przecież „sugerują ci słabą znajomość niuansów bytności malarza w obozie”, co w ogóle „nie wymaga komentarza”.

Podsumowując, nie miałem na myśli większości rzeczy, które imputuje mi Słodkowski. Kiedy uważałem, że powinien odnieść się do pewnej książki, miałem na myśli właśnie to, i tylko to, nie zaś to, że cały warsztat Słodkowskiego jest nic niewart. Kiedy zaś skrytykowałem użycie danych statystycznych z Biłgoraja, miałem na myśli to, i tylko to, nie zaś to, że Słodkowski manipuluje źródłami. To, czy autor manipuluje źródłami, czy nie, w ogóle mnie w tekście recenzji nie interesowało. Tak jak nie interesowały mnie przypisywane mi przez Słodkowskiego ogólne sądy na temat jego warsztatu i jego osoby. Ciekawiły mnie interpretacje obrazów, które Słodkowski uczynił węzłami swojej narracji. I to właśnie pojedyncze interpretacje (nie wszystkie – co pragnę podkreślić – które zaproponowane zostały w książce, gdyż w recenzji znalazły się też uwagi na temat udanych i błyskotliwych partii *Modernizmu*, czego bezkompromisowy maksymalista Słodkowski nie dostrzega lub nie chce dostrzegać) uważałem, i nadal uważam, za nietrafione lub błędne.

Nadal uważam więc, że *Fryzjer* jako taki nie zawiera żydowskiej sygnatury autorskiej. Wciąż jestem przekonany, że interpretacja *Ulicy* w kłuczu zaproponowanym przez Słodkowskiego jest arbitralna, a jej osadzenie w przedmiejskiej kulturze Lwowa, co zostało podkreślone w polemice, nie daje wyczytać się z obrazu. Ciekawe swoją drogą są manipulacje, jakich dokonuje Słodkowski nie względem źródeł, lecz własnych wypowiedzi. Ta sama *Ulica*, która w jego książce unaoczniła „absorbujący aspekt wielkowiejskości” (s. 117), „przedstawiała Lwów jako nowoczesne miasto” (s. 121) i była „fantazmatyczną projekcją tego, co wielkowiejskie” (s. 122), zdradzającą swoje powiązania z kulturą przedmieść tylko za sprawą widocznych tu przedstawicieli klasy ludowej (s. 125), w replice staje się koronnym dowodem na „trwałość zainteresowań lokalnym i przedmiejskim wymiarem miasta u Strenga”. Nadal uważam, że zaproponowana przez Słodkowskiego wielka tożsamościowa narracja ufundowana w książce na fackie wydrapania

sygnatur z prac artysty, które przewoziła podczas okupacji z Lwowa do Tarnowa Janina Brosch, jest w najlepszym razie życzeniowym myśleniem o cudzej tożsamości nieosadzonym w obrazach, w najgorszym zaś kompletnym niezrozumieniem realiów okupacji. Nadal sądzę też, że *Więźniowie modlący się przed figurą Matki Boskiej z Dzieciątkiem* nie są żadnym dowodem konwersji artysty.

Słodkowski, zarzucając mi ignorowanie innych przytaczanych przez siebie faktów niż zaproponowane przez niego interpretacje obrazów i wybiórczość, pisze tak: „Zauważmy, że po raz kolejny [doktor Szymański] jawnie ignoruje inne fragmenty tekstu i fakt, że refleksje o konwersji obudowane są starannie rozmaitymi strzępkami informacji i źródeł. Na konwersję wskazują bowiem nie tylko obozowe obrazki święte i nie tylko wcześniejsze prace okupacyjne o charakterze religijnym, lecz także bogate źródła wywołane – wywiady z uczniami, przyjaciółmi, rodziną Marka Włodarskiego, zwłaszcza zaś przejmujące świadectwa Stefana Gierowskiego i Andrzeja Wadasa, studenta malarza”. Słodkowski nie rozumie, względnie zrozumieć nie chce, że konwersja artysty nie obchodziła mnie wcale i w ogóle nie zajmowałem się tym, czy się dokonała. Gdy sprzeciwiałem się jego interpretacji *Więźniów...*, nie chodziło mi przecież o to, czy Streng faktycznie przeszedł na katolicyzm, czy nie. Wykazywałem jedynie – i aż! – że ta praca nie jest żadnym dowodem w sprawie, a zatem interpretacja obrazu zaproponowana przez Słodkowskiego jest arbitralna, życzeniowa i zwyczajnie błędna. Jakie bowiem ma znaczenie dla obrazu jako takiego to, co mówią na temat życia artysty uczniowie i przyjaciele?

Cóż, ja także żałuję. Żałuję, że Słodkowski pozostał ślepy na argumenty oraz obrazy. Jak krytyczna recenzja – kieruję te słowa do wyznawców hermeneutyki teorii spiskowej – nie jest dowodem na nieżyczliwe knucie, tak facecje o autorze obrazu nie są dowodem w sprawie interpretacji dzieła.

Tytuł i śródtytuły pochodzą od redakcji

Recenzje

- 149 MIRIAM CAHN, Ja, istota ludzka, tekst: Agata Pyzik
- 152 ZDZISŁAW JURKIEWICZ, Za stołem świata, tekst: Piotr Policht
- 155 AGNIESZKA SOSNOWSKA, Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych, tekst: Karolina Plinta
- 158 Sex, Suicide, Socialism, Spirit and Stereotypes, tekst: Piotr Policht
- 161 Baumgart/Pijarski. Laboratorium prac fotograficznych, tekst: Dorota Łuczak
- 164 EDWARD HARTWIG, Fotografiki, tekst: Martyna Nowicka
- 166 Fotoblok. Europa Środkowa w książkach fotograficznych, tekst: Wojciech Nowicki
- 169 ERNST VAN ALPHEN, Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt, tekst: Wojciech Szymański
- 171 Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy, tekst: Waldemar Baraniewski
- 174 MICHAŁ GAȚAREK, Antynatalizm, tekst: Anna Batko
- 177 MAŁGORZATA NIEDZIELKO, Anhedonia, tekst: Sebastian Kochaniec

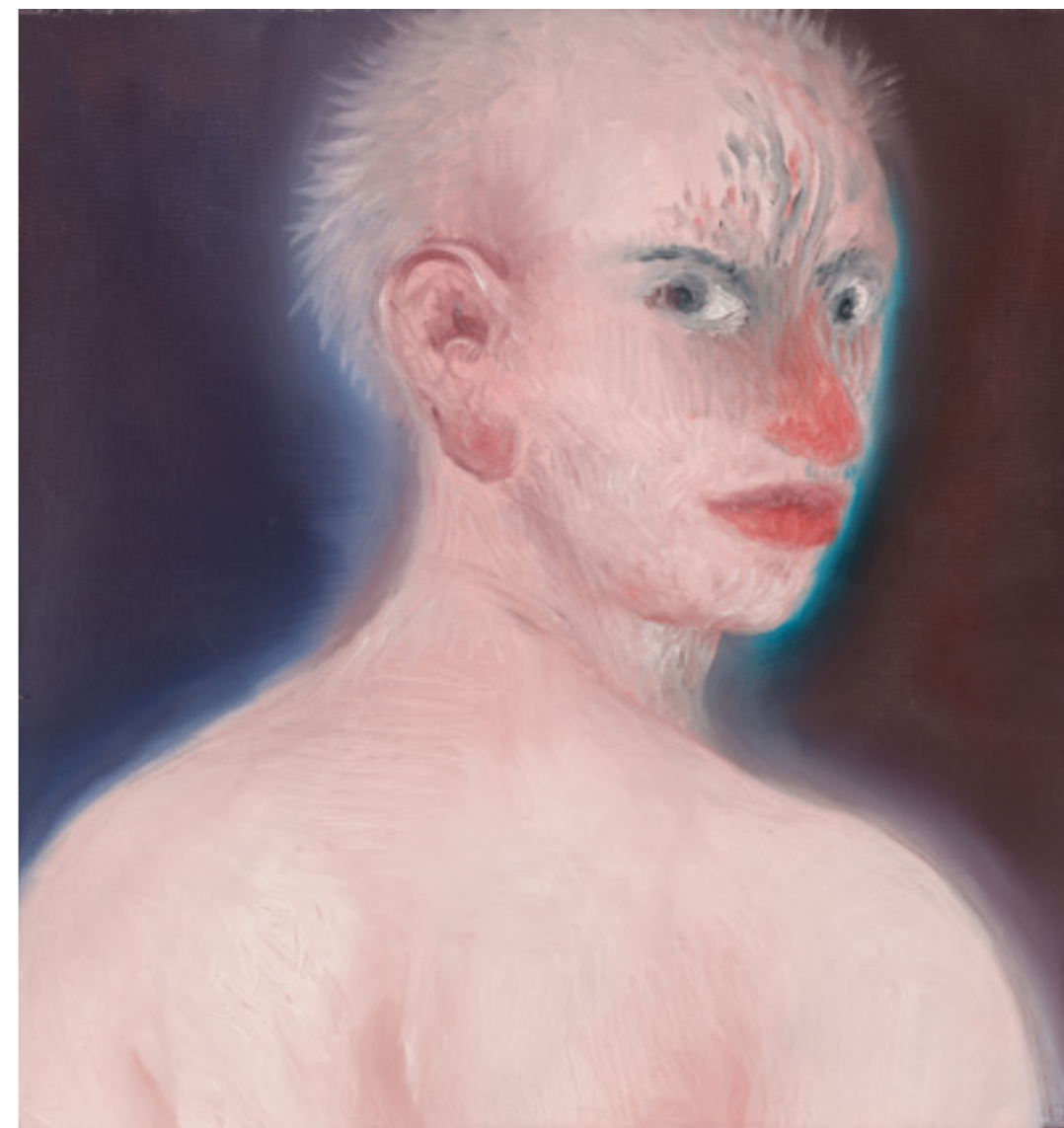
MIRIAM CAHN, Ja, istota ludzka

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa
29 listopada 2019 – 1 marca 2020
kuratorka: Marta Dziewańska

Z pracami Miriam Cahn po raz pierwszy zetknęłam się w 2018 roku dzięki wystawie *Dziewczyna i pistolet* przygotowanej przez Katarzynę Karwańską na wyspie Fuerteventura. W kolonialnym pałacu to właśnie niewielkie obrazki Cahn – na papierze, przedstawiające broń, czołgi i powracającą postać dziecka, które ktoś bije pięścią po twarzy – wywoływały bodaj największe wrażenie (a nie było to łatwe: wystawa gromadziła wiele drastycznych prac mówiących o dyscyplinie, kontroli i przemocy).

Niespotykane minimalistyczne, opowiadają o czymś, na co najczęściej brakuje słów, redukują estetyczną przyjemność do absolutnego minimum.

Nic z tego nie zapowiadało jednak spektakularności wystawy *Ja, istota ludzka* w Muzeum nad Wisłą, otwartej dokładnie pod koniec najdłuższego i najbardziej niezdolnego roku najbardziej niezdolnej dekady. W kolejnych miesiącach 2019 roku odnosiłam wrażenie, że może wydarzyć się wszystko – dowolny rząd może upaść, każdą



Miriam Cahn, *denkender soldat (myślący żołnierz)*, 2000
dzięki uprzejmości artystki i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

osobę można ot, tak, bez żadnych konsekwencji zabić. Prawie wszędzie zwyciężała reakcyjna, konserwatywna polityka, prawie wszędzie progresywna opcja polityczna, i tak słaba w ostatnich kilku latach, przegrała. Z poczuciem porażki, otepiała od antydepresantów, powlokłam się na wystawę Cahn w jedno z tych ohydnych, zimnych i mokrych grudniowych popołudni, kiedy ciemno robi się już o 15.00, a gęsty, żółty smog udaje mgłę. I mimo niesprzyjających warunków, przestępując próg muzeum, czuję się, jakby mnie ktoś uderzył na odlew – następuje otrzęźwienie, które sprawia, że nie umyka mi żaden szczegół.

Jeszcze przed wejściem na salę można dostrzec – przez szybę – wielkie rysunki Cahn, które wydają mi się (niemal) najbardziej fascynujące. Na olbrzymich papierach zamazanych plamiącym węglem malarzka obsesyjnie powraca do zestawu pewnych tematów i elementów. Artystka ciągle rysuje na przykład figurę domu albo łóżko i przykutą do niego postać. Czasami pojawia się

feminizmu. Z tym że większość jej rówieśniczek zdążyła spuścić z tonu, natomiast Cahn z roku na rok wydaje się coraz bardziej radykalna.

Tematami Cahn są nagi strach i naga przemoc: człowieczeństwo zdarte do kości, rozczłonkowane ciało. Bez przerwy powraca motyw rąk uniesionych w przerażeniu i geście poddania się. Postaci na jej płótnach są ni to ludzkie, ni to bestialskie. Kazały mi myśleć o książce Giorgia Agambena *Co pozostaje z Auschwitz* i eseju o figurze tak zwanego *Muselmanna*, „muzułmanina” z obozu koncentracyjnego. Agamben za książkami ocalańca Prima Leviego relacjonuje w swoim dziele obozową hierarchię, w której *Muselmann* zajmował najniższą pozycję. Była to osoba, która całkowicie poddała się w walce o życie, przestała walczyć o jedzenie i przetrwanie, powoli dogorywała i zamieniała się w żywego trupa. Fakt, że towarzysze jego niedoli chcieli go obrazić i zarazem utwierdzić się w przekonaniu, że nie upadli jeszcze tak nisko jak on, nazywając go na sposób

Tematami Cahn są nagi strach i naga przemoc: człowieczeństwo zdarte do kości, rozczłonkowane ciało. Bez przerwy powraca motyw rąk uniesionych w przerażeniu i w geście poddania się.

też górski pejzaż, z idyllicznymi, przyprószonymi śniegiem szczytami i jeziorkiem, który zostaje pociągnięty złowrogą, spotworniałą kreską. Cahn odwołuje się do ekspresjonizmu i art brutu, trochę też przypomina mi – w nieco upiornej konsekwencji – Austriaczkę Marię Lassnig, w kresce – innego Austriaka, Egona Schielego, a w rozmachu – akcjonistów wiedeńskich. Nie mam pojęcia, jak musi się czuć ktoś urodzony w Szwajcarii, w kraju jednocześnie tak zamożnym, a zarazem o tak obciążonym i nierozliczonym sumieniu – zresztą podobnie jak Austria. To oczywiście banał, ale artyści z tej części świata zdążyli nas przyzwyczaić do bycia szczególnym radarem najmroczniejszych aspektów ludzkiej natury.

Kiedy zaczęłam więcej czytać na temat Cahn, raziła mnie dosłowność jej sądów i politycznych deklaracji. Przypominała mniej wyrafinowaną publicystykę Elfriede Jelinek, bez ironicznej inteligencji tej pisarki. Jednak jej szczerść i nieogładanie się na innych były godne pozazdroszczenia. Cahn wykorzystuje każde publiczne wystąpienie do tego, żeby zabierać głos w obronie pokrzywdzonych i krytykować patriarchat; to bardzo w stylu reprezentowanego przez nią pokolenia drugiej fali

etniczny (niemający nic wspólnego z realną etnicznością *Muselmanna*), przydaje temu procederowi makabryczności, ale zarazem pozwala zrozumieć budzące strach, wstręt, a nierzadko także przerażenie czyny kategoryzowane jak szara strefa moralna, o których pisał Primo Levi.

Wszelkie interakcje zostają zredukowane do czystych relacji władzy i relacji przemocy, odbierając zarazem postaciom w nich przedstawionym jednostkowość na tyle, że urastają do wymiaru paraboli. Cahn pokazuje katów i ofiary, czasem też same ofiary. Musi być jej bliska koncepcja „nagiego życia”, także ukuta przez Giorgia Agambena, ale rozumiana intuicyjnie. Agamben przez „nagie życie” rozumiał życie, które można unicestwić bez żadnych konsekwencji, pokazujące absolutną naturę prawa stojącego ponad życiem. Nieludzkość, odczłowieczenie postaci przez Cahn w powiązaniu z tytułem wystawy sugerują, jakoby istoty przedstawione na obrazach usiłowały zaświadczać przede wszystkim o swoim człowieczeństwie.

Malarstwo tej artystki to nie wieczorne wiadomości, to nie płytkie zaangażowanie, ale zapis ostatnich kilkudziesięciu lat przemocy naznaczonych przez wojny etniczne w Jugosławii,



Miriam Cahn, *Ja, istota ludzka*, widok wystawy, fot. Daniel Chrobak dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

ludobójstwo w Rwandzie, konflikty zbrojne w Darfurze i na Bliskim Wschodzie. Obrazy początkowo zwodzą: zapraszają do siebie swoją kolorową malarzkością i pięknem zastosowanych barw. Coś jednak wyraźnie nie gra – to jak szkielet dziecka z *Idź i patrz* Elema Klimowa, które podczas wojny ogląda najgorsze zbrodnie, przez co, gdy ta się wreszcie ma ku końcowi, mały obserwator staje się pomarszczonym starcem. Dziecinna poetyka Cahn nie pokazuje dosłownie tego, czego się pokazać nie da – tego, co pokazują bezustannie newsy, fotografia reporterska i tak dalej. Redukcja Cahn pozwala zajrzeć głębiej pod suknię zbrodni. Niebywały jest jej „portret” z 2000 roku, *Myślący żołnierz*, na którym mężczyzna, porośnięty częściowo sierścią niczym żbik, wykrzywia twarz w grymasie zrozumienia, być może czegoś, czego właśnie się dopuścił lub co ujrzał. Cahn czerpie też z przedstawień biblijnych, na przykład sądu ostatecznego, w której to wizji rozciągnięte, zagłodzone ciała przypominają te ukazane w scenach z obozów koncentracyjnych.

Nie wspominałam jeszcze o jednym z najsilniejszych elementów, wręcz obsesji tego malarstwa, jakim jest seks i seksualizm człowieka. Splecione ze sobą ciała często sugerują zarówno gwałt, jak i gwałtowność pożądania. Trudno jest patrzeć na ciała „kochanków” Cahn, nie wiedząc nigdy do końca, czy patrzy się na intensywny akt konsensualnego seksu, czy na skrajną przemoc. Często role się odwracają – kobiety z wielkimi piersiami obdarzone wielkimi fallusami penetrują bezbronych

i kruchych mężczyzn. Chyba nawet bardziej niż o akt zemsty chodzi artystce o bunt przeciwko patriarchalnie wyznaczonym rolom męskim i żeńskim. W krótkich zestawach slajdów umieszczonych na końcu ekspozycji Cahn w zabawny sposób daje upust swojej obsesji na punkcie pozycji fallusa – rzeźbi go, ugniatając plastyczną masę pięścią, uderza o ścianę i przytracza go samej sobie. Ale kobiecość też okazuje się protezą: fallusowi towarzyszą wybujałe, przesadzone w swoim rozmiarze rzeźbiarskie piersi.

Wystawy dopełniają rzeźby Cahn wykonane ze znalezionych fragmentów porąbanych drzew, które ze względu na pieczołowitość, z jaką artystka respektuje naturalne ukształtowanie znalezionych pieńków, umieszczają ją dodatkowo w ramach sztuki ekologicznego protestu. Jednak zarówno one, jak i pozostałe formy Cahn unikają podejrzania o cynizm bynajmniej nie dlatego, że „udaje im się uciec od patosu”. Wydaje mi się, że jest wręcz przeciwnie – to właśnie patos, absolutna szczerść i niekrygowanie się przez Cahn w tym, co artystka chce osiągnąć – a pragnie ona przerwania kręgu powtarzającej się cyklicznie przemocy – stanowi o sile jej sztuki.

Agata Pyzik

ZDZISŁAW JURKIEWICZ, *Za stołem świata*

Fundacja Arton, Warszawa
15 grudnia 2019 – 1 lutego 2020
kuratorka: Marika Kuźmicz

Poprzednią wystawę Zdzisława Jurkiewicza Fundacja Arton zorganizowała sześć lat temu, jeszcze w czasach, gdy wraz z kilkoma innymi galeriami zajmowała pod łaskawym okiem dewelopera przestronny pawilon w Soho Factory. Prezentowana do początku lutego tego roku wystawa *Za stołem świata*, ściśnięta na znacznie mniejszym metrażu lokalu przy ulicy Foksał, to rzecz o wiele skromniejsza objętościowo, ale jak to ze sztuką konceptualną bywa, czasami mniej tak naprawdę znaczy więcej. Cytując samego bohatera: „Jeśli mamy do wyboru: rzecz-dzieło i «samo» dzieło, wybieramy «mniej»”.

Za wystawienniczym minimumem idzie potężna praca badawcza. *Za stołem świata* to w gruncie rzeczy wisienka na torcie – biszkopt i kremy znajdziemy w wydanej równoległe książce pod redakcją Mariki Kuźmicz *Zdarzenia. Zdzisław Jurkiewicz*. Choć badawczego dorobku mogłoby Artonowi pozazdrościć niejedno duże muzeum, aktualne warunki lokalowe fundacji są już zupełnie niemuzealne. Marice Kuźmicz udaje się jednak sprytnie to ogrywać, czego najlepszym dowodem jest wystawa Jurkiewicza.

O ile w przypadku wydobywanych z historycznego niebytu artystek neoawangardy mamy na wystawach Artonu do czynienia z ramowaniem dyskursu na ich temat, pokaz Jurkiewicza jest raczej przykładem jego precyzyjnego kadrowania. Bo też Jurkiewicz to postać odbiegająca nieco od innych branych przez galerię na warsztat artystek i artystów. W odróżnieniu od Jolanty Marcolli, Jadwigi Singer czy nawet Pawła Kwieka Jurkiewicz to mimo wszystko konsekrowany klasyk, domagający się nie tyle przypomnienia, ile spojrzenia z innej perspektywy.

Pierwszej i ostatniej dużej retrospektywy Zdzisław Jurkiewicz doczekał się jeszcze za życia, w 2011 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Przedstawiała ona dorobek artysty po bożemu, chronologicznie, od informelowych obrazów po późne zestawy DIY do pielęgnacji roślin. Wystawa w Artonie podąża innym tropem. Prac jest tu raptem kilka, wszystkie powstały w ciągu z grubsza dekady, od wczesnych lat 70. po początek 80. Nie są to rzeczy nieznanne, za to układają się one w wyrazistą opowieść o kluczowym rozdziale w dorobku Jurkiewicza i wpuszczają nieco świeżego powietrza



Zdzisław Jurkiewicz, *Za stołem świata*, widok wystawy dzięki uprzejmości Fundacji Arton w Warszawie

do pokoju z tabliczką „sztuka konceptualna w Polsce”, gęstego od oparów pradawnych konfliktów i sporów o pojęcia.

Akcja tych zaledwie kilku prac zaprezentowanych w Artonie rozgrywa się w większości w czterech ścianach mieszkania artysty, a jednocześnie wybiega setki milionów kilometrów poza nie. Wystawę otwiera *Słońce 1.VII.1972*, praca zwiastująca powrót artysty do młodzieńczych fascynacji astronomicznych – swoją pierwszą lunetę Jurkiewicz skleił jako trzynastolatek, a dyplom na architekturze obronił projektem obserwatorium. *Słońce 1.VII.1972* to seria pięciu fotografii powstałych na przestrzeni siedmiu minut pewnego lipcowego popołudnia 1972 roku. Widziany przez teleskop obraz Słońca artysta skierował na ścianę za pomocą lusterka i sfotografował. Na zdjęciach świetlista kula o zamglonych krawędziach i wyraźnych plamach wędruje po kuchennej ścianie, ponad

Zaledwie kilka prac Jurkiewicza na wystawie w Artonie układa się w wyrazistą opowieść o kluczowym rozdziale w dorobku Jurkiewicza i wpuszcza nieco świeżego powietrza do pokoju z tabliczką „sztuka konceptualna w Polsce”, gęstego od oparów pradawnych konfliktów i sporów o pojęcia.

horyzontem domowych sprzętów, dzbanków, misek i kawiarki. Z kolei w *Plejadach* Jurkiewicz wygląda przez okno swojego mieszkania, nakładając mapę nieba i fragment astronomicznej fotografii rozgwieźdzonego nieboskłonu na fragment wrocławskiej panoramy.

Obiektów aparatu kieruje się z powrotem ku wnętrzu w *25,7° / 1 min*. W połączonych w panoramiczny fryz fotografiach wędruje Jurkiewicz aparatem po swoim mieszkaniu, zahaczając o lustro

z własnym obiciem i ramujące widok budziki przecięte pionowymi liniami; dalej fotografia załamuje się i wybiega jeszcze w przestrzeń balkonu z ustawionym na nim teleskopem. Na ścianach wiszą między innymi *Strefa wyobraźni* Jarosława Kozłowskiego – jedna z ulotek rozwieszonych przez artystę w Osiekach podczas pleneru w 1970 roku – i plakat Santany. Fotografia przywołać może na myśl tryptyk *Metafizyka, Fizyka, Yka* wspomnianego Kozłowskiego, o ile jednak ten koncentrował się na samej fotograficznej reprezentacji i pięknościach między językiem a doświadczeniem, tak Jurkiewicz, nakładając konceptualny filtr na tradycyjne przedstawienie wnętrza pracowni, opowiada raczej o jednostkowym doświadczeniu kontinuum czasu i przestrzeni.

Jurkiewicz jest też wrażliwy na odczucia i potrzeby innych gatunków – na wystawie znalazły się dwie fotografie szklanych konstrukcji dla chomików przygarniętych przez artystę pod koniec lat 70. Same budowle powstawały nie z myślą o przekształceniu ich w dzieła sztuki, a po to by zapewnić chomikom, a później także myszom, jak najlepszą i urozmaiconą przestrzeń życiową. Postawa wyjątkowa na tle epoki, w której – zwłaszcza we wschodnioeuropejskim performansie – dominowało przedmiotowe wykorzystanie zwierząt w charakterze żywych metafor, by wspomnieć tylko zamęczane przez Zbigniewa Warpechowskiego ryby i ptaki.

Wystawę domyka seria czterech *Obrazów ostatecznych* z przełomu lat 70. i 80. Rzecz niemal prowokacyjna – wystawa konceptualisty złożona praktycznie w jednej trzeciej z malarstwa. Dla

wyrastającego z informelu Jurkiewicza były one domknięciem malarskiej drogi. Od pewnego momentu w obrazach artysta posługiwał się wyłącznie czerwienią i błękitem, ograniczając się do nich jako barw konotujących z jednej strony żywiołowość (a także, jak sam mówił, miłość, krew, żądzę, walkę, energię...), z drugiej spokój i chłód. Binarny podział jest jednak w *Obrazach ostatecznych* zaburzony, pojawiają się łagodne walorowe przejścia i barwne tła. Także gorset sztywnej formy

trzeszczy i pęka w szwach. Malowane za pomocą lejka cienkie, równoległe linie tu i ówdzie drgają jak zapis sejsmografu. Niczym u Agnes Martin, klasyczki minimalizmu, która sama nazywała siebie abstrakcyjną ekspresjonistką, pod rygorystycznie uporządkowaną formą tli się płomyk malarskiego gestu.

Inaczej niż dla szukających granic malarstwa modernistów pokroju Aleksandra Rodczenki granicznymi obrazami nie były dla Jurkiewicza te radykalnie bezprzedmiotowe i sprowadzone do podstawowych barw, a te, w których spotykają się mechaniczna forma i malarski gest, równomierne napięcia, ład i żywioł. Jurkiewicz jawi się tu jako konceptualno-informelowy, intelektualno-intuicyjny symetrysta. „Eksponowałem z dumą resztki malarstwa. [...] Obraz ostateczny miał zawierać w sobie całe doświadczenie malarstwa”, mówił.

Kadrowana w ten sposób praktyka Jurkiewicza wymyka się utartym schematom definiowania sztuki konceptualnej. Wykracza poza sformułowane przez Benjamina Buchloha kategorie estetyki informacyjnej i krytyki instytucjonalnej i siedzi okrakiem na kładącym się do dziś cieniem na historii sztuki zarysowanym przez Wiesława Borowskiego podziale na autonomiczną awangardę i zanurzoną w rzeczywistości pseudoawangardę. Nawet obiekt, który w przypadku Jurkiewicza zaczynał się dematerializować od czasu wystawy w Galerii Pod Moną Lizą w 1967 roku, wypchnięty drzwiami, uparcie wraca oknem. Jurkiewicza nie interesują wreszcie zawieszona w próżni idee, a ugruntowane w ciele i spojrzeniu doświadczenie. Wypierany często w konceptualnej „sztuce idei” podmiot powraca triumfalnie jako zwornik praktyki Jurkiewicza. Rzecz jasna już nie w charakterze romantyczno-modernistycznego geniusza, a doświadczonego ciała.

Zarysowany w Artonie obraz dorobku Jurkiewicza nie mieści się więc w stosowanych

historycznie kategoriach „sztuki pojęciowej” czy „sztuki niemożliwej” – w odróżnieniu od rozciątego Giewontu Drugiej Grupy czy gigantycznego Kantorowego krzesła na krakowskim Rynku sztuka Jurkiewicza jest jak najbardziej możliwa i namacalna, nawet jeśli formalnie sprowadzona do minimum. Pasuje do niej nawet zdarta etykieta „poetyckości” – wszak nie przypadkiem w późnym okresie kariery Jurkiewicz pisywał wiersze, często o tematyce astronomicznej.

To właśnie w „astronomicznych” pracach ujawnia się najmocniej ta subtelna, liryczna strona sztuki Jurkiewicza. Zresztą nic dziwnego, że spośród wszystkich potencjalnych dziedzin nauki właśnie do tej artystę ciągnęło najbardziej, w końcu astrofizycy to bodaj najwrażliwsi na „współczynnik sztuki” pośród naukowców. Wystarczy wspomnieć o inżynierach z NASA, którzy tak zaprogramowali marsjański łazik Curiosity, by w rocznicę swojego lądowania na czerwonej planecie sam odśpiewywał sobie *Happy Birthday* pośród kosmicznej pustki.

Wystawa i publikacja poświęcone Jurkiewiczowi to ważna i kolejna po ekspozycji Ludmiły Popiel i Jerzego Fedorowicza cegiełka dołożona przez Arton do refleksji nad polską sztuką konceptualną wykraczającą poza perspektywę współistniejących i rywalizujących ze sobą dyskursów wytwarzanych w środowiskach konkretnych galerii – Foksal, Pod Moną Lizą, Repassage czy Akumulatory 2 – a koncentrująca się na wychodzących poza sformułowane wówczas teorie artystycznych idiomach – idiomach bliższych przy okazji konceptualizmowi z Ameryki Południowej i artystom takim jak Luis Camnitzer niż tradycji francusko-północnoamerykańskiej, ku której historycy sztuki mimo rytualnych wezwań do horyzontalnego przepisywania historii sztuki nadal odruchowo zezują.

Piotr Policht

AGNIESZKA SOSNOWSKA

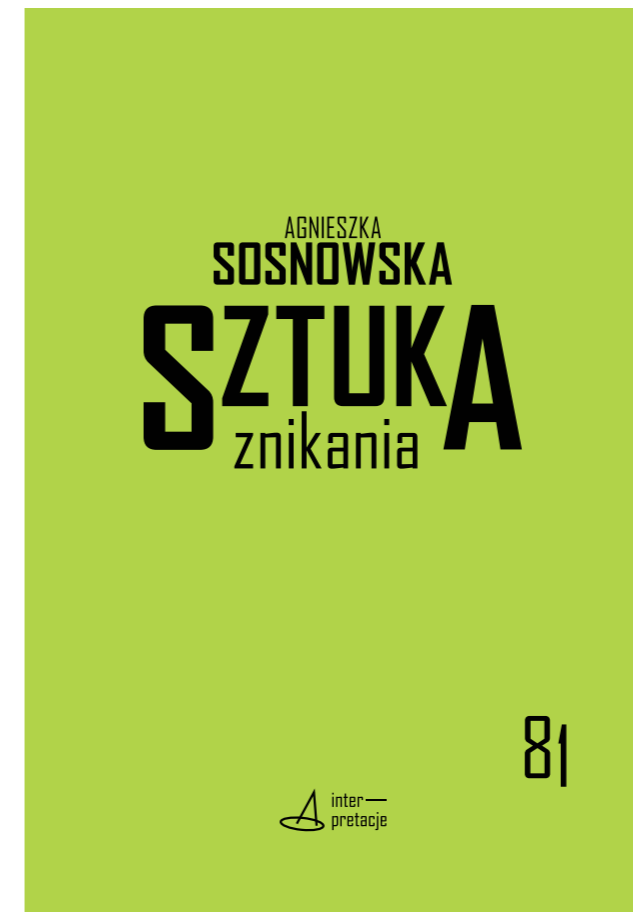
Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych

Księgarnia Akademicka, Kraków 2019

Ostatnie lata w polskiej sztuce przyniosły wzrost zainteresowania performansem i pokrewnymi dziedzinami performatywnymi. Objawiło się to znaczącym odświeżeniem programów performatywnych wiodących instytucji sztuki (CSW Zamek Ujazdowski, Zachęta, Muzeum Sztuki Nowoczesnej), jak również śmielszym wkroczeniem nowej choreografii do programów stołecznych teatrów (tutaj świetnym przykładem jest Nowy Teatr). Zjawisko to doczekało się w Polsce nawet próby podsumowania na wystawie *Inne tańce* w CSW Zamek Ujazdowski. Profesjonaliści zainteresowani tematem ciągle mogą jednak odczuwać niedobory w literaturze problematyzującej nowe spojrzenia na performans – więcej w tym temacie znajdziemy w polskich badaniach teatrologicznych niż

historyczno-artystycznych. Dlatego też każda pojawiająca się na ten temat pozycja jest warta uwagi. Przykładem może być tu wydana pod koniec minionego roku przez Księgarnię Akademicką książka *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych*, za którą stoją spore teoretyczne ambicje. Jej autorka, Agnieszka Sosnowska, postanowiła bowiem skupić się na kategorii teatralności i pokazać jej potencjał w kontekście sztuk wizualnych. Propozycję Sosnowskiej można odczytać jako próbę skonstruowania alternatywy wobec kategorii performatywności, która w ciągu ostatnich 20 lat zawładnęła humanistyką i dyskursem artystycznym. Biorąc pod uwagę, jak bardzo idea teatralności była stygmatyzowana w sztukach wizualnych w XX wieku, jest to pomysł interesujący i niemalże zaczepny. Warto więc zapytać, z jakich powodów autorka postanowiła do niej powrócić.

Na początek trzeba jednak uściślić, że *Sztuka znikania* to książka bardziej teoretyczna niż historyczna. Sosnowska w końcu jest kulturoznawczynią związaną z Instytutem Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, która raczej nie trzyma się sztywno dziedzinowych metodologii. Jej wywód dotyczy więc pewnych przedstawionych przez nią problemów, które ilustruje luźno wybranymi praktykami artystycznymi – sztuką minimalistów, historią The Factory, twórczością Tadeusza Kantora i Christiana Boltanskiego. W ujęciu Sosnowskiej te cztery jakże różne momenty w historii sztuki łączy właśnie specyficzny rodzaj teatralności umożliwiającej w sztuce przededefiniowanie relacji z widzem. Co ciekawe, autorka stawia teatralność w kontrze do sztuki i teatru modernistycznego (dla których kluczową kwestią była autonomia), rozumiejąc ją jako kategorię charakterystyczną dla postmodernizmu. Istotne w tym kontekście jest dla niej stanowisko teoretyków modernizmu, takich jak Michael Fried, którzy teatralności szczerze nie znosili i uważali ją za symptom upadku sztuki, jak to miało się ze sztuką minimalistyczną, oskarżaną przez wspomnianego badacza właśnie o teatralność. To jednak, co Friedowi przeszkadzało, dla Sosnowskiej jest znakiem pozytywnego przededefiniowania roli sztuki, jej zbliżenia do odbiorcy. W rozdziale poświęconym sztuce minimalizmu autorka *Sztuka znikania* przypomina więc o wystawie Roberta Morrisa *Bodyspacemotionthings* (1971, Tate Modern), która przyjęła formę toru przeszkód czy też placu



zabaw. Interaktywny charakter wystawy, według Sosnowskiej, z jednej strony wynikał z zainteresowania tego artysty pozawizualnymi funkcjami sztuki, jej wkroczeniem w sferę intymności i przestrzeni publicznej; z drugiej nie bez znaczenia dla Sosnowskiej jest związek Morrisa ze środowiskiem choreografów skupionych wokół Judson Dance Theatre. Żeby zilustrować wybuchowy wpływ postmodernistycznej choreografii na sztukę współczesną w *Sztuce znikania* przywołany został także przykład neokonstruktivistycznej twórczości Hélii Oiticiki postulującego demokratyzację dostępu do sztuki. Wymownym przykładem przełamania klasowych tabu może być jego wystawa *Opinão 65* w Museu de Arte Moderna w Rio de Janeiro (1965). Artysta zaprosił na nią tancerzy z faweli Mangueira – wkroczenie mieszkańców slumsów do przestrzeni zarezerwowanej dla elit miało wywołać szok i poskutkowało zwolnieniem dyrektora tej placówki.

Postmodernistyczna teatralność sztuki współczesnej dla Sosnowskiej była nie tylko odpowiedzią na potrzebę nowej relacji sztuki z publicznością, ale także sposobem na opowiedzenie o cywilizacyjnych traumach i problemach XX wieku – wojnie i Holokauście, nowych formach medialnej egzystencji człowieka. Dlatego zjawiskiem, które szczególnie interesuje Sosnowską

Propozycję Sosnowskiej można odczytać jako próbę skonstruowania alternatywy wobec kategorii performatywności, która w ciągu ostatnich 20 lat zawładnęła humanistyką i dyskursem artystycznym.

w kontekście teatralności, jest znikanie – rozumiane czasem jako ukrywanie, opakowywanie ciała, a czasem jako dematerializacja czy depersonalizacja. Ten ostatni rodzaj znikania rozpatruje ona w odniesieniu do autokreacji Andy’ego Warhola i sposobu funkcjonowania jego Fabryki, której specyficzność udało się też uchwycić Krystianowi Lupie w spektaklu *Factory 2*. Autokreację Warhola można w zasadzie określić jako wchodzenie w rolę, która nie tyle wyraża, ile zawiesza własną tożsamość – Sosnowska określa tę strategię jako mimikrę rozumianą jako proces autodestrukcji. Autodestrukcja Warhola pozwoliła mu stać się znakiem pustym, który mógł być stwarzany przez innych i dawać innym możliwość autoreprezentacji. Cytowany przez Sosnowską Hal Foster określił twórcę Fabryki jako czyste *Gesamtkunstwerk*, widmowe centrum krzykliwej

sceny, którego nawet własny obraz oscylował między ikoną i widmem. Tę specyficzność kreacji Warhola, według Sosnowskiej, uchwycił Lupa – w jego spektaklu aktorzy nie tyle mieli zagrać postaci z Fabryki, ile się w nie wcielić, a wykreowana na potrzeby spektaklu przestrzeń „Faktoryjki” była nie tyle scenografią, ile miejscem pracy i przebywania aktorskiej trupy.

Kolejna z omawianych przez Sosnowską postaci, Tadeusz Kantor, stanowi nieco inny przypadek. Kojarzące się z *ready made* przedmioty gotowe u Kantora znaczą w końcu zupełnie coś innego. To przedmioty biedne, najniższej rangi, z których artysta tworzył swoje ambalaże, przez Sosnowską określane jako „teatralizacja malarstwa”, która pozwoliła artyście przedstawiać realność bez odwołania się do zasady mimesis. Strategia Kantora jest także postrzegana jako odpowiedź na niemożność reprezentacji po drugiej wojnie światowej (Sosnowska powołuje się na przykład na Andrzeja Turowskiego, który porównywał twórczość Władysława Strzemińskiego i Kantora, nazywając je „widowiskiem nieprzedstawialności”). W takim kontekście autorka *Sztuki znikania* analizuje *Ambalaż ludzki* wykonany przez Kantora w 1968 roku w norymberskim „koloseum”, niegdyś będącym miejscem nazistowskich widowisk. Podczas swojej akcji artysta owijał stojącą na postumencie Marię

Stangret papierem toaletowym – Sosnowska uważa to za rodzaj kamuflażu, próbę ukrycia tego, co cenne – zbliża to amablaże Kantora do twórczości dadaistów, szczególnie kostiumów Hugona Balla i Sophie Taeuber-Arp nawiązujących do pierwszej wojny światowej i wszechobecnego podczas niej poczucia zagrożenia.

Wreszcie, jako próbę ochrony i ukrycia – tym razem siebie samego – można postrzegać strategię Christiana Boltanskiego, ostatniego bohatera *Sztuki znikania*. Tu Sosnowska bierze na warsztat przede wszystkim prace grające z konwencją autoportretu i upamiętniania – w których Boltanski nie tyle opowiada o sobie, ile konfabuluje, tworząc fikcyjne opowieści i reprezentacje. Emblematyczną dla tych problemów pracą jest w ujęciu Sosnowskiej *The Life of C.B.*, w której artysta

postanowił zamontować w swojej pracowni kamerę, a zarejestrowany obraz jest nadawany na żywo prosto do jaskini w Tasmanii. Praca została zakupiona przez hazardzistę Davida Walsha, który założył się z Boltanskim, że ten umrze w przeciągu ośmiu lat. „Ponieważ zostaną pod obserwacją kamer aż do momentu śmierci, będzie to moja ostatnia praca, a także ostatni obraz mnie samego”, konstatował artysta podczas konferencji prasowej w Zamku Ujazdowskim w 2011 roku przy okazji wystawy *Archiwum serc*. Temat archiwizacji i upamiętniania własnego życia pojawia się także w innych pracach Boltanskiego, sęk w tym, że na dobrą sprawę prace te opierają się na kreowaniu scenografii powtarzającej egzystencję Boltanskiego. W przypadku *The Life of C.B.* Sosnowska zwraca uwagę na przykład na to, że układ między Boltanskim i Walshem wydaje się raczej umowny – artysta w końcu wiele podróżuje i na dobrą sprawę często nie ma go w pracowni, trudno też weryfikować proces produkcji pracy w sytuacji, kiedy jej obraz jest transmitowany w Tasmanii. Więcej, w rzeczywistości nie jest transmitowany do jaskini, ale do podziemi Museum of Old and New Art w Hobart należącego do Walsha. Dostyc ciekawą sprawą są także opowieści Boltanskiego o własnym życiu powtarzane w wywiadach udzielanych mediom – opowieści te zawsze są takie same, nie pojawią się w nich nowe elementy ani rozszerzenia. Za Sosnowską można więc stwierdzić, że Boltanski swój życiorys steatralizował i odgrywa przed widownią ciągle to samo przedstawienie. Cel tego działania chyba najlepiej wyjaśnia on sam w przywołanej w *Sztuce znikania* wypowiedzi: „Chcę być anonimowy. Zasłaniam własną twarz lustrem tak, aby ci, którzy patrzą, widzieli siebie. W ten sposób znikam”.

Trudno odmówić *Sztuce znikania* ambicji teoretycznych, jednak podczas lektury książki Sosnowskiej może nasunąć się pytanie, jaki jest faktyczny potencjał zaproponowanych przez nią kategorii teatralności i znikania oraz czy rzeczywiście mogą one przededefiniować nasze myślenie o sztukach performatywnych. Propozycja Sosnowskiej, by popatrzeć na teatralność jako cechę postmodernizmu, ma oczywiście rację bytu i nie jest nowa, ale jako kategoria nie wydaje się aż tak nośna jak opisywana przez Jona McKenziego performatywność, odsyłająca do zjawisk z pogranicza ekonomii i technologii, które rzeczywiście zdefiniowały naszą epokę. Warto też zauważyć, że performatyka to dziedzina na dobrą sprawę teatrolologiczna, pytanie więc, czy opisana przez Sosnowską dychotomia performatywność–teatralność na pewno ma sens? Dla wielu polskich artystów klasycznego performance artu (którzy postrzegają swoją praktykę w kontekście sztuk wizualnych)

te dwa hasła są właściwie jednym, a wspomniany przez Sosnowską problem niechęci do teatralności był formułowany właśnie przez wyznawców dziedzinowych autonomii. Analiza strategii artystycznej Roberta Morrisa i Hélii Oiticiki to właściwie jedyny moment, kiedy zaproponowane przez autorkę rozumienie teatralności – jako zmiany myślenia o roli widza w sztuce – wydaje się mieć zastosowanie; w dalszych rozdziałach refleksja o samej teatralności ustępuje miejsca rozważaniom o znikaniu, figurze jeszcze bardziej wieloznacznej i trudnej do uchwycenia.

Oczywiście poruszony przez Sosnowską problem dziedzinowych podziałów i relacji sztuka–teatr–taniec ciągle pobudza specjalistów do dyskusji nad tym, co te trzy dziedziny mogą wzajemnie sobie dać. Odpowiedź na to pytanie, teoretycznie prosta – bo tak, każda z tych dziedzin może coś sobie dać, tyle że co innego – ciągle nie zyskała w polskiej humanistyce odpowiedniego opracowania. Szkoda zatem, że refleksja o teatralności w sztuce nie została w książce Sosnowskiej rozszerzona o zjawiska aktualniejsze – ale może to raczej zadanie dla kolejnego badacza czy kolejnej badaczki? *Sztuka znikania* na pewno tej dyskusji nie zamyka, jest raczej głosem w niekończącym się sporze o hierarchie wartości w sztukach performatywnych.

Karolina Plinta

Sex, Suicide, Socialism, Spirit and Stereotypes

CSW Kronika, Bytom
7 grudnia 2019 – 24 stycznia 2020
kuratorka: Agata Cukierska

W maju ubiegłego roku w internecie pojawił się nakręcony przez Kruszwiła film o Podlasiu. YouTube'owy król cringe'u (a pretendentów do korony na polskim podwórku jest naprawdę wielu) do jego promocji nakręcił materiał mający w przewrotny sposób wykorzystywać negatywne stereotypy o obszewanym w memach regionie. Autor zaczął z wysokiego „C”, bo film nagrany w Białymstoku na krótko przed pamiętnym marszem równości otworzył homofobicznym żartem. Dalej jest już tylko gorzej. Odpowiedzialny za pomysł piarowy geniusz z lokalnego Urzędu Marszałkowskiego w efekcie szybko pożegnał się ze stanowiskiem, media rozważowały autora, a życie na Podlasiu toczy się dalej. O sprawie można by zapomnieć, ale o niefortunnym filmie przypomniałem sobie w nie spodziewanych okolicznościach na drugim końcu Polski – oglądając wystawę *Sex, Suicide, Socialism, Spirit and Stereotypes* w bytomskiej Kronice.

Nikt nie stroi tu sobie oczywiście żartów z osób nieheteronormatywnych ani ekonomicznie wykluczonych; to nie ten adres. Jesteśmy na przeciwnym biegunie wrażliwości, w instytucji słynącej z autentycznego zainteresowania losem zepchniętych na margines społeczny grup. Pomysł na wystawę jest jednak bliźniaczo podobny, żeby zacytować tekst kuratorski Agaty Cukierskiej: „[Artyści] badają zagadnienie stereotypu, który z jednej strony może być problematyczny, niewygodny, a z drugiej z czasem może stać się przewrotnym hasłem reklamowym, wykorzystywanym w promocji turystycznej. [...] Podczas pobytów w Bytomiu zastanawiają się [...] nad jego potencjałem turystycznym. Czy miasto, postrzegane poprzez stereotyp najgorszego w regionie, ma szansę stać się atrakcyjnym?”.

Świat sztuki lubi zapewniać wszystkich dookoła o swojej wyjątkowości. Pomijając nawet dyskusje o skuteczności sztuki i modelach jej polityczności, ile to już razy słyszeliśmy, że artyści widzą więcej, sztuka jest barometrem społecznych zmian, a nawet wyprzedza rzeczywistość? Wystawa *Sex, Suicide, Socialism, Spirit and Stereotypes* jest jednak książkowym przykładem tego, że często artyści nie tylko rzeczywistości nie wyprzedzają, ale wręcz zdysznani truchtają za nią.

Bytomska wystawa to projekt rezydencyjno-akademicki. Powstała we współpracy z trzema uczelniami artystycznymi: katowicką ASP, Chelsea

College of Art w Londynie i Valand Academy w Göteborgu. Jej tytuł nawiązuje do przemówienia prezydenta USA Dwighta Eisenhowera z 1960 roku i wcześniejszego o pięć lat artykułu Joe Davida Browna *Sin and Sweden* opublikowanego na łamach „Time'a”. Oba teksty, powstałe w Stanach w czasie antykomunistycznej paranoi, która do historii przeszła jako „Red Scare”, rykoszetem uderzały nie w zwyczajowy cel ideologicznych ataków, czyli blok wschodni, lecz w socjaldemokratyczną Szwecję. Położyły w ten sposób kamień węgielny pod budowę późniejszych, piętrowo narastających stereotypów dotyczących kraju z jednej strony przedstawianego jako zamożny i rozwinięty technologicznie raj na ziemi, w którym każdy jest



Młocznik Wnukowski, Bez tytułu, 2019, instalacja
fot. Marcin Wysocki, dzięki uprzejmości CSW Kronika w Bytomiu

Wystawa *Sex, Suicide, Socialism, Spirit and Stereotypes* jest książkowym przykładem tego, że często artyści nie tylko rzeczywistości nie wyprzedzają, ale wręcz zdysznani truchtają za nią.

szczęśliwy i jeździ teslą, z drugiej – piekło wywołane upadkiem moralności i „chrześcijańskich wartości” rządzone przez kolorowych imigrantów, którzy owe tesle masowo podpalają, a kobiety gwałcą na ulicach w biały dzień. Zjawisko zwane *Sweden smearing* ma się dobrze także w rządzonych przez nacjonalistów krajach wschodniej Europy. Choć Polskę ze Szwecją łączy więcej niż dynastia Wazów i potop, a więc przede wszystkim, jak zauważył Norman Davies, długotrwała marginalizacja w narracjach o historii Europy, przez większość XIX i XX wieku lekceważących północ i wschód kontynentu, stereotypy o zimnowojennym rodowodzie okazują się silniejsze niż historyczne pokrewieństwa.



Laura Rosser, #upgrade, 2019, instalacja, fot. Marcin Wysocki
dzięki uprzejmości CSW Kronika w Bytomiu

Na wystawie w Kronice znalazło się także miejsce na stereotypy dotyczące Szwecji właśnie, choć interesujący rodowód *Sweden smearing* poznamy tylko w tekście kuratorskim. To pierwszy z problemów *Sex, Suicide, Socialism, Spirit and Stereotypes*. Szwedzko-polsko-brytyjski projekt to twór o rozchwianej tożsamości, opowieść nie tyle mozaikowa, ile rwana, niekonsekwentna, ślizgająca się po problemach, bigos, do którego powrzucono wszystkie składniki będące pod ręką. Kuratorowana przez Agatę Cukierską ekspozycja opiera się na logice zbliżonej do literackiego reportażu – ma naświetlać i rozbijać stereotypy, nie dając przy tym rozwiązań, ale pozostawiając odbiorcę z pytaniami. By to jednak osiągnąć, analogicznie jak w reportażu, należy owe pytania twardo osadzić w rzeczywistości. Sztuka rządzi się oczywiście swoimi prawami i z faktami, historycznymi wydarzeniami i prywatnymi relacjami może dość swobodnie pogrywać, jednak pewnych rzeczy nie da się przeskoczyć – by opowiadać o lokalnych stereotypach, trzeba zakotwiczyć się w konkretnych opowieściach.

Najlepiej udało się to Karolinie Konopce – jej *Błękit nieba* to bez wątpienia najlepsza praca na wystawie. Jej tytuł pochodzi od trunku zwanego także F-16, jako że służy on też podobno do czyszczenia samolotowych silników. Krążąca na czarnym rynku mieszanka, w której skład wchodzić mają między innymi denaturat, podpałka do grilla i płyn do naczyń, sprzedawana jest za grosze z tirów w ubogich dzielnicach polskich miast i wywołuje stan upojenia nie tylko alkoholowego, ale i quasi-narkotykowego. Młoda katowicka artystka opakowała miksturę w elegancki flakonik, w jakim sprzedaje się perfumy. Udostępnionemu do zapachowych testów F-16 towarzyszy przeznaczona do oglądania na leżąco oniryczna projekcja. Konopka w subtelny sposób nie tyle odczarowuje bytomską rzeczywistość, ile właśnie zaczarowuje jej brutalne aspekty. Konstruując delikatną, pochłaniającą opowieść o samej miksturze, unika popadania w pornografię biedy i nie próbuje dawać łatwych rozwiązań problemu, a sugestywnie go naświetla.

Podobnym tropem poszedł Kolektyw Biuro Podróży, który tworzą Paweł Mendrek, Małgorzata Szandała i Ewa Zasada. W pracy *Uczuleni na kolor* artyści filmują śląskie niebo; pod ciężkimi ołowianymi chmurami unoszą się czarne kształty – wrony i resztki palonych śmieci. Wyświetlanemu na

ścianie pejzażowi towarzyszy skąpana w różowym świetle neonu dokumentacja dotycząca występujących na całym świecie z rosnącą częstotliwością pożarów i podpaień. Na drugim biegunie znajduje się *Regretmanland* Szwedki Johanny Oskarsson. W krótkim wideo artystka pokazuje mniej reprezentacyjną twarz szwedzkiej polityki społecznej, opowiadając między innymi o nasyłaniu sił wojska na protestujących robotników. Historia wyludniającego się poprzemysłowego regionu w północnej Szwecji przypomina więc raczej najmroczniejsze epizody ery taczeryzmu niż wyobrażenia o wzorcowej polityce socjalnej skandynawskiego kraju.

Pozostali artyści wydają się jednak zupełnie od konkretnych realiów odcięci. Do przestrzeni na pierwszym piętrze Kroniki wchodzimy przez kurtynę stworzoną przez Miłosza Wnukowskiego z podwieszonych zużytych gąbek kąpielowych. Ta rozwodniona metafora przełamywania uprzedzeń nie mówi absolutnie niczego o żadnej konkretnej grupie czy problemie społecznym, na dodatek trudno nie uznać jej za nieudaną wariację na temat kurtyny uszytej niegdyś przez Franciszka Orłowskiego z ubrań ludzi bezdomnych. Wśród równie świeżych obserwacji znajdziemy na przykład serię akwarel-asamblaży Mary Evans przekształcających abstrakcyjne kompozycje w portretowe profile czarnoskórych kobiet. W jaki sposób w czasach, gdy triumfy święcą Arthur Jafa czy Kara Walker, te proste ilustracje miałyby „kwestionować idee związane z reprezentacją, zmianami kulturowymi i globalizacją”, pojęcia nie mam.

Nie brakuje też prac realizujących klasyczny schemat z rezydencyjnego elementarza – opowieści o historii wtapiających się w panoramę miasta obiektów. W Bytomiu uwagę artystów przykuł więc zwłaszcza dziewiętnastowieczny posąg śpiącego lwa, na temat którego powstały aż dwie prace. Alexander Stevenson i Beate Persdotter Løken w dźwiękowej pracy oddali głos samemu lwu, który snuje swoją opowieść o obserwowanym mieście. Gary Marshall-Stevens zaprosił z kolei do współpracy bytomskie dzieci i przy melodii śpiewanych przez nie kołysanek przeciągnął za pomocą liny postument o mikroskopijną odległość. Twórcy zapewne nie musieli długo poszukiwać zaspokajającego ich art-turystyczną ciekawość obiektu, jako że figura stoi pośrodku miejskiego rynku, a więc przy okazji też dosłownie parę kroków od galerii. Z pracy Katrine Hjelde w formie wydruku na kalce technicznej dowiemy się z kolei, że projekt klasycznej angielskiej budki telefonicznej czerpie z neoklasycznej formy rodzinnego mauzoleum projektu Johna Soane’a. Co prawda tyle możemy się też dowiedzieć chociażby z artykułu w „Guardianie” sprzed kilku lat, ale kto by tam sobie zwracał

głowę czytaniem takich niszowych pism, prawda? Trudno też orzec, w jaki sposób łączy się owa historia z poruszonym na wystawie zagadnieniem lokalnych stereotypów.

Poza kilkoma wyjątkami w grupie niemal dwudziestu prac *Sex, Suicide, Socialism, Spirit and Stereotypes* podkopywać może nie tyle regionalne stereotypy, ile dobre samopoczucie artystów. Jako projekt po części akademicki, niesie jednak ze sobą pewną wartość edukacyjną – jako antywzór i lista grzechów głównych residential artu, swoistego podgatunku sztuki cechującego się równą subtelnnością jak humor Kruszwiła.

Piotr Policht

Anna Baumgart, *Hipoteza skradzionego obrazu*, Krzysztof Pijarski, *Obiekt częściowy / (czego nie możesz zobaczyć)*, widok wystawy Baumgart/Pijarski, *Laboratorium prac fotograficznych*, fot. Małgorzata Taraszkiewicz, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Gdańsku

Baumgart/Pijarski. Laboratorium prac fotograficznych

Gdańska Galeria Fotografii
20 grudnia 2019 – 28 lutego 2020
kuratorka: Małgorzata Taraszkiewicz-Zwoliczka

Wystawa *Laboratorium prac fotograficznych* w Gdańskiej Galerii Fotografii powstała w wyniku artystycznego dialogu Anny Baumgart i Krzysztofa Pijarskiego. Jego początek wyznały rzeźbiarskie prace artystki: *Hipoteza skradzionego obrazu* z 2008 roku i *Weronika A.P.* z 2005 roku oraz *Baby Farm* z 2010 roku. Dzieła te opisać można terminem *lens based sculpture* (Herbert Molderings), który określa praktykę odkrywania i kształtowania sytuacji rzeźbiarskich za pomocą aparatów (fotograficznych i kamer), a także – szeroko rozumiane – wykorzystanie fotografii jako materii rzeźbiarskiej. Prace Baumgart to rezultat nadania rzeźbiarskiego ciała postaciom z fotografii ukazującej obywateli Niemieckiej Republiki Demokratycznej, którzy uciekają do Berlina Zachodniego z domu granicznego w momencie wznoszenia muru berlińskiego w 1961 roku, oraz zdjęcia ofiary zamachów bombowych w londyńskim metrze 7 lipca 2005 roku. Pijarski odpowiada na to cyklem fotografii

Obiekty częściowe, które – jak pisze sam artysta – „nie poddają się translacji na rzeźbę: albo główny motyw znajduje się poza kadrem, albo jest on zasłonięty bądź w inny sposób odroczone”. Również w tym przypadku odniesieniem dla powstałych obrazów są materiały historyczne: zdjęcie autorstwa Stanisława Markowskiego przedstawiające tłum zgromadzony wokół studzienki na rynku w Krakowie, przy której Walenty Badylak dokonał aktu samospalenia; fotografia z 12 września 1939 roku ukazująca Leni Riefenstahl będącą świadkinią mordu Żydów z Końskich dokonanego przez żołnierzy Wehrmachtu w województwie świętokrzyskim; oraz autoportret Lászla Moholya-Nagya z 1925 roku.

Zarówno Baumgart, jak i Pijarski powtarzają obrazowe konwencje pierwowzorów, a dokładniej



wpisane w nie postaci, jednocześnie blokują ruch ku wydarzeniom historycznym, zatrzymują się na pytaniu o (nie)możliwość zinterpretowania tego, co na fotografiach widoczne. Jak podkreśla kuratorka wystawy, Małgorzata Taraszkiewicz-Zwoliczka, istotna staje się tutaj gra między tym, co zakryte/odkryte, dosłownością i otwartością znaczeń, możliwością rekonstrukcji wydarzenia na podstawie fotografii oraz rolą wyobraźni w tej rekonstrukcji. Konkludując, można byłoby napisać, że *Laboratorium prac fotograficznych* porusza znany nam już świetnie problem kryzysu reprezentacji, wiary w iluzoryczną moc wizualnego/fotograficznego świadectwa.

Narracja zbudowana na wystawie i bezpośrednio oddziaływanie na siebie konkretnych prac sprawiają jednak, że projekt ten można odczytywać nie tylko jako medialną (fotograficzną) autorefleksję, ale także jako opowieść o obrazach, które nosimy w sobie. W *Antropologii obrazu* Hans Belting pisze o obrazie, który jest nie tylko przedmiotem naszej percepcji, tym, co widzimy, ale również tym, co wyobrażone. Oznacza to, że człowiek jest miejscem obrazów, ich nośnikiem. Same obrazy są zaś wywoływane przez pytania, które zadajemy sobie i światu od wieków, a zwłaszcza najważniejszego z nich:

***Laboratorium prac fotograficznych* nie jest jedynie badaniem fotografii, ale szerzej rozumianego obrazu i jego miejsca w naszym doświadczeniu. W ten sposób projekt ten przypomina o roli odbiorców fotografii i ostatecznie pobudza do przyjęcia aktywnej postawy.**

pytania o śmierć. Obraz zyskuje różne medialne ciała, które umożliwiają jego ucieleśnienie i ujawnienie tu i teraz. Za sprawą tego medialnego ustrojenia obrazy oferują się naszemu spojrzeniu i zyskują wymiar kolektywny. Tak pomyślana międzymedialna wędrówka obrazów, w której uczestniczy ciało widza, zostaje nam uświadomiona w *Laboratorium prac fotograficznych*. Obecne na wystawie dzieła oscylują wokół kryzysu, napięcia, zagrożenia rozumianych jako immanentne doświadczenia w życiu człowieka.

Do skupienia się na doświadczeniu człowieka skłania film Baumgart *Dla Nogajewskiej* przygotowany specjalnie na tę okazję i umieszczony na początku ekspozycji. Mieczysława Nogajewska założyła wraz z mężem Bronisławem jeden z najstarszych gdyńskich zakładów fotograficznych – FOTO-ELITE, który sprzedawał sprzęt i materiały fotograficzne, a także wytwarzał pocztówki oraz fotografie publikowane w albumach o nowym mieście Gdynia. Po śmierci męża w 1929 roku Nogajewska przejęła prowadzenie zakładu. Po wybuchu drugiej wojny światowej straciła cały majątek i została wysiedlona do Generalnej Guberni, dotarła do Warszawy, gdzie ponownie otworzyła zakład funkcjonujący aż do 1944 roku. Baumgart przywołuje Nogajewską jedynie symbolicznie, jako dyspozytorkę materiałów fotograficznych, potencjalnych obrazów fotograficznych. W narracji tego

krótkiego filmu głos jednak zostaje oddany dwóm innym kobietom rejestrującym widoki rzeczywistości i własne doświadczenia w latach 30. Film oparty jest bowiem na montażu cytatów w wyborze Małgorzaty Radkiewicz pochodzących z książki Elli Maillart *Od Gór Niebiańskich do Czerwonych Piasków* oraz Annemarie Schwarzenbach *Podróże przez Azję i Europę*. W obu przypadkach mamy do czynienia z opisem doświadczeń podróżniczek, zapisem ujranych obrazów, faktów czy poetyckich widoków, które wywołują obrazy w naszej, czyli widzów, wyobraźni. W przywołanych cytatach nie znajdziemy jednak komentarzy o polityczno-społecznej sytuacji w Azji Środkowej w latach 30. czy grozie nazizmu, z którymi pisarki te mierzyły się podczas swoich podróży. Pozostają one dla nas niewidoczne. Klamrą dla filmu jest ostatni obiekt zamykający narrację wystawy – wiersz Jerzego Jarniewicza napisany dla Pijarskiego i mówiący o obrazach zachowanych w pamięci lub na fotografii opisanej przez poetę.

Gra z obrazami wyobrażonymi przez widza, które wywoływane są poprzez oglądane dzieła obu artystów, uruchamiana jest na kilka sposobów. Po pierwsze, w wyniku słowa pojawiającego się pod nieobecność obrazu. Po drugie, jako element poznawczego dysonansu w momencie odbioru fotografii i rzeźb. Gdy konfrontujemy się z rzeźbiarskim ucieleśnieniem sfotografowanych niegdyś postaci w dziele Baumgart, to ich niedopowiedzenie stwarza pole dla naszego uzupełnienia. Choć w pierwszym momencie nie możemy wskazać kontekstu ucieczki postaci w *Hipotezie skradzionego obrazu* czy *Weronice A.P.*, to jednak ich widok wywołuje nasz niepokój. Dlaczego uciekają, dokąd? Twarz *Weroniki A.P.* zakryta maską (opatrunkiem na poparzenia w przypadku kobiety uczestniczącej w zamachu) tutaj staje się nieożywioną zasłoną emocji niemożliwych do rozpoznania. Podobny zabieg został zastosowany w *Obiektach częściowych* Pijarskiego. Możliwość zobaczenia zdjęć historycznych nie jest tutaj istotą odczytania ich współczesnych odnośników, a przynajmniej nie w sensie faktograficznym. Pijarski nie rekonstruuje wydarzeń historycznych, lecz powtarza obrazową kompozycję czy kadr, który



ewokuje określone doświadczenie. I tak w *Obiektach częściowych I (czego nie możesz zobaczyć)* istotne staje się melancholijne skupienie na tym, co niemożliwe do zobaczenia, a co za tym idzie, poznania czy zrozumienia. Z kolei w *Obiektach częściowych II (nieme kino)* dramatyczny wyraz twarzy Leni Riefenstahl ze zdjęcia z 1939 roku zostaje przejęty przez artystę jako potencjalny gest oporu.

Znaczący pozostaje fakt, że zobaczenie fotograficznych pierwowzorów dla prac Baumgart i Pijarskiego umożliwiają kody QR zamieszczone na ścianach. Być może te odniesienia wynikały jedynie z wykorzystania współczesnego narzędzia wystawienniczego, są one jednak istotnym elementem całego projektu. Telefon staje się tutaj medium – kolejną formą ciała wędrujących obrazów. Medium niezwykle istotnym, które nie jest już tylko przedłużeniem naszych zmysłów, ale staje się nośnikiem naszej pamięci i wiedzy. To dzięki kodom QR przenosimy widziane na ekspozycji przedstawienia na ich wcześniejsze postaci.

Laboratorium prac fotograficznych na szczęście nie jest jedynie badaniem fotografii, ale szerzej rozumianego obrazu i jego miejsca w naszym doświadczeniu. W ten sposób projekt ten przypomina o roli odbiorców fotografii i ostatecznie pobudza do przyjęcia aktywnej postawy. Mowa tu zatem nie tylko o tym, co obrazy pokazują lub skrywają, ale także o tym,

co w nich dostrzegamy, a co przeoczymy. Obrazy wędrują tutaj między różnymi medialnymi ciałami, historycznym kontekstem i ahistoryczną ewokacją pewnych doświadczeń. W pracy *Baby Farm* Baumgart pokazała sześcioro siedzących i rozebranych do bielizny dzieci w okularach przeciwsłonecznych. To, co pozostaje wizualnie nieoczywiste, to bezpośrednie nawiązanie do nazistowskich instytucji Lebensborn, których celem było odnowienie rasy nordyckiej. Ukazane dzieci odbywają terapię światłem kwarcowym. Widok ten sytuuje się pomiędzy historycznym wydarzeniem (ponownie przywołanym przez zdjęcia dostępne dzięki kodowi QR) a teraźniejszością. Podłoże dla rzeźby przypomina bowiem flagę narodu polskiego, na którą pada cień dziecięcych figurek. Raz jeszcze to, co ukryte czy niedopowiedziane, realizuje się w wyobrażeniu zwiedzającego.

Dorota Łuczak



EDWARD HARTWIG

Fotografiki

Muzeum Historii Fotografii, Kraków
16 listopada 2019 – 26 stycznia 2020
kuratorka: Marika Kuźmicz

Wystawa w krakowskim Muzeum Historii Fotografii przypomina twórczość Edwarda Hartwiga, jednego z najbardziej znanych polskich fotografów. Z ogromnego i różnorodnego dorobku tego twórcy kuratorka, doktor Marika Kuźmicz, wybrała zdjęcia ukazujące autorską wizję fotografii artystycznej, opracowywaną przez Hartwiga pod koniec lat 50. i rozwijaną do końca życia. Na *Fotografikę* składa się niespełna 50 zdjęć Edwarda Hartwiga – najwcześniejsze z nich wykonał jeszcze w latach 30., ostatnie – w latach 90.

W niewielkiej sali w Strzelnicy (do czasu zakończenia remontu dotychczasowej siedziby muzeum przy ulicy Józefitów i adaptacji dawnej zbrojowni przy ulicy Rakowickiej jest to jedyna siedziba tej instytucji) panuje półmrok, zapewne wymuszony wykorzystaniem oryginalnych odbitek, wrażliwych na światło. Wzdłuż czterech ścian sali biegnie długa, zamocowana pod kątem gablota, w której na białym tle zaprezentowano fotografie. Ten fotograficzny pas budzi skojarzenia z ogromną rozkładówką w albumie, zwłaszcza że zdjęcia wewnątrz gabloty umieszczono na różnych wysokościach, jakby bawiąc się ogromną płaszczyzną. Niewielka ilość światła w pomieszczeniu sprawia jednak, że już lektura podpisów wymaga użycia latarki.

Można powiedzieć, że fotografie Hartwiga są malarzkie, jeśli na myśli mamy malarskość całkowicie współczesną, łączącą elementy abstrakcyjne, organiczne, wykorzystującą osiągnięcia konstruktivistów i świadomą surrealistycznych zabaw formę. Fotografie Hartwiga to pełnokrwiste dzieła sztuki, niezależnie od tego, czy za temat obiera on pracę w fabryce, wazon pełen kwiatów, wierzby, pofałdowaną ciemną folię czy spektakl teatralny. Świadom dokonań swoich poprzedników, polskich piktoralistów, Hartwig jest twórcą na wskroś nowoczesnym, dzięki odebraniu w Wiedniu wykształceniu zaznajomionym także z europejskimi trendami. Ważniejszy od naciśnięcia spustu migawki jest proces wywoływania zdjęć, łączenia ich ze sobą, wprowadzania zmian: klisze to punkt wyjścia, a nie efekt końcowy. Marika Kuźmicz wybrała zarówno takie zdjęcia, w których widz może rozpoznać przedmiot czy sytuację uchwyconą przez obiektyw, jak i prace zupełnie abstrakcyjne, przypominające co najwyżej zdjęcia mikroskopowe.

Tytuł wystawy – *Fotografiki* – wykorzystuje ukuty przez Jana Bułhaka i zreinterpretowany przez Hartwiga termin „fotografiki”, czyli fotografii artystycznej, różnej od tej bezkrytycznie wykorzystującej aparat fotograficzny. W tym

pojęciu wyraźnie odbija się powinowactwo fotografii i grafiki, a w metodzie samego Hartwiga dużą rolę odgrywają właśnie środki graficzne. Krakowska wystawa, podążając za wizją artysty, nie tylko pokazuje pojedyncze zdjęcia, ale też zestawia je ze sobą w układy na płaszczyźnie gabloty. Klucz? Czasem graficzny, czasem tematyczny, łączący prace powstałe pochodzące z różnych okresów. Widać też, że na tych zestawieniach często zyskują prace, które samodzielnie niekoniecznie wywierałyby na widzach aż takie wrażenie. Choć możemy się dowiedzieć, że łączenie zdjęć w większe kompozycje to propozycja samego Hartwiga, nie wiadomo, czy w aranżacji krakowskiej wystawy zastosowano układy wykorzystywane przez artystę, czy raczej wersję kuratorki.

W tekście na stronie internetowej (o akapit dłuższym niż ten na wystawie), wyjaśniono, że inspiracją dla krakowskiego pokazu była warszawska wystawa *Fotografika* prezentowana w Zachęcie w 1971 roku. Tę samą datę organizacji wystawy podaje Fundacja im. Edwarda Hartwiga, lecz w archiwum dawnego CBWA pojawia się informacja, że wystawa odbyła się rok później; taką datę wskazuje także Karolina Puchała-Rojek w swoim tekście w towarzyszącej książce wystawie (przytaczam za przedrukiem w internetowym „Szumie”). Takich drobnych nieścisłości jest więcej – wystawę promuje plakat wykorzystujący zdjęcie Hartwiga, którego nie można zobaczyć w Strzelnicy. Opis wystawy zapowiada „najślimniej-

Zanurzona w półmroku ekspozycja w krakowskim Muzeum Fotografii pokazuje Hartwiga jako jednego z klasyków polskiej fotografii awangardowej, minimalistycznymi i eleganckimi środkami ekspozycyjnymi odwołując się raczej do wizji „mistrza” niż „eksperymentatora”.

szcze prace Edwarda Hartwiga (*Wiosna, Wierzby, Choreografia, Balet* i inne), ale żadnemu z pokazanych zdjęć nie przypasowano w podpisach tytułów. Nie wiadomo też, skąd pochodzą odbitki – ze zbiorów Muzeum Historii Fotografii, Fundacji im. Edwarda Hartwiga czy może z kolekcji prywatnych. Jakim kluczem kierowano się przy doborze tych, a nie innych prac? Tylko niektóre z nich pojawiły się na warszawskiej wystawie.

Skoro punktem odniesienia dla *Fotografik* jest *Fotografika*, warto odwołać się do tej wcześniejszej prezentacji. W Zachęcie Hartwig zdecydował się na inny układ, zdjęcia zestawiając ze sobą na całej ścianie, mocując je do stelaży – przypominało to raczej siatkę niż linię stanowiącą kompozycyjną dominantę krakowskiej wystawy. Uwagę zwraca jednak przede wszystkim inna zawartość: w Warszawie przeważała fotografia awangardowa, ale sam artysta nie bał się też wprowadzać elementów z innego porządku. Obok rytmicznych pejzaży i abstrakcji odważnie ukazywał ujęcia bez zakłóceń: człowieka w kombinezonie astronauty, odpustowe serca z piernika czy leżącą syrenę z obnażonym biustem. Zwiłokrotniony portret mężczyzny w podkoszulku zawieszono na ogromnym materiałowym wachlarzu, przestrzeń oddzielały zwisające z góry pasy

folii w różnych kolorach. Hartwiga interesował eksperyment na każdym polu – artysta samodzielnie tworzył makiety swoich książek, przygotowując wystawę, chętnie korzystał z niekonwencjonalnych rozwiązań.

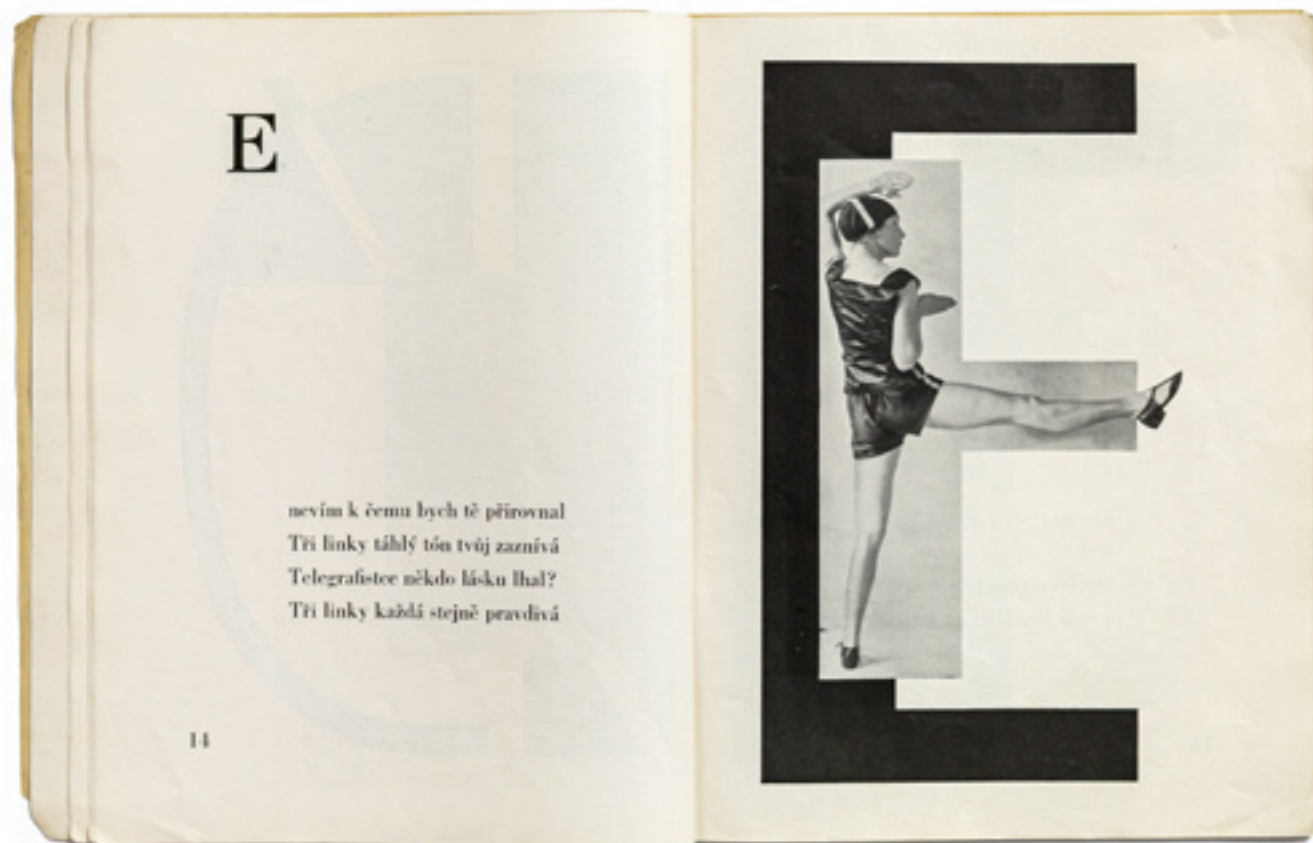
Tymczasem krakowska ekspozycja rezygnuje z fotografii na rzecz fotografik. Wszystkie zdjęcia wyraźnie potwierdzają tezę o graficznym charakterze *œuvre* Hartwiga, rozpisana w eleganckich gablotach. On sam był raczej zdystansowany wobec charakteru swojej twórczości – w rozmowie z Anną Beatą Bohdziewicz na pytanie, czy jest fotografem, czy fotografikiem, odpowiedział: „Mnie te rozróżnienia nie są potrzebne. Ja jestem z rodziny fotografów i ja jestem fotografem! [...] Po wojnie zastosowanie było takie, że jak buchalter zobaczył legitymację fotografika, to podatku się nie płaciło. Fotograf natomiast, nawet jak miał prywatną inicjatywę, to musiał... A myśmy byli artyści, lepsi czy gorsi, ale artyści”.

Chociaż kuratorka za punkt odniesienia obiera warszawską wystawę, nie przywołuje albumu Hartwiga pod tytułem *Fotografika*. Wznawiana i tłumaczona na języki obce książka, określana przez Adama Mazura i Łukasza Gorczycę mianem jedyne polskiego albumu fotograficznego wydanego do końca lat 70., stanowiłaby lepszy punkt odniesienia dla wystawy niż pokaz w Zachęcie. Podobny układ (długie gabloty wizualnie rozdzielają granice między szybami, tworząc płaszczyzny, na których mieszczą się trzy zdjęcia, niemal jak na kartach

książki) i minimalistyczne środki aranżacyjne sprawiają, że wystawa więcej ma wspólnego z książką niż w zamasytą wystawą z Zachęty. To zresztą na łamach wydanej w 1958 roku *Fotografiki* po raz pierwszy Hartwig zaprezentował swoją wizję współczesnej fotografii artystycznej, rozwijaną potem na kolejnych wystawach. Szkoda, że w ramach krakowskiego pokazu książka Hartwiga się nie pojawia, a wizji kuratorki (czy aranżerów?) nie można porównać z koncepcjami samego Hartwiga.

Zanurzona w półmroku ekspozycja pokazuje Hartwiga jako jednego z klasyków polskiej fotografii awangardowej, minimalistycznymi i eleganckimi środkami ekspozycyjnymi odwołując się raczej do wizji „mistrza” niż „eksperymentatora”. Zestawiając najbardziej rozpoznawalne w twórczości Hartwiga motywy z mniej znanymi zdjęciami, kuratorka łączy fotografie z różnych okresów życia artysty w spójną wizualną narrację. Minimalistyczna forma i bardzo skrótowo zarysowana warstwa tekstowa uwypuklają jednak nieścisłości czy niedopatrzenia.

Martyna Nowicka



Fotoblok. Europa Środkowa w książkach fotograficznych

Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków
21 listopada 2019 – 1 marca 2020
konceptcja wystawy: Łukasz Gorczyca, Adam Mazur
zespół kuratorski: Łukasz Gorczyca, Adam Mazur, Natalia Żak

Rozmach, z jakim w ostatnich już ponad 20 latach fotografia zajmuje należne jej miejsce, jest imponujący: powstają specjalne kierunki na uczelniach, szkoły i szkółki fotograficzne, panuje zalew wystaw galeryjnych i muzealnych, albumów, coraz częściej słyszy się nazwiska tych, którzy zyskali ponadnarodowe uznanie. A jednak, mimo upływu lat, wciąż brakuje choćby historii fotografii polskiej, która ukazywałaby ją w nieco szerszej, międzynarodowej perspektywie: wydano wiele monografii autorów, książek poświęconych wybranym cyklom, cały bezlik artbooków, ale nawet książki Adama Mazura, od *Historii fotografii w Polsce 1839–2009* (to *Historie* w liczbie mnogiej) po ostatnio wydany *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018*, nie spełniają tego warunku, bo to opracowania cząstkowe. Wystaw było nie mniej: od prezentacji *Światoczułe* w Muzeum Narodowym w Warszawie ukazującej zasoby tej instytucji, przez

pojedyncze kolekcje, *Zapis socjologiczny* Zofii Rydét w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, po pokaz Aleksandra Rodczenki w Muzeum Narodowym w Krakowie i setki innych; ciągle prezentowany jest dorobek środowisk związanych na przykład z tytułami prasowymi (jak choćby „Polska” na eksport w warszawskiej Zachęcie) i całe miriady mniejszych czy większych prezentacji.

Wystawa *Fotoblok. Europa Środkowa w książkach fotograficznych* w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie jest więc szansą na wypełnienie luki, jeśli nie tej dotyczącej samej fotografii, to przynajmniej książek fotograficznych – tym bardziej że autorzy koncepcji od lat wyrabiali sobie pozycję wysokiej klasy specjalistów w dziedzinie fotografii, sztuki i książek fotograficznych. Z polskiego punktu widzenia to również szansa na porównanie naszej drogi w tej dziedzinie z drogą innych krajów tego regionu świata. Stąd



Wystawa *Fotoblok. Europa Środkowa w książkach fotograficznych* w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie jest szansą na wypełnienie luki, jeśli nie tej dotyczącej samej fotografii, to przynajmniej książek fotograficznych.

konieczność postawienia sprawy jasno: autorzy koncepcji krakowskiej wystawy, Łukasz Gorczyca i Adam Mazur, wspólnie z Natalią Żak ją kuratorujący, stworzyli raczej odległe echo monumentalnego, trzytomowego wydawnictwa Martina Parra i Gerry’ego Badgera *The Photobook: A History*, tyleż imponującego znajomością materiału, ile subiektywnego.

Fotoblok znakomicie się czyta, jego zwiedzanie to czysta przyjemność, przestrzeń MCK nie została zagracona, zaś niemal pusta sala poświęcona wojnie (z kubikiem szarych szaf archiwalnych pośrodku) jest jak monument pamięci, rzecz w tym miejscu dotąd niemożliwa. Narracja jest sucha i konkretna, prowadzi bez popadania w niepotrzebne wątki przez historię książki

fotograficznej w Europie Środkowej, sprawiając po drodze wiele radości tym, którzy interesują się tematem, jak i tym (potrafię to sobie wyobrazić), którzy na co dzień są wobec niego obojętni: międzynarodowy zespół badawczy dostarczył materiałów pierwszej próby. Możliwość obcowania nie tylko z książkami fotograficznymi – zarówno bardzo rzadkimi, jak i z niechcianymi odrzutami minionej epoki, często zalegającymi w antykwariatach, ale także z odbitkami zdjęć Jadwigi Mierzeckiej, Františka Drtikola, Edwarda Hartwiga, Zdenka Tmeja czy Rafała Milacha pozwala myśleć o *Fotobloku* nie tylko jako o wystawie książek przeznaczonej raczej do bibliotecznej przestrzeni, ale jako o refleksji nad jeszcze jednym sposobem funkcjonowania medium, w zgodzie z jego najgłębszą naturą, mechaniczną

reprodukowalnością. Zamyśl jest nowatorski, narracja nie nuży, miejscami jest zabawna, jak na przykład ściana zdjęć Hartwiga, mieszanina odkrywczoci i kiczu, a czasami aż ściska się gardło, jak w przypadku albumów *Zagłada żydostwa polskiego (1945)* czy *Tragedia slovenských Židov (1947)*. Nawet obecność materiałów filmowych, bywających muzealną zmorą, jest nienachalna, punktowa i daje możliwość poznania nieznanych u nas właściwie dokumentów – kto zna węgierskie kroniki filmowe?

A jednak gdzieś pomiędzy tematami zaproponowanymi przez kuratorów pojawiają się luki. W kilku salach nie da się przedstawić idealnego odbicia tematu rozległego i dotąd niemal niepodjęwanego (prócz wystawy Gorczycy i Mazura *Wisła. Z nurtem i pod prąd propagandy*, 2015). *Fotoblok* przerasta mury galerii MCK, zrazu w sposób niedostrzegalny, bo górę bierze przyjemność, z czasem jednak trudno nie dostrzec, że kolejne rozdziały są w gruncie rzeczy szkicami, tak jakby zaplanowano ich zbyt wiele i trzeba je było ograniczyć. Trudno obarczać odpowiedzialnością za to miejsce, trzeba raczej wskazać na zamysł i autorów ekspozycji.

Być może to właśnie subiektywne spojrzenie i liczne podziały sprawiły, że zabrakło miejsca dla bardzo ważnych w swoim czasie i oddziałujących do dziś książek fotograficznych: nieobecne są tu *Praha panoramatická* Josefa Sudka, wczesne, jeszcze czechosłowackie, wydawnictwa Josefa Koudelki czy *Niewinne oko nie istnieje* Wojciecha Wilczyka. Skoro znalazła się tu wydana w Szwecji *Kobieta* Joanny Helander, powinno, być może, znaleźć się też miejsce dla kolejnej publikacji Koudelki (do wyboru: *Prague 1968*, *Les Gitans* albo *The Black Triangle*), dla André Kertésza i innych, którzy wydawali poza krajem urodzenia, fotografowali jednak, jak ci już wymienieni, w Czechosłowacji czy na Węgrzech. Wystawę wyprzepracowano także z wydawnictw pośmiertnych, a i książek współczesnych jest niewiele. Pokazem zdaje się rządzić zasada fotograficznej książki autorskiej, lecz i to się nie sprawdza: wybitne albumy dotyczące Holocaustu składają się przecież głównie ze zdjęć wielu autorów, podobnie jak albumy wychwalające socjalistyczny trud. Te uwagi są jednak głosem w dyskusji, wskazaniem na subiektywizm wyboru – dla piszącego te słowa zawsze oczywisty – podważający zasadność naukowej etykiety projektu.

Zabrakło też choćby najbardziej ogólnikowego komentarza dotyczącego technik drukarskich, a to temat ważny, szczególnie dla czasów powojennych, kiedy Europa Środkowa nie nadążała za technologicznym rozwojem Zachodu. Warto o tym wspomnieć, wszak była to bolączka olbrzymiej większości polskich wydawnictw działających przed 1989 rokiem. W rozmowie z Edwardem Hartwigiem przeprowadzonej przez Annę Beatę Bohdziewicz w 1997 roku dla „Formatu” padają słowa dotyczące jego *Fotografiki*, jednego z najważniejszych polskich wydawnictw fotograficznych ubiegłego wieku, oczywiście prezentowanego na wystawie: „Miałem to nieszcześnie, że popeliłem kilka albumów, które były knotami drukarskimi, gdzie zdjęcia w niczym nie przypominały oryginałów... [Choćby właśnie] *Fotografika*, która była wydrukowana rotograviurą, techniką, która już wtedy

na świecie od dawna wyszła z użycia”. I dalej, o pozostałych albumach: „Dyrektorzy na siłę żądali koloru [...]. I trzy, cztery zdjęcia kolorowe wpychali [...], w drukarni to tak zawsze spaskudzili, że wstyd się było przyznać, że to jest moja fotografia”. Wystawa o książkach – książkach właśnie, nie tylko o fotografii – nie może się obyć bez szcążkowego chociażby komentarza dotyczącego sposobu ich produkcji, skoro miewa on olbrzymi, w oczach autorów tych publikacji dewastujący wręcz, wpływ na ostateczny efekt. (Z Hartwigiem można się jednak sprzeczać: rotograviura pięknie podkreśla gwałtowny nieraz charakter jego zdjęć).

Wystawa pozbawiona jest też właściwie komentarza do politycznie czy artystycznie motywowanych wyrw w środkowoeuropejskim rynku książki fotograficznej: w okresie realnego socjalizmu czy komunizmu Hartwig, Rydet i Antanas Sutkus wydali po kilka albumów, Zbigniew Dłubak, Jerzy Lewczyński czy Algirdas Šeškus drukowali dopiero w czasach demokracji. (W ZSRR Šeškus publikował swoje zdjęcia w radzieckim odpowiedniku polskich „Szpilek”). Takie wyjaśnienia zostały zaniechane, a dziś jest to właściwie niezbędne. Dziwne meble w ostatniej sali dopiero dzięki wyjaśnieniom kuratorów mogą, choć nie muszą, wydać się nawiązaniem do łóżek polowych, na których niegdyś handlarze układali mięso czy książki. Ja nie dostrzegam w nich łóżek, a młodsza część widowni najwyraźniej nie ma pojęcia o tym zapomnianym rodzaju handlu, zaś różowe pręty (odniesienie do bramy Stoczni, jak sądzę) bardziej można utożsamiać z pierwszymi walkami środowisk LGBTQ niż z robotniczą rewoltą.

A jednak mimo możliwych zastrzeżeń *Fotoblok*, opierając się na czytelnej siatce odniesień historycznych, stylistycznych i tematycznych, nie szczędząc elementów rzadkiej urody, przeprowadza widza przez zarys historii książki fotograficznej w Europie Środkowej. Trudno to przecenić. Wystawa Łukasza Gorczycy, Adama Mazura i Natalii Żak wypełnia, choćby częściowo, lukę w wiedzy z tego zakresu, tym skuteczniej, że nie skupia się na polskim podwórku, lecz odwołuje się do całego regionu. Dopełnieniem wystawy jest świetnie wydany katalog, na miesiąc przed końcem wystawy już biały kruk, bo w całości wyprzedany (oby MCK zdecydowało się na dodruk). *Fotoblok*, wystawa i w jeszcze większej mierze, przez swój trwały charakter, katalog to mimo wszystko początek poważnego myślenia o książce fotograficznej w Polsce.

—
Wojciech Nowicki

ERNST VAN ALPHEN

Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt

red. Katarzyna Bojarska

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019

W zredagowanym przez Katarzynę Bojarską tomie szkiców Ernst von Alphen stara się dowieść, jak sam przyznaje, że sztuka i literatura są w stanie zmienić nasz sposób myślenia o kulturze. Sztuka jest bowiem dla niego rodzajem laboratorium, w którym prowadzone są eksperymenty „przekształcające myśl za pomocą wyobraźni”. To zamierzenie nie wydawałoby się zapewne ani ciekawe, ani godne specjalnej uwagi, gdyby miało ograniczać się tylko do demonstratywnej eksplikacji tak postawionego – bądź co bądź – truizmu, wedle którego sztuka wpływa na to, w jaki sposób postrzegamy kulturę i – szerzej – rzeczywistość. Holenderski uczone i badacz kultury wizualnej jest zresztą głęboko tego świadomy, asekuracyjnie dodaje wszak od razu, że proponowana przez niego koncepcja sztuki i kultury nie jest niczym nowatorskim. Van Alphen interesuje jednak szczególnie rodzaj przekształcania myśli, do którego dochodzi w laboratoriach prowadzonych przez artystów i artystki – taki, jaki „oświetla bolesne miejsca kultury”, a odnosi się przeważnie do „dziedzictwa II wojny światowej i Zagłady”. Ponadto tak – traumatycznie i afektywnie zarazem – określony zakres twórczości artystycznej i literackiej van Alphen porusza, czerpiąc inspirację z zapożyczonego od Huberta Damischa przekonania, że „sztuka myśli”. Niejednoznaczne myślenie sztuki i myślenie sztuką zarazem, interwencyjny – czy może raczej interwenujący w – dyskurs społeczny i intelektualny charakter działalności artystycznej, jak również wiedztwórca czy i obiecujący pod względem poznawczym wymiar sztuki to tylko niektóre rozważane w tomie konsekwencje płynące z inspirowanej myślą autora *Teorii /obłoku/* performatywności sztuki, która myśli.

Wraz ze sprawozdaniem częściowo właśnie wstępem na książkę składa się 11 napisanych na przestrzeni przeszło 20 lat (1998–2019) tekstów oraz zapis rozmowy z van Alphenem, którą redaktorka przeprowadziła wraz z Romą Sendyką. Z jednej strony to ciekawe pod względem poznawczym doświadczenie prześledzić rozwój (jeśli oczywiście założycie, że myśl się rozwija) koncepcji van Alpheny obecnych w jego tekstach poświęconych sztuce i literaturze podejmujących temat Zagłady, jak również obserwować stałe, niezmiennie w nich założenia, do których ten wciąż powraca pomimo dyskursywnych zmian i przewartościowań,



a także zmian punktów ciężkości, jakie zachodzą między dyskursywnymi wierzchołkami trójkąta „sztuka–Zagłada–literatura”. Z drugiej strony nie do końca przekonująca wydaje się decyzja redaktorki co do wyboru pomieszczonych w tomie tekstów, z których nie wszystkie to szkice z punktu widzenia czytelników i czytelniczek polskojęzycznych nowe – po raz pierwszy publikowane w języku polskim. W *pułapce wizerunków* i *Archiwa wizualne jako historia preposteryjna* ukazują się u nas po raz drugi, chociaż ich pierwsze edycje są łatwo dostępne online, głośna *Zabawa w Holocaust* zaś już po raz trzeci (!). Kończący natomiast cały tom wywiad

z autorem to przedruk starej rozmowy, która ukazała się w „Tekstach Drugich” osiem lat temu; decyzja w jakiś sposób podważająca interwencyjny charakter krytycznego programu van Alpheny.

Tak jak nie wszystkie zgromadzone w książce teksty są pierwszej świeżości, tak nie wszystkie niestety dotyczą sztuki, co w tomie, w którego podtytuł obok pamięci i afektu znalazła się sztuka, trochę dziwi. Obok szkiców o sztuce oraz relacjach sztuki i literatury, co zostało przecieź obiecanie w tytule i przedmowie, dostajemy zatem też

Van Alpheny interesuje szczególnie rodzaj przekształcania myśli, do którego dochodzi w laboratoriach prowadzonych przez artystów i artystki – taki, który „oświetla bolesne miejsca kultury”.

teksty w całości poświęcone literaturze: *W pułapce wizerunków* (o Tadeuszu Borowskim i Charlotte Delbo), zupełnie nieprzekonującą i przedatowaną, tyleż wydumaną, ile niestety często cytowaną polemikę z Marianne Hirsch i ukutym przez nią pojęciem „postpamięć” (tekst pod tytułem *Świadectwo drugiego pokolenia, dziedziczenie traumy i postpamięć*), w której znów tematyzowana jest jedynie literatura (powieści Caroliny Klop piszącej pod pseudonimem Carl Friedman i Evy Hofmann), nie sztuka, jak również teoretyczno-manifestacyjny tekst *Afektowne działania sztuki i literatury*, którego bohaterem, o ile w tym przypadku w ogóle mówić można o bohaterze, jest John Maxwell Coetzee.

Te drobne zastrzeżenia zgłoszone powyżej niczego jednak nie ujmują przedsięwzięciu edytor-skiemu, które z jednej strony dość kompleksowo przywołuje wszystkie istotne dla myślenia van Alpheny tropy i motywy, jak również, z drugiej, dowodzi swobody, z jaką ten holenderski uczonego przechodzi od literatury do sztuki i z powrotem. Właściwie zdumiewa obecność jednego tekstu – poświęconej *Berkowi* (1999) i pracy *80064* (2004) Artura Żmijewskiego *Performatywności prowokacji*, która zwyczajnie jest szkicem niedopracowanym i dojmująco nieaktualnym. Aż dziwi, że ten nowy, gdyż opublikowany po angielsku ledwie w zeszłym roku, tekst mógł wyjść spod pióra autora, który wielokrotnie – czego *Krytyka jako interwencja* jest najlepszym przykładem – w swojej twórczości ze znanstwem zajmował się współczesną sztuką polską, pisząc o twórczości na przykład Zbigniewa Libery czy Aliny Szapocznikow. Tym razem porusza się po omacku, jakby sztuka polska była nieznanym mu imperium znaków i jak gdyby w jej polu (ale także

w obszarze polskich filmu, literatury i współczesnej humanistyki) od 20 lat nie doszło do żadnych dyskursywnych przewartościowań dotyczących naszego rozumienia Zagłady i jej mechanizmów. Jakby nieświadomy tych zmian, swoją interpretację kończy więc rodzajem wezwania, wedle którego wideo *80064* „wstrząsa sztywnymi podziałami na ofiary nazizmu i ocalałych z Holokaustu. A to pierwszy, lecz konieczny krok, by otwierać debatę na cały szereg pytań dotyczących roli polskiego narodu w czasach Zagłady”.

Szczęśliwie dla całego tomu zawarte są w nim także teksty nie tylko po raz pierwszy udo-stępnione polskim czytelnikom i czytelniczkom, nie tylko istotne z punktu widzenia interwencji w polskie pole kultury (nie zawsze wszak, jak pokazuje spóźniony o całe piętnastolecie tekst o Żmijewskim, szczęśliwych), gdyż dotyczące sztuki polskich artystów i artystek, ale przede wszystkim analitycznie i interpretacyjnie wręcz porywające. Zwłaszcza dwa teksty – *Ożywianie* i *Katalogowanie* – dotyczące, ogólnie rzecz ujmując, fotografii i archiwum, a których bohaterami jest cała plejada artystów (Santu Mofokeng, Akram Zaatari, Walid Raad) i artystek (Sophie Calle), a także pisarzy (Georges Perec) i pisarek (Leanne Shapton), to mistrzowskie i błyskotliwe popisy interpretacji sztuki i literatury. Oba teksty pochodzą z wydanej kilka lat temu książki van Alpheny pod tytułem *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media* (2014). Dowodzi to dwóch, jak mi się wydaje, rzeczy. Po pierwsze, że (być może) *Wystawianie archiwum* to najlepsza książka w dorobku autora. Po drugie, że – jeśli mogę z tego miejsca zwrócić się do redaktorki tomu i tłumaczki obu tych szkiców – należy nam się tłumaczenie całości.

Wojciech Szymański

Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy

MS2, Łódź

4 października 2019 – 2 lutego 2020

kuratorki: Małgorzata Jędrzejczyk, Katarzyna Słoboda



Chyba żadna dyscyplina artystyczna w XX wieku nie przeszła tak głębokich przeobrażeń jak rzeźba. Utrwalony od starożytności wzorzec statuarny i mimetyczny wyczerpał swoje twórcze możliwości w dziewiętnastowiecznych akademickich praktykach. Ożywające impulsy w XX wieku wyszły nie ze strony rzeźbiarzy, ale malarzy, którzy podjęli próby rozbicia spójności przestrzeni wewnątrz-brazowej, otworzyli wyobraźnię na kultury pozaeuropejskie, zrewolucjonizowali warsztat, zacierając granice tożsamości dyscyplin. Matisse, Picasso, Derain, Boccioni tworzyli dzieła plastyczne, które przesądziły o kierunkach rozwoju nowoczesnej rzeźby. W pierwszej ćwierci XX wieku dokonują się w tym względzie zasadnicze zmiany, w tym odejście od rozumienia rzeźby jako zamkniętej bryły, na poczet myślenia o przestrzeni, otwarciu, formach negatywnych, powietrznych, aktywnie angażujących otoczenie. Na rzecz praktyk kolażowych,

zestawiania i składania elementów zmieniają się cały tradycyjny warsztat i zasady „modelowania”, pojawiają się nowe, nieakceptowane dotąd materiały i techniki.

Wystawa *Komponowanie przestrzeni. Rzeźby awangardy* była ambitną próbą ukazania fragmentu tych złożonych procesów kształtowania się zjawiska rzeźby nowoczesnej. Kuratorki Małgorzata Jędrzejczyk i Katarzyna Słoboda skonstruowały ją wokół postaci i dorobku Katarzyny Kobro. Jej twórczość to oczywisty, tożsamościowy kontekst dla łódzkiego muzeum, ale też coś więcej. Koncepcja kuratorek zakładała próbę konfrontacji i kontekstualizacji dzieła Kobro z dorobkiem najwybitniejszych twórczyni i twórców rzeźby nowoczesnej. Można widzieć w tym zabiegu przejaw rosnącego znaczenia dorobku Katarzyny Kobro, który pozostaje wciąż „w cieniu Strzemińskiego”. Najwyższa pora, by dokonało się w tym względzie oczywiste

przewartościowanie, by Kobro zajęła należne jej czołowe miejsce wśród artystów decydujących o formowaniu się nowego myślenia o rzeźbie. Łódzka wystawa to jednoznacznie uwidacznia. Twórczość Kobro jest tu pokazana nie tylko jako trwałe elementy tych procesów, ale też jako bardzo oryginalny w te procesy wkład. Ale to tylko jeden z aspektów ekspozycji, która ma ambicje ukazania najlepszych, europejskich przykładów nowej rzeźby i podejmowanych przez jej autorów zagadnień. Rzeźba potraktowana została tu jako swego rodzaju model nowych związków, odniesień między rzeczywistością a nowoczesną, emancypacyjną fizycznością „ludzi przyszłości”. W projekcie nowej sztuki rzeźba (też architektura) miała realizować to nowe poczucie organiczności i jedności świata. Miała być – jak to określała Katarzyna Kobro – „kompozycją przestrzeni, obliczaniem rytmów czasoprzestrzennych”.

W układzie ekspozycji kuratorki unikają odniesień i kontekstów stylowych, nie używają wypracowanej przez historię sztuki terminologii. Pokazują za to, jak sami artyści dochodzą do rozwiązań transgresywnych, jak pewne tematy i wątki opowiadane są innym, nowym językiem. „Rzeźba – pisała Kobro – zwraca się do wszystkich ludzi i przemawia do nich w sposób jednakowy. Jej mową jest forma i przestrzeń”. Dzięki frapującym zestawieniom możemy prześledzić, jak ta „mowa” się kształtuje. W jaki sposób Kobro, Henryk Wiciński, August Zamojski realizują studia aktu – akademicki temat, który w ich wydaniu przekształca się w złożony układ form w przestrzeni. Podobnie jak z pozoru całkowicie abstrakcyjne *Relacje brył* (1919) Georges’a Vantongerloo są zbudowane według morfologii antropocentrycznej, są abstrakcyjnym studium aktu. Takich wizualnych przyjemności wystawa dostarczała sporo. Znakomicie zestawione prace Giacomettiego, Archipenki i Zadkina uzmawiały siłę rzeźbiarskiej tradycji statuarycznej figury człowieka i skalę jej przekroczeń w upraszczaniu, rozbijaniu bryły, geometryzowaniu form, dynamice. W tworzeniu nowej formuły cielesności i organiczności. „Rzeźbiarzy nowoczesnych jest bardzo niewielu”, pisała Kobro. Prawie wszystkich mogliśmy oglądać w Łodzi. To wielki walor tej ekspozycji, że udało się kuratorce ściągnąć wybitne prace czołówki rzeźbiarzy tego okresu, między innymi Nauma Gabo, Alexandra Caldera, Barbary Hepworth, Antoine’a Pevsnera, Jeana Arpa, Alberta Giacomettiego, Alexandre’a Archipenki, Theodore’a Roszaka, Henriego Laurensa, Georges’a Vantongerloo, Aleksandra Rodczenki, Osipa Zadkina, Władimira Tatlina czy Julia Gonzáleza. Znakomicie w kontekst wpasował się Henryk Wiciński, pochodzący z Łodzi wybitny uczeń Xawerego

Julio González, *Czesząca się*, ok. 1934, w kolekcji Moderna Museet w Sztokholmie, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



Koncepcja kuratorek zakładała próbę konfrontacji i kontekstualizacji dzieła Kobro z dorobkiem najwybitniejszych twórczyń i twórców rzeźby nowoczesnej.

Dunikowskiego. Z dorobku Wicińskiego zachowało się niewiele prac, ale pokazane na wystawie rysunki ze szkicownika i *Tors* (około 1934) uzmawiają siłę talentu tego niezwykłego rzeźbiarza, który twierdził, że rzeźba jest zespołem „form zmysłowych wzroku”. Rysunki Wicińskiego ukazują jego warsztat i sposób podejścia do formy rzeźbiarskiej oraz niezwykłą innowacyjność tego artysty, bliskiego formalnie organicznemu nurtowi rzeźby Kobro oraz eksperymentom Marii Jaremy, z którą był związany. Oczywiście kuratorki wystawy, jak wspominałem, uczyniły z twórczości Kobro główną oś narracji o „komponowaniu przestrzeni”, ale trochę brakuje mi w tym kontekście prac właśnie Marii Jaremy, reprezentowanej tylko jednym *Aktem* (około 1936).

Katarzyna Kobro, odpowiadając w 1933 roku na ankietę „Abstraction-Creation”, stwierdziła między innymi: „Wartość dzieła nie zależy od podobieństwa do produktu techniki, lecz od doskonałości formy artystycznej. Maszyna osiąga swój cel za pomocą ruchu, który przecina przestrzeń. Kompozycja w przestrzeni dąży do zjednoczenia się z nią samą”. Ale może to też czynić, wykorzystując ruch, światło, aktywny negatyw, transparentność. Wielość sposobów na osiągnięcie owego zjednoczenia widzieliśmy w wykonanych ze szkła akrylowego przejrzystych rzeźbach Nauma Gabo czy anektujących otoczenie pracach Barbary Hepworth. Światło i ruch były materiałem rzeźbiarskim dla Lászla Moholy-Nagya, którego sześciominutowy film *Gra światła: czarny-biały-szary* (1931) był zapisem nowego rzeźbienia za pomocą skonstruowanego przez artystę modulatora światła. Kuratorki ukazały też w tym kontekście pionierskie działania czeskiego artysty Zdenka Pešánka, którego praca zrealizowana na praskiej stacji transformatorowej Edisona została utrwalona w niezwykłym filmie *Światło przenika ciemność* (1931). (Film dostępny jest w domenie publicznej: <https://metraje-encontrado.blogspot.com/2013/01/zdenek-pesane-svetlo-pronika-tmou.html>). Zdeněk Pešánek był pionierem kinetyczno-światlnych rzeźb, chyba pierwszym twórcą, który wykorzystał w swoich pracach neony.

Wystawie towarzyszy specjalnie przygotowane wydawnictwo mające ponadczasowy charakter, bowiem obok części katalogowej autorki wystawy opracowały niezwykle ciekawą antologię tekstów artystów i teoretyków związanych z nową rzeźbą. Obok zebranych tu tekstów Katarzyny Kobro znalazły się wypowiedzi Władimira Tatlina,

Nikołaja Tarabukina, Nauma Gabo czy Barbary Hepworth. Opublikowane zostały także historyczne już teksty pierwszych badaczy rzeźby nowoczesnej, w tym fragment klasycznej już pracy Caroli Giedion-Welcker *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit; Masse und Auflockerung* z 1937 roku wraz ze współczesnym komentarzem pióra Megan R. Luke. W antologii znalazł się też przekład fragmentu książki *Passages in Modern Sculpture* Rosalind E. Krauss oraz poświęcony Kobro i Strzemińskiemu tekst pióra Yve’a-Alaina Bois. Co warto podkreślić, większość tekstów została po raz pierwszy przełożona na język polski, co tylko daje wyobrażenie o skali zaniedbań w tym zakresie. To świetnie opracowane wydawnictwo, wydane w nagrodzonej ostatnio serii książkowej Łódzkiego Muzeum Sztuki, będzie cennym źródłem dla przyszłych badaczy rzeźby nowoczesnej.

Piszę nowoczesnej, a nie „awangardowej”, bo to bardziej adekwatne określenie dla procesów reformy rzeźby, która dokonała się w pierwszej ćwierci XX wieku. Wspominałem o tym, że autorki wystawy unikają kategorii i określeń stylistycznych. Druga część tytułu ich ekspozycji, *Rzeźby awangardy*, jest chyba delikatnym nadużyciem, a przynajmniej brakiem konsekwencji przy próbie ponadstylistycznego opisu analizowanych zjawisk. Rozumiem, że zaciążyły tu kontekst Roku Awangardy, ale można było i bez tego. W jednym z tekstów Katarzyny Kobro, w którym rozprawia się ona bezpardonowo z współczesną jej polską rzeźbą, jest też uwaga o wystawie sztuki francuskiej, która według niej „była pokazem tych szczytów, jakie niegdyś w wieku XIX osiągnęli rzeźbiarze francuscy, i tego, co przechowali ich obecni kontynuatorzy. Nie było natomiast na tej wystawie tego, co tworzy Paryż obecny (Vantongerloo, Brâncuși, Arp)”. W Łodzi widzieliśmy rzeźby Arpa i Vantongerloo. Brâncușiego zabrakło. Zapewne wynika to z trudności, jakich następczają pozyskanie takich prac, wypożyczenia, ubezpieczenia i tak dalej, ale przy założeniu, że wystawa pokazuje „rzeźby awangardy”, miejsca dla Brâncușiego po prostu tu nie ma. Bo z awangardą nie miał nic wspólnego, jak zresztą z innymi nurtami sztuki XX wieku, którą współtworzył. A w przypadku rzeźby jego wkład w te przemiany był fundamentalny.

Waldemar Baraniewski

MICHAŁ GAȚAREK, *Antynatalizm*

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
3 stycznia – 2 lutego 2020
kuratorka: Ada Piekarska

Krótki tekst, który towarzyszy wystawie Michała Gałarka, obiecuje modną ostatnio, utrzymaną w atmosferze zmierzchu cywilizacji, nadchodzącej katastrofy ekologicznej i na progu nowej dekady, futurologię. Pesymistyczną podróż w przyszłość i obraz świata, w których obecność człowieka należeć ma do przeszłości. Gałarek wrzuca do jednego worka nie tylko degradację naturalnego środowiska, ale też cywilizacyjne bolączki współczesności na czele z mechanizmami krwiożerczego kapitalizmu i rozpościera przed nami wizję miejsca, w którym lepiej się nie urodzić, byle go tylko nie zobaczyć. Tekst wieńczy, trochę ironicznym, a nawet cynicznym, zwrotem w stronę widza: „enjoy!”.

Wystawa nosi tytuł *Antynatalizm*. To termin, który opisuje stanowisko filozoficzne z różnych względów przypisujące negatywną wartość narodzinom. Gałarek odnosi go, wskazując na jego długie trwanie w historii, do kryzysu ekologicznego i zmierzchu cywilizacji, ale już w żaden sposób nie doprecyzowuje. Nie mówi ani o granicach wzrostu, ani o kurczących się zasobach naturalnych, ani o czekającym nas przeludnieniu, ani o mrozącej krew w żyłach prognozie końca świata w przeciągu najbliższych 30 lat. Zarówno on, jak i kuratorka (Ada Piekarska) zdają się kierować widza w stronę obrazów. Malarstwo musi bronić się samo. Problem polega na tym, że, no właśnie, nie broni się.

Na wystawie jest gęsto, a wręcz ciasno. Raczej nie ma tu wielkoformatowych płócien, zamiast tego są małe i średniej wielkości obrazy, ułożone w quasi-serie, zestawione na zasadzie formalnego bliźniactwa albo, co zresztą dużo ciekawsze, znaczeniowego pokrewieństwa. Obrazy wiszą na wszystkich ścianach, nawet tych niewielkich płaszczyznach wciśniętych między ścianę a okno. Spodziewam się zobaczyć tu przede wszystkim *Antynatalizm* w rozszerzonej wersji, ostatni cykl Gałarka, który dał tytuł wystawie i którego przedsmakiem były prace prezentowane zaledwie kilka miesięcy wcześniej na Bielskiej Jesieni. Zamiast tego mamy tu wszystkiego po trochu, stare cykle zmieszane z nowymi. Obok obrazów z 2013 i 2014 roku, łączących stylistykę animowanego filmu z realistycznym zacięciem, o których kilka lat temu pisał Wojciech Szymański, przedstawione są te najnowsze, z 2018 i 2019 roku, puste albo prawie puste pejzaże ocierające się o pozorny prymitywizm, działające ekspresją prostych gestów i oszczędną, ale ciągle ciągnącą w stronę realizmu formą. Zresztą w przypadku niektórych obrazów ten realizm rzeczywiście ciąży własną dosłownością.

Na obrazach widzimy porośniętą trawą łąkę zaludnioną przez postaci wpatrzone w ekrany komputerów, szpitalny dziedziniec i chorego w łóżku, przy którym czuwa mewa, pole kruków strzegących wyłaniającej się z mgły twierdzy, cmentarz i nagrobki, jeden żydowski i jeden arabski, oba z czasów pierwszej wojny światowej. Są tu bloki mieszkalne, sala gimnastyczna,



Michał Gałarek, *Mgła*, 2018, dzięki uprzejmości artysty i Galerii Bielskiej BWA w Bielsko-Białej

rurociągi, dymiące kominy fabryk, fragmenty sygnalizacji świetlnej, wnętrza mieszkań, ścięte i przeznaczone do wycinki drzewa, ryby z szeroko otwartymi oczami smażone na grillu i fragmenty siatek albo drutu kolczastego. To z jednej strony, bo z drugiej repertuar tematów uzupełniają ludzie. Kobieta z wózkiem, zresztą w dwóch różnych wersjach, ubrana na czarno dziewczyna pozująca na tle ceglanego muru, chłopiec – jak dopowiada tytuł, z dobrego domu – w komunijskim ubranku i wałęsający się po pustostanach dresiarze. Jest tu także, chyba najbardziej w całym zestawieniu kuriozalny, tryptyk. Składa się on z dwóch obrazów w kształcie trójkątów: jeden z trójcą: sędzią, ubraną na białą kobietą i księdzem, drugi z sylwetowym zarysem kobiecego układu rozrodczego, oraz z tonda z dzieckiem w łonie matki zaplątanym w pępowinę. Podobną dosłownością i katolickimi wtętami z chrześcijańskiej ikonografii razi też seria innych, mocno apokaliptycznych obrazów, w których czkawką odbija się Beksiński. Na jednym z nich chłopiec wchodzi do nieba po drabinie, a obok, w morzu kościotrupów, ktoś gra w piłkę czaszką. Na innym zaś nad polem czaszek unoszą się półprzezroczyste i fluoroscencyjne dusze-meduzy.

Szczerze mówiąc, trudno odnaleźć się w gąszczu tych obrazów. Trudno je wszystkie zapamiętać i powiązać ze sobą. I nie chodzi tylko o to, że cała narracja jest rwana, że wystawę ogląda się jak film w telewizji, bo więcej tu reklam niż fabuły,

wykorzystując do tego prace, które stopniują podskórne napięcie, budując atmosferę zagrożenia i o niczym nie opowiadają, a już na pewno nie o profetycznych wyobrażeniach. I nawet nie udają, że jest inaczej. Taka wystawa nie potrzebowałaby rażących dosłownością motywów, nie potrzebowałaby księdza, waginy, dziwnych kreskówkowych postaci i czaszek, fantastycznych i wydumanych wizji, symbolicznego entourage'u, szkolnej dydaktyki. Mogłaby subtelnie i stopniowo opisywać symptomy tej śmiertelnej i przenoszonej drogą płciową choroby. Wystarczyłyby tylko dwie albo trzy serie. Wizerunki wyalienowanych ludzi uwięzionych w biurkach na wielkiej sali gimnastycznej albo ludzi z twarzami zasysanymi przez ekran komputera, puste pejzaże spowite czerwoną poświatą zachodzącego słońca i zaplątane w nie przez przypadek postaci. Kot ze świecącymi ślepiami skradający się przez łąkę, sylwety dziobiących kruków i ryby z wybałuszonymi oczami i pyszczkami rozwartymi w niemym krzyku.

Nie wiem, czy to uczyniłoby tę wystawę znośniejszą, ale tę specyficzną, trochę oniryczną atmosferę, która subtelnie ociera się o apokaliptyczne i surrealistyczne wizje, w stylu przykurzonego Edgara Allana Poeo, z jakimś echem *Ptaków* Alfreda Hitchcocka, można byłoby pociągnąć dalej i coś jeszcze z niej wycisnąć zamiast silić się na stworzenie wizualnej wykładni antynatalizmu. Myślę, że akurat tu, ale

Wybór społecznie zaangażowanych tematów w *Antynatalizmie* Michała Gątarek jest bezpieczny, powierzchownie ślizgający się po nośnej medialnie problematyce. I na swój sposób bezpieczna i poprawna mogłaby być też ta wystawa, gdyby tylko artysta i kuratorka uparcie nie zmiękali w stronę retrospektywy i delirycznej wizji świata w ogóle.

więcej ozdobników niż treści, ale też o to, że dobre obrazy giną w całym lesie złych. Nie ma tu przyszłości, nawet jeśli to, że jej nie ma, jest na swój sposób perwersyjnie kuszące i aż prosi się, by o tym braku opowiedzieć. Tu jej nie ma, bo Gątarek nie przepracowuje przeszłości i nie ogląda się za siebie. Wydaje się, że bardziej ciągnie go w stronę smutnej, samotnej i prowincjonalnej teraźniejszości, kontekstów społeczno-politycznych i dość taniej publicystki, „teraz” wuztego z jakiegokolwiek namysłu nad tym, dokąd zmierzamy i kim jesteśmy. Jest Matka Boska Częstochowska zestawiona z Hello Kitty, stanowiąca komentarz do dyskusji o prawach kobiet i aborcji, którą zresztą, nie wiedząc czemu, Gątarek łączy z antynatalizmem. Jest wspomnienie o wycince lasów i smogu, który dusi mieszkańców miast i miasteczek. Ten wybór społecznie zaangażowanych tematów jest tu jednak bezpieczny, powierzchownie ślizgający się po nośnej medialnie problematyce. I na swój sposób bezpieczna i poprawna mogłaby być też ta wystawa, gdyby tylko artysta i kuratorka uparcie nie zmiękali w stronę retrospektywy i delirycznej wizji świata w ogóle i nie próbowali tego właśnie świata na siłę wcisnąć do za małego pudełka,

też w kontekście świata w kryzysie, to właśnie mniej znaczy więcej. Bo jak wierzyli starożytni przeciwnicy prokreacji, narodziny prowadzą do śmierci, a zwyciężyć śmierć to nie dostarczać jej nowego żeru. Mniej obrazów, mniej motywów, mniej symboli i mniej farby. Bo najciekawsze są tu te obrazy, które nie mają szczególnych pretensji, które do niczego nie aspirują, są malowane na szybko, bez wyjątkowej dbałości o detale. Te, które wynikają z obserwacji, intuicji i skłonności narracyjnego malarstwa do ekspresji, pozwalają się zestawiać, snuć historię i stopniować emocje.

Ale czy jest sens gdybać? W Bielskiej Galerii malarstwo Gątarek oglądamy nie pierwszy raz. Wiele z prezentowanych tu teraz prac można było zobaczyć na wspomnianych już wystawach konkursowych Bielskiej Jesieni – w 2015, 2017 i 2019 roku. Zawsze w opuchniętych od obrazów salach, często w przypadkowym sąsiedztwie. *Antynatalizm* serwuje bielskiej publiczności jeszcze jeden bigos. I to niezbyt strawny.

—
Anna Batko

MAŁGORZATA NIEDZIELKO, *Anhedonia*

Galeria Arsenał, Białystok
10 stycznia – 13 lutego 2020
kuratorka: Monika Szewczyk

Małgorzata Niedzielko jest „materiałowrażliwa” – takiego określenia na temat artystki użyła Monika Szewczyk, dyrektorka białostockiej Galerii Arsenał i kuratorka najnowszej wystawy Niedzielko *Anhedonia*, w rozmowie dla białostockiego „Kuriera Porannego”. Określenie to wydaje się dobrze pasować do strategii twórczej artystki, która lubi rzeźbiarsko „przegadać” temat, najczęściej za sprawą typowych dla jej sztuki środków wyrazu. Dominują wśród nich torf, stal, zapożyczone z codzienności przedmioty, których ładunek znaczeniowy i funkcjonalność artystka konfrontuje ze sobą lub syntetyzuje.

Niedzielko studiowała na warszawskiej ASP pod okiem dwóch niezwykle ważnych dla niej twórców o wyrazistych osobowościach: Jerzego Januszkiewicza i Grzegorza Kowalskiego. Pierwszy

nauczył ją, jak opowiadać o sztuce, którą się tworzy, drugi – indywidualizmu i umiejętnego osadzenia tej gawędy w formie rzeźbiarskiej. Nie sposób jednak przypiąć Małgorzacie Niedzielko łatki artystki krytycznej, kojarzonej z Kowalnią. U Kowalskiego studiowała w latach 1985–1989, a więc należała do pierwszego rocznika jego studentów. Mimo to w jej sztuce można doszukiwać się elementów „krytycznych”, jednak z zastrzeżeniem, że dotyczą one – mówiąc za Witkacym – grzebania w bebechowości indywidualnego istnienia i składających się na nie doświadczeń okraszonych silnymi emocjami. Wszak sam Kowalski mówił, że jego pracownia jest „bąblem w rzeczywistości”, a jego studenci badają również „obszar własny”. Przykładem takiego przekopywania się przez emocje jest właśnie wystawa Niedzielko w białostockim Arsenale.



Małgorzata Niedzielko, *Odmrażanie emocji*, 2019, fot. Maciej Zaniewski
dzięki uprzejmości artystki i Galerii Arsenał w Białymstoku

Ogrody Małgorzaty Niedzielko nie są ani harmonijne, ani doskonałe. Nie wywołują radości, lecz niepokój. Znajdziemy w nich więcej ironii i melancholii niż barwnych kwiatów.

Anhedonia to pokaz, którego nestorka białostockiego środowiska twórców sztuki współczesnej nie miała od dawna. Jej ostatnia indywidualna wystawa – *Mnożenie wątpliwości* – miała miejsce w 2003 roku – również w Arsenale. Od tamtej pory artystka brała udział tylko w organizowanych przez galerię wystawach zbiorowych. Pamiętający *Mnożenie wątpliwości* zapewne odnajdą na obecnej wystawie wiele wątków, które pojawiały się już wtedy – abecadło wypowiedzi artystycznej Niedzielko się nie zmieniło. Mimo to spotkanie z wystawą *Anhedonia* warto rozpocząć od wnikliwego zapoznania się z czymś w rodzaju słownika pojęć niezbędnych do obcowania z twórczością artystki. Taką właśnie funkcję spełnia kuratorski tekst Moniki Szewczyk, która współpracuje z artystką od ponad 30 lat. Znajdziemy w nim między innymi wyjaśnienie

tytułowego terminu („*anhedonia*” to przedsiónek depresji; stan ogólnego znieczulenia i zubożenia emocjonalnego), a także trzy inne pojęcia charakteryzujące prowadzoną na wystawie narrację: „Ogród”, „Dom” i „Lód”. Tu pojawia się jednak problem – jedyny – z *Anhedonią*, jakim jest niedostateczna komunikatywność pokaz. Bez wątpienia twórczość Niedzielko jest bardzo bliska Szewczyk, która jest jej wytrawną egzegetką. Niestety widz ma poczucie – a przynajmniej ja miałem – że wiedza ta nie została „przetłumaczona” na wystawie. Być może dlatego, że niektóre kwestie Szewczyk uznała za oczywiste. Tak czy inaczej, zabrakło czegoś w rodzaju prologu lub ewentualnie posłowia. Tymczasem otrzymujemy „wikipedijną” definicję tytułowego terminu i poetyckie interpretacje metafor ogrodu, domu i lodu. Zabrakło konkretów,



Małgorzata Niedzielko, *Puste miejsce po radości*, 2019, fot. Maciej Zamieński dzięki uprzejmości artystki i Galerii Arsenali w Białymstoku

które mogłyby osadzić wystawę w nieco szerszym kontekście. Można wręcz odnieść wrażenie, że ekspozycja dotyczy jedynie depresji. Tymczasem składające się na narrację prezentacji dzieła świadczą raczej o tym, że *Anhedonia* nie jest tu stanem, lecz procesem. I tu wracamy do zawieszony wcześniej kwestii trzech metafor tworzących kompozycyjną ramę wystawy.

Ogród jest kategorią, która głęboko wrosła w sztukę Małgorzaty Niedzielko. Jednak jej ogród sytuuje się w jawnej opozycji do archetypicznego wyobrażenia tego motywu. Ogród to oczywiście Eden – pierwsi ludzie, emocje, uczucia, a także harmonia i doskonałość; przestrzeń, w której zaistniały takie elementy, jak barwa, zapach, forma. Ale ogrody Małgorzaty Niedzielko nie są ani harmonijne, ani doskonałe. Nie wywołują radości, lecz niepokój. Znajdziemy w nich więcej ironii i melancholii niż barwnych kwiatów. Przeważnie więc są to ogrody nie-rozkoszy ziemskich, a więc raczej pustki, smutku i beznadziei, czego artystka dała wyraz na wspomnianej na wstępie wystawie z 2003 roku. Doskonale widać to w pierwszej instalacji, z którą spotkamy się zaraz po wejściu na wystawę. *Nieokreślony dyskomfort* to zespół kwietników ze stali zbrojeniowej, które sprawiają wrażenie ściśniętych w zwartą grupę, jak kulące się ze strachu przed oprawcą zwierzęta. Formy te zostały pozbawione swojej pierwotnej funkcji. Jakby już nigdy nic nie miało w nich zakwitnąć. A mimo wszystko czekają na wypełnienie treścią. Niezwykle sugestywny w tej pracy jest także utworzony z torfu podest, na którym wyeksponowano kwietniki. Z jednej strony spoczywają na fragmencie ziemi – życiodajnym źródle wzrostu. Z drugiej torf to materia powstała z obumarłych szczątków roślin.

Podobnie do figury ogrodu przedstawiona została metaforyczna forma domu. Tu również najczęściej uruchamiają się przyjemne skojarzenia: bezpieczeństwo, wygoda, odpoczynek, spokój. Ale dom może być także więzieniem emocji. Niedzielko wyraża je przez 14 wypukłodruków o wymownym tytule *Dreszcze* i niezwykle synestezyjnym wyrazie. Cykl tworzą monochromatyczne, pozornie niczego nieprzedstawiające obrazy. Dopiero po bliższym (dosłownie) wejrzeniu i przy odpowiednim kącie oświetlenia uwidaczniają się bliżej nieokreślone formy przypominające dadaistyczne poematy zapisane alfabetem Braille'a. Haptyczne układy formalne przypominają nie tylko tytułowe dreszcze, ale i gęsią skórę. *Dreszcze* powstały z fragmentów podłogi domu artystki, który kiedyś był domem jej ojca. Stanowią metaforyczny portret – czy też ślad albo bliźnię – czasu i emocji.

W tej samej przestrzeni artystka prezentuje jeszcze dwie, wzajemnie uzupełniające się prace:

Odmrażanie emocji i *Puste miejsce po radości*. Pierwsza to okrągły stół, na którym artystka ustawiła drewniane eliptyczne formy, które podobnie jak kwietniki w *Nieokreślonym dyskomforcie* czekają na znaczeniowe dopełnienie. Za takowe można uznać nagranie towarzyszące instalacji – odtworzoną w słuchawkach kompozycję fantastycznych dźwięków, które można odbierać jako odgłosy „rozmowy” prowadzonej przez stołowe formy. W rzeczywistości są to zarejestrowane przez artystkę dźwięki pękającego lodu na jeziorze. Instalacja wybrzmiewa jako wymowny obraz relacji międzyludzkich, dla których trudno o lepszą metaforę niż cienki lód – stan skupienia będący zarazem stałą i delikatną formą czegoś płynnego. *Puste miejsce po radości* to z kolei potężne stalowe huśtawki, których siedziska wykonano z torfu. Już przez samo zderzenie formy z jej przeznaczeniem praca zyskuje ironiczny charakter. Huśtawki są fragmentem innej, pochodzącej z 1997 roku pracy, która ówczesnie nosiła tytuł *Ślady zachcianek*. W miejscach siedzisk były wówczas odbite ślady stóp mężczyzn, którzy w jakiś sposób byli dla artystki ważni. W wersji pokazywanej obecnie ślady zostają zastąpione wspomnianym torfem. Zanikły.

Formy domu i ogrodu dzielą więc przestrzeń wystawienniczą na dwie symboliczne strefy: natury, którą symbolizuje ogród, i kultury, czyli wykreowanej przez człowieka przestrzeni domowej. Tym samym w snutą przez artystkę opowieść wkraczamy poprzez ogród nie-rozkoszy ziemskich, z jego surowością i pustką, w równie rozczarowującą i sztuczną przestrzeń kultury. Przechodzimy od uprawiania do urabiania człowieka. W ten sposób Niedzielko opowiada o obojętności, z jaką obchodzimy się z przedmiotami – w opinii artystki jest to fundament więzi z przeszłością.

Dlatego właśnie nie można powiedzieć, że *Anhedonia* przytłacza. Choć jest to stan emocjonalnego zubożenia, wydaje się on równocześnie stanem nadwrażliwości, który polega na swoistym zaburzeniu właściwego działania mechanizmu percepcji. Stosunek człowieka do świata polega na tym, że najpierw coś przeżywamy, a następnie przetwarzamy to intelektualnie. *Anhedonia* w tym wypadku polegałaby na pominięciu fazy euforycznej, a zintensyfikowaniu momentu doświadczenia. Jest to więc opowieść tyleż o depresji, co o sposobie, w jaki artystka traktuje i rozlicza przeszłość. Ale nie chodzi o rozliczenie samych wydarzeń – one są tylko formą. Tu idzie o rozliczenie emocji – towarzyszących wydarzeniom i nadających im sens.

Jacek Friedrich



fot. Tomasz Torbus

Ur. 1965. Historyk sztuki (ukończył studia na Uniwersytecie Jagiellońskim), profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego, dyrektor Muzeum Narodowego w Gdańsku, a wcześniej – Muzeum Miasta Gdyni. Autor między innymi książek *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960* (2015), *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w Wolnym Mieście Gdańsku* (2018), *Wesołych Świąt! O pocztówkach, o Bożym Narodzeniu i (nieco) o Polsce Ludowej* (2019) oraz publikacji edukacyjnych dla dzieci, między innymi *Gdańsk dla młodych podróżników* i *Z Brugii do Gdańska. „Sąd Ostateczny” Hansa Memlinga*. Kuratorował wystawy *Niechciane dziedzictwo. Różne oblicza architektury nowoczesnej w Gdańsku i Sopocie* (CSW Łąźnia, Gdańsk 2005), *Narodziny miasta. Gdyński modernizm w dwudziestoleciu międzywojennym* oraz *Gdynia – dzieło otwarte* (Muzeum Miasta Gdyni, 2014 i 2017).

1
Spiritual Unity Albert Ayler Trio,
Meditations Johna Coltrane’a, *Repent*
Charlesa Gayle’a

2
Msze Guillaume’a Dufaya

3
„Nowy” Jan Maelwael w Luwrze

4
Słowo Carla Theodora Dreyera,
Ewangelia Piera Paola Pasoliniego
i *Lancelot* Roberta Bressona

5
Christopher Lasch, *Bunt elit*

6
Józef Wittlin, *Sól ziemi* i *Ajschylos –
wszystko i zawsze*

7
Barbara Miller Lane, *Architecture and
Politics in Germany 1918–1945* oraz Barbara
G. Lane, *The Altar and the Altarpiece*

8
Carla Ottona Czeschki i Andrzeja
Strumiłły ilustracje do *Nibelungów*

9
Paški sir i świeże figi

10
Ignacjańska uważność

MAZOWIECKIE CENTRUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
ELEKTROWNIA W RADOMIU
UL. KOPERNIKA 1

17.04 - 14.06.2020

ZBIGNIEW LIBERA

NAJNOWSZA
ANTYKONCEPCJA
FOTOGRAFII
DOKUMENTALNEJ



wystawa czynna do 17 maja 2020

ZACHĘTA

Lekcja fruwania

Andrzej Krauze

Zachęta —
Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
Warszawa

